

Evgenii Soshkin

## Вёсны и осени

*Возвращаясь к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама*

---

### 1

21 июля 1916 г. Марина Цветаева писала П. И. Юркевичу:

«...Я могу любить только человека, который в весенний день предпочтет мне березу. — Это моя формула.

Никогда не забуду, в какую ярость меня однажды этой весной привел один человек — поэт, прелестное существо, я его очень любила! — проходивший со мной по Кремлю и, не глядя на Москву-реку и соборы, безостановочно говоривший со мной обо мне же. Я сказала: «Неужели Вы не понимаете, что небо — поднимите голову и посмотрите! — в тысячу раз больше меня, неужели Вы думаете, что я в такой день могу думать о Вашей любви, о чьей бы то ни было. Я даже о себе не думаю, а, кажется, себя люблю!». [Цветаева 1994—1995: VI, 24].

Этим поэтом был Осип Мандельштам, о чем Цветаева поведала в письме А. В. Бахраху от 25 июля 1923 г.:

«...Для любви я стара, это детское дело. Стара не из-за своих 30 лет, — мне было 20, я то же говорила Вашему любимому поэту М<андельшта>му:

— «Что Марина — когда Москва?! ‘Марина’ — когда Весна?! О, Вы меня *действительно* не любите!»

Меня это всегда удушало, эта узость. Любите *мир* — во мне, не *меня* — в мире. Чтобы «Марина» значило: мир, а не мир — «Марина». [Там же: 574].

Из этих двух рассказов явствует, что Цветаеву особенно возмутило безразличие Мандельштама к весеннему времени

© Evgenii Soshkin, 2014

© TSQ № 47. Winter 2014

года<sup>1</sup>. В трехчастном цикле, обращенном, по мнению ряда комментаторов, к Цветаевой, Мандельштам, как я постараюсь показать, косвенно отреагировал на ее обиду за московскую весну:

1

Мне холодно. Прозрачная весна  
В зеленый пух Петрополь одевает,  
Но, как медуза, невская волна  
Мне отвращенье легкое внушает.  
По набережной северной реки  
Автомобилей мчатся светляки,  
Летят стрекозы и жуки стальные,  
Мерцают звезд булавки золотые,  
Но никакие звезды не убьют  
Морской воды тяжелый изумруд.

2

Не фонари сияли нам, а свечи  
Александрийских стройных тополей.  
Вы сняли черный мех с груди своей  
И на мои переложили плечи.  
Смущенная величием Невы,  
Ваш чудный мех мне подарили Вы!

3

В Петрополе прозрачном мы умрем,  
Где властвует над нами Прозерпина.  
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,  
И каждый час нам смертная година.  
Богиня моря, грозная Афина,  
Сними могучий каменный шелом.  
В Петрополе прозрачном мы умрем, —  
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

Май 1916<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> А также, очевидно, к православным святыням, которые вскоре составят главный колорит его стихов, адресованных Цветаевой или навеянных общением с ней. Но в обоих цветаевских изложениях этот нюанс остается не высказанным ею своему спутнику.

<sup>2</sup> Дата проставлена под беловым автографом (с написанием слова «Медуза» с прописной буквы и с одним исправлением: «северной» вместо «царственной»). См. факсимиле автографа: [Мандельштам 1990: 113].

Как известно, роман между Цветаевой и Мандельштамом начался в январе 1916 г. в Петербурге и продолжался уже «на цветаевской территории». Поэтому, если цикл действительно адресован Цветаевой (а в пользу этого говорит очень многое), их совместная прогулка с дарением меха относится еще к январскому эпизоду, а действие средней части цикла смещено во времени<sup>3</sup>.

Цветаевской московской весне Мандельштам невыгодно противопоставил свою «петропольскую»<sup>4</sup> — с воздухом, насыщенным смертью, с похожей на слизкую медузу невской волной<sup>5</sup>. Сравнение невской волны с медузой — обитательницей морей — подготавливает аттестацию воды в качестве *морской* (а не речной, как на самом деле). По-видимому, это определение вводится как смысловой эквивалент имени *Марина*<sup>6</sup>. Вспомним также строки из цветаевской «Ошибки» (1910), вошед-

---

<sup>3</sup> Нужно отметить, что и в стихах Цветаевой этого периода набережная, освещенная фонарями, является московско-петербургским сверхтопосом, объединяющим разлученных. Ср. в стихотворении из цикла «Стихи к Блоку», датированном 7 мая 1916 г.: «И проходишь ты над своей Невой / О ту пору, как над рекой-Москвой / Я стою с опущенной головой, / И слипаются фонари».

<sup>4</sup> Ср. предположение комментатора, что стихи Мандельштама были навеяны «контрастом между Петроградом и Москвой, только что — весной 1916 г. — «подаренной» Мандельштаму Цветаевой» [Мандельштам 1990: 476].

<sup>5</sup> Подробно анализируя мотив умирающего / мертвого Петербурга, Д. М. Сегал, в частности, отмечает в связи с первоначальным написанием слова «Медуза» с прописной буквы: «...невская волна, сравниваемая здесь с Медузой, должна обратить в камень того, кто смотрит ей в глаза — и, быть может, дворцы и памятники и есть эти окаменевшие наблюдатели? <...>» [Сегал 1998: 418]. В пользу этого предположения может свидетельствовать, во-первых, то, что предполагаемый мотив окаменения Петрополя снабжает этимологию его названия этиологической мотивировкой, а, во-вторых, то, что финальные строки всего цикла, в которых богине моря Афине объявляется, что Петрополь подвластен не ей, а богине подземного царства Прозерпине, могут намекать на реванш Медузы перед Афиной, согласно Овидию, превратившей Медузу в чудовище (*Met.*, IV, 786—802). На эту мифологическую связь между Медузой и Афиной мне указала Г. Дюсембаева. О связи между этой заключительной апострофой и темой умирания Петербурга см. [Сегал 2006: 507—508].

<sup>6</sup> Ср. догадку А. Г. Меца, что имя Цветаевой «дано иносказательно в стихе «Морской воды тяжелый изумруд». [Мандельштам 2009—2011: I, 554].

шей в «Вечерний альбом»: «Когда пленясь прозрачностью ме-  
дузы, / Ее коснемся мы капризом рук, / Она, как пленник, за-  
ключенный в узы, / Вдруг побледнеет и погибнет вдруг».

Но один из членов оппозиции 'Москва — Петербург' —  
московская весна — ушел в подтекст стихотворного цикла.  
Как отметил Омри Ронен, соседство эпитета *прозрачный* с об-  
разом вешнего зеленого пуха восходит к самому началу VII  
главы «Евгения Онегина»: «Еще прозрачные, леса / Как будто  
пухом зеленеют» [Ronen 1983: 130]. Примирительный смысл  
этой аллюзии в рамках реакции на цветаевский упрек («Что  
Марина — когда Москва?! «Марина» — когда Весна?!») уясня-  
ется благодаря предпосланным VII главе трем эпиграфам:

Москва, России дочь любима,  
Где равную тебе сыскать?

Дмитриев.

Как не любить родной Москвы?

Баратынский.

Гоненье на Москву! Что значит видеть свет!

Где ж лучше?

Где нас нет.

Грибоедов.

Обратим внимание на тройной параллелизм в цикле  
Мандельштама (который пропал после того как при повтор-  
ной публикации цикла в составе «Триятий» средняя часть его  
была выпущена составителями): *зеленый пух тополя : черный  
мех соболя*. Не названный прямо *соболь* реконструируется  
благодаря астиониму, зарифмованному с *тополем*, — «Петро-  
поль». Рифма-антецедент без труда обнаруживается в стихах  
Некрасова, которые впоследствии займут центральное место  
в подтекстуальном слое мандельштамовской темы 'Смерть  
Бозио': «Вспомним — Бозио. Чванный Петрополь / Не жалел  
ничего для нее. / Но напрасно ты кутала в соболя / Соловьи-  
ное горло свое». Ключевые слова — *черный соболя* — находим  
и в «Альбоме Онегина» в ряду других соответствий<sup>7</sup> (таковы

<sup>7</sup> Указано М. Безродным.

контрастное соседство черного меха с зеленым цветом, словоформы «Невы» и «плечи» в рифменных позициях, упоминание богини римского пантеона, мотив полета): «Вчера у В., оставя пир, / R. С. летела как зефир, / Не внемля жалобам и пеням, / А мы по лаковым ступеням / Летели шумною толпой / За одалиской молодой. / Последний звук последней речи / Я от нее поймать успел, / Я черным соболем одел / Ее блистающие плечи, / На кудри милой головы / Я шаль зеленую накинул, / Я пред Венерою Невы / Толпу влюбленную раздвинул».

Едва ли не о том же мехе, что упоминается в стихах Мандельштама, Цветаева писала в 1914 г., обращаясь к будущей его сопернице: «Как весело сиял снежинками / Ваш — серый, мой — соболий мех».

Нерасторжимая связь Петрополя со смертью в последней части цикла исподволь подготовлена Некрасовским подтекстом первых двух частей, но у Некрасова эта связь обусловлена суровостью *русских морозов*, а Мандельштам переносит ее на весенний сезон. Основой для этого преобразования служит источник формулы *прозрачная весна*, предшествующий подтекстуальному привлечению начала VII главы «Онегина», где прозрачность и весна соседствуют в виде двух отдельных мотивов. Этим источником, по наблюдению К. Ф. Тарановского [2000: 120], является следующий пассаж из первой главы книги Вячеслава Иванова «Эллинская религия страдающего бога»:

«...в весенней радости греки не забывали о смерти. Весна как бы говорила им: «глядите, смертные: я — цвету, я — Кора Персефона! Недолго быть мне с вами, и вы не увидите меня, и снова увидите меня». И то же говорил Дионис. В этом его глубочайший пафос. Весна была прозрачна для взора древних: она была цветущая Смерть. Нигде, быть может, не выказываются виднее хтонические корни дионисической веры. Смерть — только обратная сторона жизни: это было сознано народной душой прежде, чем провозглашено мудрецами, прежде чем Гераклит Темный стал учить, что жизнь представляется смертью умершим, как смерть является смертью только живым» [Иванов 1904: 127].

Персефона «проводит зиму в Аиде и весной возвращается на землю», напоминает Тарановский [2000: 120]. Прозерпина, которая, по Мандельштаму, властвует в Петрополе, — римский эквивалент Персефоны. Замена могла быть вызвана, во-первых, созвучностью *Прозерпины* с прилагательным *прозрачный* [Brown 1973: 264], во-вторых — рифмуемостью с *Мариной*. Однако в последующем творчестве Мандельштама соседство эпитета *прозрачный* не мешает богине зваться греческим вариантом своего имени: «Еще далеко асфodelей / Прозрачно-серая весна. <...> Но здесь душа моя вступает, / Как Персефона, в легкий круг <...>» (1917); «Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес, вослед за Персефой <...>» (1920); «Возьми на радость из моих ладоней / Немного солнца и немного меда, / Как нам велели пчелы Персефоны. <...> Они шуршат в прозрачных дёбрях ночи <...>» (1920)<sup>8</sup>.

Законен вопрос: почему стихи, обращенные к Цветаевой, имеют столь неочевидный (особенно на фоне реминисценций из «Евгения Онегина») подтекст — религиозное сочинение из журнала 12-летней давности?

Согласно дневниковой записи С. П. Каблукова от 7 февраля 1916 г., незадолго до этой даты Мандельштам встречался в Москве с Вяч. Ивановым, «признавшим его «Камень»». [Мандельштам 1990а: 252]. Из этого свидетельства можно понять, что Мандельштам в 1916 г. по-прежнему дорожил мнением Иванова — своего давнишнего ментора. Поскольку визит к Иванову с преподнесением второго «Камня» совпал по времени с влюбленностью в Цветаеву и имел место в один из приездов к ней в Москву, не исключено, что это событие с ней обсуждалось. В этом контексте предложенный Тарановским источник *прозрачной весны* может быть не столь уж герметичен.

При всем том распознавание Цветаевой данного подтекста, скорее всего, не входило в авторскую интенцию. По-видимо-

---

<sup>8</sup> Взаимоисключающие, казалось бы, Прозерпина и Персефона появятся в «Египетской марке» в виде абсурдной конъюнкции: «С тем же успехом он мог бы звонить к Прозерпине или к Персефоне, куда телефон еще не проведен» [Мандельштам 2009—2011: II, 284].

му, в аспекте актуального коммуникативного задания на *прозрачную весну* была возложена альтернативная подтекстообразующая функция: напомнить адресатке о более раннем стихотворении самого Мандельштама (написанном в 1915 г., в первый, крымский период их с Цветаевой знакомства), где присутствуют обе лексических составляющих формулы, причем в тесной координации друг с другом:

С веселым ржанием пасутся табуны,  
И римской ржавчиной окрасилась долина;  
Сухое золото классической в е с н ы<sup>9</sup>  
Уносит времени п р о з р а ч н а я стремнина.

Топча по осени дубовые листья,  
Что густо стелются пустынную тропинкой,  
Я вспомню Цезаря прекрасные черты —  
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!

Здесь, Капитолия и Форума вдали,  
Средь увядания спокойного природы,  
Я слышу Августа и на краю земли  
Державным яблоком катящиеся годы.

Да будет в старости печаль моя светла:  
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;  
Мне осень добрая волчицею была  
И — месяц Цезаря — мне август улыбнулся.

*Стремнина времени*, которая *уносит* «золото классической весны», — это парафраза *реки времен*, которая «в своем стремленьи / Уносит все дела людей» [Ronen 1983: 113]<sup>10</sup>. Кажется бы, подтекст несколько не нуждается в дополнительной

---

<sup>9</sup> Здесь и далее разрядка в цитатах моя. — Е. С.

<sup>10</sup> Преобразование *реки* в *стремнину* позволяет окраситься *ржавчиной* не только долине, но и *стремени*, которое синтезируется из *стремнины* и пасущихся *табунов*. Эти *табуны* подле *прозрачной* реки — источник строки «Прозрачны гривы табуна ночного» из «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (наряду с другим, на который указал К. Ф. Тарановский [2000: 121], — упоминанием о конях, пасущихся в Аиде, у Вергилия, «Энеида», VI, 652—655). *Сухая река* в стихе, идущем следом («В сухой реке пустой челнок плывет») — все та же *время стремнина*, уносящая *сухое* золото *классической весны*. О других интертекстуальных параллелях к образу *сухой реки* см. [Ronen 1979: 178—179].

верификации. Тем не менее, таковая обеспечивается за счет анаграммирования фамилии Державина в словоформах *ржанием*, *ржавчиной* и, как уже не раз отмечалось, *державным* (должно быть, этот прием в свою очередь был спровоцирован словосочетанием *ЖеРлом поЖРется*)<sup>11</sup>. Все это свидетельствует о том, что равнение на державинское слово является программным. Напомню, что в стихотворении, написанном 12 февраля 1916 г., Цветаева назвала Мандельштама *молодым Державиным*. Как удостоверяет ее поздняя статья «Поэт-альпинист» (1935), где Мандельштам именуется «державинским притоком» (обратим внимание на «речную» метафору) и «усовремененным Державиным» [Цветаева 1994—1995: V, 440], аналогия не была случайной. «С веселым ржанием пасутся табуны...», вероятно, дало Цветаевой один из стимулов к признанию за Мандельштамом права наследования Державину. Во всяком случае, оно входило в актуальный для нее реминисцентный фонд, о чем свидетельствует ее стихотворение 1917 г., в котором она воспроизводит мандельштамовскую сложную конструкцию, основанную на симметрии парных образов: императора Августа с державным яблоком и тезоименного императору месяца спелых яблок, катящихся по земле (аллегория заката империи), а также мотив ржавчины<sup>12</sup>:

Август — астры,  
Август — звезды,  
Август — грозди

---

<sup>11</sup> Ср. позднее в статье «Девятнадцатый век» (1922): «Державин на пороге девятнадцатого столетия нацарапал на грифельной доске несколько стихов, которые могли бы послужить лейтмотивом всего грядущего столетия <...> Здесь на ржавом языке одряхлевшего столетия со всей мощью и пронизательностью высказана потаенная мысль грядущего <...>» [Мандельштам 2009—2011: II, 112—113]. Также ср. трижды повторенное звуко сочетание, вероятно, намекающее на инициалы имени и отчества Державина (в преддверии создания «Грифельной оды» в следующем году): *Грифельной*, *Грядущего* (прил.), *Грядущего* (сущ.); аналогичную звукопись находим в статье «Слово и культура» (1921): «Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске» [Там же: 53] (*уГРоза*, *Грифельной*); разумеется, и *трубный глас* укаazuje на архангела, именем которого Державин был назван.

<sup>12</sup> Связь между двумя стихотворениями была отмечена З. Г. Минц [1979: 109].



Винограда и рябины  
Ржавой — август!

Полновесным, благосклонным  
Яблоком своим имперским,  
Как дитя, играешь, август.  
Как ладонью, гладишь сердце  
Именем своим имперским:  
Август! — Сердце!  
<...>

Манделштам, апеллируя к собственному тексту, который в глазах Цветаевой подтверждал его высокую поэтическую родословную, как бы намекает собеседнице, рассерженной его равнодушием к московской весне, на свою верность иной весне — *классической весне* эллинизма.

В мифологическом аспекте *золото классической весны* отсылает к непреходящей весне золотого века, о которой рассказывает Овидий в «Метаморфозах»: «*Aurea prima sata est aetas <...> ver erat aeternum*» (I, 89—107; пер. С. Шервинского: «Первым веком золотой народился <...> Вечно стояла весна»). Уносимое потоком времени, это *золото* остается *сухим* — то есть, как золоту и свойственно, нержавеющей. Отождествляя не только золото с классической весной, но и ржавчину с наступающей осенью римского упадка, то есть не только соотнося с первой из них золотой век (по Овидию), но и со второй — век железный, Манделштам, по-видимому, ориентируется на ивановскую «Железную осень» (кн. «Прозрачность», 1904). Как отмечает О. Ронен, в этом стихотворении Иванова «металлы Гесиода, золото и железо, знаменуют <...> и смену сезонов, и символическую перемену в осеннем ландшафте» [Ронен 2000: 96]. Таким образом, не только *прозрачная*, но и *классическая весна* отсылает — рикошетом от Овидия — к творчеству Иванова<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> В стихотворении предпринят опыт говорения как бы устами сразу нескольких поэтов-предшественников — Овидия (см. [Террас 1995: 18], [Пшчыбыльский 1995: 45—46] и др.), Пушкина («Да будет в старости печаль моя светла» < «Мне грустно и легко; печаль моя светла» [Brown 1973: 194—195]; «Средь увядания спокойного природы» < «Люблю я пышное природы увяданье» [Сегал 1998: 305]) и Державина (а возможно, и еще кого-либо из

В стихотворении «Еще далеко асфodelей...» (1917) Мандельштам варьирует определение весны (*прозрачно-серая*) и повторяет некоторые другие элементы цикла о Петрополе: рифму *весна — волна*, имя подземной богини (в его греческом варианте). В марте 1918 г. пишется «На страшной высоте блуждающий огонь...», в котором прежний мотив смерти в Петрополе преобразуется в мотив смерти самого Петрополя, озаменованной пришествием весны и ледоходом; *прозрачная весна* вскрывшейся Невы как бы отражает *прозрачную звезду* (ср. созвучие *весна — звезда*), то ли спасительную, то ли погибельную. К этой звезде обращен рефренный стих: «Твой брат, Петрополь, умирает». Первая строка, поясняет Тарановский,

«содержит образ *блуждающего* [т. е. болотного]<sup>14</sup> огня. Появление этого огня над северной столицей не должно нас удивлять: ведь Санкт-Петербург строился на болоте <...> В 1918 году мандельштамовский Петрополь умирает, т. е. превращается в Некрополь. А блуждающие огни появляются не только над болотом, но и на кладбищах. <...> «прозрачная звезда» явно переключается с «прозрачной весной» и как бы «заражается» ее значением. И если она, сестра Петрополя, когда-то была счастливой звездой, под которой град Петров родился, то теперь она стала предвестницей смерти» [Тарановский 2000: 338—339].

Очевидно, что оба эти «рецидива» *прозрачной весны* входят в комплексное воспроизведение некоторых образов и мотивов цикла о Петрополе. При этом в «Еще далеко асфodelей...» отчасти реализуется мифологический потенциал, заложенный в имени Персефоны и эксплицированный в приведенном выше пассаже Иванова, а в стихотворении «На страшной высо-

---

числа тех, к чьим текстам Мандельштам здесь предположительно апеллирует, — Горация [Там же: 301 след.], Верлена [Лекманов 2000: 526 след.], Фета [Мусатов 2000: 122]). Принцип подбора основных участников этого многоголосья понятен лишь отчасти: вполне естественен переход от Овидия к Пушкину, но едва ли к Державину.

<sup>14</sup> Квадратные скобки источника. — Е. С.

те...» *прозрачная / зеленая звезда* может подразумевать также своего рода ревизию (с историософских позиций) природы и роли *кормчих звезд*<sup>15</sup>; этот навигационный аспект усиливается за счет того, что одна из ипостасей летучей звезды — *чудовищный корабль* (представляющий собой контаминацию немецкого цеппелина из тех, что «3 марта 1918 г. <...> совершили несколько налетов на Петроград», и *воздушного корабля* с призраком свергнутого императора на борту [Мандельштам 1990: 483]).

Ссылаясь на работу Ю. И. Левина [1969], Тарановский констатирует, что у Мандельштама «эпитет *прозрачный* часто входит в образы, связанные со смертью и подземным царством» [Тарановский 2000: 338]. Действительно, в «Летейских стихах» (1920), варьирующих сюжет о сошествии живой души в Аид, эпитет *прозрачный* в значении 'призрачный, потусторонний'<sup>16</sup> встречается в целом ряде контекстов: «лес безлиственный прозрачных голосов» («Когда Психея-жизнь спускается к теням...»); «Душа не узнает прозрачные дубравы» (там же); «Слепая ласточка в чертог теней вернется / На крыльях срезанных, с прозрачными играть» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...»); «Прозрачны гривы табуна ночного. / В сухой реке пустой челнок плывет» (там же); «Но я забыл, что я хочу сказать, / И мысль бесплотная в чертог теней вернется. // Все не о том прозрачная твердит <...>» (там же); «Нам остаются только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы, / Что умирают, вылетев из улья. // Они шуршат в прозрачных дебрях ночи <...>» («Возьми на радость из моих ладоней...»). «В ряде всех этих образов исходным является, пожалуй, образ «прозрачной весны», заимствованный у Вячеслава Иванова», — заключает Тарановский [Там же]. В том же 1920 г. написаны два стихотворения о двух постановках «Орфея и Эвридики» Глюка. Лейтмотив первого из двух текстов — фиктивное бессмертие вечно цветущих (ибо искусственных) роз; в финале второго из них звучит обещание *бессмертной весны*, исходящее, должно быть, от ее предвестницы — *коченеющей на снегу живой ласточки*, которая весной воскреснет

<sup>15</sup> Наряду с отсылкой к Блоку [Тарановский 2000: 338].

<sup>16</sup> Ср. [Ronen 1983: 147], [Сегал 1998: 418], [Сегал 2006: 280—281].

и покинет «бездны подземны» (Державин), подобно Эвридике Глюка и Персефоне<sup>17</sup>.

Во всех рассмотренных случаях отдельного бытования в текстах «Тристий» обеих лексических составляющих формулы *прозрачная весна* соответствующие им мотивы оказались связанными не просто с подземным царством, но с тем или иным мифом о временном пребывании в Аиде — Орфея, Персефоны, Психеи. Другие примеры употребления в «Тристиях» прилагательного *прозрачный* или существительного *весна* немногочисленны; в этих случаях они не только не ассоциируются с группой мифов о сошествии в Аид, но и либо вообще семантически не соприкасаются с подземным царством<sup>18</sup>, либо имеют к нему лишь косвенное отношение, причем *весна* не коннотирует с Персефоной, а характеристика *прозрачный* не служит указанием на призрачность<sup>19</sup>.

Многочисленные отголоски формулы *прозрачная весна* в корпусе «Тристий» корреспондируют, конечно же, не только с образами Персефоны и весны как символами женского начала в ивановских реконструкциях орфической религии, но и с прозрачностью как одним из центральных концептов учения Вяч. Иванова о трансцензусе (или, иначе, *отпрозрачивании*). Впрочем, в текстах «Камня» и «Тристий» координация с исходным содержанием этого концепта практически исчерпывается сохранением за прозрачностью такого ее свойства, как диалектическая, медиативная неполнота<sup>20</sup>. Для Мандельштама эта неполнота прозрачности является залогом и формой бессмертия («На стекла вечности уже легло / Мое дыхание,

<sup>17</sup> См. подробные разборы этой «двойчатки»: [Сегал 1998: 618—625], [Гаспаров, Ронен 2003].

<sup>18</sup> «В сухом прозрачном воздухе сверкаешь» («Феодосия», 1919—1922); «Прозрачна даль. Немного винограда» (там же); «Прозрачной слезой на стенах проступила смола» («За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920).

<sup>19</sup> «Да будет так: прозрачная фигурка / На чистом блюде глиняном лежит, / Как беличья распластанная шкурка; / Склонясь над воском, девушка глядит. / Не нам гадать о греческом Эребе <...>» («Tristia», 1918); «...И холодком повеяло высоким / От выпукло-девического лба, / Чтобы раскрылись правнукам далеким / Архипелага нежные гроба. // Бежит весна топтать луга Эллады <...>» («Черепеха», 1919).

<sup>20</sup> См. часто цитируемое место в предисловии О. Дешарт к собранию сочинений Иванова [1971—1987: I, 62].

мое тепло») и — сообразно ивановской концепции — фактором проводимости той духовной среды, в которой совершается мистическое восхождение, сопряженное с опрозрачиванием, и последующее нисхождение (ср. образы *прозрачных дебрей ночи, прозрачно-серой весны, полупрозрачного леса* и т. п.<sup>21</sup>). Мандельштам, однако, приурочивает опрозрачивание к нисхождению, а само нисхождение мыслит не как возвращение в «голубую тюрьму» дольного мира (как понимал его Иванов), но как сошествие в преисподнюю. Имплицитным обоснованием столь радикальной реорганизации исходной модели служит прозрачность / призрачность царства мертвых, а сохранение связи с этой моделью обеспечивается мифом о воскрешении Эвридики — по его смежности (в том числе каузальной — при неудачной попытке воскрешения) с центральным для орфического культа мифом о растерзании Орфея.

В остальном же, начиная с первых лет «каменного» периода, когда происходило наиболее интенсивное общение Мандельштама с Ивановым, и на всем протяжении 1910-х годов учение о прозрачности служило Мандельштаму объектом не столько интеллектуальной рецепции, сколько эстетической рефлексии. Общий характер этой рефлексии подходит под описание ее частного проявления в «Золотистого меда струя из бутылки текла...», в котором, как пишет Лена Силард, «мир, созерцаемый сквозь «воздушное стекло». необыкновенно близок (хотя и не идентичен) тому миру прозрачности, анализ которого был положен Вяч. Ивановым в основу его концепции духовного восхождения. Символы этого мира, оформленные через множество лексем, составили лейтмотиву его книги стихов «Прозрачность», очевидно хорошо запомнившуюся <...> Мандельштаму <...> и многим другим, исходившим из этого символа-концепта каждый по-своему» [Силард 2008: 179].

---

<sup>21</sup> О неполноте прозрачности описываемой среды и ее атрибутов у Мандельштама см. также [Сегал 2006: 328—329]. Этот неизменный акцент на неполноте прозрачности, разумеется, не отменяет индивидуальной генеалогии каждого образа. См., например, [Левинтон 1999: 265—266].

Когда в 1930-е годы Мандельштам вновь мобилизует мистическую программу восхождения / нисхождения, ее опорный концепт остается невостребованным. Тем больший интерес представляет единственный случай, когда поздний Мандельштам воспроизводит термин Иванова. Это происходит в третьей строфе «Стихов о неизвестном солдате» (далее — СНС):

Сквозь эфир десятично-означенный  
Свет размолотых в луч скоростей  
Начинает число, опрозраченный  
Светлой болью и молюю полей:

И за полем полей — поле новое  
Треугольным летит журавлем —  
Весть летит светопыльной обновою,  
И от битвы давнишней светло.

Весть летит светопыльной обновою:  
— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,  
Я не Битва народов, я новое,  
От меня будет свету светло...

Высказывалось предположение, что причастие *опрзраченный* (в некоторых изданиях — *опрзраченный*), относящееся к *свету*, представляет собой отсылку к учению Гете о цвете в изложении Андрея Белого в его книге «Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности» (1917)<sup>22</sup>. Помимо отмеченного в данной связи места в книге Белого (см. [Белый 2000: 171]), соответствующее понятие встречается в ней еще дважды (см. [Там же: 103; 172]), однако во всех трех случаях используется не причастие, а глагол в страдательном залоге. Впрочем, даже вопрос о степени знакомства Мандельштама с огромным по объему эзотерическим трактатом Белого не имеет принципиального значения, поскольку глагол *опрзрач(н)ить* и его производные входят в словарь Белого —

<sup>22</sup> См. [Кацис 2000: 305—306].

поэта, писателя, критика. Более того, в одном из двух случаев своего появления в романе «Петербург» причастие *опрозраченный* звучит в таком контексте, который будет варьироваться Мандельштамом в стихах на смерть Белого: «Из теневого угла, будто сроенная, выступала гордая, сутуло-изогнутая фигура, состоящая, как подпоручику показалось, из текучих все светлостей, — со страдальчески усмехнувшимся ртом, с василькового цвета глазами; белольняные, светом стоящие волосы образовали опрозраченный, будто нимбовый круг над блистающим и высочайшим челом <...>» [Белый 1994: 377]. Ср.: «Голубые глаза и горячая лобная кость»; «Из горячего черепа льется и льется лазурь».

И все же для современников это слово было маркировано в качестве персонально ивановского. Прежде всего в таком качестве оно и появляется в СНС, тогда как примеры его использования Белым (в какой-то мере, несомненно, в пику Иванову<sup>23</sup>) в лучшем случае примешиваются к подтекстуальному субстрату наряду с другими прецедентами употребления причастия *опрозрач(н)енный* и однокоренных ему слов — в «Плясунье» (1859) Мея, эквиметричной СНС и любимой Мандельштамом; у Брюсова в стихотворении «Руками плечи...» (1921), где образ *воды столетий опрозраченной* заставляет вспомнить *времени прозрачную стремнину* самого Мандельштама и др.

Необходимо уточнить, какое конкретное контекстуальное значение приобретает образ *опрозраченного света* в СНС за счет своей подтекстуальной связи с понятием опрозрачивания в системе Иванова. В этой последней с обоими процесса-

---

<sup>23</sup> Ср. полемику 1908 г. с Ивановым по поводу его концепции двух символов и девиза «a realibus ad realiora», суть которого, как утверждает Белый, дублирует положения его, Белого, статьи «Символизм как миропонимание» (1903) [Белый 2012: 239—242]. Учитывая, что в этой статье Белый привлекает сравнительные характеристики цветов спектра и что Иванов в своих статьях использует образ радуги как символ нисхождения, то есть перехода от большей прозрачности к меньшей, не приходится сомневаться, что Белый, употребляя глагол *опрозрач(н)ить* и его производные, в числе других целей стремился подчеркнуть свой приоритет в разработке соответствующего концепта. Ср. также рассуждения Белого 1904-го [Там же: 431—433] и 1907-го [Там же: 298—302] гг. о прозрачности и целлюлярности.

ми — восхождения как опрозрачивания и нисхождения как замутнения по мере прохождения луча ночного солнца сквозь опоясанную радугами душу<sup>24</sup> — соотнесен образ покрывала или завесы, который Иванов узнает в целой веренице мифологических и литературных мотивов. В разные периоды «завесы реального» отождествлялись Ивановым то с трагической маской («Новые Маски», 1904), то с покрывалом Изиды<sup>25</sup>, то с «velo sottile» «Чистилища» (VIII, 19—21)<sup>26</sup>, то с «непрозрачной завесой», которою от Ланцелота «сокрылся <...> сияющий Грааль» [Иванов 1971—1987: I, 456], то с «младенческим покрывалом», о котором упоминает Фауст у Гете [Иванов 1909: 18]. Но можно предположить, что основной источник образа мистической завесы, обладающей переменной степенью прозрачности, — шопенгауэровская метафора опрозрачивания покрывала Майи: «...для того, кто совершает добрые дела, покрывало Майи становится прозрачным <...>» [Шопенгауэр 1993: 468]. Ср. в стихотворении «Прозрачность», давшем название всей книге 1904 г.: «Прозрачность! улыбчивой сказкой / Соделай видения жизни, / Сквозным — покрывало Майи!» В перспективе нисхождения Иванов применяет понятие завесы и к зиждимой форме искусства по отношению к зиждательной, и к нисходящей градации реального: из символов «художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя вторую природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества» [Иванов 1916: 140]. Тем самым завеса формы зиждимой, набрасываемая на завесу низшей реальности, непосредственно данной в ощущениях, как бы подменяет собой эту более густую завесу и, в конечном счете, способствует трансценденсу. В перспективе восхождения завеса реальнейшего трактуется двояко: то как проводящая среда, в которой неполнота прозрачности постепенно убывает, но

---

<sup>24</sup> О связи этого мотива с учением перипатетиков о первичных цветах и с цветовой теорией Гете см. [Кузнецова 2003]. Общий интерес к этой теории, несомненно, был одним из важных факторов сближения Иванова с антропософами.

<sup>25</sup> См., например, статью «Религиозное дело Владимира Соловьева» (1910); см. также [Обатнин 2000: 104 след.].

<sup>26</sup> См. [Иванов 1971—1987: IV, 553], [Дешарт 1971: 114; 148].



все же сохраняется (поскольку абсолютная прозрачность недоступна человеческому восприятию), то как амбивалентный заслон, который, оберегая тайну, в то же время защищает от ее прямого лицезрения (чреватого слепотой, безумием и гибелью)<sup>27</sup>.

Когда в 1935 г. в беседе с Сергеем Рудаковым Мандельштам, декларируя свой поэтический метод, косвенно воспользовался девизом «*a realibus ad realiora*»<sup>28</sup>, он, если верить записи Рудакова, описал очередной переход от достигнутого уровня реального к следующему, более высокому, как *перекрывание* одного уровня другим: «Сказал «Я лежу», сказал «в земле» — развивай тему «лежу», «земля» — только в этом поэзия. Сказал реальное, перекрой более реальным, то — реальнейшим, потом сверхреальным <...>» [Рудаков 1997: 61]. Это перекрывание прямо восходит к ивановскому образу покрывала, которое художник-ткач набрасывает поверх *пеплоса естества*.

Условием понимания характеристики *света* в СНС — *опрозраченный светлой болью и молью нолей* — оказывается соседство этой характеристики со *светопыльной обновой* как метафорой *вести*<sup>29</sup>. Напомню, что, согласно классической интерпретации О. Ронена, центральным подтекстом СНС является сочинение К. Фламариона, где описан посмертный полет в космическом пространстве со скоростью, превышающей скорость света и позволяющей видеть в обратном порядке разносимые лучами во все концы вселенной картины истори-

---

<sup>27</sup> Расхожий мифологический мотив непосредственного контакта с богом, несущего гибель смертному, входит и в дионисийский цикл мифов: по просьбе Семелы, матери второго Диониса, Зевс обнял ее в своем настоящем обличи и испепелил молниями, успев лишь спасти нерожденного младенца. «Лирика Иванова дает примеры совмещения обоих значений, и тогда покрывало Изиды, скрывающее тайну, защищает человека от ее познания», — отмечает Обатнин [2000: 107]. Ср. также маску «как аполлинийскую завесу божественной пощадь» [Иванов 1909: 346]. Лицезрение света, по мысли Иванова, поразило безумием Ницше [Там же: 19—20] (мотив, восходящий к описанию выхода из пещеры у Платона), а Скрыбину открыло путь мистического ухода из жизни [Иванов 1971—1987: III, 185].

<sup>28</sup> Что и было отмечено комментаторами писем Рудакова [1997: 61—62].

<sup>29</sup> Примечательно, что в упоминавшейся выше «Плясунье» Мея плясунья опрозрачена благодаря наброшенному на нее покрову: «Опрозрачила ткань паутинная / Твой призывно откинутый стан».

ческого прошлого человечества и, в частности, наполеоновские сражения (см. [Ронен 2002: 96—118]). У Мандельштама весть о более поздних событиях, распространяясь по Вселенной, перекрывает, подобно *обнове*, предшествующие события, тем самым их опрозрачивая (не заслоняя, а растворяя, то есть как бы отменяя). Самая последняя весть — это весть о конце истории: *свету светло* от вести о конце света (мира), распространяемой светом (световым лучом).

Образ *моли* возникает на основе этимологизации причастия *разМОЛотых* [Гаспаров 1996: 71] и второй части прилагательного *светоПЫЛЬНОЙ*, которое намекает и на *пыль* как пищу (или, если угодно, остатки трапезы) моли, и на *пыльцу* как ее одежду (ср. имплицитное сравнение пыльцы белой бабочки — *заемного праха* — с мукой в «Не мучнистой бабочкою белой...», 1935—1936). Под *светопыльной обновою* подразумевается не просто пыльца, но и покрывало, завеса. Поскольку моль — сниженный вариант метафоры ‘душа — мотылек’, эта завеса, опрозрачиваясь, делает душу-моль незримой, трансцендирует ее до конца (вспомним Душу Мира, которой, по Иванову, художник тклет покрывало). Возникает парадоксальное напряжение смыслов: во-первых, между двумя характеристиками моли — пылью как ее одеянием и пыльной одеждой как ее пищей; во-вторых, между *обновою* как завесой, брошенной на тайну, и *обновою* как новостью (= *вестью*), распространяющейся со скоростью света. *Моль нолей*, по-видимому, семантически связана с *миллионами убитых задешево* (о которых и летит весть-обнова). Она съедает (опрозрачивает) все индивидуальные черты убитых солдат; ср. наречие *задешево* и, с одной стороны, фразеологизм *траченный молью*, а с другой — риторическое клише, уподобляющее человека моли в качестве легкого и незначительного объекта истребления; оно использовано в «Квартира тиха, как бумага...» (1933), а также применительно к массовым убийствам на мировой войне, в «Джоне Боттоме» (1926) Ходасевича. В то же время моль, теребя пыльцу, и сама в буквальном смысле опрозрачивается. Но и *боль*, причиненная жертвам и тем, кто их любил, просветляется и опрозрачивается по мере того как лучи-курьеры удаляются от земли.

В заключение позволю себе высказать обобщающую догадку, что так называемые «образы в квадрате», которыми изобилуют СНС и, в частности, третий фрагмент (*за полем полей, свету светло* и др.), представляют собой экспликацию все того же движения от реального к реальнейшему и сверхреальному, или, иначе, перекрывание реального все более и более опрозрачивающими его покровами<sup>30</sup>.

## ЛИТЕРАТУРА

[Белый 1994]. *Белый А.* Собр. соч. Петербург / Комм. С. И. Пискуновой, В. М. Пискунова. — М.

[Белый 2000]. *Белый А.* Собр. соч. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере / Общ. ред. В. М. Пискунова; Сост., комм. и послесл. И. Н. Лагутиной. — М.

[Белый 2012]. *Белый А.* Собр. соч. Арабески. Луг зеленый / Общ. ред., послесл. и комм. Л. А. Сугай. Сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. — М.

[Гаспаров 1996]. *Гаспаров М. Л.* О. Манделъштам: Гражданская лирика 1937 г. — М.

[Гаспаров, Ронен 2003]. *Гаспаров М. Л., Ронен О.* Похороны солнца в Петербурге: О двух театральных стихотворениях Манделъштама // Звезда, 5. — С. 207—219.

[Иванов 1904]. *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь, 1. — С. 110—134. — Цит. по <[http://rvb.ru/ivanov/2\\_lifetime/ell\\_rel/01.htm](http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/ell_rel/01.htm)>.

[Иванов 1909]. *Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы. — СПб. — Цит. по <[rvb.ru/ivanov/2\\_lifetime/po\\_zvezdam/toc.htm](http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/po_zvezdam/toc.htm)>.

[Иванов 1916]. *Иванов Вяч.* Борозды и Межи: Опыт эстетические и критические. — М. — Цит. по <[rvb.ru/ivanov/2\\_lifetime/borozdy/toc.htm](http://rvb.ru/ivanov/2_lifetime/borozdy/toc.htm)>.

[Иванов 1971—1987]. *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. О. Дешарт, Д. В. Иванова, Л. В. Ивановой, при уч. А. Б. Шишкина. — Брюссель. — Цит. по <[rvb.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/toc.htm](http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/toc.htm)>.

[Кацис 2000]. *Кацис Л. И.-В.* Гете и Р. Штейнер в поэтическом диалоге Андрей Белый — Осип Манделъштам // Он же. Русская эсхатология и русская литература. — М. — С. 301—327.

---

<sup>30</sup> Благодарю редакторов-составителей за ценные предложения и замечания.

[Кузнецова 2003]. *Кузнецова О. А.* Концепт «Прозрачность» у Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы междунар. науч. конф. 9—11 сент. 2002. — Томск; М. — С. 280—285.

[Левин 1969]. *Левин Ю. И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах II // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XII. — С. 106—164.

[Левинтон 1999]. *Левинтон Г. А.* Душа ведь женщина: (Из комментариев к «Летейским стихам» Мандельштама: «Когда Психея-жизнь спускается к теням») // *Studia metrica et poetica*: Сб. ст. памяти П. А. Руднева / Сост. А. К. Байбурина и А. Ф. Белоусова. — СПб. — С. 265—277.

[Лекманов 2000]. *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. — Томск.

[Мандельштам 1990]. *Мандельштам О.* Соч.: В 2 т. Т. 1 / Сост., подг. текста и комм. П. М. Нерлера. — М.

[Мандельштам 1990а]. *Мандельштам О.* Камень / Изд. подгот. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. — Л.

[Мандельштам 2009—2011]. *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. — М.

[МиА 1995]. *Мандельштам и античность*: Сб. ст. / Сост. О. А. Лекманов. — М.

[Миц 1979]. *Миц З. Г.* «Военные астры» // Вторичные моделирующие системы. — Тарту. — С. 106—110.

[Мусатов 2000]. *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. — Киев.

[Обатнин 2000]. *Обатнин Г.* Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907—1919). — М.

[Пшыбыльский 1995]. *Пшыбыльский Р.* Рим Осипа Мандельштама // [МиА 1995: 33—64].

[Ронен 2000]. *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. — М.

[Ронен 2002]. *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. — СПб.

[Рудаков 1997]. *О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935—1936)* / Вступ. ст. Е. А. Тоддеса и А. Г. Меца; публ. и подг. текста Л. Н. Ивановой и А. Г. Меца; комм. А. Г. Меца, Е. А. Тоддеса, О. А. Лекманова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 г. Материалы об О. Э. Мандельштаме. — СПб. — С. 7—185.

[Сегал 1998]. *Сегал Д.* Осип Мандельштам: История и поэтика. — Ч. 1, кн. 1—2. — Jerusalem; Berkeley.

- [Сегал 2006]. *Сегал Д. М.* Литература как охранная грамота. — М.
- [Силард 2008]. *Силард Л.* Таврида Мандельштама // Крымский текст в русской культуре: Материалы междунар. науч. конф. (СПб.; 4—6 сент. 2006). — СПб. — С. 168—189.
- [Тарановский 2000]. *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. — М.
- [Террас 1995]. Террас В. И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // [МиА 1995: 12—32].
- [Цветева 1994—1995]. *Цветева М.* Собр. соч.: В 7 т. / Сост., подг. текста и комм. А. Саакянц и Л. Мнухина. — М. [http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=last\\_update&cid=201](http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=last_update&cid=201)
- [Шопенгауэр 1993]. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. Т. 1. / Пер. М. И. Левиной // Он же. О четвероюлке корне... Мир как воля и представление. Т. 1. Критика кантовской философии. — М.
- [Brown 1973]. *Brown C.* Mandelstam. — Cambridge.
- [Ronen 1979]. *Ronen O.* The Dry River and the Black Ice: Anamnesis and Amnesia in Mandel'stam's Poem «Ja slovo pozabyl, što ja xotel skazat'» // Slavica Hierosolymitana, I. — P. 177—184.
- [Ronen 1983]. *Ronen O.* An Approach to Mandel'stam. — Jerusalem.