

*Philologica russica et speculativa* tomus VII

---

М. И. ШАПИР

# UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ  
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
Ш 23



Издание подготовлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
Проект № 15-04-16115

Ш 23

**Шапир М. И.**

Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — Кн. 2. — XXII, 586 с., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

Вторую книгу монографии М. И. Шапира (1962–2006) составили исследования по истории русского стихотворного языка XVIII—XX вв., а также по истории русского стиховедения и лингвистической поэтики (от Московского лингвистического кружка до наших дней). На материале произведений Ломоносова, Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Хармса, А. Твардовского, И. Бродского, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др. автор исследует взаимоотношения языка, стиха и смысла и развитие русской стиховой культуры. В приложение включены статьи М. И. Шапира, непосредственно примыкающие по своему содержанию к теме монографии, а также полная библиография его опубликованных работ.

УДК 80/81

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

- © М. И. Шапир (наследники), 2015
- © Языки славянской культуры, 2015
- © М. В. Акимова, статьи, 2015
- © А. С. Белоусова, статьи, 2015
- © И. А. Пильщиков, статьи, 2015
- © В. С. Полилова, статьи, 2015

---

# СОДЕРЖАНИЕ

## UNIVERSUM VERSUS

О настоящем издании	vii
<i>М. В. Акимова, И. А. Пильщиков</i>	
М. И. Шапир: штрихи к портрету	xi

### Часть III. История (XVIII, XIX и XX век)

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией	18
Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте	26
Время и пространство в поэтическом языке Мандельштама (С примечаниями Е. П. Сошкина)	33
Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	46
К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)	62
Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)	100
Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)	145
Данте и Тёркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке)	151

## Содержание

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	166
О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие)	237
Семантические лейтмотивы иронии-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	257

## Часть IV. История науки

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)	327
М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха	346
«...Домашний, старый спор...» (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)	384
Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона	389
«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)	395
Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию	405

## Приложения

Из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	441
Литературный язык	441
Язык художественной литературы	447
Московский лингвистический кружок (МЛК)	456
Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков)	459
А. С. Белоусова, В. С. Полилова Ненаписанная статья М. И. Шапира о «стихах на карточках» Льва Рубинштейна	483
Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986—2015)	496
Библиография	511
Именной указатель	567

---

## ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ РАННЕГО МАНДЕЛЬШТАМА<sup>1</sup> [\*]

1. Свой опыт контрастивной поэтики ранних Пастернака и Мандельштама С. С. Аверинцев предварил замечанием: «Если мы будем описывать самую начальную пастернаковскую поэтику <...> нам придется прибегнуть к ряду утвердительных констатаций; в первую очередь важно, что у Пастернака *есть*.

<...>

Если мы будем описывать самую начальную мандельштамовскую поэтику <...> центр тяжести переместится на констатации отрицательные; крайне важно, чего у Мандельштама *нет*» (1990, 213). Не исключено, однако, что точнее окажется другой тезис: если раннего Пастернака преимущественно характеризует то, чего у него много, то раннего Мандельштама — то, чего у него мало.

Эта формулировка, спровоцированная наблюдениями Аверинцева над словарем двух поэтов, судя по всему, может быть распространена на другие уровни их поэтического языка. Во всяком случае, с ней согласуется едва ли не самая яркая особенность морфологии (и синтаксиса) Мандельштама, очень долго остававшаяся незамеченной, скорее всего, как раз в силу своего отрицательного характера. Речь идет о тенденции к «безглагольности»<sup>[2]</sup>, под которой понимается относительно малый удельный вес личных форм глагола в общем объеме грамматических форм.

---

[\* М. И. Шапир намеревался переработать и дополнить эти развернутые тезисы (см. примеч. 1 к настоящей статье), в частности, снабдив их библиографией и указаниями на наблюдения предшественников, но не успел воплотить это намерение. Библиографическую работу по просьбе редакторов проделал Евгений Сошкин, которому мы глубоко признательны. Примечания Сошкина сопровождаются пометой «Е. С.». — Ред.]

Наиболее полно значимое отсутствие таких форм выражается в стихотворениях, где глагольная парадигма представлена только причастиями и/или инфинитивами: *Звук осторожный и глухой // Плода, сорвавшегося с дерева, // Среди немолчного напева // Глубокой тишины лесной...* («Звук осторожный и глухой...», 1908). Verba finita отсутствуют и в ряде других стихотворений («Нежнее нежного...», 1909; «Что музыка нежных...», 1909; «Автопортрет», 1914). В сборнике «Tristia» и среди стихов 1921–1925 гг. таких произведений нет, но они опять появляются у Мандельштама в 1930-е годы: это стихотворения из цикла «Армения» (1930) — «Орущих камней государство...» и «Не развалины, нет, но порубка могучего циркульного леса...», — примыкающее к ним «Как люб мне натугой живущий...» (1930) и строки, обращенные к М. С. Петровых («Твоим узким плечам под бичами краснеть...», 1934). В общей сложности на 22 000 слов приходится 8 «безглагольных» текстов [материалом послужили стихотворения из писем О. Э. Мандельштама к Вяч. И. Иванову и том большой серии «Библиотеки поэта» (Морозов 1973; Мандельштам 1973)]. Для сравнения: в 11 стихотворных сборниках или циклах семи других поэтов (порядка 44 000 слов) встретилось лишь одно такое произведение — «Молитва» Ю. Балтрушайтиса (не позднее 1912).

Разумеется, стихотворениями без спрягаемых форм дело не исчерпывается. Во множестве «глагольных» произведений Мандельштама есть одна-две «безглагольных» строфы (всего их в «Камне» более 30): *О, вещая моя печаль, // О, тихая моя свобода // И неживого небосвода // Всегда смеющийся хрусталь* («Сусальным золотом горят...», 1908); *Горячей головы качанье // И нежный лед руки чужой, // И темных елей очертанья, // Еще невиданные мной* («Как кони медленно ступают...», 1911); *Что звук? Шестнадцатые доли, // Органа многосложный крик — // Лишь воркотня твоя, не боле, // О несговорчивый старик!* («Бах», 1913) и др. Нередки случаи скопления номинативных предложений: *Кинематограф. Три скамейки. // Сентиментальная горячка. // Аристократка и богачка // В сетях соперницы-злодейки* («Кинематограф», 1913); *Май. Грозových туч клочки* («Теннис», 1913); «Мороженно!» *Солнце. Воздушный бисквит. // Прозрачный стакан с ледяною водою* («„Мороженно!“ Солнце. Воздушный бисквит...», 1914); «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1916) и т. п. В наиболее ранней лирике (1908–1910) сокращение доли финитных глаголов «компенсируется» нагнетением причастий: в стихах из писем к Вяч. Иванову они составляют 4,7%, в «Камне» — 2,4%, в «Тристиях» — 1,5%. Иногда скопление причастий приводит к синтаксической невнятице: *Как в ожидании вина // Пустые зыблются кристаллы; // Окровавленные в лучах, // Вытягивая безнадежно // Уста, открывшиеся нежно // На целомудренных стеблях <...>* («В просторах сумеречной залы...», не позднее 1909).

Особенно примечательны случаи прямого аграмматизма — употребление деепричастий в предложениях без глагольной предикации или независимо от нее: *Немного красного вина, // Немного солнечного мая, — // И, тоненький бисквит л о м а я, // Тончайших пальцев белизна* («Невыразимая печаль...», 1909); *Ладья воздушная и мачта-недотрога, // С л у ж а линейкою преемникам Петра, // Он учит: красота — не прихоть полубога, // А хищный глазомер простого столяра* [«Адмиралтейство», 1913; «линейкой служит» мачта, а «учит» — формально *Петр* (ближайшее существительное, согласованное в роде и числе), а по смыслу, надо думать, — «фрегат или акрополь», упомянутый в предыдущей строфе]. В стихотворении «Как тень внезапных облаков...» (1910) безглагольность мотивирована апоσιοпезой (оборванностью высказывания): *И лодка, волнами шуриша, // Как листьями...* Однако полный первопечатный текст аграмматизма не устраняет: *И лодка, волнами ш у р ш а, // Как листьями, — уже далёко... // И, принимая ветер рока, // Раскрыла парус свой душа.* При «естественном» порядке слов стало бы очевидно, что деепричастие «повисает»: \**И лодка уже далеко, шуриша волнами, как листьями.*

Мандельштамовская тенденция к «безглагольности» отчетливо видна при сопоставлении статистических данных по языку разных поэтов. У Мандельштама доля спрягаемых форм глагола в стихах из писем к Иванову составляет 10,4% всех словоупотреблений, в «Камне» — 10,9%. У большинства других поэтов начала XX в., изученных с этой точки зрения, соответствующий показатель выше: 11,3% (А. Ахматова, «Четки»); 11,8% (В. Ходасевич, «Счастливый домик»); 12,0% (Н. Гумилев, «Путь конквистадоров»); 12,8% (А. Блок, «Страшный мир»); 13,7% (А. Блок, цикл «Возмездие»); 13,9% (В. Маяковский, «Простое как мычание»); 15,2% (А. Блок, «Соловьиный сад»); 15,3% (А. Ахматова, «Вечер»); 16,5% (А. Белый, «Пепел»). Единственное исключение — «Горная тропа» Балтрушайтиса, где личные формы глагола занимают 9,0%.

2. По законам поэтической логики отсутствие финитных форм открывает путь к бесконечности — *ad infinitum*. Характерно, что максимум личных форм глагола в обследованном материале пришелся на цикл А. Белого «Время» (не позднее 1909) — 24,4%: *Как токи бури, // Л е т я т години. // П о д к о с и т ноги // Старик и с б р о с и т // В о в р а г глубокий, — // Н е с п р о с и т <...> Н е с е р п двурогий — // К о с а в з л е т е л а // И к о с и т. // У н о с и т зимы. // У н о с и т весны. // У н о с и т лето*). Напротив, устраняя претерит, презенс, футурум, а также конъюнктив с императивом, ранний Мандельштам за границы своего поэтического мира выводит идею времени, выдвигая вперед оппозицию мгно-

вения и вечности: *На стекла вечности уже легло // Мое дыхание, мое тепло <...> Пускай мгновения стекает муть, — // Узора милого не зачеркнуть* («Дано мне тело — что мне делать с ним...», 1909).

Поэт выстраивает два ассоциативных ряда: «вечность — камень — архитектура» («Пешеход», 1912) и «мгновение — звук — музыка» («Отчего душа так певуча...», 1911). Музыка почти иллюзорна: звук живет лишь мгновение; архитектура кажется реальной: камень сулит бессмертие. Но противоположности сходятся: изменчивая, подвижная музыка и неизменная, недвижимая архитектура близки своей «беспредметностью»: в обоих искусствах предельно редуцировано денотативное начало; отсюда известный афоризм: «архитектура — застывшая музыка», «музыка в камне»<sup>[3]</sup>. Это квинтэссенция темы мгновения, остановленного и превращенного в вечность: *Узор отточенный и мелкий, // Застыла тоненькая сетка <...>* («На бледно-голубой эмали...», 1909); *Запечатлется на нем узор <...>* («Дано мне тело...») и др. Глубинная оксюморонность образов «застывшего движения» и «онемевшей музыки» пронизывает многие стихотворения раннего Мандельштама, включая его «Автопортрет»: *<...> Тайник движенья непочатый — ср. «Надпись» Баратынского (1825?): <...> Храня движенья вид. Этот гимн «скрытым силам» — потенциальной, а не кинетической энергии — есть не что иное, как борьба со временем, хрупкая попытка преодоления смерти, *momentum sub specie aeternitatis*: <...> *В сознании минутной силы, // В забвении печальной смерти* («На бледно-голубой эмали...», 1909); *Неужели я настоящий, // И действительно смерть придет?* («Отчего душа так певуча...», 1911).*

В этом отношении весьма показательное сравнение двух книг раннего Мандельштама: «Камня» и «Tristia». В «Камне» слово *время* (*времена*) появляется поздно и встречается только дважды — в связанных между собой стихотворениях 1914 и 1915 гг., в которых уже вполне различимы черты новой поэтики («О временах простых и грубых...»; «С веселым ржанием пасутся табуны...»). Напротив, в «Тристиях», где доля финитных глагольных форм достигает у Мандельштама максимума (12,9%), увеличиваясь по сравнению со стихами 1908–1910 гг. почти на целую четверть, слова *время*, *эра*, *век*, *год*, *месяц*, *день*, *час*, *минута* и т. п. образуют сквозной мотив: *А я пою вино времен <...>* («Зверинец», 1916; всего в «Тристиях» существительное *время* отмечено 7 раз и еще один раз — наречие *преждевременно*).

Отсчет времени преобразует пространство, включая его в единый пространственно-временной континуум, допускающий одинаковые метафоры для характеристики разных координат: *<...> Одиссей возвратился, пространством и временем полный* («Золотистого меда струя...», 1917); *Как плугом океан деля <...>*



(«Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918); *Время вспахано плугом <...>* («Сестры — тяжесть и нежность...», 1920). Пространство «Камня» — статичное, камерное, игрушечное, застывшее, неживое, легко затмеваемое эстетическим совершенством архитектурных сооружений: *Не отрицает ли пространства превосходство // Сей целомудренно построенный ковчег?* («Адмиралтейство»). Не удивительно поэтому, что движение в ранних стихах Мандельштама часто носит колебательный, «челночный» характер (вперед — назад, вверх — вниз, из стороны в сторону): *Я качался в далеком саду <...>* («Только детские книги читать...», 1908); *<...> Неутомимый маятник качается <...>* («Когда удар с ударами встречается...», 1910); *Спокойно дышат моря груди <...>* («Silentium», 1910); *Горячей головы качанье <...>* («Как кони медленно ступают...»); *О маятник душ строг — // Качается глух, прям <...>* («Сегодня дурной день...», 1911); *Приливы и отливы рук — // Однообразные движенья <...>* («На перламутровый челнок...», 1911) и т. д. В динамическом континууме «Тристий» движение, наоборот, направлено, и особое значение имеет выбор направления; речь при этом может идти как о перемещении в заданных координатах, так и о подвижности самих координат — времени и пространства: *В ком сердце есть — тот должен слышать, время, // Как твой корабль ко дну идет; Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, // Скрипучий поворот руля. // Земля плывет. Мужайтесь, мужи* («Прославим, братья, сумерки свободы...», 1918).

В «Тристиях» пространственно-временной континуум обретает историко-географическую конкретность (очевидно, во многом благодаря событиям мировой войны и революции). Стихотворения этого периода переполнены топонимами, этнонимами и их дериватами, причем многие названия повторяются не раз и не в одном стихотворении: *Европа, европейский, Эллада, элины, греческий, ахейский, Илион, Троя, ионийский, Афины, Саламин, Тайгет, Пиэрия, Эпир, Рим, Геркуланум, Италия, италийский, итальянский, сиенские горы, Венеция, венецийский, венецианский, венецианка, Адриатика, британец, англичане, галльский, германец, германский, рейнский, Россия, Петербург, Петрополь, Нева, невский, Москва, Углич, владимирские просторы, Волга, Сибирь, Таврида, Феодосия, мыс Меганом, Тифлис, Кура, турецкий, турки, средиземный, Смирна, Багдад, Евфрат, Иудея, израильтяне, Ерусалим* и др. Конечно, в «Камне» тоже есть топонимы и этнонимы, но, во-первых, их там на порядок меньше, во-вторых, они встречаются лишь с 1912 г. (со стихотворения «Царское Село») и, наконец, в-третьих, нередко используются метафорически либо как объект сравнения: *альпийский снег рубашки* («Теннис»); *молочные Альпы мороженого* («„Морожено!“ Солнце

Воздушный бисквит...») и др. При этом география «Камня» охватывает даже Америку и Африку (Египет), тогда как в «Тристиях» частая сеть топонимов и этнонимов довольно плотно покрывает культурное пространство, которое — с необходимыми оговорками — можно квалифицировать как евразийское.

Историко-культурная география «Тристий» имеет свой конфессиональный аспект (*языческий, христианский, иудейский*) и, что в нашем случае еще важнее, аспект лингвистический: *А я пою вино времен — // Источник речи италийской, // И, в колыбели праарийской, // Славянский и германский лён!* («Зверинец»). Но Мандельштам интересуется не историческое, а «органическое» родство языков, иначе говоря, их внутреннее единство, выражаемое в мелодии, в напеве: <...> *Нам пели Шуберта — родная колыбель!* («В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...», 1918); *Где-то хоры сладкие Орфея // И родные темные зрачки <...>* («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920); *Слаще пеня итальянской речи // Для меня родной язык, // Ибо в нем таинственно лепечет // Чужеземных арф родник* («Чуть мерцает призрачная сцена...», 1920). Если время разобщает языки разных народов, то поэзия пытается их сблизить и даже отождествить: «<...> в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и по-домашнему аукаются» («Заметки о Шенье», 1922?).

3. Вместе с личными формами глагола, вместе с образами и лексикой времени в поэтический мир Мандельштама властно вторгается и начинает господствовать тема смерти: <...> *И каждый час нам смертная година* («В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916); <...> *Двенадцать месяцев поют о смертном часе <...>* («Соломинка», 1916). В небольшом по объему поэтическом сборнике оказываются десятки слов и выражений, непосредственно относящихся к этому семантическому полю: *погребальный факел, смерть, похоронная песнь, мертвый* («— Как этих покрывал и этого убора...», 1915), *убить* («Мне холодно. Прозрачная весна...», 1916), *умереть bis, смертный bis* («В Петрополе прозрачном мы умрем...»), *кладбище* («Не веря воскресенья чуду...», 1916), *хоронить, отпевать, прах* («Эта ночь непоправима...», 1916), *смерть, неживой, смертный bis, умиранье, саркофаг, убитый* («Соломинка»), *умирать, Лета* («Декабрист», 1917), *асфодели, [бестелесная] душа ter, царство мертвых, гробовая урна, похороны bis, смерть, траурная кайма* («Еще далёко асфоделей...», 1917), *небытие* («Среди священников левитом молодым...», 1917), *смерть* («Твое чудесное произношение...», 1917), *смерть* («Что поют часы

кузнечик...», 1917), *Валгалла* («Когда на площадях и в тишине келейной...», 1917), *умирать* 4 раза («На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918), *похороны*, *хоронить* («Когда в теплой ночи замирает...», 1918), *летейская стужа* («Прославим, братья, сумерки свободы...»), *умереть* («Tristia», 1918), *гроб* («На каменных отрогах Пиэрии...», 1919), *умирать* («Сестры — тяжесть и нежность...»), *умирать bis*, *плаха*, *смерть* («Венецкой жизни, мрачной и бесплодной...», 1920), *тени* [усопших] *bis*, *стигийский*, [бестелесная] *душа bis* («Когда Психея-жизнь спускается к теням...», 1920), *чертог теней bis*, *мертвый*, *стигийский bis*, *смертный* («Я слово позабыл, что я хотел сказать...», 1920), *похоронить* («В Петербурге мы сойдемся снова...»), *хоры слабые теней* («Чуть мерцает призрачная сцена...»), *умирать*, *мертвый* («Возьми на радость из моих ладоней...», 1920), *жертва палачу* («Я наравне с другими...», 1920), *хоровод теней*, *тень* («Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...», 1920). Так или иначе лексикой смерти в «Тристиях» затронуто 70% текстов.

Кроме того, многие строки и даже стихотворения в целом заключают в себе развернутые перифразы умирания, похорон и перехода в инобытие, например: *немеем страшно тело* («На розвальнях, уложенных соломой...», 1916), *Что зубами мыши точат // Жизни тоненькое дно <...>* («Что поют часы-кузнечик...»), *Воск бессмертья тает* («На страшной высоте блуждающий огонь...»), *бледная жница, сходящая в мир бездыханный* («Когда городская выходит на стогны луна...», 1920), «Вернись в смесительное лоно...» (1920), «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...». Особое значение имеют также связанные с темами смерти и похорон мифологические антропонимы — *Кассандра bis* («Кассандре», 1917), *Антигона bis* («Я слово позабыл...»), *Орфей* («В Петербурге мы сойдемся снова...»), *Эвридика* («Чуть мерцает призрачная сцена...»), ср. *Эреб* («Tristia»), но главное — *Персефона / Прозерпина*, которая упоминается в «Тристиях» чаще прочих мифологических персонажей: 5 раз в 4 стихотворениях («В Петрополе прозрачном мы умрем...», «Еще далёко асфоделей...», «Когда Психея-жизнь...», «Возьми на радость...»). Не случайно Мандельштам отдает предпочтение не Эребу как персонификации подземной тьмы и не «безвидному» Аиду, никогда не покидающему своих подземных владений, а Персефоне, которая символизирует постоянную связь между живыми и мертвыми. С той же идеей возвращения из потустороннего мира связан сюжет об Орфее и Эвридике и мифологические представления о *ласточке*, чье имя в «Скорбных элегиях» возникает 9 раз в 7 стихотворениях: *Слепая ласточка в чертог теней вернется // На крыльях срезанных, с прозрачными играть* («Я слово позабыл...»).

Выбор имен и сюжетов объясняется тем, что поэта не столько занимает мрак смерти, сколько сумерки умирания — длительный переход из одного состояния в другое (поэтому глагол несовершенного вида *умирать* употребляется втрое чаще своего видового коррелята). Визуальные атрибуты перехода в мир иной — не *тьма* и *темный*, а *туман* и *туманный*. Самые частые эпитеты — *черный* (26 словоформ плюс композит *черно-желтый*) и *прозрачный* (15 словоформ плюс композиты *прозрачно-серый* и *полупрозрачный*). И хотя первое прилагательное, традиционно связанное с погребальной, траурной символикой, встречается в «Тристиях» чаще, эпитет *прозрачный* оказывается важнее: в списке наиболее частотных прилагательных этого сборника он занимает 2-е место, тогда как в общем словаре — 310-е. Изначально связанный с образами времени и умирания: <...> *Сухое золото классической весны // Уносит времени прозрачная стремнина* («С веселым ржанием...»), — этот эпитет выделяет живое в мертвом и мертвое в живом: «прозрачными» могут быть названы и души мертвых, и умирающий Петрополь. По-видимому, именно «переходность», амбивалентность всей концепции «Тристий», с их исчезающей гранью между живым и мертвым<sup>[4]</sup>, предопределила чрезвычайно высокую концентрацию оксюморонов (более двух десятков): *черное солнце 4 раза, ночное солнце bis, черный Вечер, черное пламя, (горит, как) черный лед, горячий снег bis, сухой дождь, сухая река, крови сухая возня, дремучий воздух, прозрачные дебри (ночи), добрая свирепость, праздничная смерть* и др.

4. Пристальное внимание к переходным, амбивалентным образам объясняется, вероятно, надеждой на посмертное возвращение — хотя бы в слове: *Нам остается только имя: // Чудесный звук, на долгий срок* («Не веря воскресенья чуду...»). Но поэт-Орфей не может вернуть себе Эвридику: <...> *Убита жалостью и не вернется вновь* («Соломинка»); *Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?* («За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920), — мало того, вместе с возлюбленной он навсегда теряет ее имя: *Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, // С певучим именем вмешался... // Но всё растаяло — и только слабый звук // В туманной памяти остался* («Я в хоровод теней...»); <...> *И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка* («За то, что я руки твои не сумел удержать...»). Потерянное имя (слово) ведет себя подобно Эвридике: *Я слово позабыл, что я хотел сказать. // Слепая ласточка в чертог теней вернется* <...> И даже сам Орфей, спускающийся в царство мертвых, не способен найти дорогу назад: *И так устроено, что не выходим мы // Из заколдованного круга; // Земли девической упругие холмы // Лежат спеленатые туго* («Я в хоровод теней...»). *Заколдованный круг* — это загробный мир: *Но*

здесь душа моя вступает, // Как Персефона, в легкий круг <...> («Еще далеко асфodelей...»). А упругие холмы девических грудей земли — не что иное, как нетронутые могильные холмы, никого не выпускающие на поверхность: Не веря воскресенья чуду, // На кладбище гуляли мы. // — Ты знаешь, мне земля повсюду // Напоминает те холмы <...> («Не веря воскресенья чуду...»).

Умирают не только человек, город, жемчуг, пчелы — умирает слово, вовлеченное в водоворот времен: его звук отделяется от смысла, как душа от тела. «Слово — Психея <...> не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» («Слово и культура», 1921), — это сказано уже совсем по-хлебниковски. Мертвое слово, его звучание и значение прозрачны, как загробные тени: <...> И лес безлиственный прозрачных голосов // Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий («Когда Психея-жизнь...»); <...> И мысль бесплотная в чертог теней вернется. // Всё не о том прозрачная твердит <...> («Я слово позабыл...»). «Прозрачная», «бесплотная мысль» беззвучна: безлиственные леса не шумят. Рядом с беззвучной мыслью в «Тристиях» живет бессмысленный звук: <...> И блаженное, бессмысленное слово // В первый раз произнесем («В Петербурге мы сойдемся снова...»). Звуки человеческой речи поэт воспринимает, описывает и передает в отрыве от их содержания: <...> Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь («Золотистого меда струя...»); Твое чудесное произношение — // Горячий посвист хищных птиц <...>; «Что» — голова отяжелела. // «До» — это я тебя зову! («Твое чудесное произношение...»; ср. польск. со 'что').

Слово в «Тристиях» — умирающее, а не мертвое; оно ослабляет свою связь с утилитарным значением, но не рвет ее до конца: «<...> вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» («Слово и культура»). При этом частичное развоплощение слова, высвобождение формы от «пут» содержания — для Мандельштама не просто поэтическая тема или теоретический конструкт; автор «Тристий» на самом деле расщепляет звучание и значение: Бывало, голубой в стаканах пуньи горит. // С широким шумом самовара <...> («Декабрист»). В первой из этих строк — смысловая цитата из Пушкина (<...> И пуншиа пламень голубой)<sup>[5]</sup>, во второй строке — цитата звуковая, но воспроизводит она не столько качество звука, сколько факт звукового повтора (ср. Шипенье пенистых бокалов и С широким шумом самовара; в начале обеих строк — безударное [шы]; ср. также пушкинское прилагательное широкошумный). Но, пожалуй, всего любопытнее реминисцентная судьба бокалов, семантически отозвавшихся в мандельштамовских стаканах, а фонетически — во вводном бывало (Бывало, голубой в стаканах пуньи горит).

Ослабление жестких связей между звучанием и значением находит выражение в разного рода фонетических тропах и фигурах, среди которых не последнее место занимают поэтическая этимология и паронимасия: <...> *Мы в драгоценный лён Субботу пеленали // И семисвещником тяжёлым освещали* <...> («Среди священников левитом молодым...»). Грамматический параллелизм (в *лён пеленали* и *семисвещником освещали*) превращается в параллелизм этимологический: родственные слова второй пары бросают отсвет на паронимы первой. Поэт намеренно сближает *лён* и *лень*, *перелетев* через *плетень* («Зверинец»), в *кудрявом порядке* («Золотистого меда струя...»), *беспалая ползет* («На каменных отрогах Пиэрии...»), *соты и сети* («Сестры — тяжесть и нежность...»), *невероятные варьянты* («Феодосия»), *о легкомысленной соломе* («Мне жалко, что теперь зима...», 1920) и т. д. Слова притягиваются по звуку, а не только по смыслу — в результате, скажем, стихотворение «Что поют часы-кузнечик...» по скоплению шипящих четверо превосходит языковую норму. Анализ сближений свидетельствует, что Мандельштам, как Хлебников, в первую очередь обращал внимание на «этимологическое» совпадение согласных: «Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными» («Заметки о поэзии», 1923) [6].

Примечательно расщепление звучания и значения в условиях синтаксического параллелизма: <...> *Овчарок бодрый лай и добрая свирепость* <...> («В хрустальном омуте какая крутизна!..», 1919). «Лай овчарок» повторен семантически — указанием на их свирепость, а эпитет *бодрый* повторён фонетически — он заанаграммирован в эпитете *добрый*. Несогласованность между фонетикой и семантикой рождает оксюморон: *добрая свирепость*. Другое следствие фоносемантического «раздвоения» слов — это агноминативная детракция, при которой один из паронимов вытесняет или заменяет другой, представленный в тексте исключительно своей семантикой: <...> *Когда, подняв дорожной скорби груз* <...> («Tristia»). 'Дорожный груз' — это *скаrb*: Мандельштам словно уклоняется от паронимасии — \* *скаrb скорби* (пример Ф. Н. Двинятина) [7].

«Блуждающий, многосмысленный корень» («Заметки о поэзии») в поисках звуковых соответствий выходит за пределы родного языка: «В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур» («Слово и культура»). Мандельштам мыслит свой поэтический язык если не как вселенский, то хотя бы как общеевропейский («евразийский»?): «Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность» («Пшеница человеческая», 1922). Поэт учитывает фонетику и семантику других языков, прежде всего древнегре-

ческого, латинского, немецкого. Иногда, например говоря о трагедии мировой войны, Манделъштам подменяет слово его этимологией: **Козлиным** голосом, опять, // **Поют** косматые свирели («Зверинец»; традиционная этимология выводила греч. *τραγῳδίᾱ* ← *τράγος* 'козел' и *ὄδῃ* 'песнь'). Возможно, нечто подобное поэт имел в виду, когда в том же стихотворении перечислял геральдических животных Европы: *Петух и лев, широкохмурый* // *Орел и ласковый медведь* <...> — согласно одной из этимологий, *Εὐρύοπη* ← *εὐρύοπα* 'широкоглазый' или 'широкогласный'. Подразумевая то или иное иноязычное слово, Манделъштам по отдельности передает его фонетику и семантику (многие из этих случаев уже отмечались исследователями): *Отверженное слово «мир»* // *В начале оскорбленной эры* <...> («Зверинец»; греч. *εἰρήνη* 'мир' по звуку похоже на слово эра); <...> *Холодного и чистого рейнвейна* <...> («Когда на площадях...»; здесь в подтексте нем. *rein* 'чистый', омофоничное гидрониму *Rhein* ← лат. *Rhēnus*; ср. другую строчку из манделъштамовского «Зверинца»: <...> *И рейнская струя светлей* <...>); <...> *Янтарь, пожары и пиры* («Когда на площадях...»; сближение *пожаров* и *пиров* мотивировано греч. *πῦρ* 'огонь' [8]); <...> *То вдруг прокинется* безумной Антигоной, // *То мертвой ласточкой бросается к ногам* <...> («Я слово позабыл...»; появление глагола *прокинется*, ритмически соотнесенного с *ласточкой*, фонетически подсказано греч. *Πρόκωτη*: в греческой мифологии Прокна превращается в соловья, но у Овидия и его новоевропейских последователей — в ласточку) [9].

Мечтая о глоссолалии, стремясь говорить на неизвестном, «на совершенно неизвестном языке» («Слово и культура»), Манделъштам охотно расширял лингвистическую базу своего «экуменического» поэтического языка за счет имен собственных: эти слова тем легче освободить от привычных привязок, что они по самой своей природе лишены нормативных общеязыковых значений (а мифонимы к тому же, помимо сигнификатов, не имеют также и денотатов). Не исключено, что личные имена в «Тристиях» становятся объектом анаграммирования. Р. Якобсон, в частности, полагал, что поэт зашифровал имя Харона: *Не услышать в меха обутой тени. // Не превозмочь в дремучей жизни страха* («Возьми на радость...»). В стихотворении, обращенном к Цветаевой и описывающем встречу с ней, можно предположить анаграмму «Марине»: *Не три свечи горели, а три встречи — // Одну из них сам Бог благословил, // Четвертой не бывает, а Рим далеке — // И никогда он Рима не любил* («На розвальнях, уложенных соломой...»).

Собственные имена подвергаются поэтической этимологии с еще большей интенсивностью, чем нарицательные: *Тавриды* пламенное лето // *Творит та-*

кие чудеса («Не веря воскресенья чуду...»); <...> *Сломалась милая соломка неживая, // Не Саломея, нет, соломинка скорей* («Соломинка»); <...> *Обула Сафо пестрый сапожок* <...> («На каменных отрогах Пиэрии...»); <...> *Вся ковровая столица, // А внизу Кура шумит* («Мне Тифлис горбатый снится...», 1920). Иногда разные собственные имена замыкаются друг на друга: так, на обороте чернового автографа стихотворения про Саломею-Соломинку находится черновик стихотворения «Собирались элины войною // На прелестный остров Саламин...» [ср. *Эпир и Пиэрия* («На каменных отрогах Пиэрии...»), *Лия — Елена — Илион* («Вернись в смесительное лоно...»)]. Но существеннее всего для «Тристий» сближение имени *Прозерпины* с эпитетом *прозрачный*<sup>[10]</sup>, его дериватами, а также с прилагательными *призрачный*<sup>[11]</sup> и *праздничный*: *В Петрополе прозрачном мы умрем, // Где властвует над нами Прозерпина* («В Петрополе прозрачном мы умрем...»). Благодаря сближению паронимов фонетика и семантика медленного умирания разливаются по всему сборнику. Однако встреча и «бракосочетание» блуждающих звуков с прозрачными смыслами — это и есть миг узнавания, ощутить «сладость» и «радость» которого даровано только смертным: *А смертным власть дана любить и узнавать, // Для них и звук в персты прольется!* («Я слово позабыл...»).

### Примечания

<sup>1</sup> Публикуемый текст представляет собой развернутые тезисы докладов, прочитанных на Вторых международных Мандельштамовских чтениях (1991; Институт мировой литературы РАН, Москва) и на конференции «Евразийское пространство: звук и слово» (2000; Институт природного и культурного наследия, Москва). [— *Примеч. М. Ш.*]

<sup>2</sup> В краткой форме соображения о «безглагольности» Мандельштама были включены Шапиром в статью «Поэзия в ряду языков духовной культуры» (Шапир 2000, 17–19). См. также примеч. 8 (Шапир 2000, 34): «Доклад „О поэтическом языке раннего Мандельштама“ <...> я прочел в январе 1991 г. на Вторых Международных мандельштамовских чтениях, еще до того как увидели свет работы М. Ю. Лотмана, поэтому совпадения в трактовке темы между мною и моим коллегой есть следствие не заимствования и влияния, а конвергенции, косвенно подтверждающей объективность наблюдений и выводов. Вопрос о „безглагольности“ в русском поэтическом языке XIX–XX вв. был поставлен в 1919 г. Р. О. Якобсоном (1921, 36–37; Шапир 1991а, 47; ср. Винокур 1943, 78–85 и др.; Иванов 1975, 37; 1981; 1983 <= 1983 в наст. изд.>, 181–185 и др.; 1990, 84; 1997 <= 1997 в наст. изд.>, 37–38; Гаспаров 1990г <= 1990 в наст. изд.>; Красильникова 1993, 218–219; и др.)». Шапир имеет в виду следующие работы: Лотман М. 1993, 127–137; 1996, 22–39, 80–91. — *Ред.*]

<sup>3</sup> Ср. рецензию Городецкого (1913) на первый «Камень»: «Давно сказано, кажется Шлегелем, что музыка есть жидкая архитектура, а архитектура — окаменевшая музыка. Восста-



новленное в своих правах слово легче всего находит защиту против музыкальности — в архитектурности» (цит. по: Мандельштам 1990, 215). — Е. С.

<sup>4</sup> Ср. в работе А. Е. Барзаха вывод о том, что в «летейских стихах» «<н>аибольшее значение имеет <...> не загробный мир как таковой, не смерть <...> но <...> переход от бытия к небытию» (Барзах 1999, 210). — Е. С.

<sup>5</sup> Отмечено: Brojde 1975, 41; ср. Тоддес 1994, 98. — Е. С.

<sup>6</sup> Ср. Силард 1977, 79. — Е. С.

<sup>7</sup> Позднее аналогичное наблюдение появилось в печати: Левинтон 2005, 237. Стоит отметить, что здесь не только *скорби* вместо *скарба*, но и *груз* вместо *грусть*, то есть *скорби груз* = *скарба грусть*. — Е. С.

<sup>8</sup> Отмечено: Левинтон 1979, 33. — Е. С.

<sup>9</sup> Отмечалось не единожды. Впервые С. А. Ошеровым, чей текст был опубликован посмертно (1995, 200). Независимо от него: Ронен 1989, 293. — Е. С.

<sup>10</sup> Отмечено: Brown С. 1973, 264. — Е. С.

<sup>11</sup> Многократно отмечалась корреляция эпитетов *прозрачный* и *призрачный* у Мандельштама. См., например, Левинтон 1977а, 214; Ronen 1983, 147. — Е. С.]