



К поэтике позднего
Мандельштама
(«Мастерица
виноватых взоров...»:
анализ текста)

Towards the Poetics
of the Late Mandel'shtam
("Masteritsa
vinovatykh vzorov...":
an Analysis)

**Борис Андреевич
Успенский**

Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики
Москва, Россия

Boris A. Uspenskij

National Research University Higher
School of Economics
Moscow, Russia

Резюме

В статье дается детальный анализ стихотворения «Мастерица виноватых взоров...» с экскурсами в поэтическую технику Мандельштама. Особое внимание уделяется сложной метафорике Мандельштама, игре омонимичных значений и полифонической структуре этого стихотворения, объединяющего голоса, принадлежащие разным субъектам речи.

Ключевые слова

Мандельштам, Мария Петровых, поэтика, метафора, поэтический голос, точка зрения, омонимия и полисемия, неологизмы, внутренняя речь

Abstract

The article presents a detailed analysis of the poem "Masterica vinovatykh vzorov..." with insights on the poetic technique of Mandel'shtam. Special attention is

Цитирование: Успенский Б. А. К поэтике позднего Мандельштама («Мастерица виноватых взоров...»: анализ текста) // *Slověne*. 2018. Vol. 7, № 2. С. 227–257.

Citation: Uspenskij B. A. (2018) Towards the Poetics of the Late Mandel'shtam ("Masteritsa vinovatykh vzorov...": an Analysis). *Slověne*, Vol. 7, № 2, p. 227–257.

DOI: 10.31168/2305-6754.2018.7.2.9

given to the Mandel'shtam's use of metaphors, to the interplay of homonymous meanings and to the polyphonic structure of this poem that unifies different voices.

Keywords

Mandel'shtam, Maria Petrovykh, poetics, metaphor, poetical voices, point of view, homonymy and polysemy, neologisms, inner speech

Предмет нашего анализа — стихотворение О. Э. Мандельштама, датированное 13–14 февраля 1934 г. и посвященное Марии Сергеевне Петровых (1908–1979)¹. Приведем текст этого стихотворения [по изд.: Семенко 1990: 138; Гаспаров 2001: 206], введя нумерацию строф и строк: строфы обозначаются римскими цифрами, строки — арабскими.

I.

1. Мастерица виноватых взоров,
2. Маленьких держательница плеч*,
3. Усмирен мужской опасный норов,
4. Не звучит утопленница-речь.

II.

5. Ходят рыбы, рдея плавниками,
6. Раздувая жабры: на, возьми!
7. Их, бесшумно окающих** ртами,
8. Полухлебом плоти накорми.

III.

9. Мы не рыбы красно-золотые,
10. Наш обычай сестринский таков:
11. В теплом теле ребрышки худые
12. И напрасный влажный блеск зрачков.

¹ Дата обозначена на автографе стихотворения, подаренном поэтом М. С. Петровых. Автограф хранится в личном собрании Арины Витальевны Головачевой, дочери М. С. Петровых. Фототипическое воспроизведение автографа см. в изд.: [Михайлов и Нерлер, 1, вклейка между с. 160 и с. 161; Фигурнова и Фигурнова 2001: 172].

* Вариант: *встреч*. Так только в автографе, подаренном М. С. Петровых. Этот вариант считается опиской [см.: Мец, 1: 572; Видгоф, 2015: 181], хотя он мог появиться — в данном списке — по случаю какой-то встречи О. Э. Мандельштама и М. С. Петровых.

** Вариант: *окающих*. Так в автографе, подаренном М. С. Петровых, и в ряде других списков, см.: [Михайлов и Нерлер, 1: 443, 537; Мец, 1: 572]. Следует иметь в виду, что буквы *к* и *х* в почерке О. Э. Мандельштама близки по начертанию.

IV.

13. Маком бровки мечен путь опасный.
14. Что же мне, как янычару, люб
15. Этот крошечный, летуче-красный,
16. Этот жалкий полумесяц губ?

V.

17. Не серчай, турчанка дорогая:
18. Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,
19. Твои речи темные глотая,
20. За тебя кривой воды напьюсь.

VI.

21. Ты, Мария — гибнущим подмога***
22. Надо смерть предупредить — уснуть.
23. Я стою у твердого порога.
24. Уходи, уйди, еще побудь.

Об этом стихотворении много написано. Существует несколько специальных работ, ему посвященных, не говоря о спорадических

*** Вариант: *Наша нежность гибнущим подмога*. Так только в автографе, подаренном М. С. Петровых. В так называемом Ватиканском списке (из библиотеки Принстонского университета, *Box 4, folder 16*) на месте слов *Ты, Мария* стоит пробел. Ватиканский список — домашнее название авторизованного сборника, изготовленного Н. Я. Мандельштам в 1935 г. по приезду в Воронеж: так в семье О. Э. и Н. Я. Мандельштамов именовалась тетрадка со стихами 1930–1935 гг., частично переписанная с автографов, частично записанная по памяти, иногда под диктовку поэта [Семенко 1997: 5; Михайлов и Нерлер, 1: 443, 537]; название возникло по аналогии с *Codex Vaticanus*, древнейшим списком Нового Завета.

Слова *Ты, Мария* значатся в списке, опубликованном И. М. Семенко по рукописному сборнику 1935 г. (без указания адреса рукописи).

Как указал нам Л. М. Видгоф, среди бумаг Мандельштама, хранящихся в библиотеке Принстонского университета, имеются еще два списка этого стихотворения, сделанные рукой Н. Я. Мандельштам. Один из них находится среди стихов памяти Андрея Белого (*Box 2, folder 22*); и здесь также на месте слов *Ты, Мария* стоит пробел. В другом списке — так называемой Наташиной книге, изготовленной Н. Я. Мандельштам для Н. Е. Штемпель в 1937 г. (*Box 2, folder 17*), тоже был пробел, но на его месте вписаны другими чернилами и другим почерком слова *Ты, Мария*. Кажется вероятным, что Н. Е. Штемпель слышала чтение этих стихов и внесла эти слова в свою книгу. Пробел на месте этих слов был и в Ташкентском списке, составленном в 1943–1944 гг., но затем Н. Я. Мандельштам вписала слова *Ты, Мария* [Михайлов и Нерлер, 1: 537].

Предполагается, что пробел был сделан из этических побуждений, не позволяющих назвать имя женщины в любовном стихотворении. Из тех же побуждений слова *Ты, Мария* были заменены на более нейтральный текст в автографе М. С. Петровых [см.: Мец, 1: 572]. Публикаторы, как правило, считают вариант со словами *Ты, Мария* аутентичным и основным.

упоминаниях в разных мандельштамоведческих работах². Только в одной из известных нам работ дается последовательный анализ всего стихотворения — это работа С. В. Поляковой [Полякова 1997]. Это замечательная — пионерская — работа, но она, как кажется, нуждается в коррективах. Другие исследования посвящены отдельным мотивам и образам, а также реминисценциям, связывающим этот текст с предшествующей литературной традицией. Краткий пересказ этого стихотворения есть в комментарии М. Л. Гаспарова [Гаспаров 2001: 660]; с ним трудно согласиться. Все это открывает широкое поле для дальнейшей работы, которая, при удачном ее осуществлении, могла бы определить перспективы не только для понимания самого этого стихотворения, но для исследования поэтической техники Мандельштама.

В целом, как представляется, это стихотворение не прочитано, и мы попытаемся это сделать.

Стихотворения Мандельштама — в особенности позднего периода — нуждаются, можно сказать, в работе дешифровщика. Они насыщены метафорами и иносказаниями. Кроме того, у них сложная поэтика — многоплановое построение, представляющее содержание текста в многомерном пространстве.

Сказанное непосредственно относится к рассматриваемому стихотворению. Уже первое знакомство с ним обнаруживает какие-то узловые моменты — загадочные фразы и образы, — которые необходимо как-то понять (если угодно, дешифровать): без этого не может быть понято целое стихотворение.

Что значит, например, *утопленница-речь*? Что означает *полухлеб плоти*? В обоих случаях загадочным представляется язык стихотворения, сочетаемость языковых элементов (будь то слова или морфемы).

А вот два образа, относящиеся к содержанию стихотворения — к его поэтике, а не к его языку.

Что означают *рыбы*? Почему вдруг появляется *янычар*? Язык здесь вполне понятен, но образы нуждаются в толковании.

Почему рыбы *ходят*? Так не говорят о рыбах. Разумеется, поэт вправе преобразовать язык (и часто это делает), но за этим обычно что-то стоит? Что же именно?

Чьим голосом говорит поэт? Всегда ли это голос одного и того же лица (например, лирического героя) или поэтический субъект меняется?

Мы собираемся предложить свою интерпретацию этих и других моментов; при этом предлагается рассмотреть стихотворение с начала до конца — слово за словом, строку за строкой.

² См. их относительно полный перечень: [Лекманов, Глуховская и Чабан 2017 (указаны только работы на русском языке)]. Из этого перечня следует исключить [Ронен 2002]: о нашем стихотворении там не говорится.

* * *

Строфа I

- (1) *Мастерица виноватых взоров,*
 (2) *Маленьких держательница плеч...*

Стихотворение начинается с описания внешности героини. Возникает образ застенчивой хрупкой молодой женщины — образ, который откликается затем в упоминании ее *ребрышек худых* (строка 11) и в характеристике ее рта (или улыбки?) как *крошечного* и *жалкого* (строки 15–16). Этому образу, однако, не вполне соответствует выражение *держательница плеч*, где слово *держательница* может не только означать ‘обладательница’ (ср. *держатъ акции, держатъ корчму* и т. п. [см.: Левин 1998: 43]), но и говорить об осанке, внутренней мобилизованности (ср. *держатъ голову, держатъ спину*)³. Так с самого начала намечается двойственный образ героини, одновременно хрупкой и независимой.

Может возникнуть впечатление беззащитности, но оно опровергается уже следующим затем стихом:

- (3) *Усмирен мужской опасный норов*

Вводится м у ж с к а я тема, одна из основных в данном стихотворении: актуализируется противопоставление мужского и женского. Слово *норов* — не нейтрально, стилистически маркировано: его нейтральным коррелятом является *нрав*. *Норов*, в отличие от *нрав*, просторечно и грубовато. Речь идет о грубом нраве, возможно, как видно из дальнейшего, о мужском вожделии (строки 7–8). Трудно предположить, что это просторечное слово принадлежит героине: это, по-видимому, слова постороннего — по отношению к ней — наблюдателя.

Исследователи могут считать, что речь идет об отношении поэта к героине, т. е. что слова *мужской норов* характеризуют самого поэта, ухаживания которого она, героиня, отвергает [ср., напр.: Гаспаров 2001: 660; Левин 1998: 37]. Едва ли дело надо понимать в точности таким образом: по-видимому, имеются в виду мужчины вообще (в противопоставлении женщинам), ср. далее: *их [...] накорми* (строка 7–8), *наш обычай сестринский* (строка 10). Как мы увидим ниже, *обычай сестринский* и *мужской норов* противостоят друг другу: в обоих случаях речь

³ М. В. Безродный считает, что сочетание слов *мастерица* и *плеч* в этих строках скрывают в себе-идиому *заплечных дел мастер*; предполагается тем самым, что М. С. Петровых выступает как палач поэта [см.: Лекманов 2004: 161; Лекманов 2016: 316; Видгоф 2015: 182]; в этих работах нет ссылки на источник, но, как нам известно от О. А. Лекманова, авторы основываются на устном сообщении Безродного). Это предположение не находит подтверждения в тексте стихотворения и представляется натяжкой.

идет о н р а в е, который в одном случае описывается как *норов*, в другом — как *обычай*.

В следующей строке портрет героини завершается, причем неожиданно вводится тема в о д ы, которая — так же, как и мужская тема, — оказывается значимой для всего стихотворения:

(4) *Не звучит утопленница-речь.*

М. Л. Гаспаров предложил понимать выражение *утопленница-речь* исходя из фразеологизма *нем как рыба* [см.: Гаспаров 2001: 660]. Полагаем, что в основе этого образа действительно лежит фразеологизм, но другой: *набрать в рот воды*⁴. Этот последний фразеологизм предполагает не только молчание само по себе, но слова, которые не высказываются вслух, — в н у т р е н н ю р е ч ь⁵.

Воспроизведению этих произнесенных слов, т. е. внутренней речи, которая отражает мысли героини, посвящены следующие две строфы. Это то, что героиня не произносит (как бы набрав в рот воды), но, видимо, думает; поэт читает ее мысли. Она набрала в рот воды, и перед нами открывается картина водного пространства, акватории: далее описывается то, что происходит в воде (в сознании героини). Так перед нами появляются р ы б ы.

Строфа II

(5) *Ходят рыбы, рдея плавниками,*

(6) *Раздувая жабры: на, возьми!*

Перспектива неожиданно меняется, происходит переключение образа, возникает новая сцена. Мы слышим новый голос — голос героини.

Если ранее — в первой строфе (строки 1–4) — портрет героини был представлен с позиции стороннего наблюдателя, то теперь рассказ ведется, по-видимому, от лица самой героини (таковы вторая и третья строфа, строки 5–12). Мы слышим ее внутреннюю речь — именно ту,

⁴ Ср. в дневниковых записях Мандельштама 1931–1932 гг. [Мец, 2: 40] запись о Пастернаке: «Набрал в рот вселенную и молчит. Всегда-всегда молчит: Аж страшно.

Набравши море в рот,
Да прыскает вселенной».

Выражение *молчит, как в рот воды набрал* означает, что человек молчит, хотя ему есть что сказать. Выражение *нем, как рыба* этого не подразумевает.

⁵ По мнению С. В. Поляковой, «утопленница-речь выражает хтонический аспект воды, обозначая гибель, утопление речи» [Полякова 1997: 92]. Это профанное прочтение, которое обыгрывается затем в речи янычара (*твои речи темные глотая*, строка 19).

Едва ли можно думать, что *утопленница-речь* означает «любовные слова, обращенные к мастерице и неугодные ей»; они не звучат, поскольку «пошли ко дну по ее воле и не реализовались» [Полякова 1997: 92]. Это не так: фраза относится к портрету героини, и имеется в виду речь героини.

которая *не звучит* (строка 4), т. е. недоступна постороннему наблюдателю. Другая возможность интерпретации: поэт говорит за нее, т. е. переднами замещенная речь [см. вообще о замещенной речи: Волошинов 1929: 163; Успенский 1970/2000: 79–81]. Эти две возможности толкования практически неразличимы, поэтому — руководствуясь бритвой Оккама — целесообразно предпочесть более простую интерпретацию, т. е. считать, что в этих двух строфах мы слышим голос героини.

К. Ф. Тарановский предположил, что речь идет об аквариуме в комнате, причем рыбы олицетворяют человеческие желания: «I would prefer that there was an aquarium and the fish became, in the poet's imagery, an analogue of his human wishes: he asks his addressee to feed them with *poluchleb ploti*» [Taranovsky 1976: 149]. Равным образом С. В. Полякова [см.: Полякова 1997: с. 93], ссылаясь на Кузмина («Форель разбивает лед»), считает, что удары рыб хвостом символизируют страсти; однако у Мандельштама об ударах рыб ничего не говорится.

Между тем, под рыбами имеются в виду люди, и прежде всего мужчины, что, конечно, прямо связано с выражением *мужской опасный норы* (строка 3)⁶. То, что речь не идет о рыбах как таковых, видно уже на языковом уровне. В самом деле, глагол *ходить* в принципе не сочетается со словом *рыбы* во множественном числе: в функции подлежащего при этом глаголе, как правило, выступает слово *рыба* в единственном числе — слово, имеющее собирательное значение и фигурирующее как *singulare tantum*. Так, например, говорят *рыба ходит косяком* (а не **рыбы ходят косяком*), *рыба идет* (а не **рыбы идут*) и т. п.; примеры можно умножить (см. Нац. корпус рус. языка). Ограничимся примером из «Бахчисарайского фонтана»:

Как *рыба* в ясной глубине
На мраморном *ходила* дне

[Пушкин, 4: 158]⁷.

⁶ И в другом месте Мандельштам называет людей *рыбами*: так он именует своих собратьев по перу — советских литераторов. Ср. в письме к Н. Я. Мандельштам от 13 марта 1930 г.: «Я дичаю с каждым днем. Боюсь своей газеты [речь идет о газете «Московский комсомолец», где в это время служил поэт. — Б. У.]. Здесь не люди, а рыбы страшные» [Мец, 3: 419]. Эти строки были написаны в мучительное для Мандельштама время, когда он был подвергнут остракизму в связи с обвинениями в плагиате (ситуация, описанная в «Четвертой прозе»). На возможную соотнесенность этого образа с рыбами в «Мастерице виноватых взоров...» обратил внимание Л. М. Видгоф [см.: Виттоф 2012: 458].

⁷ Кажущимся исключением к сказанному могут быть стихи Державина («Водопад»):

Но в ясный день, средь светлой влаги,
Как ходят рыбы в небесах
И вьются полосаты флаги,
Наш флот на вздутых парусах
Вдали белеет на лиманах...

[Державин, 1: 327].

В то же время глагол *ходить* ассоциируется прежде всего с людьми. Тем самым выражение *ходят рыбы* произвольно вызывает аналогию с поведением людей: рыбы у Мандельштама ходят в воде так же, например, как в селе могут ходить парни перед девками — взад и вперед, красуясь. Это, конечно, лишь одна из возможных ассоциаций⁸.

Но рыбы как люди — это евангельский образ. Действительно, сравнение людей с рыбами заставляет вспомнить об апостолах — рыбаках и «ловцах человеков» (Мф 4:19); ср. «перстень рыбака» у папы римского как преемника апостола Петра. Эта ассоциация может показаться неожиданной, но она находит подтверждение в других, несомненно христианских образах этого стихотворения, которые нам встретятся ниже: *полухлебом плоти* (строка 8) — явная аналогия с причащением; *Ты, Мария, — гибнущим подмога* (строка 21) — аналогия с Богородицей.

Так намечается новая тема — х р и с т и а н с к а я, которая в том или ином виде сопровождает все стихотворение, выступая при этом как фоновая, сопутствующая тема. При всем том образ рыб — так же как и другие христианские образы этого стихотворения, о которых подробнее мы скажем ниже, — лишен сакрального смысла. Он используется именно как метафорический образ, не отсылая непосредственно к первоисточнику. Христианская образность у Мандельштама принадлежит вообще не языку культа, а языку культуры: «[Т]еперь всякий культурный человек — христианин», — говорит он в программной статье «Слово и культура» 1921 г. [Мец, 2: 44]⁹.

В результате сакральные образы в его стихах живут своей собственной жизнью — вне сакрального содержания.

Это — д е с а к р а л и з о в а н н ы й п о д т е к с т, который проходит через все стихотворение, подобно тому, как нитка проходит через ткань, то появляясь, то исчезая в ней.

Такой подход к сакральным образам характерен вообще для Мандельштама. Так, например, в стихотворении «Не искушай чужих наречий...»

С. В. Полякова склонна видеть у Мандельштама реминисценцию этих державинских стихов [Полякова 1997: 182, примеч. 4]. Как бы то ни было, у Державина, как и у Мандельштама, под рыбами понимаются не рыбы как таковые — в обоих случаях перед нами метафора. Сам Державин в позднейшем объяснении к своим стихам так комментировал это место: «В тихий ясный день бьвают видимы в воде облака и развевающиеся флаги корабельные» [Державин, 1: 348]. Здесь сложный семантический ход: облака и флаги, отражающиеся в воде, оказываются подобны рыбам и отсюда сами предстают как рыбы, перемещающиеся в небесах.

⁸ Ср.: «Ходят боты, ходят серые у Гостиного двора...» («Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...», 1925).

⁹ Ср. сходные мысли у Пушкина в послесловии к очерку «Долина Ажигутай» [Пушкин, 12: 25]. См.: [Успенский 2004: 34].

(1933) говорится о невозможности овладения чужим языком, проникновения в чужую культуру. И мы читаем:

Не ищущай чужих наречий, но постарайся их забыть,
Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить!

.....
И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб,
Получишь укусную губку ты для изменнических губ.

Как видим, говоря о недостижимой пище духовной, заложенной в чужих языках, Мандельштам вспоминает о распятии Христа и говорит об укусной губке, протянутой ему в ответ на крик отчаяния (Мф 27:48; Мк 15:36). При этом обыгрывается связь слов *губка* и *губы*.

В «Грифельной оде» (1923) читаем:

И я теперь учу дневник
Царапин грифельного лета,
Кремня и воздуха язык,
С прослойкой тьмы, с прослойкой света,
И я хочу вложить персты
В кремнистый путь из старой песни...

Выражение *вложить персты* — евангельский образ: Христос вкладывает персты в уши глухого человека, чтобы тот стал слышать (Мк 7:33), Фома вкладывает перст в язвы Христа, чтобы убедиться в том, что Христос воскрес (Ин 20:25–27). Кажется, ничего подобного здесь не имеется в виду: *кремнистый путь* отсылает к Лермонтову («Выхожу один я на дорогу...») и говорит о приобщении к природе и космосу¹⁰.

Другим примером может служить наименование художника *мучеником* в стихотворении «Как светотени мученик Рембрандт...» (1937):

Как светотени мученик Рембрандт,
Я глубоко ушел в немеющее время,
И резкость моего горящего ребра,
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят.

¹⁰ М. Л. Гаспаров хочет видеть здесь прямой евангельский смысл — тот, что выражен в сцене уверения Фомы: «*вложить персты* — убедиться в поправлении смерти» [Гаспаров 2001: 641]. Нам не кажется это убедительным. Ср.: «[У]чась у природы, мы можем одолеть пропасть забвенья и жерло вечности. Именно поэтому в начале и конце стихотворения появляется (или восстанавливается) Лермонтов: “Выхожу один я на дорогу...” — оно тоже о преодолении смерти (заснуть не холодным сном могилы, а сохранить жизненные силы и слушать природу). Больше того, именно поэтому в финале появляется не только Лермонтов, а и самый главный победитель смерти — Христос: реминисценции из Нагорной проповеди и слов Крестителя; а уверование Фомы (Ин 20:25) — *вложить персты в кремнистый путь из старой песни* — значит физически убедиться в поправлении смерти» [Гаспаров 1995: 185].

Здесь также говорится о Распятии. Местоимение первого лица сначала принадлежит поэту, а потом Христу, распинаемому на Кресте (с которым, очевидно, отождествляет себя поэт); в следующих затем строках поэт снова говорит от своего имени («Простишь ли ты меня, великолепный брат...»). Как художник, так и поэт «глубоко ушли в немеющее время»: устами поэта говорит сам Христос, и Он же, может быть, руководит кистью художника (Рембрандта), изображающего евангельские сцены¹¹. Наименование мастера *мучеником* как бы вписывается в общий христианский контекст, и само словосочетание *светотени мученик*, фонетически близкое к выражению *святой мученик*, по всей вероятности, обыгрывает это выражение. Тем не менее художник (как и поэт) имеет лишь косвенное отношение к страстям Христовым, и значение слова *мученик* определяется прежде всего выражением *муки творчества*. Ассоциация с мученичеством за веру имеет явно вторичный характер.

Во всех этих случаях сакральный образ оторван от контекста, он не отсылает непосредственно к сакральному содержанию. То же видим мы и в «Мастерице виноватых взоров...»¹².

Продолжим обсуждение второй строфы «Мастерицы...».

Описание рыб сопровождается прямой речью, которая оказывается инкорпорированной во внутреннюю речь героини. Прямая речь представлена, по-видимому, как во второй, так и в третьей строфе (строки 6–12). Начнем со второй:

- (5) *Ходят рыбы, рдея плавниками,*
(6) *Раздувая жабры: на, возьми!*

¹¹ Поводом к этому стихотворению явилось изображение Распятия на картине воронежского музея «Шествие на Голгофу», приписывавшейся Рембрандту [см.: Н. Мандельштам, 1: 218; Гаспаров 2001: 670]; в настоящее время картина реатрибутирована и отнесена к сер. XVII в. (ее автором считается Якоб Виллем де Вет Старший). Как указывает С. В. Полякова, эту картину нельзя считать источником стихотворения Мандельштама «хотя бы потому, что она изображает не Распятие, а шествие на Голгофу, т. е. эпизод, не отраженный у Мандельштама. Самое большее можно сказать, что эта псевдо-рембрандтовская Голгофа послужила одним из источников новозаветных образов и, возможно, дала толчок замыслу пьесы» [Полякова 1997: 89]. Сцена Распятия у Мандельштама объединяет разные моменты евангельской истории: наряду с горящим ребром Христа, по-видимому, упоминается воин, нанесший Ему удар в ребро (Ин 19:34); вместе с тем под сторожами могут пониматься воины, охранявшие Его гробницу после захоронения тела (Мф 27:66).

¹² Между тем, в тех случаях, когда поэт обращается к евангельскому содержанию, мы не встречаем у него сакральных образов. Ср. раннее стихотворение «Неумолимые слова...» (1910), описывающее распятого Христа («И царствовал и никнул Он...»), или же позднее «Заблудился я в небе — что делать?» (1937), где вспоминается моление о чаше и поэт уподобляет себя Христу, молящемуся в Гефсиманском саду. На реминисценцию из Евангелия в этих стихах указал нам Ф. Б. Успенский.

(7) *Их, бесшумно окающих ртами,*

(8) *Полухлебом плоти накорми.*

Фразы *На, возьми!* и *Их [...]* *накорми*, близкие по своей структуре (с глаголами в повелительном наклонении), разделены цезурой и, по-видимому, принадлежат разным субъектам речи (разным речевым голосам).

Первую фразу, похоже, произносят рыбы: это мужчины, которые предлагают себя героине (предлагают свою любовь?). Между тем, вторая фраза принадлежит самой героине. Таким образом, первая фраза, по-видимому, обращена к героине на уровне ее внутренней речи. Диалог между рыбами и героиней отражает мысли героини. (Разумеется, можно думать, что это сам поэт говорит в одном случае от имени рыб, в другом — от имени героини, но это принципиально ничего не меняет: в таком случае перед нами замещенная речь, которая формально неотличима от прямой речи, — см. выше.)

Не исключена, впрочем, другая трактовка: можно предположить, что обе фразы произносит поэт, обращаясь к героине (и затем она ему отвечает, строки 9–12). При таком понимании оказывается, что поэт вторгается во внутреннюю речь героини и между ними возникает диалог.

Наконец, можно считать, что фраза *На, возьми!* не принадлежит рыбам, а выступает как речевой жест, описывающий их поведение (рыбы подплывают к героине с просьбой, которая описывается этими словами); в таком случае это фраза, не адресованная какому бы то ни было собеседнику.

Нам кажется более естественной первая интерпретация (согласно которой фраза *На, возьми!* представляет собой прямую речь рыб), но по существу все эти интерпретации мало отличаются одна от другой: выбор той или иной интерпретации в принципе не отражается на нашем анализе.

Существенно, что эти фразы принадлежат внутренней речи героини.

У рыб бесшумно *окающие* (или, по другим спискам, *охающие*) рты. Они открывают рот, как если бы просили о пище (как это делают младенцы или птенцы). И их надо накормить *полухлебом плоти*.

Слова *полухлеб* не существует в русском языке, это неологизм, созданный Мандельштамом¹³. Каково же его значение?

¹³ В русском народном календаре в некоторых местах день св. Ксении (24 января ст. стиля) может носить название *Аксинья-полухлебница* (или *полухлебка*) — он считается серединой зимы, когда остается половина запаса хлеба и кормов [СРНГ, 29: 168; ср.: Даль, 3: стлб. 685]. Это наименование едва ли было актуальным для Мандельштама.

Приставка *полу-* означает 'как бы', превращая слово в подобие себя самого. Она подчеркивает метафоричность наименования, отказ от буквального смысла поименованного объекта или явления, — выражая то, что в письменной речи обозначается кавычками (см. в этой связи: [Успенский 2007/2012: 181–185]). Так, *полуправда* означает 'как бы правда' (т. е. 'правда в кавычках'), *полумера* — 'как бы мера' ('мера в кавычках'), *полупочтенный* — 'как бы почтенный' ('почтенный в кавычках'), и т. п.; ср. еще такие слова, как *полусон*, *полутень*, *полуимья*, *полубог*, *полуобморок*, *полупроводник*, *полушалок*, *полупальто*, *полуботинки*, *полусапожки*, *полустанок*, *полуэскадрон* и т. п. Вот выбранные примеры из Даля: *полугость* ('задержанный человек'), *полудвор* ('неполное место для двора', т. е. 'как бы двор'), *полулавок*, *полулавка* ('торговое окошко', т. е. то, что выступает вместо лавки), *полуподарок* ('даровая покупка'), *полурыба* ('животное, отчасти похожее на рыбу'), *полудурок* ('шалльной, полоумный'), *полубатист* ('бумажное полотно', т. е. ткань, похожая на батист, но им не являющаяся), *получистая шерсть* ('шерсть, помытая на овце'), *получистая доска* ('доска с немногими сучками'), *полушерстяное платье* ('платье с бумажной основой'), *полушампанское* ('поддельное шампанское') и т. п. [Даль, 3, стлб. 677 и сл.]¹⁴.

Особенно значимо для нас употребление префикса *полу-* в текстах самого Мандельштама. Вот несколько примеров:

Высоко́ занесся санный, сонный
Полугород, *полуберег* конный.
(«На доске малиновой, червонной...», 1937)

Полугород, *полуберег* не означает 'наполовину город, а наполовину берег', но значит 'как бы город, как бы берег' или 'то ли город, то ли берег'.

Вошь да глушь у нее, тишь да мша,
Полуспаленка, *полутюрьма*.
(«Я с дымящей лучиной вхожу...», 1931)

Утро, нежностью бездонное, —
Полу-явь и *полу-сон*,
Забывье неутоленное —
Дум туманный перезвон...
(«Скудный луч холодной мерою...», 1911)

Течет вода — на вкус разноречива
Полужестка, *полусладка*, двулична...
(«Как из одной высокогорной щели...», 1933)

¹⁴ Мы несколько упрощаем толкования В. И. Даля.

Хоть ключ один — вода разноречива:
Полужестка, полусладка. Ужели
 Одна и та же милая двулична?
 («Когда уснет земля и жар отпышет...», 1933)

Полуукраинское лето
 Давай с тобою вспоминать.
 («Пластинкой тоненькой жиллета...», 1936)

Последние стихи написаны в Задонске, т. е. на юге России. Но *полуукраинское* не значит здесь: наполовину украинское, близкое (географически) к украинскому. Это слово означает: как бы украинское, похожее на украинское (но не украинское).

Он [Сталин. — Б. У.] играет услугами *полулюдей*
 («Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933)

Полулюди не означает: наполовину люди, наполовину звери. Это слово означает: ‘как бы люди, люди в кавычках’.

Таковы н е л о г и з м ы Мандельштама с префиксом *полу-*. Кроме того, он широко пользуется — кажется, чаще, чем какой-либо другой поэт — уже известными (существующими в языке) словами с этим префиксом. Иногда он придает им новое значение. Например:

Что делать нам в театре *полуслова*
 И *полумаск*, герои и цари?
 («Есть ценностей незыблемая скала...», 1914)

Слово *полуслова* (в род. падеже) известно, т. е. не создано Мандельштамом. Но оно означает то же, что *полслова*, т. е. недоговоренное слово¹⁵. Здесь же оно выступает в другом значении: ‘условное слово’¹⁶.

Ср. также:

А над Невой — посольства *полумира*...
 («Над желтизной правительственных зданий...», 1913)

Слово *полумира* нельзя понимать буквально как половину мира. *Полумир* означает здесь ‘как бы целый мир’.

Как видим, слова такого рода — в большой степени это неологизмы — типичны для поэтического языка Мандельштама¹⁷. Приставка *полу-* в

¹⁵ Ср. в другом стихотворении Мандельштама: «*Подмигнув на полуслове...*» («Клейкой кляввой липнут почки...», 1937).

¹⁶ В словаре Ушакова у этого слова фигурирует значение ‘неясная, туманная речь’ с пометой: *только во мн.* [см.: Ушаков, 3: 549].

¹⁷ О неологизме *полусонок* (род. падеж мн. числа) в «Грифельной оде» (...*бред овечьих полусонок*) см. специально: [Успенский 2018].

его языке — живой, продуктивный элемент. Это и отразилось в созданном им слове *полухлеб*¹⁸.

Итак, *полухлебом плоти* означает 'как бы хлебом плоти'¹⁹. Слово *плоть* означает в этом контексте женскую плоть, но одновременно здесь подспудно присутствуют евангельские реминисценции (причащение, накормление хлебами), которые выступают, по-видимому, как метафоры, лишённые сакрального содержания. Мы уже встречались с христианской образностью в этом стихотворении (строка 5): здесь снова выступает тот десакрализованый подтекст, о котором мы уже говорили. С другой же стороны, напротив, здесь может усматриваться сакрализация женской плоти.

Эта смысловая игра (объединение сакрального и чувственного) имеет, по-видимому, прямой литературный источник. Как отметила С. В. Полякова [см.: Полякова 1997: 94], этим источником может быть «Облако в штанах» Маяковского, где герой просит тело возлюбленной — которую также зовут Мария, — «как просят христиане», произнося молитву Господню:

А я,
весь из мяса,
человек весь —
тело твое просто прошу,
как просят христиане
«хлеб наш насущный
даждь нам днесь»

Мария — дай!

[Маяковский 1919: 88].

У Маяковского нет никакого «как бы», и сравнение имеет кощунственный характер. Мандельштам, напротив, подчеркивает метафоричность этого сопоставления, говоря не о *хлебе* (как Маяковский), а о *полухлебе*.

¹⁸ В некоторых стихотворениях Мандельштама слова с префиксом *полу-* встречаются по несколько раз. Так, в стихотворении «Сегодня ночью, не солгу...» (1925) мы встречаем *полустанок* и *полушало*, в «Мастерице виноватых взоров...» — *полухлеб* и *полумесяц*. В целом можно сказать, что стихи Мандельштама насыщены такими словами.

¹⁹ Ср.: «Предлагается [...] накормить рыб полухлебом плоти, т. е. чем-то, что не может быть названо полноценным хлебом. Кормление рыб, очевидно, чисто имажинарное: это сказывается в том, что эталоном полноценного рыбьего корма избирается человеческая, а не рыбья пища; рыба только инкарнирует природу человека, обуревающие его страсти» [Полякова 1997: 95].

Если эта аллюзия верна, фраза *Мария — дай* в поэме Маяковского хорошо объясняет *окающие* или *охающие* рты в стихотворении Мандельштама — открытые рты жаждущих пищи.

Вместе с тем, у Маяковского слово *дай* имеет откровенно сексуальный смысл. У Мандельштама же этот смысл завуалирован: лексика Мандельштама напрочь лишена той нарочитой вульгарности, которую намеренно использует Маяковский (*дать* в этом значении — вульгарное слово).

Итак, Мандельштам смягчает — на языковом уровне — кощунственный характер сопоставления сакрального и эротического, столь вызывающе заявленный у Маяковского. По существу, однако, речь идет о том же: в обоих случаях сакральные образы используются для выражения сексуального содержания.

Строфа III

Следует ответ героини — она отвечает сама себе:

- (9) *Мы не рыбы красно-золотые,*
 (10) *Наш обычай сестринский таков:*
 (11) *В теплом теле ребрышки худые*
 (12) *И напрасный влажный блеск зрачков.*

Героиня, по-видимому, говорит о себе в 1-м лице (строки 9–10). Другая возможность — считать, что за нее говорит поэт, рассматривая это как случай замещенной речи (тогда *мы* здесь — местоимение сопереживания [см.: Успенский 2007/2012: 70–71]: так, например, говорят ребенку (как бы от его имени): *Какие мы красивые!*

С. В. Полякова считает, что местоимение *мы* в начале строфы объединяет героиню и поэта [см.: Полякова 1997: 95–96], но этому явно противоречит фраза *наш обычай сестринский*. Полемизируя с Ю. И. Левиным (который указывает, что *мы* здесь можно понять либо как ‘женщины вообще’, либо как относящееся к этой конкретной женщине [см.: Левин 1998: 38]), С. В. Полякова утверждает, что *сестринский* означает ‘братский’. Исследовательница ссылается на то, что Мандельштам мог говорить о себе в женском роде. Материал, на который она ссылается (письма О. Э. Мандельштама к Н. Я. Мандельштам), не подтверждает такой трактовки²⁰.

²⁰ В письмах к жене О. Э. Мандельштам называет себя *няней* Надежды Яковлевны (*няня* или *нянь* было его интимным прозвищем в их переписке) и говорит о себе в 3-м лице, согласуя слово *няня* с глагольной формой женского рода, что кажется совершенно нормальным. Ср. также ниже, примеч. 24.

Сходным образом М. Л. Гаспаров [см.: Гаспаров 2001: 660] полагает, что фраза *мы не рыбы* означает 'мы нежнее, чем рыбы' — относя местоимение 1-го лица мн. числа (*мы*) к герою и героине вместе (подобно тому, как это делает С. В. Полякова).

Эта точка зрения представляется ошибочной.

Как уже отмечалось выше, *обычай сестринский* (строка 10) противопоставляется *мужскому норову* (строка 3). *Сестринский* обычай напоминает о женском монастыре или вообще о женском сообществе. Местоимение 1-го лица — это *мы* цеховое, выражающее принадлежность к какой-то корпорации — *pluralis sociativus* (ср.: *мы крестьяне, мы мастеровые* и т. п.).

В последних строках третьей строфы снова представлен портрет героини (ср. выше, строки 1–2), но этот портрет как будто рисуется теперь ею самой — той, которая сказала о себе *мы*:

(11) *В теплом теле ребрышки худые*

(12) *И напрасный влажный блеск зрачков.*

Нарисованный здесь образ противопоставлен образу рыб: *теплое тело* героини противопоставлено холодному рыбьему телу, *ребрышки худые* — жабрам, которые раздувают рыбы (ср. выше, строка 6), *влажный блеск зрачков* — рыбьим глазам.

Влажный блеск зрачков именуется *напрасным*. Блеск зрачков говорит вообще об эмоции, он как будто что-то обещает, но это не более, чем иллюзия: *напрасный* означает здесь 'напрасно обещающий'.

Чья это точка зрения? Самой героини, которая смотрит на себя со стороны? Или поэта (вообще мужчины), описывающего героиню? Можно понять и так, и так; скорее всего, описание переходит здесь с одной точки зрения на другую — с женской на мужскую.

Строфа IV

Если вторая и, может быть, третья строфа принадлежат женщине, то последние три строфы (строки 13–24) произносит мужчина, причем здесь слышатся разные мужские голоса: четвертая и пятая строфы (строки 13–20) представлены от имени янычара, а в последней, шестой строфе (строки 21–24) говорит сам поэт — непосредственно от своего имени.

В четвертой строфе продолжается описание внешности героини — тема, заданная с первых строк стихотворения (строки 1–2, 11–12), неожиданно оказывается связанной с восточной тематикой. Эта строфа начинается строкой:

(13) *Маком бровки мечен путь опасный.*

Слово *бровка* соотносится одновременно с бровью героини (*мак бровки* означает пунктир бровей, меченых маковыми зернышками-волосками [см.: Полякова 1997: 97]) и с бровкой, т. е. краем дороги (ср. выражение *ходить по бровке*, т. е. ходить по краю [см.: Сошкин 2015: 250]). Представляется, что здесь обыгрываются оба значения: одно переходит в другое. Такого рода обыгрывание омонимичных значений характерно для позднего Мандельштама.

Так, например, в стихотворении «И я выхожу из пространства...» (1933–1935) обыгрываются по крайней мере два значения слова *корень* — ботаническое (корень растения) и математическое (корень, извлекаемый из числа)²¹. В обычной речи эти два значения предстают как омонимические, однако в поэтическом коде данного стихотворения они не противопоставляются одно другому, но напротив — объединяются, одновременно присутствуют и тем самым мотивируют употребление данного слова:

И я выхожу из пространства
В запущенный сад величин
И мнимое рву постоянство
И самосознание причин.

И твой, бесконечность, учебник
Читаю один, без людей, —
Безлиственный, дикий лечебник,
Задачник огромных корней.

Сад величин означает, таким образом, то же, что и *сад корней*, — и, напротив, *задачник корней* может по той же логике определяться здесь не только как *учебник*, но и как *лечебник*.

Точно так же в стихотворении «10 января 1934 года», где описывается прощание с Андреем Белым, обыгрываются два значения слова *мех*. Ср.:

Дышали шуб меха, плечо к плечу теснилось...

Если выражение *шуб меха* относится к одежде, то выражение *дышали меха* вызывает ассоциацию с мехами музыкального инструмента. Этому отвечают темы мороза и музыки, фигурирующие в этом стихотворении.

В стихотворении «Чтоб, приятель и ветра и капель...» (1937) говорится о Франсуа Виллоне (Вийоне):

²¹ Слово *корень* может иметь еще и лингвистическое значение (корень слова), но это, кажется, не отразилось в данном стихотворении.

Размотавший на два завещанья
Слабовольных имуществ клубок
И в прощаньи отдав, в верещаньи
Мир, который как череп клубок...

«Два завещанья», которые здесь упоминаются, — это «Большое» и «Малое» завещания Виллона. Между тем выражение *клубок имуществ* производно от слов «размотавший на два завещанья», где в слове *размотавший* обыгрывается омонимия слова *мотать*: 'расточать (состояние)' и 'раскручивать (клубок)'. Здесь эти два значения выступают вместе [см. подробнее: Успенский, 1994/2000: 314–316; Успенский и Успенский 2012: 208–209].

Примеры такого рода могут быть умножены.

В рассматриваемом нами стихотворении представляется следующий ход мысли: *бровь* в описании наружности героини превращается в *бровку* (уменьшительная форма от *бровь*); в свою очередь *бровка* лица становится *бровкой*, означающей путь. Так одно значение слова незаметно сменяется другим²².

В этой строфе поэт сравнивает себя с янычаром (строка 14), и это сравнение предопределяет введение восточной темы. Ассоциация эта возникает из описания рта героини, где фигурирует слово *полумесяц* (строка 16):

- (14) Что же мне, как янычару, люб
(15) Этот крошечный, летуче-красный,
(16) Этот жалкий полумесяц губ?

Летуче-красный полумесяц губ — это не что иное, как описание движущихся (накрашенных?) губ героини (возможно, складывающихся в улыбку) — при движении они образуют *полумесяц*. *Полумесяц*, в свою очередь, вызывает восточные ассоциации, в результате чего и появляется фигура *янычара*. Поэт подобен янычару (турку), и ему *люб полумесяц губ*. В свою очередь, героиня представлена затем — в следующей строфе — с точки зрения янычара как *турчанка* (строка 17). При этом если сначала поэт с р а в н и в а е т себя с янычаром (*Что же мне, как янычару, люб*, т. е. 'люб, подобно янычару'), то в дальнейшем сам он ведет себя как янычар — как бы п р е в р а щ а е т с я в янычара.

²² Рассмотренной строке (*Маком бровки мечен путь опасный*) особенно не повезло в мандельштамоведении. Исследователи могут видеть в словах *мечен путь* Млечный Путь или же, по их мнению, здесь закодировано слово *мечеть* (МЕЧЕН пуТЬ) [Сошкин 2015: 248]; точно так же в слове *мечен* может усматриваться «меч янычара» [Мордерер 2010: 219], в словах *маком бровки* — начало имени *Мария* (МАком бровки) [Видгоф 2012: 459]. Наверняка возможны и другие прочтения — столь же недостоверные.

Итак, имеет место следующая последовательность ассоциаций: полумесяц — янычар — турчанка. Янычар появляется из-за полумесяца, после чего героиня превращается в турчанку. Эта последовательность ассоциаций не соответствует порядку упоминаний данных образов; порядок упоминаний таков: *янычар* (строка 14) — *полумесяц* (строка 16) — *турчанка* (строка 17) — таким образом, *полумесяц* предвосхищен *янычаром* (см. подробнее ниже).

Строфа V

Заключительные строфы (пятая и шестая) обращены к героине: здесь впервые появляется как местоимение 1-го лица ед. числа (*я*), так и местоимение 2-го лица (*ты*).

Местоимение *ты* в обеих строфах относится к героине; но кто стоит за местоимением *я*?

Кажется очевидным, что обращения к героине в пятой и шестой строфах несовместимы по своему содержанию, они должны принадлежать разным субъектам речи; иначе говоря, если местоимение *ты* в этих двух случаях относится к одному и тому же лицу, то местоимение *я* относится к разным лицам. В одном случае выступает янычар, в другом — поэт.

Это необходимо подчеркнуть, поскольку исследователи, как правило, склонны видеть в янычаре самого поэта, непосредственно отождествляя одного с другим²³: они не отдают себе отчета в том, что поэт и грет в янычара и говорит не от своего имени: он надевает маску янычара и разыгрывает эту роль. Эта маска снимается в последней — заключительной — строфе (строки 21–24), которая разительно контрастирует с двумя предыдущими. Обращения к героине в этих двух строфах (пятой и шестой) не могут принадлежать одному человеку.

(17) *Не сердчай, турчанка дорогая, —*

говорит янычар. Это речевая маска янычара: «<...> простонародное *не сердчай* ощущается в контексте как слово, окрашенное игровым настроением: оно вложено в уста турка» [Полякова 1997: 98].

Поэт сравнил себя с янычаром (строка 14) и начинает вести себя как янычар. Так артисты воплощаются в роль; так наша мимика и

²³ Так, например, М. Л. Гаспаров [Гаспаров 2001: 660] трактует это место таким образом: «Я люблю тебя с восточной страстью, но готов по-восточному поплатиться за эту страсть» (ср. строки 14, 17–20). О. А. Лекманов сводит содержание рассматриваемого стихотворения к конфликту сильного мужчины и слабой женщины (которая «предстает покорительницей сильного мужчины и даже его палачом» [Лекманов 2016: 316]).

жестикуляция зависит от содержания нашей речи [см. подробнее: Успенский 1970/2000: 73–75]²⁴.

Героиня *турчанка*, потому что сам он — *янычар*. Мы видели, что появление слова *янычар* (строка 14) мотивировано словом *полумесяц* (строка 16); в свою очередь, появление слова *турчанка* (строка 17) определяется словом *янычар*.

Здесь сложный (нелинейный), но вполне очевидный ход мысли. Будучи порождено словом *полумесяц*, слово *янычар*, в свою очередь, порождает слово *турчанка*.

Итак, имеет место следующая последовательность ассоциаций:

полумесяц — янычар — турчанка.

Эта последовательность ассоциаций не соответствует порядку упоминаний данных образов:

янычар — полумесяц — турчанка.

После того как героиня оказывается турчанкой (в глазах янычара), следует возвращение к теме воды и конкретно к образу утопленницы. Янычар продолжает свою речь, обращенную к героине:

(18) *Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,*

(19) *Твои речи темные глотая,*

(20) *За тебя кривой воды напьюсь.*

Итак, янычар готов принять казнь с героиней и утонуть вместе с ней в зашитом мешке. Здесь возвращается — в ином преломлении — образ *утопленницы-речи* (строка 4). В воде янычар будет глотать темные речи героини²⁵. То, что говорит или думает героиня (строки 5–12), — это темные речи для янычара.

²⁴ Эта способность речевого перевоплощения (вживания в образ другого человека) была, кажется, особенно характерна для Мандельштама. Ср. его письмо к Н. Я. Хазиной (Мандельштам) от 5/18 декабря 1919 г. из Феодосии в Киев: «Вчера я мысленно произвольно сказал “за тебя”: “я *должна* (вместо *должен*) его найти”, т. е. ты *через* меня сказала...» [Мец, 3: 313; ср.: Полякова 1997: 96 — с неправильной интерпретацией]. Сходным образом герой повести Ф. М. Достоевского «Игрок» (Алексей Иванович), обращаясь к Полине, говорит в женском роде: «Я бы, на вашем месте, непременно в ы ш л а замуж за англичанина» [Достоевский, 5: 213]. Алексей Иванович употребляет глагольную форму женского рода, потому что, произнося эту фразу, он произвольно становится на точку зрения своей собеседницы, говорит от ее имени. Будучи вырвана из контекста, эта фраза может восприниматься только как принадлежащая женщине [см. подробнее: Успенский 1970/2000: 59].

²⁵ Может быть, здесь как-то обыгрывается фразеологизм *проглотить оскорбление* (ср. также: *проглотить обиду*), но содержательная связь с этим фразеологизмом остается не вполне ясной.

Может быть, имеется в виду внутренняя речь героини, о которой мы упоминали выше при обсуждении второй и третьей строфы, — то, что происходит в ее сознании. В воде ее мысли оказываются доступны другому человеку (в данном случае янычару). То, что она говорила или думала о женщинах и мужчинах, — это, с его точки зрения, *темные речи*.

Вода оказывается при этом *кривой*: кривая вода превращает речи в темные. *Темные речи* и *кривая вода* очевидным образом связаны: янычар пьет кривую воду, глотая при этом темные речи. Вместе с тем он пьет эту воду в честь героини, выражая готовность принести себя в жертву. *За тебя кривой воды напьюсь*, — заявляет янычар (строка 20); предлог *за* с винительным падежом объекта означает 'ради, во имя чего-нибудь', а также 'вследствие чего-нибудь, по причине чего-нибудь' [Ушаков, 1: стлб. 883]; таким образом, эта фраза означает 'ради тебя кривой воды напьюсь'.

И в других стихах Мандельштама вода характеризуется либо как *темная*²⁶, либо, напротив, как *правдивая*:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
(«Сестры — тяжесть и нежность...», 1920)

Хорошая, колючая, сухая
И самая правдивая вода.
(«В год тридцать первый от рожденья века...», 1931)

Кривая вода и *правдивая вода* престают как очевидные антонимы²⁷.

Утопление в мешке — это восточная казнь, которая прежде всего ассоциируется с турецкими обычаями²⁸. Ближайшим источником для

²⁶ Ср. выражение *темна вода в облацех* (Пс 17:12).

²⁷ Ср., вместе с тем, противопоставление *черной воды* и *правдивой земли* в стихотворении «Умывался ночью на дворе...» (1921): «И вода студеная чернее. <...> И земля правдивей и страшнее».

²⁸ Утопление в мешке (*roepa cullei*) — римская казнь, принятая затем в Византии и в Турции. В Европе и особенно в России она ассоциировалась именно с Турцией. Ср. у Пушкина в «Бахчисарайском фонтане»: «Давно грузинки нет; она // Гарема стражами немymi // В пучину вод опущена» [Пушкин, 4: 168]. Ср. также в «Доне Жуане» Байрона: «And if they should discover your disguise, // You know how near us the deep Bosphorus floats; // And you and I may chance, ere morning rise, // To find our way to Marmora without boats, // Stitch'd up in sacks—a mode of navigation // A good deal practised here upon occasion» (песнь V, строфа 92) [Вугон, 5: 270]. То же в «Каменном госте» Пушкина: «Л е п о р е л л о [...] А где-то он теперь? // М о н а х. Его здесь нет // Он в ссылке далеко. // Л е п о р е л л о. И слава Богу. // Чем далее, тем лучше, // Всех бы их, // Развратников, в один мешок да в море» (сцена I) [Пушкин, 7: 141; см.: Витгоф 2012: 449–450].

Мандельштама явилось, по-видимому, стихотворение Н. С. Гумилева «Константинополь», где описывается наказание любовников и неверных жен:

Сегодня ночью на дно залива
Швырнут неверную жену
.....
Так много, много в глухих заливах
Лежит любовников других,
Сплетенных, томных и молчаливых...
[Гумилев, 1: 163]

Таким образом, поэт в облике янычара ведет себя так, как е с л и б ы о н с о б л а з н и л героиню-турчанку; отсюда и объясняется просьба янычара *не сердать: Не сердчай, турчанка дорогая* (строка 17)²⁹. Так происходит в воображении поэта, которое расходится с реальностью.

Строфа VI

Наконец, в последней — завершающей — строфе стихотворения мы слышим п о д л и н н ы й г о л о с поэта: он обращается к героине от своего имени (снимая маску янычара):

- (21) Ты, Мария — гибнущим подмога,
(22) Надо смерть предупредить — уснуть.
(23) Я стою у твердого порога.
(24) Уходи, уйди, еще побудь.

Обращение к героине ближайшим образом напоминает наименование Богородицы (ср. такие названия богородичных икон, как *Взыскание погибших* или *Утоли моя печали*)³⁰. Здесь — то же обыгрывание сакрального

²⁹ Ср.: «Турецкий маскарад продолжается, и лирический герой предлагает турчанке, поскольку он перед ней провинился, разделить грозящую ей казнь, которой подвергали в Турции — в европейском представлении, во всяком случае, как это видно и по пьесе Гумилева “Константинополь” — неверных жен: их зашивали в мешок и топили (потому — *за тебя кривой воды напьешь*) [Полякова 1997: 98].

³⁰ К. Ф. Тарановский [Tarasovsky 1976: 149] говорит в этой связи об образе Богородицы Одигитрии (Путеводительницы). Л. М. Видгоф [Видгоф 2012: 460] обратил внимание на то, что празднование иконе «Взыскание погибших» совершается 18 февраля по новому стилю (5 февраля по старому). Добавим, что праздник иконы «Утоли моя печали» приходится на 7 февраля по новому стилю (25 января по старому). Это приблизительно совпадает со временем написания рассматриваемого стихотворения.

М. В. Безродный [Безродный 1996: 130–131], увлеченный поисками совпадений «Мастерицы виноватых взоров...» и пушкинского «Бахчисарайского фонтана», считает, что в имени *Мария* у Мандельштама отразилось имя

образа, о котором мы говорили и которое выше было определено как «десакрализованный подтекст»: имеется в виду ситуация, когда сакральный образ фигурирует вне сакрального контекста³¹.

В следующих строках речь идет о разлуке (расставании) с героиней как о смерти; при этом слово *уснуть* (строка 22), может быть, содержит отсылку к рыбам, которые фигурировали выше (строки 5–9): рыбы не умирают, а засыпают³². Поэт стоит у *твердого порога* (строка 23) и просит героиню уйти (строка 24)³³. Обращает на себя внимание ослабевающая сила глагола в повелительном наклонении: он употребляет сначала форму несовершенного вида (более категоричную, более сильную), а затем — форму совершенного вида (*уходи, уйди*)³⁴. В конце концов он просит ее не уходить...

Таким образом, голос автора **р а з д в а и в а е т с я**. Перед нами предстают два образа — условный, игровой образ янычара и подлинный образ самого поэта. Эти два образа — виртуальный и реальный — оказываются в разных отношениях к героине. Янычар представлен как любовник, соблаздивший героиню, и готов умереть вместе с нею. Поэт же,

польской княжны в бахчисарайском гареме; это предположение кажется нам излишним. Одновременно Безродный полагает, что фраза *Ты, Мария — гибнущим подмога* представляет собой цитату из молитвы, обращенной к Мадонне, покровительнице мореплавания, спасающей на водах (текст молитвы не приводится: автор, по-видимому, основывается на общих впечатлениях). Но в данной строфе, в отличие от предыдущей, речь не идет об утоплении и спасении на водах; как мы уже отметили, поэт снимает с себя маску янычара и говорит от своего собственного имени.

³¹ Совпадение имени героини с именем Богоматери обыгрывается в эпиграмме Мандельштама «Мне вспомнился старинный апокриф...», о которой пойдет речь ниже.

³² Ср. у Мандельштама: «Но не хочу уснуть, как рыба // В глубоком обмороке вод...» («О, как мы любим лицемерить...», 1932).

³³ «Твердый порог означает окончательно принятое решение: по заключительному эмоционально насыщенному стиху [строка 24], это решение — отказ от любви» [Полякова 1997: 99].

³⁴ «Повелительное наклонение совершенного вида, обозначая действие, мотивированное результатом, является в общем менее произвольным, следовательно, менее властным и более вежливым, чем повелительное наклонение несовершенного вида. При употреблении последнего внимание переносится на самый процесс, без указания на результат как мотивировку действия. Ср., например, «*Реши мне эту задачу*» и «*Решай мне эту задачу*» [Карцевский 1962: 223; см. также: Успенский 2008: 842]. Вместе с тем в военных командах, где от человека ожидается механическое, бездумное подчинение и где требуется немедленное выполнение действия без концентрации внимания на результате обычно встречаем форму несовершенного вида *Заряжай! Исполняйте команду!* и т. п.

Ср. в «Поликушке» Л. Н. Толстого разговор Дуняши с Дутловым: «— *Дай* сюда письмо [тот не дает. — Б. У.] [...] — *Да дай* сюда [тот не решаете расстаться с письмом. — Б. У.] [...] — *Да давай же*» [Толстой, 3: 333]. Требование отдать письмо становится все более настоятельным, и этим обусловлено появление формы несовершенного вида. У Мандельштама мы видим обратное.

жертва неразделенной любви, принимает решение расстаться с героиней. В игровом воображении поэта она ему как янычару отдалась; в действительности же она его отвергла.

* * *

Наш анализ «Мастерицы...» закончен, и мы можем сделать некоторые обобщения. Как построено это стихотворение? Для него характерны неожиданные — внешне не мотивированные — переходы от одной темы к другой, от одного ассоциативного ряда к другому. Картины меняются, сменяя одна другую — то перед нами рыбы в воде, то янычар с турчанкой. Для того чтобы понять такие переходы, мы должны соотнести эти сцены в одном случае с сознанием героини, в другом — с сознанием лирического героя.

С. Б. Рудаков, воронежский собеседник Мандельштама, записал слова поэта, где тот объясняет свой творческий метод:

Сказал я лежу, сказал в земле — развивай тему «лежу», «земля». Только в этом поэзия. Сказал реальное, перекрой более реальным, то — реальнейшим, потом сверхреальным. Каждый зародыш (росток) должен обрастать своим словарем, обзаводиться своим запасом, идя в путь, перекрывая одно движение другим.

Из письма С. Б. Рудакова к жене от 8 июня 1935 г.
[Рудаков 1997: 61; ср.: Герштейн 1998: 120]³⁵.

Именно это мы видим в проанализированном нами стихотворении: сказано *утопленница* — развивается тема воды, сказано *янычар* — развивается восточная тема, и т. п. Таков метод позднего Мандельштама.

Эти меняющиеся сцены, прямо не связанные друг другом, неожиданно переходящие одна в другую, могут напоминать сновидения. Они как сны, которые переливаются из одного в другое, картины переходят от одной к другой. Стоит подумать о чем-то — во сне, — как возникает новый образ, новая картина. Потом происходит то же самое: один образ сменяется другим, одно переходит в другое. Не случайно, может быть, А. А. Блок сравнивал поэзию Мандельштама со сновидениями: по словам Блока, «его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в

³⁵ Слова Мандельштама относятся к стихотворению «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (1935). Формулировка Мандельштама в пересказе Рудакова («Сказал реальное, перекрой его более реальным, то — реальнейшим, потом сверхреальным») напоминает тезис символистов, сформулированный Вяч. Ивановым: *a realibus ad realiora* [см.: Иванов 1909: 305]. Ср. вместе с тем полемику Мандельштама с этим тезисом в статье «Утро акмеизма» (1912). Мандельштам переосмысляет тезис символистов, включая его в русло своей поэтики [см. подробнее: Успенский 2000: 327–328].

областях искусства только» [запись в дневнике от 22 октября 1920 г.; Блок 1989: 305].

Возможна и еще одна аналогия: нельзя не вспомнить о кинематографии, где появляются разные сцены, которые зритель должен объединить в своем воображении. Ведь монтаж в кино осуществляется не только режиссером, но и зрителем. Так и в стихах Мандельштама...³⁶

В кинофильме зрительными средствами передаются не только внешние действия героя, но и то, что происходит в его сознании. Мы наблюдаем это и в поэзии Мандельштама.

Так объясняется п о л и ф о н и я Мандельштама, наличие разных голосов в его стихотворении, раздвоение авторского «я».

Эпилог: реальный комментарий

В качестве эпилога рассмотрим еще одно стихотворение Мандельштама, написанное в форме сонета. Оно не датировано, но есть основания относить его приблизительно к тому же времени, что и «Мастерица...». Вот это стихотворение [цит. по изд.: Мец, 1: 303]:

Мне вспомнился старинный апокриф:
Марию лев преследовал в пустыне
По той святой, по той простой причине,
Что был Иосиф долготерпелив.

Сей патриарх, немного почудив,
Мариной доверился гордыне —
Затем, что ей людей не надо ныне,
А лев — дитя — небесной манной жив.

А между тем Мария так нежна,
Ее любовь так, боже мой, блажна,
Ее пустыня так бедна песками,

Что с рыжими смешались волосами
Янтарные, а кожа — мягче льна —
Кривыми оцарапана когтями.

О чем это стихотворение? Как будто здесь пересказывается библейская легенда и говорится о Богоматери и Иосифе Обручнике, ее муже.

³⁶ «Я мыслю опущенными звеньями», — говорил Мандельштам о своей прозе (запись Э. Г. Герштейн [Герштейн 1998: 19]; речь шла о «Египетской марке»). То же он мог бы сказать и о своих стихах.

Вместе с тем имя *Мария* соответствует имени Марии Петровых, тогда как имя *Иосиф* отвечает имени поэта — Иосифа (Осипа) Мандельштама.

В сущности, речь идет здесь об обеих Мариях и обоих Иосифах: этот текст может читаться как в сакральном (библейском), так и в земном (человеческом) ключе. Что же касается льва, то имеется в виду Лев Николаевич Гумилев: в 1934 г. оба они упорно добивались любви М. С. Петровых³⁷.

В начале стихотворения возникает впечатление, что оно рассказывает о Богородице и ее муже. Постепенно оказывается, что под именем Марии имеется в виду Мария Петровых, а под именем Иосифа — Иосиф (Осип) Мандельштам.

Иосиф именуется *патриархом*, и это название может относиться как к Иосифу Обручнику, который много старше Марии (Богородице), так и к поэту (Иосифу), который значительно старше как героини (Марии Петровых), так и своего соперника Льва Гумилева³⁸; соответственно лев (Лев) характеризуется как *дитя* (*А лев — дитя...*). Наименование Мандельштама *патриархом* очевидным образом перекликается с его стихотворением «Еще далеко мне до патриарха...» (1931).

Эпитет *святой* во фразе *По той святой, по той простой причине...* соотносится с евангельским Иосифом; между тем эпитет *простой* в этой же фразе ассоциируется скорее с самим поэтом. Так осуществляется плавный переход от одного образа к другому — от Иосифа Обручника к Иосифу Мандельштаму.

Эпитет *долготерпелив* во фразе *был Иосиф долготерпелив* в принципе может относиться как к тому, так и к другому, но из дальнейшего выясняется, что он относится к Иосифу-поэту, т. е. к Осипу Мандельштаму:

Сей патриарх, немного почудив,
Мариной доверился гордыне —
Затем, что ей людей не надо ныне...

³⁷ См. воспоминания А. А. Ахматовой [Ахматова 2001: 29; ср.: Фигурнова и Фигурнова 1991: 212], Э. Г. Герштейн [Герштейн: 1998: 50, 202, 206], Е. С. Петровых [Петровых: 2005: 150–151], А. В. Головачевой [Головачева 1991: 178–179]. См. сводку свидетельств: [Видгоф 2012: 439–448].

В 1934 г. М. С. Петровых рассталась со своим первым мужем Петром Алексеевичем Грандицким (1899–1987), а в следующем (1935 г.) вышла замуж за Виталия Дмитриевича Головачева (1908–1942); ухаживание Мандельштама и Гумилева приходилось на время, когда распался брак М. С. Петровых с П. А. Грандицким [см.: Петровых 1905: 150]. П. А. Грандицкий в 1934 г. написал стихотворение, инспирированное поэзией М. С. Петровых и обнаруживающее вместе с тем явное знакомство с «Мастерицей...» [см.: Грандицкий 2003: 138; Кастарнова 2008]. О. А. Лекманов [см.: Лекманов 2016: 317] видит в стихах Грандицкого «полемический стихотворный ответ» Мандельштаму; это не так ясно.

³⁸ Годы жизни О. Э. Мандельштама — 1891–1938, М. С. Петровых — 1908–1979; Л. Н. Гумилева — 1912–1992.

Мы можем понять этот текст таким образом: Марии-Богоматери не надо людей, поскольку она родила Бога (богочеловека), зачав его от Св. Духа. Но такому пониманию препятствует, как кажется, слово *гордыня*, едва ли применимое к Богоматери или, во всяком случае, слишком сильное в этом контексте.

Другое прочтение: Марии Петровых не надо людей, поскольку она отвергает мужчин. Вспомним, что говорится в «Мастерице виноватых взоров...» (строфы I–III): *Усмирен мужской опасный нор; Ходят рыбы рдея плавниками* (где рыбами, как мы видели, называются люди — мужчины), *Наш обычай сестринский таков...*

Такова *гордыня* Марии (Петровых). И вот *патриарх* — поэт, не библейский Иосиф! — доверился ей, исходя из того, что его соперник — ребенок, который довольствуется платонической любовью (*небесной манной*):

Сей патриарх, немного почудив,
 Марииной доверился гордыне —
 Затем, что ей людей не надо ныне,
 А лев — дитя — небесной манной жив.

Вслед за тем читаем:

А между тем Мария так нежна,
 Ее любовь так, боже мой, блажна,
 Ее пустыня так бедна песками...

Слово *блажна* соотносится как со словом *блаженный* (относящемся скорее к Богоматери), так и со словом *блажь* (относящемся скорее к Марии Петровых). Фраза *Ее пустыня так бедна песками* означает примерно следующее: 'ее аскеза так бедна элементами аскетизма'.

И далее описывается нападение льва (Льва) на героиню, в результате которого она оказывается исцарапанной и едва ли не обесцещенной.

Эти два стихотворения — «Мастерица виноватых взоров...» и «Мне вспомнился старинный апокриф» представляют собой своего рода б и л и н г в у, обуславливая двойное прочтение одного и того же женского образа. В известном смысле сонет содержит р е а л ь н ы й к о м м е н т а р и й к «Мастерице...».

Библиография

Ахматова 2001

Ахматова А., «Листки из дневника: Манделъштам», in: Ахматова А., *Собрание сочинений в шести томах*, 5, Москва, 2001, 21–31.

Безродный 1996

Безродный М. В., *Конец цитаты*, С.-Петербург, 1996.

Блок 1989

Блок А. А., *Дневник*, Москва, 1989.

Видгоф 2012

Видгоф Л. М., «Но люблю мою курву Москву». *Осип Манделъштам: поэт и город. Книга-экскурсия*, Москва, 2012.

——— 2015

Видгоф Л. М., «О последней строке и скрытом имени в стихотворении О. Манделъштама "Мастерица виноватых взоров...(1934)", in: Видгоф Л., *Статьи о Манделъштаме*, Москва, 2015, 172–188.

——— 2016

Видгоф Л. М., «Петровых Мария Сергеевна», in: *Осип Манделъштам и XXI век: Материалы Международного симпозиума (Москва, 1–3 ноября 2016 г.)*, Москва, 2016, 283–287.

Волошинов 1929

Волошинов В. Н., *Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Ленинград, 1929.

Гаспаров 1995

Гаспаров М. Л., «Грифельная ода» Манделъштама: история текста и история смысла», in: *Philologica*, 2, 3–4, 1995, 153–193.

——— 2001

Манделъштам Осип, *Стихотворения. Проза*, М. Л. Гаспаров, сост., вступ. ст. и ком., Москва, 2001.

Герштейн 1986

Герштейн Э. Г., *Новое о Манделъштаме: Главы из воспоминаний*. О. Э. Манделъштам в воронежской ссылке (по письмам С. Б. Рудакова), [Paris, 1986].

——— 1998

Герштейн Э. Г., *Мемуары*, С.-Петербург, 1998.

Головачева 2001

Головачева А. В., «Воспоминания», in: *Осип и Надежда Манделъштамы в воспоминаниях современников*, О. С. Фигурнова и М. В. Фигурнова, вступ. ст., подг. текста, сост. и ком., Москва, 2001, 178–179.

Грандицкий 2003

Грандицкий П. А., *Сердца свет*, Москва, 2003.

Гумилев 1–4

Гумилев Н., *Собрание сочинений*, 1–4, Вашингтон, 1962–1968.

Даль 1–4

Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка*, изд. 3-е, испр. и значительно доп. под ред. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1–4, С.-Петербург, Москва, 1903–1909.

Державин, 1–7

Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота, изд. 2-е, без рисунков, 1–7, С.-Петербург, 1868–1878.

Достоевский 1–30

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений, 1–30, Ленинград, 1972–1990.

Иванов 1909

Иванов Вяч., *По звездам. Опыты философские, эстетические и критические*, С.-Петербург, 1909.

Карцевский 1962

Карцевский С., *Система русского глагола, гл. 4 Вид*, in: *Вопросы глагольного вида*, Ю. С. Маслов, сост., ред., вступ. статья и примеч., Москва, 1962, 218–230 [частич. перевод изд.: Karcevski S., *Système du verbe russe: Essai de linguistique synchronique*, Prague, 1927].

Кастарнова 2008

Кастарнова А. С., «Демон грозный в тельце малом...» (О трех стихотворениях М. С. Петровых начала 1930-х годов), in: *Проблемы истории, филологии и культуры*, 22, 2008.

Левин 1998

Левин Ю. И., *Избранные труды: поэтика, семиотика*, Москва, 1998.

Лекманов 2004

Лекманов О. А., *Осип Манделъштам*, Москва, 2004.

——— 2016

Лекманов О. А., *Осип Манделъштам: ворованный воздух. Биография*, Москва, 2016.

Лекманов, Глуховская и Чабан 2017

Лекманов О. А., Глуховская Е. А., Чабан А. А., «Библиография», in: *Манделъштам О., Собрание стихотворений 1906–1937*, О. Лекманов, М. Амелин, сост., Москва, 2017.

Маяковский 1919

Все, сочиненное Владимиром Маяковским: 1909–1919, б. м., 1919.

Мец 1–3

Манделъштам О. Э., *Полное собрание сочинений и писем в трех томах*, изд. 2-е, испр. и доп., А. Г. Мец, сост., подг. текста и комм., 1–3, С.-Петербург, 2017.

——— 2011

Мец А. Г., *Осип Манделъштам и его время*, изд. 2-е, испр. и доп., С.-Петербург, 2011.

Михайлов и Нерлер 1–2

Манделъштам О. Э., *Сочинения в двух томах*, П. М. Нерлер, сост., А. Д. Михайлов и П. М. Нерлер, подг. текста и ком., 1–2, Москва, 1990.

Мордерер 2010

Мордерер В. Я., «Придет серенький волчок», in: *От слов к телу: Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна*, А. Лавров, А. Осповат, Р. Тименчик, сост., Москва, 2010, 210–227.

Н. Манделъштам 1–2

Манделъштам Н. Я. *Собрание сочинений*, П. М. Нерлер, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин, ред., 1–2, Екатеринбург, 2014.

Петровых 2005

Петровых Е. С., «Мои воспоминания», in: *Моя родина – Норский посад*, Ярославль, 2005, 5–217.

Полякова 1997

Полякова С. В., «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе, б. м., 1997.

Пушкин 1–16

Пушкин А. С., *Полное собрание сочинений*, Москва, Ленинград, 1937–1959.

Ронен 2002

Ронен О., *Поэтика Осипа Мандельштама*, С.-Петербург, 2002.

Рудаков 1997

«О. Э. Мандельштам в письмах С. Б. Рудакова к жене (1935–1936)», А. Г. Мец и Е. А. Тоддес, вступ. статья; Л. Н. Иванова и А. Г. Мец, публ. и подг. текста; О. А. Лекманов, А. Г. Мец, Е. А. Тоддес, ком., in: *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1993 год: Материалы об О. Э. Мандельштаме*, С.-Петербург, 1997, 7–183.

Семенко 1990

Мандельштам О. Э., «Новые стихи», И. М. Семенко, подг. текста, in: *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама*, Воронеж, 1990, 81–188.

— 1997

Семенко И. М., *Поэтика позднего Мандельштама — от черновых редакций к окончательному тексту*, изд. 2-е, доп., Москва, 1997.

Сошкин 2015

Сошкин Е., *Криптограмматика: Книга о Мандельштаме*, Москва, 2015.

СРНГ 1–50–

Словарь русских народных говоров, 1–50–, Москва–Ленинград (С.-Петербург), 1965–2018.

Толстой 1–12

Толстой Л. Н., *Собрание сочинений*, 1–12, Москва, 1958.

Успенский 1970/2000

Успенский Б. А., *Поэтика композиции*, С.-Петербург, 2000.

— 1994/2000

Успенский Б. А., «Анатомия метафоры у Мандельштама», in: Успенский Б. А., *Поэтика композиции*, С.-Петербург, 2000, 283–330.

— 2007/2012

Успенский Б. А., *Ego loquens: Язык и коммуникационное пространство*, 2-е изд., испр. и доп., Москва, 2012.

— 2008

Успенский Б. А., «Вид и дейксис», in: *Динамические модели: слово, предложение, текст. Сб. статей в честь Е. В. Падучевой*, Москва, 2008, 825–866.

— 2018

Успенский Б. А., «О слове *полусонок* (родительный множественного) в "Грифельной оде" О. Э. Мандельштама», in: *Slověne: International Journal of Slavic Studies*, 7, 1, 2018, 363–367.

Успенский и Успенский 2012

Успенский Б. А., Успенский Ф. Б., «Об одном стихотворении Мандельштама: Древний Египет и Франсуа Виллон», in: *Die Welt der Slaven*, 57, 2, 2012, 201–212.

Ушаков 1–4

Толковый словарь русского языка, Д. Н. Ушаков, ред., 1–4, Москва, 1935–1940.

Фигурнова и Фигурнова 2002

Осип и Надежда Мандельштамы в воспоминаниях современников, О. С. Фигурнова и М. В. Фигурнова, вступ. ст., подг. текста, сост. и ком., Москва, 2001.

Byron, 1–7

Byron, Lord [George Gordon], *The Complete Poetical Works*, Jerome J. McGann, ed., 1–7, Oxford, 1980–1993.

Taranovsky 1976

Taranovsky K., *Essays on Mandel'shtam*, Cambridge, Mass. & London, Engl., 1976 (= Harvard Slavic Studies, 6).

References

- Bezrodnny M. V., *Konets tsitaty*, St. Petersburg, 1996.
- Figurnova O. S., Figurnova M. V., eds., *Osip i Nadezhda Mandel'shtamy v vospominaniakh sovremennikov*, Moscow, 2001.
- Gasparov M. L., “Grifel'naia oda Mandel'shtama: istoriia teksta i istoriia smysla”, in: *Philologica*, 2, 3–4, 1995, 153–193.
- Gasparov M. L., ed., *Mandel'shtam Osip, Stikhotvoreniia. Proza*, Moscow, 2001.
- Gershtein E. G. *Novoe o Mandel'shtame: Glavy iz vospominanii. O. E. Mandel'shtam v voronezhskoi ssylke (po pis'mam S. B. Rudakova)*, [Paris, 1986].
- Gershtein E. G., *Memuaria*, St. Petersburg, 1998.
- Golovacheva A. V., “Vospominaniia”, in: *Osip i Nadezhda Mandel'shtamy v vospominaniakh sovremennikov*, Figurnova O. S., Figurnova M. V., eds., Moscow, 2001, 178–179.
- Granditsky P., *Serdtsa svet*, Moscow, 2003.
- Kastarnova, A. S. “‘Demon groznyy v tel'tse malom...’” (O trekh stikhotvoreniakh M. S. Petrovykh nachala 1930-kh godov), in: *Problemy istorii, filologii i kul'tury*, 22, 2008.
- Lekmanov O. A., *Osip Mandel'shtam*, Moscow, 2004.
- Lekmanov O. A., *Osip Mandel'shtam: vorovannyi vozdukh. Biografiia*, Moscow, 2016.
- Lekmanov O. A., Glukhovskaya E. A., Chaban A. A., “Bibliografiia”, in: *Osip Mandel'shtam. Sobranie stikhotvoreniy 1906–1937*, Lekmanov O., Amelin A., eds., Moscow, 2017.
- Levin Yu. I., *Izbrannye trudy: poetika, semiotika*, Moscow, 1998.
- Mets A. G., ed., *Mandel'shtam O., Polnoe sobranie sochinenii i pisem v trekh tomakh*, 2nd ed., 1–3, St. Petersburg, 2017.
- Mets A. G., *Osip Mandel'shtam i ego vremia*, 2nd ed., St. Petersburg, 2011.
- Mets A. G., Toddes E. A., Ivanova L. N., Lekmanov O. A., eds., “O. E. Mandel'shtam v pis'makh S. B. Rudakova k zhene (1935–1936)”, in: *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1993 god: Materialy ob O. E. Mandel'shtame*, St. Petersburg, 1997, 7–183.
- Mikhailov A. D., Nerler P. M., eds., *Mandel'shtam O., Sochineniia v dvukh tomakh*, 1–2, Moscow, 1990.
- Morderer V. Ya., “Pridet seren'kii volchok”, in: *Of slov k telu: Sbornik statei k 60-letiiu Iurii Tsiv'iana*, Alexandr Lavrov, Alexandr Ospovat, Roman Timenchik, eds., Moscow, 2010, 210–227.
- Petrovykh E. S., “Moi vospominaniia”, in: *Moia rodina — Norskii posad, Iaroslavl'*, 2005, 5–217.
- Polakova S. V., “Oleinikov i ob Oleinikove” i *dru-gie raboty po russkoi literature*, 1997.
- Ronen O., *Poetika Osipa Mandel'shtama*, St. Petersburg, 2002.
- Semenko I. M., ed., “Mandel'shtam O. E., Novye stikhi”, in: *Zhizn' i tvorchestvo O. E. Mandel'shtama*, Voronezh, 1990, 81–188.
- Semenko I. M., *Poetika pozdnego Mandel'shtama — ot chernovykh redaktsii k okonchatel'nomu tekstu*, 2nd ed., Moscow, 1997.
- Soshkin E., *Kriptogrammatika: Kniga o Mandel'shtame*, Moscow, 2015.
- Taranovsky K., *Essays on Mandel'shtam*, Cambridge, 1976 (= Harvard Slavic Studies, 6).
- Uspenskij B. A., *Poetika kompozitsii*, St. Petersburg, 2000.
- Uspenskij B. A., “Anatomiia metafory u Mandel'shtama”, in: Uspensky B. *Poetika kompozitsii*, St. Petersburg, 2000, 283–330.
- Uspenskij B. A., “Vid i deiksis”, in: *Dinamicheskie modeli: slovo, predlozhenie, tekst. Sb. statei v chest E. V. Paduchevoi*, Moscow, 2008, 825–866.
- Uspenskij B. A., *Ego loquens: Iazyk i kommunikatsionnoe prostranstvo*, 2nd ed., Moscow, 2012.
- Uspenskij B. A., “On the word *polusonok* (Genetivus pluralis) in the ‘Grifel'naja oda’ (‘Slate ode’) by Osip Mandel'shtam”, in: *Slověne: International Journal of Slavic Studies*, 7, 1, 2018, 363–367.
- Uspenskij B. A., Uspenskij F. B., “Ob odnom stikhotvoreniy Mandel'shtama: Drevnii Egiptet i Fransua Villon”, in: *Die Welt der Slaven*, 57, 2, 2012, 201–212.
- Vidgof L. M., “No ljubliu moiu kurvu Moskvu”, in: *Osip Mandel'shtam: poet i gorod. Kniga-ekskursiia*, Moscow, 2012.
- Vidgof L. M., “O poslednei stroke i skrytom imeni v stikhotvoreniy O. Mandel'shtama ‘Masteritsa vinovykh vzorov...’ (1934)”, in: *Stat' i o Mandel'shtame*, Moscow, 2015, 172–188.
- Vidgof L. M., “Petrovykh Mariia Sergeevna”. in: *Osip Mandel'shtam i XXI vek: Materialy Mezhdunarodnogo simpoziuma (Moskva, 1–3 noiabria 2016 g.)*, Moscow, 2016, 283–287.
- Voloshinov V. N., *Marksizm i filosofiiia iazyka: Osnovnye problemy sotsiologicheskogo metoda v nauke o iazyke*, Leningrad, 1929.

Борис Андреевич Успенский, проф., д. филол. наук

Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики”, Факультет гуманитарных наук, Школа филологии, заведующий Лабораторией лингвосемиотических исследований
105066 Москва, ул. Старая Басманная, д. 21/4, стр. 1
Россия/Russia borisusp@gmail.com

Received June 28, 2018