

пути: «Я верен! Я верен! Никто не смеет заикнуться об измене! Вы ничего не понимаете! Путь свободен, ведь здесь только и начинается жизнь! Здесь только и начинается долг! Когда путь свободен – должно неминуемо идти. Может быть, все самое нежное, самое заветное – надо разрушить! Ведь и весна разрушительна...» (IV, 148). Елена и Фаина являют собой не просто два разных принципа существования бытия (покой и волю, свет и тьму), но представляют внутренние противоречия души Германа – Человека, а вместе с ним и всего человечества. Обретение им душевной гармонии позволило бы говорить о том, что этот синтез состоялся, герой слился с миром, смог вобрать его в себя целиком. Открытый финал драмы указывает на невозможность завершения данного процесса. Он двойственен: создав в драме два образа, противоположных по своим внутренним и внешним характеристикам, автор типологически точно воспроизвел гностический миф, и в логике данного мифа Герман должен выбрать одну из героинь. Однако в конце драмы сама необходимость данного выбора приводит к гибели героя. Его спасение – в воссоединении этих двух образов (прежде всего, в его собственном сознании), восстановлении их единой сущности, которое оказывается возможным и необходимым (по онтологическому закону), но так и не осуществляется.

Л.Д. ГУТРИНА

(г. Екатеринбург)

ОБРАЗ «БЛАЖЕННЫХ ЖЕН» В ДВУХ «ТЕАТРАЛЬНЫХ» СТИХОТВОРЕНИЯХ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

Вопрос о функциях и специфике использования античных образов в лирике О. Мандельштама исследуется давно. О назначении «эллинистического стиля» в «Камне» и «Tristia» писала Л.Я. Гинзбург¹; античные образы пчел, ос, меда исследовал К. Тарановский²; Ю.И. Левин на материале «крымско-эллинистических» стихов «Tristia» описал мандельштамовскую поэтику неопределенности, природу «амбивалентно-антистетического образа» в его поэзии³; многочисленные интертекстуальные отсылки к античной литературе в творчестве поэта зафиксиро-

¹ Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974. – С. 341-342.

² Тарановский К. О поэзии и поэтике. – М., 2000. – С. 123-164.

³ Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1999. – С. 51-97.

вал М.Л. Гаспаров⁴. Сегодня проблеме «античность в творчестве Мандельштама» посвящены работы А.Ю. Сергеевой-Клятис, Ю.Б. Мартыненко, Е.Н. Костериной, Л.П. Шестаковой; в 1995 году вышел сборник статей «Мандельштам и античность»⁵.

В центр нашего внимания мы поставили два «театральных» стихотворения О.Э. Мандельштама, неоднократно становившихся объектом пристального внимания литературоведов, – «В Петербурге мы сойдемся снова...» и «Чуть мерцает призрачная сцена...» (ноябрь 1920)⁶. Не претендуя на открытие новых функций античного мифа в лирике Мандельштама, мы ставим перед собой цель продемонстрировать, как внимание именно к античным образам «открывает» стихотворение.

Что мы знаем об истории создания этих стихотворений? Что они создавались Мандельштамом осенью 1920 года по возвращении в Петербург после почти двухлетнего отсутствия⁷ (в феврале 1919 он уехал в Киев, оттуда – в Феодосию, затем в Батум, Тифлис); в Петербурге 1920 года, по воспоминаниям А. Ахматовой, Мандельштам участвовал в вечерах поэзии вместе с Блоком и Гумилевым⁸; что во время создания стихотворений Мандельштам был увлечен актрисой Александринского театра Ольгой Николаевной Арбениной-Гильдебрандт: именно она вдохновила его на создание восьми стихотворений «Tristia»⁹; что в основу легло посещение поэтом и актрисой оперы Глюка «Орфей» в постановке Вс. Мейерхольда.

В связи с проблемой «диалога с античностью» в этих стихотворениях исследователи отмечают, что в этой постановке оперы Глюка был

⁴ См., например: Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. – М., 1995. – С. 18, 22-24.

⁵ Мартыненко Ю.Б. Мифологические антропонимы в поэзии Мандельштама // Русский язык в школе. – 2000. – № 6. – С. 57-62; Сергеева-Клятис А.Ю. Певец Дафны... // Смерть и бессмертие поэта: Материалы международной конференции... – М., 2001. – С. 224-235; Костерина Е.Н. Художественный мифологизм творчества О.Э. Мандельштама: Автореферат дис... к.ф.н. – Владивосток, 2001; Шестакова Л.П. О Мандельштаме. «Возьми на радость из моих ладоней...» // Русский язык в школе. – 2003. – № 6. – С. 66-71.

⁶ См., интерпретацию этих стихотворений в работах О. Ронена; С. Аверинцева; В. Мусатова; М. Гаспарова и др. Обстоятельная библиография представлена в статье: Гаспаров М.Л., Ронен О. Похороны солнца в Петербурге: о двух театральных стихотворениях Мандельштама // Звезда. – 2003. – № 5. – С. 208.

⁷ «Вся гряда ленинградских стихов 1920-х годов была написана в ноябре 1920 года. Мандельштам приехал в Ленинград только в конце октября, а уехал в последних числах января» (Мандельштам Н.. Вторая книга. – М. 1990. – С. 54).

⁸ Ахматова А. Листки из дневника // Вопросы литературы. – 1989. – № 2. – С. 192.

⁹ Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. – М., 1995. – С. 560.

счастливый финал: Орфей выводил Эвридику из Аида¹⁰; что «образ Эвридики многозначен»¹¹ и именно он выдвинут на первый план¹².

Прежде всего следует отметить, что все четыре античных имени, названные в стихотворениях (Орфей, Киприда, Мельпомена, Эвридика), формируют семантическое поле «женщина». Комментария требует упоминание имени Орфея. Мандельштам пишет: «Где-то хоры сладкие Орфея», делая акцент не на героя, но на самой постановке «Орфея» в Мариинском театре в 1920 году: в мейерхольдовской постановке оперы пел *женский* хор. «*Хоры сладкие*» из финальной строфы стихотворения «В Петербурге мы сойдемся снова...» и «*хоры слабые* теней» из заглавной строфы «Чуть мерцает...» создают *образ слабой, сладкогolosой женщины*. Этот семантический нюанс будет многократно усилен в ткани стихотворения.

Ключевым для понимания стихотворения мы считаем образ Киприды:

Слышу легкий театральный шорох
И девическое «ах!»
И бессмертных роз огромный ворох
У Киприды на руках.¹³

Во-первых, Киприда, или Венера, или Афродита, – богиня красоты и любви, и в этом смысле её имя акцентирует любовную линию Орфея и Эвридики, Мандельштама и Арбениной, – линию, которую Н.Я. Мандельштам пыталась из стихотворения «изгнать»¹⁴. В стихотворениях упомянуты традиционные атрибуты Афродиты – такие, как голубь, ласточка¹⁵, роза¹⁶ («афиши-голубки», «голубка Эвридики»; «живая ласточка», «бессмертные розы», «бессмертные цветы»).

Во-вторых, имя Киприды-Венеры вкупе с мелькнувшим образом «бессмертной весны» («Из блаженного, певучего притина / К нам летит бессмертная весна») дает толчок появлению ассоциации с такими вечными – *бессмертными* – творениями Сандро Боттичелли, как «Ро-

¹⁰ Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама. – Киев, 2000. – С. 206.

¹¹ «Это и “русская Камена”, и европейская культура, и Ольга Арбенина». См. Гаспаров М.Л. Труд и постоянство в поэзии Мандельштама // Слово и судьба. – М., 1991. – С.385.

¹² Мусатов В.В. Указ.соч. – С. 206.

¹³ Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. – СПб., 1995. – С. 154.

¹⁴ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. – М., 1990. – С. 54-55.

¹⁵ Мифы в искусстве старом и новом. – СПб., 1993. – С. 203.

¹⁶ Там же. С.195. «По преданию, где бы она (Венера – Л.Г.) ни появлялась, под её ногами вырастали прекрасные цветы».

ждение Венеры» и «Весна»¹⁷. В центре обоих полотен изображена Венера. Акцентируем важные для нас моменты.

На первой картине – Венера обнаженная, только что родившаяся из пены морской. Композиционное решение картины вызывает ассоциации с театральной сценой: Венера – стоящая посреди неё актриса, за нею – суфлерская будка – раковина. Фигуры Зефиров и Оры – аналог занавеса: кроме расположения фигур как бы под углом (раскрывающийся или, наоборот, закрывающийся занавес), есть и «тканевые» детали – алый, украшенный цветами, плащ, который Ора набрасывает на Венеру, и развевающиеся накидки Зефиров. Полагаем, что Мандельштам, влюбленный в актрису, влюбленный в театр, видел «театральность» пространства и ситуации боттичеллиевской картины, и потому образ театра в его стихотворениях переключается с полотном Боттичелли: так, падающие «афиши-голубки» рифмуются с падающими цветами на полотне Боттичелли. Деталь театрального разъезда «Розу кутают в меха» напоминает образ заботливой Оры, укрывающей Венеру плащом. Строка «Чуть мерцает призрачная сцена...» может быть теперь воспринята так: на картине Боттичелли есть сцена, но она только мерцает, она призрачна – то ли есть, то ли чудится...

На втором полотне («Весна») Венера, помещенная в центр композиции, но находящаяся на втором плане, как бы в глубине картины, – облачена в алый плащ, а цветы усыпают землю («все цветут бессмертные цветы»). На первом плане Боттичелли помещает Флору-Весну, рассыпающую цветы и устремленную к зрителю. Бессмертная Весна Боттичелли, действительно, «летит к нам» («К нам летит бессмертная весна...»). Заметим, что в стихотворении 1919 года «На каменных отрогах Пиэрии...» образ такой Весны уже возникал: «Бежит весна топтать луга Эллады...», – пишет Мандельштам, акцентируя движение Весны-девушки. Если связывать мир «Весны» с театральным действием, то он, скорее, соответствует финалу спектакля: главная героиня, солистка (Венера) уходит вглубь сцены, её голова склонена в поклоне; Киприде подносят «бессмертных роз огромный ворох»; цветов так много, что они падают на пол...

Итак, художественный мир картин Боттичелли узнается в образе театра в анализируемых стихотворениях Мандельштама.

Возникает искушение противопоставить мир вечной живописи Боттичелли, переплетающийся с атрибутами театрального действия, образу современности, Петербурга 1920-х годов, воссозданному в мандельштамовских стихотворениях. В Петербурге тьма, мгла – у Бот-

¹⁷ Боттичелли С. Серия «Великие мастера мирового искусства» / Сост. и комментарий О. Сугробовой. – М., 1993.

тичелли – сияние дня; в Петербурге холод, мороз, «студеная зима» – у Боттичелли – тепло, цветение, весна; у Боттичелли – рождение (рождение Венеры), возрождение («Весна») – у Мандельштама – умирание. На последнем мотиве остановимся чуть подробнее.

В образе современного Петербурга Мандельштам акцентирует момент, связанный с *похоронами* Пушкина (об образе «ночного солнца» как аллюзии на слова Одоевского «Солнце нашей поэзии закатилось» говорилось неоднократно¹⁸) – а конкретнее – с моментом увоза «солнечного тела поэта», *тайными похоронами* за пределами столицы – кстати, в январскую стужу¹⁹. Петербург оказывается городом, враждебным Поэту, Поэзии, искусству. Попутно заметим: в стихотворении «Чуть мерцает...» занавес в театре не просто закрывается; его «захлестнула шелком Мельпомена». Имя Мельпомены – Музы трагедии – в данном случае не столько характеризует пафос оперы Глюка (история Орфея и Эвридики в постановке Мейерхольда оканчивается счастливо), сколько раскрывает авторское отношение к современности. Вводя имя Мельпомены, поэт оценивает эпоху как трагическую, гибельную для человека и искусства. Этому же способствует выбор экспрессивного глагола «захлестнуть».

Кроме того, в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» Мандельштам неоднократно цитирует собственное стихотворение октября 1920 года «Венецийская жизнь», в котором Венеция осмыслялась как город, балансирующий между смертью и жизнью; назовем совпадения: «И горят, горят в корзинах свечи...» – «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи...»; «Черным бархатом завешенная плаха...» – «В черном бархате советской ночи...». В Петербурге 1920 года Мандельштам видит двойника умирающей Венеции. Именно это стихотворение высоко оценил Блок на Поэтическом вечере 21 октября 1920 года.

При всем том противопоставление мрачного Петербурга и светлого, яркого мира боттичеллиевских картин не абсолютно. Сближение их, во-первых, достигается образом «блаженных жен»: они упомянуты

¹⁸ Отмечено: *Мец А.Г.* Комментарии к стихотворениям // Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. – СПб., 1995. – С. 558; *Гаспаров М.Л., Ронен О.* Указ. соч. – С.212.

¹⁹ Стихи Мандельштама 1920 года возвращают к статье 1915 года «Скрябин и христианство», в ней поэт размышляет о смерти художника «как о высшем акте его творчества»: «Дважды смерть художника собирала русский народ и зажигала над ним свое солнце. Они явили пример соборной, русской кончины... Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исаакий – великолепный саркофаг – так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отпевания прах поэта» (*Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С.157).

трижды в стихотворении Мандельштама (в 1, 3, 4 строфах) и занимают центральное место на полотнах Боттичелли; боттичеллиевские «блаженные жены» блаженны, потому что счастливы; «блаженные жены» Мандельштама блаженны по-иному – речь об этом пойдет позже.

Во-вторых, сближению способствует образ, возникающий в финальной строке стихотворения «В Петербурге мы сойдемся...», – образ ночного солнца:

А ночного солнца не заметишь ты...

Этот образ уже появлялся в заглавных строках стихотворения: «В Петербурге мы сойдемся снова, Словно солнце мы похоронили в нем...». «Ночное солнце» в начале стихотворения – это А.С. Пушкин, «Солнце поэзии нашей». Осмелимся утверждать, что образ ночного солнца в конце текста имеет мало общего с возникшим в первых строках. Это второе значение «ночного солнца» оказалось незамеченным, о чем Мандельштам и предупреждает, написав:

...не заметишь ты...

В «Сатурналиях» Макробия «милосердным ночным светилом» названа планета Венера (в контексте стихотворения то же, что и Киприда), точнее вечерняя Венера, иногда называемая Веспером²⁰. Заметим, кстати, что образ Веспера появлялся у Мандельштама в «Венецианской жизни» – уже упомянутом нами стихотворении («Черный Веспер в зеркале мерцает»). *Мерцание* Веспера и *мерцание* «призрачной сцены» еще теснее связывают Венецию и Петербург. Итак, умирающий, замерзающий ночной город освещается светом Венеры – планеты, названной в честь богини красоты и любви. В результате формируется понимание того, что боттичеллиевский мир любви и красоты не противопоставляется современности, но «мерцает» в ней, просвечивает сквозь неё.

Обратимся к уточнению субъектной сферы стихотворения. В нем есть лирическое «мы» и лирическое «я». Представляется справедливым мнение Н.Я. Мандельштам о том, что «мы» стихотворения не герой и его возлюбленная, но поэты²¹. Основанием для этого являются,

²⁰ См.: Мифы народов мира: В 2 т. – М. – Т. 1. – С. 232.

²¹ «...Я спросила его, к кому оно обращено. Он ответил вопросом, не кажется ли мне, что эти стихи обращены не к женщинам, а к мужчинам. [...] сказал, что первые строки пришли ему в голову еще в поезде, когда он ехал из Москвы в Петербург. [...] стихотворение [...] сначала отлеживалось заброшенное, а потом внезапно вернулось и сразу “стало”... [...] Снова сойтись в Петербурге могут только люди, которых разметала судьба, разлучив с любимым городом [...]. Так не скажешь о женщине, впервые встре-

во-первых, нанизывающиеся одна на другую цитаты в стихотворении «В Петербурге...», а во-вторых, факты биографические.

Начнем с того же античного имени – Киприда. Традиция именования Венеры Кипридой характерна для русской поэзии 18-19 вв., и в частности, для А.С. Пушкина. Значимость личности и творчества Пушкина для Мандельштама неоднократно подчеркивалась. Так, Н.А. Петрова пишет: «Пушкин для Мандельштама является абсолютным пратекстом и метатекстом, воплощением искусства и способом коммуникации»²². В работе Д.И. Черашней о стихотворении «Жил Александр Герцевич...» читаем: «В образе Александра Сердцевича мы видим собирательный (поэтический и человеческий), а в итоге – органически единый феномен Пушкина, с его СЕРДЦЕМ, предназначенным для братского единения людей (по Достоевскому)»²³.

Киприда упомянута у Пушкина, в частности, в следующих стихотворениях²⁴: «Любимец ветренных Лаис, Прелестный баловень Киприды...» («Юрьеву», 1821, с. 241); «Ольга, крестница Киприды, Ольга, чудо красоты» («О. Массон», 1819, с. 197); «Но не могу с тобою плыть К брегам полуденной Тавриды. Прошу меня не позабыть, Любимец Вакха и Киприды!» («Давыдову», 1824, с. 305); «Летучие листки альбома Прилежно украшает ей: То в них рисует сельски виды, Надгробный камень, храм Киприды, Или на лире голубка Пером и красками слегка» («Евгений Онегин») и др.

Имя Киприды, таким образом, – способ «ввести в песнь имя», особенно любимое, особенно значимое, – имя Пушкина, олицетворяющего для Мандельштама поэзию как таковую. Обилие отсылок к творчеству Пушкина зафиксировано исследователями, назовем некоторые из них. У Мандельштама: «И девическое “ах!”» – у А.С. Пушкина: «И встает она из гроба... / Ах!.. И зарыдали оба» (Пушкин «Сказка о мертвой царевне»)²⁵; «Татьяна “ах” – а он реветь» («Евгений Онегин»); у Мандельштама: «И бессмертных роз огромный ворох У Киприды на руках» – у А.С. Пушкина: «Есть роза дивная: она / Пред изумленною Киферой / Цветет румяна и пышна, / Благословенная Ве-

ченной и никуда из Петербурга не уезжавшей, как Ольга Арбенина» (*Мандельштам Н.Я.* Вторая книга. – М. 1990. – С. 54-55).

²² Петрова Н.А. Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О. Мандельштама. – Пермь, 2001. – С. 56.

²³ Черашняя Д.И. Тайная свобода поэта. Пушкин. Мандельштам. – Ижевск, 2006. – С. 229. См. также об отношении к Пушкину: Ахматова А. Листки из дневника (О Мандельштаме) // Вопросы литературы. – 1989. – № 2. – С. 178-217; Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. – М., 1997. и др.

²⁴ Стихи А.С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А.С. Сочинения: В 3 т. – М., 1985. – Т. 1. Номер страницы указан в скобках.

²⁵ Гаспаров М.Л., Ронен О. Указ. соч. – С. 213.

нерой. / Вотще Киферу и Пафос / Мертвит дыхание мороза — / Цветет среди минутных роз / Неувядаемая роза...»²⁶; у Мандельштама: «Розу кутают в меха»; «Ничего, голубка Эвридика, что у нас студеная зима» — у А.С. Пушкина: «Но бури севера не вредны русской розе» («Зима. Что делать нам в деревне...»); «Когда под соболем, согрета и свежа, / Она вам руку жмет, пылая и дрожа» («Осень»)²⁷; сцены театрального разезда в «Евгении Онегине» и стихотворении «Чуть мерцает призрачная сцена...»; у Мандельштама: «И блаженных жен родные руки Легкий пепел соберут» — у А.С. Пушкина: «и подруги шалунов соберут их легкий пепел в урны праздные пиров» («Кривцову»); и др.

Однако анализируемые стихи Мандельштама содержат отсылки к творчеству и других русских поэтов — Лермонтова, Гумилева, Блока, Лозинского, Анненского, Кузмина, Г. Иванова, Брюсова и др. — список можно продолжить. В них словно складывается собирательный, групповой портрет русских поэтов, и тема поэзии таким образом выдвигается на первый план, переплетаясь с темой женской.

Биографическая мотивировка «мы» как Мы-поэты определяется следующими фактами. В октябре 1921 года Мандельштам приехал в Петербург и оказался в центре литературной жизни; об этом, в частности, писала А.А. Ахматова: «Как воспоминания о пребывании Осипа в Петербурге в 1920 году, кроме изумительных стихов к О. Арбениной, остались еще живые, выцветшие, как наполеоновские знамена, афиши того времени, где имя Мандельштама стоит рядом с Гумилевым и Блоком»²⁸. В Петербурге 1920 года «снова» сошлись поэты, Мандельштамом почитаемые.

Одним из них был Н.С. Гумилев. Об особом отношении Мандельштама к Гумилеву свидетельствует прежде всего письмо к А. Ахматовой, написанное в дни памяти поэта в 1928 году: «Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николаем Степановичем и Вами. Беседа с Колей не прерывалась и никогда не прервется»²⁹. И. Винокурова, исследуя проблему диалога Мандельштама и Гумилева, обращает внимание на то, что метафора «советской ночи» одновременно появляется в стихах обоих поэтов: мандельштамовское стихотворение датировано октябрём 1920 года, в августе 1921 года опубликован «Огненный столп». «В скрытом виде она (метафора «советской ночи» — Л.Г.) содержится в самом названии последнего гумилевского сборника «Огненный

²⁶ Бройд С. Цит. по: Гаспаров М. Л., Ронен О. Указ. соч. — С. 213.

²⁷ Гаспаров М. Л., Ронен О. Указ. соч. — С. 218.

²⁸ Вопросы литературы. — 1989. — № 2. — С. 192.

²⁹ Цит. по: Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. — Т. 3. — С. 255-256.

столп», отсылающем к ветхозаветным строкам: «В столпе облачном ты вел их днем, и в столпе огненном ночью, чтобы освещать им путь, по которому надо идти». Образ «советской ночи», – предполагает И. Винокурова, – «возникает в ходе каких-то многочисленных бесед, на продолжение которых и уповает Мандельштам, отлучившийся из родного города».³⁰ По-иному трактует строки Мандельштама о «беседе» с Гумилевым Г.А. Левинтон: «... речь идет не о «внутреннем монологе», не о бытовой привычке вести «воображаемую беседу», а именно о диалоге в стихах и, может быть, некоторых прозаических текстах, продолжавшемся по крайней мере в течение 20-х гг.»³¹.

Вторым был Блок. В мемуарах И. Одоевцевой, хотя и весьма экзальтированных, описан Вечер поэзии, организованный Н. Гумилевым 21 октября 1920 года; на этом вечере присутствовал Блок. Прежде не любивший стихов Мандельштама, Блок высоко оценил стихотворение «Венецианская жизнь», что чрезвычайно взволновало поэта³². По словам П. Нерлера, «как бы критически он (Мандельштам – Л.Г.) не относился к символизму и символистам, он всегда выделял Блока из их среды»³³. Об особом месте Блока в литературном процессе Мандельштам будет много говорить в своих эссе 1920-х годов, подчеркивая его «современность», сопричастность веку³⁴. Попутно подчеркнем, что наибольшее количество цитат в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» – цитаты из поэзии Блока³⁵.

Примечательна разница позиций «мы» / «я» (МЫ как поэты и Я как один из них, часть этого МЫ) в двух стихотворениях: в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» «мы» показаны в состоянии скуки-безразличия («У костра мы греемся от скуки...») и уныния («Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи...»). Строки «И блаженных жен родные руки легкий пепел соберут...», отсылая одновременно к пуш-

³⁰ Винокурова И. Гумилев и Мандельштам: комментарий к диалогу // Вопросы литературы. – 1994. – № 5. – С.167.

³¹ Левинтон Г.А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума. Эрмитаж. 1994. – С. 30. См. также о диалоге с Гумилевым: Черашняя Д.И. Тайная свобода поэта. Пушкин. Мандельштам. – Ижевск, 2006. – С. 264-274.

³² См.: Одоевцева И. На берегах Невы. – М., 1988. – С. 191-192. Приведем также фрагмент дневниковых записей А. Блока, сделанных 21 октября 1920 года: «Гвоздь вечера – И. Мандельштам. Он очень вырос... его стихи возникают из снов – очень своеобразных, лежащих в областях искусства только... Его «Венеция»...». См.: Александр Блок. Библиотека поэзии. <http://blok.ouc.ru/iz-zapisnikh-knijek.html>.

³³ Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – С. 442.

³⁴ Мандельштам О.Э. Буря и натиск (1923), Письмо о русской поэзии (1922) // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – С. 265, 284, 289.

³⁵ См., в частности, блоковские «подтексты», зафиксированные в работе О. Ронена и М. Гаспарова. – С. 213, 219.

кинским строкам («И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров») и строкам В.А. Жуковского («Мать, отец, жена с мольбою пепел в урну соберут...»), отсылают к ситуации гибели Орфея: «Менады растерзали Орфея, разбросав повсюду части его тела, *собранные и погребенные затем музами*»³⁶. Модальность первых постулируемых действий «мы-поэтов» («мы сойдемся... блаженное слово произнесем...») можно определить как «вероятное, желаемое», но еще не бывшее.

Во втором же стихотворении голос «я» – это голос мужа, утешающего возлюбленную: «Ничего, голубка Эвридика, что у нас студеная зима...»; это голос Поэта, говорящего о верности своему языку и своему делу: «Слаще пенья итальянской речи / Для меня родной язык, / Ибо в нем таинственно лепечет / Чужеземных арф родник»³⁷. «Блаженное бессмысленное слово» уступает место «родному языку», о любимом деле говорится прямее, декларативнее. Поэт-Орфей словно бы обретает уверенность, избавляется от «скуки». В чем причина изменения голоса поэта-Орфея?

Отчасти мы ответили на данный вопрос: дело в Венере, освещающей тьму Петербурга, – в любовной линии стихотворения; дело в «голубке Эвридике».

Очевидно, что Эвридика, в первую очередь, – это О.Н. Арбенина, вдохновившая на поэзию О. Мандельштама и Н. Гумилева (Арбениной-Гильдебрандт посвящено стихотворение Н. Гумилева «Ольга» (1920)). Исследователями также отмечено, что образ Эвридики связан с именем итальянской оперной певицы Анджолины Бозио, простудившейся в марте 1859 года на гастролях в Москве³⁸. Однако интертекст стихотворений вводит в художественную ткань и другие имена, из которых и ткется «*соблазнительный образ*».

Стихотворение Мандельштама «В Петербурге мы сойдемся снова...» резонирует на стихи А.А. Блока, посвященные женщинам-актрисам.

Наталье Николаевне Волоховой, актрисе театра Комиссаржевской:

³⁶ Мифы народов мира: В 2 т. – Т. 2. – С. 262.

³⁷ На первую годовщину смерти А. Блока О. Мандельштам откликнулся статьей «А. Блок (7 августа 21 г. – 7 августа 22 г.)». Любопытны совпадения: «Тяжелый дольник Некрасова был для него величав, как “Труды и дни” Гесиода. Семиструнная гитара, подруга Аполлона Григорьева, была для него не менее священна, нежели классическая лира...». См.: *Мандельштам О.Э. Сочинения*: В 2 т. – Т. 2. – С.188-189. Возникает ощущение, что и в стихах 1920 года, создавая образ Поэта, Мандельштам пишет о Блоке.

³⁸ См. об этом: *Мусатов В.В.* Указ. соч. – С. 207-208.

И я одна лишь мрак тревожу
 Живым огнем крылатых **глаз**.
Они поют из темной ложи...³⁹
 (1 января 1907)

Валентине Андреевне Щеголевой, актрисе театра Комиссаржевской:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых **плечах**.
Томный голос пением **нежным**
Мне поет о южных нощах⁴⁰.
 (февраль 1910)

Любови Александровне Дельмас, артистке Мариинского театра, оперной певице:

...Он средь бушующих созвучий
 Глядит на **стан её певучий**
 И видит творческие сны⁴¹.
 (26 марта 1914)

...И **песня ваших нежных плеч**⁴².
 (25 марта 1914)

В глубоком подтексте стихотворения Мандельштама есть и имя Л.Д. Блок: по воспоминаниям Е. Лившиц, в то время, когда Мандельштам познакомился с О. Арбениной, она играла в спектакле «Стакан воды» вместе с женой поэта⁴³.

В двух «театральных» стихотворениях Мандельштам вспоминает женщин-актрис, вдохновлявших Блока, неслучайно. Именно отношение А. Блока к женщине носило характер некоего мистического культа, именно он связывал женщину с Софией Премудрой. По словам А. Горелова, «сфера его (Блока – Л.Г.) интимных переживаний, его культ женщины в каких-то глубинных основах сохранял свою мисти-

³⁹ Блок А. Стихотворения и поэмы. – Л., 1981. – С. 138.

⁴⁰ Там же. С. 204.

⁴¹ Там же. С. 224.

⁴² Там же. С. 225.

⁴³ Мандельштам О.Э. Век мой, зверь мой: Поэзия и проза. – М., 2002. – С. 148.

ческую устремленность»⁴⁴. Мандельштам блоковскую линию подхватил⁴⁵.

Кроме того, стихотворение «В Петербурге мы сойдемся снова...» создавалось в дни блоковского юбилея: 16 ноября 1920 года А. Блоку исполнилось 40 лет. Стихотворение Мандельштама датировано 25 ноября – поэтому оно могло создаваться как подарок Поэту, признавшему и оценившему стихи Мандельштама на том самом вечере поэзии 21 октября 1920 года. В двух «театральных» стихотворениях Мандельштам подарил Блоку и русскую поэзию в сжатом виде, и два полотна Боттичелли, и портреты вдохновительниц, муз.

Наконец, последнее. Ряд женских имен в стихотворении продолжается именем А.А. Ахматовой – одновременно Поэта, жены Н.С. Гумилева, приятельницы В.А. Щеголевой – и, сквозь призму мандельштамовского зрения, – актрисы. В стихотворении 1914 года поэт сравнил Ахматову с французской трагической актрисой – Рашелью:

Вполоборога, о печаль,
на равнодушных поглядела
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос – горький хмель –
Души расковыривает недра:
Так – негодующая Федра
Стояла некогда Рашель⁴⁶.

В 1957 году в посвященном О. Мандельштаму стихотворении, вошедшем в цикл «Венок мертвым», А. Ахматова, в частности, написала:

О как пряно дыханье гвоздики,
Мне когда-то приснившейся там, –
Это кружатся Эвридики,
Бык Европу везет по волнам...⁴⁷

Говоря об Эвридиках, не вспоминала ли А.А. Ахматова «театральные» стихи Мандельштама 1920 года?

⁴⁴ Горелов А. Гроза над соловьиным садом. А. Блок. – М., 1973. – С. 207.

⁴⁵ Любопытно также сопоставить мандельштамовских «поющих блаженных жен» с блоковской «девушкой в церковном хоре», чье «белое платье пело в луче» («Девушка пела в церковном хоре...», 1905). Стихотворение Мандельштама звучит по отношению к нему полемично.

⁴⁶ Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. – СПб., 1995. – С. 117.

⁴⁷ Ахматова А.А. Собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. Н.Н. Скатова. – Т. 1. – 1990. – С. 250.

Эвридики Мандельштама, его «блаженные жены» – это актрисы, «женщины театрального мира» (Иваск⁴⁸), жены поэтов, вдохновлявшие на создание бессмертных творений, и потому их образ проецируется еще и на образ Киприды – богини, отвечающей в том числе и за рождение, творчество (заметим фонетическую соотнесенность имен *Эвридика* и *Киприда*). Отсюда «блаженные» – и богоподобные; и лицедействующие; и пребывающие в экстатическом состоянии; и дарующие восторг вдохновенья...

Резюмируя, подчеркнем: 1) единство рассмотренных стихотворений Мандельштама⁴⁹, их тяготение к «микроциклу» обусловлено не только временем создания, общностью тем и мотивов (переплетение «женской» темы и темы поэзии; мотивы теней, ночи, холода/тепла), единством стихотворного размера⁵⁰, но и резонированием к полотнам Боттичелли, к образу боттичеллиевской Венеры-Киприды; 2) античное имя «вбирает» в себя центральные темы стихотворений: так, имя «Киприды», с одной стороны, «вводит в песнь» особенно дорогое для поэта имя А.С. Пушкина, воплощающего саму Поэзию, а с другой, акцентирует «женскую», любовную линию стихотворений.

Н.В. НАЛЕГАЧ

(г. Кемерово)

ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ О. МАНДЕЛЬШТАМА С И. АННЕНСКИМ В КНИГЕ СТИХОВ «КАМЕНЬ» (1916)

Проблема поэтического диалога И.Ф. Анненского с О.Э. Мандельштамом уже становилась предметом частичного рассмотрения в работах разных исследователей. Это обусловлено особой позицией самого О. Мандельштама, подобно Н. Гумилеву и А. Ахматовой признававшего И. Анненского своим учителем. Кроме того, он оставил целый ряд критических статей и замечаний, в которых содержится своеобразная концепция творчества старшего поэта. В первую очередь это «Буря и натиск» (1913), рецензия на драму «Фамира-кифаред» (1913), «О природе слова» (1921-1922), «Письмо о русской поэзии» (1922). В этих статьях он определяет старшего поэта не только как предтечу акмеизма, но и предтечу футуризма, связывая это с тем, что

⁴⁸ Цит. по: *Гаспаров М., Ронен О.* Указ. соч. – С. 210.

⁴⁹ См., в частности, о связи этих стихотворений между собой и с «Веницейской жизнью» в работе *Гаспарова М., Ронена О.* Указ. соч. – С. 207.

⁵⁰ «5-6-4-стопный вольный хорей (от «Шагов командора» Блока)». Там же. – С. 212.