

## ЕВГЕНИЙ РИВЕЛИС

### О форме как содержании и когнитивной поэтике

Мандельштама порой нужно читать так, как Генрих Шлиман читал «Илиаду» – буквально. Не буквалистски, конечно, а в смысле открытого доверия к тому, что сказано поэтом. В этой статье предлагается попытка ориентированного таким образом анализа стихотворения «Нет, не спрятаться мне от великой муры» (1931) – выбор, представляющийся мне созвучным цели анализа: реконструировать внутреннюю форму вещи, идя от первоначально интуитивного восприятия излучаемого ею смысла и опираясь на пристальное чтение. При ближайшем рассмотрении это вроде бы «простое» стихотворение оказывается не менее загадочным, чем самые темные из мандельштамовских творений. Никакими усилиями филологической герменевтики с ее дешифровочным подходом к стихотворению как «тексту» не удастся ни выстроить связный «лирический сюжет», т.е. «осмыслить» его в соотношении с внетекстовой реальностью и в интертекстуальных связях, ни «разъяснить» его очевидные неграмматичности.

- (1) Нет, не спрятаться мне от великой муры <sup>1</sup>
- (2) За извозчичью спину Москвы.
- (3) Я трамвайная вишенка страшной поры
- (4) И не знаю, зачем я живу.
- (5) Мы с тобою поедem на «А» и на «Б»
- (6) Посмотреть, кто скорее умрет,
- (7) А она то сжимается, как воробей,
- (8) То растет, как воздушный пирог.
- (9) И едва успевает, грозит из угла:
- (10) «Ты как хочешь, а я не рискну!» —
- (11) У кого под перчаткой не хватит тепла,
- (12) Чтоб объехать всю курву-Москву.

*Апрель 1931*

Начну с исчисления хотя бы некоторых из множества странностей этого стихотворения, строка за строкой. (1) Начало *Нет, не ...*, свойственное множеству стихов любовного содержания, в особенности, романсовых, в этом стихотворении имеет иную иллокутивную силу: оно явно не риторическое (ср. *Нет, не тебя так пылко я люблю*), а диалогическое. С кем ведется диалог? (2) Почему «спина Москвы» *извозчичья*? (3) Как понимать метафору «я – трамвайная вишенка»? (4) Зачем этот «сбой» рифмы: *Москвы – живу*? Отмечу, впрочем, что во многих изданиях эта мандельштамовская «небрежность» выправлена: *За извозчичью спину – Москву* (!). (3-4) Какова связь этого двустипия с предыдущим? (5) На разных трамваях? На том и на другом? (6) Почему *скорее*? Что за чудовищные «перегонки»? Что за странная поездка?! (7) О ком или о чем идет речь? *Она* – это Москва? Почему она то сжимается, то растет и почему эти конвульсии сравниваются с воробьем и пирогом? (7-8) *А она...* ни синтаксически, ни логически никак не связывается с первой частью этого сложносочиненного предложения. В чем тут дело? Каков здесь смысл союза *а*? (9) Кто это (или что) *едва успевает*, и что именно успевает, и кто *грозит*? кому? Опять Москва? Тогда почему *из угла*? Из-за «темноты» этой строки ее тоже в разных изданиях воспроизводят по-разному: *И едва успевает грозить*; *И едва успеваешь грозить*. (10) Кому принадлежит эта реплика? К кому обращена? В каком смысле

<sup>1</sup> Стихотворения Мандельштама цит. по изданию *Мандельштам О. Полное собрание стихотворений.* / Вступ. ст. М. Л. Гаспарова и А. Г. Меца. Сост., подгот. текста и примеч. А. Г. Меца. СПб.: Академический проект, 1995.

она содержит угрозу? (11-12) К чему синтаксически и по смыслу относятся эти строки? Н.Я. Мандельштам, например, в своих мемуарах цитирует их, ставя в конце знак вопроса, что вряд ли вносит ясность в текст. (12) Почему Москва названа курвой – неожиданно грубо, почти матерно?

Тут бы самое время начать разоблачать всю эту черную магию – так, как это делают текстологи, мемуаристы и все те, кто что-то писал об этом стихотворении. Они озабочены именно интерпретирующим «осмыслением» в духе Омри Ронена, Ю.И. Левина и др. мастеров дешифровки<sup>2</sup>, т.е. реконструкцией лирического сюжета путем отнесения фрагментов стихотворения к внетекстовой реальности, привлечения контекстов и подтекстов. Так, *трамвайная вишенка* объясняется бесконечным «висением» в битком набитых трамваях как ягоды в гроздьях (Н.Я. Мандельштам 1990, Э.Г. Герштейн 1998 и др.); цитируется даже частушка того времени со словами «На трамвае я висела / Словно винограда») или, в другой версии, на ременной ручке как на стебельке; самое появление вишенки восстанавливается по текстам «волчьего цикла», от которого это стихотворение отпочковалось (Семенко 1997<sup>3</sup>); муссируется трамвайная тема – и в ее бытовом аспекте, и с точки зрения «метафизики трамвая» (разумеется, с отсылкой к «Заблудившемуся трамваю» Н. Гумилева), расшифровываются реалии московских кольцевых трамваев и какую роль они играли в московском быту Мандельштамов, упоминаются другие «трамвайные» строки поэта (*Меня еще ругают / На языке трамвайных перебранок*); строки о воробье и пироге толкуются в контексте поездки на трамвае, то оказывающемся в узком переулке, то вылетающем на площадь (Герштейн); к строке (10) предлагается реальный комментарий: разговоры Н.Я. с О.Э. о возможном самоубийстве и возражение Мандельштама «Откуда ты знаешь, что будет потом?» (мотив риска присутствует в (10)) и т.д. и т.п. В результате складывается связанная якобы картина трагической заброшенности поэта в мире «великой мурь», постоянно угрожающем ему гибелью, атмосферы страха и бессмысленности происходящего. Достигается это, однако, ценой спрямления текста, упоминания всего того, что не укладывается в предлагаемую интерпретацию. Но главная беда, конечно, в том, что при этом предполагается, во-первых, знание читателем всего того, что известно комментаторам, а, во-вторых, что ни темноты, ни сущности «бессвязной» поэтики этих стихов, ни того обстоятельства, что это все же – поэзия, а не стишки для внутреннего пользования и не бред сумасшедшего, такое комментирование не только не проясняет, но даже не приближается к достойной научной поэтики постановке вопроса.

Можно было бы еще сколько угодно спекулировать в духе поэтики интертекста, расширяя поле интерпретаций и проявляя чудеса герменевтической ловкости – с большей или меньшей степенью убедительности. Так, один автор даже выдвинул предположение, что *Москва* в этих стихах – это женщина по имени героини платоновского романа. Сам я увлекся было вот таким потайным ходом: *курва* попала в русский язык по-видимому из польского. Первоначально это собирательное имя с суффиксом *-wa*, образованное от праславянского *kur* ('петух'), т.е. нечто вроде 'курь'. В сочетании *курва-Москва* оно заставляет думать о том, что в древнепольском слово *moskwa* с тем же суффиксом тоже употреблялось в собирательном значении (примерно, как *татарва*), а пример, в котором это встретилось<sup>4</sup>, относился к Смутному времени. Какой простор для интерпретаций!

<sup>2</sup> См. (Ронен 2002, Левин 1998). Показательно следующее утверждение Левина: «Осмыслить текст – значит поставить ему в соответствие внеязыковую ситуацию, описанием которой мог бы быть данный текст», вполне вписывающееся в объективистскую идеологию семантики истинности. Ему же принадлежит термин *фундирующая реальность*.

<sup>3</sup> Здесь приводятся: «Я – вишневая косточка детской игры / Но в безводном пророческом <?> рву / Я – трамвайная вишенка страшной поры / И не знаю зачем я живу» с пояснением «Имеется в виду детская игра – кто дальше выплюнет вишневую косточку», а также два других варианта: «Я вишневая косточка детской мурь / Но люблю мою курву Москву» и наиболее близкий к окончательному стихотворению «Долго ль прятаться мне от великой мурь / За извозчичью курву – Москву».

<sup>4</sup> См. [www.polishforums.com/general-language-17/polish-swear-words-139/40/](http://www.polishforums.com/general-language-17/polish-swear-words-139/40/).

Можно далее порассуждать о «семантическом ореоле» (термин М.Л. Гаспарова; см. Гаспаров 1999) в истории разноstopного анапеста в русской поэзии – Жуковский, Надсон (тем более, что у стихов «За гремучую доблесть грядущих веков» было по свидетельству Н.Я. домашнее название «Надсон»<sup>5</sup>). Меня однако интересует не правдоподобие или богатство интерпретаций, сколь бы увлекательны они ни были, не семантика стихотворения – его «фабульное содержание» и «художественно» (т.е. выразительно, ярко) воплощенные в нем идеи, чувства, гражданские позиции и пр. – а содержательность и уникальность (или, если угодно, уникальная содержательность) его формы, мотивированной совершающимся в ней поэтическим открытием, формы, в которой поэт только и мог «выразить» все то, что мы теперь нещадно интерпретируем.

Выше я сказал нечто о «пристальном чтении», о доверительном буквальном чтении. Разумеется, в этом есть некоторое лукавство: такое чтение ничего не даст, если уже не состоялось целостное – пусть еще диффузное и во многом загадочное с точки зрения здравого смысла, но эстетически и эмоционально достаточно внятное – восприятие внутренней формы вещи<sup>6</sup>. В данном случае – общее ощущение детского нонсенса в эмоциональном ореоле не то предстоящей гибели, не то безумия, в котором, однако же, ощутима система.

С этой оговоркой приступим к чтению.

*Великая мура* (1) особых затруднений, казалось бы, не вызывает: это всепроникающий идеологический бред нового мира, от которого надо прятаться, потому что он принимает вполне убийственные физические формы и притом, на что наводит выражение *спрятаться за спину* (о котором чуть ниже), обладает избирательностью. Это – великая смута и бессмыслица, провал в истории. Но это также просторечное и такое ребяческое, хулиганистое словцо, не признающее серьезности предмета. Есть еще восприятие на другом уровне – на уровне обыденного языка, понимаемого как интертекст, на уровне связей, составляющих общеязыковую компетенцию читателя. В этом смысле т.н. естественный язык не вполне естествен: он тоже лишен невинности<sup>7</sup>. На этом языковом фоне возникают – или могут возникнуть – и МУР, Московский уголовный розыск на Петровке в центре Москвы, как раз там, где по Бульварному кольцу ходил трамвай «А», доходивший до Трубной площади (эта топография существенна для фабульной стороны стихотворения), и популярная полублатная «Мурка» и пр.<sup>8</sup> Все это оказывается и содержанием «муры». Есть еще и уровень звуковой организации, подспудно, как глухая музыкальная тема, связывающий «муру» с угрозой смерти, но на этом я остановлюсь ниже. Здесь же важно подчеркнуть, что О.М. делает эстетически значимой интертекстуальность общего языка, одновременно лишая речь признаков присутствия «литературной личности».

<sup>5</sup> В этом контексте не будет, может быть, излишним упоминание о стихотворении еще одной «восьмидесятиницы», Мирры Лохвицкой, звучащем ныне почти пародийно, где лирическая героиня, измученная страданиями неясного романтического происхождения, призывает своего возлюбленного утопиться вместе с ней. Написано оно («Ты не думай уйти от меня никуда!», 1889) тем же заунывным четырехstopным анапестом, что и оригинальный «Надсон» (правда, без чередования с 3-stopным), и, что особенно любопытно, содержит пассаж о преодолении страха смерти: *Если жить тяжело, можно страх превозмочь* и т.д. Нельзя исключить, что и оно лежит в подтексте мандельштамовского стихотворения, «сюжет» которого мемуаристы связывают с разговорами о самоубийстве, указывая при этом, что строка (10) читалась также в варианте *Ты как хочешь, а я не боюсь* – т.е. в перспективе другого, «инициативного», участника сюжета.

<sup>6</sup> См. (Михеев 2003, 7), где автор стремится придать этой интуиции теоретический статус под именем категории «предположения», на котором основывается работа понимания, и настаивает на диалектическом взаимодействии между аналитическим «медленным чтением» и уже состоявшимся до него «непосредственным угадыванием смысла».

<sup>7</sup> Обсуждение темы «язык как интертекст» см. в (Gasparov 2010). Одним из речевых жанров, в котором это реализуется, является стёб.

<sup>8</sup> Нельзя исключить и еще одного прочтения: 'великая стена' (китайская? кремлевская? – лат. *murus*, фр. *mur*, ит. *muro*, нем. *Mauer*, ср. рус. *муровать*), но, обладая эвристической ценностью, оно с моей точки зрения является запрещенным приемом: в своем понимании этих стихов читатель-современник не мог опереться на стихотворение, которое еще не было написано («Бежит волна – волной волне хребет ломая», 1935).

Происходит прагматизация поэтической речи, «погружение в жизнь» (по слову Н.Д. Артюновой). Как мы еще увидим, любое бытовое выражение, фразеологизм, любой оборот речи, интонационный ход, составляющие обычный фонд носителя языка, могут актуализироваться в качестве подтекстов для порождения новых смыслов, работающих на целостное поэтическое задание.

Разумеется, к сфере интертекстуальности обычного языка относится и узнавание читателем считалочки «А и Б/ Сидели на трубе. / А упало, / Б пропало. / Кто остался на трубе?» в строках (5-6).

Все это пока соображения на уровне «осмысления», но уже они показывают, что на передний план в первой же строке выступает «разговорность» жанра, некоторая его ребячливость, даже стёбность, и что для адекватного восприятия этого стихотворения, строго говоря, не нужна энциклопедическая эрудиция: достаточно лишь «общеязыковой компетенции», способности уловить интонацию и знания общеизвестных реалий, позволяющего поместить его «фабулу» в ближайший историко-культурный контекст. Разумеется, «понимание» таких произведений, как «Грифельная ода», не может состояться на уровне простого восприятия: нужен обширный ученый комментарий. Но это не отменяет заявленного мною подхода: интерес для поэтики представляет не смысловая вязь текста – хотя осмысление, пусть только схематическое, и является безусловно необходимой предпосылкой, – а содержательность формы стихотворения. В противном случае мы имеем дело не с поэзией, а только с более или менее сложно организованным выражением мыслей и чувств. Выбранный мною пример – в силу его непосредственной общезначимости – как раз и делает такую постановку вопроса более очевидной, даже когда мы имеем дело с творчеством такого трудного и неисчерпаемого по своей семантической и интертекстуальной насыщенности поэта, как Мандельштам.

Перейдем теперь к выражению *спрятаться ... за спину* (2) и прочитаем его буквально. Прячутся за спину того, кому доверяют: не выдаст, прикроет, защитит. Это обычно делают напавшие или провинившиеся дети. Тем самым, «детская» тема на лексическом уровне вводится и здесь. Но это далеко не все: недоверием Москве оправдывается, во-первых, появление *курвы* в последней строке (курва продаст, заложит, выдаст)<sup>9</sup>, и, во-вторых, то, что стилистически это слово воспринимается в том же ребяческом ключе – скорее как инфантильное упражнение в брани, чем матерное и злобное ругательство. Впрочем, и этот элемент, по-видимому, присутствует (об этом ниже). Разумеется, у него есть и ряд историко-культурных коннотаций: Москва – вавилонская блудница, воплощение Антихриста, но это уже по ведомству герменевтики.

Почему *за извозчичью спину*? Любопытна неточность, допущенная Ю. Левиным. Говоря о мандельштамовском ощущении, так сказать, массовости своего «я», он комментирует: «"Я" – по-прежнему "рядовой седок» (хотя нет уже больше извозчиков: «Я трамвайная вишенка страшной поры» (указ. соч., 110). Извозчики в 1931 г. в Москве еще были (по некоторым данным, около 2000 экипажей) и О.М., по воспоминаниям Э.Г. Герштейн, на них охотно ездил. Опять-таки буквальное прочтение оказывается вполне убедительным: приходится толкаться в трамвае просто-напросто потому, что на извозчика – индивидуальный вид транспорта – нет денег. Это связывает первое двуступенчатое со вторым. Но одновременно вводит, конечно, – и в этом Левин совершенно прав – тему неуникальности своей судьбы, мотив угрожающей смерти «с гурьбой и гуртом», которым это «я» сопричастно.

На этом фоне – подготовленная им – возникает *трамвайная вишенка* (3). Рискну высказать гипотезу, позволяющую содержательным образом связать эту строку со сказанным выше: пересадка с извозчика на трамвай, переквалификация в «трамвайную ви-

---

<sup>9</sup> Что несомненно поддерживается контекстом более раннего путешествия по улицам Москвы из «1 января 1924»: «Спина извозчика и снег на пол-аршина: / Чего тебе еще? Не тронут, не убьют».

шенку», передается явно слышимым в этом стихе «Тпру!»: *Я трамвайная вишенка страшной поры*: тр - тр - пр. Вместе с тем, повторяемость звукоочетаний вида *спр, мр, смтр, умр* – сквозная фонетическая тема всего стихотворения, а в слове *мура* из первой строки анаграмматически зашифрована смерть (*мура* - *умрет*). Эти наблюдения нужны мне не для раскрытия «выразительных» средств (хотя они, несомненно, в высшей степени выразительны), а потому, что семантика этих звуковых повторов имеет мотивацию на куда более глубоком уровне содержательной формы. Отмечу пока только, что эту же строку можно прочесть и «вприпрыжку» (трататá-трататá-трататá-трататá), что, с учетом уже сказанного раньше, не будет насилием над авторской интенцией, хотя буквально «выворачивает наизнанку» семантику трагической серьезности.

*Трамвайная вишенка* – это, конечно, центральный образ стихотворения. Разумеется те объяснения, исходящие из «фундирующей реальности», которые я упоминал выше, имеют право на существование и, вероятно, ассоциации с гроздьями и т.п. могут возникать и у читателя, не знакомого с воспоминаниями Герштейн. Но с равным правом можно представить себе маленькую вишню на полу трамвая, выпавшую, жалкую, которую вот-вот раздавят, не заметив – и пойдет вишневая кровь. Обратите внимание на то, что эта вишенка – единственное цветное пятно на общем бесцветном фоне стихотворения: это почти кинематографический прием, резко выделяющий свой предмет. В таком ключе *вишенка* – диминутив, опять-таки вводящий «детскость» и может быть даже некоторую сентиментальность, а с ними – тему маленького человека, подготавливающую третью строфу. «Я» массовое (*трамвайная вишенка*) и «я» маленького человека (*трамвайная вишенка*), «неизвестный солдат» и господин Голядкин с его «задерганной честью» (А. Тарковский) или, может быть, «глиняными обидами» – это противоречивое отношение, как я хочу показать, тоже коррелирует со внутренней формой – или, если угодно, когнитивной моделью – которой обусловлена вся структура этого стихотворения <sup>10</sup>.

Не исключено, что даже появляющееся в заключительном двустишии «тепло под перчаткой» (11) – образ, восходящий к более раннему «Я все отдам за жизнь – мне так нужна забота, – / И спичка серная меня б согреть могла» <sup>11</sup> – тоже связан с впечатлениями детства: поэт вырос в доме перчаточника.

---

<sup>10</sup> Такова, по-видимому, двойственная природа образа «трамвайной вишенки». Хотя он и не исключает «фабульного» толкования, представление о висении гроздьями в трамвайной давке никак не вписывается в систему координат этого стихотворения. Этот образ требует иной, куда более выпуклой, интерпретации в терминах индивидуального «я», не соглашающегося с уравниловкой массовой гибели. Приходится вновь повторить: нужно читать написанное! Никакими гроздьями вишни не свисают, скорее – растут парами. Не мог О.М. с его маниакальной тягой к точности написать такую чушь. Да и трамвай отнюдь не переполнен, скорее наоборот, мистически пуст. Ср. в этой связи энергичную филиппику против сугубо биографического прочтения в (Рассадин 1994, 130).

Приведу еще один аргумент против фабульной вульгаризации, лингвистический. Относительное прилагательное *трамвайный* здесь употреблено как качественное. Доменное признаковое отношение, в норме предметное, субкатегоризирующее и безоценочное (*трамвайная остановка, площадка, дуга, трамвайный вагон, билет, трамвайные рельсы*) переосмыслено как характеризующее, как имя качественного состояния. Кстати, такое у О.М. уже встречалось раньше в приписываемом ему шуточном стихе *Не унывай, / Садись в трамвай, / Такой пустой, / Такой восьмой* (1913, 1915?). Возникает «невозможная» характеристика: вишни бывают спелые, красные, крупные, сладкие – но не трамвайные. «Трамвайность» оказывается специфическим качеством «вишенки», а трамвай – значимым местом, локусом, с которым связано это качественное состояние. Поэтому нет никакой нужды в спрямляющем толковании путем подбора правдоподобного предиката, скажем 'висеть'. Психологически такое толкование тоже совершенно неубедительно: можно ли вообразить, что в трамвайной давке остервенело толкающееся существо, будь оно хоть поэтом-акмеистом, представляет себя сентиментально-диминутивной вишенкой?!

<sup>11</sup> Любопытно, что появление этого образа – вполне оправданного развитием темы стихотворения – довольно неожиданно как раз с фабульной точки зрения, т.к. его название относят к апрелю месяца. Выше я уже дважды упоминал, что Мандельштам, перефразируя его самого («Выпад», 1924), надо читать так, как он написан. Сохранились сведения о том, что апрель 1931 г. выдался в Москве холодным: в ночь на 5 апреля отмечалось падение температуры до -19,4°C (<http://meteoweb.ru/week200714.php>).

«Детское» в стихотворении представлено множеством элементов: явная игра с формой баллады; «соскок», нарушение ожидания рифмы в четвертых строках строф<sup>12</sup>; лексические сигналы (*мура* с его «незрелой» семантикой, диминутивная *вишенка*); «ребяческая» модель поведения в выражении *спрятаться за спину*; считалка с выбыванием в (5-6) стихах, вводящая игру – или, может быть, детский эксперимент – «кто скорее умрет»; модель «спрятаться и грозить из угла»; инфантильная тональность брани в последней строке. Впрочем, как уже сказано, не без противоречащей этой тональности нотки озлобления: ругательное *курва* в конце стихотворения – это еще и огрызание, смешанное со страхом и напоминающее вспышку глубоко уязвленного маленького человека, Евгения из «Медного всадника» («Добро, строитель чудотворный! – // Шепнул он, злобно задрожав, // Ужо тебе!..») И вдруг стремглав // Бежать пустился) – такое далекое от просветленных надсоновских упований. Таким образом, заключительная строфа – вовсе не про «грозящую Москву», к чему склоняются многие толкователи, а точное воспроизведение образа наскоро забившегося от страха в угол ребенка, который думает спрятаться, закрывшись руками, чтобы *его* не видели – парадоксальная логика нонсенса, на которой построено все стихотворение.

Тем самым становится внятной связь (9)-й и двух последних строк третьей строфы, затемненная «детским» же, эллиптическим синтаксисом: опущением анафорического местоимения между ними (*грозит из угла [тот] у кого под перчаткой* и т.д.). (10)-я же строка – вставная, «как бы» реплика того, о ком здесь речь, резкая перемена дейксиса и тем самым своего рода стиховой жест – иконическое соскакивание со страшного трамвая<sup>13</sup> в последний момент перед отправлением (отсюда: *едва успеваешь*). Поездка не состоится. И это возвращает нас к вопросу, заданному в начале: что это за странная поездка? Иначе говоря, каков смысл второй строфы?

Медленное чтение, то есть пристальное внимание к смещениям смыслов, обусловленным уникальной поэтической системой координат, заставляет споткнуться о слово *скорее*. Оно здесь значит 'наперегонки', то есть опять-таки по-детски абсурдное соревнование, в котором выигрывает тот, кто умрет первым! Не меньшим абсурдом выглядит и видимое отсутствие логико-синтаксической связи между первым и вторым двусишиями, как, впрочем, нет ее и в других строфах, причем это соскальзывание в нонсенс – очевидный и преднамеренный – еще усиливается ассонансом вместо ожидаемой рифмы.

Между тем он прекрасно подготовлен: оксюморонный мир «великой мур» – это, говоря словами Цветаевой, «место, где жить нельзя». Строка (4) – это жизнь невпопад, не в рифму, не в лад – абсурд и бессмыслица: *И не знаю, зачем я живу*. До мысли о самоубийстве отсюда один шаг. Она и возникает в первом двусишии второй строфы. Таким образом, фабульная привязка к «фундирующей реальности», на которой настаивают мемуаристы (Э. Герштейн и, конечно, сама Н.Я.), вполне оправданна. Тема самоубийства и в самом деле составляет сюжетную основу этого стихотворения. Однако нет необходимости вчитывать ее в стихи, познакомившись с реальным комментарием: она *вычитывается* из

---

<sup>12</sup> Чудовищные спрямления вроде «За извозчицью *спину-Москву*» – и не в одних лишь безграмотных сетевых «списках», но и в серьезных изданиях и трудах академического толка – см., например, издание сочинений О.М., осуществленное «Мандельштамовским обществом» под редакцией П. Нерлера, – свидетельствует именно о глухоте к внутренней форме. На эту удочку попался даже О. Ронен, цитирующий в своей книге *An Approach to Mandel'stam* эту строку именно в этом искаженном варианте (Ronen 1983).

<sup>13</sup> Разумеется, совершенно непропорциональна еще одна попытка навести в этих стихах синтаксический порядок, поставив знак вопроса в конце последнего двусишия. Связность этой строфы мотивирована не прямолинейной логикой здравого смысла, а внутренней формой стихотворения. Неприемлемы, конечно, и исправления этой строки вроде «И едва успеваешь грозить», «И едва успеваешь грозить», не только грубо искажающие смысл, но и убирающие явно ощутимый в ней перебой дыхания, некое «впопыхах» – еще одно проявление нечувственности к внутренней форме.

них самих и требует осмысления в контексте стихотворения – изнутри поэтической структуры, а не извне ее.

Итак, строку *Посмотреть, кто скорее умрет* (6) нужно понимать именно в этом ключе. В самом деле, как можно на такое «посмотреть»? С какой точки? Скажем, «Мы с тобой поедem на «А» [а не «на ”А” и на ”Б”]] посмотреть «Федру» – понятно: поедem определенным маршрутом туда, где дают «Федру». Но в какой театр и на каком трамвае можно поехать, чтобы увидеть смерть «ты»? Только в театр совместного самоубийства: не «поживем – увидим, кто проживет дольше» (т.е. кто *раньше* умрет в мире великой мурры, кого первым выбьет считалка), а возьмем билет на трамвай смерти<sup>14</sup> – и оба умрем, но одному из нас суждено стать свидетелем смерти другого (т.е. того, кто *скорее* умрет, кому «повезет» больше). Я намеренно использую театральную метафору, ибо здесь О.М. втягивает нас в мир абсолютно несентиментальной, жестокой игры. Игра при этом идет двойная. С одной стороны, не нужно брать билета и не надо ехать ни в какой театр, мы уже «в игре», уже едем, только играем не мы, а играют нами: кольцевое кружение *на «А» и на «Б»* – все едино – это ожидание неизбежной смерти, такой же бессмысленной как жизнь, смерти «с гурьбой и гуртом», а не достойной героической гибели в поединке «равных». Нужно прятаться. С другой, это «своя игра» – последний, по словам Н.Я., исход, позволяющий сохранить человеческое достоинство.

Выше я сказал «повезет», т.е. кто *скорее умрет* – и легче отделается, не увидев смерти другого<sup>15</sup>. Речь идет, конечно, о том, что в перспективе целого стихотворения, прочитанного так, как предложено в этой статье, реплика *Ты как хочешь, а я не рискну* приобретает еще один смысл: не страх смерти («я недостаточно мужествен, чтобы разделить с тобой твоё намерение») и не гамлетовский риск («Откуда ты знаешь, что будет потом...»), хотя все это может быть в нее вчитано, а невозможность взять на себя риск оказаться вторым в этой жуткой игре<sup>16</sup> – или даже так и не решиться довести ее до конца. Тем самым *грозит* (10)-й строки – отчаянный, но не без ребячливой дерзости, жест маленького человека в контексте «великой мурры» – вписывается еще и в контекст этих призывов к самоубийству: *ты как хочешь* несет на себе осязаемый оттенок шантажа в отношении партнера. Как видим, невероятная концентрация разнонаправленных, «торчащих в разные стороны» смыслов («Разговор о Данте») – и множества навязчивых мандельштамовских лейтмотивов, – порождаемых, однако, единством внутренней формы, той уникальной модели бытия-в-мире, втягивающей даже наивного читателя (может быть, в особенности такого), которая делает это стихотворение не столько уже литературным, сколько онтологическим фактом.

Вернемся теперь к вопросу о том, в каком отношении находятся между собой первое и второе двустишие этой строфы. Видимое отсутствие логической связи между ними, – опять-таки в тональности детского нонсенса, – несогласованность грамматических времен и синтаксическая неприкаянность противительного союза *а* – не бессмыслица, а иконический аналог переключения планов, перемена местами фигуры и фона. Меняется глубина резкости или то, что в когнитивной семантике иногда называют перспективой (см., напр., Croft & Cruse 2004, 58; тж. Stockwell 2002, гл. 4 Cognitive deixis). Происходит рез-

<sup>14</sup> Разумеется, ассоциация с гумилевским «Заблудившимся трамваем» почти неизбежна, что и засвидетельствовано в работах многих исследователей творчества О.М., однако мне представляется, что мистические ужасы Гумилева («он пугает, а мне не страшно») весьма далеки от плотной конкретики О.М., и я склонен доверять свидетельству Н.Я. о том, что отношение О.М. к этому стихотворению Гумилева было сдержанным.

<sup>15</sup> И это прямо противоположно лагерной морали и логике выживания: «Уми ты сегодня, а я завтра».

<sup>16</sup> Позволю себе процитировать последнее письмо Н.Я. к уже заключенному Мандельштаму, незадолго до его гибели: «Я пишу [это письмо] в пространство. Может, ты вернешься, а меня уже не будет. Осюша – наша детская с тобой жизнь – какое это было счастье. Наши ссоры, наши перебранки, наши *игры* и наша любовь ... Жизнь долга. *Как долго и трудно погибать одному – одной.* Для нас ли – неразлучных – эта участь? Мы ли – *щенята, дети*, ты ли, ангел – ее заслужил?». Курсив мой. Письмо опубликовано Н.Я. во «Второй книге» воспоминаний.

кий перенос фокуса с локальной сцены, заключающей участников лирического сюжета, на то, что составляет ее фон, с гипотетически разыгрываемого будущего (*поедем*) на уже разыгрываемое настоящее (*сжимается, растет*), с символического трамвая самоубийства на вполне реальные вагонетки массовой смерти. При этом союз *а* противопоставляет не пропозициональное содержание первого и второго двустий, а, если угодно, страх – страху, два жанра гибели: наложить на себя руки или быть заглоченным молохом «великой муры». Последнее как раз и передано в (7-8) в образе антропоморфного пространства курвы-Москвы, то загоняющего в угол, то выбрасывающего в пустоту – как бы играя со своими жертвами перед тем, как их умертвить. У Мандельштама это дано одновременно и метафорически (уподобление дрожащему воробью и пустотелой раздутости воздушного пирога) и метонимически и телесно, через ощутимые в стихах перехваты дыхания – от полного стеснения до захлебывания воздухом пустоты<sup>17</sup>.

В этой связи стоит указать на еще один «торчащий смысл», допускаемый поэтической логикой этих стихов: во всей Москве больше не найти места, где бы можно было укрыться: поедешь ли ты на «А» или на «Б», все равно пропадешь, все равно окажешься загнанным в угол или выброшенным, «выдохнутым» в никуда, что, в сущности, одно и то же. Этим, а не биографическим свидетельством (Герштейн), что однажды Мандельштамам пришлось искать пристанища по разным углам, объясняется разнонаправленность трамвайных маршрутов в стихотворении. Вот это равнодушие пространства актуализует тему предательства и, по-видимому, допустимость собирательного прочтения слова *курва* (а через паронимическое инфигирование – и имени *Москва*) в последней строке – прочтение, которое мне поначалу казалось случайным и посторонним: множество «честных предателей»<sup>18</sup>.

Вновь и вновь мы убеждаемся, что все детали этого стихотворения глубоко мотивированы его внутренней формой и подчиняются ее поэтической логике. Речь идет о такой связи частей и элементов произведения, которая обусловлена его емким «художественным концептом», не *планом*, если угодно, а *формой плана*, которая опирается в конечном счете на впервые возникающий и являющийся поэтическим открытием доселе не вербализованного человеческого состояния интонационно-ритмический рисунок, удивительно точно названный самим поэтом «звучащим слепком формы». В этом отличие поэтической логики от логики пропозициональных связей между частями произведения и между его деталями и внетекстовой реальностью, логики «адвербиальных» отношений равенства и подобия, причины и следствия, меры и т.п.

Выстроить разбираемое стихотворение во внятный логический ряд не удастся: не помогает ни реальный комментарий, ни многочисленные попытки спрямления текста, о которых я упоминал выше. Понять его как связное целое позволяет только осмысление «от внутренней формы», от смысла, излучаемого самой формой вещи. Причем такому пониманию должно предшествовать изначальное, до всякого анализа, открытое и целокупное восприятие.

---

<sup>17</sup> Эти же образы почти буквально повторены О.М. в стихотворении 1935 г. «День стоял о пяти головах», связанном с рассматриваемым здесь множеством нитей. Помимо мотива антропоморфного пространства, представляющего в нем чудовищем о пяти головах, тот же *воздушный пирог* (пространство *растет на дрожах*), тот же глагол *сжиматься*, примеряемый на себя субъектом стихотворения. Все это – на сюжетном фоне конвоирования в ссылку и ожидания скорой гибели. Это может иметь эвристическое значение при литературоведческом анализе, но, конечно, не подлежит использованию при непосредственном толковании стихов 1931 г. – последнее мыслимо только с привлечением ближайших внешних контекстов, которые предпологаются известными рядовому читателю.

<sup>18</sup> Этот мотив неоднократно возникает в воспоминаниях Н.Я.

Любопытно отметить также, что такое словоупотребление и в самом деле возможно. В лексиконе нынешних футбольных фанатов слово *курва* – это кривая стадиона за воротами, позади футбольного поля, т.н. «боковые сектора», где сидит самая дешевая публика. Метонимически оно как раз и обозначает эту публику, в частности, в выражениях вроде *вся курва*. Прилагательное *кривой* и производные от этого корня – это, конечно, еще и ключевые слова в поэтике О.М., связанные с семантикой неправды, несправедности.



Именно на «внутреннюю логику» должно быть обращено познавательное усилие критика, хотя особый онтологический статус мандельштамовской поэзии порождает почти непреодолимый соблазн перехода на рельсы реального комментирования, подменяющего понимание дешифровкой. «Случай Мандельштама» действительно особый: очень многие его строки нельзя понять – в прямом значении этого слова – без обращения к деталям биографии и «фундирующей реальности». Так, ответ на вопрос, почему у Москвы в стихотворении того же 1931 года “Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...” *карий глаз*:

Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом.  
К Рембрандту входит в гости Рафаэль.  
Он с Моцартом в Москве души не чаёт –  
За карий глаз, за воробьиный хмель.

требует, по мнению одного исследователя, знакомства с очерком «Сухаревка» (1923), где упоминается продаваемая на Сухаревском рынке книга «Глаза карие, хорошие...», и знания того факта, что в те годы был популярен песенник «Глаза вы карие, большие», названный по этому городскому романсу (Видгоф 2008). И такими дешифровками, любопытными сами по себе или, лучше сказать, с точки зрения того, «из какого сора растут стихи», но ничего не говорящими ни о природе художественного достоинства разбираемых стихов, ни об их собственно поэтическом содержании, наводнено все мандельштамоведение. Мне же представляется, что романсовый штамп «большие карие глаза», да еще в разгульном «хмельном», контексте принадлежит общезыковой компетенции – интертексту языка – и к тому же отлично согласуется с образом гуляки-Моцарта, а все это, в свою очередь, прекрасно вписывается – и создает – атмосферу жизнепрятия и удивительной, но и невыносимой, легкости бытия, пронизывающей это стихотворение. Я думаю, что нечто от этого есть и в стихотворении «Нет, не спрятаться мне ...».

На вопрос, почему эти стихи ценят и любят, а, следовательно, понимают, люди, не обладающие специальной филологической подготовкой, такое литературоведение ответить не может. Я говорю здесь об ином рода понимании: не об объективистском понимании в духе семантики истинности, а о восприятии внутренней формы и, пусть только интуитивно, излучаемого ею «человеческого содержания». Конечно, читателю, в особенности позднему, знание полного контекста творчества поэта, историко-биографических реалий, литературных и культурных связей и т.п. может помочь найти свое место в мире стихотворения. Так, хорошо, если он в состоянии восстановить «опущенное звено», устойчиво связующее в сознании поэта инструмент репортера – телеграф – с воробьиной стрекотней (*Я к воробьям пойду и к репортерам* из стихотворения того же времени «Еще далёко мне до патриарха»), но с принципиальной точки зрения литературоведческая герменевтика занимается «не тем». Работа понимания должна быть направлена не на «семантику», уводящую в дурную интертекстуальную бесконечность и релятивизм равно возможных толкований, а на экспликацию концептуального содержания разбираемой вещи, ее уникальной содержательной формы. В этом смысле, как ни еретически это звучит, существует лишь одно «правильное» прочтение<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> «О чем» стихотворение? Ни о чем ином, как о самом себе: оно есть самовыражение заключенной в нем когнитивной функции и тем самым демиургический акт. Конечно, любая читательская рефлексия по его поводу порождает новое прочтение – полисемию значений, понимаемых в терминах семантики истинности. Такие прочтения имеют право на существование лишь в том случае, если они оправданы «художественным концептом» – и этому критерию часто не удовлетворяют даже самые остроумные и изобретательные расшифровки, основанные на внетекстовом материале. Но если за «многозначным» словом, чей концепт тоже уникален, конвенцией бывает закреплен ряд общепризнанных реализаций этого концепта, тех самых значений, которые перечислены в словаре, то «прочтения» художественного произведения могут фиксироваться подобным образом только насильственно. Школьное навязывание той или иной интерпретации даже наивными учащимися ощущается как нерелевантное, поскольку всегда направлено не на когнитивную функцию, а на фактическое содержание, фундирующую реальность и т.п. произведения и никак не затрагивает его настоящей природы. Истинное «разнопрочтение» возникает не при такой интерпретации, а когда

Эту содержательную форму, обеспечивающую связность и единство всех элементов разбираемого стихотворения, нужно сперва услышать. К числу слышащих несомненно относится Ю.И. Левин: «[Поэтический мир] Мандельштама объединен его «неповторимо личным голосом», что проявляется, прежде всего, в некотором интонационном единстве — при всем многообразии интонаций. Но эксплицировать это единство конкретным анализом текстов я не берусь» (указ. соч., 126). Это объяснимо: интонационная теория стиха пока еще не создана<sup>20</sup>. Я, однако, убежден, что Ю. Левин подходит здесь к самым главным вопросам поэтики вообще – голос и интонация являются, на мой взгляд, ее центральными категориями – и поэтики Мандельштама в особенности, и потому возьму на себя смелость сказать об этом несколько слов. Тем более, что без этого начатый мною анализ внутренней формы «повисает в воздухе».

Выше уже говорилось об интонационно-ритмическом рисунке как основе поэтической концептуализации мира и порождения внутренней формы. Можно пойти еще дальше: новизна всякого удавшегося поэтического произведения заключается прежде всего в создании уникальной просодической формы. По расшифровкам стихов «волчьего цикла» Ириной Семенко можно наблюдать, как идет процесс выборматывания стихов, «работы с голоса», и как тесно он связан у Мандельштама с поэтикой детского нонсенса. Вот лишь один пример выработывания внутренней формы, уникальной по своему звучанию, но «заполняемой» пока еще лишь некоторыми опорными, лейтмотивными словами-сигналами – в случайном по существу порядке:

<пробел> шли труда чернецы  
Как шкодливые дети вперед  
Голубые песцы и дворцы и морцы  
Лишь один кто-то властный поет <>

Детский нонсенс оказывается в родстве с интонационной основой поэзии<sup>21</sup>, демонстрируя феноменологию формы в чистом виде. Это отнюдь не бессмыслица, а, напротив, выявление фундаментального, не сводимого к пропозициям смысла. Нонсенс делает очевидной содержательность структуры, служащей поэту моделью бытия-в-мире.

Рискну утверждать, что поэт создает не текст, а просодию, интонационно-ритмический рисунок, то, в чем внутренняя форма стихотворения, а значит и впервые совершаю-

---

другие поэты, мыслители, эссеисты, подлинные ценители поэзии – через инсайт, связанный с восприятием формы как содержания, – разыгрывают и эксплуатируют открытую в ней и открывшуюся им когнитивную функцию. В истории поэзии с этим явлением, которое однажды было счастливо названо переключкой голосов на воздушных путях – не диалог на расстоянии, а контрапункт просодий, – мы сталкиваемся сплошь и рядом, особенно в периоды интимной замкнутости поэзии в ее неприятии царящих условий человеческого существования и приятии совсем других ценностей.

Вот один прекрасный пример такого разыгрывания и того, как новые формы входят в язык, постепенно «растворяясь» в нем и становясь частью национальной языковой картины мира:

Мы поедем с тобою на А и на Б  
мимо цирка и речки, завернутой в медь,  
где на Трубной, вернее сказать, на Трубе,  
кто упал, кто пропал, кто остался сидеть.

Александр Еременко. *Ночная прогулка*

<sup>20</sup> Этим утверждением исключается из рассмотрения объективистская теория К. Тарановского/ М. Гаспарова о т.н. «семантическом ореоле метра», связывающая определенную ритмо-метрическую структуру с определенным же, пусть и нечетким, содержанием и устанавливающая закреплённость некоторого смысла за некоторой формой. Такой подход не только характеризуется неприемлемым для идеологии этой статьи дуализмом формы и содержания, но и неспособен объяснить, почему один и тот же формальный рисунок пригоден для весьма различных целей. Так, чередующийся в рассматриваемом стихотворении 4/3-стопный анапест несет совсем разную нагрузку в драматической балладе Жуковского «Иванов вечер» («До рассвета поднявшись, коня оседлал / Знаменитый смальгольмский барон»), гражданственных стенаниях Надсона («Друг мой, брат мой, усталый страдающий брат»; здесь 4/4-стопный), переводе кэрроловской баллады Jabberwocky («Верлиока») Щепкиной-Куперник («Было сунно. Кругтелся, винтясь по земле, / Склипких козей царапистый рой») или старой английской баллады «Королева Британии тяжело больна», выполненном Маршаком.

<sup>21</sup> О чем, конечно, писалось и прежде. См., например, (Sedakova 2012).

щийся в ней «художественный концепт» – открытие поэта, которым только и обеспечиваются новизна и поэтическое достоинство вещи, – находит свое вполне адекватное, ничем не замутненное выражение. О том, что это именно так, свидетельствует опыт едва ли не каждого большого поэта. В ответе О.М. на упреки в беззаботном отношении к сохранению своих стихов – «Люди сохраняют» – отразился не только «внелитературный» статус его поэзии, во всяком случае, поздней, но и ясное сознание того, что сохранению подлежит не текст, а голос: *Сохрани мою речь*. Именно так: не текст, существующий у него нередко во множестве вариантов и разночтений, часто противоречивых, а их просодический инвариант, «звучащий слепок формы», заряженной собственно поэтическим смыслом.

Теперь я могу, наконец, завершить этот разбор, попытавшись свести воедино то, что было сказано о содержательности формы, в экспликации которой я вижу собственную задачу поэтики. Такую поэтику можно было бы назвать когнитивной.

В чем «когнитивность» такого анализа? В том, что он ориентирован не на содержание и не на форму, а на выявление концепта вещи – ментальной структуры, представляющей собой реализованную в чувственно, а значит, непосредственно воспринимаемой форме когнитивную модель ориентации в мире. Повторю еще раз: поэт создает не текст, а онтологический факт. Соучаствуя в создании этой модели, мы становимся свидетелями впервые осуществляемого поэтом соединения изначального звука с изначальным смыслом и его «соавторами» в акте поэтического познания – и сотворения – мира. Этот акт можно уподобить перворождению членораздельной речи или рождению слова, но, в отличие от него, при рождении слова нам обычно присутствовать не приходится. Никто не спросит как сделано слово *шинель*, потому что оно не «сделано», мы застаем его уже готовым<sup>22</sup>. Но можно спросить «Как сделана ”Шинель” Гоголя»<sup>23</sup>: понимание того, что художественное произведение есть прежде всего результат архитектурного усилия формопорождения, было присуще формальной школе, и потому вопрос, как оно «сделано», был для нее центральным, как, впрочем, и для Новой критики. Существенное отличие, однако, в том, что только у этой последней сложилось отчетливое осознание содержательности художественной формы<sup>24</sup>.

«Артикуляция», дикция (излюбленный термин И. Бродского), интонационно-ритмический рисунок, голос и есть то непосредственно воспринимаемое и узнаваемое «как свое»<sup>25</sup>, в чем прежде всего проявляется внутренняя форма вещи. Повторюсь, что принципы строгого содержательного анализа поэтической интонации не разработаны, несмотря на огромную стиховедческую литературу, и потому я ограничусь только несколькими поверхностными замечаниями.

Интонация разбираемых стихов – это интонация считалки и детского нонсенса (с известными оговорками, о чем ниже). Причем она воспринимается таким образом уже и «сама по себе», хотя это восприятие поддержано, конечно, и всем лексико-грамматическим «контентом» стихотворения. Такое восприятие обусловлено тем, что в нем, во-первых, все ритмические ударения (за одним-единственным исключением) совпадают со схемными, метрическими. Во-вторых, в нем нет анжабментов: концы строк повсюду совпадают с концами синтагм, организуемых фразовой интонацией. В-третьих, оно отчетливо делится на двустишия, но так, что вторые двустишия как бы ничего не знают о первых – элемент нонсенса, выраженный также на уровне звуковой организации нарушением ожидания рифмы, как это свойственно поэтике игровых жанров детского фольклора. В

<sup>22</sup> Я не имею, конечно, в виду этимологию, которая никак не решает проблемы происхождения слова, а лишь отодвигает ее во времени.

<sup>23</sup> Название знаменитой статьи Б. Эйхенбаума, один из основополагающих текстов ОПОЯЗа.

<sup>24</sup> Излагая в тезисной форме постулаты школы, К. Брукс писал "that in a successful work, form and meaning cannot be separated. That *form is meaning*". Курсив мой. (Brooks 1947).

<sup>25</sup> «И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет».

силу этого стихотворение читается так, как читают дети: скандируя, т.е. буквально в режиме «трататá-трататá-трататá-трататá».

Однако, и в этом состоит заявленная выше оговорка, это лишь интонационная «фигура», выделяющаяся на другом, не столь «салиентном» (отчетливо проявленном) интонационном «фоне». Главная интонация осложнена тем, что стихотворение написано не легким подпрыгивающим хореем ('Шел трамвай десятый номер / По Бульварному кольцу') и не бодрым ямбом ('Мы едем, едем, едем / В далекие края'), а многосложным и совсем не детским 4/3-стопным анапестом<sup>26</sup>, более пригодным для баллады с разворачивающимся драматическим сюжетом, как у Жуковского, или для чувствительных риторических стихов, как у Надсона. Я имею в виду не «семантический ореол метра» с более или менее закрепленной за ним тематикой и эмоциональной окраской, – эта теория не выдерживает, на мой взгляд, серьезной критики<sup>27</sup> – а просто-напросто тот факт, что этот размер – чередование протяженного 12-сложника в первой строке с энергичным рематизирующим сокращением его до 3-стопного анапеста в следующей, сплошь с твердыми мужскими окончаниями – хорошо подходит для развития сюжета или риторического развертывания темы. Иначе говоря, этот метр является как бы естественным носителем повествовательной интонации и предполагает «серьезное» фабульное содержание.

Однако «балладность» разрушается уже на первой стопе начальной строки тем, что ритмическое ударение здесь, приходясь на первый слог и, не совпадая со схемным, задает иной интонационный ход, дискурсивный. Это интонация реактивной реплики. Но баллады в норме не пишутся от первого лица: оно может в них фигурировать лишь как изображаемое «я». Вместе с тем, эта реплика – и не риторический зачин патетической речи, конструируемой как ответ на вопрос, которого никто не задавал, или предположение, которого никто не делал. Это диалогизирующая реплика, произносимая без всякого риторического пафоса и непосредственно вовлекающая читателя-собеседника в ситуацию речи и размыкающая вовне внутренний диалог.

Перед нами, стало быть, и не баллада, и не «Надсон». Что же? – Травестия того и другого, но такая, которая в снятом виде сохраняет нечто и от эпической значительности баллады, и от постнекрасовской гражданственной приподнятости. Травестийный ход стихотворения обнаруживается, как уже показано, на всех его «уровнях», от фонетики до сюжета, но прежде всего – в этом противодвижении двух интонаций: «несерьезной» игровой, отчасти даже дерзкой, снимающей всякую плаксивость, жалость к самому себе, жизнеприемлющей<sup>28</sup>, и другой, в своей серьезности не лишенной мелодраматизма. Травестируя драматический балладный и патетически-плаксивый надсоновский стих, О.М.

<sup>26</sup> Единственное известное мне исключение – уже упоминавшаяся нонсенс-баллада Л. Кэрролла в переложении Т. Щепкиной-Куперник. Вот пример из нее:

И пока предавался он думам своим,  
Верлиока вдруг из лесу шаст!  
Из смотрил его – жар, из дышил его – дым,  
И, пыхтя, раздыряется пасть.

«Верлиока», 1924

Цитированные строки в этом абзаце – из детских стихов С. Михалкова.

<sup>27</sup> В дополнение к уже сказанному прежде см., например, рецензию Е. Невзглядовой на книгу М. Гаспарова «Метр и смысл» (Невзглядова 2000).

<sup>28</sup> Все это мотивы, отразившиеся и в других стихотворениях этой поры:

Чур, не просить, не жаловаться! Цыц!  
Не хныкать —  
для того ли разночинцы  
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?  
Мы умрем как пехотинцы,  
Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

Обратите внимание, что первые строки этого отрывка почти буквально воспроизводят философию лагерного стоицизма: «Не плачь, не бойся, не проси».

создает интонационно-ритмическую модель, заряженную какой-то невозможной, немислимой, невыносимой бодростью, как бы вставляя в него выпрямляющую мертвецов нюрнбергскую пружину («Рояль», апрель того же 1931 года). Тем самым снимается как кажущаяся сентиментальность самосожаления *трамвайной вишенки*, несущей в себе, как мы видели, амбивалентную тему «маленький человек vs. неизвестный солдат», так и ощущение бессмысленности гибели вместе с массой. Ср. с только что приведенным отрывком из стихотворения «Еще далёко мне до патриарха» и ораторной метафизической оркестровкой «Стихов о Неизвестном солдате» (*Хорошо умирает пехота*).

Другое важнейшее свидетельство трагической природы и организующий принцип этих стихов – это, конечно, введение в них нонсенса, выражающегося в нарушении логико-синтаксических связей, соединении несоединимого, обманутых ожиданиях рифмы и всяческом «невпопаде». Именно через призму детского нонсенса в стихотворение введена тема «маленького человека» в двух его ипостасях: «я» личное, страдающее от унижений, преследований, обид – в известном смысле, надсоновское, но в, отличие от него, озабоченное не просветленной ценностью страданий, а стремлением «остаться на трубе», выжить назло и вопреки «царящим неправде и злу», не плакать, не кукситься, сохранить дистанцию, и «я» массовое, вне- или над-индивидуальное, которому и своя-то жизнь не близка и лишена смысла. Этим мотивирована связность вводимого в стихи материала – не на пропозициональном и не на фабульном уровне, а такая, при которой «я» самоценное и «я» соучастствующее, страх и дерзость, стеснение аорты почти до инфаркта и расширение почти до разрыва оказываются проявлениями одних и тех же состояний. Вообще антропоморфность мандельштамовской картины мира, многое объясняющая в этих стихах, тесно связана с детским мировосприятием.

В этой связи стоит вспомнить, что в этот же московский период написан «Парк культуры» (домашнее название стихотворения «Там где купальни, бумагопрядильни») с его «фольклорной» или, если угодно, детской, логикой, чутко отмеченной Н.Я. в «Книге третьей» (Мандельштам 2006). Я говорю, конечно, о строках:

У реки-Оки вывернуто веко,  
Оттого-то и на Москве ветерок.  
У сестрицы Клязьмы загнулась ресница,  
Оттого на Яузе утка плывет.

устанавливающих тайную и на первый взгляд абсурдную, а в действительности такую естественную связь членов единого организма. Не случайно Н.Я. пишет об этих стихах: «Здесь чувство близости, родства и единства всех этих московских речонков, фольклорная песенка об их единстве». Конечно же это заумь, но не бессмыслица, а над- или сверхрациональный смысл. На Москве-реке потому ветерок, что он сродни *Оке, веку* и *оку*, потому что он анаграмматически уже закодирован в сказанном прежде; на Яузе (не \**по Яузе!*) утка плывет не сию минуту, и не как логическое следствие клязьменного неблагополучия (вывернутое веко Оки, впрочем, тоже некая аномалия), а всегда, и ветерок на Москве – всегда: потому что есть между ними «безумная» связь как в фольклоре (*то не ветер ветку клонит ... то мое сердечко стонет*) или детском нонсене, связь, обусловленная «мыслящим телом». Телесная метафора – один из постоянно возвращающихся мандельштамовских лейтмотивов: от раннего *Дано мне тело, что мне делать с ним* (1909) до «Рояля» с его *Чтоб смолою соната джина / Проступила из позвонков* (1931), *Не мучнистой бабочкою белой* (1935-36), *Да, я лежу в земле, губами шевеля* (1935). Мне представляется, что и образ «тепла под перчаткой» принадлежит к этому ряду; мысль о телесной укорененности нашего осмысленного отношения к миру у О.М. сквозная (ср. с близким сердцу каждого когнитивиста понятием *embodiment*).

Итак, стихотворение организовано двойной метафорой: детской игры и живого – антропоморфного – пространства, родственной ей по детскости или фольклорности мировосприятия. Именно эта модель «оправдывает» кажущуюся бессвязность текста, делая вынужденной его логику. Она объясняет переход от (1-2) к (3-4) – от «маленького человека» со своим самолюбивым «я», который больше не может надеяться на индивидуальное спасение, к сознанию своей неуникальности, но и осознанию себя как части народного тела. Она прямо проецируется на бессмысленность жизни в (4). Она задает перспективу «курвы-Москвы»: пространство то сжимается, вот-вот сомкнется, то расширяется, отпуская в пустоту – и это обратная перспектива, включающая страх субъекта и временное освобождение от этого страха; оба слоя даны одновременно, совмещенно. Эта же модель «подсказывает», что переход от строк (5-6), прочитываемых в контексте реалий как упоминание кольцевых трамваев, а в «детском» плане – как считалка, представляет собой действительное переключение планов, «выпадение» из мира игры, внезапный обрыв и оглядку, происходящие на фоне реальности и т.д. Обе метафоры для поэтического мира Мандельштама концептуальны – в том смысле, что они суть фундаментальные способы ориентации в мире.

Полагаю, что предложенный здесь разбор свидетельствует и о праве когнитивной поэтики на существование.

## Литература

- Видгоф, Л. 2008. *Осип Мандельштам: несуществующий кремлевский собор, безголосый Иван Великий, кареглазая Москва и воображаемый прилет из Воронежа*. «Вопросы литературы» 2008, №2.
- Гаспаров, М. Л. 1999. *Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти*. М.: РГГУ.
- Герштейн, Э.Г. 1998. Мемуары. СПб.: Инапресс.
- Левин, Ю.И. 1998. *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. М.: Школа «Языки русской культуры».
- Мандельштам, Н.Я. 1990. *Вторая книга*. М.: Московский рабочий.
- Мандельштам, Н.Я. 2006. *Книга третья*. М.: Аграф.
- Михеев, Михаил. 2002. *В мир Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки*. М.: Изд-во МГУ.
- Невзглядова, Елена. 2000. *Рец. на кн. М.Л. Гаспарова «Метр и смысл»*. «НЛО», №44.
- Рассадин, Станислав. 1994. *Очень простой Мандельштам*. М.: Книжный сад.
- Ронен, Омри. 2002. *Поэтика Осипа Мандельштама*. СПб.: Гиперион.
- Семенко, И.М. 1997. *Поэтика позднего Мандельштама*. М.: Мандельштамовское общество.
- Brooks, Cleanth. 1947. *The Well Wrought Urn*. New York: Harcourt Brace.
- Croft, W. & D. A. Cruse. 2004. *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gasparov, Boris. 2010. *Speech, Memory, and Meaning: Intertextuality in Everyday Language*. N.Y.; Berlin: De Gruyter Mouton.
- Ronen, Omri. 1983. *An Approach to Mandel'stam* Jerusalem: The Magnes Press.
- Sedakova, Olga. 2012. *Dikten är besläktad med barnets joller*. Svenska Dagbladet, 2012-04-20.
- Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics — An Introduction*. London and New York: Routledge.