

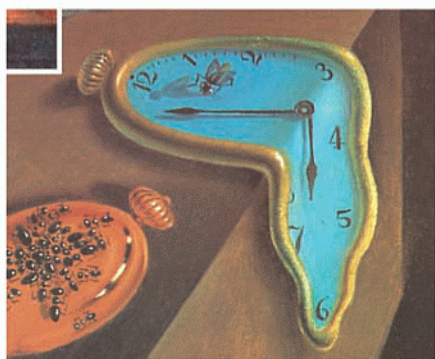
«МИР»,  
«ПРОСТРАНСТВО»,  
«ВРЕМЯ»

В ПОЭЗИИ

ОСИПА

МАНДЕЛЬШТАМА

Л. Г. ПАНОВА



Л. Г. ПАНОВА

«МИР», «ПРОСТРАНСТВО», «ВРЕМЯ»  
В ПОЭЗИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2003

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
 Российского фонда фундаментальных исследований  
 (РФФИ)

проект 01-06-87074



Панова Л. Г.

16

«Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. — М.:  
 Языки славянской культуры, 2003. — 808 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X

ISBN 5-94457-086-5

Книга посвящена поэтической космологии О. Э. Мандельштама (1891-1938), которая рассматривается на фоне русского языка, русской поэтической традиции от А. С. Пушкина до акмеистов.

В первом разделе рассматривается поэтика пространства О. Мандельштама, выразившаяся прежде всего в поэтическом языке — в лексике и грамматике. Далее анализируется стихотворение «Нашедший подкову» (1923 г.), которое до сих пор не получило общепризнанной интерпретации.

Завершает книгу разбор стихов о Москве О. Э. Мандельштама и М. И. Цветаевой (1916 г.). Сравнение лексики и грамматики двух поэтов показывает, что Мандельштам мыслит сущностями (для которых требуется пространство, но не время), а Цветаева — явлениями (для которых требуется и пространство, и время).

83.3(2Рус=Рус)6

*В оформлении переплета использованы фрагменты произведений  
 Диего Веласкеса и Сальвадора Дали*

Outside Russia, apart from the Publishing House itself (fax: 095 246-20-20 c/o M153, E-mail: koshelev.adfemtu-net.ru), the Danish bookseller G-E-C GAD (fax: 45 86 20 9102. E-mail: slavic@gad.dk) has exclusive rights for sales on this book.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки славянской культуры», имеет только датская книоторговая фирма G-E-C GAD.

ISBN 5-94457-086-5

©Л. Г. Панова, 2003

© И. Сердюков, оформление, 2003

Научное издание

*Моим родителям, Г. И. и Л. Е. Пановым*



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Предисловие</b> .....	13
<b>0. Введение</b> .....	21
0.1. Категории «мир», «пространство», «время» в художественном преломлении.....	21
0.1.0.....	21
0.1.1. Культурологические аспекты исследования: «мир», «пространство», «время» — пограничные категории между философией и искусством.....	22
0.1.2. Лингвопоэтические аспекты исследования: «мир», «пространство», «время» и поэтическая космология.....	27
0.2. «Картина мира»: «наивная» (языковая) и авторская.....	29
0.2.0.....	29
0.2.1. Семантика: «наивная» (языковая) картина мира.....	30
0.2.2. Авторская (поэтическая) картина мира.....	34
0.3. «Поэтическая» картина мира Мандельштама: ее лингвистические, литературоведческие, культурологические и статистические основания.....	35
0.3.1. Лингвистические основания.....	35
0.3.2. Статистические основания.....	36
0.3.3. Литературоведческие основания.....	37
0.3.4. Культурологические основания.....	40
0.4. Фрагмент поэтической картины мира Мандельштама и основные принципы его моделирования.....	41
0.4.1. От поэтических текстов — к поэтическому языку.....	41
0.4.2. От поэтического языка — к фрагменту картины мира.....	43
0.5. Идиолект Мандельштама: проблемы его описания (лексикология, метафорика, грамматика).....	44
0.5.0.....	44
0.5.1. Лингвопоэтическая терминология.....	44
0.5.2. Поэтическая лексикография.....	45
1. Слово в поэзии Мандельштама.....	45
2. Авторская лексикография.....	46
3. Способы описания авторской лексики: «ключевое слово», «лексическое поле», описание тропов.....	48

4. Если ключевое слово — многозначное.....	48
5. Структура словарной статьи для ключевого слова .....	49
6. Лексическое поле .....	49
0.5.3. Поэтическая тропика.....	50
1. Исследования о метафоре Мандельштама .....	50
2. Метафоры и другие тропы (перечень).....	53
3. Tectium conragationis в метафоре .....	58
4. Три типа тропических высказываний (пропозиций) .....	62
0.5.4. Поэтическая грамматика .....	67
0.6. Графическое оформление .....	69
0.7. Список сокращений .....	70

## КОСМОЛОГИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА

<b>Глава I. Мироздание (мир и его составляющие) .....</b>	<b>73</b>
1.1. Категория «мир» в поэзии Мандельштама: диахронический аспект.....	73
1.1.0.....	73
1.1.1. Мир в символистский период .....	74
1.1.2. Мир в поэзии 1912—1937 гг. (в основной модели) .....	76
1.2. Отступление. Русская «наивная» космология .....	79
1.2.1. <i>Свет</i> -1.1.....	87
1.2.2. <i>Вселенная</i> -1 (архаическая, 'свет') .....	91
1.2.3. <i>Земля</i> -1.2 .....	91
1.2.4. <i>Под луной, под солнцем</i> .....	95
1.2.5. <i>Вселенная</i> -2 (астрономическая).....	95
1.2.6. <i>Мир</i> -1.1 .....	97
1.2.7. Слово <i>мир</i> и его значения.....	104
1.3. Концепт слова <i>мир</i> в идиолекте Мандельштама. <i>Мир</i> и его синонимы .....	107
1.3.1. <i>Мир</i> .....	107
1.3.2. <i>Свет</i> .....	115
1.3.3. Архаическая <i>вселенная</i> .....	116
1.3.4. «Астрономическая» <i>вселенная</i> .....	117
1.3.5. <i>Земля</i> (в значении 'мир').....	118
1.4. Модель мироздания в поэзии Мандельштама.....	118
1.4.0.....	118
1.4.1. Единомирие или двоимирие? .....	120
1.4.2. <i>Земля</i> .....	122
1.4.3. <i>Воздух</i> .....	137
1.4.4. <i>Небо</i> ('физическое' и 'идеальное') .....	147
1.4.5. <i>Солнце</i> .....	166

1.4.6. Луна/месяц .....	173
1.4.7. Звезда .....	177
1.4.8. «Вода» как еще один компонент «мироздания» .....	187
1.5. Заключение .....	192
<b>Глава II. Пространство .....</b>	<b>197</b>
2.1. На подступах к пространству Мандельштама .....	197
2.1.1. Существовало ли пространство в русской поэзии до Мандельштама? .....	197
2.1.2. Мандельштам как первый поэт пространства в русской поэтической традиции .....	202
2.2. Пространство Мандельштама на фоне европейской философии .....	204
2.3. Пространство Мандельштама на фоне русской культуры начала XX века .....	213
2.4. Отступление. Слово <i>пространство</i> в русском языке .....	217
2.4.0. ....	217
2.4.1. Культурология и лингвистика: «время <i>via</i> пространство», «пространство <i>via</i> ...?» .....	217
2.4.2. <i>Пространство</i> в наивной картине мира русского языка .....	219
2.4.3. Русский язык на фоне других языков .....	231
2.4.4. <i>Пространство vs. время</i> : словарные и статистические аспекты. <i>Пространство</i> Мандельштама на этом фоне .....	233
2.5. <i>Пространство</i> Мандельштама на фоне русской поэтической традиции .....	236
2.6. Концепт слова <i>пространство</i> в идиолекте Мандельштама .....	240
2.7. Эстетика пространства в поэзии Мандельштама .....	252
2.7.1. От пространства — к пространственности. Метафоры пространства .....	252
2.7.2. Пространственность как художественное средство .....	255
2.7.3. Динамика vs. статика. Динамические метафоры для статических мест и вещей .....	257
2.7.4. Перемещение. Метафоры перемещения .....	262
2.8. Пространственное оформление мира в поэзии Мандельштама .....	268
2.8.0. ....	268
2.8.1. Физическое пространство .....	271
2.8.2. Геометризованное пространство .....	272
2.8.3. Гравитация .....	273
2.8.4. Форма .....	274
2.8.5. Протяженность .....	288
2.8.6. Протяженность мест .....	293



2.8.7. Расстояние .....	295
2.8.8. Место .....	296
2.8.9. Нахождение и положение где-либо .....	299
2.8.10. Местоположение с точки зрения человека .....	306
2.8.11. Поза и изменение позы .....	310
2.8.12. Перемещение .....	311
2.9. Заключение .....	330
<b>Глава III. Время</b> .....	<b>333</b>
3.1. Пространство и время в поэзии Мандельштама: параллелизм или асимметрия? .....	333
3.2. Время и вневременность Мандельштама на фоне философии .....	340
3.2.0. ....	340
3.2.1. Мандельштам и «вечное возвращение» Фр. Ницше .....	341
3.2.2. Мандельштам и эволюционная теория времени А. Берг- сона .....	343
3.2.3. Вневременность в поэзии Мандельштама 1908—1937 гг.: Общие наблюдения .....	356
3.3. Модели времени в поэзии Мандельштама: Общие наблюдения .....	357
3.3.0. Модели времени в европейской культуре .....	357
3.3.1. Циклическая модель времени в поэзии Мандельштама .....	359
3.3.2. Спиралевидная модель времени в поэзии Мандельштама .....	364
3.3.3. Историческая модель времени в поэзии Мандельштама .....	365
3.3.4. Линейная модель времени в поэзии Мандельштама .....	368
3.3.5. Выводы .....	371
3.4. Отступление. Слово <i>время</i> в русском языке .....	372
3.5. Концепт слова <i>время</i> в идиолекте Мандельштама .....	387
3.6. Грамматика времени в поэзии Мандельштама .....	396
3.6.0. Грамматика времени в поэзии .....	396
1. Внешнее, или синтаксическое, время .....	400
2. Внутреннее, или аспектуальное, время .....	406
3. Локализованность в узком смысле .....	407
4. Таксис .....	414
5. Репертуар синтаксических времен в поэзии Мандельштама .....	414
3.6.1. Грамматические константы поэзии Мандельштама .....	418
3.6.2. Поэзия О. Мандельштама 1908—1925 гг. ....	421
1. От набора синтаксических времен — к диахроническим изменениям в передаче времени .....	421
2. От композиции временных форм — к моделям времени .....	431

3.6.3. Поэзия О. Мандельштама 1930-х гг. ....	463
1. Константы.....	463
2. Временное оформление стихотворений .....	469
3.6.4. Заключение .....	476
3.7. Поэтический узуз в русской поэтической традиции и в идиолекте Мандельштама: класс слов «Единицы измерения времени» .....	477
3.7.1. Поэтический узуз «миги... дни... века» в русской поэзии от А. С. Пушкина до акмеистов .....	477
0. Вступление .....	477
1. Группа «Количественные меры времени» .....	486
2. Группа «Календарное/часовое время» .....	493
3. Группа «Срок наступления события» .....	502
4. Группа «Благоприятное/неблагоприятное время» .....	503
5. Группа «Событийное время» .....	504
6. Группа «Периоды человеческой жизни» .....	512
7. Группа «Наступление смерти» .....	515
8. Выводы.....	517
3.7.2. Разрушение поэтического узуса «миги... дни... века» в поэзии Мандельштама .....	518
3.8. Время в зеркале поэтической лексики Мандельшта- ма: Временное оформление мира .....	524
3.8.0. Временной словарь Мандельштама: Общие наблюдения .....	524
3.8.1. Локализация во времени .....	527
3.8.2. Хронология (локализация одного события относительно другого).....	536
3.8.3. Психологизированное восприятие (не)наступления со- бытий и их протекания .....	540
3.8.4. Событие и характер его протекания .....	543
3.8.5. Скорость .....	549
3.8.6. Срок .....	550
3.8.7. Повторяющиеся события .....	551
3.8.8. Последовательность событий во времени.....	554
3.8.9. Закономерности .....	556
3.8.10. «Событийный» сценарий в поэзии Мандельштама .....	557
3.8.11. Вещи во времени и вне времени: «вещный» сценарий .....	557
3.8.12. Мир в историческом времени .....	559
3.8.13. Историческое время. Концепт слова <i>век</i> .....	561
3.8.14. Измерение времени .....	570
3.8.15. Качественное время .....	575
3.9. Время в космологии Мандельштама.....	576
3.9.0. Суточное и годовое время: Общие наблюдения.....	576
3.9.1. Суточное время .....	579

3.9.2. Качественное и считаемое время. Концепт слова <i>день</i> .....	581
3.9.3. Качественное время. Концепт слова <i>ночь</i> .....	589
3.9.4. Годовое время .....	597
3.10. Метафоры времени (итоги) .....	599
3.11. Заключение .....	601

## «МИР», «ПРОСТРАНСТВО», «ВРЕМЯ»

### В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ О. МАНДЕЛЬШТАМА

<b>Глава IV. Стихотворение «Нашедший подкову» (1923) .....</b>	<b>607</b>
4.0. Текст по изданию «стихотворения» 1928 г. ....	607
4.1. Вступление .....	610
4.2. Принципы разбора стихотворения .....	612
4.3. Композиция и основные мотивы стихотворения .....	616
4.4. «Свое» и «чужое» в «Нашедшем подкову»: Содержа- ние стихотворения .....	622
4.4.0 .....	622
4.4.1. Об интертекстуальном слое Андре Шенье и Огюста Бар- бье в стихотворении «Нашедший подкову» и вокруг него .....	623
4.4.2. Комментарии к тексту .....	635
4.4.3. Название стихотворения .....	677
4.4.4. Стилистические и жанровые характеристики «Нашедше- го подкову» .....	678
4.4.5. Итоги .....	679
4.5. Космология и диалектика в «Нашедшем подкову»: Частотный тематический тезаурус .....	680
4.6. Звукопись в «Нашедшем подкову»: Орнамент и смысл .....	701
4.7. От содержания — к структуре и форме .....	712

<b>Глава V. Стихи о Москве О. Мандельштама и М. Цветае- вой: Два образа города — две поэтики — два художе- ственных мира .....</b>	<b>717</b>
--	------------

<b>Библиография .....</b>	<b>769</b>
<b>Терминологический указатель .....</b>	<b>786</b>
<b>Указатель произведений О. Мандельштама .....</b>	<b>790</b>
<b>Указатель имен .....</b>	<b>794</b>

## ПРЕДИСЛОВИЕ

*Io premerei di mio concetto il suco*

Эту строчку из «Божественной Комедии» Данте (Inf. XXXII, 4) цитирует Мандельштам в «Разговоре о Данте». Он переводит ее так —

*«Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции».*

И дает свой комментарий:

«...форма ему [Данте. — Л. П.] представляется выжимкой, а не облочкой.

Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания концепции, которое ее как бы облакает. Такова четкая дантовская мысль.

Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица».

Замечу в скобках, что «Разговор о Данте» — это своего рода *ars poetica* Мандельштама<sup>1</sup>. Потому-то пассаж о формообразовании звучит не по-дантовски, а по-мандельштамовски, как ответная реплика поэта эпохи модернизма — поэту Средневековья. В XXXII песне «Ада» речь совсем о другом:

*S'io avessi le rime aspre e chioce, / come si converrebbe al tristo buco / sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, / io premerei di mio concetto il suco / più pienamente.* (Inf. XXXII, 1—5).

[Если бы я имел слова [одновременно 'слова, стих и стиль'] шероховатые и хриплые, / что соответствовало бы этой печальной дыре [т. е. самому центру Ада], / на которую опираются все остальные скалы [т. е. круги Ада], / я выжал бы сок (суть) из моего представления / более полно.]

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. Пинский 1989: 379—396; Левин 1998: 142—155.

Нет подходящих слов — и авторский замысел выражен не полностью: вот о чем говорит Данте<sup>2</sup>. Эти метатекстовые сожаления по поводу неосуществленных возможностей имеют еще и второе назначение — риторически восполнить то, что не под силу слову. А раз так — значит *сок* все-таки *выжат полностью*.

Лингвопоэтический анализ мировоззрения поэта — это тоже своего рода «выжимание сока», правда, с обратным распределением ролей. «Выжимке» подлежат тексты поэта, а «выжатым соком-концепцией» становятся заложенные в них авторские представления.

Но какова вероятность того, что авторские представления, сознательно или бессознательно заложенные в поэтические тексты, совпадут с исследовательской реконструкцией? Ведь не секрет, что даже самая корректная реконструкция простейшего из филологических объектов будет носить приблизительный и гипотетический характер. Что уж говорить о поэзии, которая, как и любой другой вид искусства, предполагает неоднозначность и суггестивность! И все же картина мира — а именно ей посвящена эта книга — способна оказаться наиболее приближенной к взглядам Мандельштама: и в мандельштамоведении, и в литературоведении, и в лингвистике сложились предпосылки для того, чтобы при решении этой задачи свести искажения к минимуму (об этом см. § 0.2—0.4), а заодно и ограничить исследовательский произвол<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> В развитие мысли о том, что представление о самом ужасном месте Ада передать на итальянском языке невозможно (Inf. XXXII, 5—9), вполне логически следует обращение к Музам — за помощью: *Ma quelle donne aiutino il mio verso* (Inf. XXXII, 10).

<sup>3</sup> Репликой самого Мандельштама против исследовательского произвола — в частности, гиперинтертекстуального подхода, когда в тексты Мандельштама «вчитывается» чуть ли не вся мировая литература, — звучит известное место из статьи «Выпад» (1923): «Однажды удалось сфотографировать глаз рыбы. Снимок запечатлел железнодорожный мост и некоторые детали пейзажа, но оптический закон рыбьего зрения показал все это в невероятно искаженном виде. Если бы удалось сфотографировать поэтический глаз академика Овсяннико-Куликовского или среднего русского интеллигента, как они видят, например, своего Пушкина, получилась бы картина не менее неожиданная, нежели зрительный мир рыбы. (...) Легче провести в России электрификацию, чем научить читателей читать Пушкина так, как он написан»

В связи с только что разобранной мандельштамовско-дантовской метафорой *выжимания сока* неминуемо встанет и другой вопрос: насколько полно сможет исследователь «выжать» из текста авторские представления? Лингвостатистический подход к поэзии Мандельштама, который проводится в этой книге, на наш взгляд, способен «выжать» больше, чем другие известные нам (и перепробованные нами) подходы. На заре «точного» литературоведения о нем провидчески писал А. Белый в своей знаменитой статье «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы». Вот его доводы в защиту статистики:

«Как поэты видят природу?»

Краски зрения их — изобразительность слова: эпитет, метафора и т. д.

Необходимо их знать; необходима статистика; необходим словарь слов: Баратынского, Пушкина, Тютчева.

Критику недостаточно чуткости; проникновение в цитату и в сумму их индивидуально всегда; нужна квинтэссенция из цитат — предполагающая нелегкую обработку словесного материала; невозможно ее мгновенное извлечение; утонченнейший знаток Пушкина не резюмирует в мысли суммы пушкинских слов о л ю б в и.

Слово критика о поэте должно быть объективно-конкретным и творческим; критик, оставаясь ученым, — поэт. (...) Поэт, интерпретатор (критик) и слушатель — треугольник поэзии; в нем она — процветает в великое социальное дело; в нем она — метаморфоза самого душевного строя душ, движущая развитие» (Белый 1922: 7).

Кстати говоря, сам Мандельштам одобрительно отзывался об объективном литературоведении (идушем в том числе и от А. Белого) и противопоставлял ему необъективную критику:

«Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музы, это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потемной и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского» (О. Мандельштам, «Литературная Москва», 1922).

---

(ОМ, II: 212). Справедливости ради следует отметить, что «читать Мандельштама так, как он написан», остается непосильной задачей в силу многих причин — в частности, в силу семантической, содержательной неоднозначности одних стихотворений и «темноты» других. Поэтому неизбежный минимум «вчитываний» и «вычитываний» остается и при нашем подходе, но они носят исключительно культурологический и лингвистический характер.

«Критики как произвольного истолкования поэзии не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию, науке о поэзии» (О. Мандельштам, «Выпад», 1923).

Лингвостатистический подход в том формате, который предлагается в этой книге, включает в себя сложный и исключительно трудоемкий процесс поэтапного перехода от текстов (отправная точка) к представлениям поэта (конечная точка) через поэтический язык:

«тексты → поэтический язык (лексика + грамматика<sup>4</sup>) → представления».

На начальном этапе исследования из поэтических текстов выбирается языковой материал в полном объеме (эта задача вполне реальная, если собираемый материал подводится под какую-нибудь категорию; в нашем случае — это «мир», «пространство» и «время»); далее он классифицируется и обрабатывается статистическими методами. A summa lexicografica et grammatica — это и есть поэтический (авторский) язык, или идиолект.

Почему предпочтительнее опираться на поэтический язык, а не на поэтические тексты или текстовые фрагменты, цитаты и т. д.? Потому что поэтический язык оказывается наиболее кратким и наиболее надежным путем к содержательной стороне поэзии; тексты и цитаты явно проигрывают на его фоне как слишком крупные семантические блоки. Как подметил еще в 1960-х гг. Ю. И. Левин, при работе с языком поэта «искажения оказываются меньшими, так как на авторскую модель мира наложена языковая модель исследователя, а ее можно считать узуальной» (Левин 1969: 114).

Постулат, гласящий — чем меньше «масштаб» рассматриваемых единиц, тем меньше произвольность интерпретации, — заставил нас пойти еще дальше и применить семантические методы к собранному языковому материалу, т. е. разложить языковые единицы на минимальные содержательные составляющие — семы (или смыслы).

Далее, от поэтического языка, состоящего из мельчайших смыслообразующих языковых единиц (в нашем случае — слов,

---

<sup>4</sup> В принципе этот ряд может быть дополнен авторским словообразованием, авторской фонетикой и просодией, авторской пунктуацией и т. д. (из последних работ в этом направлении, см., например, Зубова 1999).

грамматических форм и конструкций как «атомов» «мира», «пространства» и «времени», подробнее см. § 0.4.1) легко можно перейти к следующему этапу — моделированию представлений поэта, которые в сумме и дают поэтическую картину мира. Как показывает опыт многих ученых (например, Б. М. Эйхенбаума, Ю. М. Лотмана), достоинства моделирования состоят в том, что исследователь проходит фактически тем же путем порождения смысла, которым шел поэт; более того, в поле зрения исследователя попадает не только то, что выражено, но и как это выражено. Моделирование позволяет исследователю ответить на ключевой вопрос, с которого, собственно говоря, и начинается филология, — «А как это сделано?»<sup>5</sup>.

Моделирование картины мира на основании поэтического языка выполняется следующим образом. Языковые единицы помещаются в широкий языковой, культурный контексты; они также рассматриваются на фоне традиционно-поэтического словоупотребления. Полная выборка языкового материала из текстов поэта оправдывает себя и на этом этапе: внутри каждой категории она позволяет отделить случайные явления от констант, наметить инварианты и — что не менее важно — реконструировать внутреннюю системность разных категорий в рамках единой суммы представлений.

Итак, фрагменты картины мира получены, языковой репертуар средств для выражения какой-либо категории перечислен, авторские представления выявлены. На этом вроде бы можно поставить точку. Однако парадоксальным образом полученные данные вовлекаются в процесс реинтерпретации сложных мандельштамовских текстов. В этой книге предлагается опыт прочтения стихотворения «Нашедший подкову» (а оно до сих пор не получило общепризнанной расшифровки) на фоне трех фрагментов картины мира Манделъштама.

Фактически путь, который мы предлагаем читателю проделать вместе с нами, может напомнить движение «по спирали»: от манделъштамовской синтагматики (стихотворных текстов) — к его парадигматике (языку и представлениям), а от парадигмати-

---

<sup>5</sup> Таковую научную парадигму задала пионерская статья Б. М. Эйхенбаума «Как сделана „Шинель“ Гоголя» (Эйхенбаум 1919).



ки, вооружившись репертуаром языковых средств, константами, инвариантами поэтического мира Мандельштама, — опять к синтагматике, к сложным текстам Мандельштама. Схематически он выглядит так:

«тексты → поэтический язык (лексика + грамматика) →  
→ представления → (ре-)интерпретация текстов».

Нужно сказать несколько слов и по поводу используемых методов. Эти методы — самые разные. Основные — семантический и статистический — в разных главах книги дополняются литературоведческим (это композиционный, мотивный анализ текста) и отчасти культурологическим (все подробности — в § 0.3). Читателю, привыкшему к методологической «чистоте», такое количество и разнообразие методов может показаться избыточным. В качестве самооправдания мы можем только сослаться на мандельштамовско-дантовскую метафору: лингвистическая поэтика в том и состоит, чтобы из текстов *выжимать сок*, — а здесь любые методы хороши, лишь бы они работали.

Предлагаемая исследовательская позиция в корне расходится с практикой интертекстуальных интерпретаций Мандельштама, узаконенных мандельштамоведением, а именно «вчитыванием» или «вычитыванием». Расхождения начинаются с интересов и фокусов внимания и кончаются, естественно, методами. Интертекстуальное направление исходит из того, что в поэзии Мандельштама почти все заемное — и цитаты, и сюжеты, и образы, а «свое» — это переработка и комбинация чужих элементов (см. Taranovsky 1976, Ronen 1983, Сегал 1998а, Сегал 1998б и многочисленные публикации в этом русле). К сожалению, из сферы внимания мандельштамоведов выпал большой тематический пласт того, что определено не является «заемным» у Мандельштама, а именно его оригинальнейшая сумма представлений о мире. Например, никогда не привлекалось внимание к тому факту, что в русской поэтической традиции Мандельштам — первый «поэт пространства» (см. Главу II). Ускользнули от внимания исследователей и другие не менее интересные явления: например, набор и смена моделей времени, вневременная компонента поэзии Мандельштама, сродни англ. «beyond time», и мандельштамовская хронофобия (об этом — Глава III). И уж тем более в ман-

дельштамоведении никогда не поднимался вопрос о том, как «мир», «пространство» и «время» соотносятся между собой или как пространство и время вписываются в мандельштамовский «сценарий существования вещей». Очерченный круг явлений не заметен «на расстоянии», при традиционном литературоведческом анализе тем, мотивов, структуры текста; он виден лишь когда на поэзию смотрят «под микроскопом» и изучают ее язык.

Теперь о композиции этой книги.

«ВВЕДЕНИЕ» познакомит читателя с тем, что такое «поэтическая картина мира» и как ее выстраивать, какие сложности возникают при работе с идиолектом Мандельштама вообще и при реконструкции его картины мира в частности.

Детальное описание трех фрагментов поэтической картины мира Мандельштама читатель найдет в Главе I «МИРОЗДАНИЕ (МИР И ЕГО СОСТАВЛЯЮЩИЕ)», Главе II «ПРОСТРАНСТВО» и Главе III «ВРЕМЯ».

Разбор «Нашедшего подкову» — единственного стихотворения, в котором описываемые нами «пространственно-временные» сюжеты и проецируемые на них «диалектические» (в системе представлений Мандельштама) законы дают связный «экзистенциальный» сценарий, позволит — по пушкинской формуле! — *поверить алгебру гармонии* и убедиться в правильности наших реконструкций. Об этом — Глава IV «СТИХОТВОРЕНИЕ „НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ“».

Разбор стихотворений Мандельштама о Москве 1916 г. в сопоставлении со «Стихами о Москве» М. Цветаевой 1916 г. преследует другую цель — еще раз, на новом витке спирали, вернуться к понятию авторских поэтических миров. В «московских» текстах Мандельштама и Цветаевой 1916 г. происходит наибольшее сближение их идиолектов — тематическое, образное и даже лексическое, что дает все основания для филологически корректного сопоставления. Об этом — Глава V «СТИХИ О МОСКВЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА И М. ЦВЕТАЕВОЙ 1916 ГОДА: ДВА ОБРАЗА ГОРОДА — ДВЕ ПОЭТИКИ — ДВА ПОЭТИЧЕСКИХ МИРА».

Я хочу выразить свою искреннюю благодарность и признательность моим Учителям: М. А. Гаспарову — за постоянную и неизменную поддержку всех моих начинаний и поисков, и О. Г. Ревзиной — за собственно лингвистический опыт работы с

поэтическими текстами. М. Л. Гаспаров знакомился с результатами этого — во многом экспериментального — исследования на разных этапах его становления, начиная с курсовых работ на филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова и кончая кандидатской диссертацией (1998 г.) и последующими статьями; без его мягкого и доброжелательного руководства, без его советов и пожеланий оно не состоялось бы. Я также признательна Ю. Д. Апресяну — за консультации по теоретической лингвистике и за навыки практической лексикографии, Н. Д. Арутюновой, В. П. Григорьеву, А. К. Жолковскому, Г. А. Золотовой, С. В. Кодзасову, М. Ю. Михееву, Т. В. Скулачевой, Н. А. Фатеевой, Б. С. Шварцкопфу и др. — за внимательное и доброжелательное прочтение диссертации и работ, которые легли в основу этой книги, А. Я. Шайкевичу — за несколько редакторских замечаний. Отдельная благодарность — О. А. Лекманову за ценные советы и наблюдения.

Часть исследований, вошедших в эту книгу, были поддержаны грантами РФФИ — «Поэтика как точная наука» («Школа М. Л. Гаспарова» № 96-1598581; № 00-15-98845) и «Время в зеркале поэтической грамматики О. Мандельштама» (№ 00-06-80275).

## 0. ВВЕДЕНИЕ

### Синопсис

Что такое «картина мира» (§ 0.2)? «Наивная» (языковая) картина мира (§ 0.2.1) vs. авторская (поэтическая) картина мира (§ 0.2.2). Категории как составляющие поэтической картины мира (§ 0.1.2, 0.4).

Как реконструировать поэтическую картину мира (§ 0.3). Лингвистические (§ 0.3.1), литературоведческие (§ 0.3.3), культурологические (§ 0.3.4), статистические (§ 0.3.2) основания картины мира. Принципы моделирования фрагмента картины мира (§ 0.4): лексические поля (§ 0.5.2), концепты (§ 0.5.1) и модели (§ 0.4.2) как выразители авторских представлений.

Категории «мир», «пространство», «время» в художественном преломлении (§ 0.1). «Мир», «пространство», «время» как реконструируемые фрагменты поэтической картины мира (§ 0.4).

Терминология в лингвистической поэтике (§ 0.5.1). Сложности описания идиолекта Мандельштама: поэтическая лексикография (§ 0.5.2), тропика (§ 0.5.3) и грамматика (§ 0.5.4).

Перечень графических выделений (§ 0.6). Список сокращений (§ 0.7).

### 0.1. КАТЕГОРИИ «МИР», «ПРОСТРАНСТВО», «ВРЕМЯ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ

#### 0.1.0

Из трех категорий, к которым мы обращаемся, в мандельштамоведении только время становилось предметом изучения, причем время в особом, историософском ракурсе (см., например, Террас 1969, Фэвр-Дюпегр 1989, Сегал 1998а, Сегал 1998б, Седых 2001). «Миру» и «пространству» в этом отношении повезло значительно меньше: из этих областей рассматривались лишь отдельные слова — *звезда*, *солнце* и некоторые другие, причем их описание преследовало не лексикографические цели — выявить стоящие за этими словами представления, а герменевтические — объяснить подборкой примеров на одно слово смысл стихотворения.

Восполнение этого «космологического» пробела в мандельштамоведении мы начнем с рассуждений в культурологическом ключе. Они и будут той необходимой предпосылкой, с которой должно начинаться исследование авторской космологии.

### **0.1.1. Культурологические аспекты исследования: «мир», «пространство», «время» — пограничные категории между философией и искусством**

И «мир», и «пространство», и «время» — категории с размытым содержательным наполнением. О постоянном их переосмыслении свидетельствует и вся история человечества, и вся философия, и даже изменения в лексике и грамматике естественных языков. Ср.:

«Время и пространство — определяющие параметры существования мира и основополагающие формы человеческого опыта. Современный обыденный разум руководствуется в своей обыденной деятельности абстракциями „время“ и „пространство“. Пространство понимается как трехмерная, геометрическая, равно протяжимая форма, которую можно разделять на соизмеримые отрезки. Время мыслится в качестве чистой длительности, необратимой последовательности протекания событий из прошлого через настоящее в будущее. (...) пространство и время не только существуют объективно, но и субъективно переживаются и осознаются людьми. (...) Современные категории Время и Пространство имеют очень мало общего с временем и пространством, воспринимавшимся и переживавшимся людьми в другие исторические эпохи» (Гуревич 1984: 43—45).

Следовательно, и нам стоит принять как аксиому тезис о гетерогенности каждой из этих трех категорий.

В истории искусства категории «мир», «пространство», «время» выступают как приглашение к творчеству или к сотворчеству. Применительно к искусству можно говорить не только о типах (или моделях) мира, пространства, времени, сменяющих друг друга по мере смены идеологических и философских представлений (новая эпоха дает новое видение мира, пространства и времени, и это отражается в искусстве), но и об индивидуальных, авторских образности и категоризации.

Очертим теперь те минимальные понятийные поля, которые соответствуют категориям «мир», «пространство» и «время» в философии, науке и искусстве.

«Мир» может получать разные определения: ‘то, что до всего’, ‘то, что все в себя включает’, ‘целое, все’ (есть и другие, см. Библихин 1995). Однако статус «мира» как собственно философской категории то признается (ср. курьезную запись, сохранившуюся в рукописном наследии Шопенгауэра: «Мир, мир, ослы! — вот проблема философии, мир — и больше ничего!», цит. по Библихин 1995: 183), то отвергается (для целого ряда философов XX в. «мир» — фикция, выдумка, слово, облекающее пустоту). Лингвистика, в ответ на последнее положение, согласилась, что это слово не с чем соотнести. Но она отстаивала и отстояла его психологическую, а не онтологическую реальность: у человека всегда есть потребность сослаться на *мир* (например, *В мире есть добро и зло*) (Wierzbicka 1980: 186—187)<sup>6</sup>.

В искусстве же категория «мир» выполняет прежде всего роль семантической емкости, которая приемлет практически любое наполнение. В мир может войти и реальность, и фантастика; авторское «я» может разрастись до целого мира; автор может создать новый мир, далеко отстоящий от реальности. Поэзия, разумеется, в наибольшей степени зависима от языка: и даже если сам мир заслонен от человека языком, как считают лингвисты, и если, наоборот, мир открывается в языке и через язык, как считают некоторые философы, в поэзии самобытные авторские миры создаются прежде всего посредством языка. Так, в поэзии XIX—XX вв. достаточно распространены описания мира и его составляющих в локативных конструкциях «*В мире есть...*», «*На свете (земле) есть...*» (в лингвистике такой тип конструкций даже получил название миропорождающих):

*Забыли вы, что в мире есть любовь, / Которая и жжет и губит!* (А. Блок);  
*Пусть в мире есть слезы, но в мире есть битвы* (Н. Гумилев); *Были бы мастера на свете, / Построили бы они часовню* (О. Седакова); *Все говорят: нет правды на земле* (А. С. Пушкин).

Хотя и реже, но встречаются в поэзии и такие случаи, когда поэт дает определения и оценки миру:

---

<sup>6</sup> В семантических теориях языка это слово даже одно время входило в состав примитивов — и не потому, что его смысл прост и далее неразложим, а потому, что человеку без него никак не обойтись при объяснении всего остального (там же).

*Мир не велик и не богат* (А. Блок); *Тяжек Твой подлунный мир, / Да и Ты немилосерд. / И к чему такая ширь, / Если есть на свете смерть?* (Вл. Ходасевич).

Категории «пространство» и «время» в современной философии рассматриваются параллельно: обе категории — умозрительные, обе не имеют единого определения. При этом содержательная размытость категории «пространство» значительно превосходит содержательную неоднозначность «времени»:

«В самом деле, в нашей повседневной жизни мы не ощущаем пространство столь непосредственно, как мы чувствуем течение времени. Переживание времени связано с переживанием нашего собственного „я“, с переживанием нашего собственного существования. „Я существую“ значит „я существую сейчас“, однако существую в некоем „вечном теперь“ и чувствую себя тождественным самому себе в неуловимом потоке времени» (Рейхенбах 1985: 130; более подробно см. § 2.2).

Применительно к искусству можно говорить о том, что эти две категории дают еще больший простор для творчества, чем категория «мир». Но не тогда, когда они выступают в форме законов, регулирующих все происходящее, или располагают вещи и события в определенном порядке. Во всех этих случаях о них говорят как об **относительных**, т. е. относительно какой-либо точки отсчета ориентированных. В языковом узусе у «относительного пространства» появляется *верх* и *низ*, *право* и *лево*, у «относительного времени» — *прошлое*, *настоящее* и *будущее*. Такие пространство и время вобрали в себя многовековой опыт народа и воспринимаются как изначально заданные, неизменные. Ср.:

*Вглядитесь в **пространство!** / в его одинаковое убранство / поблизости и вдалеке: в упрямество, / с каким, независимо от размера, / зелень и голубая сфера / сохраняют колёр. <...>* (И. Бродский, «Эклога V-я: летняя»); *Как птица в воздухе, как рыба в океане, / Как скользкий червь в сырых пластах земли, / Как садамандра в пламени — так человек / Во **времени**. Кочевник полудикий, / По смене лун, по очеркам созвездий / Уже он силится измерить эту бездну / И в письменах неопытных заносит / События, как острова на карте... / Но сын отца сменяет. Грады, царства, / Законы, истины — преходят. Человеку / Ломать и строить — равная улада: / Он избрел историю, он счастлив! / <...> / Следит безумец, как между минувшим / И будущим, подобно ясной влаге, / Сквозь пальцы уходящей, — неферывно / Жизнь утекает. И трепещет сердце, / Между воспоминаньем и надеждой — / Сей памятью о будущем...* (Вл. Ходасевич, «Дом»).

Творческое (или сотворческое) отношение к пространству и времени начинается, когда «пространство» и «время» задевают человека лично. Но что стоит за личным опытом восприятия пространства и времени? Человек осваивает и обживает пространство — и это может привести к осмыслению пространства, мест, расстояний...; человек переживает время — а это уже приводит к осмыслению свойств времени и отпущенного человеку века, мига... И в случае «обжитого пространства», и тем более в случае «пережитого времени» человек судит о них по некоторым косвенным данным. Назовем такие пространство и время **эмпирически** (т. е. через опыт) постигаемыми. Эмпирически постигаемое пространство представлено, например, в стихотворении «**Пространство**» Б. Пастернака:

*К ногам прилипают наждак. / Долбеж понемногу стихает. / Над стежками капля дождя, / Как птицы, в ветвях отдыхают. / Чернеют сережки берез. / Лозняк отливает изнанкой. / Ненастье, дымясь, как обоз, / Задерживается по знаку, / И месит шоссейный кисель, / Готовое снова по взмаху / Рванутся, осев до осей / Свинцовою всей колымагой. / Немного приходится ждать. / Движение нахмуренной выси, — / И дождь, затяжной, как нужда, / Вывешивает свой бисер. / Как к месту тогда по таким / Подушкам колеи непроезжих / Пятнистые пятаки / Лиловых, как лес, сыроежек! / И заступ скрежещет в песке, / И не попадает зуб на зуб, / И злиться не хочет ни с кем / Железнодорожная насыпь. / Уж сорок без малого лет / Она у меня на примете, / И тянется рельсовый след / В тоске о стекле и цементе. / Во вторник молебен и акт. / Но только ль о том их тревога? / Не ради того и не так / По шпалам проводят дорогу. / Зачем же водой и огнем / С откоса хлеща переезды, / Упорное, ночью и днем / Несется на север железо? / Там город, — и где перечеть / Московского съезда соблазны, / Ненастий горящую шерсть, / Заманчивость мелы непролазной? / Там город, — и ты посмотри, / Как ночью горит он багрово. / Он белью одной изнутри, / Как плоскою, иллюминирован. / Он каменным чудом облег / Рожденья стучащий подарок. / В него, как в картонный кремлек, / Случайности вставлен огарок. / Он с гор разбросал фонари, / Чтоб капать, и теплить, и плавить / Историю, как стеарин / Какой-то свечи без заглавья.*

А эмпирически постигаемое время — в «Дон Жуане» Н. Гумилева:

*Моя мечта надменна и проста: / Схватить весло, поставить ногу в стремя / И обмануть медлительное время, / Всегда лобзая новые уста.*



Но настоящая встреча с «пространством» и «временем» может состояться, только когда человек начинает задумываться об их сути. Этот последний тип пространства и времени можно назвать **умопостигаемым**, или абсолютным. И в самом деле, на пространство и время нельзя указать пальцем, нельзя — как в случае с миром — перечислить какое-то количество их составляющих. Не случайно философия относит их к трансценденциям: на философском языке это значит, что они и присутствуют, и отсутствуют одновременно (некоторые философы относят к трансценденциям и мир). В какой же форме пространство и время присутствуют в мире? Один из ответов дает Кант: пространство — в форме «внешнего восприятия мира», а время — «в форме внутреннего». Есть и другие ответы на этот вопрос — в том числе крайне редкие, поэтические:

[песня трески] *«Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь — форма времени. Карп и лещ — / суетки его. И товар похлеце — / суетки. Включая волну и твердь / суши. Включая смерть»* (И. Бродский, «Сохрани на холодные времена...»).

Весь опыт осмысления этих категорий все-таки приводит философов скорее к умудренному незнанию, чем к положительному выводу об их сути (подробнее см. § 2.2, § 3.2).

И в языке слова *пространство* и *время* существуют как своего рода семантические загадки — им трудно дать толкование (см. § 2.4, § 3.4). Так, в русском языке «говорящими» оказывается либо внутренняя форма этих слов (*время* — ‘вертеть’, ‘вращаться’; *пространство* — ‘простор’, ‘простирается’), либо стертые метафоры (*время бежит, течет, лечит* и т. д.). Вот и еще одна причина, по которой поэтам открыта возможность домыслить время и пространство или довообразить.

Итак, можно наметить **три стадии** освоения и постижения пространства и времени поэтами — по восходящей:

- |   |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1) относительные пространство и время;</li> <li>2) эмпирически постигаемые;</li> <li>3) умопостигаемые, или абсолютные.</li> </ol> |
|---|

Три типа пространства и времени образуют шкалу, на которую мы будем ориентироваться в дальнейшем.

### 0.1.2. Лингвопоэтические аспекты исследования:

#### «мир», «пространство», «время» и поэтическая космология

Обычно мир, пережитое и гораздо более редкое умопостигаемое пространство, пережитое и умопостигаемое время входят в тематический и лексический репертуар так называемой «натур-философской» лирики наряду с таким чисто философским понятием (словом), как «бытие». Традиционно под «натурфилософскую» лирику подводятся поэтические рассуждения о мироздании, о сущности вещей, об абстрактных понятиях. Ее даже иногда уравнивают с философией, чего явно делать не стоит: поэзия уж никак не строже и не философичнее самой философии.

Мы решились на более тяжеловесные замены. Текст или часть текста, в которой объясняется сущность реалии или отвлеченного понятия, мы назовем **рассуждением о природе вещей**.

Будем считать, что у Мандельштама рассуждения о природе вещей имеют место там, где поэт фактически отвечает на вопросы: «Что такое X?», «Каковы типичные характеристики, свойства, действия X-а?». Примеры:

[о щегле] *Хвостик лодкой, перья черно-желты, / Ниже клюва в краску влит, / Сознаешь ли — до чего щегол ты, / До чего ты щеголовит?* 1936;

[о человеческом черепе] *Развивается череп от жизни / Во весь лоб — от виска до виска, — / Чистой своих швов он дразнит себя, / Понимающим куполом яснится, / Мыслью пенится, сам себе снится, — / Чаша чаш и отчизна отчизне, / Звездным рубчиком шитый чепец, / Чепчик счастья — Шекспира отец...* 1937;

[о свете] *И у звезды учишь / Тому, что значит свет. / Он только тем и луч, / Он только тем и свет, / Что шопотом мозуч / И лепетом согрет* 1937.

Конечно, *de regum natura* нужно понимать не в строго лукрециевском смысле, а с поправкой на то, что перед нами поэзия. Прозаическое подтверждение того, что мысль Мандельштама движется именно в направлении *de regum natura*, служит статья Мандельштама «О природе слова».

Сумму представлений о мироздании, извлеченную из разных текстов, а также отдельные рассуждения в этом ключе внутри одного текста мы назовем **космологией**<sup>7</sup>. Так, Мандельштам мета-

<sup>7</sup> О космологии применительно к другим поэтам Мандельштам рассуждает неоднократно, ср. о Тютчеве: «Эрфуртская программа, марксистские Про-

форическим, герметичным языком объясняет, что такое земля, воздух, небо, пространство, или же передает воздействие времени, века, звезд на окружающий мир. Примеры:

*Несется земля — меблированный шар 1935; Воздух бывает темным, как вода, и всё живое в нем плавает, как рыба, / Плавниками расталкивая сферу, / Плотную, уфруную, чуть нагретую, — / Хрусталь, в котором движутся колеса и шарокаются лошади, / Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново / Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами. / Воздух замешен так же густо, как земля, — / Из него нельзя выйти, в него трудно войти 1923; И под временным небом чистилища / Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранлище / Раздвижной и прижизненный дом 1937 и др.*

Космология же в чистом виде дана в очень немногих стихотворениях (отчасти в «Восьмистишиях»; в «Нашедшем подкову»). Во всей своей полноте и упорядоченности она предстает, когда перед глазами исследователя или читателя появляется список словоупотреблений и перечень цитат. Космология Мандельштама может рассматриваться еще и как самостоятельный дискурс, имеющий свой словарь (причем у многих слов появляется устойчивый парадигматический ореол), свой синтаксис с установкой на объяснение и изображение и даже свой, натурфилософский, тип метафор (см. § 0.5.3).

Оба явления — и рассуждения о природе вещей, и космологию — можно считать инвариантными для поэзии Мандельштама.

Возвращаясь к картине мира Мандельштама и места мира, пространства и времени в ней, отметим следующее. Эти три категории в человеческом сознании активно взаимодействуют. Так, «мир в пространстве» мыслится как стабильный, тяготеющий к статике (*миръ/миръ* как 'покой', если вспомнить древний синкретизм в значении этого слова в древнерусском языке); «мир во времени», напротив, предполагает динамику, изменение. Показать, к какому полюсу смещается мир в поэзии Мандельштама, — одна из стоящих перед нами задач.

---

пилей... Разве Каутский Тютчев? Разве дано ему вызывать космические ощущения („и паутинки тонкий волос дрожит на праздной борозде“)? А представьте, что для известного возраста и мгновенья Каутский... тот же Тютчев, то есть источник космической радости, податель сильного и стройного ощущения, мыслящий тростник и покров, накинутый над бездной» (ОМ, II: 33). Приятие космологической поэзии — знак того, что и Мандельштам не чужд этой традиции.

Итак, категории «мир», «пространство» и «время», особенно в поэзии с ясно обозначенной космологической или натурфилософской тематикой (Г. Р. Державина, Ф. И. Тютчева, О. Мандельштама), достойны того, чтобы стать героями самостоятельного исследования. Но прежде чем перейти непосредственно к ним, мы хотели бы предложить читателю правила игры.

## 0.2. «КАРТИНА МИРА»: «НАИВНАЯ» (ЯЗЫКОВАЯ) И АВТОРСКАЯ

### 0.2.0

Методологическая программа для этих мандельштамовских штудий создавалась достаточно долго методом проб и ошибок<sup>8</sup>. В течение более чем десяти лет, пока выполнялось это исследование, автором было перепробовано множество разных методик анализа (в том числе «теория отклонений», грамматика времени по Русской грамматике 1980, вслед за исследованием Никитина 1993 (семантическая теория «Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст») и др.). От них пришлось отказаться по той простой причине, что они не давали желаемого результата. Например, не «высвечивали» тех смыслов, которые были очевидны интуитивно. На протяжении всего этого времени неизменной оставалась только статистика. Однако статистика — это лишь средство доказать или опровергнуть рабочую гипотезу. Наиболее приемлемой формой реконструкции представлений Мандельштама оказалась **картина мира**, причем близкая к той, которую предлагает современная семантика.

Построение картины мира Мандельштама уже давно назрело — хотя бы потому, что в мандельштамоведении существует множество отрывочных описаний и наблюдений над особенностями мировидения Мандельштама, которые, однако, не сведены воедино. И все-таки осуществление этого замысла оказалось возможным только сейчас, когда для исследования такого рода подготовлена почва.

Начнем с того, что в мандельштамоведении плодотворная деятельность нескольких поколений ученых по текстологии и комментированию Мандельштама, интертекстуальные находки,

---

<sup>8</sup> В области лингвистической поэтики нет готовых путей. К каждому поэту нужно подобрать свой «ключ».

имманентный разбор его стихотворений, открытия в области его поэтики<sup>9</sup> приближают нас к пониманию его текстов.

Далее, в области лингвистической поэтики уже существуют первые удачные опыты по созданию картины мира поэта и тезаурусного описания идиолекта — О. Г. Ревзиной (поэзия М. Цветаевой, см., в частности, Ревзина 1995) и М. Л. Гаспарова (сб. «Сети» М. Кузмина, Гаспаров 1988).

Наконец, разработанная в семантике форма описания языка, получившая название «картина мира», открывает и для поэтики совершенно новые перспективы. Первый и пока единственный прецедент описания поэтического языка — лексики русских духовных стихов — на основе семантических моделей («Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст») дал результаты, превосходящие всякие ожидания. Речь идет о книге С. Е. Никитиной «Устная народная культура и языковое сознание» (Никитина 1993<sup>10</sup>).

### 0.2.1. Семантика: «наивная» (языковая) картина мира

Лингвистические понятия, которыми мы оперируем, — «семантика», «картина мира», нуждаются в более пространных комментариях.

**Семантика** представляет собой отдельное направление внутри лингвистики, которое, как это явствует из названия, занято описанием с м ы с л а разных уровней языка. Например, для описания смысла слова (или одного из значений слова) необходимо прежде всего установить его сочетаемость, характерные для него конструкции, его просодические и прагматические особенности (если они есть), его коннотации (если они есть), его принадлежность к одному из стилистических регистров, его место в словообразовательном гнезде, а также его синонимы, антонимы, конвер-

---

<sup>9</sup> Основные тенденции поэтики Мандельштама — неоднозначность, пропуски причинно-следственных связей, амбивалентность, сложные смысловые построения и т. д., см. Левин и др. 1974.

<sup>10</sup> Как уже отмечалось, наш собственный опыт проецирования модели «Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст» на поэтическую лексику Мандельштама был не столь удачным. Это объясняется тем, что фольклорная сочетаемость обладает простотой и повторяемостью, близкой к языковой; что же касается поэтического языка Мандельштама, насыщенного сложнейшими тропеическими построениями, то он не поддается однозначному разбиению на лексические функции.

сивы и проч. (подробнее см. Предисловие Ю. Д. Апресяна к НОСС 1997, Апресян 1999).

Здесь и далее речь будет идти только о двух семантических школах: Польской (работы А. Вежбицкой) и Московской (работы Ю. Д. Апресяна, И. М. Богуславского, М. Я. Гловинской, Е. В. Урысон и др.), поскольку понятие «наивной картиной мира» / англ. «folk model of the world» было выработано внутри этих школ.

В основание **языковой (наивной) картины мира** были положены следующие принципы.

Принцип первый: все в языке предназначено для **выражения смысла** — и лексика, и грамматика, и прагматика. С целью определения и формализации этого смысла разрабатывается единый семантический язык, или язык примитивов, — универсальный, для любого языка (А. Вежбицкая), только для русского языка (Московская семантическая школа).

Что такое «**примитивы**»? В семантике Анны Вежбицкой это изначально заданный набор простейших слов, которые (в идеале) есть во всех языках. Приведем набор примитивов по работе Wierzbicka 1991:

*я, ты, кто-то, что-то; этот, тот же самый (the same), два, все; род (kind of), часть; хотеть, не хотеть, говорить, думать, знать, делать, случаться; мочь (can), если/представить (if/imagine); хороший, плохой; место, время, после (до), над (под) (above (under)); похожий на (like), потому что.*

В Московской семантической школе набор и состав примитивов русского языка — это задача, которая должна быть решена в результате полного описания лексики по принципу ступенчатого толкования: сложные слова толкуются через более простые, более простые — через еще более простые, и таким образом исследователь приходит к примитивам (см. подробнее Апресян 1994). В целом априорный набор примитивов по большей части совпадает с набором А. Вежбицкой.

Как показывают многочисленные работы по семантике, язык примитивов позволяет описывать практически все в естественном языке — от элементов слова до речевых актов и даже текстов. Сами описания называются **толкованиями**.

Принцип второй: язык — это **интегральная** система. В соответствии с этим принципом единицы разных языковых уровней должны рассматриваться не порознь, а в своей взаимосвязи.

Принцип третий: в каждом языке существует свое членение мира и свой способ его смысловой организации. Считается, что часть смыслов, выражаемых в языке, универсальна, другая — на-

ционально-специфична; в сумме они дают особое видение мира, отличающее один язык от другого. Этот принцип также называется **этноцентризмом**.

Принцип четвертый — **антропоцентричность** языка и, следовательно, языковой картины мира — означает, что концептуализация мира отвечает человеческим меркам и человеческому восприятию (т. е. лингвистика вернулась к тезису Протагора «Человек — мера всего»).

Для таких фрагментов картины мира, как «мир», «пространство» и «время», вводится еще и пятый принцип — **эгоцентризм**: говорящий (или наблюдатель) может становиться точкой отсчета в пространстве и во времени.

Таким образом, **наивная картина мира** — это определенная концептуализация действительности, которая навязывается носителям языка в качестве обязательной. Ее фрагменты — «наивные» мир, пространство, время — далеко не так наивны, как это может показаться. Они представляют собой сложную и упорядоченную систему, иногда отстоящую от той, которая принята в нашей культуре.

Полное, законченное описание русской наивной картины мира пока что остается сверхзадачей для русистики. **Пространство** и **время** как фрагменты наивной (языковой) картины мира были описаны на русском, а также англоязычном материале в работах

Анны Вежбицкой (Wierzbicka, Anna) —

«Semantic primitives» (1972), разделы «Time» и «Space»;

«Lingua mentalis» (1980), раздел «Tenses: The Semantics of Grammar Categories»;

«Semantics of Grammar» (1988);

Дж. Лайонза (Lyons, John) —

«Semantics», vol. II (1978), разделы «Spatial expressions», «Tense and deictic temporal reference», «Tense as a modality», «Aspect»;

М. Я. Гловинской —

«Семантические типы видовых противопоставлений» (1982);

«Теоретические проблемы видо-временной семантики русского глагола» (1986);

Ю. Д. Апресяна —

«Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира» (1986);

и Е. С. Яковлевой —

«Фрагменты русской языковой картины мира» (раздел «Время») (1994).

Также для этого исследования немаловажную роль сыграли ежегодные конференции «Логический анализ языка» под руководством Н. Д. Арутюновой (Институт языкознания РАН, Москва) и последующие публикации материалов этих конференций:

- «Язык и время» (1998), конференция 1997 г.;
- «Языки пространства» (2000), конференция 1998 г.;
- «Языки динамического мира» (1999), конференция 1999 г.;
- «Семантика начала и конца» (в печати), конференция 2000 г.

В качестве справочного материала привлекались следующие монографии и справочники:

- G. N. Leech «Towards a Semantic Description of English» (1969);
- М. В. Всеволодова «Способы выражения временных отношений в современном русском языке» (1975);
- М. В. Всеволодова, Е. Ю. Владимирский «Способы выражения пространственных отношений в современном русском языке» (1982);
- В. В. Морковкин «Опыт идеографического описания лексики (анализ слов со значением времени в русском языке)» (1977);
- Г. А. Золотова «Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса» (1988);
- Теория функциональной грамматики (разделы «Аспектуальность», «Временная локализованность», «Таксис») (1987);
- Теория функциональной грамматики (раздел «Темпоральность») (1990) и некоторые другие.

Поскольку описание трех ключевых для нашего исследования слов, а именно *мира*, *пространства*, *времени*, с семантических и логико-лингвистических позиций не выполнялось, то специально для этого исследования были описаны:

- 1) слова *мир*; *пространство*; *время*;
- 2) космологические значения слов *мир*, *свет*, *вселенная*, *земля* (*мир-1.1*, *свет-1.1*, *земля-1.2*, *вселенная-1* и *вселенная-2*).

Лексикографические портреты всех этих слов даются на фоне соответствующих слов с эталонной семантикой других европейских языков. Эталонными древнегреческий, латинский; некоторые современные романские и германские языки делают два фактора. Во-первых, на эти языки наложила отпечаток хорошо развитая философия (метафизика, онтология, гносеология), которая на



Руси и в России вплоть до XX в. отсутствовала и едва ли могла запечатлеться в значениях слов *мир*, *пространство*, *время*. Во-вторых, исторически вышеперечисленные языки влияли на формирование или новое понятийное наполнение целого ряда космологических слов в русском языке.

В заключение этого раздела остается сказать несколько слов о методах, которые мы заимствовали из Польской и Московской школ для описания авторского поэтического языка и авторской (поэтической) картины мира. Семантической теории А. Вежицкой мы следуем при описании авторской концептуализации действительности. От Московской семантической школы мы берем самые общие принципы определения структуры многозначности слова (см. Предисловие Ю. Д. Апресяна к НОСС 1997, Апресян 1999). В соответствии с традициями Московской семантической школы слово в одном значении мы называем **лексемой**.

Наконец, мы учли опыт обеих школ в толковании значений слов и грамматических единиц, «ступенчатого» (Московская школа, см. также ТКС) и на основе заранее заданных примитивов (Польская школа). Толкования слов, выполненные в этой книге, стремятся к максимальной простоте и выполняются на языке, приближенном к языку примитивов.

### 0.2.2. Авторская (поэтическая) картина мира

Теоретически **авторская картина мира** — это мир, который распадается на относительно замкнутые в себе единства, или категории (см. Флоренский 1993: 3), начиная от вещей и кончая законами природы. Но поскольку картина мира Мандельштама нам не дана в готовом виде, то мы идем не путем ее анализа и расчленения, а путем синтеза и начинаем с отдельных фрагментов. Каких именно фрагментов? Основополагающих, фундаментальных — «мира», «пространства» и «времени». Получив все фрагменты и сложив их в определенном порядке (а мандельштамовский порядок достаточно сложен, потому что в его основе лежит иерархия), мы и получим поэтическую картину мира Мандельштама.

При рубрикации картины мира Мандельштама, чья поэзия дает образец целостной и законченной космологии, никак нельзя

миновать следующих фрагментов: «мир/мироздание», «пространство», «время», «вещи», «человек», «события».

Нас будет интересовать и понятийное поле, и его вербализация. Авторская (поэтическая) картина мира в том виде, как она будет представлена в этой книге, заимствует многое от наивной (языковой) картины мира. В частности, каждый ее фрагмент — это и тематическая классификация языкового материала, и его подробное описание, и толкование ключевых слов. Но при этом между «наивной» картиной мира и авторской есть одно существенное отличие. **Авторская картина мира** — это вторичная концептуализация мира вырастающая в том числе из первичной концептуализации (т. е. наивно-языковой). Не секрет, что каждое литературное поколение и каждый большой поэт приходят, фактически, с совершенно новыми взглядами на мир: это значит, что каждый раз язык приспособливается для выражения новых смыслов. Если адекватных языковых средств для нового мироощущения в нем не находится, то новые языковые единицы или сочиняются по существующим в языке моделям, или создаются как кальки по образцу других языков, или же выражаются в тропах и перифразах. Это и есть **вторичная концептуализация мира**.

### **0.3. «ПОЭТИЧЕСКАЯ» КАРТИНА МИРА МАНДЕЛЬШТАМА: ЕЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ, ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ, КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И СТАТИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ**

#### **0.3.1. Лингвистические основания**

Как уже отмечалось, при построении поэтической картины мира Манделъштама будет проводиться четкая ориентация на семантику, семантические классификации, семантическое описание и толкования. Что дает такая семантическая направленность для нашего исследования?

Во-первых, только в рамках семантики наши три категории, «мир», «пространство» и «время», могут рассматриваться как самостоятельные области, включающие в себя разноуровневые элементы языка (вспомним второй принцип семантики, интегральность, § 0.2.1). А это значит, что у «мира», «пространства» и «времени», трех категорий, есть свой словарь и свой дейксис (т. е. языковые механизмы соотнесения слова или высказывания с ре-

альностью, с точкой отсчета), у «пространства» и «времени» — своя морфология и свой синтаксис (естественно, «время» в большей степени грамматикализовано, чем «пространство», хотя и у «пространства» есть свое грамматическое выражение, например свои падежи и свои синтаксические конструкции). Тем самым семантика отвечает такому требованию, предъявляемому к авторской картине мира, как полнота охватываемого материала.

Во-вторых, семантика позволяет проследить, как на основании первичной, языковой, концептуализации мира, формируется вторичная, авторская. Поэтому каждому «лингвопоэтическому» разделу, будь то описание группы слов, отдельного слова или грамматики, будет предшествовать лингвистическое отступление, предлагающее интерпретацию этого же явления в русском языке. Попутно отметим, что сам принцип рассмотрения поэтического языка на фоне нормативного литературного языка мы получили от О. Г. Ревзиной.

И в-третьих, семантика важна для нас еще и по культурологическим причинам. Нельзя не согласиться с А. Вежбицкой в том, что взгляд на мир любого человека (даже и исследователя) культурно обусловлен (Wierzbicka 1991: 15). Семантика, раскладывающая значение слова на атомарные составляющие — примитивы — позволяет выйти за пределы данного языка, данной культуры и данной коллективной психологии (т. е. **расхожих представлений**). Мы ничего не поймем в Мандельштаме, если на его пространство и время мы будем распространять расхожие представления, почерпнутые из теории относительности, о пространстве как о «трех измерениях» и о времени — как о «четвертом». Еще раз подчеркнем, что именно семантика, предоставляющая простой и доступный метаязык, позволяет описывать идиолект с минимумом искажений и без привнесения чуждых поэту представлений и смыслов.

### 0.3.2. Статистические основания

Закономерен вопрос — какие категории выделены в поэзии Мандельштама, а какие, напротив, находятся «в тени»? На него поможет ответить статистика. Подсчеты выполнялись вручную по изданию:

*Осип Мандельштам. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1.*

Рассматривался весь корпус поэтических текстов Мандельштама (исключая шуточные и детские). Также для сравнения привлекались цитаты из прозы Мандельштама, по II тому того же издания.

Все статистические подсчеты даются в процентном отношении от общего количества стихотворных строк:

О. Э. Мандельштам — 6 608.

**Подсчеты** приводятся в круглых скобках, например — (1/78), и их нужно прочитывать так: одно употребление на 78 строк.

Правомерен и другой вопрос — был ли Мандельштам оригинален в передаче «мира», «пространства», «времени» или следовал поэтической традиции? Для ответа на этот вопрос были выполнены (также вручную) подсчеты по другим идиолектам:

А. С. Пушкина (лирика) — 13 809 строк (по изданию Пушкин 1985),

Ф. И. Тютчева — 6 675 (по конкордансу Vilokur 1975),

А. А. Блока (лирика и поэмы «Соловьиный сад» и «Ночная фиалка») — 13 152 (Блок 1955),

Н. С. Гумилева (лирика) — 6 902 (Гумилев 1991),

А. А. Ахматовой (лирика и поэмы) — 6 790 (Ахматова 1986).

В некоторых случаях привлекались подсчеты и по идиолектам М. Ю. Лермонтова и А. А. Фета.

### 0.3.3. Литературоведческие основания

Авторская (поэтическая) картина мира в идеале предполагает единство стоящего за ней сознания, единство языковой личности и неизменность или, по крайней мере, стабильность языкового фона. В действительности говорить о единстве можно только применительно к языковой личности, т. е. можно утверждать, что на всех текстах Мандельштама лежит печать его самобытного стиля. О единстве сознания, стоящего за текстами Мандельштама, мы судить не беремся<sup>11</sup>. Что же касается единства языкового

---

<sup>11</sup> В литературоведении есть целые направления, принимающие как данность и единство авторского сознания, и единство и неизменность языковой личности («человек — это стиль»). Но нельзя не отметить антиномичность такого подхода. Мандельштам-символист и поздний Мандельштам — это одно и то же сознание? А Кузмин эпохи «прекрасной ясности», написавший «Александрйские песни», и поздний Кузмин, написавший по-гностически

фона, то он как раз менялся. Перемены коснулись в первую очередь языкового узуса — и поэзия Мандельштама запечатлела некоторые из таких перемен. «Советский или новоязовский» узус запечатлен как в явно ироничных контекстах высмеивающих усредненного человека:

*Пора вам знать, я тоже современник, / Я человек эпохи **Москвошвея** 1931; **Наглей комсомольской ячейки** / **И вузовской песни наглей**, / **Присевших на школьной скамейке** / **Учить щебетать палачей** 1933,*

так и в серьезных, нужных Мандельштаму для того, чтобы стать понятным народным массам:

***Трудодень** земли знакомой / Я запомнил навсегда, / **Воробьевского райкома** не забуду никогда* 1935; см. также в этой связи «Письмо тов. Кочину».

Кроме того, поэзия Мандельштама 30-х гг. ощутила сильное «вливание» разговорной, площадной стихии, т. е. слов и конструкций со сниженной стилистикой, или, как об этом сказал сам Мандельштам, *языка трамвайной перебранки*:

[чиновник] *Командированный — **мать твою так!** — / Без подорожной в армянские степи* 1930; *Греки **сбондили** Елену / По волнам* 1931; ***Чур**, не просить, не жаловаться! **Цыц!*** 1931; ***Шасть** к порогу <...>* 1931; ***Послать** хандру к туману, к **бесу**, к **ляду*** 1931 и т. д.

Изменения языковой ситуации нач. — сер. XX в., к счастью, запечатлели некоторые лингвистические труды, в числе которых «Толковый словарь русского языка» под ред. Д. Н. Ушакова (1936—1940).

На тексты Мандельштама проецируются не только разные языковые ситуации, но и чисто литературные перемены. Каждое новое литературное поколение — это манифестация новых идей, новые культурные коды, новый словарь. На век Мандельштама выпало несколько литературных смен: он застал эпоху Надсона, сам был участником литературного движения символистов, вместе с Гумилевым и Ахматовой создал одно из постсимволистских направлений — **акмеизм**. В 1928 г. Мандельштам выпускает сборник статей «О поэзии», где как раз и описывает весь поэтический

---

темный цикл «София» или «заумную» «Форель разбивает лед»? А Цветаева московского периода, с «прозрачными» стихами, и Цветаева периода эмиграции с «заумными» поэмами?

фон (особенно символизм, акмеизм, футуризм, а также имажинизм). После революции на его глазах шло развитие советской поэзии и Мандельштам то отдалялся и отмежевывался от нее, то приближался к ней (напомним, что он был автором «(Оды)» Сталину). Основными вехами в творчестве Мандельштама справедливо считаются символистская поэзия (до 1912 г.) и акмеистическая (1912—1914 гг.). От этих вех в творчестве Мандельштама мы и будем вести отсчет.

В поэзии Мандельштама легко себя обнаруживают две разные модели мира, каждая со своими литературными корнями. Очень условно их можно обозначить так: ранняя, «**символистская**», и «**основная**», акмеистическая и постакмеистическая, 1912—1937 гг. (со «сталинской» на периферии). Поскольку целостная и законченная космология выстраивается только в основной модели, то она-то и будет предметом реконструкции. «Символистская» модель важна для нас тем, что в ней намечается формирование основной: при сравнении двух моделей хорошо видно, от чего Мандельштам отгалкивается, а что Мандельштам продолжает и развивает. Символистская модель восстанавливается по ранним стихотворениям, не включенным Мандельштамом в сб. «Камень», а также по самым первым стихотворениям из сб. «Камень» (до 1912 г.).

От основной модели необходимо отделить тексты, написанные в какой-то степени под влиянием обстоятельств, — «Стансы» 1935 и 1937 гг., «(Оду)» (Сталину) 1937 г. и некоторые прилежащие к «(Оде)» стихотворения. Во всех этих стихотворениях мироздание перестраивается в соответствии с принятыми в советской литературе нормами, причем так, что Сталин оказывается центром мира. При сравнении этих текстов с основной моделью видно, что Мандельштам переделывает в своем мироздании, следуя особенностям хвалебной советской оды, а что оставляет нетронутым. Применительно к нашей теме «сталинские» тексты можно считать маргинальными (подробнее см. § 1.1).

Еще один круг влияний, отразившийся на мировоззрении и языке Мандельштама, но не так сильно, как смена символистской парадигмы на акмеистическую, был связан с его увлечениями разными европейскими культурами. Напомним лишь несколько: Франция эпохи Вийона, Эллада, античный и папский Рим, Италия Данте и Петрарки, Ариосто и Тассо, Германия эпохи роман-

тизма и Гете и т. д. Культура входит в поэзию Мандельштама не только в качестве общего фона, но и в качестве подтекстов. На изучении подтекстов как раз и сложилось одно из самых первых и самых популярных направлений в мандельштамоведении — интертекстуальное.

Таким образом, картина мира Мандельштама будет рассматриваться не изолированно от культуры, но на ее фоне.

При построении картины мира такого поэта, как Мандельштам, должны быть оговорены отдельно обращение к интертексту и «глубина чтения». Если поэзия — не раз и навсегда заданный смысл, а, по выражению Мандельштама, «исполняющее понимание», то у картины мира должен быть и свой образ читателя. Это может быть как среднестатистический читатель<sup>12</sup>, читающий «мелко», так и филолог-комментатор, читающий «глубоко». Внимание филолога, естественно, привлекут все мыслимые контексты и подтексты стихотворения, тонкости, касающиеся подачи материала, структура текста и т. д. Среднестатистический читатель скорее всего удовлетворится содержательной (и эмоциональной) стороной поэзии. Едва ли эти два принципа чтения можно примирить между собой и найти золотую середину, однако, чтобы избежать крайностей, мы будем опираться на «умеренно-филологическое» (или умеренно-глубокое) чтение. Это означает, что при анализе языкового материала будут учитываться лишь те подтексты, которые входят в структуру текста и без которых рухнет связность стихотворений.

### 0.3.4. Культурологические основания

Мандельштам — не только «поэт-смысловик», но и поэт культуры. Поэтому на его поэзию, его поэтический язык могут быть спроецированы еще и культурные архетипы. Это в первую очередь касается того понимания «мира», «пространства» и «времени», которое было выработано в европейской культуре (подробнее см. 0.1.1; 2.2; 3.2 и 3.3).

---

<sup>12</sup> Аналогичный подход мы обнаружили в ранних разработках модели «Тема ↔ Текст» А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова (Shcheglov, Zholkovskiy 1987: 26; Жолковский, Щеглов 1996).

## 0.4. ФРАГМЕНТ ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА МАНДЕЛЬШТАМА И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЕГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

### 0.4.1. От поэтических текстов — к поэтическому языку

В этом разделе будет изложена конкретная программа перехода от текстов поэта — к языковому материалу и от языкового материала — к готовому фрагменту картины мира.

На первом, подготовительном этапе из поэтических текстов выбираются те языковые средства, которые подводятся под наши три категории, и подсчитывается частотность каждого из них.

Для категории «мир» — это слова *мир* и его синонимы, слова, называющие самые общие составляющие мира — *небо, земля, воздух* и названия светил — *солнце, луна, звезда*.

Для категории «пространство» — вся пространственная лексика (включая предлоги), пространственные метафоры, а также предложно-падежные конструкции.

Для категории «время» — вся временная лексика (включая предлоги), предложные и предложно-падежные комплексы, временные метафоры, синтаксические времена (времена в предложении), аспектуальное время глагола (по классификации З. Вендлера такими временами считаются исполнения, достижения, деятельности и состояния) и синтаксические конструкции.

В результате получатся три семантических гнезда поэтического языка Мандельштама. При этом все языковые единицы в них должны быть разложены на минимальные составляющие.

Это значит, что многозначное слово должно быть разбито на значения, или, что то же, на лексемы. Для ключевых многозначных слов каждой лексеме будет присвоен цифровой индекс: например, *воздух*-1 нужно прочитывать как *воздух* в первом значении (подробнее см. § 0.5.2).

Далее, **граммемы** (формы) времени глагола — т. е. так называемые «прошедшее», «настоящее» и «будущее» — должны быть разбиты на более простые единицы. Глагольные и неглагольные способы передачи времени в предложении называются синтаксическими временами и анализируются согласно предлагаемой нами классификации (подробнее см. раздел «Поэтическая грамматика времени», § 3.6.0).

Следующие шаги — это статистические подсчеты собранных и расклассифицированных единиц и последующий семантиче-



ский анализ. В результате каждая языковая единица получает семантический «ярлычок» — определенный пространственный или временной смысл.

На втором этапе мы упорядочиваем каждый из фрагментов, причем так, чтобы приблизиться еще на один шаг к представлениям Мандельштама. Создание тематического частотного тезауруса для каждой категории (а также таблиц «Синтаксические времена») дополняется разбором ключевых слов.

Пространственный и временной тезаурусы, равно как и таблицы времен, имеют самостоятельную ценность: они наглядно демонстрируют вербализованные представления Мандельштама. На фоне общекультурных, философских, традиционно-поэтических, языковых типов и моделей они раскрываются еще и с другой стороны. Например, как меняющиеся/неизменные, как уникальные/неуникальные, как характерные для ментальности поэта / как дань эпохе и т. д.

При анализе вербализованных пространства и времени обсуждается еще один принципиальный вопрос, а именно пространство и время **как средство оформления индивидуально-авторского мира**. Как известно, в реальности вещи и события существуют в пространстве и во времени; а каким получается вещный и событийный сценарии в поэзии Мандельштама? Здесь нас будет интересовать количественный аспект (насколько нужны Мандельштаму в изображении мира пространство и время), качественный аспект (какими языковыми средствами выполняется оформление мира) и сравнительный аспект («время и пространство» или же «время vs. пространство»), см. § 2.8, 3.8.

Что такое **ключевое слово**? Обычно это полнозначное слово<sup>13</sup>, семантически насыщенное, с высокой частотностью, которое выделено в большинстве контекстов. Особенность идиолекта Мандельштама — в том, что ключевое слово в большинстве контекстов должно стоять в позиции определяемого (например, в метафорах и в рассуждениях о природе вещей). В этой книге для каждого из значений ключевого слова предлагается толкование, выполненное, как уже отмечалось, на языке, приближенном к

---

<sup>13</sup> Вообще говоря, некоторые сверхупотребительные предлоги, например мандельштамовский *В + Предл.* с пространственной семантикой, также можно рассматривать как ключевые слова.

языку примитивов. Кроме того, в связи с ключевыми словами обсуждается вопрос о частотности этих же слов у пяти других поэтов.

Таким образом, на втором этапе работы языковой материал тематически упорядочивается, и дальнейшая работа с ним имеет и лингвистический, и культурологический характер.

#### 0.4.2. От поэтического языка — к фрагменту картины мира

Итак, «мир», «пространство» и «время» будут проанализированы с точки зрения того, в каком количестве и какими средствами ими осуществляется оформление мира.

Пространственная категориальная сфера состоит из таких классов, как «место», «расстояние», «форма», «перемещение» и т. д., а «временная» — из «локализованности во времени», «хронологии», «фаз», «кратности» и т. д. О категориальной сфере «мир» и ее частях мы писали выше.

В поэзии Мандельштама категории «мир», «пространство» и «время», а также соответствующие им слова до какой-то степени свободны от интертекста; однако нельзя утверждать, что они свободны от господствующих (и весьма жестких) представлений, навязываемых культурой и языком. Забегая вперед, скажем, что в поэзии Мандельштама можно встретить и его собственное переживание пространства и времени, и «культурнообусловленное». Вот только один пример: хронофобия Мандельштама (= свое), проявляющаяся в отрицательных оценках и образах времени, прекрасно уживается с линейной моделью времени (= общекультурной), которая задается и лексически, и грамматически.

Одна из форм описания, модель, требует некоторых пояснений. Считается, что в языке и культуре уже существуют определенные **модели** или **типы** пространства и времени (моделями времени, обнаруживающими себя в языке, первой начала заниматься Е. С. Яковлева, см. Яковлева 1994), так что поэт может принять их в готовом виде, оформить новыми способами или создать свою модель<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Реконструкция авторской модели или типа предполагает значительно большую активность со стороны исследователя, чем, например, описание ключевых слов или лексических полей. Именно поэтому соположение моделей и ключевых слов в пределах одного исследования оказывается продуктивным: оно позволяет избежать искажений.

## 0.5. ИДИОЛЕКТ МАНДЕЛЬШТАМА: ПРОБЛЕМЫ ЕГО ОПИСАНИЯ (ЛЕКСИКОЛОГИЯ, МЕТАФОРИКА, ГРАММАТИКА)

### 0.5.0

Исследователь поэзии Мандельштама сталкивается с трудностями при описании лексики, метафорики (что неоднократно отмечалось) и, как ни странно, грамматики. Об этих трех языковых областях — четыре раздела. Первый раздел — о лингвопоэтической терминологии, которая может быть неизвестна читателю. Второй раздел, о поэтической лексикографии, носит сугубо прикладной, практический характер. Два следующих раздела — о тропах Мандельштама и о грамматике Мандельштама — носят уже теоретический характер; в них предлагается по-новому взглянуть на эти средства авторской выразительности в поэзии вообще и в поэзии Мандельштама в частности.

#### 0.5.1. Лингвопоэтическая терминология

Мы используем один термин с греческим корнем *ἴδιος* ('свой', 'частный') — **идиолект**.

**Идиолект** применительно к языку писателя — это индивидуальное-авторское использование нормативного литературного языка.

Мы также используем ряд терминов с латинской основой (*con-*)-*cip-/cēp-/cert-* ('понятие') — **концепт**, **концептуализация**, **концептуализироваться**. Они имеют уже некоторую лингвистическую традицию употребления.

**Концепт** — вербализованное понятие, т. е. сумма представлений о реалии, которая у слова или лексемы выражена в сочетаемости, конструкциях, просодии и которая может передаваться производным словам. Здесь авторский концепт отождествляется с тем «готовым» продуктом, который был в авторском сознании и «регулировал» словоупотребление.

Соответственно, концептуализация (языковая и авторская) — это некий способ помыслить реалию и выразить ее в слове. Есть ли авторский или «поэтический» концепт грамматических единиц, это во многом остается непроясненным вопросом, требующим дальнейших разысканий.

«Я», которое встречается в тексте стихотворения, называется либо традиционно — «лирическим „я“» (средний род, к сожалению, ограничивает возможности согласования), либо, вслед за О. Г. Ревзиной, — **Я-субъектом**.

## 0.5.2. Поэтическая лексикография

### 1. Слово в поэзии Мандельштама

Мандельштам — поэт-смысловик (самоопределение). Поэзия Мандельштама — это поэзия слова, которое живет по своим законам. Частично эти законы приоткрывает проза Мандельштама:

«Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов» («Утро акмеизма»);

«Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Этот тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с травой, с предметом, который она обозначает?

Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но еще не забытого тела.

...Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур... Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков» («Слово и культура»);

«На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира» («О природе слова»).

Стало уже общим местом говорить о расширении семантического потенциала поэтического слова, об изошренных фонетических, смысловых переключках слов, о метафоризации метафор; в золотой фонд мандельштамоведения попал целый ряд исследований о словах в мандельштамовских текстах — например, «Пчелы и ось» К. Ф. Тарановского (Tarasovsky 1976), прилагательные в поэзии Мандельштама — в статье Ю. И. Левина «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Материалы к изу-

чению поэтики Мандельштама» (Левин 1969) и т. д. Однако вопросы, касающиеся мандельштамовского слова как такового, не убавляется. Нам хорошо известно, что Мандельштам расширяет семантический потенциал слова — а насколько? Можно ли измерить меру отклонения мандельштамовского слова от общезыкового или традиционно-поэтического? Нам также известно, что мандельштамовское слово может называть не только привычные объекты, но и служить переносным наименованием для других объектов — каких именно? Совпадают ли метафорические переносы Мандельштама с традиционно-поэтическими, с символистскими или представляют собой нечто новое? Употребления одного слова в идиолекте Мандельштама на первый взгляд кажутся разнородными и неупорядоченными: при более внимательном, лексикографическом описании они останутся тем же хаосом или все-таки обретут внутренний порядок?

Эти и другие вопросы, касающиеся специфики мандельштамовского слова, разрешимы при словарном описании лексики Мандельштама. Любопытно отметить, что путь словарного описания был заранее одобрен самим Мандельштамом как путь от хаоса, от бесформенности — к порядку:

«У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, освященная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории» («О природе слова»).

## **2. Авторская лексикография**

Для авторской лексикографии с учетом поставленных перед нами задач (составление картины мира) релевантными оказываются только те методы, которые позволяют эксплицировать семантику слова. И здесь встают два серьезных вопроса:

1) что считать «отправным» пунктом — слово (лексему) или некий денотат, которому может соответствовать одно или больше слов идиолекта? В силу явной логоцентричности поэзии Мандельштама (каждое слово (лексема) — со своей ярко выраженной семантикой) мы предпочли первый путь. И действительно, лексическая система Мандельштама так устроена, что для тех «денотатов» (реалий ... понятий), которые имеют вес в поэтическом ми-

ре Мандельштама, существует, как правило, ровно одна лексема с высокой частотностью, вмещающая всю полноту смысла — и ряд других, отражающих частичное знание об этой же самой реалии (см., например, словарную статью для слова *небо*, § 1.4.4)<sup>15</sup>;

2) что рассматривать — слова или лексемы? В поэтической авторской лексикографии известны сторонники первого принципа — т. е. того, что слово в поэзии «играет» всеми своими красками одновременно и с точностью установить его семантический объем невозможно: это, например, составители словарей-конкордансов (из последних назовем «Самовитое слово» (1998), «Словарь языка русской поэзии XX века» (2001)), авторы «Словаря поэтического языка М. Цветаевой» (СЛМЦ 1996, 1998, 1999, 2000)<sup>16</sup>. Сторонники второго принципа — составители «Словаря языка Пушкина» (1956—1961). Мы вслед за составителями «Словаря языка Пушкина» придерживаемся того убеждения, что поэтическое слово может и должно быть поделено на значения. В противном случае мы едва ли будем в состоянии сравнивать разные идиолекты между собой. Например, в поэзии Мандельштама слово *земля* представлено в 9 разных значениях, от 'земного шара' до 'вещества'; у пяти других поэтов, по нашим наблюдениям, и значений меньше, и структура многозначности несколько иная (см. § 1.4.2). Из этого следует, что основанием для сравнения должно быть не все слово, а то или иное его значение. Позволим себе еще один довод в пользу нашего подхода. Даже и в том случае, если в поэтическом слове актуализируется несколько значений (что, по нашим наблюдениям, явление не столь уж частое даже и для идиолекта Мандельштама), в большинстве случаев можно установить совпавшие общезыковые значения<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> См., однако, отсутствие доминанты в семантическом гнезде «вода», § 1.4.8.

<sup>16</sup> Справедливости ради следует отметить, что в «Словаре поэтического языка М. Цветаевой» принцип неразделения на значения проводится непоследовательно: слова, традиционно считающиеся ключевыми (такие, как *время*), все-таки делятся на значения, а все остальные (например, *войти*, *вода*) — нет.

<sup>17</sup> Поучительно, что еще Ю. Н. Тынянов, поставивший вопрос о «колеблющемся» значении слова в стихе, придавал большое значение основному значению слова. Разбирая строки Ф. И. Тютчева *В ночи лазурной почивает Рим. / Взошла луна и овладела им, / И спящий град безлюдно величавый / Наполни-*

### 3. Способы описания авторской лексики: «ключевое слово», «лексическое поле», описание тропов

На современном этапе лингвистическая поэтика выработала три способа описания авторских представлений: «ключевое слово» (§ 0.4.1), «лексическое поле», описание тропов. Все они представлены в нашем исследовании; они удачно дополняют друг друга.

#### 4. Если ключевое слово — многозначное...

Применительно к многозначному слову правильнее говорить не о концепте слова, а о концепте отдельного его лексем. В некоторых случаях концепт слова легко отождествить с инвариантной семантикой лексем (например, в таких мандельштамовских словах, как *мир*, *воздух*, *небо*), в других — нет (это, например, такие мандельштамовские слова, как *земля*, *луна*, *время*).

Многозначное слово делится на лексемы, или значения. Значения слова представляют собой структуру. Если значений слова всего два, то им присваиваются единичные индексы. Пример — слово *воздух*:

*воздух*-1 'среда';  
*воздух*-2 'вещество' (см. § 1.4.3).

Если значений больше двух и они разбиваются на семантические блоки, то принадлежность к блоку помечается двойным индексом. Пример — слово *земля*:

«территориальный» блок *земли* — *земля*-1.1 'нижняя часть мира, шар, на котором живут люди'; *земля*-1.2 'суша, материк'; *земля*-1.3 'поверхность, по которой люди ходят, на которой стоят'; *земля*-1.4 'часть земли-1.2; часть света, страна, государство, край, территория';

«материально-вещественный» блок — *земля*-2.1 'верхний слой земного шара, земная кора'; *земля*-2.2 'рыхлое, рассыпчатое вещество; почва, на которой может что-то расти'; *земля*-2.3 'прах' (см. § 1.4.2).

---

ла своей безмолвной славой, Ю. Н. Тынянов различает два совпавших значения слова *слава*: это абстрактная, стилистически нейтральная русская *слава* и конкретная, «предметная» *слава* библеизма (новозаветные контексты для такой *славы* — *видя славу его, сияние славы, наполнился храм дыма от славы Божия*) (Тынянов 1965: 136—137).

Структура значений мандельштамовского многозначного слова может расходиться с общеязыковой структурой. И расхождения, и совпадения специально оговариваются.

### 5. Структура словарной статьи для ключевого слова

Структура словарной статьи для ключевого слова включает в себя:

— статистические данные по употребительности слова во всей поэзии Мандельштама, исключая шуточные и детские стихотворения;

— для сравнения приводятся статистические данные по пяти другим идиолектам (Пушкина, Тютчева, Блока, Гумилева, Ахматовой);

— толкования для всех значений мандельштамовского слова, сопровождаемые а) указанием на совпадение / неполное совпадение / несовпадение с общеязыковыми значениями слова; б) синонимами, антонимами, точными и неточными, если таковые встречаются в идиолекте Мандельштама; в) показателями употребительности в основной модели (1912—1937);

— описание каждого значения в свободной форме, с исчерпывающим или максимальным количеством примеров; фоном для такого описания служит русский язык и поэтическая традиция;

— перечень неиспользованных Мандельштамом возможностей.

### 6. Лексическое поле

**Лексическое поле** организовано по принципу частотного тезауруса. Каждое лексическое поле объединяет лексемы, в толкование которых входит соответствующий компонент (причем семантический вес этого компонента должен быть значительным): например, внутри лексического поля «ПРОСТРАНСТВО» под рубрикой «МЕСТО» будут идти слова с компонентом 'место'. К сожалению, у нас не было никакой возможности пометить каждую лексему в лексическом поле цифровым индексом — это задача отдельного исследования. Однако принадлежность к той или иной подкатегории, а также подборка примеров выполняют идентифицирующую функцию. При каждой лексеме ставится количество употреблений. Например, *место* б. Подсчеты даются по словоупотреблению Мандельштама в период с 1912 по 1937 г.; итоговых цифр — две: одна по основной модели, вторая, с пометкой «всего», — по всей поэзии, включая символистскую.



### Условные обозначения

(..., всего ...) — первая цифра — частотные данные по основной модели, вторая цифра — по всей поэзии; если стоит только одна цифра, то общее количество словоупотреблений совпадает с основной моделью.

\* — слово или употребление слова очень условно может быть отнесено к данной группе.

↓ и ↑ — пример см. ниже или выше.

(Caus.) — каузатив: каузативы обозначают такое воздействие на X, в результате которого с X что-то происходит.

### 0.5.3. Поэтическая тропика<sup>18</sup>

#### 1. Исследования о метафоре Мандельштама

Познавательные, объяснительные и чисто художественные возможности метафоры были осознаны Мандельштамом; о них — небольшие по объему, но емкие по содержанию рассуждения в его статьях, например в «Разговоре о Данте».

В поэзии Мандельштама метафора — это сама ткань стихотворения. Именно поэтому метафорика Мандельштама традиционно привлекала к себе внимание исследователей. И. М. Семенко по данным сохранившихся черновиков Мандельштама восстановила процесс создания некоторых стихотворений: оказалось, что он в большой степени зависит от метафоротворчества:

«Поэт безудержно метафорический, Мандельштам обычно идет путем разветвления и все большего уточнения метафоры... Отсюда — пропуски (в окончательных редакциях) опосредствующих звеньев, загадочность некоторых мест в его стихах, сугубая вещественность образов, зачастую являющихся до предела реализованной и уточненной метафорой. Отсюда же и еще одна мандельштамовская черта: отброшенные боковые ответвления переходят в другое стихотворение, становясь в нем главным стволом, вокруг которого, в свою очередь, вырастают новые ветви» (Семенко 1986: 6).

Рассматривалась мандельштамовская метафора и с точки зрения ее устройства. Ю. И. Левин выделил три метафорических типа, на которые мы будем опираться в дальнейшем: метафору-сравнение (*колоннада рожи*), метафору-загадку (били копыта по *клавишам мерзлым*) и метафору, приписывающую одному объекту свойства

<sup>18</sup> Я благодарю М. Ю. Михеева за обсуждение этого раздела.

другого (*ядовитый взгляд*) (Левин 1965: 293, «Структура русской метафоры»). Б. А. Успенский рассмотрел «анатомию» мандельштамовской метафоры — ее языковую мотивированность:

«...для того, чтобы объяснить порождение метафоры, мы должны, констатируя необычное, переносное употребление того или иного слова, подобрать то слово, которое отвечало бы прямому употреблению и при этом было бы фонетически созвучным и, по возможности, изоритмичным» (Успенский 1996: 315).

Например, в строчках *И расхаживает ливень / С длинной плеткой ручьевой* в качестве фонетического и изоритмического субститута метафорического *ливня* предлагается *парень* (Успенский 1996: 313). И хотя в целом найденный принцип порождения метафор представляется верным (и подтверждается прозаическими параллелями и рассуждениями, а также анализом сохранившихся черновигов), не все предлагаемые Б. А. Успенским субституты можно отнести к бесспорным; кроме того, не ясно, какая часть мандельштамовских метафор охватывается принципом замещения — около двух десятков, приведенных в статье? половина? подавляющее большинство? Н. А. Кожевникова проследила, как одно и то же слово употребляется в качестве прямого названия и в качестве опорного слова тропа; это явление имеет место в пределах одного стихотворения, в стихотворениях-двойчатках, в разных стихотворениях (Кожевникова 1995а). Наблюдения О. Ронена над акмеистической метафорой-метонимией с «эллиптической цитатой-загадкой» принимают во внимание интертекстуальность поэзии Мандельштама:

«Доминирующим тропом образного языка акмеистов стал некий гибрид метафоры и метонимии, позволяющий создавать сложные системы интеллектуальных аналогий, сопрягающих подобное в наиболее отдаленном и одновременно обнаруживающих скрытое сходство частей и целого. Когда Мандельштам в одном из ранних стихотворений назвал судьбу цыганкой [*Домовика судьба-цыганка / Обратно в степи привела.* — Л. П.], то объяснить этот троп можно двояким образом: судьба столь же непостоянна, как цыганка, и — цыганки предсказывают судьбу. Третья мотивировка лежит уже за пределами стихотворения: это поэма Пушкина „Цыганы“, завершающаяся словами: „И от судеб защиты нет“» (Ронен 1992: 518).

М. Л. Гаспаровым был подсчитан коэффициент метафоричности Мандельштама, превышающий коэффициент метафоричности

Пастернака, признанного метафоротворца (выборка по двум поэтам; Гаспаров 2000). Иными словами, для описания механизма порождения и функционирования метафоры в стихотворениях Мандельштама сделано очень много.

Вопросы, которые нам предстоит обсудить, лежат в несколько иной плоскости. Один касается понимания мандельштамовской метафоры, другой — метафорической концептуализации мира, пространства и времени в поэзии Мандельштама и языковых способов ее реализации, ее отличия от общепринятых и традиционно-поэтических тропов. Для осуществления наших задач мы будем рассматривать тропику Мандельштама в составе высказывания (и с привлечением более широкого контекста, когда это необходимо для понимания метафоры). Главной логико-синтаксической единицей для нас станет **пропозиция**, или одно положение дел; она может включать в себя один или несколько тропов. Вот пример, когда пропозиция равна высказыванию: *В разногласице девического хора / Все церкви нежные поют на голос свой*. Здесь нам встретился метафорический эпитет *нежный*, метафорическая номинативная синтагма *девический хор*, отсылающая к кремлевским церквям Москвы, метафорический предикат *петь*, генитивная метафора *разногласица хора*. Заметим, что в рассматриваемом примере изоляция трех последних метафор — разных по своей грамматической структуре — приведет к исчезновению песенно-хоровой метафорической цепочки, а следовательно, к деформации смысла этого высказывания. Итак, если в пропозиции (или в высказывании, состоящем из одной пропозиции) имеются два и больше тропов, мы их будем рассматривать не изолированно друг от друга, но в их семантической и грамматической взаимосвязи.

Образцы разборов техники дантовской метафоры, ее содержания дал сам Мандельштам — в «Разговоре о Данте»:

«Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне бы хотелось назвать гераклитовой метафорой, — с такой силой подчеркивающей текучесть явления и такими росчерками подчеркивающей его, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться»;

«Дантовские сравнения никогда не бывают описательными, то есть чисто изобразительными. Они всегда преследуют конкретную задачу дать внут-

ренный образ структуры, или тяги. Возьмем обширнейшую группу „птичьих“ сравнений — все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособное к латинскому строю анархически беспорядочное воронье, — эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, колонизации, переселения» и т. д.

Мы пойдем тем же путем. Увидеть специфику мандельштамовской метафоры, и синтаксическую, и содержательную, нам поможет грамматический анализ метафор (перечень метафорических единиц — в разделе 2; их последующий синтез в пределах одного высказывания — если, конечно, метафоры поддаются такому синтезированию — в разделе 3).

## 2. Метафоры и другие тропы (перечень)

Небольшой экскурс в логико-лингвистическую теорию тропов (в том числе с опорой на работы Арутюнова 1979, Арутюнова 1998<sup>19</sup>) как раз и даст нам необходимый перечень грамматических разновидностей метафоры в окружении других тропов — сравнения, эпитета, метонимии.

Как известно, классическое определение тропам было дано Аристотелем в «Поэтике» (57 b 6—30):

«Переносное слово (μεταφορά) — это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или по аналогии. С рода на вид — под этим я имею в виду [такие случаи], как „Вон и корабль мой стоит...“, ибо „стоять на якоре“ есть частный случай от „стоять“ [вообще]. С вида на род — [это, например], „...Тысячи славных дел свершены Одиссеем“, ибо „тысячи“ есть частный случай от „много“, и поэтому [это слово] употреблено здесь вместо „много“. С вида на вид — это, например, „медью вычерпнув душу“ и „[воду от струй] отсеки безустальной медью“: в первом случае „вычерпнуть“ сказано вместо „отсечь“, во втором — „отсечь“ вместо „вычерпнуть“, потому что и то, и другое означает „отнять“. А „по аналогии“ — здесь я имею в виду [тот случай], когда второе так относится к первому, как четвертое к третьему, и поэтому [писатель] может сказать вместо второго четвертое или вместо четвертого второе. Иногда к этому добавляется и то [слово], к которому относится подмененное: например, чаша так относится к Дионису, как щит к Аресу, поэтому можно назвать чашу „щитом Диониса“, а щит — „чашей Ареса“; или, [напри-

---

<sup>19</sup> Пользуясь случаем, я приношу свою благодарность Н. Д. Арутюновой за обсуждение теоретической части этого раздела.

мер], старость так относится к жизни, как вечер к дню, поэтому можно назвать вечер „старостью дня“ (или так, как у Эмпедокла), а старость — „вечером жизни“ или „закатом жизни“. Некоторые из соотносимых [понятий] не имеют постоянного имени, однако и они могут именоваться по аналогии: например, когда [сеятель] разбрасывает свои семена, то это называется „сеять“, а когда солнце свои лучи, то это названия не имеет, но так как [действие] это так же относится к солнцу, как сеяние к сеятелю, то и говорится „сея благодатный свет“. Таким переносным оборотом можно пользоваться и по-другому: прибавив несвойственное [слово], отнять [этим] часть собственного [значения], например, назвать щит не „чашею Ареса“, а „[чашею] не для вина“» (Аристотель 1978).

**Метафора** на этом широком тропеическом фоне — перенос по сходству. Для того чтобы получилась метафора, требуются два компонента: определяемая реалия... признак... действие... ситуация (X), т. е. референт, и вспомогательная определяющая реалия... признак... действие... ситуация (Y). При этом X может быть не назван (в случае метафоры-переименования или метафоры-загадки)<sup>20</sup>, а Y, отсылающий к X-у, должен быть назван обязательно: это может быть слово или целая синтагма.

**Семантическая запись метафоры** — «звезда ← булавка» — должна прочитываться так: левая часть — X (определяемое), правая часть — Y (определяющее).

#### *Грамматика метафоры (перечень)*

Мы приведем те метафорические разновидности, которые встретились в поэзии Мандельштама, с иллюстрациями из поэзии Мандельштама<sup>21</sup>.

1. [метафора-существительное, с неэксплицитированным X-ом]
- 1.1. метафора-переименование — *В лазури мучилась заноза* [X — подразумеваемый 'самолет'; Y — *заноза*]<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Применительно к поэзии можно говорить даже и о креативном, миропорождающем характере метафоры, которая задает принципиально новую ситуацию, не имеющую стандартного выражения в языке; об этом, в частности, — этюд В. В. Виноградова о поэзии Ахматовой (Виноградов 1976).

<sup>21</sup> Более или менее сходный перечень метафор, только применительно к поэзии М. Цветаевой, дается в исследовании О. Г. Ревзиной (Ревзина 1999: 5—6).

2. [метафора-существительное, с эксплицированным X-ом]
- 2.1. генитивная метафора — *Изредка выскокит дельфина колесо*<sup>23</sup>;
- 2.2. метафора-приложение — *мачта-недотрога; деревушка-гнида*;
- 2.3. метафора-дополнение — *Несется земля — меблированный шар / И зеркала корчат везнайку*;
- 2.4. предикативная классифицирующая — [об армянском языке] *Где буквы [X<sup>1</sup>] — кузнечные клещи [Y<sup>1</sup>] / И каждое слово [X<sup>2</sup>] — скоба [Y<sup>2</sup>] ...*<sup>24</sup>.
3. [а д ъ е к т и в н а я — существительному (X-у) приписываются чужие характеристики]
- 3.1. метафорический эпитет — *Я вижу каменное небо*.
4. [а д в е р б и а л ь н а я — глаголу (X-у) приписываются чужие характеристики]
- 4.1. приглагольная — *Огромный парус строго реет*<sup>25</sup>.
5. [п р е д и к а т н а я — X-у приписываются чужие свойства]
- 5.1. основной предикат — *В столице северной томится пыльный тополь; второстепенный предикат — [Как] нагибается булочник, с хлебом играющий в жмурки...*
6. [ф р а з о в а я , с э к с п л и ц и р о в а н н ы м X - о м]
- 6.1. не X, но Y — [руины кафедрального собора и дворца католика в Звартноце, цикл «Армения»] *Не развалины [X] — нет, — но порубка могучего циркульного леса [Y<sup>1</sup>], / Якорные пни поваленных дубов звериного и басенного христианства [Y<sup>2</sup>]*.
7. [ф р а з о в а я , с н е э к с п л и ц и р о в а н н ы м X - о м]
- 7.1. метафора-загадка — [название стихотворения — КУВШИН [X]] *Длинной жажды должник виноватый, / Мудрый сводник вина и воды / На боках твоих пляшут козлята / И под музыку зреют плоды [Y]*<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Ср. в прозе: «Тот не любит города, кто... не заглядывался в каторжном дворе Вхутемаса на занозу в лазури, на живую, животную прелесть аэроплана...» («Холодное лето», 1923, ОМ, II: 295).

<sup>23</sup> В научной литературе по генитивной метафоре также отмечается, что определяемое (X) всегда стоит в Род. пад., а определяющее (Y) им управляет, что затрудняет возможности согласования с метафорическим предикатом (Платонова 1992, Михеев 2000). Об этом более подробно — при разборе примера *И круглые ласточки твердых бровей*.

<sup>24</sup> В научной литературе различается «Именительный сказуемый» и «Творительный сказуемый» (Виноградов 1976: 410); В. Полухина называет этот тип «метафорой-копулой» и различает также метафоры с глагольной связкой и без (Полухина 1986).

<sup>25</sup> Этот тип практически не представлен в поэзии Мандельштама.

Метафора входит в более широкое поле тропов и смежных с ними явлений, которые могут употребляться вместе с метафорой в составе одного высказывания. Это:

8. сравнение с *как, словно, подобно* — **Как бык шестикрылый и грозный**, / *Здесь людям является труд; В Петербурге жить — словно спать в гробу; То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы*, а также *И тянется глухой недоразвиток / Как бы дорогой, согнутой в рог; Недостижимое, как это близко — / Н развязать нельзя, ни посмотреть, — / Как будто в руку вложена записка / И на нее немедленно ответ...*;
9. Творительный сравнения — *Я слышу Августа и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы*;
10. эпитет (неметафорический)<sup>27</sup> — *Я вспомню Цезаря прекрасные черты — / Сей профиль женственный с коварною горбинкой!*;
11. метонимия (и синекдоха)<sup>28</sup> — вне зависимости от грамматического оформления — может семантически накладываться на метафору, ср.: **близорукое небо** [здесь традиционная метафора ‘небо смотрит на землю’ дополняется метонимией близи — расстояние между землей горной Армении и небом столь малое, что создается эффект близорукости].

Другие, малоупотребительные типы тропов здесь не рассматриваются; о них см., например, Гаспаров 1991б.

Но каков характер метафорического переноса в каждом из семи типов метафор? Какую ментальную операцию мы производим, определяя X через Y?

Грамматические разновидности метафоры могут быть сгруппированы в три класса согласно трехчленной классификации Ю. И. Левина (Левин 1965).

<sup>26</sup> Впервые метафоры-загадки были выделены Ю. И. Левиным (Левин 1965).

<sup>27</sup> Определение эпитета: «Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, и имеет целью обращение внимания на данный признак или выражение эмоционального отношения говорящего к предмету»; примеры — *широкая степь, синее море* (по: Томашевский 1927: 34).

<sup>28</sup> Определение метонимии: «...между прямым и переносным значением тропа существует какая-нибудь вещественная зависимость, т. е. *самые предметы и явления*, обозначаемые прямым и переносным значением, находятся в причинной или объектной связи»; пример: *выпить чашу до дна*. Синекдоха: «часть вместо целого или обратно» (Томашевский 1927: 39).

Генетически номинативная и фразовая метафора с эксплицированным X-ом (№ 2, 6) близки к сравнению. Однако у таких метафор основание для сравнения, *tertium comparationis*, может быть скрыто.

Предикатная метафора (№ 5) и атрибутивные метафоры — адъективная и адverbиальная метафоры (№ 3, 4) — это приписывание X-у чужого, непривычного свойства, действия и т. д. Предикатная и атрибутивные метафоры, как правило, порождают новый мир, новую ситуацию. Элемент сравнения в такой метафоре может полностью отсутствовать.

Номинативная и фразовая метафора с неэксципированным X-ом, построенные по принципу загадки (№ 1, 7), — это метафорически описанный сигнификат (Y), по которому нужно догадаться о денотате (X). В номинативной метафоре-загадке Y, определяющее, может быть представлен словом или целой синтагмой. Среди синтагм выделяются такие, в которых один из элементов прямо отсылает к X-у, определяемому, например:

*Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой* (Пушкин, «Евгений Онегин»).

Грамматически *полевой*, *восковой* можно рассматривать как метафорический эпитет при *дани* и *келье* (в отвлечении от этого контекста такие словосочетания — явные метафоры), а семантически — как X-овую «поддержку» (anchoring), позволяющую правильно распознать определяемое метафоры-переименования. В. Полухина со ссылкой на Кристин Брук-Роуз пишет еще об одном приеме уточнения таких метафор в русской поэзии — при помощи анафорических местоимений<sup>29</sup>, ср.:

[Об Адмиралтействе] *Сей целомудренно построенный ковчег*; [о гомеровском списке кораблей] *Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, / Что над Элладою когда-то поднялся.*

Дальше применительно к таким случаям вслед за В. Полухиной мы будем говорить об **уточнении метафоры**. Некоторые метафо-

<sup>29</sup> В. Полухина иллюстрирует его примером из поэзии И. Бродского: [душа] *Здесь я одна скорблю в небесной выси / о том, что создала своим трудом / тяжелые, как цепи, чувства, мысли. / Ты с этим грузом мог вершить полет / среди страстей, среди грехов и выше* («этот груз» — метафора замещения мыслей и чувств Джона Донна) (Полухина 1986: 69).



ры-загадки с развернутым определяющим близки к **перифразе**, например, *лавашные влажные шкурки* вместо 'лаваш'.

По наблюдениям исследователей, в русской традиции от Пушкина до Мандельштама грамматический фонд метафор складывался постепенно. При этом у каждого из русских поэтов были свои предпочтения (см., например, наблюдения по тропике А. Ахматовой — Виноградов 1976; И. Бродского (с подсчетами) — Полухина 1986; В. Маяковского и Б. Пастернака — Гаспаров 1995б; М. Цветаевой — Ревзина 1999; А. Платонова — Михеев 2000). Выявить предпочтения Мандельштама и литературный генезис его тропов — дело будущего.

### 3. *Tertium comparationis* в метафоре

Начиная с Аристотеля, о метафоре много и плодотворно писали философы, логики, лингвисты; при этом «вопрос о метафоре» — о правилах ее понимания, ее истинности/ложности и т. д. — по-прежнему остается открытым и во многом сводится к тому, есть ли между определяемым референтом (X-ом) и определяющим его словом (или целой синтагмой) Y-ом третий компонент, *tertium comparationis*, т. е. чисто смысловое сходство, которое можно однозначно вычленишь (дискуссии по этому поводу отражены, в частности, в Теории метафоры 1990).

Сторонники подхода к метафоре «без восстановления *tertium comparationis*» отстаивают принципиальную невозможность однозначно и точно установить общие компоненты, особенно если речь идет о живой (не стертой) метафоре:

«Мы имеем право (в определенного рода текстах) дополнить метафору *жемчуг до жемчуг зубов*, но не имеем права восстанавливать третий элемент типа *белый, ровный, блестящий*. Для экспликации метафоры нужны два элемента, а не три» (Вежицкая 1990: 148—149).

Так, Анна А. Зализняк предлагает толкование для мандельштамовской строчки *Дикой кошкой горбится столица* (стихотворение «В Петербурге мы сойдемся снова...») в вежицкианском духе:

- «(1) нечто происходит со столицей;
- (2) представь себе дикую кошку, выгибающую спину;
- (3) то, что происходит со столицей, внешне похоже на это;
- (4) представь себе на мгновенье, что столица и есть дикая кошка» (цит. по Рахилина 2000: 80).

Однако этот двойной троп не так прост, как кажется. Расширим контекст:

*Дикой кошкой горбится столица, / На мосту патруль стоит, / Только злой мотор во меле промчится / И кукушкой прокричит* 1920.

В стихотворении речь идет не просто о послереволюционном Петербурге, но еще и о петербургском мосте. Отсюда *qui pro quo*, метонимия, наложенная на метафору,— это *мост* определяется через Твор. сравнения *дикой кошкой* и предикатную метафору *горбится* [*tertium comparationis* — форма], а на долю послереволюционной *столицы* остается только семантика ‘дикости’, ‘злости’, тоже часть *tertium comparationis*: она, кстати говоря, поддерживается другими метафорическими сопоставлениями — *злой мотор* (‘автомобиль’), *кукушкой прокричит*.

Другой подход — с восстановлением *tertium comparationis* — применялся гораздо чаще для анализа метафорической поэзии. Посмотрим в этой связи на два разбора мандельштамовских генитивных метафор.

М. Ю. Михеев предлагает несколько толкований для начальных строк стихотворения «Импрессионизм» *Художник нам изобразил / Глубокий обморок* [Y-у соответствует целая синтагма] *сирени* [X]:

- «а) *изобразил* [склоненные вниз тяжелые ветки цветущей] *сирени*; — (? — напоминающие женщину, падающую в) *обморок*; или
- б) ?? — уже слегка увядшие *грозди*, а возможно и:
- в) [на картине изображено такое пышное цветение (? — источающее такой сильный (густой) аромат), который способен привести зрителя в состояние] — *обморoka*» (Михеев 2000: 48).

Интерпретации М. Ю. Михеева можно назвать «по ассоциации»: Мандельштам увиден глазами среднестатистического читателя, а метафора расшифрована так, как подсказывает здравый смысл. Мы можем предложить альтернативное прочтение — «от поэтического мира Мандельштама к расшифровке его метафоры». *Глубокий* (усилитель) + *обморок*, «импрессионистское» (по выражению Мандельштама) словосочетание на основе паронимии (общие звуки — *Б* + *К* + ударное *О*) в принципе снимает вопрос о затаенном *tertium comparationis*: звукопись преобладает над смыслом. Тем не менее, если расширить синтагматику словосочетания *глубокий обморок*, которая окажется синеэстетической (зре-

ние, ощущение, слух, обоняние, вкус подключены к обрисовке импрессионистического пейзажа) —

*Художник нам изобразил / Глубокий обморок сирени / И красок звучные ступени / На холст, как струпья, положил. / Он понял масла густоту, / Его запекшееся лето / Лиловым мозгом разогрето, / Расширенное в духоту. / А тень-то, тень — все лиловой / <...> / И в этом сумрачном развале / Уже хозяйничает шмель 1932,*

и восстановить его парадигматику — *Линяет зверь, играет рыба / В глубоком обмороке вод 1932* (вариант — *Но не хочу уснуть, как рыба, / В глубоком обмороке вод*)<sup>30</sup>, то основанием для сравнения станет не «женщина, упавшая в обморок», а ‘интенсивно-лиловый цвет сирени (далее — *Лиловым мозгом разогрето / <...> / А тень-то, тень — все лиловой*) + импрессионистический способ ее передачи (название стихотворения — «Импрессионизм») + в изображаемой художником-импрессионистом картинке интенсивное воздействие *лета, духоты* на *сирень*, в результате которого *обморок* (и другая перифраза)’.

Разберем еще более сложный пример.

*И твердые [твердые брови — видимо, метонимия: брови человека с твердым характером] ласточки [генитивная мтф синтагма] круглых [эпитет] бровей / Из гроба ко мне прилетели [предикатная глагольная мтф] / Сказать [предикатная глагольная мтф], что они отлежались [предикатная глагольная мтф] в своей / Холодной стокгольмской постели [мтф-переименование, синтагма] (стихотворение «Возможна ли женщине мертвой хвала...» (1935—1936), написанное на смерть Ольги Ваксель).*

В диссертации О. В. Платоновой (Евтушенко) разбирается генитивная часть этой семичастной метафоры, *ласточки бровей*, как иллюстрация положения о том, что в основе именных метафор лежит оконтуренность (или форма): отсюда *tertium comparationis* метафоры *ласточки бровей* — ‘брови круглые, как ласточка’ (Платонова 1992: 81—82)<sup>31</sup>. На наш взгляд, это только «половина» ин-

<sup>30</sup> Прозаической параллелью к этому пейзажу может служить одно замечание из «Разговора о Данте»: «...краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника, в его мастерской».

<sup>31</sup> О. В. Платонова также пишет о семантических аспектах согласования этой метафоры с метафорическим предикатом: «Грамматически главным членом предложения рассматриваемого типа является только вспомогательный компонент генитивной метафоры, поскольку основной всегда стоит в

терпретации<sup>32</sup>, потому что *ласточки* включаются и в другой образный ряд: *прилетели ... сказать ...отлежались + гроб* (он же — *холодная стокогльмская постель*), всего три пропозиции, согласованных между собой. Включение ласточек бровей в новую метафорическую цепочку предполагает уже совсем другое сходство — сходство ситуаций, и он не понятен без выхода на мандельштамовскую мифологию. Итак, описываемая ситуация такова: ‘мертвая женщина напомнила о себе’; вот что метафоризируется как ‘прилет ласточки’. Почему *ласточки*? Потому что в поэтическом мире Мандельштама именно *ласточки* — и это неоднократно отмечалось в мандельштамоведческой литературе — «медиаторы» между этим и загробным миром, ср.:

*Что зубами мыши точат / Жизни тоненькое дно, — / Это ласточка и дочка / Отвязала мой челнок; Слепая ласточка в чертог теней вернется / На крыльях срезанных с прозрачными играть; Научи меня, ласточка хилая, / Разучившаяся летать, / Как мне с этой воздушной могилой / Без руля и крыла совладать.*

М. А. Гаспаров иначе объясняет метафору *ласточки бровей* — двумя найденными О. Роненом подтекстами: общим («Ласточка» Г. Р. Державина, ее спячка) и частным (скандинавской зимовкой ласточки из «Дюймовочки» Г.-Х. Андерсена).

Итак, два противоположных подхода к метафоре, без *tertium comparationis* и с *tertium comparationis*, оказываются малоприспособленными для анализа языка художественной литературы. Первый оставляет метафорическую поэзию без объяснений, вто-

форме родительного падежа... Этот запрет на первый взгляд не распространяется на те метафоры, вспомогательный компонент которых служит экспликации контура основания [т. е. формы]: „И твердые *ласточки* круглых бровей / Из гроба ко мне *прилетели*“. Очевидно, что предикат сочетается со вспомогательным компонентом („ласточки прилетели“), а не с основным (\*брови прилетели)...» (Платонова 1992: 81—82).

<sup>32</sup> В этой связи нельзя не отметить неточность, приблизительность генитивной метафоры *ласточки круглых бровей*. Едва ли тело ласточек может напомнить круг или полукруг, в то время как женские брови в идиолекте Мандельштама, действительно, ассоциируются с круглой, дугообразной формой, и ласточки ничего не прибавляют к прилагательному *круглый*, ср.: *И в дугах каменных Успенского собора / Мне брови чудятся, высокие, дугой*. Значит, разгадка *ласточки* нужно искать в чем-то другом.

рой не принимает в расчет семантическую диффузность или семантическую неоднозначность метафоры и навязывает однозначное решение; в простых случаях (как в цитированном пушкинском примере *Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой*<sup>33</sup>) оно действительно однозначно; в других (например, в приведенных мандельштамовских<sup>34</sup>) — нет. Объяснение мандельштамовских метафор, выделение *tertium comparationis* едва ли оправданно искать только в области логики или общеизвестных ассоциаций, к ним нужно подключать представления о его поэтическом мире, фонетическое окружение определяемого и определяющего, интертекст и т. д. Отсюда вывод: «живая» авторская метафора явно лежит не в области однозначно закодированных посланий, которые можно так же однозначно расшифровать, а в области искусства, которое суггестивно и несет в себе множественность прочтений. Значит, объяснение метафор художественного произведения — это целое *ars interpretationis*.

В следующем разделе о тропеических построениях в высказывании мы попробуем восстановить основные, конструктивные компоненты, общие для одного определяемого (X-а) и определяющих (Y-ов) именно в таком ключе.

#### 4. Три типа тропеических высказываний (пропозиций)

По нашим наблюдениям, в поэзии Мандельштама в пределах одного высказывания (точнее — одной пропозиции) встречается

---

<sup>33</sup> Этот пример привел в своей «Теории литературы» Б. В. Томашевский: «„Келья“ — обозначает улей, „дань“ — цветочный сок. Психология сближения этих понятий ясна и не требует пояснений. Важен отрицательный момент: отсутствие каких бы то ни было прямых связей между понятием кельи и понятием улья, с одной стороны, дани и цветочного сока — с другой. Но в представлении кельи возникают вторичные признаки (теснота, затворническая жизнь), аналогичные признакам, сопутствующим представлению об улье; также „дань“ вызывает признаки собирания и т. п., присутствующие в процессе собирания пчелой сока с цветов» (Томашевский 1927: 30).

<sup>34</sup> Есть в поэзии Мандельштама метафоры, легко поддающиеся интерпретации. О. В. Платонова приводит интерпретацию генитивных метафор формы: «солнца подсолнечника» — «помимо формы, ‘желтый, поворачивающийся к солнцу’», «чулки переулков» — «помимо формы, ‘узкие’, ‘темные’», «колея морозных дымов» — «помимо формы, ‘белая’, ‘выделяющаяся на каком-то фоне’» (Платонова 1992: 78).

три типа тропеических построений, и их мы условно обозначим как «**бескодовое**», «**однокодовое**» и «**разнокодовое**». **Код** — это семантическая согласованность разных тропов внутри одной пропозиции (одного высказывания). Для первых двух типов мы приведем экспериментальные примеры с генитивной метафорой В. Набокова *кинжалы кипарисов*, заимствованной из статьи Михеев 2000: экспериментальные примеры в свете всего вышеизложенного выглядят более наглядными.

**I. Бескодовое высказывание** состоит из одного тропа: *Я вижу кинжалы кипарисов*. Можно ли однозначно восстановить в нем *tertium comparationis*? По-видимому, оконтуренность (кипарисы, напоминающие по форме кинжалы? торчащие, как кинжалы?) будет существенной для объяснения этого примера. Для Мандельштама метафорически одноместные высказывания — явление редкое<sup>35</sup>.

**II. Однокодовое высказывание** получится при семантическом согласовании разных типов тропов. Например, если к генитивной метафоре *кинжалы кипарисов* добавить согласованный с ней метафорический предикат:

*Кинжалы кипарисов ранили небо.*

Из метафорически двухчастного это высказывание можно легко переделать в метафорически трех- и многочастное:

*Кинжалы кипарисов ранили грудь неба* [ср. у Мандельштама о шпиле собора: [обращение к камню] *Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань!*].

*Tertium comparationis* в таких однокодовых высказываниях восстанавливается легче за счет семантического сужения, задаваемого семантической согласованностью нескольких тропов. В разбираемых примерах это — ‘кинжал ранит живое существо (грудь живого существа), как кипарисы (воздействуют) на небо’. Однако воздействие кипарисов на небо не имеет устоявшегося выражения в языке, а это означает, что однокодовой метафорой задается принципиально новая ситуация.

Однокодовая метафора чрезвычайно распространена в поэзии Мандельштама. Разумеется, есть она и в других идиолектах.

<sup>35</sup> В перечне грамматических разновидностей метафоры в качестве иллюстраций приводятся преимущественно бескодовые высказывания.

О творительном сравнения, развернутом в поэзии А. Ахматовой в «метаморфозу», писал еще В. В. Виноградов. Приведем следующие примеры:

*Еще недавно ласточкой свободной / Свершила я свой утренний полет; Я к нему  
влетаю только песней / И ласкаюсь утренним лучом; А тайная боль разлу-  
ки / Застонала белою чайкой,*

он отметил следующее: мы «...имеем дело не с чисто словесными метафорами, а с отголосками „мифологического мышления“<sup>36</sup>. Все эти превращения *созерцаются* героиней как реальность. Стало быть, здесь дело не в языковых метаморфозах, а в способе восприятия мира. И поэтому в этом же аспекте должны быть толкуемы и такие примеры:

*...Но если птица полевая / Взлетит с колючего снопа, / Я знаю: это ты, уби-  
тый, / Мне хочешь рассказать о том...; Зачем притворяешься ты / То ветром,  
то камнем, то птицей»* (Виноградов 1976: 411—412).

Инвариантная структура мандельштамовской однокодовой метафоры такова, что синтаксически она состоит из простых метафор, имеющих, как правило, разную частеречную принадлежность, разные функции и позиции в предложении; при этом простые метафоры настолько прочно семантически сцеплены между собой, что не поддаются «расчленению» без потери смысла.

#### *Инвариантная структура однокодовой метафоры Мандельштама*

[X]	[Y <sup>1</sup> ]	[Y <sup>2</sup> ]
Определяемая реалья [... событие... ситуация]	Генитивная метафора Метафорический эпитет Сравнение ( <i>как, словно</i> ) Творительный сравнения Метафора-переименование*	Метафорический предикат

\* при метафоре-переименовании (редкий для Мандельштама случай) определяемая реалья остается незаименованной.

<sup>36</sup> Полагаем, что приведенные выше метафоры Ахматовой вполне попадают под наш однокодовый тип, поскольку главное свойство предикатной метафоры (а о ней В. В. Виноградов ничего не говорит) — это название того, что названия не имеет, иногда — порождение нового мира.

Итак, в двухчастных метафорах с определяемой реалией, во-первых, согласована генитивная метафора, метафорический эпитет, сравнение и т. д., а во-вторых, метафорический предикат, ср.:

*Мелкокося колетя щетина; [об Армении] И нянчишь зверушек-детей; Та-ет в бочке, словно соль, звезда. Другие примеры: Ты каждый раз, как иностранец, / Сквозь рощу портиков идешь; И над Римом диктатора-выродка / Подбородок тяжелый висит.*

Пространственная и временная метафорика, о которой пойдет речь дальше, по большей части укладывается в представленный инвариант (см. § 2.7, 3.10) и образует целые парадигмы, например 'X движется так, как движется Y'.

**III. Разнокодовое высказывание** — это случай, когда разные семантические коды накладываются друг на друга.

Продемонстрируем это на относительно простом пушкинском примере:

*Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой* («Евгений Онегин»).

Его разбирает И. М. Дьяконов как аналогию древнеегипетской мифологии, в которой одно божество имело несколько образов, несколько функций:

«...небо — это великая корова, и ее четыре ноги — это четыре стороны света; небо — это богиня Нут, поднятая богом Шу из объятий ее возлюбленного, бога земли Геба; небо — это река, по которой плывут с востока на запад ладьи солнца, луны и звезд... Возьмем аналогию древнему мифотворческому ряду в виде классических метафор из литературы нового времени. У Пушкина „...пчела из кельи восковой / летит за данью полевой...“ [ошибка в цитате. — Л. П.]. Раскрывая эти метафоры, мы можем выразиться так: „пчела подобна монахине тем, что она живет в темных и замкнутых восковых сотах улья, как монахиня в келье; пчела подобна сборщику налогов или дружиннику тем, что она собирает нектар — достояние цветов, как дружинник собирает дань с поданных царя или царицы“. То обстоятельство, что монахиня несколько не похожа на сборщика налогов, не обедняет своей противоречивостью образ пчелы, а обогащает его, делая более разносторонним. Точно также небо-корова, небо — возлюбленная земли, и небо-река не противоречат друг другу, а в плане мифологическом только обогащают осмысление образа неба» (Дьяконов 1972: 20—21).

Вслед за И. М. Дьяконовым уточним лишь, что в пушкинском примере представлены две метафоры-переименования. Синтагма *полевая дань* расшифровывается как 'мед', а синтагма *келья вос-*



ковая — как ‘улей’. Хотя эти метафорические синтагмы и задают разные семантические коды, однако за счет адъективной поддержки — двух «пчелиных» эпитетов, *полевой* и *восковой*, описываемая в высказывании ситуация все-таки одна — ‘пчела летит за медом из улья’. Однокодовое решение подобного пчелиного тропа у Мандельштама — *Как пчелы, вылетев из улья, / Роятся цифры круглый год*.

В поэзии Мандельштама однозначно разнокодовым можно считать *Раскидать бы за стогом стог, / Шапку воздуха, что томит; А жизнь проплывет театрального табора пеной*.

\* \* \*

Выскажем одно гипотетическое соображение. По нашим наблюдениям, мандельштамовская метафоризация основана преимущественно на однокодовых метафорических высказываниях. Такие метафоры складываются в целые парадигмы. Категориальный анализ этих парадигм приводит к мысли о том, что семантика, синтаксис таких метафор отвечает натурфилософской направленности его поэзии. Вообще, Мандельштам был исключительно точен и аккуратен как в выборе вспомогательных образов метафоры, так и в их синтаксическом оформлении. «Акмеистическая» подоплека такого отношения к метафорам — в том, что они пролагают путь к сущности, к природе вещей<sup>37</sup> — но при этом никак не нарушают общепринятого категориального членения мира. Чтобы это положение выглядело более наглядным, мы позволим себе процитировать мандельштамовской «выпад» против символистской поэтики, с культивируемыми в ее рамках символами и/или метафорами-переименованиями:

«Все преходящее есть только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы, голубка — подобие девушки, а девушка — подобие голубки. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического „леса соответствий“ — чучельная мастерская.

---

<sup>37</sup> «Каждый раз, когда метафора поднимает до членораздельного порыва растительные краски бытия, я с благодарностью вспоминаю Данта», — пишет Мандельштам в «Разговоре о Данте».

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс „соответствий“, кивающих друг на друга. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой» (ОМ, II: 183).

Феномен мандельштамовской метафоризации мира требует сопоставлений с другими идиолектами. Критика Мандельштама в отношении современников — например, имажинистов, московских поэтесс — в статьях о литературе 1921—1923 гг.:

«Молодые московские дикари открыли еще одну Америку — метафору...»; «Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство»,

а также подробные разборы метафор Данте (см. выше), несколько облегчает эту задачу — задачу на будущее.

Теоретическая канва для описания авторской метафорической концептуализации мира разработана слабо: сделаны лишь первые шаги в этом направлении. С сожалением приходится констатировать, что об авторской метафоре даже в пределах русской поэзии XIX — нач. XX в. мы знаем еще пока очень мало, хотя содержательная сторона русской метафорики этого периода неоднократно описывалась (Кожевникова 1995б; Гаспаров 1995б, Павлович 1995 и др.).

В заключении этого раздела нам остается еще раз подчеркнуть, что в задачи этой книги входят категориальный анализ метафорических парадигм Мандельштама и семантический анализ отдельных тропов.

#### 0.5.4. Поэтическая грамматика

О Мандельштаме еще при его жизни сложилось мнение как о поэте-филологе, работающим преимущественно со словом (об этом — Ю. Н. Тынянов «Промежуток» (1924 г.), В. М. Жирмунский «Преодолевшие символизм» (1916), Б. М. Эйхенбаум «Конспект речи о Мандельштаме» (1933), Эйхенбаум 1987: 447—448). Эта репутация неизменно поддерживается и в современном мандельштамоведении. Многие исследования в этой области были направлены на слово как на средство порождения многозначно-

сти и многоосмысленности стихотворных текстов Мандельштама. Что же касается поэтической грамматики, то ей в этих исследованиях практически всегда отводились «вторые роли» (исключений крайне мало — это исследование М. И. Шапира, посвященное глаголам *verbum finitum* в сборнике «Камень», Шапир 2000: 17—18, а также М. Ю. Лотмана (Лотман 1997)). Неоднократно отмечалась общая тенденция Мандельштама к аграмматизму и фиксировались конкретные случаи отклонения от нормы, иллюстрирующие эту тенденцию (см., например, Левин 1991). На этом ставилась точка.

Справедливости ради следует отметить, что грамматика других идиостилей также описывалась в виде отрывочных наблюдений, поэтому современная лингвистическая поэтика располагает только обобщающими теоретическими исследованиями по поэтической грамматике (см., например, Ковтунова 1986, Красильникова 1993) (единственное исключение — описание грамматических мотивов в работе Жолковский 1992). Так что отношение к идиолекту Мандельштама в этом отношении — не исключение, а правило.

Безразличие к «авторской» грамматике было прямым следствием весьма распространенного в лингвистике взгляда на грамматику как на «строительный материал» *par excellence*. В рамках этой теории считалось, что грамматика в поэзии становится выразительным средством, если отклоняется от нормы. Так, поэтический синтаксис в теории литературы Б. В. Томашевского сводится к описанию редких, необычных явлений или отклонений: это необычные согласования, необычный порядок слов, изменение узуальных значений синтаксических конструкций, риторические фигуры (Томашевский 1927: 42—54). Другая парадигма, заданная «Поэзией грамматики и грамматикой поэзии» Р. О. Якобсона, рассматривает отдельные стихотворения с точки зрения повтора грамматических единиц:

«Контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел, глагольных видов и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции отдельных стихотворений; выдвинутые путем взаимного противопоставления грамматические категории действуют подобно поэтическим образам» (Р. Якобсон «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», Якобсон 1983: 462); «Принудительный характер грамматических значений за-

ставляет поэта считаться с ними: он либо стремится к симметрии и придерживается этих простых, повторных, четких схем, либо он отталкивается от них в поисках „органического хаоса“» (Якобсон 1983: 472).

Надеемся, что смена научных взглядов и признание семантического характера грамматики вслед за Дж. Лайонзом, А. Вежбицкой и др. позволит анализировать в первую очередь те случаи, которые соответствуют норме, а уже только затем — отклонения от нормы.

Целесообразность статистического обследования и последующего семантического анализа авторской грамматики видится нам в следующем. Во-первых, некоторые концептуальные области в языке, такие как «время», «количество», передаются все-таки в большей степени грамматически, а не лексически. Во-вторых, грамматика также может стимулировать множественность прочтений одного текста. При исследовании грамматики времени Мандельштама мы столкнулись с одним достаточно частым явлением — грамматической омонимией (см. обсуждение стихотворения «*Когда Психея-жизнь спускается к теням...*» в разделе «Поэтическая грамматика времени», § 3.6.0, пример (0)). Это значит, что даже у такого «аграмматичного» поэта, как Мандельштам, грамматика входит в тот фонд языковых средств, которыми порождается многозначность или, во всяком случае, неоднозначность лирического текста.

## 0.6. ГРАФИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Курсивом выделяются слова и лексемы — например, *пространство*. В кавычки берутся понятия и категории — например, «пространство».

В марровские кавычки заключаются слова, используемые как смыслы, — например, ‘пространство’.

В круглых скобках после слова приводится количество употреблений, например, *земля* (79) — 79 употреблений или (1/79) — одно употребление на 79 строк.

\* форма восстановлена.

СВ — совершенный вид глагола.

НСВ — несовершенный вид глагола.

### 0.7. СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ОМ, I — *Мандельштам Осип*. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1.
- ОМ, II — *Мандельштам Осип*. Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2.
- РЯ — русский нормативный литературный язык, противопоставленный поэтическому языку вообще и идиолекту Мандельштама в частности.
- ПЯ — поэтический язык (и традиционно-поэтическое употребление языковых единиц).

**КОСМОЛОГИЯ  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ  
О. МАНДЕЛЬШТАМА**



## Глава I

### Мироздание (мир и его составляющие)

#### Синописис

Содержательное наполнение категории «мир» в ранней поэзии Мандельштама (§ 1.1) и в поэзии 1912—1937 гг. (§ 1.1.2). Концепт лексемы *мир* в русском языке (§ 1.2.6) и в идиолекте Мандельштама (§ 1.3.1). Другие лексические средства для выражения понятия «мир» в русском языке (§ 1.2) и в идиолекте Мандельштама (§ 1.3). Модель мироздания по Мандельштаму (§ 1.4) и концепты слов *земля* (§ 1.4.2), *воздух* (§ 1.4.3), *небо* (§ 1.4.4), трех уровней мира, и светил, *солнца* (§ 1.4.5), *луны/месяца* (§ 1.4.6), *звезды* (§ 1.4.7); «вода» в мандельштамовской космологии и космогонии (§ 1.4.8). Заключение (§ 1.5).

#### 1.1. КАТЕГОРИЯ «МИР» В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА: ДИАХРОНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

##### 1.1.0

Категория «мир» и ее содержательное наполнение вполне может послужить отправным пунктом для разграничения поэзии Мандельштама-символиста и поэзии Мандельштама всех последующих периодов (1912—1937 гг.) (см. §0.3.3), которое проводится в этой книге. И действительно, символистская парадигма и пост-символистская, очевидно, находятся в отношении контраста и потому могут быть противопоставлены. Не столь очевиден другой факт — зависимость космологической парадигмы 1912—1937 гг. от символистской: Мандельштам перенимает темы («Стержнем символизма было пристрастие к большим темам — космического и метафизического характера» («Буря и натиск»)), но дает им новое оформление (см. § 4.7).



### 1.1.1. Мир в символистский период

Итак, в символистской поэзии Мандельштама господствовало многообразие. Целый ряд прямых и перифрастических номинаций использовался для передачи и обрисовки «универсума», бесконечного и состоящего из таинственных, загадочных миров, ср.:

*мир* (Мн. ч.) (4); [*таинственный*] *мир* (1); перифразы *заочные, заоблачные страны; край, где [слагаются заоблачные звенья и башни высятся заочного дворца], тусклая планета; переназвания хаос (1), бездна (3), пустота (1); потусторонний* (ветер); а также *повелевающие светила, урна пустая, всего 16.*

Для передачи «мира сего», «мира земного», используется чуть меньше лексических средств, ср.:

*мир* (7); перифраза *мировая пучина, в юдоли дольней бытия; земная клеть; а также темница мира; всего 11.*

«Мир сей» в поэзии Мандельштама этого периода явно проигрывал по сравнению с другими, недоступными человеку мирами: помимо того, что он изображался самым иррациональным из всех, полностью алогичным и потому абсолютно неприспособленным для человека, он концептуализировался еще и как *темница* —

*В темнице мира я не одинок;  
Земную разрушь клеть;  
Темных уз земного заточенья.*

Отметим еще, что самые характерные мотивы для ранней лирики Мандельштама — «стремление души к другим мирам» и «томление в мире земном».

В общем и целом потустороннее в символистской модели наделяется положительными качествами, земное — отрицательными: соответственно, когда потустороннее «прорывается» в этот мир и напоминает о себе, человек соприкасается с идеальным, ср. *рай*, предполагающий скорее небуквальное, чем буквальное понимание —

[о веретене] *Когда, овеяно потусторонним ветром, / Оно оторвалось от медленной земли, / И раскрывается неуловимым метром / Рай — распростертому в уныньи и в пыли 1911, а также Так вот она — настоящая / С таинственным миром связь! 1912.*

А земное существование души человеческой метафорически приравнивалось не просто к загробному миру, но к греческому *Эребу*, «антирайскому» месту — *В тисках постылого Эреба / Душа томительно живет* 1910. Заметим: на *рай* и *Эреб*, которые в соответствии со своей семантикой должны бы задавать образ загробного мира, возлагаются другие «изобразительные» задачи — передать «блаженное, благое», соотнесенное с иными мирами, и «проклятое», соотнесенное с земным миром.

Есть в поэзии раннего Мандельштама и другой вариант концептуализации «универсума» — в образах *хаоса*, *бездны* (см. выше соответствующие номинации), как до предметного (или беспредметного?). Эта концептуализация отразилась и на выборе слов по принципу «абстрактное вместо конкретного», «беспредметное вместо предметного» (отсюда родовые, а не видовые существительные — *сосуд*, *напиток*, *урна пустая* ('светило') и др.). В композиции пейзажей этого периода основное пространство отдается среде; вещи же лишаются оформленности, оконтуренности, а вместе с ними и присущих им характерных свойств.

Приведем только один пример, где все символистские тенденции — от многомирия до беспредметности — реализованы полностью:

<i>Медленно урна пустая,</i>	[урна плохо идентифицируется]
<i>Вращаясь над тусклой поляной,</i>	
<i>Сеет, надменно мерцающая,</i>	
<i>Туманы в лазури ледяной.</i>	['среда']
...	
<i>Что расскажу я о вечных,</i>	
<i>Заочных, заоблачных странах:</i>	['многомирие']
<i>Весь я в порывах конечных,</i>	
<i>В соблазнах, изменах и ранах.</i>	[земное существование человека оценивается как несовершенное; временность мира земного противопоставляется вечности других миров]

На этом стихотворении 1911 г. можно продемонстрировать еще и особое пейзажное строение поэтических текстов Мандельштама-символиста: в е р т и к а л ь как организующее начало мира уходила в заоблачные выси, недоступные взгляду человека, а доступные лишь человеческой душе или мысли.

Подстать многомирию, вертикализованному пейзажу были и космические мотивы, почерпнутые из символистского репертуара.

### 1.1.2. Мир в поэзии 1912—1937 гг. (в основной модели)

Теперь, погрузившись в «универсум» Мандельштама-символиста, мы можем понять и оценить всю степень новаторства Мандельштама-акмеиста (1912), у которого категория «мир» получает совершенно иное воплощение — и концептуально, и лексически, и образно. Многомирие сменяется е д и н о м и р и е м, универсум сужается до пределов земного шара и — главное — становится обжитым, наполненным конкретными вещами; вдобавок мерой мира становится человек, причем верно и обратное — человек «отлит» по меркам мира.

То, что новая, акмеистическая модель мира Мандельштама — это акт свободного выбора или, что то же, результат решительного отказа от господствующих представлений (будь то символизм или постсимволистские течения), доказывает манифест Мандельштама «Утро акмеизма» (1912 (1913?)): в нем идет речь о приятии «мира по Канту». Еще раз подчеркнем — хоть и неохотное, но приятие — вместо более ранней позиции — неприятия. Эта новая акмеистическая позиция Мандельштама аргументируется таким образом: земной мир полностью рассчитан на человека, и человек должен чувствовать себя на земле не гостем, забывшим о гостеприимстве хозяина, а *как дома* (ОМ, II: 143) (подробнее см. § 2.3).

Вместе с отказом от символистской идеологии Мандельштам отказался и от символистских принципов номинации, т. е. от перифраз и переназваний: для обозначения «мира» и его реалий стали использоваться стилистически нейтральные названия:

*мир* (38), *мировой* (5), *всемирный* (5), *вселенная* (5), *вселенский* (5), *свет* (4) и др.

Нужно подчеркнуть, что начиная с акмеистического периода в поэзии Мандельштама появляется богатейший в е щ н ы й мир (а место «среды» занимает *воздух*). Разумеется, «вещность» — это яркая характеристика не только Мандельштама, но и его собратьев по акмеизму, не говоря уже об их предшественнике и старшем современнике М. Кузмине. Однако, по нашим наблюде-

ниям, только Мандельштам дает вещи сами по себе, в «натурфилософском» освещении. Причем — возвращаясь уже к космологической лексике — отметим, что части мира, *небо*, *воздух*, *звезда* (в меньшей степени *земля*) также попадают в натурфилософскую серию рассуждений о природе вещей.

В связи с космологией, которая выстраивается в поэзии 1912—1937 гг., и выстраивается по-мандельштамовски, не по-символистски, можно заметить, что Мандельштам не вовсе отказался от наследия своих литературных предшественников —

«Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории» (ОМ, II: 185).

От символизма в поэзии Мандельштама остается и вертикализованный космический пейзаж, который теперь уже замыкается на земном (видимом) мире или же вписывается в стрелу готической колокольни. В типичном пейзаже фигурирует трехслойный мир: *земля* становится абсолютным низом, *небо* — абсолютным верхом, а *воздух* — не просто «прослойкой» между ними, серединой мира, но человеческим уровнем мироздания. Далее, противопоставление *земли* и *неба*, которое в символизме решалось, естественно, в пользу *неба*, теперь сменяется или всеобщей гармонией, или земным противостоянием *небу* при описании войны (см., например, «Стихи о неизвестном солдате»). В случае противостояния именно *земля* оказывается слабой и нуждающейся в защите.

С другой стороны, в поэзии 1912—1937 гг. игнорируемая прежде горизонталь всячески акцентируется и подчеркивается. Во-первых, освоение мира в поэзии Мандельштама осуществляется преимущественно через перемещение, см. § 2.8.12). Во-вторых, в поэзии 1912—1937 гг. «земной мир» разворачивается географически и во многом совпадает с картой земного шара.

Остановимся чуть подробнее на географическом мире. Он представлен обширной и достаточно разнородной группой номинаций, всего 472: это

названия континентов (18) (в т. ч. *Европа* — 10), стран (39), городов (137), географических областей и мест (64), гор, рек и т. д., соответствующие

отименные прилагательные; названия народностей; пространственные ориентиры — север, юг, запад и восток (15) (они рассматриваются в § 2.8.1).

Здесь не место подробно рассматривать географию Манделыштама, поэтому отметим лишь две ее характеристики, которые нам понадобятся при дальнейшем изложении. Первая — интерес Манделыштама к конкретным местам. Так или иначе, но в поэтической «географии» Манделыштама встречаются самые разнообразные топосы, от культурно-исторических мест, *Рима, Греции, Армении*, до антикультурной (в восприятии Манделыштама) промышленной *Америки* и земель-прародительниц, Океании и Таити (**Океанийских низка жемчугов / И таитянок кроткие корзинки** 1937).

Они подаются как качественно-разнородные сгустки пространства, где свой особенный *воздух*, свое *небо*, своя *луна* (и только *звезды — всюду те же*). Вторая черта — явная европоцентричность «географического» мира в поэзии Манделыштама, ср.:

*А теперь друзья-островитяне / Снаряжают наши корабли — / Не любили раньше англичане / Европейской сладостной земли. / О Европа, новая Эллада, / Охраняй Акрополь и Пифей! / Нам подарков с острова не надо / (...) [здесь Англия отделена от Европы, а мы/наши отсылают к нам-‘европейцам’].*

Впрочем, иногда европоцентризм Манделыштама перемежается с космополитизмом — *Невольно говорим: всемирный гражданин, / А хочется сказать: всемирный горожанин* 1914.

Обрисованный только что мир в космологических и географических координатах на всем протяжении творчества Манделыштама если и менялся, то в незначительных деталях. Во всяком случае, принципы словоупотребления оставались теми же, у многих слов постепенно возникал стойкий парадигматический ореол, набор ключевых слов (особенно триада *земля — воздух — небо*) переходил из текста в текст. Поэтому у нас есть все основания считать, что именно предлагаемый нами набор признаков — единомиирие, вещное наполнение мира, вертикально-горизонтальное развертывание мира в пределах «земли — воздуха — неба» (подробнее см. § 1.4), трехуровневое строение мира — как раз и отражает представления Манделыштама.

Однако в явное противоречие с этой моделью входит мироздание из стихотворений со сталинской тематикой. В них Сталин

становится центром мира, его организующим началом, а мир природы перемешивается с миром человека. Ср.: *И эта сталинская книга / В горячих солнечных руках* (здесь отметим еще образ Сталина-солнцебога). Кроме того, просталинские стихотворения насыщаются нехарактерными для Мандельштама клише, ср.: *Воскресну я сказать, что солнце светит или Я в мир вхожу, и люди хороши*. Эти примеры можно множить и множить. Конечно, нельзя не согласиться с тем, что образность этих стихотворений потом переродилась в «отпочковавшихся» стихотворениях и, в частности, вокруг ⟨Оды⟩ возник целый круг шедевров (см. Гаспаров 1997а: 84) или что подача пространства в пейзажах «сталинских» стихотворений та же, что и в последующих (там же). Тем не менее по отношению к выстраиваемой здесь картине мира Мандельштама ⟨Ода⟩ и Стансы 1935, 1937 гг., очевидно, явления маргинальные.

В целом лексическое поле «МИР» по всей поэзии Мандельштама составляет 1067 словоупотребления, что сопоставимо с лексическим полем «ПРОСТРАНСТВО», 3697. Их сумма отражает пространственное мышление поэта.

Прежде чем перейти к космологии Мандельштама, запечатленной в слове, обратимся к тому, как видит *мир, свет, вселенную* обычный носитель языка.

## 1.2. ОТСТУПЛЕНИЕ. РУССКАЯ «НАИВНАЯ» КОСМОЛОГИЯ

(*мир*-1.1, *свет*-1.1, *земля*-1.2, *вселенная*-1 ('свет'),  
*вселенная*-2 (астрономическая))<sup>1</sup>

Цель этого семантического описания русских лексем *мир*-1.1, *свет*-1.1, *земля*-1.2, *вселенная*-1 (архаическая, то же, что 'свет'), *вселенная*-2 (астрономическая) — показать, что за каждой лексемой

---

<sup>1</sup> В основу этого раздела легли синонимический ряд «Мир, свет, земля, вселенная», обсужденный на семинаре «Нового объяснительного словаря синонимов русского языка» под руководством Ю. Д. Апресяна (ИРЯ РАН), октябрь 1998 г., и доклад «*Мир... свет... вселенная* и представления о мире», прочитанный на семинаре «Логический анализ языка» под руководством Н. Д. Арутюновой, апрель 1999 г. Участникам обоих семинаров автор выражает благодарность.

(кроме *мира*) стоит особое видение мира и что каждая из этих лексем (опять-таки кроме *мира*) имеет свой стилистический ореол (или, по крайней мере, свои стилистические обертоны). В заключительной части этого раздела в связи с описанными различиями будут продемонстрированы случаи выбора той или иной лексемы разными поэтами, который согласован с какой-либо установкой поэта (например, идеологической, стилистической и т. д.).

Русская наивная концептуализация мира как она сложилась в XX в. представляет собой во многом уникальное явление. Уникальность эта двоякого рода.

Тривиальная и само собой разумеющаяся уникальность — в том, что представления, заложенные в семантике рассматриваемых слов, сильно отстают от научных и философских представлений XIX и XX в. Как кажется, первым, кто «развел» два понятия — мир в науке, навязываемый человеку обществом, vs. языковой, свой мир, — был А. Ф. Лосев:

«А я, по грехам своим, никак не могу взять в толк: как это земля может двигаться? Учебники читал, когда-то хотел сам быть астрономом, даже женился на астрономке. Но вот до сих пор никак не могу себя убедить, что земля движется и что неба никакого нет... А главное — все это как-то неуютно, все это какое-то неродное, злое, жестокое. То я был на земле, под родным небом, слушал о вселенной, я же не подвигнется... Читая учебник астрономии, чувствую, что кто-то палкой выгоняет меня из собственного дома и еще готов плюнуть в физиономию. А за что?» (А. Ф. Лосев «Диалектика мифа»; Лосев 1991).

Любопытно провести следующую параллель, в духе А. Ф. Лосева, между современной философией и современным же языком. Если философия не дает готовых ответов на вопросы: ЧТО такое мир? из ЧЕГО он состоит? какие ЗАКОНЫ в нем действуют?, то в семантике каждого из «космологических» слов все это четко прописано.

Нетривиальная уникальность открывается при сравнении русской наивной космологии с наивными космологиями в других языках. Поэтому мы позволим себе начать с общеизвестных сведений, касающихся пониманий «мира» в европейской культуре и в языке тех европейских народов, у которых на протяжении многих веков была сильна философская или научная традиция.

Понятие «мир» настолько прочно укоренилось в сознании современного человека, что теперь уже трудно представить, как без него можно обходиться. А между тем «мир» не относится к числу врожденных понятий или лингвистических универсалий: это слово есть далеко не во всех языках. Любопытна судьба древнегреческого космоса: слово *κόσμος* первоначально имело значение 'украшение, орнамент' (как у однокоренного глагола *κοσμέω* 'украшать': отсюда слово *косметика*, вошедшее и в русский язык), а значение 'мир' оно развило благодаря натурфилософам. В их космологических описаниях космос осмыслялся через диалектическое противопоставление *πᾶν* 'все' и *ἓν* 'единое'; он также понимался как 'целое, включающее в себя все', *τὸ ὅλον*, с ним вдобавок связывалась идея гармонии (*ἁρμονία*), порядка, украшенности — космос противопоставлялся бесформенному хаосу (*χάος*). Развитие древнегреческой философии шло в ногу с развитием древнегреческого языка: в результате два кванторных слова приобретают значение 'мир' — это субстантивированные прилагательные среднего рода *τὸ πᾶν*, мир как 'все', и *τὸ ὅλον / τὰ ὅλα* — мир как 'целое'<sup>2</sup>.

Со временем и в латинском языке появились космологические слова, две кальки с греческого: *mundus* соответствовал слову *κόσμος* (и, в частности, имел исторически первое значение — 'украшение', 'орнамент'), а *universum* — *τὸ ὅλον*. Далее, романские языки усвоили эти два корня, а некоторые германские, имея слово, соответствующее *mundus* (*world* в английском), заимствовали слово *universum* (англ. *universe*).

Итак, мы получили две первые серии космологических слов (всего их четыре). Это слова серии *mundus* и серии *universum*. Семантическое различие между ними весьма существенно. *Mundus* — это антропоцентрический или (как в современных романских языках) геоцентрический мир, т. е. мир вокруг людей или вокруг планеты Земля; соответственно, сферы употребления слов этого ряда — это и разговорный язык, и язык философии. *Universum*

---

<sup>2</sup> Ср.: «'Мир' в древнейших культурах индоевропейцев — это то место, где живут люди „моего племени“, „моего рода“, „мы“, место хорошо обжитое, хорошо устроенное, где господствуют „порядок“, „согласие между людьми“, „закон“: оно отделяется от того, что вне его, от других мест, вообще — от другого пространства, где живут „чужие“, неизвестные» (Степанов 1997: 95).



же — это мир в отвлечении от человека, мир с точки зрения самых общих принципов его устройства; соответственно, сфера употребления слов этого ряда — наука, особенно астрономия и физика, а также философия. Специфика русского языка приоткрывается уже на этом этапе. Словам ряда *tundus* соответствуют целых две русских лексемы — *мир* и *свет*, равно как словам ряда *universum* — тот же *мир* и *вселенная-2* (астрономическая).

латинский	испанский	английский	русский
<i>tundus</i>	<i>el mundo</i>	<i>the world</i>	<i>мир-1.1, свет-1.1</i>
<i>universum</i>	<i>el universo</i>	<i>the universe</i>	<i>вселенная-2, мир-1.1</i>

Сочетаемость русских лексем *мир* и особенно *свет* сильно фразеологизированна, поэтому при переводе с европейских языков (например, с испанского языка, см. ниже) слов ряда *tundus* русский будет давать то *мир*, то *свет* —

*dar la vuelta al mundo* — объехать весь **мир** или весь **свет**;  
*viaje alrededor del mundo* — путешествие вокруг **света**;  
**Mundo Antiguo, Mundo Nuevo** — Старый **Свет**, Новый **Свет**;  
*la fin del mundo* — конец света, конец **мира**;  
 ср. также части **света**, но карта **мира**.

Та же картина наблюдается и во фраземах, соответствующих по-тустороннему миру (ср. исп. *el otro mundo*):

**мир сей** vs. **мир иной**; лучший **мир**;  
 этот **свет** vs. тот **свет**.

Что же касается серии *universum*, то и здесь в русском языке обнаруживается конкуренция. Пара *мир* и *вселенная* часто взаимозаменяемы — особенно в контекстах, где речь идет о модели мира:

*устройство **мира** (вселенной) по Птолемею; Коперникова система **мира** (вселенной); Бесконечности нет. Если **мир** бесконечен, то средняя плотность материи в нем должна быть равна нулю. А так как она не нуль — это мы знаем, — то, следовательно, **Вселенная** — конечна (Е. Замятин, «Мы»); Наше «Я» — свиток. Наше тело — летопись **мира**. Оно есть точный отпечаток всей нашей эволюции во **вселенной** (М. Волошин, «Театр и сновидение»).*

Третья и четвертая серия космологических слов в европейских языках соответствуют «географическому» миру; значения слов этой серии также раскладываются на семантические компо-

ненты 'все', 'целое', 'порядок'. Особенность их концептуализации мира состояла в том, что они обозначали обжитую человеком территорию как замкнутый и уникальный мир. В древнегреческом — это прилагательное οἰκουμένη (γῆ), от οἶκος, 'дом', в латинском — *orbis (terrarum (terrae))*

«Если мы считаем на основании сказанного выше, что боги заботятся о всех людях, где бы они ни были, в каком бы краю и части земли за пределами той страны, которую мы населяем, где бы они ни находились, то, значит, они пекутся и о тех людях, что населяют вместе с нами и эту страну с востока на запад. А если боги заботятся о людях, которые населяют этот как бы некий большой остров, называемый нами «круг земли» (*orbis terrarum*), то, значит, они заботятся о тех, что занимают разные части этого острова: Европу, Азию, Африку. Стало быть, боги пекутся и о частях этих частей: Риме, Афинах, Спарте, Родосе» (Цицерон, «О природе богов», пер. М. И. Рижского).

В романских и германских языках также существовали соответствующие слова и обороты, которые давно вышли из употребления, т. к. после новых географических открытий необходимость в ряде *orbis* отпала. В русском языке вплоть до нач. XX в. ситуация была принципиально иной. С того времени, когда Русь вошла в христианский мир и в церковно-славянском языке (и древнерусском) была образована калька с др.-греч. οἰκουμένη (γῆ) — слово *вселенная* (в значении *Всю-то я вселенную проехал*). В современном русском языке у *вселенной* два значения — архаическое (пример см. выше), то же, что 'свет', исторически первое, дальше — *вселенная-1*, и позднее, астрономическое (*Что увидит человек, перемещаясь с произвольной скоростью из одной точки Вселенной в другую?* (Я. Перельман), дальше — *вселенная-2*. К нач. XX в. лексема *вселенная-1* еще не вышла из употребления, но уже имела устаревший или архаический стилистический ореол. *Вселенная-2*, естественно, была более востребованна в связи с развивающейся физикой, космонавтикой и т. д. В поэтическом языке дела обстояли несколько иначе: оба значения *вселенной* продолжали употребляться, поскольку они были освящены почтенной поэтической традицией, ср. примеры из поэзии Пушкина:

[вселенная-1] *Анчар, как грозный часовой, / Стоит один во всей вселенной* (А. С. Пушкин, «Анчар») и [вселенная-2] *Зажег ты солнце во вселенной, / Да светит небу и земле* (А. С. Пушкин, «Подражание Корану», V).

Четвертая серия, лат. *terra* в значении ‘мир’, есть во всех европейских языках, народы которых вошли в христианский мир (в русском языке это лексема *земля*-1.2). Вообще говоря, противопоставление двух миров, грешной *земли*, т. е. мира реального, далекого от совершенства, и *неба*, мира идеального, совершенного, идет от Ветхого и Нового Завета (хотя некоторые «языческие» употребления этого слова в «этических» контекстах в древнегреческих или латинских текстах можно трактовать в этом же ключе), ср.:

*Я жаждал мудрости, чтобы понять / Все то, что на земле происходит, / Где людям нет ни сна, ни покоя, / Где трудятся они, не смыкая глаз* (Книга Экклесиаста); *Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут* (Евангелие от Матфея, VI: 19—20).

По нашим наблюдениям, в разных языках слова этого ряда употребляются достаточно единообразно, в составе миропорождающих локативных обстоятельств типа *на земле*, ср. народное испанское четверостишие —

*Los angeles en el cielo / Adoran al Dios divino, / Y nosotros en la tierra / A las mujeres y al vino.*

[Ангелы на небе / поклоняются Богу божественному, / а мы на земле — / женщинам и вину.]

Итак, мы получили еще две серии лексем, соотносимых с миром. И русский язык в количественном отношении опять опережает другие европейские языки.

латинский	испанский	английский	русский
<i>orbis terrarum</i>	—	—	<i>вселенная-1</i>
<i>terra</i>	<i>la tierra</i>	<i>the earth</i>	<i>земля</i>

Наконец, в языке русской науки и философии (в т. ч. и нач. XX в.) активно используется слово *космос*-1 (его романские и английские аналоги применяются в той же, научно-философской, области), ср.:

*Космос* вообще бесконечно разнообразен по своей временной структуре. Время человеческой жизни и время какого-нибудь насекомого, живущего один день, совершенно несоизмеримы и несравнимы (А. Ф. Лосев, «Диалектика мифа»),

а также универсум:

Лейбниц упрекает Ньютона в том, что его представление об универсуме предполагает периодическое вмешательство Бога (И. Пригожин, «Философия нестабильности», пер. с англ. Я. И. Свирского).

Этими лексемами с ярко выраженной книжной стилистикой передается идея мира в отвлечении от бытовых деталей<sup>3</sup>.

Сопоставительное исследование русской космологической лексики (а она, как мы видели, в два раза превышает лексику других европейских языков), было бы неполным без немецкого языка, в котором у мира большее количество ипостасей за счет производных номинаций: *Welt*, *Kosmos*, *Universum*, *Weltall*, *Weltraum* ('мир, вселенная'); *Erde* ('земля'), *Erdball*, *Weltball* и *Erdkugel* ('земной шар'); *Erdkreis* ('свет, orbis terrarum'); *Diesseits* vs. *Jenseits* ('посюсторонний vs. потусторонний мир'): русские слова (даже такие как *свет*) находят немецком языке хотя и отдаленные, но аналоги.

Рассмотрение космологической лексики позволяет сделать вывод на русскую культуру и русскую ментальность. Зададимся вопросом — КТО является основным пользователем космологических слов? Ответ напрашивается сам собой — философия и наука. Соответственно, семантическое развитие космологических слов и — что немаловажно — их семантическая дифференциация проистекают во многом благодаря научным и философским разработкам, которые несут с собой изменения в представлениях.

---

<sup>3</sup> Попутно отметим, что в нач. XX в. европейским языкам потребовалась еще одна серия лексем для обозначения огромного и беспредельного пространства вокруг земли, но не включающего в себя землю. Английский язык, романские языки выбирают для этого слово, происходящее от лат. *spatium* — пространство, англ. *space/outerspace*, исп. *espacio* (иногда с прилагательными — *ultra-/extraterrestre, sideral*) и т. д. От *spatium* в этих новых лексемах остается идея разомкнутого, безграничного пространства. Русский язык и здесь идет экстенсивным путем: мы заимствовали древнегреческое слово *космос* (это лексема *космос-2* по нашей классификации) с привносимой им семантикой замкнутости. Ср.: *черпать энергию из космоса, фотографии земли из космоса, пришельцы из космоса*.

Но это в том случае, если философия и наука занимают прочное место в данной культуре. Однако ни на Руси, ни в России философии в чистом виде, т. е. онтологии или гносеологии, не существовало (как известно, в России не было создано ни одной целостной философской системы, которая бы объясняла мир). Соответственно, фактом русской культуры можно считать то обстоятельство, что семантическое развитие одних слов приостанавливалось (*свет*, *вселенная-1*), а другие слова (*мир*) вобрали в себя слишком много семантических компонентов и в результате по своей семантике приблизились к кванторным словам.

Концептуализация русских «космологических» лексем включает в себя следующие опорные смысловые компоненты:

'целое' 'все' 'порядок' + 'люди' / отдельный 'человек'	} в пространстве и во времени	} VS. потусторонний мир
---	----------------------------------	-------------------------------

Разложив семантику слов на эти составляющие, мы как раз и подходим к главному парадоксу космологической лексики: семантически все лексемы мыслятся как организованное целое, которое объемлет собой все и людей в том числе, т. е. как единственный (!) и уникальный (!) физический мир. В языке сколько лексем — столько миров. 'Этому', 'физическому' миру если что-то и может быть противопоставлено, то только потусторонний, идеальный мир. А из этого, в частности, следует, что географический денотат лексемы *свет*, который объективно по своим размерам намного меньше астрономического денотата *вселенной-2*, все же нельзя представить частью *вселенной*.

Порядок описания лексем будет таким: *свет-1.1*, *вселенная-1*, *земля-1.2* и *вселенная-2*; *мир-1.1* как лексема с наиболее широкой потенциальной референцией будет рассмотрен последним.

### 1.2.1. Свет-1.1

*Свет* обозначает пространство, обжитое людьми и хорошо известное людям. Соответственно, для него важна идея горизонтальной поверхности — на *свете живут*, по *свету ходят* или *странствуют*. Однако еще в XVIII—XIX вв., в эпоху Г. Р. Держа-

вина и Н. М. Карамзина и значительно позже, он мог соотноситься еще и с вертикалью, ср. в целом свете, а также:

*Боже создатель, / Владыко Творец! / <...> / Ты мне судьбой / Быть в свете судил* (Г. Р. Державин, «Молитва»); [Лизина мать — Лизе] *Шестой десяток доживаю на свете, а все не могу наглядеться на дела Господни, не могу наглядеться на высокое небо, похожее на высокий шатер, и на землю, которая всякий год новою травой и новыми цветами покрывается. Надобно, чтобы Царь небесный очень любил человека, когда он так хорошо убрал для него здешний свет* (Н. М. Карамзин, «Бедная Лиза»).

Денотат света фактически равняется географическим территориям, обжитым людьми, — не случайно со светом напрямую соотносятся самые общие географические деления:

*части света, стороны света, Старый свет* [давно обжитая территория] vs. *Новый свет* [сравнительно недавно открытая территория], а также *семь чудес света, восьмое чудо света*.

Денотат света, кроме того, имеет границы в пространстве, ср.:

*край света, путешествие вокруг света; С тобой хоть на край света*.

Свет ориентирован не только на людей, что следует из его географического денотата, но и на отдельного человека. Вот почему со светом напрямую связано земное существование человека, состоящее из трех основных этапов —

- а) рождения — *произвести на свет; появиться на свет; родиться на свет* (ср. также небухвальное употребление — *Будто вчера на свет родился!*);
- б) земной жизни — *жить на свете* (на земле);
- в) окончания жизни как перехода из одного мира в другой — *покинуть свет; отправить(ся) на тот свет; жить со света*. Ср. также *вытащить с того света*.

*Я появился на свет в этом городе, ваше превосходительство* (Е. Шварц, «Тень»); *Жил на свете рыцарь бедный, / Молчаливый и простой* (А. С. Пушкин, «Жил на свете рыцарь бедный...»); *Когда б я долго жил на свете, / Должно быть, на исходе дней / Упали бы соблазнов сети / С несчастной совести моей* (Вл. Ходасевич, «Когда б я долго жил на свете...»); — *Нет ни одной восточной религии, — говорил Бердиоз, — в которой, как правило, непорочная дева не произвела бы на свет бога* (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»).

Ср. также другие фраземы с подобной или близкой семантикой — *выйти в свет* [о публикации книг и других печатных изданий]; *вылезти на свет*

*Божий* [о вещи или человеке, долгое время находившемся в замкнутом пространстве и вышедшем из него].

Пространство *света* занимают люди, материальные объекты, события, некоторые законы и закономерности, которые находятся в поле зрения отдельного человека. Соответственно, локативное обстоятельство *на свете* может семантически соотноситься с предпочтениями и вкусами отдельных людей, например *Выше всего на свете он ставит религию и нравственность* (А. П. Чехов, «Анна на шее»). Другим следствием персонцентричности *света* является то, что в контексте этой лексики допустимо сравнение самых разных вещей, реалий, явлений между собой, ср.:

*Анекдоты о памяти Данте вошли в учебники. Однажды к Данте на площади подошел незнакомец и спросил: Что вкуснее всего на свете? Данте ответил, как он думал: Яйца. Прошел год. Незнакомец подошел к Данте... и спросил: С чем? С солью, — сказал Данте* (О. Седакова, «Похвала поэзии»).

В контексте лексики *свет* высшая степень качества, отмечаемая говорящим у единичного предмета, может отражать не столько действительное положение дел, сколько имеющиеся у говорящего сведения о мире. Так, суждение *Эта лошадь — самая быстрая на свете* может означать, что лошадь бежит быстрее других лошадей, известных говорящему, тогда как суждение *Эта лошадь — самая быстрая в мире* будет уместно лишь в том случае, если имеется в виду конкретный факт: например, эта лошадь победила в скачках на чемпионате мира. Таким образом, высказывания типа *Я ль на свете всех милее, / Всех румяней и белее* (А. С. Пушкин, «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях») или *Ты самая красивая на свете* могут произноситься совершенно безответственно и не обязательно отражать реальное положение дел. Тем не менее, если речь идет не об объективных характеристиках, а о субъективных, *свет* и *мир* сближаются между собой, ср.: *На свете (в мире) есть места и покрасивее*.

События, происходящие на *свете*, также касаются отдельного человека; это не обязательно события общезначимые, ср.: *Опять весна на белом свете* (Б. Окуджава, «Бери шинель, пошли домой»), они могут иметь и локальный характер, ср.: *Выйду на улицу, посмотрю, что на белом свете делается*.

На *свете* могут находиться как роды и виды вещей и явлений, так и единичные их представители, ср.:

[роды и виды вещей] *На свете нет фузалок;*

[единичная вещь] *О Варваре сестры не вспоминали в своих разговорах, как будто ее и на свете нет* (Ф. Сологуб, «Мелкий бес»).

При этом речь может идти не только о существовании или наличии явлений, но и о их приблизительном количестве, которое вводится количественными наречиями *много/мало*. Ср.:

*С женщинами главное — не забывать, что на свете есть много других женщин* (А. Вампилов, «Прощание в июне»); *Все, что я тут написала, я думаю о поэзии идеальной, предельной, чудесной, какой на свете мало* (О. Седакова, «Похвала поэзии»)

Законы и закономерности, которые действуют на *свете*, как правило, связаны с человеческой жизнью или человеческой деятельностью. В контексте локализатора на *свете* речь может идти помимо всего прочего о таких феноменах, как *справедливость, любовь* и др. Ср.:

*Но на свете, как известно, все кончается* (И. Бунин, «У истока дней»); *На свете счастья нет, но есть покой и воля* (А. С. Пушкин, «Пора, мой друг, пора...»); *За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?* (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»).

*Свет* концептуализируется в русском языке еще и как место, в котором можно искать то, чего человеку в настоящий момент недостает, ср.:

*Пойду искать по свету, / Где оскорбленному есть чувству уголок!* (А. С. Грибоедов, «Горе от ума»).

Лексемой *свет* в целом ряде фразеологизированных словосочетаний задается религиозная картина мира с присущим ей двоемирием. На мир реальный указывает местоимение ближнего дейкиса *этот*, а на загробный мир — местоимение со значением дальнего дейкиса *тот*. Ср.:

*Он не сразу сообразил, кто он и где, на каком он свете* (Б. Пастернак, «Доктор Живаго»); *Не бойся, что будешь языком сковородки лизать на том свете, потому что ты уже здесь, на этом свете, получишь сполна и рай и ад* (В. Шукшин, «Верую!»).



Непосредственно к системе христианского вероучения принадлежат выражения *Божий свет* (в значении ‘этот свет’) и *конец света*. *Конец света* или *светопреставление* — это единственный из всех временных параметров, соотносимых со *светом*. *Конец света* наступит в момент времени, неизвестный людям (его можно *ожидать, предвидеть*); он будет сопровождаться всеобщим разрушением и гибелью людей, ср. также небуквальное понимание этого выражения — *Что там творилось! Просто конец света!*

В заключение нам остается сказать несколько слов о сочетаемости *света*. Среди всех остальных лексем этой группы сочетаемость у него наиболее фразеологизированна; так, наиболее частым эпитетом *света* можно считать прилагательное *белый*.

В целом ряде фразеологизмов *свет* выполняет роль интенсификатора, усилителя:

*Свет* с овчинку покажется; *Свет* клином (не) сошелся на X-е [в значении ‘нужен X, не нужен никто другой’]; *Белый свет* не мил [в значении ‘ничто не радует, все угнетает’]; *Свет* не видывал (не видал, не видел; не знал, не знавал) такого X-а [X наделен какими-либо отрицательными качествами в очень большой степени], ср.: *Василиса такой трус, какого свет не видал!* (М. Булгаков, «Белая гвардия»); *Он такой негодяй, каких свет не производил; Ни за что на свете!*; *все на свете*; ср. также *У него была голова Антиноя и глаза с золотыми искрами — он был совсем не похож ни на кого на свете* (А. Ахматова, «Амедео Модильяни»); *Проклянешь все на свете; клясть (ругаться), на чем свет стоит.*

Из числа кванторов *свет* сочетается со словами *весь* и *целый*; эти словосочетания передают мир в его целостности —

*Близких у меня осталось после того на всем свете только трое: племянник мужа, его молоденькая жена и их девочка, ребенок семи месяцев* (И. Бунин, «Холодная осень»); *Хотел объехать целый свет, / И не объехал сотой доли* (А. С. Грибоедов, «Горе от ума»).

### 1.2.2. Вселенная-1 (архаическая, ‘свет’)

*Вселенная* — стилистически отмеченное слово, с сильным налетом архаики даже и для начала XX в.

*Вселенная* соотносилась в первую очередь с пространством населенной части земли-1.1 (‘шара, на котором живут люди; поверхности, на которой люди стоят, по которой перемещаются’):

*Я спрашивал мудрецов вселенной: / Зачем солнце греет? / зачем ветер дует? / зачем люди рождаются? (М. Кузмин, «Александрийские песни»).*

Для вселенной, как и для света, была важна идея горизонтали и земной поверхности, по которой, в частности, может осуществляться перемещение. Ср.: *Всю-то я вселенную проехал, / Нигде я милой не встречал* (Старинный русский романс). С вселенной также связывались представления о пространственных границах:

*край вселенной; Воздух так ясен и прозрачен, что если взобраться на голубятню, то, кажется, увидишь всю вселенную от края и до края* (Чехов, НБАС).

С вселенной могла соотноситься приблизительно та же самая 'совокупность всего', что и со светом, ср.:

*И не было человека во вселенной, который мог бы выдержать взгляд Соломона, не потупив своих глаз* (Куприн, НБАС); *А потом узнали мы о Суходоле нечто еще более странное: узнали, что проще, добрей Суходольских господ во всей вселенной не было, но узнали и то, что не было и горячее их* (И. Бунин, «Суходол»).

В отличие от света, с вселенной не связывались ни изменения во времени, ни представления о потустороннем мире.

### 1.2.3. Земля-1.2

Земля обозначает такое пространство, которое полностью или частично совпадает с поверхностью земли-1.1.

Земля-1.1 — 'шар, на котором живут люди; поверхность, на которой люди стоят, по которой перемещаются', ср.: *население земли (земного шара), притяжение земли, самое красивое место на земле; Земля вращается вокруг солнца; Жизнь на земле зародилась много миллионов лет назад.*

Земля в первую очередь мыслится предназначенной для жизни людей: люди попадают на землю при рождении, живут на ней и покидают ее после смерти, ср.:

*Думал я о том, что всегда влекло меня к себе, — о всех живших на этой земле, о людях древности, которых видел этот месяц и которые, верно, казались ему всегда настолько маленькими и похожими друг на друга, что он даже не замечал их исчезновения с земли* (И. Бунин, «Туман»).

Для денотата земли существенно его положение относительно неба. Именно поэтому в отличие от света, для которого важна горизонталь, для земли важна вертикаль, ср.:

*Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет — и выше. Для меня / Так это ясно, как простая гамма (А. С. Пушкин, «Моцарт и Сальери»); [о пламени] Ты гори, передавай известье / Спасителю, небесному Богу, / что Его на земле еще помнят, / не все еще забыли (О. Седакова, «Ты гори, невидимое пламя...»).*

Пространственное противопоставление *земли* как абсолютно-го низа *небу*, абсолютному верху, закономерно перерастает в противопоставление двух миров: *земля* как мир реальный, несовершенный, далекий от идеала vs. *небо*, мир идеальный, вечный. Ср.:

*Римский папа почитается наместником Бога на земле; Когда пришлось устраниваться надолго и прочно на этой грешной земле, — тогда с неотвратимой и ловещей силой надвинулся вопрос об отношении церкви и государства (С. Булгаков, «О первохристианстве»).*

Этими противопоставлениями мотивированы отрицательные характеристики *земли*; ср. постоянный эпитет *грешная* (*земля*) и выражение *Спустишь на грешную землю*. Также *земля* как мир реальный в противопоставлении *небу*, миру идеальному, передается в сочетании с действительным наречием *здесь*, ср.:

*Осуществленная на небесах воля Божия от нас не зависит. Наша жизненная задача — осуществление этой воли здесь, на земле (Вл. Соловьев, «Небо или земля»), а также И я, в руке Господней, / Здесь, на его земле, — / Точь-в-точь, как тот матросик / На этом корабле (Вл. Ходасевич, «Анюта»).*

Другое следствие двоемирия, задаваемого *землей*, состоит в том, что 'совокупность всего' представляется как иерархия ценностей, неравномерно распределенная между *землей* и идеальным миром (*небом*). Так, *земля*, воплощающая собой ущербный мир, может быть лишена тех феноменов человеческого существования, которые имеют высшую ценность для любого человека, — *справедливости, правды, любви, счастья*. В этом случае они мыслятся принадлежностью *неба*, мира идеального:

*Все надписи трогательно говорили о покое и отдыхе, о нежности, о любви, которой как будто нет и не будет на земле, о той преданности друг другу и покорности Богу, о тех горячих упованиях на жизнь будущую и свидание в иной, блаженной стране, которым веришь только здесь (И. Бунин, «Деревня»); Социнил же какой-то бездельник, / Что бывает любовь на земле (А. Ахматова, «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...»).*

В том случае, если эти феномены и присутствуют на земле, они представляют собой не абсолютное воплощение данного феномена, а относительное, не достигающее идеала, ср.:

*Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле* (А. П. Чехов, «Вишневый сад»); *Жалейте — и вы будете счастливы! Честное слово, это правда, чистая правда, самая чистая правда, какая есть на земле* (Е. Шварц, «Дракон»).

Кроме того, принадлежностью земли могут быть и феномены, оказывающие разрушительное воздействие на человеческое существование и тем самым противоположные вечности, ср.:

*Смерть и Время царят на земле, — / Ты владыками их не зови* (Вл. Соловьев, «Бедный друг, истомил тебя путь...»); *Ржавеет золото и истлевает сталь, / Крошится мрамор — к смерти все готово. / Всего прочнее на земле печаль / И долговечней — царственное слово* (А. Ахматова, «Кого когда-то называли люди...»).

Земля также может обозначать совокупность всего, что окружает человека, безотносительно к небу. В этом случае ‘совокупность’ состоит из людей и тех материальных объектов, законов и закономерностей, которые непосредственно связаны с человеческим существованием:

*Вода эта излечивает все болезни, какие есть на земле* (Е. Шварц, «Тень»); *Точно так вы безрассудно губите человека, и скоро благодаря вам на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою* (А. П. Чехов, «Дядя Ваня»).

В контексте миропорождающего локализатора *на земле*, как и в контексте локализатора *на свете*, могут сравниваться не только однородные объекты или понятия, но и разнородные, ср.:

*Лицо мокро от слез, душа разрывается от счастья, и я знаю, что это счастье — лучшее, что есть на земле* (В. Набоков, «Тяжелый дым»).

Земля может метонимически обозначать ‘совокупность всего’. Под ‘совокупностью всего’ в этом случае понимается природа и человеческое общество — все то, что поддается изменениям в результате человеческой деятельности, ср. *Мы — молодые хозяева земли. Землю-‘совокупность’ можно также представить увиденной со стороны; при этом в фокусе описания могут находиться как неизменные, вневременные характеристики земли, так и меняющиеся характеристики, ср.:*

*Что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени? (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»); Лесов все меньше и меньше, реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее (А. П. Чехов, «Дядя Ваня»).*

Порядок, существующий на земле, касается в первую очередь людей; это закономерности, которым подчиняется жизнь отдельного человека, или же заданный ход вещей, который человек не властен изменить, ср.:

— *Но вот какой вопрос меня беспокоит: ежели Бога нет, то, спрашивается, кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще распорядком на земле? (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»).*

Также с идеей порядка соотносится особый уклад жизни, охватывающий все человечество на определенном этапе его развития, ср.:

*Если бы каждому предоставить, разгадав его сокровенную тайну, простое занятие, приносящее ему радость, то мир бы впал в слабоумие, а на Земле воцарился золотой век (А. Битов, «Преподаватель симметрии»).*

В заключении этого раздела нам остается сказать, что рассматриваемое значение реализуется у лексемы *земля* преимущественно в составе предложно-падежной конструкции (*на земле*), а также в составе некоторых фразеологизмов — например, *стереть X с лица земли*.

#### 1.2.4. Под луной, под солнцем

В поэтическом языке примерно тот же комплекс представлений о человеческом мире как о мире ущербном соотносился помимо земли с фраземами *под луной* и *под солнцем*, ср.:

*Мудрец с обритой бородой / Качая тихо головою, / Со вздохом усачу сказал: / Гусар! Все тленно **под луною**; / Как волны следом за волною, / Проходят царства и века (А. С. Пушкин, «Усы»); Забавно жить! Забавно знать, / Что **под луной** ничто не ново (А. А. Блок, «Всю жизнь ждала, устала ждать...»).*

#### 1.2.5. Вселенная-2 (астрономическая)

*Вселенная* приобретает значение астрономический мир, в котором планета Земля — только одна из составляющих, относи-

тельно поздно. Исторически в языке науки *вселенная*, так же как и *мир*, соответствовала многим моделям мироздания, начиная с Птолемеевой и кончая моделью, предлагаемой современной наукой. Ср.:

*До Коперника и Галилея христианская идея выражалась в понятиях Птолемеевой системы. Земля была центром **вселенной**, человек — венцом творения (Л. П. Карсавин, «Католичество»); На последнем съезде физиков в Москве пришли к выводу, что выбор между Эйнштейном и Ньютоном есть вопрос веры, а не научного знания... Одним хочется распылить **вселенную** в холодное и черное чудовище, в необъятное и неизмеримое ничто; другим же хочется собрать **вселенную** в некий конечный и выразительный лик, с рельефными складками и чертами (А. Лосев, «Диалектика мифа»).*

Итак, астрономическая *вселенная* обозначает физический, надчеловеческий мир. Размеры денотата *вселенной* превосходят возможности человеческого воображения, а его устройство — возможности человеческого понимания. Отсюда — наиболее типичная сочетаемость с прилагательными, указывающими на большие размеры, — *огромная, громадная, бесконечная* и т. д. Таким образом, *вселенная* мыслится необъятной, безграничной и загадочной для человека. Ср.:

*тайны **вселенной**, загадки **вселенной**; Наша Галактика занимает лишь крохотную долю от всей наблюдаемой в земные телескопы части **Вселенной** (Человек и Вселенная. Атлас).*

В тех контекстах, когда речь идет о географическом или социальном мире, замена *мира* на *вселенную* создает очевидный гиперболический эффект, ср.:

*Так он одевался не для себя и не для людей, а для космоса, Марса и Меркурия, ибо это и был гений I ранга Земли и всей **Вселенной**, как он себя именовал (Ю. Домбровский, «Факультет ненужных вещей»).*

Огромные размеры *вселенной*, ее загадочность вызывают у человека целый спектр чувств и ощущений, от страха и потерянности до восхищения, ср.:

*Будда понял, что значит жизнь личности в... этой **вселенной**, которой мы не постигаем, — и ужаснулся священным ужасом (И. Бунин, «Братья»).*

Астрономическая *вселенная* не предполагает существования человека. Когда же в контексте *вселенной* речь идет о человеке

или даже планете Земля, подчеркивается несопоставимость их размеров с размерами *вселенной*, ср.:

*Земля — песчинка в необъятных просторах **вселенной**; Человек — всего лишь песчинка во **вселенной**.*

Для лексемы *вселенная* тем не менее типичны такие контексты, в которых речь идет о человеческой деятельности по ее познанию, исследованию, покорению, освоению (ср. типичные глаголы *изучать, исследовать*), или же о результатах этой деятельности — *теориях **вселенной***. Ср.:

*Астрономия занимается изучением той части **вселенной**, которая на данном этапе доступна для наблюдения; Многие астрофизики выступают с различными теориями устройства **вселенной**.*

У лексемы *вселенная* в фокусе часто находится незанятое, свободное пространство, по которому перемещаются небесные тела или космические корабли и проч., ср. выражение *просторы **вселенной*** —

*Но гнездо было пусто, и пеночка покинула его уже навсегда, словно сменила тесную квартиру на простор **вселенной** (В. Лидин, «Сентябрь — месяц осени»).*

С *вселенной* соотносится лишь вся совокупность небесных тел — звезд, планет, галактик, солнечных систем, туманностей. Полное и исчерпывающее их количество людям не известно. Соответственно, суждениям, в которых выделяется один объект из множества как имеющий наивысшую степень качества, синоним *вселенная* придает гипотетический характер. Ср.: *Это самая яркая звезда во всей **вселенной***. Для них более типичным локализатором будет выражение *в нашей галактике*, придающее больше достоверности. В контексте *вселенной*, как правило, говорится только об уникальности/неуникальности отдельных объектов, ср.:

*Трудно представить, что во **вселенной** существуют другие цивилизации, кроме нашей.*

С астрономической *вселенной* в силу того, что она плохо известна людям, не соотносятся представления о мироустройстве.

*Вселенная* чаще всего мыслится вечной, неизменной, несотворенной, не имеющей начала и конца во времени: изменения,

происходящие в ней, ее не затрагивают. Для вселенной возможны, но не типичны, представления о двоимирии, ср.:

*Большая вселенная в люльке / У маленькой вечности спит* (О. Мандельштам, «В игольчатых, чумных бокалах...»).

Среди еще не упомянутых сочетаемостных особенностей этой лексемы отметим только кванторные слова *весь* и *целый*.

### 1.2.6. Мир-1.1

Словам, о которых речь шла до сих пор, соответствовала совершенно определенная картина мира — для некоторых более архаичская, для других — более прогрессивная. В отличие от всех них слово *мир* обладает настолько широкой семантикой, что может использоваться при описании практически любой картины мира, в том числе и сильно расходящейся с общепринятой. Если все космологические слова рассматривать как синонимы, то это будет случай радиальной синонимии: *мир* в большинстве контекстов может заменять и *свет*, и *землю*, и *вселенную*.

Пространство, обозначаемое *миром*, может иметь самые разные размеры.

Оно может включать в себя землю, небо и наблюдаемые с земли светила (т. е. 'подлунный мир') — *Мир уже сотворен, и твердь создана, и хлядь, и небо, и звезды, и засеяны травы, и выращены деревья, и выпущены в воды рыбы, а в леса — звери, а в небеса — птицы, а в травеса — жучки и паучки* (А. Битов, «Преподаватель симметрии»).

Оно может «сужаться» до размеров обитаемой земли (как *свет*, *земля*, *вселенная-1*) — [об Александре Македонском] *Вот он пересек Сифию, промчался через всю Азию, прошел страшные огнедышащие степи... и двинулся к самым границам мира* (Ю. Домбровский, «Факультет ненужных вещей»), ср. еще большее сужение — *Но чуден мир, отображенный / В твоём расцифренном значке* (Вл. Ходасевич, «Покрова Майи потаенной...»).

Оно также может «расширяться» до размеров вселенной (т. е. включать в себя другие миры или другие вселенные) — *Исполненный блестящих планов, Иосиф говорил: — Какие звезды, сеньор! И это все миры, в сотни раз больше, чем наша планета. А сколько солнечных систем! Как мир огромен, таинственен и прекрасен! И подумать, что человек, пылинка, может приобрести власть над всеми вселенными. Сказать: стой, солнце!, и оно остановится*



*Можно умереть от восторга, сознавая все величие человеческого духа!.. — Я завоюю весь мир!* — воскликнул Иосиф после молчания (М. Кузмин, «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»).

Все сказанное выводится из сочетаемости лексемы *мир* — с прилагательными, указывающими и на большие размеры (*огромный, громадный*), и на небольшие (в поговорках — *Как мир тесен!*; *Мир слишком мал для нас двоих*, а также с прилагательными *конечный vs. бесконечный, безграничный* и др., указывающими как на наличие пространственных границ, так и на их отсутствие:

*Александр [Македонский]... раздвинул пределы земли, смешал народы и, возвратясь, сказал: Мир бесконечен, и бог тысящелик* (И. Бунин, «Море богов»).

Обозначая географическое пространство, равное пространству света, *мир* в некоторых контекстах дублирует *свет*, ср. устойчивые словосочетания

*карта мира, атлас мира, но стороны света; посмотреть мир, увидеть весь мир* — но бродить (странствовать) по свету; границы мира, но край света; только с миром — фраземы *пустить по миру; гражданин мира*.

С другой стороны, обозначая все мыслимое пространство и все существующее на нем, *мир* представляет собой еще и особый феномен, который может оцениваться положительно или отрицательно, а также восприниматься по-разному разными людьми, народами и проч. Применительно к *миру*-феномену можно говорить и о его *сотворении* Богом или какой-то высшей силой. Ср.:

*Весь мир — театр; Мир во зле лежит; Бог сотворил мир из ничего; Конечно, и Декарт не думал серьезно, что весь окружающий его мир может быть сновидением... или обманом его чувств, и все-таки не напрасно положил он такую гипотезу в основу философии* (Вл. Соловьев, «Оправдание добра»); *Митя и сам не мог не понимать, что нельзя и вообразить себе ничего более дикого, как это: застрелиться... оборвать мысль и чувство, оглохнуть, ослепнуть, исчезнуть из того несказанно прекрасного мира, который только теперь впервые весь открылся перед ним* (И. Бунин, «Митина любовь»).

*Мир* чаще всего мыслится как целое, внутри которого находятся люди. Соответственно, его составляющими может быть все то, что напрямую связано с людьми, с их практической и познавательной деятельностью, с человеческим обществом и существ-

вующими в нем порядками; помимо людей это, например, зоологические и биологические роды и виды, артефакты, а также явления, отвлеченные идеи, законы и закономерности, охватывающие все человечество или все пространство, а также тайны или загадки. Как можно видеть, этот перечень является наиболее полным по сравнению с другими словами этой группы. Однако галактики, солнечные системы, неземные цивилизации и проч. не попадают в эту совокупность в силу того, что они никак не связаны с людьми или их повседневной деятельностью. Ср. неправильное \**В нашем столетии в мифе астрономы открыли много новых звезд.*

‘Совокупность всего’, соотносимая с *миром*, мыслится состоящей из классов (родов и видов), а не из вещей, как в случае лексемы *свет*, ср.:

*Я сижу в своем саду, горит светильник. / Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.  
/ Вместо слабых мифа этого и сильных — / Лишь согласное гуденье насекомых*  
(И. Бродский, «Письма римскому другу») vs. — *Если я не ослышался, вы изволили говорить, что Иисуса не было на свете? — спросил иностранец*  
(М. Булгаков, «Мастер и Маргарита») [здесь замена на *миф* невозможна].

Единичные предметы или реалии в контексте слова *миф* возможны лишь в качестве представителей класса — когда единичный предмет выделяется из своего рода или вида по каким-либо параметрам: это может быть качество в наивысшей степени, ср.: *Эверест — самая высокая гора в мифе*, или же совершенно уникальный признак, ср.: *Ему не найдется равных во всем мифе*. Отметим еще, что подобные суждения воспринимаются как проверяемые или даже неопровержимые факты. Кроме того, *миф* употребляется и в составе номинативных конструкций, передающих иерархию внутри одного класса вещей или реалий, ср.:

*первое (второе) место в мифе, вторая (четвертая) ракетка мифа; Великобритания — восьмой по величине остров в мифе.*

В суждениях о существовании родов и видов *миф*, в отличие от *света* и *земли*, не употребляется, если дополнительно не указана численность представителей класса. Ср. ? *В мифе не существует динозавров (русалок)*. *Миф* — единственный из всех синонимов, допускающий указание на точное количество. Ср.:

*В 1900 году в мире насчитывалось всего лишь 10 тысяч наименований журналов; Единственные в мире по богатству и роскоши мастерские, гардеробные и декоративные Императорских театров имеют свою славную историю (Ф. Шаляпин, «Маска и душа»).*

События, отвлеченные идеи, законы и закономерности как составляющие мира должны непременно иметь общезначимый масштаб:

*Как можно жить в мире, в котором каждый день творится столько несправедливости?; Он затворился в доме, в той комнате, где жила и умерла Лушка... и Лушкиному влиянию приписывал буквально все, что совершалось в мире: гроза заходит — это Лушка насылает грозу, объявлена война — значит, — так Лушка решила, неурожай случился — не угодили мужики Лушке (И. Бунин, «Грамматика любви»).*

Мир не только служит локализатором для 'совокупности всего', но в определенных контекстах метонимически обозначает саму эту совокупность. В таких контекстах, как правило, речь идет об изменении мира, ср.:

*Мир сильно изменился за последние пятьдесят лет; Несколько сияющих истин должны были изменить мир к лучшему, а что произошло в действительности? (С. Довлатов, «Заповедник»).*

Мир как 'совокупность всего' может пополняться событиями или идеями, имеющими опять-таки глобальный масштаб, ср.:

*Христианство выступило в мир не с новым теократическим учением — довольно их проповедывали философы! — но с началами новой жизни (С. Булгаков, «О первохристианстве»).*

Порядок в мире может пониматься по-разному: как устройство мира в целом, как устройство географического мира и даже как распределение сфер влияния государств (*переустройство* <передел> *мира*). Это могут быть и самые общие законы, по которым протекает жизнь живых существ или существование материальных объектов, ср.:

*Так уж заведено в мире <так уж мир устроен>, что люди рождаются и умирают; Сюда же примыкала его... любовь к людям, нарушающим ... заведенный в мире порядок (В. Ходасевич, «Горький»); внести в мир X <новое учение>, прийти в мир, появиться в мире, воцариться в мире.*

Для денотата *мира* важны не только пространственные, но и временные параметры, а именно *начало* и *конец*, а также изменения во времени (*мир* в сочетании со словами типа *переделать*, *перестроить*):

*происхождение мира; сотворение мира; мифы о сотворении мира; уничтожение (спасение) мира*, ср. также фразему — *X старый, как мир*; *Первохристиане и не верили в прочность и продолжительность этого мира*, напротив, они ждали скорого, почти немедленного его конца. *Вся новейшая историческая наука единогласно подтверждает значение эсхатологии (учения о конце мира) в настроении первохристианства* (С. Булгаков, «О первохристианстве»); *Мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрязг* (А. П. Чехов, «Дядя Ваня»).

*Между мечтой о перестройке мира и мечтой самому это осуществить по собственному усмотрению — разница глубокая, роковая* (В. Набоков, «Истребление тиранов»).

С другой стороны, с *миром* также могут сочетаться и прилагательные с семантикой вечности, *вечный* и *неизменный*.

С идеей творения мира и высшей силы как творца и повелителя мира связан только синоним *мир*, в частности, в сочетаниях с глаголом *сотворить* и существительными *сотворение*, *творец*, ср.:

*Бог сотворил мир из ничего; сотворение мира.*

Кроме того, применительно к миру говорят о какой-либо высшей силе, которая организует порядок в нем. Ср.:

*Мифом правят числа; Какой-то из древних мудрецов, разумеется, случайно, сказал умную вещь: Любовь и голод владеют миром* (Е. Замятин, «Мь»); *Владычество верховной богини простирается особенно далеко, и всем миром нашим правит ее промысел* (Апулей, «Золотой осел», пер. М. Кузмина); *Не за свою моллю душу пустынную, / За душу странника в свете безродного; / Но я вручить хочу деву невинную / Теплой заступнице мира холодного* (М. Ю. Лермонтов, «Молитва»).

С лексемой *мир* могут связываться и представления о двоemiрии. *Мир*, в котором люди находятся при жизни, может противопоставляться загробному миру, в который души людей попадают после смерти, ср.: *мир сей (посюсторонний) vs. мир иной (потусторонний, загробный, лучший)*. Переход человека (или его души) из *мира сего* в *мир иной* передается в сочетаниях типа *перейти в мир иной*. Ср.:

*Не лучше ли устроить пир на эти двадцать семь тысяч и, приняв яд, переселиться в другой **мир** под звуки струн, окруженным хмельными красавицами и лихими друзьями?* (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»).

В русском языке есть также устаревшие фраземы — *подлунный мир*, *подсолнечный мир* [светила мыслятся как граница между реальным и идеальным миром] и *дольный мир* [противопоставленный *горнему миру*], ср.:

*И славен буду я, доколь в подлунном **мире** / Жив будет хоть один пиит* (А. С. Пушкин, «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»); *Наши дольный **мир**, лишенный сил, / Проникнут негой благовонной, / Во мгле полуденной почил* (Ф. И. Тютчев, «Снежные горы»).

*Мир* допускает и представления о том, что можно жить в *мире* и одновременно быть вне *мира*. Ср.:

*К земле и людям равнодушен, / Привязан к выбранной судьбе, / Одной тоске своей послушен, / Ты **миру** чужд, и **мир** — тебе* (М. Кузмин, «Лермонтову»).

Субъективное восприятие *мира* передается в сочетаниях с некоторыми прилагательными, ср.: *внешний* (*окружающий, физический, призрачный*) **мир**. *Мир* также сочетается с различными словами, передающими субъективное восприятие *мира*:

*видеть **мир** X-овым, ср. видеть весь **мир** в розовом (черном) свете; картина **мира**, образ **мира**, представления о **мире**; **мир** в восприятии современного (средневекового) человека; **мир** глазами крестьянина (верующего человека); смотреть на **мир** X-ово; смотреть на **мир** другими (твоими, его) глазами.*

*Мир* так же, как и *свет*, входит в состав фразем, которые используются как интенсификаторы, ср.:

*Пусть хоть весь **мир** провалится* [о нежелании что-либо делать, несмотря на то, что это необходимо]; *X старый, как **мир*** [X живет намного дольше, чем люди живут обычно]; *пустишь X-а по **миру*** [не оставить X-у никаких средств к существованию].

Формальные и сочетаемостные свойства также выделяют *мир* из числа всех остальных слов этой группы. Только *мир* имеет форму Мн. ч., указывающую на два мира — мир физический, реальный и мир потусторонний, ср.:

*О вещая душа моя! / О, сердце, полное тревоги, / О, как ты бьешься на пороге / Как бы двойного бытия!.. / Так ты — жилища двух **миров*** (Ф. И. Тютчев, «О вещая душа моя...»).

*Мир*, естественно, сочетается с кванторными словами *весь* и *целый*:

*Это — сожаление о том, что не удалось — да, пожалуй, и не удастся — увидеть весь мир в его ошеломляющем и таинственном разнообразии* (К. Паустовский, «Ильинский омут»); *Для этого искусства [искусства европейского барокко XVI—XVII вв.] характерна попытка объять мир в целом, полный универсум: небо и Землю, все формы существующей на земле жизни... макрокосм и микрокосм* (Уппсальский корпус).

В заключении этого раздела сделаем небольшой выход на поэтический язык, который искусно подхватывает и развивает многие из описанных выше семантических и стилистических особенностей космологических слов. Безусловно, лексема *мир* в силу широты своей семантики остается в поэзии самой употребительной среди синонимов (см., например, § 1.3). Но и другие космологические лексемы, хотя и употребляются реже, также играют в поэтических текстах своими красками — семантическими и стилистическими. Вот лишь несколько иллюстраций.

В одах Г. Р. Державина *вселенная* семантически имплицировала представление об огромном, безграничном, божественном мироздании, а стилистически задавала «высокий штиль», ср.:

*Помощника Тебя я вижу всей вселенной; Как капля, в море опущенна, / Вся твердь перед тобой сия. / Но что передо мной вселенна? / И что перед Тобой я? / <...> / Частица целой я вселенной, / Поставлен, мнится мне, в почтенной / Средине естества я той, / Где кончил тварей Ты телесных, / Где начал Ты духов небесных / И цепь существ связал всех мной; И все сие, о Царь вселенной! / Себе ты создал для утех и т. д.*

Интересно, что *мир* вписывался в поэтическую систему Державина — тем, что употреблялся во Мн. ч.: таким образом мироздание опять-таки расширялось до размеров огромного и непостижимого универсума, состоящего из великого множества частей, ср.: *Я связь миров повсюду сущих*.

Для поэзии А. Ахматовой было весьма существенно противопоставление реального, земного мира, несущего человеку страдания (низа) и идеального, небесного мира (верха). И она использовала целый ряд лексических средств, семантически имплицующих двоemiрие — в том числе лексему *земля* (и *свет*). Ср.:

*Только ложью живу на земле; Я не знаю, ты жив или умер, — / На земле тебя можно искать / Или только в вечерней думе / По усопшем светло горевать; Давно на земле ничего не боюсь, / Прощальные помня слова; В то время я гостила на земле; Мне ничего на земле не надо, / Ни громов Гомера, ни Дантова ада; И комната, в которой я болею, / В последний раз болею на земле; А все, кого я на земле застала, / Вы, века прошлого дряхлеющий посев! Также см. примеры выше.*

В поэзии О. Седаковой с установкой на славянский корнеслов и на выражение традиционных христианских ценностей широко употребляются *свет* и *земля* (примеры см. в соответствующих разделах). Далее — примеры из цикла «Старые песни»:

*Странное, странное дело, / почему огонь горит на свете; Разве мало я живу на свете? / Страшно и выговорить, сколько; Мало ли, что мне казалось: / что если кого на свете хвалят, / то меня должны хвалить стократно, / а за что — пускай сами знают; — Пойдем, пойдем, моя радость, / пойдем с тобой по нашему саду, / поглядим, что сделалось на свете; Были бы мастера на свете, / выстроили бы часовню / Над нашим старым колодцем / вместо той, какую здесь взорвали.*

### 1.2.7. Слово *мир* и его значения

При обсуждении семантики слова *мир*, наиболее важного для нас, встают два принципиальных лексикографических вопроса. Первый — в нашем описании было представлено одно значение или несколько? Второй вопрос касается толкования лексемы *мир* и остальных лексем этой группы.

Многие словари усматривают в приведенном выше языковом материале два разных значения — 1 ('то же, что вселенная') и 4 ('то же, что свет') по СЛУш:

1. **Вселенная** в ее совокупности; система мироздания, как целое. *Теории о происхождении мира. Миф о сотворении мира. Птолемева система мира.*  
// Вся жизнь в бесконечности; все, что есть во вселенной. *Хочется обнять весь мир от радости.*
2. Отдельная часть мироздания, вселенной; планета (книжн. поэт.). *Бесконечность миров.*
3. Какая-либо отдельная сфера жизни или часть предметов, явлений (книжн.). *Звездный мир.*  
// Одна из двух сфер бытия... *Здешний мир. Дольний мир. Мир скорби и слез.*

4. Земной шар вместе со всем существующим на нем; то же, что **свет**. *Известие облетело весь мир. Первый в мире по своей мощности завод.*

Такие детализированные значения даются не только словарями русского языка, но и некоторыми словарями итальянского, английского языков. В то же время французский Robert так же, как и мы, руководствуется принципом «не умножать сущностей без надобности» и сводит количество значений к минимуму.

Разбиения на лексемы, предлагаемые словарями русского языка (БАС, МАС, НБАС и даже СЛУш) не отражают реального употребления: если попробовать спроецировать их на тот языковой материал, о котором только что говорилось, то разбиение окажется довольно искусственным, отражающим экстралингвистические сведения, а не языковые, и — главное — охватывающими лишь малую часть употреблений. Посмотрим на некоторые примеры:

*Мир прекрасен и удивителен* — какой?

*Христианство пришло в мир* — в какой?

*Бог сотворил мир* — какой? Тот, который определяется через свет или тот, который определяется через вселенную? Ср. также *Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой* [Средневековьем] (О. Мандельштам, «Утро акмеизма»).

В ряде случаев будет затруднительно вообще установить в точности референцию (или денотативную область) этого слова — ср.: *Мир ловил меня, но не поймал* (Г. Сковорода). Какой это мир?

Второй довод — если мы посмотрим на те языки, в которых есть артикли, то слово, обозначающее мир, всегда будет сопровождаться определенным артиклем; причем это как раз такой случай употребления определенного артикля, когда он соотносится с вещью единственной, уникальной в своем роде (ср. англ. *the world*). Значит, во втором значении, когда мир обозначает землю со всем существующим на нем, мы должны считать ее частью *мира*-‘вселенной’, из чего следует, что суждение *Конкорд — самый быстрый в мире самолет* мы должны интерпретировать так: ‘самый быстрый самолет в этой части вселенной’. И если следовать этой логике, то предельность, всеохватность, свойственная *миру* во всех его употреблениях, перестает с ним соотноситься. А это в корне неверно.



По-видимому, *мир* — это слово, семантическое наполнение которого зависит от говорящего и его экстралингвистических знаний, а потому близкое к кванторными словам<sup>4</sup>.

Наконец, нам остается обсудить последний вопрос о том, можно ли истолковать слово с такой семантикой. В свете всего вышеизложенного нам хотелось бы предложить вернуться к старой идее и считать *мир* примитивом. Конечно, *мир* можно определить через компоненты ‘целое’, ‘все’, ‘порядок’, ‘люди’ (плюс некоторые другие), однако это толкование будет слишком широким и под него подойдут все остальные слова этой группы. В то же время, если принять точку зрения, что *мир* — это примитив, то через него можно будет истолковать все остальные слова этой группы. Но это задача отдельного исследования.

В заключение мы предлагаем классификацию всех значений слова *мир*.

#### **Мир-1.1** (примитив)

**Мир-1.2**, образованный в результате метонимического переноса, — ‘люди, населяющие мир-1.1’. Ср.: **Мир** не любит вспоминать о своих бывших увлечениях. Одно из таких увлечений — пылкая любовь к безмятежной пастушеской жизни — держалась необычайно долго (Г. К. Честертон, «В защиту фарфоровых пастушек», пер. Н. Л. Трауберг).

НВ. Те же значения — у **света-1.2**, ср.: *Аня должна была ухаживать за пьяным отцом, штопать ботинкам чулки, ходить на рынок, и, когда хвалили ее красоту, молодость и изящные манеры, ей казалось, что весь свет видит ее дешевую шляпку и дырочки на ботинках, замазанные чернилами* (А. П. Чехов, «Анна на шее»). Подобная метонимия была возможна и для *вселенной-1*. Ср.: *Дай Бог, чтобы во всей вселенной / Воскресли мир и тишина* (А. С. Пушкин, Из письма к В. Л. Пушкину).

**Мир-1.3**, ‘звезда, планета, галактика, образующая замкнутое целое и устроенная наподобие *мира-1.1*’ (то же значение — у *вселенной-2.2*). Ср.: *Звезды, даже самые маленькые, — все это миры! Как ничтожен человек в сравнении со вселенной* (Чехов, МАС); *Крицын говорит о звездных мирах, о Млечном Пути, опоясывающем нашу Вселенную, и о множестве других вселенных* (Бек, НБАС).

---

<sup>4</sup> К кванторным словам относится *все*. В ряде контекстов на место всеохватности заступает избирательность: *Ей было назначено жалование, которое никогда не доплачивали; а между тем требовали от нее, чтоб она одета была, как и все, то есть как очень немногие* (А. С. Пушкин, «Пиковая дама»).

**Мир-1.4**, ‘общество людей со своим порядком, укладом, традициями, которое образует замкнутое целое и выделяется по какому-либо отличительному признаку — территориальному, историческому, религиозному и т. д.’ Ср.: *Западный мир*; *страны Третьего мира*; *цивилизированный мир*; *древний, античный, средневековый, современный мир*, *старый (новый) мир*; *языческий (христианский, мусульманский) мир*; *Западный мир*, *подобно другим культурам, знает, правда, расщепление человеческой сущности: с одной стороны, жизнь в ее дикости, с другой — далекая от мира мистика; с одной стороны — нелюди, с другой — святые* (Вл. Соловьев, «Небо или земля»).

**Мир-1.5**, ‘отдельная область бытия, которая включает в себя представителей одного вида, рода или класса и образует замкнутое и упорядоченное целое’. Ср.: *внутренний мир человека, мир ребенка (взрослого человека), мир компьютеров, в мире животных, научный мир; волшебный мир танца* и т. д.

**Мир-2**, устаревшая или необходимая лексема, ‘все то, от чего отказывается монах, отшельник или аскет, чтобы приблизиться к абсолюту (Богу, истине, идеальному миру)’, соответствует светскому миру развлечений, соблазнов и искушений. Ср.: *проститься с миром, уйти из мира*. В качестве локализатора используется архаическая локативная форма *в миру*.

**Мир-3**, устаревшее значение, ‘крестьянская община’.

### 1.3. КОНЦЕПТ СЛОВА **МИР** В ИДИОЛЕКТЕ МАНДЕЛЬШТАМА.

#### **МИР И ЕГО СИНОНИМЫ**

##### 1.3.1. Мир

**МИР** (55), \**полмира* (1), *мировой* (8), *всемирный* (6); *всего: 68 (1/97)*; с синонимами *вселенная* (4), \**полвселенной* (1), *вселенский* (2), *свет* (4); *всего: 79 (1/84)*.

##### Для сравнения:

Пушкин — 103 (1/134) (в т. ч. *мир* 68, *свет* 24, *вселенная* 11);

Тютчев — 149 (1/45) (в т. ч. *мир* 119, *мировой* 3, *всемирный* 6, *мироздание* 3, *вселенная* 4, *вселенский* 3, *свет* 11);

Блок — 76 (1/173) (в т. ч. *мир* 62, *мировой* 1, *мировое* 1, *всемирный* 2, *вселенная* 3, *вселенский* 2, *свет* 5);

Гумилев — 76 (1/91) (в т. ч. *мир* 62, *мировой* 3, *вселенная* 5, *свет* 5);

Ахматова — 37 (1/184) (в т. ч. *мир* 18, *свет* 19).

В символистский период мандельштамовское употребление слова *мир* (13) можно свести к трем основным случаям:

— ‘мир сей’ (4):

*С самого себя срываю маску / И презрительный лелею мир* 1910; концептуализация мира сего осуществляется через сравнение с темницей, в которой находится поэт и другие люди, ср.: *В темнице мира я не одинок* 1909 и через хаос, бездну, пустоту, мировую пучину, ср.: *Твой мир болезненный и странный / Я принимаю, пустота!* 1910.

— ‘миры иные’ (3):

*Так вот она — настоящая / С таинственным миром связь!* 1912; *В смиренномудрых высотах / Зажглись осенние Плеяды. / И нету никакой отрады, / И нету горечи в мирах* 1909.

— ‘миры, создаваемые в воображении’ (3):

*Несозданных миров отмститель будь, художник — / Несуществующим существованье дай* 1911; в поэзии Мандельштама художественное творчество только в символистский период выстраивает свои миры, правда, они безнадежно проигрывают по параметру искусственности, неестественности рядом с реальным миром: *Недоволен стою и тих, / Я — создатель миров моих, — / Где искусственны небеса / И хрустальная спит роса* 1909.

То, что этот лексический и образный ряд был типичен именно для символистского мироустройства, подтверждает, например, поэзия Блока:

*темница мира, бездна, хаос, пустота, миры* (Мн. ч.);

*Смотри туда — в хаос безмирный / Куда склоняется твой день; В обрывках слов / Туманный ход / Иных миров; Миры летят. Года летят. Пустая / Вселенная глядит в нас мраком глаз.*

Начиная с акмеистического периода набор значений слова *мир* (всего 42 употребления) резко меняется. Из шести значений слова *мир* в русском языке (см. § 1.2.7) в идиолекте Мандельштама представлены три, к которым примыкает одно переносное, индивидуально-авторское значение. *Мир-1* — центральное значение и по своему семантическому весу, и по своей употребительности; от него отпочковываются три других.

### Толкование

**Мир-1** примитив; (перифразируя, можно объяснить как ‘все, что окружает человека при жизни и мыслится, как целое и единое’) (29 примеров); синонимы *свет, вселенная* (*‘астрономическая’*), *пространство-1.1*; *земля* (см. § 1.3.5), *вселенная-1*; ≈ то же, что *мир-1.1* в РЯ;

**Мир-2** ‘часть мира-1.1, образующая замкнутое целое и устроенная наподобие мира-1.1’ (2 примера); ≈ то же, что *мир-1.3* в РЯ;

**Миф-3** 'замкнутое общество людей, выделяющееся по какому-либо признаку и имеющее свой порядок' (4 примера + 2 местоимения); то же, что *миф-1.4* в РЯ;

**Миф-4** (перен.) 'об X-е можно думать как о самостоятельном мире со своим устройством' (5 примеров); синонимы *рай* (перен.), *Валгалла* (перен.); близкое к *миру-1.5* в РЯ, но не равное ему.

### Миф-1

*Миф-1*, примитив, который можно перифразировать следующим образом: 'все, что окружает человека при жизни и мыслится как целое и единое' (29 примеров), в РЯ входит в состав так называемых миропорождающих слов, имеет наиболее широкую область референции и связывается с максимальным количеством разнообразных представлений (например, от единомирия до двоимирия и многамирия, см. § 1.2.6) и тем самым дает поэту наибольшую свободу для творчества. Соответственно, в ПЯ *миф* можно даже уподобить вместилищу, которое наполняется вещами, событиями и качества и свойства которого полностью зависят от содержимого. Кроме того, авторское отношение к миру может быть не только нейтральным, но также положительно или отрицательно окрашенным.

*Миф* Мандельштама охватывает разные денотативные области: для него существенны пространственные параметры, идея порядка и представление о наполнении, равно как и авторское отношение к миру.

*Миф* в своей целостности (и, по-видимому, в своей простоте) представлен в одном «религиозном» контексте<sup>5</sup>: в стихотворении «Вот дароносица...» ощущение *мира* как целого и неделимого приходит во время церковной литургии:

*Вот дароносица, как солнце золотое, / Повисла в воздухе — великолепный миг. /  
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык: / Взят в руки целый миф, как  
яблоко простое* 1915.

Попутно отметим, что в этом примере *миф* является отмеченным словом (большая редкость!): для его характеристики используется сложный троп — глагольная метафора *взят целый миф* + сравнение *как яблоко простое*. Источник мотива «яблоко в руках человека» (и в поэзии, и, по-видимому, в прозе Мандельштама) — «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше:

<sup>5</sup> В т. ч. благодаря кванторному прилагательному *целый*.

«С какой уверенностью взирал сон мой на этот конечный мир — без любопытства, без сожаления, без страха, без мольбы; — словно наливное яблоко просилось в руку мою, спелое и золотистое, с нежной прохладной, бархатистой кожицей — таким мне представился мир» (Ницше 1990: 166)<sup>6</sup>.

Пространственные размеры *мира* в идиолекте Мандельштама могут быть самыми разными: *мир* то расширяется до пределов всего подлунного мироздания (но, однако, не *вселенной*, о чем см. § 1.3.4), то сужается до размеров «географического»; представлены в поэзии Мандельштама и такие контексты, когда *мир* включает в себя то, что в данный момент видит человеческий глаз. Таким образом, денотат *мира*-1.1 все-таки имеет для Мандельштама явно выраженный антропо- и геоцентрический, т. е. земной, облик.

*Мир* в пределах 'подлунного' в идиолекте Мандельштама, действительно, связан с луной. Главный мотив, в котором он участвует, — луна появляется в мире и озаряет его. В двух стихотворениях, о которых пойдет речь, *мир* получает традиционнопоэтический эпитет *дольный*: *На дольний мир бросает пепел бурый / Над Форумом огромная луна* 1914, и эпитет *бездыханный* (т. е. ночной, спящий мир) — *И бледная жница, сходящая в мир бездыханный* 1920. Сам мотив, объединяющий *мир* и луну, задает двоемирие. Третий эпитет, прилагаемый к 'подлунному' миру, — *скорбный* (в *скорбном мире* декабрист говорит правду — *И вычурный чубук у ядовитых губ, / Сказавших правду в скорбном мире* 1917) дистанцирован от автора: он имитирует стилистику нач. XIX в. и передает взгляд на мир из далекой декабристской эпохи.

У такого мира, мира-феномена, могут актуализироваться и его пространственные параметры — простор, ширь:

*Чтобы в мире стало просторней, / Ради сложности мировой, / Не втирайте в клавиши корень / Сладковатой груши земной* 1931, а также *В серых глазах мировой ширь* 1914,

и временные — конец (*кончина мира*, метафорическое олицетворение):

*И пред самой кончиною мира / Будут жаворонки звенеть* 1937.

---

<sup>6</sup> Образ глубокого мира — *И в прощанье отдав, в верещанье / Мир, который, как череп, глубок* 1937, возможно, также восходит к Ницше («Мир глубок» — это лейтмотив «Так говорил Заратустра»).

«Географический» *мир*, равный территории земного шара, передается сочетанием с «ландшафтным» существительным *поскогорья*: *Опять войны разноголосица / На древних плоскогорьях мира* 1923. Половина географического мира представлена поэтической номинацией \*полмира — *А над Невой — посольства полумира, / Адмиралтейство, солнце, тишина!* 1913. Будучи соотносенным только с христианскими землями, *мир*, наделенный границами, приближается по своей семантике к слову *вселенная* (в архаическом значении): об Армении, стоящей между западом и востоком, Мандельштам пишет: *Все утро дней на окраине мира / Ты просто-яла, глотая слезы* 1930.

НВ. Прилагательные *мировой* и *всемирный*, производные от *мира*, также поддерживают разграничение мира подлунного и географического мира внутри единого концепта: ср. *мир-‘подлунный’*, с пространственными атрибутами и особыми этическими качествами —

*Чтобы в мире стало просторней, / Ради сложности мировой, / Не втирайте в клавиши корень / Сладковатой груши земной* 1931; *В черном бархате всемирной пустоты* (дважды) 1920; *В серых глазах мировая ширь* 1931; [об Андрее Белом] *Мировая манила тебя молодящая злость* 1934<sup>7</sup>; ср. также прилагательное *всемирный* в этом качестве: [о Бетховене] *Тебе монашеские кельи — всемирной радости приют* 1914,

«географический» мир —

*И вот разорваны трех измерений узы / И открываются всемирные моря* 1913; [военные походы Наполеона] *Среди скрипучего похода мирового* 1924; *Невольно говорим — всемирный гражданин, — / А хочется сказать: всемирный горожанин* 1914.

*Мир*, воспринимаемый зрением, т. е. *мир* в третьем круге контекстов, состоит из того, что окружает человека «здесь и сейчас» —

*Мой щегол, я голову закину — / Поглядим на мир вдвоем: / Зимний день, колючий, как мякина, / Так ли жесток в значке твоём? / (<...>) / Поглядим на мир еще немного, / На детей и на снега* 1936<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Фонетически в этой строчке представлена инструментовка на М.

<sup>8</sup> Ср. в поэзии Вл. Ходасевича — *Покрова Майи потаенной / Не приподнять мой руке, / Но чуден мир, отображенный / В твоём расширенном значке* 1922 (сб. «Тяжелая лира»).

Но все-таки концептуализация *мира* в идиолекте Мандельштама идет не по пути обрисовки его пространственных размеров или временных пределов, а по пути детализации его содержимого (обычно разного рода вещей) и спецификации способа их существования в *мире*:

*Прекрасен храм, купающийся в мире* (sic!) 1914; *Лишь две краски в мире не поблекли: / В желтой — зависть, в красной — нетерпенье* 1931; *Дрожжи мира дорогие — / Звуки, слезы и труды* 1937 [здесь речь идет о сильном дожде, бьющем по лужам].

Так, в одном полусказочном, полумагическом контексте *мир* для героини (Наташи Штемпель) без мужа уподобляется *черной книге* (через сравнение), а нахождение героини в таком мире определяется через предикат *страшно* и эпитет, прилагательный к миру, — *душный*:

*Будет муж прямой и дикий / Кротким и послушным — / Без него, как в черной книге, / Страшно в мире душном* 1937 [здесь мир еще раз дается с точки зрения человеческого восприятия, *душный* (метафорический эпитет), и в сравнении с магической (?) устрашающей *черной книгой*].

В другом примере обыгрывается способ изобретения новой вещи (игры — *тенниса*) как событие *мира*: *Золотой ракетки струны / Укрепил и бросил в мир / Англичанин вечно-юный* 1913.

Порядок, который Мандельштам соотносит с *миром*, может оцениваться по-разному — в зависимости от того, принимает автор и его лирический герой этот мир или нет. Содержание одного из примеров — *мы* ('люди') действуем не в согласии с *миром* (правда, сразу возникает вопрос: насколько гармоничен такой *мир*?): *Не своей чешуей шушим, / Против шерсти мира поем* 1922. Здесь метафорически обыгрывается фразеологизм *против шерсти*: в общем контексте стихотворения *шерсть* как признак дисгармонии может быть приписан *миру*.

Отношения человека с *миром* в поэтическом мире Мандельштама проходят несколько стадий, от любования (*миром* или его содержимым, см. выше) до полного неприятия (это в большей степени касается современного Мандельштаму мира). В 1931 г. связь с *миром* лирического «я» ограничивается очень небольшим кругом вещей, без которых его существование оказалось бы невозможным, — *ключом* от квартиры, *зривенником* и т. д., а в 1937 г. это почти разрыв:

*Когда подумаешь, чем связан с **миром**, / То сам себе не веришь: ерунда. / Полночный ключик от чужой квартиры, / Да гривенник серебряный в кармане, / Да целлулоид фильма воровской 1931; И я в размолвке с **миром**, с волей 1937.*

Порядок внутри **мира** может пониматься и по-другому. В одном примере восстанавливается древний синкретизм значений слов **МИРЬ** ('тишина', 'покой', 'не-война') и **МИРЬ** (синонимы свет, вселенная) — *Опять войны разногласица / На древних плоскогорьях **мира** 1923.*

### **Мир-2**

Другое значение слова **мир** — **мир-2**, 'часть **мира-1**, образующая замкнутое целое и устроенная наподобие **мира-1**', представлено всего двумя примерами. Формально они следуют чисто символистскому словоупотреблению — и там и там **мир** во Мн. ч., а содержательно все-таки вписываются в основную модель мира Мандельштама. Это *Не ученичество **миров**, а бред овечьих полусонок 1923* [*миры* не с чем соотнести] и *Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти **миры** 1937.* Во втором примере референция очевидна: звезды мыслятся как самостоятельные *миры* внутри вселенной.

### **Мир-3**

Третье значение слова **мир** — **мир-3**, 'замкнутое общество людей, выделяющееся по какому-либо признаку и имеющее свой порядок' (с местоимениями — 6 примеров), в идиолекте Мандельштама так или иначе связано с временем — и культурами, цивилизациями, в нем существующими и исчезающими, ср.:

*Театр Расина! Мощная завеса / Нас отделяет от другого **мира**; / Глубокими морицами волнуй, / Меж **ним** и нами занавес лежит 1915.*

Советский новояз и советская идеология самым прямым образом подействовала на появление «нового» **мира** и отделение его от старого, дореволюционного; правда, в следующем примере идея строительства нового **мира** по-советски получила авторское преломление —

***Мир** начинался страшен и велик: / Зеленой ночью папоротник черный — / Пластами боли поднят большевик 1935.*

Другой, более ранний пример на *новый мир*, напротив, отвечает историософской мысли Мандельштама о необходимости



преобразования только что появившейся страшной, иррациональной эпохи в гуманную, человеческую —

*Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Надо флейтою связать* 1923.

Помимо «нашего» *мира*, *расиновского мира* и *нового мира* в поэзии Мандельштама появляется еще и *державный мир* имперского Петербурга, в котором Мандельштам сложился и сформировался —

*С миром державным я был лишь ребячески связан, / Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлобья — / И ни крупицей души я ему не обязан, / Как я ни мучил себя по чужому подобию* 1931.

Заметим, что *державный мир* так же, как и *мир* вообще, дается через очень подробную детализацию (*гвардейцы, банкиры, цыганки, нежные европейки*). Параллели между *миром-1* и *миром-3* идут дальше: с *миром* имперского Петербурга, так же как и с *миром* вообще (см. выше пример того же 1931 г.), для Мандельштама (и лирического героя стихотворения) связь оказывается призрачной, несущественной — «ребяческой». Более полное проведение этого мотива — в прозе Мандельштама, в «Шуме времени» (глава «Ребяческий империализм»).

#### *Мир-4*

*Мир-4*, переносное употребление, можно определить так: 'об X-е можно думать как о самостоятельном мире со своим устройством' (5 примеров).

Это индивидуально-авторское значение является подтверждением того, что и в идиолекте Мандельштама *мир-1* выполняет роль примитива и через него метафорически можно передать более сложные явления, ср. в варианте к переводам из Петрарки: *О семицветный мир лживых явлений! / Печаль жирна и умиранье наго!* 1936.

*Мир* как вспомогательное средство в развернутых метафорах (в том числе ландшафтных, антропоморфных) начинает обозначать вещи (например, мороженое), а также идеальные объекты (например, песни Шуберта), в том числе уникальные:

[о мороженом] *И в мир шоколада с фруктовой заферю, / В молочные Альпы, мечтанье летит* 1914;

[о спорте] *Но только тот, действительно, спортсмен, / Кто разорвал печальной жизни плен: / Он знает мир, где дышит радость, пенясь* 1913;

[о песни Шуберта] *Старинной песни мир — коричневым, зеленым, / Но только вечно молодой, / Где соловьиных лип рокочущие клены / С безумной яростью качает царь лесной* 1917;

[концерт на вокзале в Павловске] *Огромный парк. Вокзала шар стеклянный. / Железный мир опять заморожен. / На звучный пир в Элизиум туманный / Торжественно уносится вагон / (...) / И мнится мне: весь в музыке и пене, / Железный мир так нищенски дрожит* 1921.

Если к лексеме *мир*-4 добавить сходные переносные употребления *рая* и *Валгаллы*, то этот факт будет красноречиво свидетельствовать о самостоятельности категории «вещь» в поэзии Мандельштама.

### Выводы

Итак, *мир* во всех четырех значениях, равно как и производные от него прилагательные, отражают антропоцентричность как центральную установку Мандельштама, исторический взгляд на время, а также важность категории «Вещи» в поэтической картине мира Мандельштама.

Инвариантным для идиолекта Мандельштама можно считать то, что слово *мир* в любом значении — это своего рода оболочка для самых разных явлений, вещей. С помощью *мира*-‘оболочки’ не только очерчен ‘подлунный мир’, но также и общественная формация, созвездия, вокзал в Павловске, мороженое, представленные как миры, ни на что не похожие и имеющие самостоятельное существование.

### 1.3.2. Свет

*Свет* подстраивается под концепт лексемы *мир*-1. Между *миром* и *светом* в идиолекте Мандельштама возможны взаимозамены — они есть в «щеглиных» стихах-двойчатках:

*Подивлюсь на свет еще немного, / На детей и на снега* 1935; *Мой щегол, я голову закину — / Поглядим на мир вдвоем: / Зимний день, колючий, как мякина, / Так ли жесток в зрачке твоём?* 1935.

Для обрисовки того, что существует или происходит, используется клише *на свете* (без распространителей), причем Мандель-

штам обыгрывает ее бытовой (или народно-бытовой) стилистический ореол:

*Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни / Сторожа и собаки 1917; У меня остается одна забота на свете 1920.*

Это же клише, с распространителями и без, используется для передачи дисгармоничного, нарушенного порядка — в том числе при помощи эпитетов *дикий, страшный* (о гармонии/дисгармонии *мира-1* мы уже писали — см. § 1.3.1):

*На этом диком страшном свете / Ты, друг полночных похорон, / В высоком строгом кабинете / Самоубийцы — телефон 1918; Клевещет жердочка и планка, / Клевещет клетка сотней птиц, / И все на свете наизнанку, / И есть лесная Саламанка / Для непослушных умных птиц! 1936.*

То, что *свет* (в отличие от астрономической *вселенной*) не имеет самостоятельного значения в идиолекте Мандельштама и находится как бы «на подхвате» у *мира-1*, доказывает тот факт, что никакие дополнительные смыслы (например, ‘двоемирие’) с ним не связаны.

### 1.3.3. Архаическая вселенная

Архаическая *вселенная*, то же, что географический свет, обжитая людьми земля или др.-греч. ойкумена (подробнее см. §1.2.2), встречается только в форме \*«пол- + вселенная» (модель с «пол-/полу-» мы помним по словообразовательному гнезду слова *мир*, ср. *посольства полумира*). Пример на эту лексему всего один (есть также одно производное от *вселенной* — прилагательное *вселенский* (2), о чем ниже). Содержательно в «московском» контексте эта лексема (окказиональная?) подчеркивает чрезмерные амбиции торговой Москвы 1918 г.; на фоне нейтрального *мира* \**полвселенной* дает архаизирующую стилистику, удачной канвой для которой служит сюжет на тему русского Средневековья, с *князьями и удельной речкой*:

*Она, дремучая, всем миром правит. / Миллионами скрипучих арб она / Качнulas в путь — и полвселенной давит / Ее базаров бабья шифрина 1918.*

НВ. Прилагательное *вселенский* (возможно, с религиозным оттенком — ср. *вселенские соборы*) — также входит в поэтический сло-

варь Манделъштама. Им подчеркивается особая, общечеловеческая значимость соборов Софии и Петра, а также органной игры:

*Соборы вечные Софии и Петра, / (...) / Зернохранилища вселенского добра / И риги Нового Завета 1921, 1922; И я сопровождал восторг вселенский, / Как вполголосная органная игра / Сопровождает голос женский 1937.*

#### 1.3.4. «Астрономическая» вселенная

Говоря о каждодневных вещах, о привычном взгляде на мир, Манделъштам использовал слово *мир* (и *свет*), стилистически нейтральное и приемлющее разнообразное содержание. При всей своей частотности *мир* крайне редко был отмеченным, выделенным из контекста. Говоря о серьезных вещах, Манделъштам обращается не к затертому слову *мир*, а к стилистически «возвышенному» слову — *вселенной* (астрономической, соответствующей *вселенной-2* в РЯ).

*Вселенная* в идиолекте Манделъштама так же, как и в русском языке, имплицитно предстает о больших размерах и о всеобъемлемости, всеохватности:

*Распряженный огромный воз / Поперек вселенной торчит 1922; большая вселенная 1933—1935 (другие примеры см. ниже).*

Этим она противопоставляется *миру*, оконтуренному и имеющему пределы (см. § 1.3.1).

В отличие от «тварного» *мира*, имеющего начало и конец, *вселенная* лежит в вечности: *Большая вселенная в люльке / У маленькой вечности спит 1933*; кстати, вечность Рима также объясняется через имплицитно подразумеваемую вечность *вселенной* —

*Не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной! 1914 [здесь возможна и другая интерпретация — ‘архаическая’ вселенная].*

Наконец, через *вселенную* описывается содержание *Рафаэлева холста* — серьезное и вечное изобразительное искусство: *На холсте уста вселенной, но она уже не та 1937.*

Заметим, что *вселенная* никогда в идиолекте Манделъштама не сопрягается с отрицательными оценками, коннотациями и т. д., и вопрос о ее приятии/неприятии не встает; оценки и коннотации, когда они появляются, всегда положительные.

### 1.3.5. Земля (в значении ‘мир’)

Эта лексема в чистом виде отсутствует в идиолекте Мандельштама; значение ‘мир’ совмещается с другим значением, ‘земной шар’, в нескольких контекстах (см. *земля*-1.1, § 1.4.2).

## 1.4. МОДЕЛЬ МИРОЗДАНИЯ В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА

### 1.4.0

В космологии Мандельштама «мир» преимущественно выполняет функцию вместилища или «оболочки» для всего сущего. По разбору слова *мир* мы видели, что на сам *мир* (в любом из его значений) расходуется не много красок — например, он не входит в рассуждения о природе вещей. Краски тратятся на его содержимое. При этом осмысление *мира* (в первом и втором значении) идет и с «объективных» позиций, и с сугубо личных (вписывается Я-субъект в такой *мир* или не вписывается). Все эти доводы говорят в пользу того, что «мир» в поэзии Мандельштама, в общем-то, отодвинут на второй план. На первый же план выдвигаются его составляющие. Главные из них — *земля*, *воздух* и *небо*. Каждое из этих трех составляющих (включая *воздух*!) подаются Мандельштамом как самостоятельные уровни мироздания: нижний — *земля*, верхний — *небо*. И, наконец, *воздух* — не «прослойка» между ними, а средний (срединный) уровень. Четвертый существенный компонент мироздания Мандельштама — это *вода* (*океан*, *море*, *волна*, *вода*).

Такая авторская концептуализация мира должна быть отражена и в лексикографической интерпретации лексем *земля*-1.1, *воздух*-1, *небо*-1: поэтому в их дефиниции вводится компонент ‘часть мира’, причем в качестве вершины толкования.

Едва ли мандельштамовский взгляд на мир можно отождествить с наивным, донаучным — уж конечно, *воздух* в русском языке не концептуализируется как ‘часть мира’ или ‘уровень мироздания’. С другой стороны, Мандельштам также сильно расходится со сложными научными и более примитивными «школьными» взглядами на мир, хотя само предположение о том, что научная картина мира была Мандельштаму незнакома, выглядит по меньшей мере абсурдно: по весьма обоснованным предположениям

мандельштамоведов (О. Ронена), Мандельштам должен был знать книги К. Фламариона «История неба», «Атмосфера» и др., в которых излагаются старые и новые теории мира, современная ему астрономия.

Тот факт, что мироздание по Мандельштаму не соответствует ни языковому (наивному), ни научному мирозданию, ни (забегая вперед) мирозданию других поэтов, вызывает целый ряд вопросов: почему «мир» у Мандельштама постсимволистского периода «трехслоен»? почему «оконтурен» именно «подлунный/подсолнечный мир»? противопоставлен ли «мир сей» иным мирам или загробному миру? Ответ на первый вопрос: по-видимому, именно такой трехслойный мир с неизбежностью предполагает присутствие человека — ведь каждый из слоев в нем каким-то образом ориентирован относительно человека (подробнее см. §§ 1.4.2—1.4.4). Ответ на второй вопрос также можно связать с антропоцентричностью мандельштамовского видения: в его постакмеистической поэзии дается только земной, подлунный мир, рассчитанный на человеческое присутствие. Верхняя граница этого мира обозначается словами *небо, солнце, луна/месяц, звезды*. Соответственно, у некоторых слов имплицитно противопоставляется посястороннего/потустороннего. Однако в отличие от ранней, символистской поэзии Мандельштама это противопоставление не формирует самостоятельных значений слова (исключение — слово *небо*, 2 примера), оно лишь «просвечивает» через семантику лексем *небо* (см. § 1.4.3) и *звезда* (подробнее см. § 1.4.7) и, как следствие, отражается на их сочетаемости. Нижняя граница мира — *земля, вода*.

В мандельштамоведческой литературе принято считать, что Мандельштам «целомудренно молчит» (С. С. Аверинцев) о Боге, вечности и о загробном мире (есть биографические свидетельства о том, что Мандельштам был близок к христианству: он сознательно избрал одну из периферийных христианских конфессий, методистскую церковь; крещение состоялось 14 мая 1911 г., подробнее см. Аверинцев 1991). Вот одно из немногочисленных мандельштамовских рассуждений на тему потустороннего:

«Средневековые дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегородок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой» («Утро акмеизма»).

К сожалению, поэтическая апофатика едва ли может быть уловлена исследователем. Поэтому мы обратимся к тем отголо-скам двоимирия, которые нашли словесное выражение.

### 1.4.1. Единомирие или двоимирие?

Итак, Мандельштам в постсимволистский период совсем не говорит о мирах иных и — довольно редко — говорит о загробном мире или загробном существовании. Тем не менее в идиолекте Мандельштама набирается некоторое количество слов (не больше 15), так или иначе указывающих на загробный мир. Практически все они связаны с определенной культурой и — как следствие — с определенными религиозными верованиями, как языческими, так и христианскими.

Внеконфессиональные — *загробный*; *царство мертвых*;

Общехристианские представления — *ад*, *рай*; \**эмпирей*; метафорическая *луговина* [*О луговине той, где время не бежит* 1915];

Католические — *чистилище*, *клиф*; перифраза — *диски* (от кругов Дантовского рая);

Древнегреческие — *Эреб*; *летейский*; *стигийский* (от названий рек — Леты и Стикса); (и — шире — античные) — *элизум*;

Древнегерманские — *Валгалла*.

Эти слова используются и по прямому назначению (как отражение собственных религиозных представлений и в большей степени как средство стилизации под другие верования), и как метафорическое переосмысление других реалий.

Потустороннее существование в тех редких случаях, когда оно появляется в поэзии Мандельштама, дается описательно, перифрастически, в сопровождении местоимения дальнего дейксиса *там*:

*Каково тебе там в пустоте, в чистоте, сироте... 1934; Но то, что в ней едва существовало, / Днесь, вырвавшись наверх, в очаг лазури / Пленять и ранить может, как бывало. / И я догадываюсь, брови хмурая: / Как хороша? к какой толпе пристала? / Как там клубится легких складок буря? 1934.*

Также его атрибутами могут становиться пустота и сухость — по контрасту с земной жизнью: *В сухой реке пустой челнок плывет* 1920.

*Ад* и *рай* в идиолекте Мандельштама единожды обозначают сами загробные царства и одновременно несут дополнительный этический смысл:

*И думал я: витийствовать не надо. / Мы не пророки, даже не предтечи, / Не любим **рая**, не боимся **ада**, / И в полдень матовый горим, как свечи* 1912.

Другое упоминание ада — в перифразе *летейская стужа* ('место наказания' + 'само наказание'): *Мы будем помнить и в **летейской** стуже, / Что десяти небес нам стоила земля* 1918. Названия *ада*, *рая* и *чистилища* появляются в переносном или описательном употреблении, т. е. не как обозначения загробных царств. В стихотворении 1914 г. с ярко выраженными славянофильскими корнями Россия уподобляется *белому раю* — *Разве Россия не белый **рай** / И не веселье наши сны?* 1914; живопись и воронежский пейзаж также заставляют вспомнить о рае, только не реальном, а изображенном: *Не ищи в нем зимних масел **рая**, / Конькобежного голландского склона* 1937.

Гораздо обстоятельнее Мандельштам описывает загробные царства древних цивилизаций:

*Древний Египет: египтянин предчувствует загробные радости* 1913;

*Древняя Греция / Рим: чертог теней* 1920, *греческий Эреб*, о котором гадают девушка 1919; [топография загробного царства] реки — *Лета*, *Стикс* (последняя — в форме прилаг. *стигийский*);

*Древнегерманская мифология — Валгалла (Скажите мне, друзья, в какой Валгалле / Мы вместе с вами щелкали орехи* 1932).

Непрямое употребление иноязычных слов этой группы также обширно. В Павловске начала века, с его уже несуществующей музыкальной атмосферой, появляется *элизиум туманный* (с аллюзией на пютчевский *элизиум теней*) —

*Огромный парк. Вокзала шар стеклянный. / Железный мир опять заворужен. / На звучный пир в **элизиум** туманный / Торжественно уносится вагон* 1921.

*Валгалла*, место обитания богов и героев в древнегерманской мифологии, имплицитно не только появление мотива пира (*вина*) и *мужей*, но и высокий стиль —

*В серебряном ведре нам предлагает стужа / **Валгаллы** белое вино, / И светлый образ северного мужа / Напоминает нам оно* 1914.

*Валгалла* и *рай* также используются при описании идеи вещи и тем самым приближаются к переносному употреблению слова *мир* в значении 4, ср.:



*Стучите, молотки, / О деревянном рае, / Где вещи так легки! 1914; А там дубовая Валгалла / И старый пиришественный стол 1933.*

Наконец, с иным миром, идеальным, небесным, расположенным «над», связан образ Бога, не названного, но введенного перифразой и обращением (*ты*) в текст одного из «дантовских» стихотворений —

*Если я не вчерашний, не зряшний, — / Ты, который стоишь надо мной, / Если ты виночертий и чашиник — / Дай мне силу без пены пустой / Выпить здравье кружащейся башни — / Рукопашной лазури шальной 1937.*

Таким образом, можно говорить о том, что эксплицитно (явно, зримо, во всей своей красочности и полноте) в поэзии Мандельштама воплощено единомирие — мироздание в пределах ‘подлунного мира’. Загробный или идеальный мир лишь изредка просвечивает сквозь него и зримые, красочные очертания получает только в двух стихотворениях 1920 г., о хождениях души Психеи по царству теней, «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» и «Я слово позабыл, что я хотел сказать...».

Дальше мы предлагаем описание мироздания Мандельштама, основанное на концептах таких слов, как *земля, воздух, небо; солнце, луна, звезда*, потому что именно ими задается мироздание по Мандельштаму.

#### 1.4.2. Земля

**ЗЕМЛЯ (79), земной (13), земляной (2), подземный (1), чернозем (1), чужеземный (1); всего: 97 (1/68).**

**Для сравнения:**

Пушкин — 62 (1/226) (в т. ч. *земля* 42, *земной* 16);

Тютчев — 136 (1/49) (в т. ч. *земля* 88, *земной* 47, *подземный* 1);

Блок — 142 (1/93) (в т. ч. *земля* 103, *земной* 33, *земное* 2, *подземный* 4);

Гумилев — 78 (1/88) (в т. ч. *земля* 59, *земной* 9);

Ахматова — 60 (1/113).

В символистский период (5 употреблений, 2 перифразы) слово *земля* употреблялось в пяти значениях:

‘планета’ — [веретено] *Когда, оваяно потусторонним ветром, / Оно оторвалось от медленной земли 1911;*

‘мир’ — *Необходимость или разум / Повелевает на земле 1910;*

‘родина / моя земля’ — *Но люблю мою бедную землю / Оттого, что иной не видал* 1908;

‘суша’ (+ дополнительные символические смыслы) *Нету иного пути, / Как через ружу твою, — / Как же иначе найти / Милую землю твою? / Плыть к дорогим берегам* 1909;

‘создательница’ — *Только то, что создано землею: / Длинные, трепещущие нити* 1911.

Земля в значении ‘планета’ и ‘мир’ (и соответствующие перифразы) связывалась с такими понятиями, как ‘несвобода для человека’, ‘заточение’, ‘грубая реальность’ и, как и *мир*, противопоставлялась идеальным мирам. Перифразы высветляли все тот же негативный смысл — человек на земле ощущает себя узником в темнице, ср. *земная клеть, узы земного заточенья*. *Земная жизнь и красота* оценивались как обманчивые, и потому противопоставлялись смерти.

Комплекс значений этого слова, сложившийся в акмеистической и постакмеистической модели мира Мандельштама, отражает целостное знание о земле. Если в русском языке *земля* имеет семь общеязыковых значений — ‘планета, на которой мы живем’; ‘реальность в противопоставлении миру идеальному’; ‘суша’; ‘почва // рыхлое, рассыпчатое вещество’; ‘твердая поверхность, почва, по которой мы ходим, на которой стоим’; ‘страна, государство’; ‘территория с находящимися на ней угодьями, состоящая в чьем-либо владении’ (СЛУш), то в идиолекте Мандельштама представлены все эти значения за исключением ‘территория с находящимися на ней угодьями...’<sup>9</sup>; значение *земля*-1.2, ‘мир или реальность в противопоставлении миру идеальному’, совмещается с первым значением, *земля*-‘планета’, см. § 1.3.5. Кроме того, в идиолекте Мандельштама к общеязыковым значениям добавляются еще традиционно-поэтическое мифологизированное представление о земле как о прахе (см. *земля*-2.3) и представление ‘мать сыра земля’ (см. *земля*-3) (оба отмечены в СЛД), которые мы, основываясь на мандельштамовской мифологии, выделили в самостоятельные значения.

---

<sup>9</sup> Оно представлено в прозе — «Всю **землю** держал барон с моноклемом фамилии Фирс. **Землю** свою он разгородил на чистую от евреев и нечистую» (ОМ, II: 22).

### Толкование

- Земля-1.1** ‘нижняя часть мира; шар, на котором живут люди’ (23 примера)  
[есть переходные употребления между *землей-1.1* (РЯ) и *землей-1.2*, ‘миром, в котором живут люди’ (РЯ)]; синонимы *мир-2*, \**полвселенной*;
- Земля-1.2** ‘суша, материк’ (1—3 примера); синоним *материк*; перифраза *земное лоно*; квазиантонимы *море, океан, вода*;
- Земля-1.3** ‘поверхность, по которой люди ходят, на которой стоят’ (8—10 примеров);
- Земля-1.4** ‘часть земли-1.2; часть света, страна, государство, край, территория’ (14 примеров);
- Земля-2.1** ‘верхний слой земного шара, земная кора’ (4 примера); перифраза *земная кора*;
- Земля-2.2** ‘рыхлое, рассыпчатое вещество; почва, на которой может что-то расти’ (11 примеров); синоним — *чернозем*; слова из этой группы — *суглинок, кремень, почва, глина, гранит, руда, песчаник, породы, пласты*;
- Земля-2.3** ‘прах’(2 примера); синоним *прах*;
- Земля-2.4** ‘место, где находится тело человека после смерти’ (2 примера); синоним *могила*; перифраза *земляная постель*;
- Земля-3** [творческое начало мира] ‘то, что дает человеку и вещам материю на время земной жизни, а потом забирает ее обратно’, ‘мать сыра земля’ (3 примера).

### Земля-1.1

*Земля-1.1*, ‘нижняя часть мира; шар, на котором живут люди’ (23), как можно видеть из толкования, концептуализируется двояким образом. Это нижняя часть мира, противопоставленная небу. Это и шар, который вращается (вместо более привычной планеты).

*Земля* в поэтическом мире Мандельштама осмысляется с антропоцентрических позиций, причем и в акмеистический период, когда вопрос о приятии земли для Мандельштама, Гумилева и других акмеистов был главным «камнем», на котором возводилась новая поэтика, и после. Предпочтение земле в акмеистический период имело явно ницшеанские корни: как отмечает О. Ронен, «Гумилев требовал „верности этой земле“ в духе „Заратустры“ Фр. Ницше» (Ронен 1992: 516). И действительно, и в прозе, и в поэзии Мандельштама обнаруживаются пересечения с «Так говорил Заратустра» — например, в стихотворении «Умы-

вался ночью на дворе...» (1921) (*И земля по совести сурова / <...> / И земля правдивей и страшнее*):

«И это мое „Я“, самое **правдивое** свидетельство бытия, говорит о теле и стремится к нему, даже когда предается страстным мечтам и трепещет разбитыми крыльями.

Все **честнее** учится оно говорить, это „Я“; и чем больше учится, тем больше находит слов, чтобы хвалить тело и землю.

Новой гордости научило меня мое „Я“, этой гордости учу я теперь людей: не прятать больше голову в песок небесных абстракций, но высоко держать ее, эту голову, созидающую смысл земли!

<...>

**Правдивее и честнее** говорит здоровое тело — сильное и совершенное, и говорит оно о смысле земли» (Ницше 1990: 27—28).

Основы мандельштамовской акмеистической этики — правильное и честнее для человека заниматься благоустройством *земли* и земными заботами, чем отрываться от реальности, — в обсуждаемом стихотворении передаются соответствующими прилагательными (в т. ч. в сравнительной степени): [*земля*] *суровая, правдивая, страшная*.

*Земля* — это одновременно и мир, предназначенный для человека (поэтому она описывается как *наполненный музыкой дом* 1937, пример см. ниже), и мир в руках человека, ответственность за который лежит на человеке, — отсюда в «Сумерках свободы» (1918) метафорический *корабль*, управляемый *мужами* 1918. Сама эта установка, равно как и *мужи*, тоже обнаруживает параллели с «Так говорил Заратустра» —

«Но мы не стремимся в то небесное царство: мы стали мужественны, мы стали мужами, и потому *желаем мы земного царства*» (Ницше 1990: 281).

Сравнение *земли* с *небом*, традиционно (т. е. в русской поэзии вообще и в символизме в частности) решавшееся в пользу *неба*, у Мандельштама решается в пользу *земли*. Место из «Сумерек свободы», о котором пойдет речь, требует небольшого комментария: *земля-корабль* управляется *мужами*, она плывет в сумерках, когда не видно пути, благодаря их управлению, которое в первую очередь требует мужества (подробнее см.: Гаспаров, Ронен 1999).

*Мы в легионы боевые / Связали ласточек — и вот / Не видно солнца; вся стихия / Щебечет, движется, живет; / Сквозь сети — сумерки густые — / Не видно солнца, и земля плывет. / Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, /*

*Скрипучий поворот руля. / Земля плывет. Мужайтесь, мужи. / Как плугом, океан деля, / Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля* 1918.

Земля как шар, который вращается/движется, — по-видимому, тоже переработка ницшеанских представлений.

«О земля, слишком круглой стала ты для меня!» (Ницше 1990: 243); «Как? В этот миг не стал ли мир совершенным? Округлым и зрелым? О, куда мчится он, золотой шар? Побегу за ним!» (Ницше 1990: 247) и др.

В поэзии Мандельштама шарообразность земли специально оговорена в определении — *меблированный шар* 1935, и в перифразе *шар земной* 1937, используемой для метонимического обозначения населения земли — *Эй, товарищество, шар земной!*

Шарообразность, покато́сть земли в поэтическом мире Мандельштама ощущается человеком, причем в разных местах — в большей или меньшей степени, ср.:

*И угодливо поката / Кажется земля, пока / Шум на шум, как брат на брата, / Восстают издалека* 1932; *На Красной площади всего круглей земля* 1935.

В поэтическом мире Мандельштама человек в особо эмоциональные моменты своей жизни ощущает движение земли как очень быстрое (и очень медленное — в символистский период):

[фаэтонщик в Нагорном Карабахе] *Он безносой канителью / правит, душу веселя, / Чтоб вертелась каруселью / Кисло-сладкая земля* 1931; *Несется земля — меблированный шар* 1935, а также [о веретене] *Когда, оторвано потусторонним ветром, / Оно оторвалось от медленной земли* 1911.

Есть еще одна ипостась земли — как orbis terrarum, в границах обжитого мира, — которая представлена во фразеологизме *на краю земли* в стихотворении с античной тематикой. Это не собственно мандельштамовские представления, а стилизация под античные представления о мире (например, с точки зрения сосланного из Рима Овидия):

*Здесь, Капитолия и Форума вдали, / Средь увядания спокойного природы, / Я слышу Августа и на краю земли / Державным яблоком катящиеся года* 1915.

Земля дается Мандельштамом в пространственно-временных категориях.

Из всего набора пространственных категорий Мандельштамом избирается традиционное вертикализованное противопоставление *земли* (низа) *небу* (верху). В одном из примеров световые линии (небесные *гости*) сходят на *землю*, как *в наполненный музыкой дом* —

*Чистых линий пучки благодарные, / Направляемы тихим лучом, / Соберутся, сойдутся когда-нибудь, / Словно гости с открытым челом, — / Только здесь, на земле, а не на небе, / Как в наполненный музыкой дом* 1937.

Другой случай нисхождения с неба на землю имеет иллюстративное, вспомогательное назначение: *Как землю где-нибудь небесный камень будит, / Упал опальный стих, не знающий отца* 1937. Из других пространственных параметров *земли* важной оказывается горизонталь. Она задается локативной конструкцией *на земле* — вообще, по нашим данным, — одной из самых частотных в русской поэзии, но не у Мандельштама; у Мандельштама встречается только три таких употребления —

*И далеко прошелестело: / — Я тоже на земле живу* 1918; *И на земле, что избегит пленя...* 1937; *Только здесь, на земле, а не на небе...* 1937.

Во всех трех случаях актуализируются сразу два общеязыковых значения *земли*, ‘планета’ и ‘мир’.

*Земля* пребывает не только в пространстве, но и во времени. Есть один пример, когда *земля* мыслится Мандельштамом в терминах исторического времени: несмотря на то, что возраст *земли* измеряется *веками*, соответствующая лексема сопровождается метонимическим эпитетом *младенческая* (имеется ввиду новый, т. е. младенческий, век *земли*), с присущими этой возрастной номинации коннотациями хрупкости, незрелости и беспомощности: *Словно нежный хрящ ребенка / Век младенческой земли* 1922.

Мандельштам наделяет *землю* творческими потенциями: человеческое творчество вызывает аналогии с небесным камнем, *будящим землю* (предикатная метафора-олицетворение): *Как землю где-нибудь небесный камень будит, / Упал опальный стих, не знающий отца* 1937 (см. также раздел, посвященный *земле*-1.4).

Прилагательное *земной*, производное от *земли*-1.1, в идиолекте Мандельштама либо служит целям локализации объектов разного рода — *земные сны* 1918, *земные вещи* 1922:

*На страшной высоте **земные** сны горят* 1918; *Кровь-строительница хлещет / Горлом из **земных** вещей* 1922,

либо обозначает часть земли — *земную ось* 1937.

### **Земля-1.2**

Земля-1.2 — ‘суша, материк’ (1—3 примера) дана с точки зрения моряков, которые возвращаются на землю и учатся дышать *сухим и горьким воздухом земли* 1913, и с точки зрения *мужей* (мужчин), которые должны вывести *землю* из сумерек, к свободе:

*В кипящие почные воды / Опущен грузный лес тенет. / <...> / Не видно солнца, и земля плывет / <...> / **Земля** плывет. Мужайтесь, мужи. / Как плугом, океан деля...* 1918 [в общемегафорическом контексте происходит совмещение значений *земля-1.2* и *земля-1.1*].

Синонимичной этой лексеме оказывается перифраза *земное лона*, в контексте стихотворения также связанная с восприятием мореплавателя:

*И мореплаватель, / В необузданной жажде пространства, / Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра, / Сличит с притяженьем **земного лона** / Шероховатую поверхность морей* 1923.

*Притяжение земного лона* можно понимать двояко: как гравитационное притяжение земли и как психологическое притяжение к родной земле, которое испытывает мореплаватель.

Другой синоним, *материк* (4), встраивается в космогоническую серию, в топику создания суши:

*Как средиземный краб или звезда морская, / Был выброшен последний **материк**, / <...> / Слабеет океан, Европу омывая* 1914; *Вдали якорей и трезубцев, / Где жухлый почил **материк*** 1930; *На лапы из воды поднялся **материк** — / Улитки рта наплыв и приближенье* 1936, 1937.

### **Земля-1.3**

Значение *земля-1.3*, ‘поверхность, по которой люди ходят, на которой стоят’ (8—10 примеров), в идиолекте Мандельштама реализуется преимущественно в предложно-падежных конструкциях с локативным или локативно-направительным значением, хотя есть и исключения:

— Ты знаешь, мне **земля** повсюду / Напоминает те холмы 1916.

Локативной конструкцией *на земле* передается помимо горизонтальной поверхности идея низа:

*Околыш красный на земле* 1913, а также — *И стрелы другие растут на земле, как орешник* 1920.

Локативно-направительной конструкцией *к земле* передается движение по направлению к поверхности земли:

*И храма маленькое тело / Одушевленное стократ / Гиганта, что скалою целой / К земле беспомощно прижат* 1914; *По милости надменных оболъщений / Ночует сердце в склепе темной ночи / К земле бескостной жметя* 1934; *К пустой земле невольню припадая, / Неравномерной сладкою походкой / Она идет <...>* 1937 (дополнительно развиваются представления о земле как о пустой или бескостной),

а конструкцией *от земли* — соответственно движение от поверхности земли, ср.: [о беге иноходца с *разбросанными ногами*] *По числу отталкиваний от земли* 1923.

Серия примеров на это значение дает представление не только о *земле-‘поверхности’*, но и том, что под ней, — ср. эпитеты [земля] *бескостная* 1933; *пустая* 1937.

Традиционные мифологизированные представления о *земле* как о живом существе, которое реагирует на тяжесть проходящего по ней стада, оформляется «физиологической» каузативной метафорой — *X прошибает землю в пот* (в основе — деформированный фразеологизм *X-а пот прошиб*):

*Как народная громада, / Прошибая землю в пот, / Многоярусное стадо / Пропыленную армадой / Ровно в голову плывет* 1931.

Нетрадиционный для *земли-‘поверхности’* (?) предикат *гудеть* (нетрадиционный — поскольку «наивные» представления о *земле* в РЯ не отмечают у нее свойства ‘издавать звуки’) используется Мандельштамом или для того, чтобы связать воедино все мироздание (*земля* откликается на *гром*), ср.: *Когда земля гудит от грома* 1914, или для обозначения творческих потенций *земли*, ср.: *Земля гудит метафорой* 1923. Это уже случаи собственно мандельштамовской земельной мифологии.



### Земля-1.4

Земля-1.4, ‘часть земли-1.2; часть света, страна, государство, край, территория’ (14 примеров), в семи случаях соответствует вполне четким географическим делениям:

это материковая Европа, без Англии (2 примера) — *Завоевателей исконная земля*, / *Европа в рубище Священного союза* 1914; *Не любили раньше англичане / Европейской сладостной земли* 1916;

Франция (1) — *Я молю, как жалости и милости*, / *Франция, твоей земли и жимолости* 1937;

Сиена (1) — *Вот неподвижная земля, и вместе с ней / Я христианства пью холодный горный воздух* 1920;

Армения (2), примеры см. ниже;

советская Россия — *Страны-земли, где смерть уснет, как днем сова...* 1937.

Здесь мы не останавливаемся подробно на характеристиках земли, потому что они отнесены к конкретным местам. Продолжает эту серию примеров и прилагательное *чужеземный*, которое в нижеследующем примере дает отсылку к культуре, чужой по отношению к России:

*Слаще пеня итальянской речи / Для меня родной язык, / Ибо в нем таинственно лепечет / Чужеземных арф родник* 1920.

При помощи лексемы земля-1.4 в идиолекте Мандельштама нередко акцентируется тип ландшафта, присущий стране, городу или краю, обычно горный или холмистый. Так, в коктебельском пейзаже с ярко выраженным античным колоритом обыгрывается зрительное впечатление от горы Верблюд (горы в виде двухолмия) в контексте метафорического эпитета *девическая* с дальнейшим его развертыванием в «телесную» метафору «двухолмие ← *девическая упругая грудь*» и предикатную (*спеленутые туго*): *Земли девической упругие холмы / Лежат, спеленутые туго* 1920. В другом контексте холм вводится имплицитно, через зооморфное сравнение с *хребтом осла*: [о соснах] — *И они стояли на земле, / Неудобной, как хребет осла* 1923.

В цикле «Армения» акцент делается уже не столько на поверхности (в «Армении» есть образы-отголоски глиняных клинописных табличек), сколько на внутреннем содержимом земли — глине. Земля здесь дана через призму гончарного дела, с одной стороны, и книги (книги как материального предмета и книги-уче-

ния), с другой. На основе этих трех компонентов появляются сложные метафорические построения:

*И уже никогда не раскрою / В библиотеке авторов гончарных / Прекрасной земли пустотелую книгу, / По которой учились первые люди 1930; Лазурь да глина, глина да лазурь, / Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь, / Как близорукий шах над перстнем бирюзовым, / Над книгой звонких глин, над книжною землей, / Над гнойной книгою, над глиной дорогой, / Которой мучимся, как музыкой и словом 1930.*

Земля (армянская? или земля-1.1?) здесь концептуализируется и как гончарный сосуд (отсюда эпитеты *пустая* и *пустотелая*), и как первая книга человечества (отсюда генитивная метафора *книга земли* и эпитет *книжная*), и как сокровище (*бирюзовый перстень*), над которым склонилось небо (метафора-переименование *близорукий шах*). Земля осмысляется как стимул для творчества. Вся эта образность имеет некоторый налет архаики и, возможно, примитивизма, который связан для Мандельштама и с Арменией, и с гончарным искусством.

У земли может акцентироваться и цвет; так, земля, воспринимаемая через цветное стекло, оказывается *рыжей* —

*Дальше сквозь стекла цветные, сощураясь, мучительно вижу я: / Небо, как палица, грозное, земля, словно плешина, рыжая... 1931*

В целом же в этом примере передается обычный для Мандельштама тип пейзажа «небо над землей» (его мы уже встречали как в этом разделе, так и в разделе *Земля-1.1*), со сравнениями, подчеркивающими агрессивность неба и уязвимость земли (*плешина*, сравнение-олицетворение).

### **Земля-2.1**

Земля-2.1, ‘верхний слой земного шара, земная кора’ (4 примера) представлена в идиолекте Мандельштама в различных вариациях и с дополнительными смысловыми наслоениями — археологическими, геологическими.

Археологический и историософский «ореол» у земли-‘коры’ появляется в том случае, если она представлена хранительницей исторического прошлого. Таких примеров два. В первом поэзия дается в перспективе «вечного возвращения» (см. § 3.2.1, 3.3.1), через аналогию с археологическими находками (*монетами*), сна-

чала имевшими хождение как монеты, потом пролежавшими в земле и наконец снова вышедшими на свет. Здесь используются как конструкция со значением ‘направление движения’ (*из земли*), так и локативная (*в земле*):

*То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы. / <...> / Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки / С одинаковой почестью лежат в земле* 1923.

Во втором примере археологическая тема задается уже знакомым нам по разбору *земли-1.4* гончарным мотивом. При этом тематическая составляющая текста (*сосуд попадает в землю, лежит в ней и напоминает о себе*) разворачивается в сложную метафору, одним из компонентов которой является «гончарный» эпитет *земли* — *звонкая* и предикат, передающий способ попадания, — *запечься* [*в землю*]. Гончарная тема так же поддерживается локативно-направительной конструкцией (*в землю*) и однокоренным с *землей* прилагательным *подземный*:

*Гончарами велик остров синий — / Крит зеленый, — запекся их дар / В землю звонкую: слышишь дельфиньих / Плавников их подземный удар? / Это море легкое на помине / В очастливленной обжигом глине* 1937.

Попутно отметим, что прилагательным *подземный* (всего 2 примера) задается еще и особый, мифологизированный мир:

*И в лабиринте влажного распева / Такая душная стрекочет мгла, / Как будто в гости водяная дева / К часовицику подземному пришла* 1930.

Геологический «ореол» у *земли*-‘*коры*’ появляется лишь единожды — *И трещины земли на трудных склонах* 1933—1934. Однако он встраивается в целую серию других номинаций, с отголосками геологических интересов Мандельштама. Это прежде всего термин *земная кора* — *В земной коре юродствуют породы* 1934, и большая группа слов со значением ‘характеристика поверхности земли или состава земли’.

*земля-2.2, чернозем* (в т. ч. в названии стихотворения) 1935, *черноземный* 1935, *суглинок* 1921, *кремень* 1923, *почва* 1923, *глина* 1930, 1936, 1937, *гранит* 1937, *руда* 1937, *песчаник* 1937, *породы* 1935, *пласты* 1935 и др.

### **Земля-2.2**

*Земля-2.2*, ‘рыхлое, рассыпчатое вещество; почва, на которой может что-то расти’, распределяется по двум типам контекстов:

«стихийных» (земля как атом мироздания, 2 примера) и земледельческих (9 примеров). Начнем с последних.

У лексем с такой семантикой главным образом акцентируются смыслы 'плодородие/неплодородие'. Описываемые Мандельштамом эпохи ненормального положения дел на земле (войн, упадка, распада) включают в себя и неплодородную землю в качестве показательной детали:

*И черная земля иссякла, / Неблагодарная, как встарь 1916, 1935; [о Москве]  
Все чуждо нам в столице непотребной: / Ее сухая черствая земля 1918.*

В 30-е гг. «земляная» топика советской идеологии, литературы и журналистики «скрестилась» с собственно мандельштамовской ('плодородие/неплодородие'), в результате чего появились новые контексты для земли. В 1935 году, еще до поездки по воронежским землям, он написал стихотворение «Чернозем».

*Переуважена, перечерна, вся в холе, / Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,  
/ Вся рассыпаючись, вся образу хор, — / Комочки влажные моей земли и воли... / В дни ранней пахоты черна до синевы, / И безоружная в ней жидется работа — / Тысячехолмие распаханной молвы: / Знать, безокружное в окружности есть что-то. / И все-таки земля — проруха и обух. / Не умолить ее, как в ноги ей не бухай: / Гниющей флейтою настраживает слух, / Кларнетом утренним заябливает ухо... / {...} / Ну: здравствуй, чернозем: / Будь мужествен, глазаст... / Черноречивое молчание в работе 1935.*

От советской идеологии в этом стихотворении — и тема труда, и название народнической организация «Земля и воля». От своего мировидения — устранение земледельца-крестьянина из «кадра» (все глагольные предикаты — либо причастия прошедшего времени страдательного залога, либо глаголы на -ся), концептуализация земли через 'звук, звучание' (хор, флейта, кларнет и предикаты воздействия при них), через «геологические составляющие» (комочки), а также через антропоморфные предикаты (Не умолить ее, как в ноги ей не бухай). Совмещение советского и своего — мотив преодоления неплодородия земли человеческим трудом и заботой. В другом советском контексте — то же устранение земледельца из «кадра»: *Трудодень* метонимически и метафорически приписан земле — *Трудодень земли знакомой / Я запомнил навсегда, / Воробьевского райкома / Не забуду никогда 1936.*

У земли-‘почвы’ складывается свой устоявшийся круг прилагательных: [земля] *черная* (и сложные прилагательные *черно-..., черноречивый*), *сухая/влажная, черствая* и др.

Земля-2.2 как ‘вещество, составляющее почву’ представлена еще и в так называемой «стихийной» серии. В поэзии Мандельштама поддерживается традиционный для античности взгляд на мир и вещи в нем как состоящие из строительного материала — стихий (στοιχεῖον). В древнегреческой философии стихий было четыре — это вода, воздух, земля, огонь. У Мандельштама же их только три — земля/чернозем, воздух, вода (вместо огня — *кремень?*). При этом в «Нашедшем подкову» земля и чернозем даются читателю как «известное», через которое определяется «неизвестное» — воздух. Тем самым читатель получает рассуждение «о природе вещей»:

*Воздух замешан так же густо, как земля; [воздух — это] Влажный чернозем  
Нееры, каждую ночь распаханый заново 1923.*

В значении ‘вещество’ земля употреблена и в одном полуигровом, полуидеологическом примере — *Комочки влажные моей земли и воли 1935* (с намеком на народническую организацию «Земля и воля»).

Попутно отметим, что с этим значением коррелирует прилагательное *земляной* — ‘сделанный из земли-2.2’: *Доброй ночи, всего им хорошего, / От лица земляных крепостей 1937.*

### Земля-2.3

Земля-2.3, ‘прах’ (2 примера), продолжает «стихийную» серию, намеченную нами для земли-2.2. В поэзии Мандельштама 30-х гг. находят выражение достаточно древние по своему происхождению представления о том, что все твердые тела сделаны из земли — праха, тлена (ср.: *Земля еси, в землю отыдешь*, СЛД, статья «Земля»):

*Время вспахано плугом, и роза землю была 1920* (о времени-земле см. § 3.3.1, «вечное возвращение»); *Я к губам подношу эту зелень — / Эту клейкую клятву листов — / Эту клятвopеступную землю: / Мать подснежников, кленов, дубков 1937* (с паронимией *землю:зелень*; представленное употребление — переходный случай между *землей-2.3* и *землей-2.2*).

Заметим, что другие, синонимичные номинации — со словом *прах* — также даются в земельных контекстах:

Эфир очей, глядевших в глубь эфира, / Взяла земля в слепую люльку праха  
1933—1934; В землю я заемный прах верну 1935.

### Земля-2.4

Земля-2.4, ‘место, где находится тело человека после смерти’ (2 примера), реализуется в той же мифологической парадигме 30-х гг., что и предыдущее значение:

Не мучнистой бабочкою белой / В землю я заемный прах верну — / Я хочу, чтоб  
мыслящее тело / Превратилось в улицу, в страну 1935; Да, я лежу в земле губа-  
ми шевеля, / Но то, что я скажу, заучит каждый школьник 1935 [здесь нахо-  
ждение в земле нужно понимать как окончание земной жизни, в противо-  
вес которому шевелящиеся губы (здесь и в других стихотворениях) — это  
мандельштамовская эмблема вечности творчества].

В обоих примерах лексема земля стоит в предположно-падежных  
конструкциях — локативно-направительной (в землю) и собствен-  
но локативной (в земле), обозначающих попадание в землю и на-  
хождение в ней. К первому примеру примыкает перифраза зем-  
ляная постель —

[вольный перевод сонета Петрарки, о Лауре] Где я ищу следов красы и чес-  
ти, / Исчезнувшей, как сокол после мыта, / Оставив тело в земляной постели  
1933—1934 (в оригинале — *lasciando in terra la sua bella spoglia* [оставив в  
земле свою прекрасную оболочку]).

Попадание тела в землю во всех трех случаях изображается как  
добровольное и чуть ли не естественное (заемный прах верну; оста-  
вив тело в земляной постели), а не в трагических тонах.

### Земля-3

Земля-3 (творческое начало мира), ‘то, что дает человеку и ве-  
щам оболочку на время земной жизни, а потом забирает ее  
обратно’ (3 примера), развивает стертую языковую метафору  
«мать сыра земля». Уже в ранней, символистской поэзии задается  
эта мифологизированная парадигма: Только то, что создано зем-  
лею: / Длинные, трепещущие нити 1911. Далее ее подхватывает по-  
эзия 30-х гг. —

Эфир очей, глядевших вглубь эфира, / Взяла земля в слепую люльку праха  
1933—1934 (это вольный перевод сонета Петрарки — в оригинале «мате-  
ринская» образность полностью отсутствует: *Que' duo bei lumi assai piu' che'l  
sol chiari / Chi pensò mai veder far terra oscura?* [Эти два огня более ясных, чем

солнце, / О которых я не думал, что они станут темной землей)), ср. также уже цитированный пример: *Эту клятвопреступную землю: / Мать подснежников, кленов, дубков* 1937.

Контексты *земли*-2.3, 2.4 и 3 свидетельствуют об амбивалентности мандельштамовской *земли*: у нее — и функции матери, дарующей жизнь, материю и телесную оболочку «на прокат» (*земля*-2.3 и 3), и функции силы, забирающей эту оболочку обратно (отсюда *земля*-2.3, ‘могила’).

Свое завершение эта серия метафор находит в стихотворении 1937 г., посвященном Наташе Штемпель и построенном на средневековом сюжете о прекрасной даме (как в поэзии Данте, Петрарки), которая встречает поэта в том, вечном, мире после смерти. Отсюда — аналогия между *женщиной* и *сырой землей*, ср.:

*Есть женщины, сырой земле родные. / И каждый шаг их — гулкое рыданье. / Сопровождают умерших и впервые. / Приветствовать воскресших — их призванье / {...} / Сегодня — ангел, завтра — червь могильный, / А послезавтра — только очертанье... 1937.*

### Выводы

По сравнению с пятью другими идиолектами, в идиолекте Мандельштама *земля* дается с наиболее выигрышных позиций, в своем ошеломляющем разнообразии (и, переходя на язык лексикографии, — в большом разбросе значений). Это и нижний слой мироздания, и край/страна, и поверхность, и земная кора, и вещество, и мать, дающая жизнь человеку и земным вещам, и могила, забирающая телесную оболочку обратно<sup>10</sup>. Лексические, грамматические средства реализации этих смыслов также отличаются многообразием.

У разных значений прослеживается некоторое количество семантических схождения (инвариантов):

*земля* противопоставит *небу* или соединяется с *небом* и небесными телами в одном пейзаже;

<sup>10</sup> Каждое новое значение предполагает новое зрение, что позволяет провести параллель со столь любимыми Мандельштамом оптическими эффектами — «Глаз натуралиста обладает, как у хищной птицы, способностью к аккомодации. То он превращается в дальнобойный военный бинокль, то в чечевичную лупу ювелира» («Вокруг «Путешествия в Армению»», ОМ, II: 372).

*земля* концептуализируется как 'свое' (человеческое): варианты — *земля* как 'дом', 'земное лоно', 'земляная постель'; как 'здесь' (в отличие от неба — 'там');

археологическая «подоплека» *земли* — *земля* хранит историю человечества; геологически-телесная «подоплека» *земли* — *земля* одновременно и кора, и вещество, и телесная оболочка человека; *земля* дается через аналогии с гноем, гниением;

*земля* дается через аналогии с глиной, с гончарным делом;

творческий потенциал *земли* раскрывается и в том, что она творит все живое (*земля-мать*), и в том, что она *звучит* (значения 'поверхность', 'вещество'), и в том, что она человека настраивает на творчество; сюда же примыкает плодородие *земли-почвы* и его иссякание.

Итак, *земля* для Мандельштама — это то первое, что есть у человека, поэтому она дается в его поэзии и как «известное», через которое можно определить «неизвестное», и как объект/понятие, заслуживающее отдельного рассмотрения. Поэтому нередко слово *земля* попадает в рассуждения о природе вещей — и ее «природа» раскрывается по-мандельштамовски герметично, с обилием тропов и сложных культурных аналогии. По нашим наблюдениям, ни один из пяти других идиолектов не дает ни такого целостного знания о земле, ни такого количества значений, ни — тем более — такой системности и упорядоченности между ними.

### **Неиспользованные возможности**

*земля* в значении 'мир', см. § 1.2.3; *Меж лучших жребиев земли / Да будет жребий твой прекрасен* (Пушкин); *О доблестях, о подвигах, о славе / Я забывал на горестной земле, / Когда твое лицо в простой одежде / Передо мной сияло на столе* (Блок);

*неземной* — *Постигни прелесть неземную, / Постигни радость в небесах, / Пиши Марию нам другую* (Пушкин); *Анна, Анна, сладко ль спать в могиле? / Сладко ль видеть неземные сны?* (Блок);

метонимический перенос: «*земля* ('государство') — народ, ее населяющий» — *Стальной щетиною сверкая, / Не встанет русская земля?*; *наземь, обземь* (Пушкин).

### **1.4.3. Воздух**

**ВОЗДУХ (70), воздушный (12), воздушно-... (в составе сложных прилагательных) (4); эфир (9), эфирный (1); всего: 96 (1/69).**

**Для сравнения:**

Пушкин — 12 (1/551) (в т. ч. *воздух* 9);



Тютчев — 38 (1/176) (в т. ч. *воздух* 25, *воздушный* 16, *воздушно...* 1);  
 Блок — 40 (1/329) (в т. ч. *воздух* 26);  
 Гумилев — 21 (1/328);  
 Ахматова — 12 (1/565).

Как можно видеть, слово *воздух* в русской поэзии до Мандельштама имело сравнительно небольшую традицию употребления. Как кажется, первыми среди поэтов, «разглядевших» воздух, были Тютчев и Фет; вслед за ними начали использовать это слово и символисты, поскольку все невидимое или слабо определенное лексически было представлено у них на равных правах с видимым и легко различимым. Однако употребительность этого слова все равно не превышала одного употребления на 300 строк (и это при одном употреблении на 69 строк у Мандельштама!).

Словоупотребления Мандельштама на традиционно-поэтическом «безвоздушном» фоне поражают как своей частотностью (частотные показатели *воздуха* в идиолекте Мандельштама примерно те же, что и у *земли, неба*, но выше, чем показатели традиционно-поэтических слов — *звезды, луны, солнца*), так и семантической выделенностью из контекста. Все эти данные говорят в пользу того, чтобы считать *воздух* в идиолекте Мандельштама ключевым словом.

В отличие от *земли* и *неба*, *воздух* в идиолекте Мандельштама имеет свои постоянные контексты даже и в символистский, не говоря уже об акмеистическом и постакмеистическом периодах.

В символистский период *воздух* используется только в значении ‘среда’, а в акмеистический к нему добавляется второе значение, ‘вещество’.

### Толкование

**Воздух-1** ‘часть мира между землей и небом, среда, в которой живет человек’ (55 примеров); то же, что *воздух-2* в РЯ;

**Воздух-2** ‘вещество, заполняющее *воздух-1*, которым дышит человек и которое необходимо для его жизни’ (5 примеров); синонимы *эфир-1; лазурь-2*; то же, что *воздух-1* в РЯ.

### Воздух в РЯ vs. воздух в идиолекте Мандельштама

Чтобы представления о неканонической мандельштамовской концептуализации *воздуха* (а она начинается уже с количественного распределения употреблений между двумя значениями, 55 vs. 5)

были более рельефными, мы сделаем небольшое отступление, касающееся концептуализации *воздуха* в русском языке.

В русском языке *воздух* в полном соответствии со своей этимологией (родственные слова — *дух, душа, дышать, дыхание*) прежде всего осмысляется как ‘вещество’: *воздух-1* (РЯ) — ‘то, чем дышит человек и другие живые существа’. Соответственно, лексическая сочетаемость этой лексемы включает в себя прилагательные, передающие ощущения человека, например *свежий/спертый воздух*, и глаголы со значением «потребления» — *дышать/глотать воздух* и т. д.

*Воздух-2* (РЯ), ‘среда’, в общем-то, вторичен по отношению к *воздуху-веществу*. Он концептуализируется или как трехмерное пространство над землей, ср.: *прыгнул и перевернулся в воздухе* (пример из СЛУш), или как среда (атмосфера), ср.: *температура воздуха, Воздух прогреется до 30 градусов, на воздухе, побыть на воздухе, с воздуха; осенний, теплый, холодный, прогретый, морозный; соленый морской; запах X-a в воздухе* и т. д.

Чисто зрительно *воздух-среда* нами не воспринимается (разве что высоко в горах, где у воздуха особенный, голубой цвет), а представления о *воздухе-веществе* сводятся к тому, что он *бесцветный/прозрачный, бесплотный, невесомый*, не имеющий запаха, не различимый на ощупь. И только «экологические» прилагательные *чистый/грязный (загрязненный)* передают *воздух* как явственно ощутимый.

Традиционно-поэтическое употребление в общем и целом следовало наивно-языковому концепту:

*воздух* как вещество, необходимое для жизнедеятельности человека, — *Сожженный рот глотает воздух жадно* (Блок); *Для чего ж тогда ты дышишь / Этим воздухом сырым* (Гумилев); *[девушка] И пошла, вдыхая воздух свежий, / Посмотреть ручного кенгуру* (Гумилев); *Воздух силась губами поймать* (Ахматова);

*воздух* как трехмерное пространство, по которому можно перемещаться, которое чем-либо заполняется, — *При милом виде мотылька, / Что в воздухе кружит и вьется* (Пушкин); *Кобылица молодая / <...> / Ног на воздух не мечи* (Пушкин); *Этот воздух так гулок* (Блок); *Я вышел на воздух (...)* (Гумилев);

*воздух* как пустота — [эхо] *Свой отклик в воздухе пустом / Родишь ты вдруг* (Пушкин); *Весна, весна! Как воздух пуст!* (Блок);

бесцветный, бескачественный *воздух* — *В бинокле, вскинутом высоко, / Лишь воздух — ясный, как вода...* (Блок); *Воздух над нами чист и звонок* (Гумилев);

*воздух* в разные времена года, времена суток и т. д. — *Медлительной чредой нисходит день осенний, / И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист* (Блок); *И этот воздух, воздух вешний* (Ахматова); *Пятым действием драмы / Вет ветер осенний* (Ахматова)

*воздух*, перенимающий разные запахи, — *Воздух поли дыханьем лавра* (Пушкин); *Оттого, что пронизан был воздухом / Зацветаньем Фиалки Ночной* (Блок).

НВ. Некоторое отступление от этого концепта, по нашим наблюдениям, встречается только в поэзии Блока: *Я бегу на воздухом вольный* (Блок); *По вечерам над ресторанами / Горячий воздух дик и глух* (Блок); *И глаза различили венцы, / Потускневшие в воздухе ржавом* (Блок).

Что меняет Мандельштам в этой языковой картине? На первое место в его поэзии выходит *воздух-среда*. Второе значение, *воздух-вещество*, представлено существенно меньшим количеством примеров.

Далее, все отрицательные характеристики *воздуха* — *невесомый, невидимый, бесцветный* и т. д. — в идиолекте Мандельштама заменяются на положительные: *воздух* в его поэзии становится материальным (и это при том, что предшественники Мандельштама, символисты, всячески обыгрывали «неоформленность» *воздуха!*). *Воздуху* в поэзии Мандельштама придается и плотность, и вес, и цвет, и густота. Более того, *воздух* в идиолекте Мандельштама уподобляется *стеклу, воде* и т. д.; *воздухом* в поэтическом мире Мандельштама не *дышат*, его *пьют* (обо всем этом см. ниже).

Тот факт, что Мандельштам «разглядел» *воздух*, виден хотя бы уже в том, что «природе» *воздуха* посвящено несколько стихотворных фрагментов. В них *воздух* определяется по аналогии с двумя другими «материями» (или стихиями, если вспомнить греческую натурфилософию) — теми, которые понятны каждому, а именно с *водой* и *землей*.

Первый фрагмент, который мы в отличие от наших предшественников понимаем буквально, — из «Нашедшего подкову» (1923) (Ст. Бройд считал, что он не о *воздухе*, а о поэзии, подробнее в Главе IV):

*Воздух бывает темным, как вода, и все живое в нем плавает, как рыба, / Плавниками расталкивая сферу, / Плотную, упругую, чуть нагретую, — / Хрусталь, в котором движутся колеса и шараются лошади, / Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново, / Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами /*

*Воздух замешан так же густо, как земля, — / Из него трудно выйти, в него трудно войти.*

С *водой* у *воздуха* имеется как тривиальный общий смысловой компонент, ‘среда обитания’, так и нетривиальный, мандельштамовский, а именно способность принимать различную окраску. С *землей* же у *воздуха* имеется другой общий смысловой компонент, тривиальный, ‘особая материя (или стихия)’.

Второй фрагмент. В «Стихах о неизвестном солдате» (1937) *воздух* определяется еще раз, но теперь уже не через *воду*, а через «*океан без окна*» (воспринятый от Лейбница, который таким образом определял монады, единицы бытия) и *вещество*. При этом в «Стихах о неизвестном солдате» определение Мандельштама *Океан без окна, вещество* встречается дважды: в первом случае может относиться в равной степени и к человеку, и к воздуху, а во втором — только к воздуху.

*Эфир-1*, синоним *воздуха* (vs. *эфир-2* ‘небо’), также получает определения: это самый высший, самый чистый слой воздуха, горный (и одновременно горный) воздух: *И воздух горных стран — эфир; / Эфир, которым не сумели, / Не захотели мы дышать* 1916, 1935.

И последнее замечание. Как будет видно из дальнейшего разбора, Мандельштам в своих рассуждениях о природе воздуха совпал с античными философскими спекуляциями на тему четырех стихий, ср.:

«Вы, как я понимаю, считаете, что в природе и в мире единственный носитель жизни вне нас (animal extrinsecus) — это огонь. А почему не воздух (anima)? Ведь из него состоит и дух (animus) живого существа, от него оно и называется животное (animal)» (Цицерон, «О природе богов», пер. М. И. Рижского).

### Воздух-1

*Воздух-1*, ‘часть мира между землей и небом; среда, в которой живет человек’ (55 примеров), в космологии Мандельштама занимает срединное положение между *землей-1.1* и *небом*, т. е. он дан в антропоцентрической перспективе.

*Воздух* концептуализируется прежде всего как ‘среда’ (отсюда аналогии с *водой* и *распаханной землей*, 1923, см. выше). Качества, присущие *воздуху-среде*, практически всегда положительны, всегда ощутимы. При этом концептуализация качеств *воздуха* идет

не в раз и навсегда заданном направлении, но меняется в зависимости от общего содержания стихотворения. Например, *воздух* разных мест в передаче Мандельштама — разный; нередко он перенимает качества места:

[воздух земли в восприятии моряков] *Ведь и дышать им научиться трудно / Сухим и горьким **воздухом** земли!* 1913;

[воздух моря] *В разъяренном безлесном **воздухе*** 1923;

[воздух Венеции, славившейся особым, муранским стеклом] ***Воздух** твой граненый. (...)* 1920;

[воздух Феодосии] *И розовыми, белыми камнями / В сухом прозрачном **воздухе** сверкаешь* 1920;

[воздух на Красной площади, связанной в сознании Мандельштама со смутой] *О, этот **воздух**, смутной пьяный / На черной площади Кремля* 1916;

[воздух в умирающем Петрополе] *Мы в каждом вздохе смертный **воздух** пьем* 1916;

[(крымский) воздух в жару] *Где **воздушным стеклом** обливаются сонные горы* 1917;

[воздух юга, который снится северным скальдам] *Им только снится **воздух юга** — / Чужого неба волшебство* 1917 (кстати, единственный раз *воздух* и *небо* соединены в одном контексте) и т. д.

[воздух во Франции] *В легком декабре твой **воздух** сфриженный / Индевет — денежный, обиженный...* 1937;

[воздух картины] *Улыбнись, ягненок гневный, с Рафаэлева холста, — / На холсте уста вселенной, но она уже не та: / В легком **воздухе** свирели раствори жемчужин боль, / В синий, синий цвет синели океана вьелась соль. / Цвет **воздушного** разбоя и пещерной густоты* 1937.

Сдвинутая, неестественная ситуация на земле характеризуется тем, что *воздух вытис* (см. ниже) или тем, что *воздух* становится *смертным* 1916 / *мертвым* 1937. Наконец, *воздух* в восприятии человека (в особо эмоциональные моменты) передается через еще большие смысловые сдвиги: *И без тебя мне снова / Дремучий **воздух** пуст* 1920, *В такие минуты и **воздух** мне кажется карим* 1925.

С другой стороны, у *воздуха* в идиолекте Мандельштама есть свои инвариантные качества (и атрибуты), которые подвергаются некоторой деформации, градуированию и т. д. *Воздух* в поэтической картине мира Мандельштама наделяется цветом, материальностью, весом, объемностью. В этом, как уже отмечалось, и состоит «расподобление» с наивной картиной мира; совпадает ман-

дельштамовский *воздух* с наивной картиной мира только в том, что он — на сей раз уже вполне традиционным образом — связан с погодой.

Цвет *воздуха* представлен самыми разными прилагательными, как каноническими, [*воздух*] *прозрачный*, так и неканоническими, зрительно воспринимаемыми — [*воздух*] *голубой* (метонимия неба или цвет воздуха высоко в горах), *сумрачный*, *пасмурный*, *карий*; «цветовую» серию продолжают метафоры. Ср.:

*В прозрачном воздухе* 1914 (дважды); *И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми* 1923; *Народу нужен свет и воздух голубой* 1937; *А через воздухи сумрачно-хлопчатый / Неначатой стены мерещатся зубцы* 1935.

Материальность *воздуха* сменяет каноническую бескачественность, неоформленность «наивного» *воздуха* в РЯ. Эту серию открывает густота, ср.:

*Воздух замешан так же густо, как земля* 1923; *В гуще воздуха степного / Перекличка поездов / Да украинская мова / Их растянутых гудков* 1936.

Чаще всего *воздух* (и в первом, и во втором значении) концептуализируется как жидкость (*вода*) — поэтому в четырех случаях, переходных между первым и вторым значением, действие в отношении воздуха — это *пить*, ср.: *воздух выпит* 1913, 1918, 1920 и 1930 гг., а совсем не привычное *дышать* (глаголы *дышать* 1913, *вдыхать* 1912 представлены лишь единичными примерами).

Еще большей материализации воздух подвергается в следующих метафорах — *воздуха прозрачный лес* 1923, *дремучий воздух* 1920; *воздух граненый* 1920, *хрусталь* 1923, *воздушное стекло* 1917, *через воздухи сумрачно-хлопчатый* 1935; *чернозем Нееры* 1923. По-видимому, такие качества мандельштамовского *воздуха*, как зрительные, осязательные, тактильные — жирность, нежность, вес, плотность, — производны по отношению к материальности воздуха.

[жирность] *Был от поленьев воздух жирен, / Как гусеница (...)* 1932;

[нежность] (...) *И воздух нежнее / Лягушиной кожи воздушных шаров* 1932;

[вес] *Раскидать бы за стогом стог, / Шапку воздуха, что томит* 1922;

[плотность... тепло] *...сфера, плотная, упругая, чуть нагретая* 1923.

Полное опредмечивание *воздуха* достигается метафорой «воздух ← деньги», дополняемой метафорическими предикатами со значением собирания (*обирать*) и стрижки (*стричь*):

*По копейкам **воздух** версткий / Обиравет с слободы 1937; В легком декабре твой **воздух** стриженный / Индевет, денежный, обиженный 1937.*

Здесь возможно и другое понимание — *воздух* как то, что стоит денег.

Объемность *воздуха* в поэтическом мире Мандельштама градуируется: она может расширяться до размеров мира (*сферы*), и тогда в воздухе, как в воде, плавают все живое, человек попадает в *воздух*, живет в нем и не может его покинуть:

***Воздух** бывает темным, как вода, и все живое в **нем** плавает, как рыба, / Плавниками расталкивая сферу, / Плотную, упругую, чуть назревшую, — / Хрусталь, в котором движутся колеса и шапахаются лошади, / Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново, / Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами / **Воздух** замешан так же густо, как земля, — / Из **него** трудно выйти, в **него** трудно войти 1923.*

А может сужаться до размеров *цирка, театра* (в прозе этот ряд пополняется еще и вокзалом), а также *шапки* (см. выше). Ср.:

*Мы видим [Носились] образы его гражданской мощи / В прозрачном **воздухе**, как в цирке голубом, / На форуме полей и в колоннаде роши 1914 (дважды). Ср. также перифразу — **Воздушно-каменный театр** времен растуших / Встал на ноги, и все хотят увидеть всех — / Свободных, гибельных и смерти не имущих 1937.*

«Погодным» ореолом *воздух* часто окружался у раннего Мандельштама — [*воздух*] *морозный* 1909, *пасмурный* 1911. Эту «погодную» серию продолжила акмеистическая и постакмеистическая поэзия, в которой встречается прилагательное *сырой* — *Целый день сырой осенний воздух / Я вдыхал в смятении и тоске 1912*, а также другие каноничные «погодные» эпитеты, *сухой/влажный*. В 1937 г., при описании Франции, «погодное» оформление создается «материализующим» *воздух* глаголом — *индеветь*.

По всем приведенным выше смысловым параметрам воздуха (как отдельным, так и в различных комбинациях друг с другом) видно, что *воздух* в поэтической картине мира Мандельштама концептуализируется как человеческий слой мироздания — человек в нем существует, его *пьет*, в нем *движется*, зрительно и тактильно его ощущает; зрительное восприятие всего сущего или происходящего в поэтическом мире Мандельштама осуществляется либо на фоне *воздуха*, либо *через воздух* (см. выше).

Но воздух не только сфера человеческого обитания, но и — шире — сфера обитания живых существ (*все живое* 1923, *лошади* 1923, *птица* 1913 и т. д.) и пребывания неживой природы. Тем самым он до какой-то степени перенимает функции мира. Соответственно, *воздух* в идиолекте Манделъштама может рассматриваться еще и с точки зрения заполненности.

Заполненности воздуха в основной модели противостоит пустота ранней, символистской поэзии и пустота в одном примере на окрашенное эмоциональное восприятие —

*В пустынном воздухе чертит / Напиток долготерпеливый* 1909 (это самый ранний, символистский пример); *И без тебя мне снова / Дремучий воздух пуст* 1920 (напомним, что пустота связана с воздухом в идиолектах Пушкина и Блока).

В основной же модели заполненность может быть самого разного рода, причем разные контексты представляют ее градуируемой — от полноты до пресыщенности: *И воздух полн железными шарами* 1935; *И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми* 1923. Заполнение воздуха отдельными вещами может коррелировать как с идеей нахождения в воздухе, так и с идеей движения в воздухе и по воздуху. Эти двойные эффекты достигаются как введением в контекст локативных и локативно-направительных предложно-падежных конструкций, так и глаголов способа нахождения где-либо и перемещения, ср.:

*Вот дафоносица, как солнце золотое, / Повисла в воздухе (...)* 1915; *И сумасшедших скал колючие соборы / Повисли в воздухе, где шерсть и тишина* 1919 и т. д.

*По воздуху летает птица* 1913; *И в воздухе плывет забытая коринка* 1923; *Словно в воздухе струится / Желчь двуглавого орла* 1915; *Струится в воздухе лед бледно-голубой* 1916; (...) *все живое в нем плавает, как рыба / (...)* / *Хрусталь, в котором движутся колеса и шапахаются лошади* 1923 и т. д.

Эти наблюдения еще больше подтверждают высказанное ранее предположение о том, что *воздух* в поэтическом мире Манделъштама — самостоятельный уровень мироздания. Интересно в этой связи отметить тот факт, что концепт *неба* в поэзии Манделъштама полностью отделен от концепта *воздуха*: так, если в РЯ в понятие *неба* включается компонент ‘воздушное пространство над землей’, то для Манделъштама это принципиально разные, практически не зависящие друг от друга концепты.



## Воздух-2

*Воздух-2*, ‘вещество, заполняющее *воздух-1*, которым дышит человек и которое необходимо для жизни’ (6 примеров), также дан в антропоцентрической перспективе; самая емкая формулировка этого тезиса — в «Стихах о неизвестном солдате»<sup>11</sup>: *И бороться за воздух прожиточный* — / *Эта слава другим не в пример* 1937.

*Воздух-вещество* представлен в следующих контекстах: там, где *воздух* заполняет какой-либо объем:

*Полон воздуха был фот* 1936; [быт египтянина] *Чтоб воздух проникал в удобное жилье / <...>* 1913; *Пронизана воздухом медь шишака* 1914; *Соборы вечные Собои и Петра, / Амбары воздуха и света* 1921; *И столько воздуха и шелка / И ветра в шепоте твоём* 1917,

или (но это уже переходные случаи между двумя значениями) там, где *воздух вытис* (см. ниже). В обоих случаях *воздух* имеет положительные коннотации и концептуализируется как жизненно важный элемент.

### Совмещение значений воздух-1 и воздух-2

В первом и втором значении наиболее типичное действие в отношении *воздуха* (среды? вещества?) — это его поглощение по аналогии с едой: *пить воздух* (4 примера); встречается также предикат *есть воздух* (1 пример); традиционных предикатов — *дышать воздухом* / *вдыхать воздух* — всего 2. Ср.:

*Отравлен хлеб, и воздух вытис* 1913; *Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем* 1916; *А в Эривани и в Эчмиадзине / Весь воздух вытисла огромная гора* 1930; *Весь воздух вытисли тяжелые портьеры* 1918;

*И, спотыкаясь, мертвый воздух ем* 1937;

*Ведь и дышать им научиться трудно / Сухим и горьким воздухом земли* 1913; *Целый день сырой осенний воздух / Я вдыхал в смятенье и тоске* 1912,

а также: *Я кружил в полях совхозных — / Полон воздуха был фот* 1936.

Примеры с олицетворениями *воздуха* также дают совмещение двух значений —

<sup>11</sup> Ср. в прозе: «Царь Шапух — как думает Аршак — взял верх надо мной, и — хуже того — он взял мой воздух себе» («Путешествие в Армению», 1931—1932, ОМ, II: 131).

*Я обращаюсь к воздуху-слуге, / Ждал от него услуги или вести 1937; Этот воздух пусть будет свидетелем, / Дальнебойное сердце его, / И в землянках всеядный и деятельный / Океан без окна — вещество... 1937.*

### Выводы

Сумма всех употреблений слова *воздух* складывается в законченную и стройную картину. Как в случае с *землей*, так и здесь, можно сказать, что Мандельштам вооружает читателя всей суммой знаний о предмете; более того, мандельштамовскую сфокусированность на сущности воздуха выдают тропы разъясняющего характера.

### Неиспользованные возможности

*воздушный, полувоздушный* (о женщине) — *И, улыбаясь мне, прошла — / Такой же дымной и воздушной, / Как окружающая мгла* (Блок); *Покров, клубясь волною непослушной, / Чуть осенял твой стан полувоздушный* (Пушкин); *Не ты ль проскальзываешь мимо / Едва лишь в двери загляну, / Полувоздушна и незрима, / Подобно виденному сну* (Блок).

#### 1.4.4. Небо ('физическое' и 'идеальное')

**НЕБО (53), небеса (16), полнеба (3), оба неба (1); небесный (5), эфирный (2), небосвод (1), небохранилище (1), твердь (7), вышина (2), лазурь (9), синева (3), синь (1), бирюза (1), перифразы (4); всего: 109 (1/61).**

#### Для сравнения:

Пушкин — 161 (1/86) (в т. ч. *небеса* 58, *небо* 51, *небесный* 26);

Гюгчев — 192 (1/35) (в т. ч. *небо* 120, *небесный* 30, *свод* 12, *небосклон* 7, *небожитель* 1, *лазурь* 12, *лазурный* 2, *синева* 2, *твердь* 6);

Блок — 186 (1/71) (в т. ч. *небо* 77, *небеса* 23, *небесный* 13, *небесное* 1);

Гумилев — 118 (1/54) (в т. ч. *небо* 65, *небеса* 13);

Ахматова — 77 (1/88) (в т. ч. *небо* 48, *небеса* 16).

Третий слой мироздания, *небо*, в геоцентрической модели мира, которая представлена в поэзии Мандельштама, концептуализируется как предел, верх, выше которого ничего нет. Такая концептуализация приводит к семантическому расщеплению *неба* на 'небо физическое' (видимое, место движения только-только появившихся самолетов), *небо-1*, и 'небо идеальное' (Божественное, ангельское, рай — или же высшая сила, предопределяющая судьбу человека, наделяющая его благодатью / отнимающая благодать и т. д.), *небо-2*.

В русском языке также отчетливо различаются два значения этого слова: ‘видимое вверху над землей пространство в форме свода, купола; небосвод / окружающее землю сферическое пространство, место кажущегося расположения светил’ и ‘в различных религиозных представлениях — это пространство как пребывание бога, сверхчеловеческих существ, рай/провидение, божественная сила’ (СЛУШ). Вот иллюстрации на второе значение:

*Любовь к родине разделяет народы, питает националистическую ненависть и подчас одевает землю в траур; любовь к истине распространяет свет знания, создает духовные наслаждения, приближает людей к Божеству. Не через родину, а через истину ведет путь на **небо** (П. Чаадаев, «Апология сумасшедшего»); *Мой друг! Я видел море зла / И **неба** мстительные кары: / Врагов неистовых дела, / Войну и гибельны пожары (К. Ф. Батюшков, «К Дашкову»); *На чем пути нищие останавливались, крестились и благословляли **небо**? (М. Кузмин, «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо...»).***

Соответственно, и в идиолекте Мандельштама можно выделить два значения.

### Толкование

**Небо-1/небеса** (‘физическое’ или ‘физическое’ в соединении с ‘идеальным’) ‘часть мира высоко над землей (выше которой ничего нет), место расположения и движения солнца, луны/месяца и звезд’ (52 примера); синоним **эфир-2**, **небосвод**, **небоохранилище**, **твердь**, **вышина**, **лазурь**, **синева**, **сень**, **бирюза**, а также перифразы;

**Небо-2/небеса** (‘идеальное’) ‘высшая сила, управляющая всем происходящим на земле’, ‘идеал’ (2 примера).

Расщепление это, конечно же, было подкреплено русской поэтической традицией, которая в символистскую эпоху увеличила количество лексических средств для совмещенного и дифференцированного выражения понятий ‘физическое небо’ и ‘идеальное небо’. Вообще, в ПЯ до Мандельштама к словам *небо/небеса/твердь* уже были добавлены *лазурь*, *сень*, *синева* и т. д., не говоря уже о большом количестве перифрастических номинаций, каждая из которых давала новое видение неба.

На русскую поэтическую традицию XIX — нач. XX в. оказало сильное влияние французское употребление «небесной» лексики. И если в поэтическом языке Пушкина и Тютчева совмещение ‘физического’ и ‘идеального’ смыслов в слове *лазурь* —

*Лазурь* небесная смеется, / Ночной омытая росой (Гютчев); *Горé*, как божества родные, / Над издыхающей землей / Израют выси огневые / С *лазурью* неба огневой (Гютчев); *Архангельские оперения* / *Лазурную* узорят твердь (Кузмин); только 'идеальное' значение — *О как в тебе лазури* чистой много (Вл. Соловьев); *Вся в лазури* сегодня явилась (Вл. Соловьев) —

можно лишь гипотетически объяснить французским влиянием, то появление *лазури* в значении 'идеальное небо' в словаре предшественников Мандельштама однозначно выдает влияние французского символизма:

*Fuis du plus loin la Pointe assassine, / L'Esprit cruel et le Rire impur, / Qui font pleurer les yeux de l'Azur* (П. Верлен) (в стихотворении «Искусство поэзии» перечисляется то, от чего плачут глаза *лазури* и чего нужно избегать).

### «Небо» в диахронической перспективе

Итак, вся история слова *неба* в поэзии Мандельштама — это драматическое переплетение смыслов 'физическое небо' и 'идеальное небо' — вытеснение одного другим, взаимоналожение и т. д.

Концепт *неба* в символистский период поэзии Мандельштама сильно отличался от того, который появился позже. Хотя само разделение на 'физическое' и 'идеальное', безусловно, было наметано уже тогда.

'Физическое' *небо* — *мертвое, умершее, неживое* — было под стать миру (этому) — несовершенному, неприспособленному для человека. В некоторых контекстах *небо* уподоблялось твердому материалу — хрусталу или камню (*каменное небо; на бледно-голубой эмали... на стеклянной тверди*), а деревья на *небе* — *вышитому узору*.

Цветообозначения *неба* тоже выдавали его несовершенство — *небо* было «вылинявшим», «выцветшим»: [*небо*] *ослепшее, тусклое, мертвенной холста, мировая туманная боль*.

С 1910—1911 гг. параллельно «неживому» и «выцветшему» появляется *небо* в традиционных тонах, *голубое* и *темное*. При этом в некоторых контекстах *небо* подается как связующее звено во всем мироздании, ср. персонифицированные отечески-сыновние отношения между *небом, морем* и *дымом* — *И только небо сердцем голубым / Усыновляет моря белый дым* 1910.

*Небо* дается в ранней поэзии Мандельштамом и как место расположения и движения *месяца/луны, солнца*. Есть даже один слу-

чай стилизации под миф о мировом дереве: *Как с небесного древа клонилось, как плод перезрелый, / Слишком яркое солнце (...)* 1908.

Положение неба «над землей» специально не оговаривается (этот мотив будет часто использоваться в более поздние периоды), однако «нависание» неба встречается уже и в ранней поэзии: *И небо падает, не рушась* 1910.

Человек в символистском мире раннего Мандельштама не только наблюдает небо, но и сравнивает с ним себя —

*И так же frost, как небеса* 1910; *Небо тусклое с ответом странным* — / *Мировая туманная боль* — / *О, позволь мне быть также туманным / И тебя не любить мне позволь* 1911.

Что же касается человеческого творчества, то оно рядом с реальным небом безнадежно проигрывает.

‘Идеальное небо’ в ранней поэзии встречается по меньшей мере дважды: оно становится либо воплощением высшей силы, на которую нельзя полагаться, — *Жребий*, — и *небо обманет*, / *И взоры в возможном потонут* 1911, либо местом, где происходит высший суд (и воплощением *беспристрастного* судьи): *Там в беспристрастном эфире / Взвешены сущности наши* 1911 («судебная» образность имплицирована созвездием «Весы», которое появляется в этом стихотворении, подробнее см. § 1.4.7).

Для передачи всех тех смыслов, которые мы только что обрисовали, в ранней, символистской поэзии Мандельштама в отношении неба очень широко использовалась техника переименования, включающая замысловатые перифразы. Ср.:

*небо* (13), *небеса* (5), всего 18; синонимы *небосвод* (1), *твердь* (2), *вышина* (2), *лазурь* (2), всего 7; перифразы *там*, *в беспристрастном эфире*, *в неумолимых высотах*, *в присутствии таинственных высот*, *с небесного древа* и *на бледно-голубой эмали*, всего 6.

Акмеистической реакцией на физически-идеальную природу неба предшествующего периода, по-символистски амбивалентную, стал полный отказ от ‘идеального неба’ в пользу ‘физического’. *Небо/небеса/твердь* (всего только три названия) обозначают теперь всего лишь ‘верх’ (или верхний предел мира). В сборнике «Камень», в акмеистических пейзажах, они получают наименьшее количество красок по сравнению с другими компонентами. Семантическое «обеднение» этого слова связано с тем, что *небо*

осознается наименее «человеческим» уровнем мироздания в отличие от *земли* и *воздуха*.

Дальше, в сборнике «Tristia», наряду с ‘физическим’ *небом-1*, появляется и ‘идеальное’ *небо-2* как олицетворение высших сил (подробнее см. *небо-2*). Вообще, с 1920-х гг. ‘идеальное’ *небо* постоянно просвечивает сквозь ‘физическое’. Причем «непространственное» *небо* передается не только *небом*, *небесами* и *твердью*, но и их синонимами (*лазурью*, *синевой*, *синью*) и перифразами. Тем не менее даже и в этот период *небо* по-прежнему проигрывает по сравнению с *землей*. Ср.: *Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля* 1918. Логика этого противопоставления такова. Считается, что *небо* всегда и для всех обладает высшей ценностью. Но человека делает человеком не его отношение к *небу*, а его отношение к *земле* — потому-то *земля* стоит десять таких, как одно *небо*. Вдобавок *небо* изображается Мандельштамом равнодушным к тому, что творится на *земле*, а в текстах, посвященных описанию войны, оно связывается с угрозой нападения на *землю* (это случай метонимии, когда угроза нападения на *землю* переносится с авиации на само *небо*; о связи *неба* и авиации в контексте мандельштамовского творчества см. статью Б. М. Гаспарова «Смерть в воздухе», Гаспаров 1994: 213—240). Таким образом, *небо* ассоциируется с мощью, а *земля* — с немощью, со страдательным началом.

В 30-е гг. идет усиление и наращивание смысла ‘идеальное’ в концепте *неба*, но в самостоятельное значение эти смысловые обертоны так и не оформляются. По словоупотреблению поэзии Мандельштама 30-х гг. хорошо видно, что поэтом проделан путь от ‘физического *неба*’ — к ‘идеальному’, которое невидимо, необъяснимо, а постигается лишь *потом* и *опытом*, как сказано в одном из поздних стихотворений (1937 г.). В этом же стихотворении Мандельштам дает *небу* окончательное определение: *прижизненный дом* (для человека) и таким образом полностью его «реабилитирует».

Результат поэтического освоения и поэтической рефлексии над сущностью *неба* в постсимволистской поэзии Мандельштама закрепляется в предложениях тождества (X есть Y), в предложениях качественной характеристики и, по большей части, в метафорах. Денотат *неба* в поэзии Мандельштама наделяется как не-

изменными, инвариантными характеристиками, так и меняющимися. В частности, *небо* в постсимволистский период становится носителем контрастных идей. Например, Мандельштам изображает и такое небо, которым можно любоваться, и такое, которое устрашает. Поэтому отношение к нему Мандельштама всякий раз разное. Для передачи всего того многообразия идей, которые связаны с небом, в поэтическом языке Мандельштама вырабатывается (еще в символистский период) и сохраняется (на всем протяжении, кроме акмеистического периода) сложнейшая техника переименования и перифраз. Ср.:

*небо* (40), *небеса* (11), *полнеба* (3), *оба неба* (1), *небесный* (4), *твердь* (5), *лазурь* (7), *синева* (3), *синь* (1), *бирюза* (2); перифразы (7) *на страшной высоте* (3), *от лазурных влажных глыб*, *под теплой шапкою овечьей* (?), *небесный клиф* (?), *гранит небесный* (а также *очаг лазури*?), всего 7.

### Небо-1

*Небо-1/небеса*, ‘часть мира высоко над землей (выше которой ничего нет), место расположения и движения солнца, луны/месяца и звезд’ (52 примера), концептуализируется прежде всего как верхний предел мира, воспринимаемый человеком с земли. Там, где кончается ‘физическое небо’, начинается ‘идеальное’. Итак, *небо* в перспективе человеческого, земного зрения — наблюдаемое ‘физическое’, которое многократно и по-разному описывается, и за ним — ненаблюдаемое ‘идеальное’, которое в поэтическом мире Мандельштама лишь иногда проглядывает через физическое.

В идиолекте Мандельштама у ‘физического неба’ акцентируются цвет, форма (редко), строение, размеры (или полнота охвата), и — главное — пространственное положение неба — *над землей*<sup>12</sup>.

Цветообозначение неба вводится цветовыми существительными, которые используются и описательно, и как синонимы неба. Это *синь*, *синева*, *бирюза*, *лазурь*, дающие канонический голубой цвет (об их дополнительных смысловых обертонах см. выше).

<sup>12</sup> Любопытно, что в прозе Мандельштама такое пространственное соотношение земли и неба иллюстрируется цитатой из «Конька-Горбунка» П. П. Ершова — *Против неба, на земле, / Жил старик в одном селе* («Петр Чаадаев», ОМ, II: 155) (наблюдение О. А. Лекманова).

Ср.: *А ты, глубокое и сытое, / Забременевшее лазурью* 1923; [о Москве] *Где голуби в горячей синеве* 1916. Помимо голубизны и синевы в поэзии Мандельштама появляется светлое небо (*Только там, где твердь светла* 1915), небо в звездах (*молоком горит* 1924), предгрозовое небо (*помраченное* 1922). Цвет неба может становится «говорящей» деталью —

сложный троп (метонимически-метафорическая *чума неба* + метафорический эпитет *темно-синяя* + предикатная метафора) *А над ними неба мреет / Темно-синяя чума* 1931 венчает собой картину опустошения и запустения после погрома в Нагорном Карабахе; *желтизна неба* в иудейской символике Мандельштама предвещает недоброе (см. Тагановский 1976), ср.: *Он говорил: небес тревожна желтизна!* 1917; смерть Андрея Белого коррелирует с черным цветом — *лазурь черна* 1934.

Тем самым с *небом* связан достаточно большой цветовой спектр, от молочного, светлого, желтого, голубого до темно-синего, черного (в русской поэзии этот спектр может быть дополнен зелеными и красными тонами, отсутствующими у Мандельштама).

Поскольку ‘физическое небо’ венчает собой мироздание по Мандельштаму, то форма *неба* появляется в некоторых контекстах в явной или скрытой форме. В двух примерах это *купол*. В примере *Я повторяю это имя / Под вечным куполом небес* 1914 и генитивная метафора *купол неба*, и эпитет *вечный*, очевидно, имплицировано общим описанием (папского) Рима, вечного города, со знаменитым куполом San Pietro. Тем более что имя, которое произносится под *вечным куполом небес*, — *Roma*. Как показывает другой пример, соотношение *неба* и *купола*, заполняющего его и повторяющего его очертания, в поэзии Мандельштама — вещь сама собой разумеющаяся, через которую даже можно объяснить процесс творчества: [о наброске, который человек держит в уме] *Он так же отнесся к бумаге, / Как купол к пустым небесам* 1933—1934. Как отмечает Н. А. Кожевникова, параллель *купол неба* — *купол храма* была традиционной, ср.: *Смотрит серый, вековечный / Купол храма в купол звезд* (В. Хлебников) (Кожевникова 1995б: 8).

«Строение» неба так же, как и его форма, — это до какой-то степени взаимоисключающие представления, которые скорее служат приметами стиля, пейзажа, чем передают собственно мандельштамовское восприятие.



«Многослойность» неба создается формой Мн. ч. — *небеса* (11 употреблений) — с присущей этой форме высокой или даже архаизирующей стилистикой. Ср.:

небесный пейзаж в стихотворении «Ветер нам утешенье принес...» (1922), стилизованный под разные восточные мифологии, где *небеса*, *лазурь* и *твердь* (и 'физические', и 'идеальные' одновременно) населяются самолетами, метафоризированными в образах ангелических существ — *И военной грозой потемнел / Нижний слой помраченных небес, / Шестирукких летающих тел / Слюдяной перепончатый лес* 1922.

*Небо*, имплицитно соотнесенное с дантовскими кругами-дисками, появляется в одном из стихотворений-двойчаток «Заблудился я в небе...» 1937, где оно дается через подробную детализацию «небесного ландшафта», с движущимися облаками и тучами —

*Голубятни, черноты, скворешни, / Самых синих теней образцы, — / Лед весенний, лед вышний, лед вешний — / Облака — обаянья борцы — / Тише: тучу ведут под уздцы!* 1937.

Другой «небесный ландшафт», наблюдаемый с земли, создается перифрастическими средствами, в которых актуализируются и птицы, и лазурь, и, по-видимому, облака — *И с высокой сетки птичьей, / От лазурных влажных глыб / <...>* 1923.

«Полнота» охвата *неба* задается уже в некоторых номинациях — *полнеба* (3), *оба неба* (1). Слово *полнеба* появляется в словаре Мандельштама хотя и не без влияния символистов, но с явно обедненной семантикой. Если для символистов окказионализм *полнеба* воплощал расколотовость неба надвое, то для Мандельштама — лишь полноту охвата. Ср.: [музыка Бетховена] *О, величавой жертвы пламя! / Полнеба охватил костер* 1914. *Небо*, расколотовое надвое, появляется только в апокалиптической сцене «Стихов о неизвестном солдате...» — *Словно обмороками затоваривая / Оба неба с их тусклым огнем* 1937. Мифологизация двух половин *неба* и их диалог, метафорически наложенный на диалог матери и дочери, имеют место в сказочном контексте: — *Подожди, — шепнула внятно / Неба половина, — / И ответил шелест скатный: / — Мне бы только сына...* 1937.

*Небо* в пейзажах, как правило, дается как ничем не ограниченное, исключение — одно воронежское стихотворение. В нем *кругу неба* (над Воронежем), за пределы которого лирический герой не

может выйти, противопоставлено ничем не ограничиваемое *небо* Тосканы — *И неба круг мне был недугом. / <...> / Где больше неба мне — там я бродить готов* 1937; из этой же серии — суживающее зрение прилагательное *окопный*: *Неподкупное небо окопное* 1937<sup>13</sup> (впрочем, дополненное эпитетом со значением целостности — *целокупное*). Есть и другие свидетельства в пользу того, что *небо* ассоциируется у Мандельштама с безграничностью, с распаханностью вширь.

В 1937 г. в поэзии Мандельштама вокруг *неба* возникают куда более сложные образные ассоциации вокруг пространственных параметров: человек на земле проходит своего рода чистилище и забывает об истинном назначении неба — быть *небохранилищем*, т. е. *раздвижным и прижизненным домом*.

*Небо* в поэзии Мандельштама концептуализируется или как поверхность (помимо метафор — предлоги *на* + Предл. (1), *по* + Дат. (1); ср. также: *Зима красавица, и в звездах небо козье / Рассыталось и молоком горит* 1924), или как трехмерное пространство (объем), внутри которого находятся *ласточка, голуби, вьется стрекоча, мучится заноза* (т. е. самолет), по которому перемещаются *облака и туча*.

В тех характеристиках *неба*, которые обсуждались до сих пор, не было ничего специфически «акмеистического» или «антропоцентрического». «Земное» видение *неба* — это обращенность *земли* и *неба* друг на друга (вместо прежней символистской обращенности *неба* в беспредельность), т. е. пространственное положение *неба* над *землей*, а *земли* — под *небом*. Сами предлоги *над* и *под*, задающие небесно-земную вертикаль, встречаются 1 и 5 раз соответственно.

Вертикаль, организующая пейзажи с землей и небом, в поэзии Мандельштама задается многими контекстами: в архитектурных стихотворениях сборника «Камень» — соборами и башнями, ср. прозаическое рассуждение на эту тему: «Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто» (ОМ, II: 143); в других стихотворениях — *костром* и *деревом*, не говоря уже о триаде

---

<sup>13</sup> Другое понимание, М. Л. Гаспарова, — большое небо, куда отлетают души солдат.

земля — воздух — небо. Зато в мироздании Мандельштама нет излюбленной символистами линии *горизонта* (и, соответственно, слов и выражений типа *горизонт, край неба, небосклон*), т. е. не прочерчивается горизонтальная линия, которая бы разделяла *небо* и *землю*.

*Небо* концептуализируется как *нависающее* над землей — *Под неба нависанье, / Под свод его бровей* 1937, падающее на землю (в реальной или воображаемой картине — это вопрос) — *И век бы падал векиши легче, / И легче векиши к мягкой речке — / Полнеба в валенках, в ногах...* 1937 (ср. также контекст из ранней символистской лирики — *И небо падает, не рушась* 1910). Человек в подавленном эмоциональном состоянии воспринимает это нависание через образы палицы-неба, угрожающей земле-плешине: *Дальше, сквозь стекла цветные, сощурясь, мучительно вижу я: / Небо, как палица, грозное, земля, словно плешина рыжая...* 1931.

Положение *неба* над землей задается и целой серией метафор, которую можно свести к единому инварианту ‘небо смотрит на землю’. По предположению И. М. Семенко, эти метафоры развивают более традиционную метафору «звезды ← очи» (Семенко 1986: 105), хотя надо сразу заметить, что небо и звезды смотрят на небо совсем по-разному (о звездах см. § 1.4.7). Вот эти метафоры:

[небо над островом Крит] *волоокое* 1937 (перенос традиционного названия богини Геры на небо);

[небо над Арменией] *близорукое, слепорожденная бирюза*; предикат — *читает [книгу земли]* 1930 (*близорукость* происходит от того, что Армения, горная страна, расположена слишком близко к небу), ср.: *А близорукое шахское небо — / Слепорожденная бирюза — / Все не прочтет пустотелую книгу / Черной кровью затекившихся глин* 1930<sup>14</sup>;

[небо] *многоочитое и безбровое* 1923 [от множества звезд-очей, на нем расположенных];

*свод его [неба] бровей* 1937 [зд. *свод* — это и форма небосвода (небесный свод), и *nomina actionis*, производная от *свести* (‘нахмурить’) *брови*];

а также — *Твердь сияла грубыми звездами* 1922; [небо над Москвой] *Зима-красавица, и в звездах небо козье / Рассыпалось и молоком горит* 1924.

---

<sup>14</sup> Мандельштамовская *бирюза* продолжает традицию символистских номинаций (об этом — Кожевникова 1995б: 10), ср. *И подьемлет тонкий месяц / Неба бирюза* (Белый) (там же).

В стихотворениях Мандельштама сводятся воедино не только *небо с землей*, но и *небо с другими частями мироздания*. Следуя символистской парадигме, Мандельштам-акмеист передает эту общность в терминах родства (только на место глагола *усыновлять* из ранней, символистской лирики Мандельштама приходит существительное — *брат*): *И в темной зелени фрегат или акрополь / Сияет издали — воде и небу брат* 1913; *О, если ты звезда, — воды и неба брат* 1918.

*Небо* ‘идеальное’ от ‘физического’ не отделяется, но оно просвечивает сквозь него. Мандельштам знает, где кончается знание о небе и начинается загадка, тайна. Поэтому внепространственное небо не получает самостоятельного значения. С ‘идеальным’ *небом*, помимо уже обсуждавшегося значения «высшая сила», соотносятся:

— идея Бога, христианского пантеона высших существ, ряя (при этом «небесный» словарь пополняется *лазурью*, *твердью* и перифразой *небесный клиф*, отражающей христианскую реалию) —

*Если я не вчерашний, не зряшний, — / Ты, который стоишь надо мной, / Если ты виночертий и чашиник — / Дай мне силу без пены пустой / Выпить здравье кружащейся башни — / Рукопашной лазури шальной* 1937; *Под высокую руку берет / Победенную твердь Азраил* 1922; [Франсуа Вийон] *Он разбойник небесного клифа* 1937 и т. д.;

— идея земного будущего (вместо более традиционной идеи вечности!). Мандельштам, как известно, не признавал причинно-следственных связей, поэтому будущее в его поэтическом мире не детерминировано прошлым и настоящим — оно вызревает в небе. Отсюда — *небо, беременное будущим*, всего 3 таких примера, все 1923 г. В подтексте, по-видимому, — космогонические фантазии Г. Гюрджиева: формирующаяся Луна питается массовыми смертями, происходящими на земле (следовательно, пишет Мандельштам в статье «Слово и культура» (1921), «надо рассыпать пшеницу по эфиру») <sup>15</sup>. Во всех трех примерах признак *беременный* — постоянный, а приписывается он *небу, сини, будущему* —

*А небо будущим беременно — / Пшеницей сътого эфира. / <...> / В беременном глубоком будущем / Жужжит большая медуница. / <...> / А ты, глубокое и сытое, / Забеременевшее лазурью* 1923; *В беременной глубиной сини* 1923;

<sup>15</sup> Отмечено О. Роненом. См. наиболее подробное изложение — в Мейлах 1994: 112—114.

— неподотчетность (или безотчетность), которая познается *потом и опытом*, неподкупность — *Достигается потом и опытом / Безотчетного неба игра* 1937; ср. также *Неподкупное небо окопное* 1937;

— отклик человеку или отсутствие ожидаемого отклика. Человек в поэтическом мире Мандельштама ждет, что *небо* откликнется на земные события, которые с ним происходят:

Отклика нет — [о соснах] *Безуспешно предлагая небу выменять на шепотку соли свой благородный труд* 1923; [о XIX веке, персонифицированном в образе зверя с перебитым хребтом] *И с высокой сетки птичьей, / От лазурных влажных глыб / Летяся, летяся безразличье / На смертельный твой ушиб* 1923

vs.

Отклик есть — [сказочный контекст — две половины неба откликаются на свадьбу Наташи (Штемпель)] — *Подожди, — шепнула внятно / Неба половина, / И ответил голос скатный: / — Мне бы только сына...* 1937; [отклик человеку после смерти, в ирреальном наклонении] *И когда я умру, отслуживши, / Всех живущих прижизненный друг, / Чтоб раздался и шире и выше / Отклик неба во всю мою грудь!* 1937.

Соединение смыслов ‘физическое’ и ‘идеальное’ в поэзии Мандельштама происходит достаточно часто — например, в 1937 г. — в предикате *целокупное* 2 (по-видимому, из философского лексикона (в словарях XIX в. оно отсутствует, сообщено М. Л. Гаспаровым) или из поэзии А. Белого, сообщено О. А. Лекмановым):

*Неподкупное небо окопное — / Небо крупных оптовых смертей, — / За тобой, от тебя, целокупное, / Я губами несусь в пустоте* 1937; *Цветы бессмертны, небо целокупно* 1937; другие случаи см. ниже.

*Небо* часто входит в самые разные пейзажные зарисовки, причем характеристики «пейзажного» *неба* подстраивается под общий колорит стихотворения:

В Риме, вечном городе, оно *купол* 1914;

на Авентине (без дополнительных деталей) — *костер под небесами* 1915;

людям севера снится *воздух юга*, который в оценке Мандельштама предстает как *чужого неба волшебство* 1917;

в Москве — *горячая синева* (если речь идет об историческом центре, *вертограде*) 1916 и *узрюмье небеса* (в Москве, новой столице с торговым обликом) 1918;

небо над Арменией — *лазурь, слепорожденная бирюза, близорукий шах над перстнем бирюзовым, близорукое шахское небо* 1930;

в Воронеже [восприятие ссыльного, больного человека] — *И неба круг мне был недугом* 1937;

небо над окопами — апокалиптическое — *Неподкупное небо окопное* — / *Небо крупных оптовых смертей* 1937;

*волоокое небо* над Критом 1937.

*Небо* является для поэтического языка Мандельштама ключевым словом, поэтому оно попадает в «рассуждения о природе вещей». Так, ключ к «правильному» пониманию *неба* как ‘дома’, как ‘полноты’, как ‘физического’ и ‘идеального’ одновременно (а также примирение с ним), дает стихотворение «Я скажу это начерно, шепотом...» (1937):

*И под временным небом* чистилища / *Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранилище* — / *Раздвижной и прижизненный дом* 1937.

Здесь раздвижное *небохранилище* вмещает нас и наше временное небо. *Небо* в более раннем стихотворении «Опять войны разноголосица...» также осознается во всей полноте своих проявлений —

*А ты, глубокое и сытое, / Забеременевшее лазурью, / Как чешуя многоочитое, / И альфа и омега бури; / Тебе — чужое и безбровое, / Из поколенья в поколенья, — / Всегда высокое и новое / Передается удивленье* 1923.

Синтаксически «природа» *неба* раскрывается либо в предложениях «условного тождества», либо в приложениях. В этих и множестве других примеров *небо* становится определяемым объектом простых и сложных тропов.

Интересно, что *небо* практически всегда стоит в позиции определяемого или описываемого. Для описания же других реалий оно используется всего лишь один раз:

*И запах роз в гниющих парниках, / Где под стеклянным небом* ночевала / *Родная тень в кочующих толпах* 1921.

Продолжая эту тему, отметим, что в поэзии Мандельштама нельзя встретить ни *небесных очей*, ни *небесной красоты* (как, например, в поэзии Пушкина), потому что в иерархии ценностей категория «люди» (и вообще все человеческое) может служить для объяснения мира, но не наоборот. Употребление *неба* и его синонимов только как обстоятельства места, без распространителей, для Мандельштама нехарактерно и составляет 11% (для сравнения: в поэзии Ахматовой — 25%, Гумилева — 40%).

У *неба* в изображении Мандельштама есть не только инвариантные, неменяющиеся характеристики, но и — в разных контекстах — взаимоисключающие, противоположные. И это связано не столько с тем, что *небо* входит в разные пейзажи. Как мы помним, «пейзажный» *воздух* тоже был разным (см. § 1.4.3), что, однако, не приводило к контрастным характеристикам внутри концепта *воздуха*. Контрастный образ *неба* (еще раз подчеркнем: *неба* «парадигматического», т. е. в идиолекте Мандельштама, а не «синтагматического», внутри одного стихотворения) — складывается благодаря следующим противопоставлениям, существовавшим в сознании Мандельштама:

сакрализованное небо vs. десакрализованное,  
 небо животворящее vs. умерщвляющее,  
 свое небо vs. чужое,  
 реальное vs. изображенное,  
 теплое... горячее vs. холодное,  
 (и откликающееся vs. равнодушное, см. выше).

Остановимся чуть подробнее на каждой паре противопоставлений.

Образ *неба*, сложившийся в русской поэзии XIX в. и продолженный поэзией символизма, отражал и религиозный трепет, и загадку, тайну, полноту сакрального смысла. Так, в русской поэтической традиции до Мандельштама *небеса* и *твердь* всегда использовались в соответствии со своей стилистической принадлежностью в «высоких» контекстах. В постсимволистскую эпоху, когда небо подверглось десакрализации (естественно, не у всех поэтов), Мандельштам-акмеист отказывался видеть в *небе* что-то большее, чем просто физический уровень мироздания; спустя некоторое время Мандельштам возвращается к небу как 'идеалу'. Эти колебания в оценках сказались и на употреблении слов *небеса* и *твердь*. Есть контексты, поддерживающие их «высокую» стилистику: в римском пейзаже — *вечный купол небес* 1914, а на Авентине (римском холме) — *костер под небесами* 1915. Кроме того, *небо*-2, 'идеальное', один раз передается через форму Мн. ч. *небеса*, а другой — через форму Ед. ч. *небо*. В стихотворении, стилизованном под архаику, как мы уже писали, также появляются многослойные *небеса*, *твердь* (и *лазурь*) — ср.: *Под высокую руку берет / Побезденную твердь Азраил* 1922. Но есть, однако, и случаи

явной стилистической нейтрализации и даже случаи снижения стилистики —

[о летчиках] *Шли товарищи последнего призыва / По работе в жестких небесах* 1935; *Твердь сияла грубыми звездами* 1921; <...> *твердь кишит червями* 1921.

По-видимому, от идеи ‘неба-тверди’ рождается новая сложная номинация, *гранит небесный* 1937, со сниженной или нейтральной стилистикой.

Другим стимулом изменения смыслов и коннотаций в пост-символистскую эпоху, помимо расподобления с предшествующим узусом, было наступление технической цивилизации (а именно бурное развитие авиации), что привело к замене «сакрального» ореола *неба* на «обыденный». Но хотя в русскую поэзию нач. XX в. вошла новая идея — *небо* как покоряемое пространство (подробнее см. Б. М. Гаспаров, «Смерть в воздухе», Гаспаров 1994: 214—223), она не коснулась поэзии Мандельштама. Совсем наоборот, в поэзии Мандельштама *небо* не поддается покорению:

**небеса**, *жесткие* для летчиков 1935—1936; **лазурь**, в которой самолет мучится, как *заноза* 1923; пир землян на небе представлен как альтернатива небесным войнам 1923.

Более того, война в изображении Мандельштама в 20—30-е гг. связана с угрозой сверху, с *неба*:

*Неподкупное небо окопное — / Небо крупных оптовых смертей, — / За тобой, от тебя, целокупное, / Я губами несусь в пустоте* 1937, а также *А вам, в безвременьи летающим / Под хлыст войны, за власть немногих, — / Хотя бы честь млекопитающих, / Хотя бы совесть ластоногих. / И тем печальнее и горше нам, / Что люди-птицы хуже зверя / И что стервятникам и коршунам / Мы поневоле больше верим* 1923.

Таким образом, во всех приведенных контекстах *небо* — само по себе и в результате метонимического переноса «авиация → небо» связано с умерщвлением. Животворящее *небо* — то, в котором «вызревает» будущее (1923).

Свое vs. чужое небо (прилагательное *чужое* 1923 применительно к реальному *небу*, местоимение *мое* 1937 применительно к изображенному (на фреске Леонардо да Винчи «Тайная вечеря») отражали колебания Мандельштама (и его лирического «я») отно-



сительное притяжия неба. Окончательная точка была поставлена в 1937 г. — о притяжии неба свидетельствует стихотворение «Я скажу это начерно, шепотом...» (1937), см. выше.

В поэзии Манделъштама появляется не только реальное небо, но и небо с картин различных художников. Взаимоотношения «реального» и изображенного неба в рамках одного текста — это отдельный вопрос.

«Изображенное», нереальное небо появляется уже в раннем «Камне». В стихотворении «На бледно-голубой эмали...» (1909) изображенное небо и «изображенный» пейзаж анонимного (?) художника проецируются на реальный апрельский пейзаж при помощи слов, задающих эту двуплановость, — *эмаль* ('небо' или 'воздух')... *узор*... *сетка*... *фарфоровая тарелка*... *художник*... *выводить* (на чем-либо)... *стеклянная твердь*. В 30-х гг. изображенное небо в поэзии Манделъштама появляется трижды — причем все три раза — со ссылками на авторов. Все три художника — представители итальянского Возрождения: Микеланджело Буонаротти, Леонардо да Винчи и Рафаэль.

В одном контексте, напоминая только что цитированный ранний пример, появляются *апрель* — *Как степь лежит в апрельском повороте* 1935, художник — *Буонаротти*, небо реальное как небо Буонаротти: *А небо, небо — твой Буонаротти*... 1935. Как кажется, дополнительной коннотацией «неба Буонаротти» можно считать мощь. В другом примере *мощь неба* прямо называется: она «приписывается» картине Рафаэля (или псевдо-Рафаэля) — *И плывет углами неба восхитительная мощь* 1937. В третьем контексте, опять-таки с положительной окраской, изображается фреска «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи в Миланской церкви Santa Maria delle Grazie: в фокусе описания — не только сама фреска (*тринадцать голов* — имеются ввиду 12 апостолов и Иисус Христос, вместо 12 фигур у Леонардо да Винчи — 11 апостолов и Иисуса Христа), но и разрушения, причиненные ей временем:

*Небо вечера в стену влюбилось, — / Все изрублено светом рубцов — / Провалилось в нее, осветилось, / Превратилось в тринадцать голов. / Вот оно — мое небо ночное, / Пред которм, как мальчик, стою: / Холодеет спина, очи ноют, / Стенобитную твердь я ловлю* 1937.

Здесь в слове *твердь* совмещены два значения, 'небо' и 'стена'.

## Небо-2

‘Идеальное небо’ в чистом виде, *небо-2 / небеса-2* (2 примера), является средством стилизации. В одном контексте фраза *слепые небеса* встречается в речи декабриста явно как «чужое слово» и стоящее за ним чужое понятие — ‘высшая сила’:

— *Еще волнуются живые голоса / О сладкой вольности гражданства! / Но жертвы не хотят слепые небеса: / Вернее труд и постоянство* 1917.

В другом контексте — *небо, не омрачаемое трудом* — дается как примета островов блаженных или Золотого века (контекст дает возможность для обеих интерпретаций):

*О, где же вы, святые острова, / Где не едят надломленного хлеба, / Где только мед, вино и молоко, / Скрипящий труд не омрачает неба* 1919.

Традиция изображения островов блаженных идет от од Пиндара, Ницше, русских символистов.

### Синонимы неба: лазурь

Самое интересное слово в ряду цветовых обозначений неба — *лазурь*. *Лазурь* имеет два значения — ‘небо’ и ‘лазурное вещество [воздух?], его заполняющее’. Пример, переходный между двумя значениями, — в «армянском» пейзаже: *Лазурь да глина, глина да лазурь* 1930.

Мы уже писали о русско-французских ‘идеальных’ смыслах *лазури-‘неба’*. Словоупотребление Мандельштама, вне всякого сомнения, лежит в русле этих традиций. Так, *лазурь* появляется в тексте, стилизованном под архаику, —

*Есть в лазури слепой уголок, / И в блаженные полдни всегда / Как сгустившейся ночи намек, / Роковая трепещет звезда* 1922.

В переводах из Петрарки *очаг лазури* заменяет *l'alto cielo* [‘высокое небо’, т. е. рай], ср.: *Ma la forma miglior che v'ide ancora / e vivrà sempre su ne l'alto cielo*, и как раз передает непространственное, идеальное небо ср.: *Но то, что в ней едва существовало, / Днесь, вырвавшись наверх, в очаг лазури, / Пленять и ранишь может, как бывало* 1933. С *лазурью* для Мандельштама связан не только Петрарка, но и другой великий итальянец — Ариосто: ср. итальянское небо (или море?) — *Любезный Ариост, быть может, век пройдет — / В одно широкое и братское лазорье / Сольем твою лазурь и наше черноморье* 1933<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> *Лазорье*, как отмечает М. Л. Гаспаров, — реминисценция из «Облака в штанах» В. Маяковского.

Цветовая десемантизация *лазури* имеет место в стихотворении на смерть Андрея Белого (кстати, автора сборника «Золото в лазури») — *О Боже, как черны и синеглазы / Стрекозы смерти, как лазурь черна* 1934, с намеком на голубые глаза А. Белого и его сборник, а сакральная — в стихотворении «Как тельце маленькое крылышком...»: в нем в *лазури* мучится *заноза* (самолет) 1923.

*Лазурь* как ‘вещество’ в чистом виде появляется только в одном контексте — небо, в котором вызревает будущее, названо *забременевшим лазурью* 1923.

### Выводы

Концепт *неба* у Мандельштама детально «проработан» — он вообрал в себя и ‘физические’, и ‘идеальные’ смыслы; его качественные, «натурфилософские» и проч. характеристики, сочетающиеся друг с другом и контрастирующие, отражают не только перспективу земного, человеческого «видения», но и постижение сущности неба отдельно взятым человеком (поэтом и его лирическим «я»). Концепт этого слова дает читателю новое знание о небе — и знание это нередко закрепляется в сложных метафорах и предложениях условного тождества.

### Неиспользованные возможности

*небо* в образе шатра — *И небо синее над нами — / Звездами утканый шатер* (Вяземский) (пример из Кожевникова 1995б: 8, там же другие примеры);

*небо* в образе моря, океана — *море неба* (Блок, Хлебников), *звездное море* (Блок) (примеры из Кожевникова 1995б: 22—23);

*небо* X-а [X — название страны] *Под небом голубым страны своей родной / Она томилась, увядала* (Пушкин);

*край неба* — *Там неба освещенный край* (Блок); *Край небесный распорот* (Блок);

*небо* в значении ‘рай’ — *В этот город торговли / Небеса не сойдут* (Блок); *И идут пастух и рыбаць / За искателем небес* (Гумилев);

*небосклон* — [Сиена] *Острия церквей и башен / Ты возила в небосклон* (Блок); *Ах, мне снилась равнина без края / И совсем золотой небосклон* (Гумилев);

[Царь/Творец и т. д.] *небесный* — ⟨...⟩ *Творец небесный!* / Ты бредишь, Фауст, наяву! (Пушкин); *И к Царице небесной придешь* (Блок);

*небесный* (красота, очи и другие элементы женской внешности) — *И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты* (Пушкин);

*поднебесный* — *Если в жизни поднебесной / Существует дух прелестный, / То тебе подобен он* (Пушкин).

\* \* \*

### Светила

Мироздание для Мандельштама не ограничивается землей, воздухом, небом и включает в себя светила и другие небесные тела. Но прежде чем перейти к словоупотреблению Мандельштама, сделаем несколько самых общих замечаний.

Контексты для светил (*солнца, луны, звезды*), их номинации (прямые, метафорические, перифрастические) представляют собой диагностические контексты для определения различных направлений русской поэзии XVIII — нач. XX в. Так, например, романтический пейзаж традиционно включал в себя *луну*. Далее, в русской поэтической традиции вплоть до символизма названия светил были окружены стойким «сакральным» ореолом: например, в поэзии Фета и вслед за ним в поэзии символизма *звезды* концептуализировались как «окно в вечность». В постсимволистских течениях в результате размежевания с предшественниками десакрализация светил зашла так далеко, что сопоставление с самыми низменными вещами сделалось чуть ли не нормой (подробнее см. Кожевникова 1995б: 45—46).

Следовал ли Мандельштам этим традициям? Отчасти. Перифрастическое название в постсимволистской поэзии Мандельштама сохраняется только для звезд. Само обобщенное название для *солнца, луны и звезд* — *светило* — есть только в словаре Мандельштама-символиста. По-видимому, в дальнейшем оно ощущалось Мандельштамом как отмеченное и потому не использовалось. Мандельштам подхватывает и развивает традиционный романтизированный лунный пейзаж (в том числе «оссиановский»). Что же касается досимволистской и символистской сакрализации, а также постсимволистской десакрализации светил, то редкие совпадения с ними нельзя рассматривать как попадание в струю: в космологии Мандельштама существует своя образная система, своя концептуализация для каждого из светил.

Из всех трех слов в идиолекте Мандельштама только *звезда* однозначно может быть отнесена к ключевым словам. *Солнце, луна* и особенно *месяц*, которые появляются лишь в отдельные периоды творчества Мандельштама, имеют значительно меньшую смысловую нагрузку. Часто они выступают в текстах не как 'светило', а как источник образности для метафор и сравнений.

### 1.4.5. Солнце

**СОЛНЦЕ** (37), *солнышко* (1); *солнечный* (4), *бессолнечный* (1); *перифраза* (1); *всего: 44 (1/150)*.

**Для сравнения:**

Пушкин — 34 (1/406);

Тютчев — 61 (1/109);

Блок — 77 (1/171);

Гумилев — 63 (1/110);

Ахматова — 35 (1/194).

У Мандельштама-символиста *солнце* (как и *луна*, как и *звезды*) входило в число светил, которые концептуализировались как правящее начало мира.

И слово *солнце* (4), и соответствовавшие ему перифразы были достаточно употребительны. При этом *солнце* могло описываться в нетипичных для традиционного поэтического языка метафорах: например, [*солнце*] как *перезрелый плод*, который на закате опускается с небесного древа 1908; как *орел, вылитый из металла*, который *дрожит над морем* 1910. Знаменателен и факт употребительности прилагательного *солнечный* (3), который определял круг вещей, так или иначе связанных с солнцем, — *солнечный свет* 1906; *Немного солнечного мая* 1909; *Ты заклинаешь, без сомненья, / Какой-то солнечный испуг* 1911.

В основной модели мироздания у Мандельштама можно наметить три основных периода — по тому, как употребляется *солнце* и его квазиантонимы, такие как *сумерки*:

«солнечный» период (*солнце* как составляющее пейзажей) открывается в символизме (с перифразами) и кончается в сб. «Камень» в 1915 г.;

*солнце* в качестве символа встречается в 1916 г. (сб. «Tristia»);

«бессолнечный» («бессолнечные» номинации — *черное солнце*, *ночное солнце* и т. д.) период охватывает 1917, 1918, 1920 гг. (сб. «Tristia»).

Дальше слово встречается редко и у него две сферы употребления — либо «пейзажная», либо «метафорическая» (*солнце* в качестве вспомогательного образа метафоры).

В идиолекте Мандельштама *солнце* имеет два значения, которые совпадают с двумя общеязыковыми — основным, «центральное небесное светило нашей планетной системы, представляю-

щее собой гигантский раскаленный шар, излучающий свет и тепло', и метонимическим, 'свет, тепло, излучаемые этим светилом' (СЛУш)<sup>17</sup>.

### Толкование

**Солнце-1** 'дневное светило круглой формы, которое проходит по небу с востока на запад, давая свет и тепло миру' (32 примера);

**Солнце-2** 'свет и тепло, даваемое солнцем-1' (2 примера).

### Солнце-1

*Солнце-1*, 'дневное светило круглой формы, которое проходит по небу с востока на запад, давая свет и тепло миру' (32 примера), в картине мира Мандельштама концептуализируется прежде всего как абсолют, воплощение мирового порядка; такое понимание отражено и в прозе Мандельштама:

«Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант [в статье цитируется окончание «Божественной комедии» — «любовь, которая движет солнцем и остальными светилами»], или музыка, к которой в конце концов пришел Блок («А. Блок», ОМ, II: 191)».

Солнце как абсолют для Мандельштама — это еще и источник аналогий. В культуре нач. XX в. широкие солнечные аналогии, переносимые на цивилизацию, жизненный путь человека и т. д., были общим местом: они шли, в частности, от трудов Фр. Ницше —

«Подобно тебе [солнцу. — Л. П.], должен я *закатиться*» (Ницше 1990: 8); «Истинно так, — говорил он ученикам своим, — еще немного, и наступят эти долгие сумерки. Ах, как спасти мне от них свет мой? (Ницше 1990: 118); [ученик о Заратустре] «И даже когда наступят долгие сумерки и смертельная усталость, ты не *закатись* на небе нашем, о заступник жизни! (Ницше 1990: 120); «В последний раз иду я к людям: среди них хочу я совершить *закат* свой» (Ницше 1990: 176); «Погибающих, идущих путем *заката* люблю я всей любовью своей: ибо переходят они на ту сторону» (Ницше 1990: 177); «Но *солнце* любви моей горячо опалило меня» (Ницше—1990: 142);

и от «*Заката Европы*» (1918—1922) О. Шпеглера —

---

<sup>17</sup> В русском языке есть еще и третье, метафорическое значение: *солнце* — 'о ком-чем-н. очень дорогом...' (СЛУш).

«Таков смысл всех *эпох заката* в истории. Наиболее отчетливым для нас является „закат античности“» (Шпенглер 1993: 138).

Из словоупотребления Мандельштама вырисовывается такой концепт этой лексемы. *Солнце*, круглой формы, желтого или оранжевого цвета (цвет почти не актуализируется) дает свет и тепло. *Солнце* — вещь, единственная в своем роде, расположенная надо всем; оно проходит по небу, описывая дугу, с востока на запад. Движением *солнца* и его положением на небе (*заря* — *притин*, *зенит* — *закат/заря*) отмеряется суточное время (*утро* — *день* — *вечер* — *ночь*). Это регулярное движение *солнца* — каждый день — является воплощением мирового порядка. Отношение человека к солнцу в поэтическом мире Мандельштама всегда положительное.

Очерченный концепт почти полностью совпадает с наивным. С той только разницей, что каждая из этих (на первый взгляд тривиальнейших!) идей выражается, как правило, новыми, а не привычными средствами. Более того, эти идеи запаяны в «солнечные» символы, метафоры и — шире — культурные аналогии.

*Солнце* как абсолют в этом мире может передаваться в сложном тропе. В одном из примеров в тропе соединяется план реального (снег тает на солнце) с культурными «солнечными» ассоциациями (об истине можно думать как о ‘солнце’): *Снег растает на утесах, / Солнцем истины палим* 1914. *Солнце* как абсолют синтаксически может передаваться в назывных предложениях, с распространителями и без, ср.:

«Мороженоно!» *Солнце*. *Воздушный бисквит* 1914,

а также в локативных предложениях:

*А над Невой — посольства полумифа, / Адмиралтейство, солнце, тишина!* 1913; *А над поленницей посольство / Эфифа, солнца и огня* 1932.

Для Мандельштама *солнце* — образ настолько яркий и впечатляющий сам по себе, что он не нуждается в дополнительных характеристиках.

Движение *солнца* с востока на запад актуализируется в одной ранней, символистской, номинации — *Собачий слышен лай, и запад не погас* 1909, — обозначающей заход солнца. Движение солнца попадает в фокус метафорического описания: в Риме 1914 года,

т. е. периода упадка, сниженной предстает древнегреческая мифологема солнца как колесницы Фаятона. Вместо колесницы — дряхлая повозка:

*Или возит киртичи / Солнца дряхлая повозка* 1914; ср. «возвышенный» вариант той же мифологемы (по работе Кожевникова 1995б: 64) — *Как в полдень колесница Феба / Стоит на ясной высоте, / По крутизне земного неба / И я взнесен к своей мете* (Брюсов); *Ты сердцу близко, солнце вечернее, / Не славой нимба, краше полуденной, / Но те, что коней огнегривых / К ночи стремишь в неустойчивом беге* (Вяч. Иванов), а также *Сквозь скрежещущий и ржавый грохот / Колесницы пламенного дня* (Сологуб).

*Солнце* для обозначения времени суток использовано лишь единожды: *И скоро будет солнце — скоро / Безумный петел прокричит* 1918.

*Солнце* как воплощение порядка мира дает о себе знать в «бессолнечный» период, когда Мандельштам отсутствием солнца в мире передает нарушение заданного хода вещей, нарушение мирового порядка. Так, в двух примерах историософский мотив «солнце хоронится людьми» имплицитно подразумевает появление антонимичного эпитета для солнца — *ночное*:

*Протекает по улицам пыльным / Оживленье ночных похорон; / <...> / Это **солнце** ночное хоронит / Возбужденная играми чернь, / Возвращаясь с полночного пира / Под глухие удары копыт* 1918; *В Петербурге мы сойдемся снова, / Слово **солнце** мы похоронили в нем / <...> / В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты / <...> / Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи / В черном бархате всемирной пустоты. / Все поют блаженных жен крутые плечи, / А ночного **солнца** не заметишь ты* 1920. Ср. также название стихотворения — «Сумерки свободы» 1918; в «Мадригале» — *Дочь Андроника Комнена, / Византийской славы дочь! / Помоги мне в эту ночь / Солнце выручить из плена* 1916.

Метафора «ночного»/похороненного/невидимого людям солнца разворачивается в схожих вариантах и в схожем черном колорите и в других стихотворениях «бессолнечного» периода:

*И вчерашнее **солнце** на черных носилках несут* 1920; земля-корабль плывет вперед в полной тьме: *Мы в легионы боевые / Связали ласточек — и вот / Не видно **солнца** <...>* 1918; люди живут без солнца — *И, как слепые, ночью долгой / Мы смесь **бессолнечную** тьмам* 1917.

В «бессолнечный» период *солнце* было противопоставлено таким словам (и стоящим за ними понятиям), как *сумерки, ночь, тьма*;



*черный бархат всемирной пустоты; черный; слепой.* Можно предположить, что в 1917—1920 гг. для Мандельштама аналогия нарушенного хода вещей в мире с покинувшим мир *солнцем* все же носила не пессимистический, а оптимистический характер: после заката российской цивилизации должен опять наступить ее расцвет. Это — мотив стихотворения «Сумерки свободы»: *Восходишь ты в глухие годы, — / О солнце, судия, народ* 1918 (см. комментарии к ним в статье Гаспаров, Ронен 1999).

По аналогии с *солнцем* в поэтическом мире Мандельштама существуют еще и разные культуры, которые также проходят стадии рассвета и заката:

расцвет культуры и цивилизации для Мандельштама — это «солнечная» Греция (*солнце Илиона* 1920, *на солнышке Эфира* 1919); закат цивилизации связан с *сумраком, желтым солнцем*, символически воплощающим хаос иудейства, см. Тагановскы 1976, ср.: — *Вернись в меситильное лоно, / Откуда, Лия, ты пришла, / За то, что солнцу Илиона / Ты желтый сумрак предпочла* 1920 и *ночным солнцем* 1920 (Петербург, революционная и послереволюционная Россия), *сумерками свободы* (это название стихотворения 1918 г.).

По той же солнечной аналогии рождаются (восходят) и сияют всем гении — *Александр* и *Ариосто* —

*Большая, тихая Кассандра / Я больше не могу — зачем / Сияло солнце Александра, / Сто лет тому назад сияло всем?* 1917<sup>18</sup>; *И солнце рыжего ума взойшло в глуши* 1935. Ср. традицию, идущую от А. С. Пушкина, — *Так ложная мудрость мерцает и тлеет / Пред солнцем бессмертным ума. / Да здравствует солнце, да скроется тьма!* (Пушкин); [о Гете] *Когда на памяти, в придворном шлафоре / По Веймару разгуливало солнце. / Лучи свои спрятало в лысину* (Кузмин).

В составе сложных номинаций *черное солнце* и *желтое солнце, солнце* приобретает символическое значение (все употребления — 1916 года, в 2-х стихотворениях, найдено и впервые отмечено К. Ф. Тарановским). Это *черное солнце* страсти — в сюжете о противоестественной любви Федры к пасынку Ипполиту (отсюда мотив — «солнце, запятнанное черной любовью»): *Любовью черною я*

<sup>18</sup> О. А. Лекманов отмечает толстовский подтекст для словосочетания *солнце Александра*, в том числе основываясь на параллельном месте из прозы Мандельштама: «Все ближе и ближе подвигалось это солнце для Ростова ... Лицо Александра было еще прекраснее, чем на смотре три дня тому назад. Оно сияло веселостью» (Л. Н. Толстой, «Война и мир») (устное сообщение).

*солнце* запятнала / ⟨...⟩ / — *И для матери влюбленной / Солнце черное* взойдет, / ⟨...⟩ / *Страсти дикой и бессонной / Солнце черное* уйдем 1916. Это также *черное и желтое солнце*, в мандельштамовской цветосимволичной гамме иудейства, в стихотворении «Эта ночь непоправима ...», написанном на смерть матери: *У ворот Ерусалима / Солнце черное* возшло. / *Солнце желтое* страшнее / ⟨...⟩ / *Я проснулся в колыбели — / Черным солнцем* осиян 1916. В этих примерах также используются специфически «солнечные» предикаты — *восходить* и *сиять*.

*Солнце* для обыденного сознания связано с *желтым/оранжевым* цветом и *круглой* формой. Эти характеристики имплицитно содержатся в генитивных метафорах, сравнивающих солнце с подсолнечником, а лучи его — с деньгами. Любопытно, что метафорический предикат при этой именной группе, отражает другие подразумеваемые характеристики *солнца* — ‘сиять’, ‘испускать свет’:

*Солнц* подсолнечника грозных / Прямо в очи оборот 1936; *Солнца* персидские деньги щедро раздающая — / *Армения, Армения!* 1930; есть также очень ранний пример «отдачи света» — *Как от пьяного солнца* бесиумные падали стрелы / *И на дно тускались и тихое дно зажгали* 1908.

Интенсивный свет *солнца* также становится предметом тропеического обыгрывания: *А солнце* шуруется в *крахмальной нищете* — / *Его прищур* спокоен и утешен... 1937. Здесь в предикатах *шуруется*, *прищур* олицетворяющая метафора наложена на метонимию: это человек шуруется на солнце.

*Солнце* как источник тепла и света актуализируется в следующих идиоматических сочетаниях — общеязыковом *по солнцу* (1) и авторском (?) *на солнышке* + название места в Род. пад. (1):

[небесный пейзаж с самолетом (*тельцем*)] *Как тельце* маленькое *крылышком* / *По солнцу* всклянь перевернулось 1923; *Нерасторонна* *черепаша-лифа*, / *Едва-едва* беспалая ползет, / *Лежит себе на солнышке* *Эпифа* / *Тихонько* *зрел* *золотой живот* 1919.

До сих пор *солнце* отражало исключительно авторские, мандельштамовские смыслы. Тем не менее есть один контекст, который имеет символистский источник, а именно обратимую метафору «мед ↔ солнце». В стихотворении Мандельштама она разворачивается в маленький сюжет:

*Возьми на радость из моих ладоней / Немного солнца и немного меда, / Как нам велели пчелы Персефоны. / <...> / Возьми ж на радость дикий мой подарок — / Невзрачное сухое ожерелье / Из мертвых пчел, мед превративших в солнце* 1920.

В заключение отметим, что при изображении *солнца* практически отсутствует «личная» перспектива.

### **Солнце-2**

*Солнце-2*, ‘свет и тепло, даваемое солнцем-1’, представлено идиомой *на солнце* (2 примера): *Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой, / Сияя на солнце, божественный лед* 1914.

### **Выводы**

*Солнце* — хороший пример того, что немотивированность употреблений у Мандельштама лишь кажущаяся; внутри значений, внутри смыслов одного слова при парадигматическом анализе всех контекстов открывается строгая системность и иерархичность. И зачастую одно употребление (особенно если оно — в составе метафоры, сложного символа или употреблено для аналогии) «вбирает в себя» такое количество смыслов этого концепта, что простым пересказом или одним синонимом эти смыслы передать не удается. Как можно было видеть по подборкам «солнечных» контекстов, Мандельштам мыслит масштабами мироздания, и *солнце* в его поэзии передает взаимосвязь мира и человека, мира и культуры, мира и истории. Напомним в этой связи мандельштамовское рассуждение о *солнце* из «Разговора о Данте»:

«Произнося „солнце“, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге».

### **Неиспользованные возможности**

*солнце* в образе колеса, шара, диска — *А в небе, ко всему приученный, / Бессмысленно кривится диск* (Блок); *Колесом за сини горы / Солнце тихое скатилось* (Есенин); слово в «погодном» значении: *Если завтра будет солнце, мы во Фьезоле поведем, / Если завтра будет дождик, то останемся мы дома* (Кузмин); сравнение «светил» как вспомогательное средство метафоры: *И солнце брака затмевает / Звезду стыдливую любви* (Пушкин).

## 1.4.6. Луна / месяц

**ЛУНА (27), месяц (7), полумесяц (1); всего: 35 (1/189).**

**Для сравнения:**

Пушкин — 79 (1/174) (в т. ч. луна 54, месяц 16);

Тютчев — 35 (1/191) (в т. ч. луна 13, месяц 17, лунный 5);

Блок — 79 (1/206) (в т. ч. луна 54, месяц 16);

Гумилев — 84 (1/82) (в т. ч. луна 61, месяц 9);

Ахматова — 29 (1/234) (в т. ч. луна 15, месяц 16, перифразы 3).

Ни слово *луна*, ни слово *месяц* ('светила') в идиолекте Манделъштама не относятся к числу ключевых, хотя оба они (особенно *луна*) имеют сравнительно высокую частотность даже и на фоне словоупотреблений других поэтов. Основное назначение этих лексем — пейзажное. Дополнительные смысловые обертоны, вносимые ими, следующие. *Луна* — примета чисто романтического пейзажа, *месяц/луна* — примета восточного пейзажа, *месяц/полумесяц* — символ магометанского Востока. Таким образом, манделъштамовские контексты для *луны* и *месяца* нисколько не выпадают из устоявшейся поэтической традиции.

По употреблению слов *луна/месяц* в поэзии Манделъштама можно установить следующую периодизацию.

В символистский период мир (особенно ночной) оценивался как ненастоящий, безжизненный, в котором «ущербный» *месяц* балансировал на грани присутствия и отсутствия, бытия и небытия; употребление *луны* в этот период также передавало идею неживого: *О, месяц, только ты не суживай / Серна, внезапно почернев!* 1909; *Я вижу месяц бездыханный / И небо мертвенней холста* 1910; *И над лесом вечеряющим / Встала медная луна* 1911.

В акмеистический период, в 1912—1913 гг., Манделъштам отказывается видеть в *луне* что-то большее, чем самое обыкновенное светило, ср. знаменитый отрывок с сугубо «утилитарным» восприятием *луны*: *Нет, не луна, а светлый циферблат / Сияет мне* (<...> 1912.

В 1914—1920 гг. *луна* становится одной из центральных деталей романтических пейзажей — римских с непременно античными развалинами (Рим, Геркуланум) и шотландского — с дружинниками и скальдами.

После 1923 г. *луна/месяц* в поэзии Мандельштама встречается крайне редко (3 примера), и то преимущественно как эмблема магометанского востока.

В поэтическом идиолекте Мандельштама *луна*, многозначное слово, имеет четыре значения. Три из них соответствуют 2 общеязыковым значениям: ‘ближайшее к земле небесное тело, спутник земли...’, ‘период времени от новолуния до новолуния’ (СЛУш), ‘планета’. Метонимическое значение — ‘свет, даваемый луной’ — образован Мандельштамом по аналогии с метонимическим значением *солнца*.

### Толкование

**Луна-1.1** ‘светило круглой или почти круглой формы, которое ночью освещает мир’ (14 примеров); синоним *месяц*;

**Луна-1.2** ‘свет, даваемый луной-1’ (2 примера);

**Луна-2** ‘обитаемая планета’ (с учетом повторов — 6 примеров);

**Луны-3** (только Мн. ч.) ‘период времени от новолуния до новолуния’ (1 пример).

*Месяц* в идиолекте Мандельштама, как и в русском языке, имеет значение ‘светило’:

**Месяц** ‘светило, обычно в форме серпа, которое ночью освещает мир’ (7 примеров); синоним *луна-1.1*.

### Луна-1.1 / Месяц

*Луна-1.1* (14 примеров) / *месяц* (7 примеров) (‘светило’) концептуализируется как светило круглой (/серповидной) формы, которое ночью освещает (подлунный) мир.

К *луне* у Мандельштама — сугубо утилитарное отношение; ее основное назначение в его картине мира — служить источником света. В пользу этого тезиса говорят как многочисленные предикаты со значением ‘давать свет’ — [*луна*] *озаряет* 1909, 1915, 1920, *сияет* 1912 или *льет свое сиянье, обливает/обрызгивает* [светом] (см. *луна-3*), *бросает бурый пепел*, 6 случаев из 14, а также самостоятельное значение *луна-1.2*, ‘свет, даваемый луной-1.1’, образованное в результате метонимического переноса.

*Луна/месяц* изображаются Мандельштамом в разных фазах: есть полная луна, месяц на ущербе, народившийся месяц.

У слов *луна* и *месяц* в силу их принадлежности к противоположным грамматическим родам, женскому и мужскому, — разные возможности для олицетворений. Традиционная метафора «месяц ← серп» (а она есть в его ранней поэзии) дает Мандельштаму импульс для новой метафоры, «луна ← жница» (метафора-переименование, *бледная жница*, в сочетании с метафорическим предикатом *бросать соломой*, называющим испускание света по аналогии с жатвой)<sup>19</sup>:

*Когда городская выходит на стогны луна, / И медленно ей озаряется город дремучий / <...> / И бледная жница, сходящая в мир бездыханный, / Тихонько шевелит огромные стигцы теней / И желтой соломой бросает на пол деревянный... 1920.*

*Месяц* же появляется в «грузинском» контексте, где он наделяется определенной человеческой комплекцией — быть *поджарым*:

*И под месяцем поджарым / С розоватым винным паром / Полетит шашлычный дым... 1920, 1927.*

Пейзажные «возможности» этих лексем тоже разные.

*Луна* (не *месяц*!) с 1914 по 1920 гг. — необходимый атрибут романтических пейзажей. Это —

Шотландия эпохи дружинников и скальдов: *Шотландии кровавая луна? / <...> / И ветром развеваемые шарфы / Дружинников мелькают при луне* 1914;

Римские развалины: *На дольний мир бросает пепел бурый / Над Форумом огромная луна* 1914; *И как новый встает Геркуланум, / Спящий город в сияньи луны* 1918; *Когда городская выходит на стогны луна / И медленно ей озаряется город дремучий <...>* 1920;

*Луна* в Риме vs. *луна* вне Рима: *Что понапрасну льешь свое сиянье, / Луна без Рима, жалкое явление? / Не та, что ночью смотрит в Капитолий / И озаряет лес столбов холодных, / А деревенская луна, не боле, — / Луна, возлюбленная псов голодных* 1914.

Также *луна* в поэзии Мандельштама участвует в создании восточного морского пейзажа:

*Бежит волна-волной, волне хребет ломая, / Бросаясь на луну в невольничьей тоске* 1935.

*Месяц* же появляется в пейзаже с грузинским застоьем, см. выше.

<sup>19</sup> *Луна* включается и в другую серию метафор, передающих нереальность, бездыханность мира.

Из приведенных примеров видно, что Мандельштам не занят «природой» *луны* или *месяца*; оба они служат лишь украшением ночных пейзажей (их дополнительная темпоральная функция — указывать на время суток). Потому-то они легко становятся вспомогательными образами сравнений и метафор, как в ранней акмеистической лирике, ср.: *И продащица восковая / Невозмутима, как луна* 1913, так и в поздней, где *луна/полумесяц* — эмблемы магометанского Востока, в полном соответствии с русской поэтической традицией —

прямая номинация, но не без эмблематичности: *Бежит волна-волной, волне хребет ломая, / Бросаясь на луну в невольничьей тоске* 1935;

непрямая — в стихотворении с домашним названием «Турчанка»; в нем генитивная метафора *полумесяц зуб* (полноценная эмблема) описывает женские прелести; при этом воспринимающий их мужчина сравнивается с *янычаром*, что формирует единый восточный колорит: *Что же мне, как янычару, лоб / Этот крошечный, летуче-красный, / Этот жалкий полумесяц зуб?..* 1934.

### Луна-1.2

Луна-1.2, ‘свет, даваемый лунной-1’ (2 примера) — *Луной облита бронзовая дверь* 1913; *И как пук ползет ко мне — / Где каждый стык лунной обрызган* 1923; источником для последнего, возможно, послужило одно из рассуждений о «вечном возвращении» в «Так говорил Заратустра» Фр. Ницше:

«И этот медленный паук, ползущий в лунном свете, и сам этот лунный свет, и мы с тобой, шепчущиеся у этих ворот о вечных материях, — разве все это не было уже когда-то?» (Ницше 1990: 138—139).

### Луна-2

Луна-2, ‘обитаемая планета’ (6 примеров), появляется в шуточном контексте: на луне все не так, как на земле, в стихотворении *...На луне не растет / Ни одной былинки...* (1914), и в фантастическом, в «Ариосте»: [об Ариосте] *Ты слушал на луне овсянок голоса, / А при дворе у рыб — ученый был советник* 1935.

### Луна-3

Луна-3, ‘период времени от новолуния до новолуния’ (1 пример), встречается в стихотворении о Риме:

*На Авентине вечно ждут царя — / Двенадцатых праздников кануны, — / И строго канонические луны / Не могут изменить календаря (вар.: Двенадцать слуг его календаря) 1914.*

### **Выводы**

Луна/месяц, слова с относительно высокой употребительностью, не относятся к числу ключевых. Они важны для Мандельштама не сами по себе, но либо как составная часть пейзажей, либо как источник образности и восточной (мусульманской) эмблематики.

### **Неиспользованные возможности**

*подлунный мир* (Пушкин, Блок);

*новолунье, полнолунье* (Ахматова);

*луна как щит — Луна катится в зимних облаках, / Как щит варяжский или сыр голландский* (Лермонтов) (см. также Кожевникова 1995б: 33);

*рог месяца — В черном узоре ветвей / Месяца рог золотой* (Бунин, цит. по Кожевникова 1995б: 34), *рогатый месяц* (Ахматова).

### **1.4.7. Звезда**

**ЗВЕЗДА (49), звездный (7), звездносно (1), созвездие (4), названия отдельных звезд (4), млечный (1), млечность (1), перифразы (3); всего: 70 (1/94).**

#### **Для сравнения:**

Пушкин — 36 (1/384);

Тютчев — 53 (1/126);

Блок — 135 (1/97);

Гумилев — 66 (1/105);

Ахматова — 37 (1/184).

Поэты не раз шутили, что обращаются к звездам, когда вышел весь остальной материал<sup>20</sup>. У Мандельштама это совсем не так: *звезды* — очень важная составляющая его космологии. В отличие от *солнца* и *луны/месяца*, они не только изображаются или используются как вспомогательные знаки для передачи иных

<sup>20</sup> «Когда пришли стихи о звездах, О. М. огорчился. По его примете, звезды приходят в стихи, когда порыв кончается или «у портного исчерпан весь материал». Гумилев говорил, что у каждого поэта свое отношение к звездам, вспоминал О. М., а по его мнению, звезды — это уход от земли и потеря ориентации» (Н. Я. Мандельштам, «Воспоминания»; Мандельштам 1999: 241).



сущностей, но — чаще всего — попадают в натурфилософские рассуждения о природе вещей. Этим, вероятно, и объясняется то, что у *звезд* имеются свои постоянные свойства, свои постоянные характеристики, а в текстах — свои устойчивые контексты. Сравнение с предшествующей поэтической традицией поможет это увидеть<sup>21</sup>.

В хорошо разработанной астрологии символизма конкретные звезды и созвездия, со своими особыми названиями, облекались дополнительной мифологической и культурной символикой. Например, развернутая небесная астрономия Блока включала в себя такие привычные и редкие названия, как *Сириус*, *Вега*, *Венера*, *Южный Крест*, звезда *Вифлеема*, *Большая Медведица*, *Дальний Крест*, *Млечный Путь*, каждое — со своими традиционными или авторскими коннотациями, ср.:

*Окрай небес — звезда **Омега**, / Весь в искрах, **Сириус** цветной, / Над головой — немая **Вега** / Из царства сумрака и снега / Оледенела над землей* (Блок).

Столь обширные знания о звездах давали популярные астрономии, в частности «История неба» К. Фламариона.

Вообще, символисты и поэты вокруг них любили давать звезды, созвездия, планеты и другие небесные тела «поштучно» — тогда их «сакральный» ореол был ощутимее. Но даже и звездное небо (звезды «скопом») в их изображении — расписанное и расцвеченное всеми звездами и созвездиями — было полно таинственности, загадочности. Ср.:

*Там **Сириус** и **Альдебаран** блестят / И много солнечных миров, / Весь пляшущий на небе табор, / Стаи созвездий, солнц, мерцаний и миров* (Хлебников); *Отри глаза и слез не лей: / С небесных, палевых полей / Уж глянул бледный **Водолей**, / Пустую урну проливая. / Ни снежных вьюг, ни тусклых туч. / С фрозрочно-изумрудных круч / Протянут тонкий, яркий луч, / Как шага остроогневая* (М. Кузмин).

Ранняя, символистская поэзия Мандельштама полностью следовала общепринятым в символизме астрологическим установкам. К слову *звезда* (З) добавлялись перифразы — *звездные гири*, *чаши* (греческая психостасия на фоне созвездия Весов), а также прилагательное *звездный* (I). Все эти «звездные» номинации отсы-

<sup>21</sup> О звездных подтекстах из Г. Иванова и некоторых других поэтов пишет Е. А. Тоддес, см. Тоддес 1998.

лали к таким запредельным понятиям, как 'рай', или же знаменовали 'окно в потусторонний мир', 'предопределенность судьбы человека'. Ср.:

*И падающих звезд пойми летучий рай* 1911; *Там, в беспристрастном эфире,*  
*/ Взвешены сущности наши / Брошены звездные гири / На задрожавшие чаши*  
1911.

Последующие поэтические школы, постсимволистские, в своем стремлении размежеваться с предшественниками меняли характеристики звезд, других светил, неба на противоположные. Об этом пишет Н. А. Кожевникова:

«Целям нарочитой депоэтизации традиционно высоких реалий служат тропы, включающие обозначения физиологических отправлений человека или животного: *пот звезды; гонококк соловьиный не вылечен В лунной и мутной моче* (Шершеневич), *Даже солнце мерзнет, как лужа, Которую напрудил мерин* (Есенин)... Обозначения болезней и болезненных явлений группируются вокруг традиционно высоких предметов речи: *Бронхитное небо слезится опять* (С. Черный), *Звезды — черви — (гнойная живая) сыть* (Бурлюк), *звездная перхоть, гонококки звезд* (Шершеневич)» (Кожевникова 1995б: 45—46).

Формально Мандельштам, когда он пишет: *Нельзя дышать, и твердь кишит червями* 1921, — заодно с футуристами и В. Хлебниковым (вспомним метафору *звезды-черви* Д. Бурлюка, впервые эта параллель была отмечена К. Ф. Тарановским, Taranovsky 1976). Но если для поэтов других постсимволистских направлений такое снижение отражало их борьбу с небом, то у Мандельштама — как показывают его словоупотребления — это свойство самих звезд в создаваемой им космологии.

Вообще, из «акмеистической» модели мира Мандельштама уходит и четкий рисунок звездного неба, и красота его, и символический смысл отдельных звезд. Мандельштам практически везде дает *звезды* как однообразное скопление, рой, лишенный красоты и порядка. Вот почему *звезды* стоят преимущественно во множественном числе, а единственное, когда оно встречается, в ряде случаев имеет значение 'представитель класса'.

Впрочем, есть несколько контекстов, где символика *звезд* все-таки удерживается: в стихотворении о Венеции на идею вечного возвращения работают *Веспер* (звезда утренняя и вечерняя), а также *Сатурново кольцо*.

Слово *звезда* в идиолекте Мандельштама имеет одно значение, совпадающее с основным общеязыковым, — ‘небесное тело, светящееся собственным светом, представляющееся взору человека точкой на небесном своде’; другие значения, переносные (‘знаменитость’, ‘предопределенное роком счастье’, ‘вещь, предмет наподобие, в форме звезды’ (СЛУш)) в идиолекте Мандельштама не представлены.

### *Толкование*

*Звезда* ‘ночное светило в форме светящийся точки, которое появляется ночью на небе с другими такими же светящимися точками’ (46 примеров).

### *Звезды (концепт)*

Концептуализация *звезд* у Мандельштама идет сразу в нескольких направлениях. С одной стороны, *звезды* — однообразные и однородные небесные точки / огни, которые дают прерывистый свет и от которых могут исходить прерывистые звуки; они появляются ночью на небе и заполняют все его пространство; они двигаются по небу, спускаются в мир. С другой стороны, звезды в поэтическом идиолекте Мандельштама олицетворяют высшую силу, враждебную человеку, и потому в подавляющем большинстве контекстов они оцениваются отрицательно. ‘Вредом’ и ‘враждебностью’ *звезд* имплицирован целый ряд метафор, которые переносят на *звезды* форму булавки, свойства ‘режущее’, ‘колющее’ и т. д.

Антропоцентрический взгляд на *звезды* в поэтическом мире Мандельштама обнаруживает себя в том, что *звезды* (как и *небо* — см. § 1.4.4) обращены не в беспредельность, а в этот мир; более того, в мандельштамовском изображении они всецело «поглощены» тем, что в мире происходит, они вмешиваются в происходящее (см. ниже).

В стихотворениях, где есть *звезды*, «взгляд» движется снизу вверх (от земли к *звездам*), ср.: *Уведи меня в ночь, где течет Енисей / И сосна до звезды достает* 1931—1935, или сверху вниз (от *звезд* к земле), ср.: *До чего эти звезды изветливы! / Все им нужно глядеть — для чего? / В осужденье судьбы и свидетеля / В океан без окна — вещество* 1937. Таким образом в стихотворных пейзажах Мандельштама прочерчиваются вертикальные линии и передается вертикальное движение.

Для человека, глядящего на звезды с земли, они представляются *червями*, кишачими в небе (вместо традиционного ‘ангелы’, ‘божества’), *звездным табором* (вместо традиционного ‘звездный хор’, музыка сфер), *колтуном пространства*, *трухой*, одиноким множеством — все метафоры, кроме первой, имеют семантику собирательности. Ср.: *Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал, — / Я дышал звезд млечных трухой, / Колтуном пространства дышал* 1922.

Однообразие *звезд* акцентируется прилагательным *однообразные* [*звезды*] 1912, одиночество и разобщенность — словосочетанием *одинокое множество звезд* 1937, ср.:

*Я ненавижу свет / Однообразных звезд* 1912; [очи] *И едва научились они во весь рост / Различать одинокое множество звезд* 1937.

Однородность и похожесть *звезд* четче и рельефнее проявляется при сравнении с другими ключевыми словами группы «Мироздание»: *небо*, *воздух*, *луна* в пейзажах перенимают характеристики описываемого места, а звезды — никогда, ср.: *Но трудно плыть, а звезды всюду те же* 1920. Однообразие, одиночество и разобщенность *звезд* иногда переходят в свою противоположность — *Звезда с звездой — могучий стык* 1923 (под влиянием лермонтовской строчки *И звезда с звездою говорит*).

Форма *звезд* в поэтическом мире Манделъштама — острокопечная: отсюда метафоры — *булавки звезд*; *звезда с семью плавниками*. С такой формой связана и семантика глаголов каузированного воздействия, передающих типичные действия манделъштамовских *звезд*, — ‘колоть’, ‘резать’, ‘достать булавкой [кого-либо]’. Форма созвездий, которая актуализируется в поэзии Манделъштама постсимволистского периода, — *ковш* (Большая Медведица); в архитектуре звездного неба («Стихи о неизвестном солдате») созвездия получают форму *шатра*, *виноградия*<sup>22</sup> и т. д. и концептуализируются как отдельные *миры* внутри этого мира:

*Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти миры, / И висят городами украденными, / Золотыми обмолвками, ябедами, / Ядовитыми холода ягодами — / Растяжимых созвездий шатры, / Золотые созвездий жиры...* 1937.

<sup>22</sup> Как показывает Н. А. Кожевникова, не уникальных (Кожевникова 1995б).

*Звезды* в сочетании с целой серией глагольных предикатов предстают небесными точками / огнями: [*звезды*] *зажигаются, гаснут; мигают, мерцают, тлеют*. При всей нелюбви Мандельштама (и его лирического «я») к *звездам* в ряде стихотворений он признает, что ночью свет исходит только от них. Интересно, что и *луна* концептуализируется как единственный источник света (см. § 1.4.6; *луна-1.1*), однако при всем том *звезды* и *луна* (а также звездный и лунный свет) не выводятся в одних и тех же контекстах.

Определяя свое отношение к звездному свету, Мандельштам проходит все стадии, от полного неприятия — до примирения — уже в самом конце жизни; вот лишь несколько примеров этой большой серии:

*Я ненавижу свет / Однообразных звезд* 1912; *И только и свету — что в звездной колючей неправде* 1925; *А ты в кругу лучись — / Другого счастья нет — / И у звезды учись / Тому, что значит свет. / Он только тем и луч, / Он только тем и свет, / Что шепотом мозуч / И лепетом согрет* 1937.

В последнем примере — 1937 года — *звездный свет* становится образцом, чтобы не сказать наивысшим воплощением света вообще. В том же 1937 г. появляется еще один контекст, примиряющий Мандельштама (и лирическое «я») с *звездами*, — звезда на критском небе должна «выздороветь» и выполнять свое истинное назначение — давать свет: *Выздоровливай же, излучайся, / Волоокого неба звезда* 1937. Как мы помним, в этом же году происходит полное «примирение» с *небом* (см. § 1.4.4; *небо-1*). Другое объяснение притяжения *звезд* в этих двух стихотворениях состоит в том, что в них Мандельштам обращается к Н. Я. Мандельштам (критской *Европе*), тогда болевшей, и положительная звездная образность прагматически связана именно с этими обстоятельствами.

Основные «звездные» цвета в поэтической картине мира Мандельштама — белый и золотой. Белый цвет лексически представлен в цветовых метафорах «звезды ← молоко», «звезды ← соль»:

*⟨...⟩ и в звездах небо козье / Рассыпалось и молоком горит* 1924; *С собакой впереди идти под солью звезд* 1922.

В более ранних, акмеистических, «звездных» контекстах *золотой* актуализируется в предметных метафорах, из числа традиционно-поэтических — «светила ← монеты, деньги» (см. Кожевникова 1995б: 51):

[метафора-переименование + метафорический предикат] *А в небе танцует золото* — / *Приказывает мне петь* 1912<sup>23</sup>; *Я хочу поужинать, и звезды / Золотые в темном кошельке!* 1912, с бергсоновским подтекстом.

В умирающем Петербурге 1918 года, где все на грани присутствия и отсутствия, *звезда* тоже теряет свою реальность и наделяется метафорическим эпитетом *прозрачная*.

Звуки, издаваемые *звездами* в стихотворениях Мандельштама, также даются в сниженном образном окружении — это не традиционный ‘стройный хор’, а *верещанье*; воздействие этих звуков передается метафорическим глаголом *щекотать*:

*И верещанье звезд щекочет слабый слух* 1922, а также *И подумал: зачем будить / Удлиненных звучаний фой, / В этой вечной склоке ловить / Эолийский чудесный строй?* 1922.

Положение звезд на небе многократно обыгрывается Мандельштамом в метафоре рассыпания звезд по небу, в метафорах роя (см. выше), колтуна и т. д.:

*Зима-красавица, и в звездах небо козье / Рассыпалось и молоком горит* 1924;

в глагольных метафорах движения звезд —

[звезды] *падают, скатываются, опускаются с неба на землю; летают, блуждают, / разбегаются / мчатся*; а также *шевелиются виноградинами; смотрят с высоты; отражаются в воде*.

На примере звезд можно увидеть такую константу в передаче мира, как отсутствие статики даже и у тех объектов, которые в норме мыслятся статическими (подробнее см. раздел «Перемещение», § 2.7.3).

*Звезды* во временной перспективе — предвестники *ночи*, *сгустки ночи*, ср.:

*Есть в лазури слепой уголок / И в блаженные полдни всегда, / Как сгустившейся ночи намек, / Роковая трепещет звезда* 1922.

---

<sup>23</sup> Возможно и другое понимание этих строк — золото как солнце; аргументация О. А. Лекманова в защиту такого прочтения — подтекст из статьи Ф. Ф. Зелинского «Овидий Назон» (в кн.: Овидий. Баллады-послания. М., 1913. С. X): «Он оставил нам повесть этой жизни, красивую и глубокую, как и все, о чем солнце заставляло его петь» (устное сообщение).

В создаваемой Мандельштамом звездной мифологии *ночи* отводится роль звездной *мачехи* (по-видимому, мачеха дополняет общее описание звездной дисгармонии) —

*Слышишь, мачеха звездного табора, / Ночь, что будет сейчас и потом?* 1937.

Отношения *звезд* с миром и человеком могут быть представлены как полная и совершенная гармония (всего три таких примера) и как полный и окончательный разлад (впрочем, не исключая примирений) — в подавляющем большинстве случаев. В первом случае *звезды* как часть гармоничного и совершенного целого становятся для человека источником творчества:

*Под звездным небом бедуины, / Закрыв глаза и на коне, / Слагают вольные былины / О смутно пережитом дне. / <...> / Все исчезает — остается / Пространство, звезды и певец!* 1913.

Кроме того, *звезда* дается в нейтральном или положительном (?) контексте (согласно О. Ронену, *звезда совести* в колодце истины):

*Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима, / Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда* 1931.

И все-таки в подавляющем большинстве контекстов *звезды* концептуализируются через разрушительное воздействие на человека (скорее возможное, чем реальное). В сущности, *звезды* Мандельштама олицетворяют высшую силу, враждебную человеку и миру, и поэтому воздействие *звезд* передается через следующие образные соответствия, которые несут отрицательную оценку. Это:

— ‘соль’ (4 примера), с ее амбивалентностью: отрицательные ассоциации связаны как с жертвоприношениями, так и со способностью соли причинять боль, разъедать рану; положительное же идет от способности соли сохранять, закреплять — через Новый Завет, в котором апостолы называются «солью земли». Ср.:

*Звездный луч — как соль на топоре* 1921;

*Тает в бочке, словно соль, звезда* 1921; *Кому жестоких звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано. / <...> / С собакой впереди идти под солью звезд* 1921.

Другое, бытовое понимание *соли на топоре* предлагает О. А. Лекманов: перед рубкой мяса топор посыпают солью, чтобы он не заржавел (устное сообщение).

— ‘колющее’, ‘режущее’ (5 примеров): реализуется, в частности, в метафоре «звезды ← булавки»,

*Что, если, вздрогнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной / Достанет меня звезда? 1912; Мерцают звезд булавки золотые, / Но никакие звезды не убьют / Морской воды тяжелый изумруд 1916;*

в каузативных метафорических предикатах со значением ‘убивать’, ‘колоть’, в метафорическом прилагательном *колючий*:

*Но никакие звезды не убьют / Морской воды тяжелый изумруд 1916; Последней звезды безболезненно гаснет укол 1920; В плетенку рогожи глядели колючие звезды / (...) / И только и свету, что в звездной колючей неправде 1925.*

— ‘грубое’, ‘жесткое’ (3 примера): в этой серии метафор оценивается и неэстетичный внешний облик, ср.: *Твердь сияла грубыми звездами 1921*, и «поведение» звезд, ср. эпитет *жесткие*. В стихотворении 1937 г., как кажется, сам образ кистеня, который убивает воздух, спровоцирован не только словом *кисть*, но и *звездами*:

*На меня нацелилась груша да черемуха — / Силою расщепчатой бьет меня без промаха. / Кисти вместе с звездами, звезды вместе с кистями, — / Что за двоевластье там? В чем соцветьи истина? / С цветцу ли, с размаха ли бьет воздушно-цельными / В воздух убиваемый кистенями белыми 1937.*

— ‘небесная канцелярия’ (7 примеров), существующая в нескольких вариантах, раскрывает «природу» звезд. Во-первых, *звезды* в поэтическом мире Мандельштама наделены полномочиями в отношении человека: они *приказывают* (2 примера такой метафоры) —

*А в небе танцует золото — / Приказывает мне петь 1912; Кому жестоким звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано 1922,*

и осуществляют функции соглядатая за человеком, *доносят* на него (5 примеров). В поэзии 30-х гг. звездам приписываются функции советских правовых органов. Ср.:

*На полицейской бумаге верже / Ночь наглоталась колючих ершей — / Звезды живут, канцелярские птички, / Пишут и пишут свои рапортчики. / Сколько бы им не хотелось мигать, / Могут они заявленье подать, / И на мерцанье, писанье и пленье / Возобновляют всегда разрешение 1930.*

Метафора «звезды ↔ доносы» — обратимая, ср. перестановку в примере *И пишут звездоносно и хвостато / Толковые лиловые черни-*



ла 1935<sup>24</sup>. В «Стихах о неизвестном солдате» (1937) в общей апокалиптической картине *звезды* ведут себя как *извечники* и *ябеды* —

*До чего эти звезды извечливы! / Все им нужно глядеть — для чего? / В осужденные судьбы и свидетеля / В океан без окна — вещество. / <...> / И висят городами украденными, / Золотыми обмолвками, ябедами 1937.*

Глагольные предикаты серии *глядеть*, по-видимому, также могут быть отнесены к этой группе.

Мандельштамовский концепт *звезд* будет неполностью описанным, если не добавить к ним некоторых случаев, которые вроде бы «отклоняются» от магистральной линии. Они связаны с разными культурными и научными взглядами на звезды.

Народное поверье о том, что падающие *звезды* — к удаче, легло в основу сказочного сюжета о Наташиной свадьбе — *Клейкой клятвой пахнут почки, / Вот звезда скатилась 1937.*

Из всего многообразия астрономических теорий в поэзию Мандельштама попадает только эффект Допплера, который называется «красным смещением» (О. Ронен объясняет появление его в «Стихах о неизвестном солдате» знакомством с фантазией К. Фламариона «Рассказы о бесконечном» (1872), Ронен 1991). Ср.:

*Для того ль заготовлена тафа / Обаянья в пространстве пустом, / Чтобы белые звезды обратно / Чуть-чуть красные мчались в свой дом 1937.*

*Звезды* в пространстве фрески Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» выполняют не до конца понятную роль (?) —

*И под каждым ударом тарана / Осыплются звезды без глав: / Той же росписи новые раны — / Неоконченной вечности мгла 1937 (звезды с положительной или отрицательной оценкой?).*

*Звезда*, безусловно, является в поэзии Мандельштама ключевым словом: *звезды* попадают в рассуждения о природе вещей. Объяснение их «природы» обычно дается в многочисленных приложениях и дополнениях:

*Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти миры, / И висят городами украденными, / Золотыми обмолвками, ябедами, / Ядовитыми холода ягодами — / Растяжимых созвездий шатры, / Золотые созвездий жиры 1937; Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал, — / Я дышал звезд млечных*

<sup>24</sup> М. Л. Гаспаров предлагает альтернативное понимание этих строк: *звездоносно* и *хвостато* — от формы *кляксы* в тетрадах.

*трухой, / Колтуном пространства дышал. / И подумал: зачем будить / Удлиненных звучаний рой, / В этой вечной склоке ловить / Эолийский чудесный строй? / Звезд в ковше медведицы семь 1922.*

### **Выводы**

*Звезды* в поэзии Мандельштама — единственные из всех частей мироздания, которые имеют стойкий и неменяющийся синтагматический потенциал, постоянные отрицательные оценки и коннотации.

*Звезды* в поэзии Мандельштама одновременно и физические объекты, и олицетворение высшей силы (подобная двойственность была и у мандельштамовского *неба*, см. § 1.4.4).

### **Неиспользованные возможности**

звезда X-а (кого) — [о Наполеоне] *Звезда губителя потухла в вечной мгле* (Пушкин); *Но предчувствуя свиданье / С тем, кто стал моей звездой* (Ахматова);

*Блести, звезда моя, из дали* (Белый); *И верю, как всегда, в мою звезду* (Гумилев);

звезда X-а (чего — смерти/печали/дружбы/любви) — *Товарищ, верь: взойдет она, /*

*Звезда пленительного счастья* (Пушкин); *Взойди, звезда воспоминанья* (Белый);

*И убывающей любви / Звезда восходит для меня* (Ахматова);

метафора «глаза ← звезды» — *И можно с южными звездами / Сравнить, особенно стихами, / Ее черкесские глаза* (Пушкин); *Если звезды, внезапно горды, / Отвернутся от нашей земли, / У нее есть две лучших звезды. / Это — смелые очи твои* (Гумилев);

*Где она, где свет веселый / Серых звезд — ее очей* (Ахматова);

родиться под звездой — *Мы рождены, мой брат названный, / Под одинаковой звездой* (Пушкин);

*Звезда во 'временном' значении* — *Свободы сеятель пустынный, / Я вышел рано, до звезды* (Пушкин);

*Все, что забыто, недопето, / Не возвратится до Звезды* (Белый);

*Звезда в 'вечном' значении* — *Свободы сеятель пустынный, / Я вышел рано, до звезды* (Пушкин);

*Все, что забыто, недопето, / Не возвратится до Звезды* (Белый);

*Звезда в 'вечном' значении* — *Свободы сеятель пустынный, / Я вышел рано, до звезды* (Пушкин);

*Все, что забыто, недопето, / Не возвратится до Звезды* (Белый);

словообразовательные возможности — новая пространственная перспектива — *надзвездные селенья* (Блок).

#### **1.4.8. «Вода» как еще один компонент «мироздания»**

Поэтическая модель мироздания по Мандельштаму будет неполной, если к уже описанным частям мироздания не будет добавлена «водная» лексика. Это следующие номинации, которые входят в одни контексты с *землей, воздухом, небом, звездами*:

*вода* (18), *океан* (4), *море* (1), *черноморье* (1); *речка* (1); *волна* (5); метонимические обозначения воды — *бочка, бухта*; метафорические — *голубое дряхлое стекло, зеркало* (эти две номинации из стихотворения «Венецесской жизни...») мы про-

читываем как водные, хотя возможно и другое понимание); эмблемы — *якорь и трезубцы*. Всего: ок. 40 (это количество собственно космологических употреблений).

Огрубляя общую картину, скажем, что в систему мандельштамовского мироздания все эти номинации (и *вода* в первую очередь) вписываются в том случае, если контекст актуализирует значения ‘среда’, ‘стихия’, ‘поверхность’, ‘вещество’.

Наиболее представительное слово «водной» группы — *вода* (Мн. ч. — *воды*). В идиолекте Мандельштама это слово — многозначное; здесь не место разбирать все его значения — это бы увело нас в сторону от рассматриваемого сюжета. Поэтому здесь мы остановимся только на четырех из них:

*вода* — ‘жидкая среда’,  
*вода* — ‘стихия’,  
*вода* — ‘жидкое вещество’,  
*вода* — ‘поверхность’.

Далее мы будем рассматривать *воду* и ее синонимы в рамках той космологической топики, которые мы наметили раньше.

### **Вода, океан (‘поверхность’, ‘стихия’)... волна в системе мироздания**

В поэтической картине мира Мандельштама все элементы мироздания тем или иным образом связаны между собой: в символистский период это непостижимая для человека уравновешенность разных уровней мироздания. В акмеистический период такая связность концептуализируется в терминах родства — ‘братства’ всего сущего. Эта и другие метафоры объединяют *воду* (в каком значении — определить затруднительно: ‘поверхность’, ‘стихия’?) с *небом* и *звездой*. Ср.:

[символистские примеры] *Я вижу каменное небо / Над тусклой паутиной вод.* / (...) / *Я понимаю этот ужас, / Я постигаю эту связь: / И небо падает, не рушась, / И море плещет, не пенясь* 1910; *И только небо сердцем голубым / Усыновляет моря белый дым* 1910; а также *К нам на воды и на леса / Опускаются небеса* 1908.

*И в темной зелени фрегат или акрополь / Сияет издали — воде и небу брат* 1913; *О, если ты звезда, — воде и неба брат, — / Твой брат, Петрополь, умирает!* (2 раза) 1918; [ариостовская лазурь Италии (‘небо’?) + русское (пушкинское?) Черное море (это одно из возможных пониманий)] *В одно шифро-*

кое и братское лазорье / Сольем твою лазурь и наше черноморье 1933; также см. примеры ниже.

Далее, в поэтическом мире Мандельштама *вода* регулярно служит отражающей поверхностью для *звезд* (и не только для них). Этот инвариант получает несколько реализаций, в том числе перемещение *звезды* вниз, на *воду*, ср.:

*Черный Веспер в зеркале мерцает* 1920; *Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима, / Чтобы в ней к Рождеству отразилась семья плавниками звезда* 1931; *Но никакие звезды не убьют / Морской воды тяжельый изумруд* 1916; *Таёт в бочке, словно соль, звезда* 1921.

В этих и других поэтических пейзажах *вода* вместе с другими объектами низа и верха может задавать вертикаль, ср.:

*Бежит волна-волной, волне хребет ломая, / Кидаясь на луну в невольничьей тоске* 1935; *Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева, / И парус медленный, что облаком продолжен* 1937; *Мальчишка-океан встает из речки пресной / И чашками воды кидает в облака* 1937.

### **Вода... океан ('среда') в серии «суша — вода»**

Важными для нижнего, «земного», яруса космологии Мандельштама являются *земля-1.2* 'суша, материк...' (в этой же серии — *земное лоно, материк* (4)) и *земля-1.3* — 'часть земли-1.2...' (в этой же серии — конкретные названия стран, государств). *Суша/материк* в передаче Мандельштама нередко окружены *водой* или водной средой, ср.:

*Слабеет океан, Европу омывая* 1914; *В кипящие ночные воды / Опущен грузный лес тенет. / <...> / Земля плывет. Мужайтесь, мужи. / Как плугом, океан деля* 1918.

«Земные» и «водные» номинации вместе задают еще и космогоническую серию.

### **«Космогоническая» серия (вода, океан, море, волна)**

В поэзии Мандельштама так же, как и в традиционных мифологиях, *вода* концептуализируется как изначальная среда или изначальная стихия, которая порождает (или из которой порождается) *суша, материк*:

*Как средиземный краб или звезда морская, / Был выброшен последний материк / <...> / Слабеет океан, Европу омывая* 1914; *На лапы из воды поднялся мате-*

*рик — / Улитки рта наплыв и приближенья 1936, 1937; Вдали якорей и **тре-**зубцев, / Где жухлый почил материк 1930; Мальчишка-океан встает из **речки пресной** / И чашками **воды** кидает в облака 1937.*

В стихотворении «Гончарами велик остров синий...» 1937 представлена космогоническая композиция из земли, материка, влаги/воды:

*Гончарами велик остров синий — / Крит зеленый, — запеся их дар / В землю звонкую: слышишь, дельфиньих / Плавников их подземный удар? / Это **море** легко на помине / В ослепленной обжигом глине, / И сосуда **студеная** власть / Раскололась на **море** и глаз. / Ты отдай мне мое, остров синий, / Крит летучий, отдай мне мой труд / И сосцами **текучей богини** / Воскорми обоженный сосуд. / <...> / И летучая рыба — случайность / И **вода**, говорящая «да» 1937.*

За спиной мандельштамовской космогонии стоит историософия — в двух из трех контекстов порождаемые и выбрасываемые земли — европейские, христианские. Любопытно, что по космогоническим законам появляются и исторические времена: в стихотворении «Век» **новый век** (XX) также рождается в воде

*И невидимым играет / Позвоночником **волна**. / <...> / Это век **волну** колышет / Человеческой тоской / <...> / Кровь-строительница хлещет / Горлом из земных вещей, / И горячей рыбой мечет / В берег теплый хряц **морей** 1922.*

Попутно отметим, что *хряц*, связанный для Мандельштама с оформляющейся материей, с биологическим становлением и формообразованием, дважды соотносится именно с водой. Так, в «Ламарке» обратный ход времени, от высших биологических форм к низшим, неминуемо возвращается к воде —

*Роговую мантию надену, / От горячей крови откажусь, / Образу присосками и в пену / **Океана** завитком вопьюсь 1932.*

Довременность в раннем стихотворении «Silentium» — *Останься пеной, Афродита* 1910 — также решается в водных образах.

### **Вода ('вещество', 'стихия') в «стихийной» серии**

*Вода* (только это слово!) как 'вещество' входит в тематическую серию, которую мы обозначили как «стихийная». Это первоэлементы, из которых состоит мир и вещи в нем — *земля* (*земля-2.2*), *воздух* (*воздух-2*) и *вода* ('жидкое вещество'); на место классического четвертого первоэлемента, огня, в поэзии Мандельштама, воз-

можно, заступает *кремень*. Ср. в «Грифельной оде» — *Кремень с водой, с подковой перстень* (2 раза) 1923.

*Вода*, как и *воздух*, осознается жизненно необходимым элементом — отсюда предикат *пить/напиваться* (4), словосочетания *стакан воды, стакан с ледяною водою*, [кратер] *сводник вина и воды, с водой кипяченой бак*; другие номинации, семантически связанные с ‘водой’ — это, например, *жажда*.

*Вода*, ‘стихия’, хорошо представлена в «Грифельной оде» (1923), вообще насыщенной водной образностью, которая важна не только сама по себе, но и как вспомогательный источник для метафор времени, творчества: в «Грифельной оде» она — ‘первоучитель’ всего сущего:

*Обратно в крепь родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью. / <...> / Здесь созревает черновик / Учеников воды проточной. / <...> / Им проповедует отвес, / Вода их учит, точит время / <...> / Вода голодная течет, / Крутятся, играя, как звереныши* 1923.

*Вода* в поэтической космологии Мандельштама входит и в некоторые другие тематические серии. Это:

мир и творчество (*воде* соответствует музыка), ср.: *Волосная музыка воды* 1930; *И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме* 1933—1934; звучащая музыка нередко описывается через водный предикат *литься*;

мир в этических оценках — *И вода студеная чернее. / Чище смерть, солнее беда, / И земля правдивей и страшнее* 1921; [вода из источника Арзни] *Хорошая, колючая, сухая / И самая правдивая вода* 1931;

пейзаж, проступающий как переводная картинка, опущенная в воду — [об Армении] *Окрашена охрою хриплой, / Ты вся далеко за горой, / А здесь лишь картинка налипла / Из чайного блюда с водой* 1930 (еще одна композиция переводных картинок, пейзажа и воды — *Сегодня можно снять декалькомани, / Мизинец окунув в Москву-реку, / С разбойника-Кремля <...>* 1931).

### ***Вода... океан как источник тропов***

На основании всех приведенных примеров можно предположить, что *вода* в идиолекте Мандельштама хотя и относится к ключевым словам, часто служит для объяснения других природных феноменов. По-видимому, она концептуализируется как первоэлемент мира (если это ‘вещество’) или знакомая каждому стихия (если это ‘среда’, ‘стихия’), через которую могут быть оп-

ределены более сложные объекты. Так, через *воду/океан* в ряде случаев объясняется *воздух* —

*Словно темную воду, я пью помутившийся воздух* 1920; *Воздух бывает темным, как вода, и все живое в нем плавает, как рыба* 1923; *Океан без окна, веществ... / <...> / Как лесистые крестики метили / Океан или клин боевой* 1937.

Другой случай — в норме неподвижным *торцам* площади приписывается движение, подобное движению воды, ср.: *И на площади, как воды, / Глухо плещутся торцы* 1915. И, наконец, через *воду* и *реку*, в большем или меньшем соответствии с традицией, передается движение, сущность времени и времен, ср.:

*<...> Как мальчишка / За взрослыми в морицинистую воду, / Я, кажется, в грядущее вхожу* 1931 (см. раздел «Метафоры времени», § 3.10).

## 1.5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Как можно было видеть, фрагмент «МИРОЗДАНИЕ» представляет собой целостную и непротиворечивую картину. Рассмотренные слова и стоящие за ними понятия позволяют сделать несколько обобщений и выводов.

**1. Лексикографический вывод.** «Космологическая» лексика Мандельштама помимо своей семантической насыщенности представляет собой большой класс в количественном отношении — ок. 580 употреблений. Если прибавить к этим данным географический словарь, 458, и некоторые другие номинации, то космология и космография Мандельштама достигнет 1067 словоупотреблений (данные по всей поэзии).

И действительно, идиолект Мандельштама по употребительности семи разобранных слов (с синонимами и некоторыми производными — 539, 1/12), соперничает только с идиолектом Тютчева — 668 (1/10). Остальные идиолекты отстают от них с большим или меньшим отрывом: Гумилев 506 (1/14), Блок 735 (1/18), Ахматова 287 (1/24), Пушкин 487 (1/28).

Итак, из пяти других идиолектов, с которым мы сравнивали этот класс слов Мандельштама, только поэзия Тютчева дает такую цифру. Однако, если применительно к поэзии Тютчева то и дело говорят о ее натурфилософской направленности или даже просто «философичности» (имея ввиду выстраиваемую в ней кос-

мологию<sup>25</sup>), то поэзия Мандельштама в таком ракурсе рассматривается впервые. И, как можно видеть и по количественным параметрам, и по собственно лексикографическим, космологическая лексика дает удивительную системность и связность разных значений внутри одного концепта. Значит, постановка вопроса о космологичности поэзии Мандельштама вполне оправдана.

Каждое из слов, входящих в раздел «Мироздание», может быть описано отдельно, в виде статьи или эссе. Попутно отметим, что многозначность таких слов, как *земля*, *луна*, не говоря уже о *воде*, по нашим наблюдениям, — явление редкое, а может быть, и уникальное в русской поэзии.

У каждого из слов есть свои постоянные характеристики. У *неба*, *воздуха* и *луны* также есть «переменные»: в поэтических пейзажах Мандельштама *небо*, *воздух* и *луна*, их качественная характеристика зависит от описываемого места и его историко-культурных ассоциаций.

**2. Тематические выводы.** Космология Мандельштама разворачивается в пределах *мира*; *земли*, *воздуха*, *неба*; *солнца*, *луны*, *звезд*. Антропоцентричность, геоцентричность, предполагающие земное, человеческое восприятие, — вот главные черты такого мироздания.

В картине мира Мандельштама все реалии, обозначенные рассмотренными космологическими словами, находятся в каком-то отношении к миру и друг к другу. При нормальном (изначально заданном) ходе вещей это ничем не нарушаемая гармония, живое равновесие. Во многих стихотворениях Мандельштама мироздание «прошито» насквозь движением от *земли/воды* — к *небу*, *солнцу*, *луне*, *звездам*. В некоторых контекстах части мироздания соединены родственными связями друг с другом и другими реалиями:

*И в темной зелени фрегат или акрополь / Сияет издали — воде и небу брат*  
1913; *О, если ты, звезда, — воды и неба брат* 1918; [*ночь*] *мачеха звездного табора* 1937.

Нарушения в человеческом мире влекут за собой и нарушения в мироздании: неплодородная *земля*, выпитый/смертный/по-

---

<sup>25</sup> Ср. космология Тютчева в восприятии Мандельштама: «источник космической радости, податель сильного и стройного мироощущения, мыслящий тростник и покров, накиннутый над бездной» (ОМ, II: 33).



мутившийся *воздух*, угрожающее *небо*, черное и ночное *солнце* / *кипащие ночные воды*; *темная вода*.

Космогония Мандельштама — хотя и периферийное явление в поэтической картине мира — согласуется не только с тем, что происхождение мира дается *ab ovo*, но и с особой, «стихийной» топикой стихотворений Мандельштама, когда *земля*, *воздух*, *вода*, *кремень* (?) концептуализируются как первоматерия, первоэлемент, к которому возводится все сущее.

Гносеологическая направленность, т. е. направленность на познание «природы» мира, сильна в поэзии Мандельштама. Сущность многих реалий закрепляется в сложной, метафорической, иногда герметичной форме.

‘Мир реальный’ и ‘мир изображенный’ в поэзии Мандельштама активно взаимодействуют — как зеркала, отражающие друг друга. С одной стороны, реальный мир может описываться через изображенный (все сказанное относится к *небу*), с другой стороны, пространство картин заполняется *воздухом* и *небом* (один раз — *звездами*).

Мир человека (микрокосм) и собственно мир (макркосм) нигде не смешиваются. Эта тенденция хорошо просматривается не только по тем контекстам, которые получают космологические слова, но и по тем — традиционным — которые в поэзии Мандельштама не встречаются (см. параграф «неиспользованные возможности» после разбора шести концептов). Все аналогии идут только от мира человека — к объяснению существующего мира. Мироздание и его части персонифицируются, наделяются элементами человеческой внешности, объясняются через рукотворные вещи. Нам встретилось лишь пять исключений, когда человеческая природа получает характеристики из семантической области «мироздание», но все-таки они скорее нематериальны, невестественны и полностью выпадают из существующей традиции:

*Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб нѣбо стало небом* [паронимия], *чтобы губы / Потрескались, как розовая глина* 1931; [о щегле] *Что за воздух у него в надлобье* <sup>26</sup>; из «Стихов о неизвестном солдате» — *Звездным рубчиком ши-*

<sup>26</sup> Такое употребление может иметь своим источником европейские языки — например, французский — в которых одно из значений ‘воздуха’ (air) — ‘вид’.

*тый чепец — / Чепчик счастья — Шекспира отец... 1937; Лучшие сердце мое  
разорвите / Вы на синего звона куски... 1937.*

Однако было бы ошибкой думать, что «мир» у Мандельштама изоморфен человеку или что человек, микрокосм, повторяет макрокосм. Это две области мира, замкнутые в себе, полностью самостоятельны, но они, разумеется, имеют какие-то точки пересечения.

Наконец, последний вопрос — это авторское отношение («я») к миру и с миром. Вопрос приятия/неприятия касался неба и в значительно большей степени звезд. После колебаний и в ту, и в другую сторону, уже в 1937 г., наступило окончательное примирение с ними. Земля начиная с акмеистического периода всегда оценивалась со знаком «плюс» и считалась высшей ценностью, какая только есть у человека; воздух как «человеческая» среда и солнце, регулирующее правильный ход вещей, луна как пейзажная деталь, подобных вопросов не вызывали. Вода всегда получала положительные оценки.

Отношение лирического «я» к миру предполагает и восприятие, и оценки, и личную мифологию, ср.:

*Дальше сквозь стекла цветные, сощуясь, мучительно вижу я: / Небо, как палица,  
грозное, земля, словно плешина, рыжая... 1931; И неба круг мне был недугом, /  
<...> / Где больше неба мне — там я бродить готов 1937; <...> слабых звезд я осязаю  
млечность 1912; Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал, — /  
Я дышал звезд млечных тфухой, / Колтуном пространства дышал 1922;*

*Я ненавижу свет / Однообразных звезд 1912;*

*Я обращался к воздуху-слуге, / Ждал от него услуги или вести 1937; В Петербурге  
мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем / <...> / В черном  
бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты / <...> / Что ж, гаси,  
пожалуй, наши свечи / В черном бархате всемирной пустоты. / Все поют блаженных  
эжен крутые плечи, / А ночного солнца не заметишь ты 1920; Что, если,  
вздрыгнув неправильно, / Мерцающая всегда, / Своей булавкой заржавленной /  
Достанет меня звезда? 1912.*



## Глава II

# Пространство

### Синописис

Привычное понимание категории «пространство» — единственно возможное или одно из многих (§ 2.1.1)? «Пространство в поэтическом тексте» — исследовательская интерпретация или текстовая реальность (§ 2.1.1)? Пространство и пространственность по П. А. Флоренскому (§ 2.1.1).

Содержательное наполнение категории «пространство» в европейской философии и в поэзии Манделъштама (§ 2.2). Пространство в современной Манделъштаму культуре (§ 2.3).

Проблемы вербализации пространственных представлений (§ 2.1.1, 2.4). Слово *пространство* в русском языке (§ 2.4), в русской поэзии до Манделъштама (§ 2.5) vs. в поэзии Манделъштама (§ 2.6).

Эстетика пространства в поэзии Манделъштама (§ 2.7). Метафоры пространства (§ 2.7.1), метафоры формы (§ 2.8.4), динамические метафоры (§ 2.7.3) и метафоры перемещения (§ 2.7.4).

Пространственный словарь Манделъштама и его рубрикация (§ 2.7.1): геометризованное (научное) пространство (§ 2.8.2); гравитация (§ 2.8.3), форма (§ 2.8.4); протяженность (§ 2.8.5, 2.8.6), расстояния (§ 2.8.7), локализация и ее языковые вариации (§ 2.8.8, 2.8.9, 2.8.10), поза и изменение позы (§ 2.8.11), перемещение и его языковые вариации (§ 2.8.12).

Заключение (§ 2.9).

## 2.1. НА ПОДСТУПАХ К ПРОСТРАНСТВУ МАНДЕЛЬШТАМА

### 2.1.1. Существовало ли пространство в русской поэзии до Манделъштама?

Поэзия Осипа Манделъштама представляет собой тот редкий случай, когда «пространство» (слово, понятие, категория) выделено, подчеркнуто самим поэтом. И самый неискушенный читатель неминуемо задержит на нем свое внимание (хотя бы в «Восьми-

стишиях»). На первый взгляд пространство Мандельштама не кажется такой уж редкостью. Ведь принято считать, что у каждого поэта (или у каждого большого поэта) выстраивается свое, особое пространство. Однако стоит разобраться, где оно выстраивается (в тексте? в картине мира?) и о каком именно пространстве идет речь (о пространственной композиции пейзажа, натюрморта или интерьера? об описываемой протяженности в длину, ширину и глубину? о пространстве-вместилище, или мире?). В этой связи нужно также отметить, что распространенный миф о понятности и простоте пространства замутняет, а не проясняет общую картину. На самом деле, «пространство» не относится к числу самоочевидных понятий, а раз так, оно нуждается в определениях и пояснениях.

Когда исследователи говорят об индивидуально-авторском пространстве, они обычно имеют в виду два типа. Первый тип — пространство как картинка, которая выстраивается внутри поэтического пейзажа, интерьера или натюрморта, аналогичная пространству изобразительного искусства (или, например, архитектуре, скульптуре). Этот тип встречается практически в любом поэтическом тексте, где есть указание на место, форму, расстояние, перемещение — и не только. Вот лишь один пример — в книге Ю. Н. Тынянова «Проблемы поэтического языка» разбирается пространственная окраска, приобретаемая словом *блаженство* (во Мн. ч.) в балладе В. А. Жуковского «Алонзо»:

«Там, в стране преображенных,  
Ищет он свою земную,  
До него с земли на небо  
Улетевшую подругу...

Небеса кругом сияют,  
Безмятежны и прекрасны...  
И, надеждой обольщенный,  
Их блаженства пролетая,

Кличет там он: «Изолина!»  
И спокойно раздается:  
«Изолина!» «Изолина!» —  
Там в блаженствах безответных.

Нас интересует здесь слово *блаженства*... Анализируя признаки значения, выступающие в этом слове, мы должны признать, что основной

признак слова „блаженства“ (блаженное состояние, счастье) значительно затемнен... [П]еред нами постепенное нарастание пространственной окраски, „действие на расстоянии“: в 1-й строке: *там в стране*; во 2-й приобретающее пространственную окраску: *ищет*; в 3-й: *с земли на небо*; в 1-й строке II строфы: *Небеса кругом* (в слове „небеса“ интенсификация пространственного оттенка); наконец, в 4-й строке: *их блаженства пролетая*. В 1-й строке III строфы — *там*; во 2-й строке — *раздается* (интенсификация пространственного оттенка), а в 4-й строке — *блаженства*, уже окрашенное пространственностью, употреблено, как в 1-й строке I строфы... [Среди факторов, способствовавших такой перемене значения, едва ли не главную роль сыграл формальный элемент слова... Дело в том, что суффикс *ство* (блаженства), имея качественное значение, в большой мере специализирует его, связываясь с признаком пространственности... Суффикс *ство* в слове *блаженство*, разумеется, не имеет этой окраски, но очень легко ассоциируется с суффиксом *ство*, имеющим ее [как у слов *царство*, *княжество*, *герцогство* — примеры Ю. Н. Тынянова. — Л. П.], подменяется им» (Тынянов 1965: 128—132), см. также с. 696—697 наст. изд.

Однако интерпретировать пространство-картинку достаточно сложно. Дело в том, что поэзия не использует напрямую опыт обращения с пространством, она не знает, например, законов перспективы, как знают ее архитектура или живопись. Еще Лессинг писал о том, что в ряду искусств, имеющих дело с пространством, поэзия занимает предпоследнее место, перед музыкой (см. также подробное описание феномена художественного пространства в лекциях П. А. Флоренского, Флоренский 1993: 61—62). Поэзия по природе своей — искусство словесное, знаковое, способное лишь наметить пространство-картинку. Чтобы представить такое пространство во всей полноте, в законченном виде, над ним должно поработать читательское воображение. Но там, где речь заходит о воображении, исследователю делать нечего. Здесь он такой же читатель, как и все остальные. Что поддается точному определению, так это приметы пейзажа, принципы его построения, — словом, все то, что воздействует на читательское воображение — как в примере Ю. Н. Тынянова. В поэзии Мандельштама пространственная подача пейзажей, а также гораздо более редких интерьеров и натюрмортов — это особая художественная техника, которая будет рассмотрена в § 2.7.

Другой тип поэтического пространства, о котором обычно говорят исследователи, имеет общие корни уже не столько с пространством изобразительным, сколько с научными и философски-

ми представлениями о нем. Или — гораздо чаще — с упрощением научных и философских взглядов, с расхожими представлениями о пространстве, почерпнутыми, например, из багажа школьных знаний. Вот как Ю. М. Лотман интерпретирует «Божественную комедию» в своей статье «Заметки о художественном пространстве»:

«...вернее всего было бы назвать его [Данте. — Л. П.] архитектором, ибо вся „Божественная комедия“ есть огромное архитектурное сооружение, конструкция универсума... Мир выступал как огромное послание его Творца, который на языке пространственной структуры зашифровал таинственное сообщение. Данте расшифровывает это сообщение тем, что строит в своем тексте этот мир еще раз... [С] этим связана общая ориентация поэтики „Комедии“ на зашифрованность» (Лотман 1986: 25)

Во многих случаях поэтическое пространство можно подвести под один из школьных, научных или философских типов. Например, пространство как ‘три измерения’, как ‘вместилище’, как ‘протяженность’. Попробуем отыскать один из этих типов пространства в русской поэзии XIX — нач. XX в. Мы обнаруживаем в ней лексически и грамматически выраженные пространственные категории: «место», «расстояние», «перемещение», «протяженность» и т. д. Но можно ли из них сложить «пространство»? Этот не праздный вопрос. Ведь нужно учесть, что само слово *пространство* было чужим, неосвоенным русской поэзией XIX в.; оно проникает в русскую поэзию только в период символизма (до этого *пространство* либо отсутствовало в идиолектах, либо было представлено 1—2 употреблениями, о чем см. ниже). Значит, говоря «пространство Пушкина», или «пространство Тютчева», или даже «пространство Блока», мы пользуемся пространством как трафаретом: зная, что оно должно быть, мы его «вычитываем». Насколько правомерен такой подход? Не навязываем ли мы современных взглядов и представлений поэтам прошедших эпох?

По нашим подсчетам и в полном согласии с исследованиями по другим идиолектам поэзия XIX — нач. XX в. была в большей степени занята «миром», «природой», «вещами», тогда как «пространство» или растворялось в них, или сливалось с ними настолько, что выделить его в самостоятельную категорию не представляется возможным (см., например, научно-популярную книгу М. Н. Эпштейна «Природа, мир, тайник вселенной...», названную

по одной из строчек Б. Пастернака, в центре которой как раз и находятся «природа» и «мир», Эпштейн 1990). Первые смелые опыты по абстрагированию «пространства» от «мира» были приняты символистами. Мы имеем в виду даже не столько появление слова *пространство* (малоупотребительного даже и в символизме), сколько появление *бесконечности*, *дали*, *выси*, *просторов* и т. д. в новых контекстах, в отвлечении от мира и вещей.

Здесь явно напрашивается параллель с древнегреческим языком, в котором отсутствовало отдельное слово для 'пространства' по той причине, что «пространство» не было еще абстрагировано от мира и от вещей (это произойдет только в Новое время, в философии Декарта). Но идея, близкая к пространству, выражалась другими словами: «пустотой» и «воздухом» у атомистов; «миром» (*космосом*, с его идеей устроенности и гармонии) и «землей» в космологии Платона; «местом» и вопросом «где?» в философии Аристотеля (подробнее — в § 2.2). Соответственно, эту систему представлений можно описывать как изнутри, пользуясь выработанными внутри античной мысли понятиями, так и извне, пользуясь современным понятийным аппаратом. Эти же сомнения можно переадресовать и исследователям русской поэзии XIX — нач. XX в. Нам все-таки кажется предпочтительным подход «изнутри»: иначе мы едва ли будем в состоянии объяснить некоторые факты. Почему, например, слово *бытие*, не менее абстрактное, чем слово *пространство*, встречается (и неоднократно!) практически у каждого поэта (в поэзии Баратынского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, не говоря уже о символистах, ставших за это мишенью для мандельштамовских насмешек<sup>1</sup>), тогда как слово *пространство* — практически нет. Потому что *бытие* не имело адекватной замены, а пространство дублировалось *простором*, *миром*, *светом*, *вселенной* и т. д.; вдобавок из-за своего научно-философ-

---

<sup>1</sup> «Больные, воспаленные веки Фета мешали спать. Тютчев ранним склерозом, известковым слоем ложился в жилах. Пять-шесть последних символических слов, как пять евангельских рыб, оттягивали корзину; среди них большая рыба: „Бытие“.

Ими нельзя было накормить голодное время, и пришлось выбросить из корзины весь пяток, и с ними большую дохлую рыбу: „Бытие“.

Отвлеченные понятия в конце исторической эпохи всегда воняют тухлой рыбой» (ОМ, II: 45).



ского ореола<sup>2</sup> оно не ощущалось русской поэзией «своим» и потребовалось только символистам — причем семантика «чужое», «не свое» выступила у символистов на первый план (подробнее см. § 2.5). Вероятно, и для исследователей лучше не удваивать понятий — и закрепить термины «мир», «природа» за теми вещами, которые в поэзии XIX — нач. XX в. назывались этими именами. За пространственными категориями *место*, *протяженность*, *расстояние*, *движение* и др. мы вслед за П. А. Флоренским утвердим термин **пространственность**. И тогда о поэтической картине мира XIX в. можно сказать, что в ней определенно есть «пространственность», но нет «пространства». У Мандельштама же есть и то и другое. Мы ни в коем случае не хотим умалить достоинства предшественников и современников Мандельштама. Просто в свете всего сказанного нельзя не отметить, что за каждой категоризацией стоит свое мышление о мире и, как следствие, своя картина мира.

### 2.1.2. Мандельштам как первый поэт пространства в русской поэтической традиции

Исследователь поэзии Мандельштама находится в более выгодном положении, потому что у Мандельштама уже существует первичная категоризация мира. И первое тому свидетельство — само слово *пространство*, ключевое во многих контекстах. В численном отношении оно в 3—5 раз превышает словоупотребления других поэтов, в словаре которых есть это слово (см. § 2.5—2.6). Если добавить к этому семантический вес этого слова среди других ключевых слов и весомость этой категории среди других основополагающих категорий, то эти два аспекта и будут подтверждать нашу гипотезу: до Мандельштама русская поэзия такого пространства не знала<sup>3</sup>. Приведем в этой связи очень точное наблюдение О. А. Седаковой:

---

<sup>2</sup> Нельзя не отметить, что философский ореол есть и у слова *бытие*, что, однако, не помешало ему войти в натурфилософский словарь русской лирики.

<sup>3</sup> Гипотетически можно предположить, что единственным соперником и конкурентом Мандельштама в русской поэтической традиции был Б. Пастернак, но все имеющиеся у нас данные по употреблению слова *пространство* в поэзии Б. Пастернака (которых явно недостаточно для выводов такого

«А сколько вещей он сделал поэтическими, подарил поэзии — камни, щеглы, воск — все сухое, острое — п р о с т р а н с т в о, связь, кузнечика — ботаников и Буонаротти» (Седакова 1994: 336) (разрядка моя. — Л. П.).

Кстати, интерес Мандельштама к пространству не прошел незамеченным его современниками. В посвященном Мандельштаму «Восьмистишии» С. Городецкий использовал и образы, и рифмы (*пространство-постоянство*) Мандельштама-акмеиста (отмечено в недавней книге Н. Поллак «Мандельштам-читатель», Pollak 1995: 42):

*Он верит в вес, он читит пространство, / Он нежно любит материал, / Он вещь не укорял / За медленность и постоянство.*

Пространство как целостная категориальная сфера у Мандельштама устроено по принципу «центр — периферия»: от понятия (и слова) *пространство* тянутся «ниточки» к более простым пространственным категориям, таким как «форма» (линии, очертания), «место», «движение» и т. д. (центробежный принцип). Но и от простых пространственных категорий можно без труда перейти к идее пространства (центростремительный принцип). Полностью вся пространственная сфера в том виде, как она складывается в лексике и грамматике русского языка, выглядит таким образом: ПРОСТРАНСТВО; ФОРМА, РАЗМЕРЫ, ПРОТЯЖЕННОСТЬ, МЕСТО, ПОЛОЖЕНИЕ ВНУТРИ ЧЕГО-ЛИБО, НАХОЖДЕНИЕ ВНУТРИ ЧЕГО-ЛИБО и ПЕРЕМЕЩЕНИЕ. Заметим, что это полный набор, который обычно дается в идеографических словарях (Roget, Casares, Морковкин, Баранов) и в тезаурусных описаниях лексики (наиболее последовательно этот набор дается в Wierzbicka 1972: 93—106, наиболее полно — в Leech 1969). Можно предположить, что в идиолекте может быть представлена какая-то его часть. Удивительно, что у Мандельштама мы встречаемся с полным охватом всех этих делений. Причем пространственный словарь Мандельштама не только разбивается в соответствии со всеми этими делениями (для ядерного понятия в поэтическом языке практически всегда нахо-

---

рода) говорят о том, что выше отметки «эмпирическое» пространство Пастернака не поднимается (см. пример в § 0.1.1), тогда как у Мандельштама представлен и высший тип *пространства* — «умопостигаемое». Свое продолжение «пространственная» поэтическая традиция, идущая от Мандельштама (а также, возможно, от Б. Пастернака и М. Цветаевой), нашла в поэзии И. Бродского.

дится соответствующее слово), но он еще по своей численности очень значителен (3697) (для сравнения — он превышает временной в 2.4 раза). Применительно к текстам это значит, что пространство в них — и самостоятельная тема, и фон для вещей, и арена событий. Оно не только изображается и объясняется, но и служит источником тропов для объяснения других вещей. Пространственный словарь Мандельштама — это еще один довод в пользу нашего тезиса об уникальности пространства поэзии Мандельштама.

## **2.2. ПРОСТРАНСТВО МАНДЕЛЬШТАМА НА ФОНЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ**

«Пространство — не относится ли оно к тем первофеноменам, при восприятии которых, по словам Гете, охватывает род испуга, чуть ли не ужаса? Ведь за пространством, казалось бы, нет уже больше ничего, к чему его можно было бы возводить. От него нельзя склониться к чему-то иному» (Хайдеггер 1991: 96).

Все, что мы до сих пор писали о пространстве, идет вразрез с общепринятыми представлениями о его самопонятности и простоте. Ведь и в философии (например, Бергсон 1909: 132), и в лингвистике (Lakoff, Johnson 1980) неоднократно проводилась мысль о первичности пространственного опыта. Считается, что пространство обращено к человеку телесному, поэтому опыт обращения с пространством приобретает прежде всего; оттого-то метафоры, высветляющие невидимое, недоступное наблюдению часто строятся по аналогии с пространством. Однако и в этом случае стоит задаться вопросом: а о каком пространстве идет речь? При ближайшем рассмотрении оказывается, что речь идет не о пространстве, а о пространственности (подробнее см. § 2.4.1). «Пространство» же само нуждается в определениях — ибо и оно прямо не наблюдаемо; оно наблюдаемо в чем-то или через что-то. В философии вопрос о пространстве был и остается открытым.

Обратимся к типам пространства в философии и культуре.

### *Мифологическое пространство*

Пространство в мифах всегда оживотворено или одушевлено, качественно разнородно, ценностно окрашено: оно состоит из мест своих и чужих, добрых и злых, сакральных и враждебных человеку. Оно заполнено вещами и вне вещей не существует. Мировое пространство обязательно имеет центр, который отмечен, например, мировым деревом, и периферию. В космогонических мифах мировое пространство возникает не столько через отделение или выделение из хаоса, сколько через развертывание, разворачивание. Согласно другому космогоническому варианту, оно возникает из членов первочеловека. Подробнее о нем см. «Мифы народов мира», статью В. Н. Топорова «Пространство».

Это, конечно, не «пространство» в современном понимании. Однако, пока «пространство» не будет отделено от вещей, его заполняющих (а случится это, как уже отмечалось, только в Новое время в философии Декарта), под пространством следует понимать реальное, физическое, окружающее человека «пространство-космос», «пространство-мир».

### *Пространство в эпоху античности*

Для древнегреческой мысли характерна все та же ориентация на космос (пространство-мир). В изложении А. Ф. Лосева он выглядит так —

человек созерцает совершенный гармонический космос — «пластически слепленное целое, как бы некую большую фигуру или статую»; «материально-чувственный и живой космос, являющийся вечным круговоротом вещества, то возникающий из нерасчлененного хаоса и поражающий своей гармонией, симметрией, ритмическим устройством, возвышенным и спокойным величием, то идущий к гибели, расторгающий свою благоустроенность и вновь превращающий себя в хаос» (Лосев 1968: 647).

Диалектику «мифологического пространства» дает Платон (428/427—348/347). В диалоге «Тимей», развивающем любимую тему досократиков «περὶ φύσεως» [о природе], содержится как описание творения мира демиургом (космогония), так и устройство мира (космология).

«Космос — прекраснейшая из возникших вещей... [Он] имеет первообразец... Демиург, [создавая его], привел все вещи из беспорядка в порядок... Тело космоса бог составил из огня и земли... Между огнем и зем-

лей бог поместил воду и воздух... Очертания бог сообщил космосу, какие ему сродны — округлили до состояния сферы, поверхность которой равно отстоит от центра... Ничто не выходило за его пределы и ничто не входило в него, т. к. входить было нечему... Демиург заставил его единообразно вращаться в самом себе, совершая круг за кругом... В центре космоса — душа... Предоставив космосу все эти преимущества, демиург дал ему жизнь блаженного бога... и время как подобие вечности... Время возникло вместе с небом...

Космос вечен, не приемлет разрушения, дарует обитель всему сущему, но сам воспринимается вне ощущения, посредством некоего незаконного умозаключения, и поверить в него почти невозможно» (Платон 1968: 415—542).

О неопределенности, диффузности понятия пространства в античной философии говорит тот факт, что в древнегреческом языке отсутствовало специальное слово для этого понятия. Более того, уподобляя «восприемницу-хору» (χώρα — ‘земля’, ‘место’, ‘страна’) матери, Платон находит почти невозможным сказать «что-либо точнее об этом трудном и смутном роде» (Платон, «Тимей»)⁴.

Аристотель (384—322) попытался устранить трудность определения пространства тем, что стал рассматривать его в терминах *места* (τόπος ‘место’; τὸ ποῦ ‘где’). В «Физике» разрабатываются следующие идеи. Чтобы два предмета могли занять одно и то же место, их очертания и объем должны совпадать (если есть два одинаковых яблока, то одно из них может занять место другого). Однако сами места не могут замещать друг друга. Место Аристотель также связал с понятием *движения*: объекты движутся не в небытии, которого не существует, но в некоем «где», т. е. месте. Еще одна аристотелевская дефиниция, вошедшая в философскую традицию, — это «природное место», к которому тяготеет всякая вещь согласно своей природе.

Другими эквивалентами «пространства» в разных направлениях античной мысли становились *пустота* (κενόν) и *воздух* (πνεῦμα) — в философии пифагорейцев, *пустота* — в философии Демокрита, *вместилище* — в философии Лукреция; единственное, с чем древнегреческое пространство никогда не отождествлялось, была *бесконечность*.

---

<sup>4</sup> Аристотель рассуждает о том, что представляет собой «место-пространство» (τόπος), в таком же ключе: «но чем-то великим и трудноуловимым кажется тоπος» (Аристотель, «Физика»).

Итак, древнегреческая мысль выделила одну из самых существенных характеристик пространства: это первое из всего существующего — потому что все, что существует, существует в определенном месте и без места существовать не может.

### *Пространство в эпоху Средневековья*

Средневековье знало уже символическое, удвоенное «пространство-мир». Зримый мир воспринимался как отражение (и отражение в высшей степени символическое!) Высшего (горнего) мира. Соответственно, пространство-мир распалось на ряд противоположных понятий — *Civitas Dei*, Град Божий (небесный), и *Civitas terrena*, Град земной.

Зримый мир в соответствии со своим архетипом отражает порядок, иерархию высшего мира; он имеет сакральный центр, Иерусалим, и периферию. Из этого следует, что пространство по-прежнему воспринимается как неоднородное, индивидуализированное, качественное; оно окрашено религиозно-моральными тонами, оно теоцентрично (подробное изложение в Гуревич 1984: 43—166).

### *Пространство в Новое время*

Освоение новых территорий, открытие Америки, астрономические открытия, развитие логики, геометрии, механики повлекли за собой пересмотр пространственных представлений. И вот, в Новое время пространство уже мыслится абстрактным (а не конкретным, как раньше), абстрагированным от вещей, гомогенным, бесконечным, лишенным границ (и даже может отождествляться с дурной бесконечностью).

Модель, согласно которой думали о содержании и поведении природы, — гигантский механизм, созданный Богом, но в работу которого Бог больше не вмешивается. **Геометризованное пространство**, полностью отчужденное от заполняющих его вещей, мест и т. д., соответствовало такому миру.

Основоположником Новой философии был Рене Декарт (1596—1650), который установил различие между субъектом и объектом. Познающий субъект на пути познания объективного мира сталкивается с такими феноменами, как пространство и время. Объяснение феномена пространства в рационализирован-

ной философии Декарта идет через геометрическое понятие *протяженности*:

«Пространство, или внутреннее место, также разнится от тела, заключенного в этом пространстве, лишь в нашем мышлении. И действительно, протяжение в длину, ширину и глубину, образующее пространство, образует и тело. Разница между ними только в том, что телу мы приписываем определенную протяженность... Пространству же мы приписываем протяжение столь общее и неопределенное, что оно сохраняется, если устранить из него тело» (подробнее см. Декарт, «Первоначала философии», ч. II, 4—21).

Декарт также обосновывает отсутствие пустоты (но не бесконечности): «Пустоты нет, потому что протяжение пространства не отличается от протяжения тела». Протяжение же мира, согласно Декарту, беспредельно.

Пространство с позиций эмпиризма (Джон Локк (1632—1704)) — это возвращение к старым идеям *пустоты* и отрицание пространства-протяженности. В «Опыте о человеческом разумении» Локк отождествляет пространство с пустотой на том основании, что без пространства невозможно движение. Однако, воображая пустоту за пределами мира, Локк спрашивает себя:

«Если не предполагать мир тел бесконечным, а этого, я думаю, никто не станет утверждать, я бы спросил: если бы Бог поместил человека на краю мира телесных вещей, то не мог ли бы человек протянуть свою руку за пределы своего тела. Если бы мог, то простер бы свою руку туда, где прежде было пространство без тела?» (подробнее см. Локк, «Опыт о человеческом разумении», кн. II, гл. 13—17).

В философии XVII—XVIII вв. складываются два типа пространства, **абсолютное** (научное) Исаака Ньютона (1643—1723) и **относительное** — Готфрида Лейбница (1646—1716). Их противопоставление вписывается в аристотелевскую традицию различения субстанции и акциденции.

Абсолютное пространство появляется в ньютоновской теории. Оно самодостаточно, независимо от материи, оно не определяется материальными объектами. По существу, это *пустота* — но и *вместилище* одновременно. Любопытно, что Ньютон, определявший пространство еще и как *sensorium Dei* [чувствилище Бога], продолжил линию «пространство как атрибут Бога» (иудаизм, Б. Спиноза (пространство — *res extensa*), каббалистическая литера-

тура; отмечено в статье «Espace», *Notions philosophiques*). Забегая вперед, отметим, что объективированное ньютоновское пространство было подхвачено наукой — в частности Эйнштейном.

Противостоит абсолютному пространству (еще раз подчеркнем — научному и для научных целей созданному) пространство Готфрида Лейбница, философское *par excellence*.

В «Переписке с Кларком» Лейбниц опровергает ньютоновскую идею о том, что пространство является «чувствилищем (*sensorium*) Бога» и только:

«Представление, согласно которому мир является большой машиной, работающей — как часы без помощи часовщика — без содействия Бога, есть идея материализма и фатализма, и направлена на то, чтобы под предлогом превращения Бога в мировой разум (*intelligentia supramundana*) изгнать из мира провидение и Божественное руководство» (Лейбниц 1982: 432).

Далее Лейбниц приводит два довода против идеи абсолютного пространства; это, во-первых, принцип достаточного основания (т. е. умение логически мыслить и не вводить без надобности лишних умозаключений), и во-вторых, разумное божественное устройство вселенной. Если считать, что абсолютное пространство — истинное, то оно субстанция или нет? И как объяснить тот факт, что Бог, сохраняя именно такое взаимное расположение тел, разместил тела в пространстве именно так, а не иначе? Возражая против пространства-пустоты, Лейбниц приводит следующие доводы: пустоты не существует потому, что без материи нет и пространства: части пространства определяются и различаются только с помощью имеющихся в них вещей. В развитие своей теории Лейбниц приводит еще один довод: если Бог решает создать вещь, то он принимает решение и о месте этой вещи. Вот как Лейбниц формулирует идею относительного пространства:

«...пространство с точки зрения возможности обозначает порядок одновременных вещей, поскольку они существуют совместно, не касаясь их специфического способа бытия» (там же).

Лейбниц напрямую связывает пространство с миром —

«Поскольку пространство, как и время, само по себе представляет нечто идеальное, то пространство вне мира должно быть чем-то мнимым» (там же).



Следующий этап связан с именем Иммануила Канта (1724—1804). Кант, свободный как от рационализма, так и от эмпиризма, отвергает идею относительного пространства; в «Пролегоменах» он рассуждает так: если представить, что вселенная состоит только из одной руки, то какая это будет рука — правая или левая? По Канту, и правая, и левая одновременно, в теории относительного пространства — или правая, или левая. Кант настаивает на том, что если нет асимметрии между частями правой и левой руки, т. е. если руки абсолютно идентичны, то нет разницы между вселенной с правой и левой рукой.

Кантовская «Критика чистого разума» уже дает определение пространству. Она начинается с гносеологии: мир прямо непознаваем, реальность существует сама в себе (т. е. она трансцендентна по отношению к человеку). Уникальность пространства и времени состоит в том, что они даны человеку а priori, т. е. являются формами чувственного созерцания. Они предшествуют всякому опыту и, следовательно, из опыта невыводимы. **Пространство** лежит в основе внешнего созерцания, а время — в основе внутреннего. Значит, и наш разум воспринимает все вещи в терминах пространства и времени.

Ограниченность человеческого разума в познании мира, о которой писал Кант, то и дело вызывала нападки (в том числе и со стороны Н. Федорова, в его «Философии общего дела») русских символистов и русского авангарда. Рассуждая на тему непостижимости пространства, Кант доказывает два противоположных понятия о пространстве: «мир ограничен в пространстве и времени» vs. «мир не имеет начала во времени и границ в пространстве». Таким образом Кант демонстрирует, что человеческий разум зашел в тупик; а это значит, что в природе есть предел познанию (см. Кант, «Критика чистого разума», раздел «Трансцендентальная эстетика», 1 антиномия) (об оппонентах Канта — в следующем разделе, § 2.3).

Неприятие европейского философствования на тему пространства, как и критическое обсуждение пространственных теорий содержалось в «Закате Европы» (1918—1922) Освальда Шпенглера (1880—1936). Как отмечает Н. Я. Мандельштам, эта книга была прочитана Мандельштамом, но ее главной идеи, заката Европы, Мандельштам не принял. Не принял он, судя по

поэзии, и возврата Шпенглера к античной допространственной философии:

«Чистое безграничное пространство есть идеал, который западноевропейская душа непрестанно *искала* в окружающем ее мире. Она хотела его видеть непосредственно осуществленным, и только это стремление сообщает бесчисленным теориям пространства последних столетий глубокое значение симптомов определенного мироощущения независимо от их сомнительных результатов... Едва ли какая-либо другая проблема была столь серьезно продумана, так что создалось впечатление, будто всякий другой мировой вопрос зависит от вопроса о сущности пространства. Но так ли это на самом деле? Почему же тогда никто не заметил, что вся античность не обмолвилась об этом ни одним словом и, более того, у нее не было даже слова для точного выражения проблемы? Почему об этом молчали великие досократики? Неужели они проглядели в своем мире как раз то, что для нас представляется загадкой всех загадок? (...) Как происходит, что для *нашего* глубочайшего ощущения „мир“ есть не что иное, как рожденное переживанием глубины совершенно своеобразное мировое *пространство*, чистая, выпуклая пустота которого только утверждается меняющимися в нем системами неподвижных звезд? Можно ли бы было сделать понятным это ощущение мира афинянину, например Платону? Позволил ли бы это греческий язык, греческая грамматика и словарь которого выражает свое античное переживание глубины? Для нас внезапно обнаруживается, что та „вечная проблема“ которую Кант трактовал во имя человечества со страстностью символического акта, есть только западноевропейская проблема и духу других культур совершенно не свойственна» (Шпенглер 1993: 226—227)<sup>5</sup>.

Для многих философов последующих эпох пространство не становилось самостоятельной философской проблемой. Так, для Фридриха Ницше (1844—1900) пространство — это «субъективная форма», «абстракция», понятие, основанное на неправильном предположении о существовании пустого пространства. Анри Бергсон (1859—1941), выстраивая свою философию времени, пишет о том, что длительность (т. е. время) мы воспринимаем через

---

<sup>5</sup> Попутно отметим, что историсофскими параллелями Шпенглера были подготовлены некоторые рассуждения Мандельштама. Так, неосознанное родство социализма с египетским строем (см. Шпенглер 1993: 174) легло в основу мандельштамовской параллели между XX веком и египетской цивилизацией (едва ли понятой Мандельштамом правильно): «В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может, египетской и ассирийской» («Девятнадцатый век», 1922; ОМ, II: 200).

протяженность (т. е. через пространство), а следование (тоже временная категория) — как линию или на худой конец цепь (опять пространство) и тем самым отрезаем себе путь к истинному познанию времени.

Хотя философия XX в. шла дальше и предлагала не менее интересные решения (например, философия Хайдеггера), мы прервемся именно на Бергсоне, потому что это как раз тот минимальный контекст, который позволяет приблизиться к пониманию пространства в поэзии Манделъштама: получив от философии «уроки пространства» и вооружившись готовыми философскими формулами, мы можем спроецировать часть из них на пространство (точнее, пространства) Манделъштама<sup>6</sup>. Начнем с того, что пространство в поэзии Манделъштама отделено и от мира, и от вещей, имеет статус самостоятельной категории. Пространство Манделъштама выступает в разных философских ипостасях: это и атрибут мира — *протяженность* или *три измерения*, и субстанция — пространство как *вместилище*. Как можно видеть, пространство Манделъштама сопряжено с миром и за пределы мира не выходит, т. е. оно всегда внутримирно. А вот выход за пределы пространства, в бесконечность, осуществляет лирический герой одного из восьмистиший; сам этот сюжет не может не напомнить локковского парадокса — о руке, протянутой туда, где нет пространства.

Разбор пространственности в поэзии (и прозе) Манделъштама приоткрывает новые горизонты восприятия и представления пространства Манделъштамом, а именно особое, художественное зрение, которое отмечает всякий раз и формы, и размеры, и расстояния. Философская параллель такому «пространственному» видению мира — формула Канта: пространство как «форма внешнего созерцания» (Кант, кстати, упоминается Манделъштамом в

---

<sup>6</sup> О знакомстве Манделъштама с философией есть некоторое количество свидетельств: одно из них — в «Шуме времени»: «По существу, отец переносил меня в совершенно чужой век... Если хотите, это был чистейший восемнадцатый или даже семнадцатый век просвещенного гетто где-нибудь в Гамбурге... Просветительная философия превратилась в замысловатый талмудический пантеизм. Где-то поблизости Спиноза разводит в банках своих пауков. Предчувствуется — Руссо и его естественный человек. Все донельзя отвлеченно, замысловато и схематично» (ОМ, II: 20). Другие свидетельства см. в § 2.3.

статье «Утро акмеизма» в связи с тремя измерениями, см. ниже). Любопытно, что вторая часть кантовской формулы, время как «форма внутреннего созерцания», для поэтического мира Мандельштама уже никак не годится.

### 2.3. ПРОСТРАНСТВО МАНДЕЛЬШТАМА НА ФОНЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Другим фоном для мандельштамовского пространства служит художественная литература, эстетика, живопись и кинематограф нач. XX в. Без их обзора, хотя бы и краткого, осознать всю меру новаторства Мандельштама в его передаче пространства едва ли возможно.

Как известно, на эпоху Мандельштама пришлась смена научных представлений и современная Мандельштаму культура отразила исключительно острое переживание смены старой пространственной парадигмы на новую. Вместо евклидовой геометрии, в которой пространство считалось «однородным, изотропным, непрерывным, связным и бесконечным» (Флоренский 1993: 21), многие современники Мандельштама открыли для себя неевклидову геометрию, где упомянутые выше качества подвергались пересмотру (Флоренский 1993: 21—58). Отголоски старых и новых теорий (в том числе теории относительности Эйнштейна) мы находим, как ни странно, в мандельштамовских рассуждениях о литературе:

«Высшее общество, вслед за своими поэтами, по-прежнему уносилось мечтой в **четвертое измерение** Садов любви и садов отрады» («Франсуа Виллон»);

«Подобно тому, как существуют **две геометрии — Эвклида и Лобачевского**, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна, говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» («О природе слова»);

«Чувство времени, принадлежащего человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить, — это чувство времени составляло основной тон в звучании европейского романа, ибо еще раз повторяю: композиционная мера романа — человеческая биография... Любопытно, что кризис романа, т. е. фабулы, совпал с провозглашением **принципа относительности Эйнштейна**» («Конец романа»);

«И. А. Аксенов... возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив **принципом относительности Эйнштейна** архаику Хлебникова» («Литературная Москва»).

Самые передовые предшественники и современники Мандельштама шли в ногу со временем, «сбрасывая с парохода современности» классическую философию с ее взглядами на мир, на пространство и время. Одним из зачинателей «крестового похода против Канта» был Николай Федоров. В «Философии общего дела» Н. Федорова одна из глав даже называлась «Иго Канта» (подробное изложение см. в Böhmig 1989: 366). В Канте, Платоне и вообще во всей классической философии несогласие вызывали ограниченные возможности человеческого разума на пути познания мира. В «крестовый поход» против Канта включились символисты, вслед за ними — Хлебников и русский авангард, например Крученых (выдержки из его манифеста приводятся в Böhmig 1989). К этому же времени относится рождение научной фантастики, изобретение пятого и шестого измерения для пространства вдогонку к уже изобретенному четвертому (пятое есть, например, в «Мастере и Маргарите» Булгакова), машине времени и прочим вещам, хорошо известным читателям этого жанра. На этом фоне Мандельштам с его погруженностью в прошлое скорее всего воспринимался как анахронизм. Ведь вопреки новым идеям, которые захватили его современников, он ощущал себя как дома именно в лоне старой европейской культуры и, вероятно, старой европейской философии как ее составляющей. Кстати, только классическая философия и могла дать, во-первых, ощущение, что мир — это дом (из главы «Мироздание» мы помним, что для Мандельштама это ощущение крайне важно). А во-вторых, дать образ мира. Пространство в теории Эйнштейна, по наблюдениям М. Бубера, лишила человека и образа мира (вместо *imago mundi* — *imago nulla*), а также спасительного ощущения «в мире как дома»:

«...возможно, что такое понятие Вселенной, открывающееся сегодня лишь свободному от пуг чувственного восприятия математическому гению, станет когда-нибудь доступно и обыденному сознанию. Но оно не сможет породить нового образа Вселенной... Этот космос еще можно помыслить, но нельзя вообразить» (цит. по: Яковлева 1994: 99).

И вот вместо «ига Канта» в программе «Утро акмеизма» Мандельштама мы находим защиту кантовского мироустройства (ОМ, II: 143). И в то время, когда придумывались пятое и шестое измерения, Мандельштам, одержимый идеей строительства и создания (а не фантазирования!), предупреждал: «Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества» (там же). Но и в постакмеистический период Мандельштам так и остался с теми «староевропейскими» представлениями о пространстве, которые он получил в молодости. И для всех его метафор, кроме биологических (с идеей пространственного формообразования), именно они послужили отправной точкой. Только неприятие пространства или вынужденное принятие сменилось *физиологически священным восторгом* **пространства**, как сказано об этом в «Заметках о поэзии» (ОМ, II: 210).

В изобразительном искусстве этого времени также происходили значительные перемены. Чтобы показать, как они затронули пространство, мы воспользуемся идеями П. А. Флоренского. Если представить, что действительность состоит из вещей, пространства и среды, то тогда станет понятно, что изобразительное искусство может делать акцент на одной из этих трех сторон действительности. Реализм, господствующий в XIX в., был в большей степени связан с передачей (или даже копированием) вещной стороны мира. При этом пространство, как сказал бы Флоренский, «бледнело и тускнело». Новое искусство, отойдя от реалистической трактовки вещей, почувствовало огромные возможности в передаче среды и пространства. Здесь уже вещи «размываются», и большую оформленность получает пространство (представим себе хотя бы одну из картин импрессионистов). Но еще дальше пошел авангард, который свел живопись к чистой форме и чистому цвету, отняв у него традиционное содержание (вспомним «Черный квадрат» Малевича и супрематизм; кстати, известно, что последний Мандельштам так и не принял). Эксперименты в области пространства были, разумеется, и в скульптуре, и в архитектуре, и они также не могли не повлиять на художественное мышление о пространстве. И хотя Мандельштам в поэзии обращался к старым мастерам (описывались или упоминались картины Рафаэля, Рембрандта, фрески Леонардо да Винчи и Микеланджело, импрессионистский пейзаж («Художник нам изобра-

зил...»), гравюры современника Мандельштама Фаворского), все же новые идеи, которые прямо-таки витали в воздухе, определенно сказались на его видении мира.

Что еще могло повлиять на Мандельштама в его трактовке пространства? Возможно, кинематограф, сначала высмеянный Мандельштамом (стихотворение «Кинематограф» как пародия, в бергсонинском духе), а потом все-таки принятый (фильм «Чапаев» и фильмы с участием Чарли Чаплина). Некоторые стихотворения построены не по принципу «статической» живописи, а по принципу «движущейся» живописи, которой и является кинематограф в самых лучших своих проявлениях. Также от кинематографа поэзия Мандельштама, вероятно, берет резкую смену планов: картина подается то общим планом, то через набор деталей, крупным планом.

Итак, мы можем предположить, что источниками мандельштамовской передачи и подачи пространства были философия и искусство (в том числе, возможно, и кино). Мы заговорили об источниках прежде всего потому, что пространство (во всяком случае такой степени абстрактности) нужно научиться видеть и понимать. К этому ум и зрение приучаются только с помощью философии (теоретическое познание) и с помощью искусства (практическое). Мандельштам освоил и то и другое. Его поэзия выдает и натренированность глаза, и натренированность мысли. Мандельштам как раз тот поэт, который тонко чувствует всю трансцендентность пространства, его отсутствие и присутствие (в линиях, формах и т. д.) одновременно.

В поэзии, рассуждая о сущности пространства, Мандельштам нисколько не впадает в наукообразие. В образности и метафоричности при передаче пространства он не уступает самым признанным метафоротворцам своего времени — Маяковскому и Пастернаку. При определении пространства Мандельштам пользуется зрительными картинками и зрительными образами, чем и создается эффект наглядности. Мандельштам показывает пространство: вот оно — в линиях и формах, в движении и изменении. Именно так создается «красота усмирённых абстракций» в поэзии Мандельштама, о которых пишет О. А. Седакова (Седакова 1994: 336).

## 2.4. ОТСТУПЛЕНИЕ

### СЛОВО ПРОСТРАНСТВО В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

#### 2.4.0

Пространство, как следует из предыдущих разделов, скрыто от обыденного сознания. Будучи связанным с человеческим зрением, с опытом восприятия твердых предметов, пространство обращено прежде всего к человеку телесному. Оно определяет практическую, материальную деятельность человека. Представления о пространстве с трудом поддаются вербализации<sup>7</sup>. Об этом — два следующих раздела: о слове *пространство* в общеупотребительном литературном языке и в русской поэтической традиции.

Пространственные идеи и понятия, а также пространственная техника оформления пейзажей, почерпнутые Мандельштамом в философии и культуре, — это только один аспект нашего исследования. Другой аспект, едва ли не более важный, — это воплощение пространственных представлений в слове. Вот почему, продолжая перебирать возможные источники для мандельштамовского пространства (категории и слова), мы неминуемо перейдем к русскому языку и к той концептуализации пространства, которое содержится в самом слове *пространство*, а именно набор понятий, который с ним связан, готовые лексические клише, метафоры и образы, которыми Мандельштам мог бы воспользоваться. Для того чтобы доминанты русского *пространства* проступили рельефнее, оно будет рассмотрено в окружении слов с этим же значением в других языках и будет сопоставлено с русским словом *время* (о последнем подробнее см. § 3.4).

#### 2.4.1. Культурология и лингвистика: «время *via* пространство», «пространство *via*...?»

Мы уже знаем, что пространство и время в философии и культурологии рассматриваются параллельно: оба относятся к числу пря-

---

<sup>7</sup> Любопытен и другой факт. Как показывают эксперименты И. М. Кобозевой, информанты, которым показывается одна и та же картинка (пейзаж), сильно расходятся в ее описаниях; и хотя при этом намечаются самые общие сценарии описания, вербализованное пространство все равно выходит разным (см. Кобозева 2000).



мо не постигаемых феноменов, загадок без разгадки (см. § 0.1.1). Однако в философских, культурологических и лингвистических работах, напротив, то и дело встречается мысль о приоритетности пространства по отношению ко времени. Приоритетность пространства, согласно этим теориям, проявляется в том, что мы, например, думаем и говорим о времени по аналогии с пространством: *на следующей неделе* ('на той, которая следует за этой'), пример из Lakoff, Johnson 1980), *предки* ('идущие перед нами'), *потомки* ('идущие после нас'), примеры Н. Д. Арутюновой (см. Арутюнова 1997: 51—61). Но с пространством ли — вот о чем стоит задуматься!

Пространство, как мы теперь знаем, никоим образом не относится к числу простых или самоочевидных понятий, иначе оно не получило бы такого количества философских определений, см. § 2.2. Еще раз напомним, что само понятие 'пространство' появилось только в Новое время, а не было понятия — не было и слов с таким значением. Одно из свидетельств тому — отсутствие в древнегреческом языке лексического эквивалента этого понятия (однако слово для обозначения времени, χρόνος, в нем было представлено). Дальнейшие рассуждения в этом направлении продолжит выдержка из философской энциклопедии *Notions philosophiques* (статья «Espace»):

«Средневековая латынь дает три понятия для обозначения трех представлений о протяженности: *locus*, *situs* и *spatium*. Это последнее становится основой, от которой происходит французское *espace*, английское *space*, в романских языках *espacio* (испанское), *espaço* (португальское) и *spazio* (итальянское). С другой стороны, германские языки, выбрав корень германского происхождения *rîm* (в основе английского *room*, немецкого *Raum*...), не могли ожидать такого лексического расширения, как производные латинского *spatium*... Тот факт, что *espace* и его эквиваленты имеют как временную сферу приложения, так и пространственную и что в период с XII по XVI века временная семантика французского *espace* была доминирующей, был предвосхищен Цицероновским выражением *spatium praeteritū temporis*, где пространство означало интервал текущего времени».

Однако неточный метаязык, узаконенный культурологией и лингвистикой, оперирует *пространством* как примитивом и тем самым вместо наведения порядка в понятийной сфере вносит в нее изрядную путаницу. Так, в лингвистических толкованиях многие

объекты подводятся под термин *пространство*: например, *небо* определяется через ‘пространство’ (НОСС 1997)<sup>8</sup>; в фольклористике или культурологии *дом* может рассматриваться как ‘особым образом упорядоченное пространство’. Но, спрашивается, если мы в точности не знаем, что такое *пространство*, то как через *пространство* мы объясняем простые и всем известные вещи? *Пространство* задает ту степень абстрагированности, которая нужна науке, но одновременно уводит в сторону от конкретности *неба*, *дома* и других материальных объектов.

Выход из этого тупика есть — более точный метаязык, различающий, в частности, **пространство** и **пространственность**. Пользуясь этой парой терминов мы можем сказать, что не только *время* определяется через пространственность, но и само *пространство*. Хочется напомнить в этой связи, что в философских дефинициях пространство определялось через *протяженность*, *вместимость*, *порядок*, *внешнее* созерцание, § 2.2. Попутно отметим, что аналогичная пара «время vs. темпоральность» — уже давно была введена в культурологический обиход (см., например, статью «Temporalité» в энциклопедии *Notions philosophiques*).

#### 2.4.2. Пространство в наивной картине мира русского языка

Эта культурологическая преамбула подводит нас к традиционной для лингвистики проблематике: «язык и мышление». Спроецирована ли на семантику слов *пространство* и *время* метафизическая проблематика? И если спроецирована — то насколько сильно она отпечаталась в употреблении слова, его типичных контекстах, метафорах? Если нет, то можно ли говорить, что в языке вырабатывается свой, наивный взгляд на *пространство* и *время*? В этом разделе речь преимущественно будет идти о *пространстве*, о *времени* же см. § 3.4).

В толковании мы будем пользоваться такими более простыми понятиями, как ‘физическое’ (или реальное, внутримирное) пространство, противопоставленное абстрактному; ‘промежуток’; ‘четкие границы’ (и их отсутствие); ‘абстрактная среда’.

---

<sup>8</sup> Лексикографический парадокс состоит в том, что во французском языке *espace* действительно развило значение ‘небо’ (такие употребления характерны, например, для литературы XIX в.), а затем и ‘космос’.

## ПРОСТРАНСТВО (лексикографический портрет)

### Толкование

**Пространство-1.1** ('метафизическое, физическое, геометрическое'), Ед. ч. (редко Мн. ч.), не имеет единого определения;

**Пространство-1.2** ('физическое'), Ед. ч. и Мн. ч., пространство X-а, 'часть физического пространства-1.1, без четких границ, представляющая собой X'; неточные синонимы *поверхность, место, территория*;

**Пространство-1.3** ('квазибытовое'), только Ед. ч. 'промежуток между X-ом и Y-ом с четкими границами; свободное место, способное вместить что-либо'; синонимы *свободное место, промежуток*;

**Пространство-2** ('культурологическое'), Ед. ч. и Мн. ч., пространство X-а, 'абстрактная среда внутри X-а, характеризующаяся какими-либо признаками'; неточный синоним *мир-1.5*.

**ПРОСТРАНСТВО-1.1**, книжн., Ед. ч. (реже — Мн. ч.), не имеет единого денотата; количество его сигнификатов растет по мере увеличения теорий пространства. Лексема со столь размытой семантикой едва ли может быть истолкована. И все же некоторые словари дают дефиниции, заимствуя определения из философского багажа. Такую функцию выполняет определение Андре Лаланда в словаре французского языка Robert: 'идеальная среда, характеризующаяся протяженностью всех своих частей, в которой располагается наше восприятие и которая содержит все протяженные предметы'. И дальше следуют прецедентные философские определения, в частности Паскаля:

«...par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends». [Пространством мир меня объемлет и поглощает, как точку; мыслью я его объемлю.]

Другую дефиницию для абстрактного значения *пространства*, В. И. Даля, мы находим в СЛД: «Состояние или свойство всего, что простирается, распространяется, занимает место // самое место это, даль, ширь и глубь, место по трем измерениям своим. *Небесные тела носятся в пространстве. Геометрия — наука о пространстве*».

Будем считать, что определения Лаланда, Даля, равно как и философские определения, приведенные в § 2.2, а также расхожие научные представления о пространстве как о трех измерениях, обозначили приблизительный семантический потенциал *про-*

странства-1.1, который никоим образом не относится к этноспецифичным. Теперь от общих постулатов перейдем к примерам из русского языка.

Как уже отмечалось, у этой лексемы семантика размыта настолько, что под *пространство-1.1* могут подходить самые разные денотативные области (от мира, вселенной до трех измерений):

*Толпа, собранная на площади или в зале в одно компактное целое, не равна людским толпам, рассеянным в **пространстве** — на улицах и проселках, в городах и деревнях, в домах и в квартирах* (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»); *Один из самых древних богов, почитавшихся в долине Нила, — Хор (Гор): сокол, летящий сквозь мифовое **пространство**; левый глаз Хора — Луна, правый — Солнце* (И. В. Рак, «Египетская мифология»); *Радио — ... победа над **пространством**, расстоянием и над временем* (М. Кузмин, Дневник 1934 г.); *Жажда полета томилась и изнуряла людей Дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеченному **пространству*** (О. Мандельштам, «Разговор о Данте»); *Как будто Посейдон, пока мы там / теряли время, растянул **пространство*** (И. Бродский, «Одиссей Телемаку»); *Н. И. Лобачевский сто лет тому назад высказал решительную анти-кантовскую мысль... а именно, что разные явления физического мира протекают в разных **пространствах** и подчиняются... законам этих **пространств*** (П. Флоренский, «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях»).

Поэтические версии «пространства» также берут за основу разные денотативные области:

*Вглядитесь в **пространство!** / в его одинаковое убранство / поблизости и вдалеке: в упрямыство, / с каким, независимо от размера, / зелен и голубая сфера / сохраняют колёр. <...>* (И. Бродский, «Эклога V-я: летняя»); *Как семейно шуршанье дождя! Как хорошо заштопаны / им прорехи в пейзаже изношенном, будь то выпас / или междудеревье, околица, лужа — чтоб они / зренью не дали выпасть / из **пространства** <...>* (И. Бродский, «Дождь в августе»); *Но надо жить без самозванства, / Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь **пространства**, / Услышать будущего зов* (Б. Пастернак, «Быть знаменитым некрасиво...»).

Подходят под *пространство-1.1* и самые разные сигнификаты: от умопостигаемых (философских, геометрических, физических, архитектурных и т. д.) до перцептивно воспринимаемых, примеры см. выше.

Конструкции, словосочетания, передающие только что описанные черты, специфические именно для *пространства-1.1*, немногочисленны. Так, *пространство* может управлять именем соб-

ственным в Род. пад. или притяжательными прилагательными с суффиксом *-ов*, которые называют имя автора той или иной пространственной концепции: *пространство Ньютона* (Ньютоново пространство); *(не)эвклидово пространство*; *пространство Лейбница*. Свидетельство разнообразия сигнификативного репертуара *пространства* — его сочетание с прилагательными типа *геометрическое* (научное, философское) **пространство**, называющими соответствующую область знания. *Пространство* употребляется в конструкции с приложением, расшифровывающим сигнификативное наполнение этой лексемы, ср.: **пространство** как три измерения. Применительно к *пространству-1.1* в языке философии и науки говорят также о *сущности* (концепции, проблеме) **пространства**, *понимании* (постижении, исследовании, объяснении) **пространства**, *характеристиках* (свойствах) **пространства** и т. д.

Одна из разновидностей *пространства-1.1* — геометрическое, что предполагает в первую очередь сфокусированность на количестве измерений, структурных особенностях и т. д. Отсюда — клише *двухмерное* (трехмерное, четырехмерное) **пространство**. *Пространство* абстрактное или абстрагированное от заполняющих его вещей (не обязательно геометрическое), может соотноситься с *точкой* и другими геометрическими фигурами, а также с *горизонталью*, *вертикалью* и т. д.:

*Архитектурный объект должен быть таким, чтобы его можно было поместить в любую точку **пространства*** (В. Паперный, «Культура два»); *Горизонтальное **пространство** культуры I имеет некоторую высоту, но эта высота почти не обладает иерархией, небо в этом **пространстве**, может быть, и выше, но не лучше земли* (В. Паперный, «Культура два»).

Для *пространства-1.1* характерны конструкции с локативными предлогами *в* + Предл., *вне* + Род., поскольку *пространство* — это то, что вмещает в себя человека, вещи и т. д.:

*Той страны на карте — / Нет, в **пространстве** — нет* (М. Цветаева, цит. по СЛМЦ); *Хлебников мыслил язык как государство, но отнюдь не в **пространстве**, не географически, а во времени* (О. Мандельштам, «Буря и натиск»); *До самой смерти человек не теряет надежды, хотя и знает все ее обмань. Есть и другая надежда. Она не обманет. Она никак не связана с эсхатологической тревогой и с ней никак не соразмерна: она вне **времени** и **пространства*** (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»).

В конструкции *в + Предл.* и другом типе конструкций, локативно-директивном — *по пространству*, *сквозь <через> пространство*, *в пространство* и т. д. — *пространство* также выступает как место, по которому осуществляется перемещение, причем перемещение как физических, так и нефизических объектов:

*Земной шар, обращающийся в беспредельном пространстве, служит пьедесталом для всего, на нем обретающемся* («Сочинения Козьмы Пруtkова»); *Золотая муха только тогда ласкает взор и приятна, когда она летает перед вашими глазами минуту, другую и... потом улетает в пространство* (А. П. Чехов, «Мои жены»); *Эта связь не зависела от телесного состава их обоих... это был какой-то теплый ток, который прямо через пространство переходил в душу Миусова* (М. Кузмин, «Тихий страж»); *В комнате было ужасно много мебели, будто еенесли из трех квартир, и голоса не разносились в пространстве, а падали обратно, так что все говорили вполголоса* (М. Кузмин, «Пять разговоров и один случай»), а также *Это только для звука пространство всегда помеха: / глаз не посетует на недостаток эха* (И. Бродский, «Я родился и вырос в балтийских болотах...»).

*Пространство-1.1* в отличие от *мира-1.1*, *света-1.1*, *вселенной-1.1* (см. § 1.2) никоим образом не имплицитно представляет представление о границах, порядке, внутреннем устройстве, частях и т. д. Точно так же к *пространству* не приложим критерий антропоцентризма — человек ни в коей мере не является в нем точкой отсчета. Поэтому неслучайно появление в русском языке одного-единственного фразеологизма в *пространство*, обозначающего ‘в никуда’, ‘в пустоту’:

*Причина крайней распушенности и безобразия, видите ли, лежит не в нем самом, а где-то вне, в пространстве* (А. П. Чехов, «Дуэль»); *Ося, родно, далекий друг! Милый мой, нет слов для этого письма, которое ты, может быть, никогда не прочтешь. Я пишу его в пространство* (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»),

ср. также устойчивые выражения *говорить <ругаться> в пространство*; *смотреть <глядеть> в пространство*, в котором *пространство* может быть заменено на *пустоту*, *никуда* (ср. *говорить <смотреть> в пустоту <в никуда>*):

— *Кто же, по-вашему, поступает подло?* — *проговорил Родион уже в пространство* (М. Кузмин, «Тихий страж»); — *Куда едете?* — *спрашивает Петр Петрович.* — *Я? В пространство.* Такое у меня в голове *столпотворение*, что я и сам не разберу, куда я еду (А. П. Чехов, «Сказка»).

И в других контекстах оно может связываться с представлениями о пустоте и незаполненности, ср.:

*пустое пространство; Да и что вообще есть пространство, если / не отсутствие в каждой точке тела? (И. Бродский, «К Урании»),*

равно как и с представлениями о бесконечности, необъятности и неохватности; оно может имплицировать представление о больших или очень больших размерах, ср. *бесконечное (беспредельное, безграничное) пространство*. Есть даже одно антиантропоцентрическое идиоматичное словосочетание с *пространством-1.1*, обозначающее название болезни — *боязнь пространства*:

*Есть болезнь — боязнь пространства, так вот и я болен боязнью жизни (А. П. Чехов, «Палата номер шесть»).*

Отсутствие антропоцентрической перспективы в семантике этого слова имеет своим следствием тот факт, что русский язык не трудится над идиоспецифичной лексикализацией этого абстрактного понятия. Забегая вперед, отметим, что вокруг абстрактного значения слова *время* складывается большое количество метафор, т. е. наивная метафизика времени, и *время* в языке представлено «пропущенным» через душу человека.

Человек по отношению к наивно-языковому *пространству* может рассматриваться только в качестве воспринимающего субъекта, ср. примеры из художественной литературы:

*Когда ты стоишь один на пустом плоскогорье, под / бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот / или ангел разводит изредка свой крахмал; / когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал, / помни: пространство, которому кажется ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты (И. Бродский, «Назидание»).*

Переходя от *пространства-1.1*, практически лишённого национальных особенностей, к физике *пространства*, т. е. к значению *пространство-1.2*, задержимся на одном любопытном этноспецифическом парадоксе. Вполне можно согласиться со следующим высказыванием —

*В Европе есть только одна страна, где можно понять по-настоящему, что такое пространство, — это Россия (Гайто Газданов, цит. по: Шмелев 2000).*

И действительно, историософская традиция XX в. видит одну из специфических русских черт в ее огромных пространствах (в переводе на язык лексикографии это *пространство-1.2*):

*С молоком кормилицы рязанской / Он всосал наследственные блага: / Триединство Господа — и флага. / Русский гимн — и русские пространства* (М. Цветаева, цит. по СЛМЦ); *Некоторые историки увидели в колонизации, в стремлении расселиться возможно вольготнее на возможно больших пространствах — господствующую тенденцию русской истории* (О. Мандельштам, «Петр Чаадаев»); *Ужасное русское пространство, непобежденное в отношении социально-организационном (русская государственность), социально-экономическом (русское земледелие) и, наконец, в отношении техническом (русские пути сообщения)* (Н. Шапир. «Философско-культурные очерки. Россия. 1913», цит. по: Сегал 1998а); *Со всех сторон чувствовал себя русский человек окруженным огромными пространствами. (...) Огромная русская земля, широкая и глубокая, всегда вывозит русского человека, спасает его* (Н. Бердяев, «О власти пространств над русской душой»); [фон Витте] *Хоть и живу уже почти четверть века в изгнании, но душой всегда на родине, в ее пространствах, на ее реках, на ее равнинах и островах* (В. Аксенов, «Остров Крым»).

Но тем удивительнее, что русский язык (с достаточно аморфной семантикой лексемы *пространство-1.1*!) препятствует отчетливо-му пониманию того, какое именно пространство познается в России. Одна подсказка — контекстуальная: под *пространствами* имеются в виду земли; другая же кроется во внутренней форме этого слова, отсылающей к 'просторам' и 'простиранию'.

**ПРОСТРАНСТВО-1.2**, книжн., Ед. ч. и Мн. ч. *пространство X-a* (с Род. пад. или прилаг.), 'часть физического пространства-1.1, без четких границ, представляющая собой X'.

Для этого значения фундамирующими являются представления о *пространстве-1.1* как внутримирном, физическом, частью которого является *пространство-1.2*, так и представление о том, что эту часть мирового пространства занимает или охватывает X. Представления о порядке или особой организации в семантике этой лексемы никак не прописаны.

Денотативную (референциальную) область X, которая в норме должна быть сопоставима с миром — астрономическим, географическим, задают существительное в Род. пад. или прилагательное, которыми управляет *пространство-1.2*. Чаще всего это море, страна, небо, воздух, поле и т. д.: для них как раз релевантны



представления о большой протяженности (ширине, глубине, высоте, длине) или большой площади поверхности. Ср.:

*безвоздушное **пространство**; постсоветское **пространство**; единое валютное **пространство**; Кто сказал, что причина революции — голод в междупланетных **пространствах**? Нужно рассыпать пшеницу по эфиру (О. Мандельштам, «Слово и культура»); Все необозримое **пространство** заштилившего моря внезапно покрыла мертвенная, малахитовая бледность (И. Бунин, «У истоков дней»); [Захар] пошел по пыльной дороге в открытом поле, в необозримом **пространстве** неба и желтых полей (И. Бунин, «Суходол»); И город, и река, и белоглазые люди исчезнут и обратятся в ровное водяное **пространство** (М. Кузмин, «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»).*

*Пространство-1.2* в конструкции с предлогом *на* + Твор. предстает поверхностью или территорией (двухмерной?), а в конструкции *в* + Предл. — местом (трехмерным?):

*Запах крови сейчас почти неощутим, поэтому все может начаться сначала в несколько обновленной форме. И не только у нас, а на огромных **пространствах** того мира, который некогда был христианским (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»); Этот огонек мог скорее всего быть отражением внешнего света, но как я ни напрягал свое зрение, в громадном **пространстве**, которое лежало передо мной, я не увидел кроме этого огня ни одной светлой точки. Луны не было (А. П. Чехов, «Страхи»).*

Такая двух- и трехмерная геометризация *пространства-1.2* может поддерживаться и более широким контекстом.

*Пространство-территория, пространство-поверхность, пространство-место* могут связываться с идеей заполнения —

*Лыжин с досадой слушал эти рассуждения, смотрел в окна на сугробы, которые намело на забор, смотрел на белую пыль, заполнявшую все видимое **пространство** (А. П. Чехов, «По делам службы»); Добрый, рассеянный на огромных **пространствах**, по-своему антисоциальный русский народ выработал невероятные и действенные формы государственности (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»); На севере огромные **пространства** покрыты лесом (СЛУш),*

или с идеей прохождения:

*Такая резкая перемена погоды показывает, что где-то на большом **пространстве** идет лед... (А. П. Чехов, «На реке (весенние картинки»); Свет погас, и страшнейший мороз хлынул в комнату. Николка высунулся до половины в черное обледенелое **пространство** (М. Булгаков, «Белая гвардия»); ср. также [пространство жизни и смерти и его прохождение, о Симеоне] Он шел умирать. И не в уличный гул / он, дверь отворивши руками, шагнул, / но в глухо-*

немые владения смерти. / Он шел по **пространству**, лишенному тверди (И. Бродский, «Сретенье»).

**Пространство-1.2** также может удерживать от лексемы **пространство-1.1** идеи

— пустоты:

Треплев (окидывая взглядом эстраду). *Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое **пространство**. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт* (А. П. Чехов, «Чайка»), ср. также в поэзии — *Тебе, когда мой голос отзвучит / настолько, что ни отклика, ни эха, / а в памяти — улыбку заключит / затянутая воздухом профеха, / и жизнь моя за скобки век, бровей / навеки отодвинется, **пространство** / зрачку расчистив так, что он, ей-ей, / уже простит (не верность, а упрямство)* (И. Бродский, «Тебе, когда мой голос отзвучит...»),

— беспредельности, необозримости:

*Я теряюсь в беспредельном **пространстве** Эгейского моря* (И. Бунин, «У истоков дней»); *С террас был виден в море снега залегающий напротив на горах Царский сад, а далее, влево, бесконечные черниговские **пространства** в полном зимнем покое за рекой Днепром* (М. Булгаков, «Белая гвардия»); *Он шел на гумно, радуясь солнцу, твердой дороге, высохшим бурьянам... Пашни в поле блестяли под солнцем шелковистыми сетями паутины, затянувшей их на необозримое **пространство*** (И. Бунин, «Антоновские яблоки»),

— огромных размеров:

*В громадном **пространстве**, которое лежало передо мной, я не увидел кроме этого огня ни одной светлой точки* (А. П. Чехов, «Страхи»); *Вблизи, в огромном **пространстве** долины, в прохладной и влажной свежести тумана, лежало голубое, прозрачное и глубокое озеро* (И. Бунин, «Чаша жизни»).

Если контекст задает представление об очень большом пространстве, то единственное и множественное число этой лексемы часто взаимозаменяемы, ср.: *огромное **пространство** <огромные **пространства**> России; **пространство** <**пространства**> полей*. С другой стороны, **пространство-1.2** может представлять ограниченным или даже небольшим<sup>9</sup>:

*В стихотворении «Канцона» Мандельштам, привязанный к Москве, лишенный возможности путешествовать, пригвожденный к ограниченному **пространст-***

<sup>9</sup> В отличие от Е. В. Урысон мы полагаем, что **пространство-1.2** совсем не обязательно предполагает 'территорию... которую можно окинуть взглядом' (НОСС 2000), хотя, безусловно, встречаются и такие контексты.

*еу, искал способа вырваться на простор* (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»); *В этой маленькой комнате все по-старому: / аквариум с рыбкою — все убранство. / И рыбка плывет, глядя в сторону, / чтобы увеличить себе пространство* (И. Бродский, «В этой маленькой комнате все по-старому...»).

*Пространство-1.2* может метонимически перенимать свойства того места, которое оно обозначает, и из абстрагированного становиться овеществленным:

[море как *пространство*] *Беззвучно и несказанно широко распахивалась вокруг парохода голубая бездна бездн, блистала текучая зыбь водных пространств, угольной чернотой заливало горизонты* (И. Бунин, «Суходол»); *Арсений Николаевич жил в своем большом доме на склоне Сюрю-Кая, и Андрей Арсеньевич любил бывать там, выбегать утром на плоскую крышу, ощущать внизу огромное свежайшее пространство* (В. Аксенов, «Остров Крым»).

В составе перифраз *пространство* также может служить средством переназывания мест или средством обозначения тех мест, которые не получили собственного названия:

[двор как *пространство*] *Заборов и плетней не было. Их заменяли всякого рода стройки, тесно жавшиеся друг к другу и замыкавшие перед домом небольшое пространство, которое считалось двором и где ходили куры, утки и свиньи* (А. П. Чехов, «Тяжелые люди»); [столовая как *пространство*] *Из мира, который называется детской, дверь ведет в пространство, где обедают и пьют чай* (А. П. Чехов, «Гриша»).

*Пространство-1.2* предполагает перцептивное, зрительное (или — в случае очень больших размеров — умозрительное) восприятие, ср. восприятие с борта корабля — *Все пространство моря, озаренного и полного таинственным светом, быстро бежало навстречу* (И. Бунин, «У истоков дней»). Культурологический мета-язык вносит в описание *пространства-1.2* антропо-, а также геоцентрические характеристики, ср. *замкнутое — открытое, сакральное — профанное пространство* и т. д.

*Пространство-1.2*, стилистически маркированное как необычное или книжное, входит в одно лексическое гнездо с такими стилистически нейтральными словами, как *место, территория, поверхность* чего-либо.

От физики пространства мы переходим к квазибытовому пространству. Приставка *квази-* подчеркивает необходимую стилистику лексемы *пространство-1.3* при бытовой семантике.

**ПРОСТРАНСТВО-1.3**, необходим., только Ед. ч., *пространство между X-ом и Y-ом, от X-а до Y-а*, 'промежуток между X-ом и Y-ом с четкими границами; свободное место, способное вместить что-нибудь'.

Идея промежутка, свободного места оформляется локативными конструкциями, определяющими границы или размеры такого пространства — *пространство между X-ом и Y-ом, пространство от X-а до Y-а, пространство перед X-ом* и др. (X и Y — физические объекты). Ср.:

*Свободное пространство между дверью и окном; Все пространство от ее маленьких калов до конца ледяной горы кажется ей страшной, неизмеримо глубокой пропастью* (А. П. Чехов, «Шуточка»); *Пленников выпустили на волю ночью, около полуночи 1-го июня; тем не менее все пространство перед Бастилией было полно народом* (М. А. Кузмин, «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»).

С *пространством-1.3* может связываться идея его заполнения, ср.:

*Автомобиль представлял из себя открытое купе с одним лишь водительским сиденьем. За счет остального пространства, видимо, произошло расширение мощности двигателя, там, видимо, были расположены какие-то новые узлы, покрытые стальным кожухом и теплоизоляцией* (В. Аксенов, «Остров Крым»),

и идея его прохождения, ср.:

*Мы представили самих себя далеко в сердцевине гор, где не бывала еще нога человека... Солнце стоит над глубокими и со всех сторон замкнутыми долинами, орел парит в огромном пространстве между ними и небом... (И. Бунин, «Чаша жизни»); Сотские напрягают ум, чтобы обнять воображением то, что может вообразить себе разве один только Бог, а именно то страшное пространство, которое отделяет их от вольного края (А. П. Чехов, «Мечты»); То пространство, которое он [Пилат] только что прошел, то есть пространство от дворцовой стены до помоста, было пусто (М. Булгаков, «Мастер и Маргарита»).*

Стилистически эта лексема относится к числу необходимых; гораздо более употребительными являются *место, свободное место, промежуток*, которые, конечно же, не покрывают всего семантического объема рассматриваемой лексемы. Вполне адекватно передают тот же самый смысл, что и *пространство-1.3*, предложно-падежные конструкции *между X-ом и Y-ом, от X-а до Y-а*, ср.: *поставить кровать (в пространстве) между окном и шкафом*.

**ПРОСТРАНСТВО-2**, книжн. (небуквальн. или метафорич.), Ед. ч. и Мн. ч., *пространство X-а* (с Род. пад. или прилаг.), ‘абстрактная среда внутри X-а, характеризующаяся какими-либо признаками’, также не относится к числу обиходных лексем. Такое употребление этого слова распространено в языке гуманитарных наук. Сочетаемость особенностей этой лексемы — управление существительным в Род. пад. или прилагательным, ср.:

*Алигьери построил в словесном **пространстве** бесконечно могущий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами* (О. Мандельштам, «Разговор о Данте»); *Традиционное изучение представляет себе культуру как некое упорядоченное **пространство*** (Ю. М. Лотман, «Культура и взрыв»); [о сносе исторических построек Москвы] *Разумеется, эта бурная радость по поводу высвобождающегося **пространства** деятельности не была столь единодушной, находились люди, воспринимавшие происходящий снос трагически* (В. Паперный, «Культура два»).

X, определяющий или задающий *пространство-2*, может быть и физическим объектом, и идеальным, ср.: ***пространство** картины; **пространство** пейзажа; умелое использование театрального **пространства***.

Применительно к такому пространству обычно говорят о его структуре, порядке, особенностях и т. д., что приближает его к *миру-1.5* (см. § 1.2.7):

*Чем отдаленнее по своей природе та или иная область от сферы культуры, тем больше прилагается усилий для того, чтобы ее в эту сферу ввести. Здесь можно было бы указать на обширность того **пространства**, которое отводится в культуре семиотикам вина и любви... Поэзия превращает, например, употребление вина... из физиохимического и физиологического факта в факт культуры. Явление это настолько универсальное и окружено таким **пространством** запретов и предписаний, поэтической и религиозной интерпретацией, так плотно входит в семиотическое **пространство** культуры, что человек не может воспринимать алкогольное воздействие в отрыве от его психо-культурного ареала* (Ю. М. Лотман, «Культура и взрыв»).

Некоторые употребления, например, *пространство сцены* (сценическое пространство), имеют переходный характер и не могут быть отнесены только к одной лексеме. Рассматриваемые примеры от *пространства-1.2* удерживают представление о материальном объекте X (сцене), который задает пространство, а от *пространства-2* — представление об особом порядке на сцене.

### 2.4.3. Русский язык на фоне других языков

Закончив описание русского слова *пространство*, обратимся к данным других языков. Прежде всего — французского. Исторически русское *пространство* во многом копировало французское *espace*. Вот лишь несколько общеупотребительных калек с французских идиом: *зеленые пространства* — фр. *espace vert*, авиац. *воздушное пространство* (над страной) — фр. *espace aérien*. Однако, если по данным словаря Robert французское *espace* насчитывает по меньшей мере 9 значений, то у русского *пространства* их в два раза меньше (четыре).

Во французском языке слово *espace* развило следующие значения: абстрактное философское пространство и геометрическое пространство (то же, что *пространство-1.1* в нашей классификации), физическое пространство как четырехмерное пространство-время, культурологическое пространство (то же, что *пространство-2* в нашей классификации); ‘место, более или менее ограниченное, в котором может находиться что-либо’ (во многом соответствует *пространству-1.2* в нашей классификации, но последнее не может обозначать ‘расстояние’), двухмерная ‘поверхность’, трехмерный ‘объем, свободный, не занятый’ (во многом соответствует *пространству-1.3* в нашей классификации); ‘протяженность воздуха’, ‘пространство вокруг земли, космос’; ‘промежуток времени’; отметим попутно, что последние шесть лексем относятся к стилистически нейтральным (напомним: все русские лексемы — стилистически маркированы). Омоним *espace* — полиграфическая ‘шпация, пробельный материал’. Производные от *espace* — прилагательные *spatial* (пространственный), *spacieux* (просторный, обширный), глагол *espacer* (одно из пространственных значений этого глагола — ‘расположить две вещи (и больше) так, чтобы между ними остался интервал’). Как можно видеть, пространственные смыслы фр. *espace* более детализированны, а сами лексемы — более употребительны.

Некоторые значения и употребления фр. *espace* калькировались в русской литературе XIX — нач. XX в. Вот те, которые не вошли в современный русский язык: — *пространство* в значении ‘расстояние’:

*Церковная ограда и оба берега на далеком **пространстве** кишат народом (А. П. Чехов, «Художество»); На горизонте молнии белыми лентами непрерывно бросались из туч в море и освещали на далекое **пространство** высокие черные волны (А. П. Чехов, «Дуэль»); Он может проскакать на одной ножке какое угодно **пространство** (А. П. Чехов, «Степь»);*

— *пространство* в значении ‘площадь, поверхность’:

*Наконец мы вышли к морю. Я остановился, не желая выступать на **пространство**, освещенное луною (М. А. Кузмин, «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим достопримечательным странам»);*

— *пространство* в значении ‘свободный объем’ в количественной конструкции, которая возможна во французском языке (*dans un espace de trois mètres carrés* — в пространстве [площадь] три квадратных метра, пример из Trésor) и неупотребительна в русском:

*Почти в каждой комнате был виден большой, занимавший чуть не четверть всего **пространства**, очаг с котелком (М. Кузмин, «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»);*

— *пространство* в значении ‘небо’:

*Я небо не любил, хотя дивился / **Пространству** без начала и конца (Лермонтов);*

— *пространство* во временном значении:

*В глухих провансальских селениях, первоначально прекрасных в своей дикости, пахнущих как бы пастушеским дымом, взвешимся в камень и глину жилищ и очагов, народ говорит, что мул есть создание веще... он [мул], верно, тоже видит, чувствует этот пустой, бесконечный пролет в **пространство** тех римских времен, кажущихся мне и моими собственными... (И. Бунин, «У истоков дней»);*

— а также *пространство* в значении ‘море’. Такое употребление вошло в современный русский язык, подборку примеров см. выше, рубрика *пространство-1.2*.

В других романских языках, а также в английском значения слова ‘пространство’ также более дифференцированы, чем в русском, и пересекаются с такими более употребительными словами, как ‘место’, ‘промежуток’, ‘поверхность’ (все — с нейтральной стилистикой). Отметим особо две серии значений, которые не привились к русскому *пространству*:

— серия *spatium* во временном значении — ‘промежуток времени между двумя точками или событиями’, ср. перевод выражения *в течение года*: фр. *dans l'espace d'un an*, исп. *en el espacio de un año*, англ. *within the space of a year* и т. д.;

— серия *spatium* в значении ‘космос, пространство вокруг земли, не включающее в себя землю’ с большим количеством производных: фр. *l'espace*; исп. *el espacio* (с прилагательными *sideral, extraterrestre, ultraterrestre*); англ. *space, outer space, open space* и т. д.; то же — у нем. *Raum*;

На этом фоне позволительно говорить о том, что в русском языке в отличие от других европейских языков слово *пространство*, как кажется, используется преимущественно затем, чтобы заполнить языковые лакуны: то, что не имеет названия и должно быть как-то охарактеризовано, получает пространственный ярлычок. Нет у русского *пространства* и семантического наращения значений — например, значение ‘космос’ оно так и не развило. О том, что русское языковое сознание не трудится над этим словом, свидетельствует единственное производное прилагательное: *пространственный*. В романских языках и в английском производных несколько больше. Другой аспект употреблений этого слова в русском языке — клишированность, которую можно связать с культурной памятью слова. Так, например, *пространство-1.2* чаще всего применяется либо в клише для описания русских просторов, либо для описания моря. Незрелая система значений, как и незрелое словообразовательное гнездо, — результат долгого отсутствия в русской культуре философии (и таких ее разделов, как онтология и метафизика, имеющих дело именно с пространством). В результате можно говорить о том, что на наивно-языковую концептуализацию пространства, на устойчивые сочетания этого слова наложила свой отпечаток только физика пространства и что русский язык практически полностью игнорирует метафизику пространства, поскольку он вполне обходится пространственностью, или (что то же) наивной геометрией (*место, промежуток, расстояние, интервал* и др.).

#### 2.4.4. *Пространство vs. время*: словарные и статистические аспекты. *Пространство* Мандельштама на этом фоне

Возвращаясь к оппозиции «пространство : время», приведем три любопытных факта, свидетельствующих о диспропорции ме-



жду *пространством* и *временем* в языке вообще и в русском языке — в особенности:

— как уже отмечалось, исторически слово ‘время’ (др.-греч. χρόνος) появляется намного раньше слова ‘пространство’ (в древнегреческом соответствующее слово отсутствовало);

— слово *время* имеет намного больше значений, чем слово *пространство* в самых разных языках, не говоря уже о временных идиомах, клише, метафорах (подробнее о *времени* см. § 3.4). Так, в русском языке *пространство* насчитывает 4 значения, *время* — 9. Все временные значения — стилистически нейтральные, все пространственные — с книжным или по крайней мере необходимым стилистическим ореолом;

— для русского языка существенным свидетельством того, что и в речи игнорируется пространство, зато идет активное обращение к времени во всех его проявлениях, являются данные статистики. Так, согласно «Частотному словарю русского языка» Л. Н. Засориной<sup>10</sup> средний показатель употребительности слова *время* — 1856, а слова *пространство* — всего 104. Для полноты картины приведем некоторые статистические выкладки по произведениям XIX — нач. XX в., подтверждающие эту числовую диспропорцию:

	<i>пространство</i>	<i>время</i>
поэзия А. С. Пушкина (по конкордансу Shaw)	2 (в поэмах)	106
поэзия Ф. И. Тютчева (по конкордансу Bilokur)	1 (в переводе)	28
Л. Н. Толстой «Война и мир» <sup>11</sup>	46	956
Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание» <sup>12</sup>	7	261
поэзия А. Блока	4	36
поэзия Н. Гумилева	7	22
М. Булгаков «Белая гвардия»	4	76

Вот другие данные, любезно предоставленные нам М. Ю. Михеевым:

<sup>10</sup> Л. Н. Засорина. Частотный словарь русского языка. М.: Русский язык, 1977.

<sup>11</sup> Данные по: Частотный словарь романа Л. Н. Толстого «Война и мир» / Сост. З. Н. Великодворская и др. Тула, 1978.

<sup>12</sup> Данные по конкордансу: A Concordance to Dostoevsky's «Crime and Punishment» / Ed. by Ando Atsushi etc. Sapporo, 1994.

	<i>пространство</i>	<i>время</i>
Ф. М. Достоевский «Бесы»	2	178
рассказы В. Набокова	5	142
А. Платонов «Чевенгур»	37	182
А. Платонов «Ювенильное море»	21	48
А. Платонов «Котлован»	11	112
А. Платонов «Счастливая Москва»	22	74
И. Ильф и Е. Петров «Двенадцать стульев»	0	100

На фоне всех приведенных статистических данных (даже и Андрея Платонова, писателя с ярко выраженным пространственным мышлением), частотное соотношение слов *пространство* и *время* в идиолекте Мандельштама — 19 и 30: времени всего лишь в 1,5 раз больше, т. е. 19 — это самый высокий пространственный показатель. При этом абстрактное *пространство* и абстрактное *время* в идиолекте Мандельштама имеют приблизительно равные показатели: 18 и 19 в основной модели.

На основании приведенных данных можно сделать вывод, что русский язык, а также и другие языки, не знающие или знающие неотчетливо, что такое пространство, едва ли могли служить Мандельштаму подспорьем в его понимании и словесном оформлении пространственных представлений. Что могло послужить Мандельштаму путеводной нитью, так это внутренняя форма русского слова *пространство*, в которой явственно слышатся 'простор' и 'простираие':

«Идея прогрессивного нарастающего развертывания, распространения особенно ярко отражена в русском слове *пространство*, обладающем исключительной семантической емкостью и мифопоэтической выразительностью. Его внутренняя форма (\**pro-stor-*, \**pro-stirati*) апеллирует к таким открытым смыслам, как 'вперед, вширь, вовне' и далее — 'открытость, воля'» (Топоров 1983: 240).

И действительно, Мандельштам с его необыкновенной чуткостью к языку следует логике внутренней формы слова в целом ряде поэтических употреблений. Он не просто обыгрывает эти смыслы в поэзии, но «разыгрывает» перед читателем пространство как простираие, пространство как протяженность, что очень хорошо видно по «Восьмистишиям», с их образностью и повышенной метафоричностью.

## 2.5. ПРОСТРАНСТВО МАНДЕЛЬШТАМА НА ФОНЕ РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Слово *пространство* было редким в общеупотребительном языке, но еще более редким — в поэтическом языке до Мандельштама и во времена Мандельштама.

Объяснить непоэтичность этого слова можно сферой его бытования: как явствует из предыдущего раздела, оно привычно для философии и науки, но удалено от разговорного языка. Кроме того, оно проигрывает рядом с более сильными конкурентами. Это, с одной стороны, *мир* и *свет*; с другой стороны, — *место*. И, с третьей стороны, это *простор*, *даль*, *ширь* и т. д. Конечно, все эти слова-конкуренты не покрывают всего смыслового объема слова *пространство*, но в общеупотребительном языке они более уместны, чем *пространство*. Что же касается поэзии, то в ее словарь они вошли давно и в нем укоренились, тогда как *пространство* — практически нет (видимо, сыграл свою роль и тот неблагоприятный для русской метрики факт, что *пространство* — неудобное трехсложное слово). Вот статистические данные, подкрепляющие наш тезис: слова *пространство* нет в лирике Пушкина, в лирике Лермонтова оно встречается 3 раза (1/2411), в лирике Фета — 2 (1/3080), Тютчева — 1, в переводе (1/6675), Блока — 4 (1/3288), Кузмина — 3 (нет данных), Гумилева и Ахматовой<sup>13</sup> по 7 раз (1/1015 и 1/1078 соответственно). Первое доказательство уникальности «пространства» у Мандельштама — частотность этого слова: 19 (и 2 — в черновых вариантах) (1/348).

Слово *пространство* начинает более активно использоваться в русской поэзии начиная с символизма. Однако символистские словоупотребления отражают не интерес к пространству как таковому, но новое мышление о мире. *Пространство* входит в по-

<sup>13</sup> Применительно к поэзии Ахматовой можно даже говорить о том, что «семантический» и «количественный» вес этого слова понижен, поскольку два контекста из семи — это посвящение Пастернаку: совершенно очевидно, что *пространство* в них — «чужое» слово, из словаря Пастернака, ср.: *Звенит, гремит, скрежещет, бьет прибоем / И вдруг притихнет, — это значит, он / Пугливо пробирается по хвоям, / Чтоб не ступить пространства чуткий сон; За то, что мир наполнил новым звоном / В пространстве новом отраженных строк.*

эзию всего лишь как свежее, еще не затертое средство изобразительности. Как неоднократно отмечалось, символисты любили передавать конкретное через абстрактное и абстрактное — через конкретное (Гофман 1937, Кожевникова 1986 с большой подборкой примеров). Например, мир и миры — через *пространство*.

Для *пространства* в поэтическом языке до Мандельштама можно наметить пять типов употреблений:

1) **пространство** (в Ед. ч.) — замена для близкого по значению *мира*; то же, что *пространство-1.1* в РЯ;

2) **пространства** (во Мн. ч.) — при передаче идеи многомирия; то же, что *миры*; то же, что *пространство-1.1* в РЯ;

3) **пространство** (в Ед. ч.) [и время] — атрибут мира: 'протяженность' или 'три 'измерения'; то же, что *пространство-1.1* в РЯ;

4) **пространство** (в Ед. ч.) — часть физического пространства; то же, что *пространство-1.2* в РЯ;

5) **пространство** (в Ед. ч.) — абстрактная среда; то же, что *пространство-2* в РЯ.

Итак, *пространство* в первом типе контекстов Ед. ч. использовалось для изображения мироздания, расширенного до бесконечности:

*Есть чувство правды в сердце человека, / Святое вечности зерно: / Пространство без границ, течение века / Объемлет в краткий миг оно (Лермонтов); Куда идти, где некого обнять, / Там, где в пространстве затерялось время? (Фет) [два первых примера — пространство и время (век) стоят в паре]; Шар раскаленный, золотой / Пошлет в пространство луч огромный. / И длинный конус тени темной / В пространство бросит шар другой (Блок); Какие бросит тени / В пространство милый взгляд? / Не знаешь? и не надо / Смотреть, мой друг, назад (Кузмин); ср. также игровой пример — «В пространство» (название стихотворения С. Черного).*

*Пространства* (уже во Мн. ч.) служили указующим жестом в сторону *миров* иных, недоступных для человеческого восприятия:

*Душу Божьего творенья / Радость вечная поит, / Тайной силою брожения / Кубок жизни пламенит; / Травку выманила к свету, / В солныц — хаос развила / И в пространствах — звездочету / Неподвластных разлила! (Гюгчев, «Песнь радости (из Шиллера)»); Наивно верю временам, / Покорно предаюсь пространствам, / И беспредельным небесам (Бальмонт); Над озером, о Индия, застыл твой метеор. / Взнесенный, неподвижен он, в пространствах — брат звезде (Брюсов); Не сходим ли с ума мы в смене пестрой /*

*Придуманых причин, **пространств**, времен* (Блок); *Солнце свирепое, солнце грозящее, / Бога, в **пространствах** идущего, / Лицо сумасшедшее <...>* (Гумилев).

*Пространство* как атрибут этого мира, равняющееся протяженности или трем измерениям, чаще всего стояло в паре со *временем* (последнее также в значении атрибута):

*Нет, ты [Господь] могуч и мне непостижим / Тем, что я сам, бессильный и мгновенный, / Ношу в груди, как оный серафим, / Огонь сильнее и ярче всей вселенной / <...> / Во мне он вечен, вездесущ, как ты, / Ни времени не знает, ни **пространства** (Фет); Окованный **пространством** бесконечным, / Мир должен быть. Ничто не может в нем / Пропасть или возникнуть. Нет могилы / В кругу вещей и колыбели нет* (Минский, цит. по: Ханзен-Леве 1999); *Ты дал мне пять неверных чувств, / Ты дал мне время и **пространство**, / Играет в мареве искусств / Моей души непостоянство* (Вл. Ходасевич)<sup>14</sup>.

Вообще, в символизме *пространство* и *время* воспринимались как препятствие на пути мистического познания иных миров, высшего и запредельного и нередко получали отрицательные оценки. По логике символистов *пространством* и *временем* надо было пренебречь, чтобы открылся доступ к высшему, неземному, ср. подборку примеров на разные типы *пространства*:

символистская установка — *Перелетев на крыльях лебединых / Двойную грань **пространства** и веков, / Подслушал ты на царственных вершинах / Живую песнь умолкнувших певцов* (Вл. Соловьев), и ее акмеистическое продолжение — *У веков, у **пространств**, у природы / Отвоевывать древний Родос* (Гумилев); *И время прочь, и **пространство** прочь, / Я все разглядела сквозь белую ночь* (Ахматова).

Через *пространство* (а это уже четвертый круг контекстов) в поэзии «высвечивались» другие области бытия — прежде всего физические, такие как небо, земля, море:

*Я небо не любил, хотя дивился / **Пространству** без начала и конца* (Лермонтов)<sup>15</sup>; *Я мчался на лихом коне / В **пространстве** голубых долин* (Лермонтов);

<sup>14</sup> См. также продолжение этой традиции в поэзии А. А. Тарковского — *На **пространство** и время ладони / Мы наложим еще с высоты, / Но пойдем, что в державной короне / Драгоценней звезда нищеты; Кто я сам, если плачут и ходят окрест / На шарнирах и в дырах **пространство** и время, / Многозвездный венец возлагают на темя / И на слабые плечи пророческий крест?*

<sup>15</sup> По поводу русско-французских семантических корреляций в этом примере см. § 2.4.3.

[«гностическая» София] В золоченой утлой лодке / По зеленому **пространству**, / По лазури изумрудной / Я ждала желанных странствий (Кузмин); Кони фыркали, били копытом, маня / Понестись на широком **пространстве** земном (Гумилев).

В поэзии нач. XX в. намечается еще одно, культурологическое употребление слова *пространство* — для обозначения нефизических, идеальных сущностей:

*Косые соответствия / В **пространство** бросить / Зеркальных сфер* (Кузмин); *Он бросывал в **пространства** безымянных / Мечтаний — слабого меня* (Гумилев).

Как можно было видеть, символистский опыт обращения с пространством хорошо усвоили Гумилев и Ахматова, например:

[о совести] *Но для нее не существует время / И для нее **пространства** в мире нет* (Ахматова) (*пространство* и *время* в паре, оба отрицаются) или *Бога, в **пространствах** идущего, / Лицо сумасшедшее* (Гумилев) (*пространство* во Мн. ч. в значении 'миры').

Но не Манделштам. Если манделштамовские собратья по акмеизму, как и их предшественники-символисты, использовали слово *пространство* как эффектную и яркую замену для мира или же применяли его для обозначения физических и нефизических областей бытия, то у Манделштама мы встретимся с противоположным явлением: интересом к пространству как таковому. Зависимость от акмеистической парадигмы будет ощутима только лишь в двух раннеакмеистических примерах, когда перед Манделштамом стоял выбор: принимать или не принимать мир с пространством в нем. В дальнейшем Манделштам подходит вплотную к философской проблематике — к восприятию того пространства, «за которым больше ничего нет», и широко пользуется техникой пространственных искусств. В языке, в культуре, современной Манделштаму, подобной восприимчивости к пространству среди деятелей непространственных искусств мы не обнаружили. Новаторство Манделштама тем ощутимее, что художественная переплавка философских определений и опыта пространственных искусств — в поэтическое слово уникальна. Об этом — следующий раздел.

## 2.6. КОНЦЕПТ СЛОВА *ПРОСТРАНСТВО* В ИДИОЛЕКТЕ МАНДЕЛЬШТАМА

*ПРОСТРАНСТВО* 19 (1/348) (и 3 — в черновых вариантах стихотворений).

Для сравнения:

Пушкин — *пространство* в лирике не встречается;

Тютчев — 1, в переводе (1/6675);

Блок — 4 (1/3288);

Гумилев — 7 (1/1015);

Ахматова — 7 (1/1078).

Пространство Мандельштама может рассматриваться не просто как одна из категорий, но как основополагающая категория его поэтического мира, т. е. как важное звено в мышлении о мире. Однако так было не всегда. В ранний, символистский период творчества Мандельштама, когда *мир* еще не родился из хаоса или пустоты (мы воспользовались аналогией с «мифологическим» пространством, § 2.2), — и *пространство* оказывалось совершенно ненужным, лишним. Оно встречается один раз, правда, в варианте —

*И только медь — непобедимой дрожью / Пространство режет, низлет бисер  
черный* (отрывок этот кажется темным: что это — отождествление пространства с материей?).

Процесс переоформления символистского хаоса и пустоты в акмеистический *мир* (ставший затем гармоничным и устроенным, как античный космос) у Мандельштама сопровождался появлением слова *пространство* в поэтическом словаре. Параллельно в своих программных статьях Мандельштам размышляет о том, что мир нужно принимать таким, какой он есть, с пространственными (геометрическими) законами, которые в нем действуют. В акмеистическом манифесте «Утро акмеизма» Мандельштам подхватывает излюбленную символистскую тему: *мир* — келья, *пространство* в нем ('три измерения') — оковы, человек находится в плену у *пространства* и не может выйти за его пределы. Однако Мандельштам переставляет акценты: раз у человека при жизни нет иного дома, чем *мир*, значит, с *миром* и *пространством* нужно считаться, а не заслоняться от них:

«Символисты были плохими домоседами, они любили путешествовать, но им было плохо, не по себе в клетки своего организма и в той мировой

клетки, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. В самом деле, что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя „трех измерений“.

Два ранних поэтических примера на *пространство* 1913 и 1914 г. выдержаны в этом же ключе, см. ниже.

В дальнейшем Мандельштам полностью отходит от этой идеи. Он учится сам и учит читателя видеть *пространство*, приучается и приучает читателя всматриваться в линии, формы, движение. И, в конце концов, в «Восьмистишиях» (1933—1935 гг.) опыт постижения пространства выливается в рассуждения о том, что такое *пространство*. При этом Мандельштам пользуется таким герметичным языком, такими сложными образами и метафорами, что и от читателя требуется со-продумывание, со-участие в постижении *пространства*.

Все многообразие употреблений этого слова в идиолекте Мандельштама можно свести к трем ступеням «овладения предметом». Приводим их по степени усложненности:

- а) *зрительно воспринимаемое пространство* предполагает работу зрения и наблюдение за линиями, формами и т. д.;
- б) *эмпирически постигаемое* — ходьбу и освоение *пространства* в путешествиях (отсюда у Мандельштама метафора *зрячая стопа*);
- в) *умопостигаемое/умозрительное* — работу мысли.

В этой связи нельзя не отметить, что умопостигаемое пространство — крайне редкий случай даже и для европейской поэзии, более приученной к философии. Вот достаточно редкий пример — Восьмая Дуинская элегия Рильке:

Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag, / den reinen Raum vor uns, in den die Blumen / unendlich aufgehn. Immer ist es Welt / und niemals Nirgends ohne Nicht: / das Reine, Unüberwachte, das man atmet und / unendlich weiß und nicht begehrt. (...). (Rilke 1948: 31).

[У нас никогда нет, хотя бы в течение одного единственного дня, / чистого пространства перед собой, в котором цветы / бесконечно распускаются. / Это всегда мир и никогда нигде без ничего: / чистота, ненаблюдаемость, которую вдыхают и / бесконечно знают, но никогда не жаждут].



Все мандельштамовские употребления слова *пространство*, кроме одного, попадают под первое, абстрактное значение этого слова — *пространство-1.1* в русском языке. На фоне размытости, гетерогенности семантики *пространства-1.1* в русском языке идиолект Мандельштама дает более четкую и определенную картину. В нем *пространство-1* подразделяется на шесть подзначений, каждое из которых имеет свой прецедент в философии. Эти шесть подзначений, в свою очередь, разбиваются на три блока: пространство как субстанция или вместилище, пространство как атрибут, пространство как первоначало мира. Из трех других значений этого слова в русском языке, ‘часть физического пространства’, ‘промежуток’, ‘культурологическое пространство’ (подробнее см. § 2.4.2), в идиолекте Мандельштама представлено только первое, *пространство-1.2* (по нашей классификации это *пространство-2*).

### Толкование

**Пространство-1** (представлено только Ед. ч.), абстрактное, во всей своей концептуальной полноте (18 примеров); то же, что *пространство-1.1* в РЯ; его содержательное наполнение складывается из 6 подзначений:

I. (физическое пространство как субстанция, как вместилище для вещей и человека (9 примеров))

1) **пространство** ‘субстанция’, ‘вместилище’; это и зрительно воспринимаемое/ощущаемое пространство (7 примеров) с синонимами *мир-1*, *свет*, *вселенная* (*астрономическая*), и умопостигаемое (2 примера);

II. (пространство как атрибут этого мира (7 примеров))

2) **пространство** ‘протяженность’ (1 пример);

3) **пространство** ‘три измерения’ (1 пример);

4) **пространство** ‘расстояния и места’, эмпирически постигаемое (5 примеров);

III. (пространство как первоначало мира, умопостигаемое (2 примера))

5) **пространство** ‘творческое начало мира’ (1 пример);

6) **пространство** ‘потенциальная энергия / материя’ (1 пример).

**Пространство-2** (представлено только Мн. ч.) *пространство X-a*, ‘часть физического пространства-1, без четких границ, представляющее собой X’ (1 пример); то же, что *пространство-1.2* в РЯ.

### Пространство-1

Концепт лексемы *пространство-1* в идиолекте Мандельштама построен как на раскрытии смыслов, связанных с внутренней

формой слова (это ‘простор’ и ‘простирается’), так и на образцах философских определений.

Из неантропоцентричного, никоим образом не касающегося человека *пространство* в идиолекте Мандельштама становится антропоцентричным, обращенным к человеку.

Отметим также, что в отличие от предшественников и современников Мандельштам употребляет *пространство* в абстрактном значении только в Ед. ч., что также свидетельствует о внимании Мандельштама к пространству как таковому.

Представленный набор подзначений дает знание о всей философской проблематике пространства.

### I. *Пространство* как субстанция, как вместилище для вещей и человека

1) *Пространство* как вместилище — или ‘то, внутри чего находится человек, вещи, ландшафт; то, что вмещает человека и вещи’ (9 примеров) — воспринимается в поэзии Мандельштама и зрительно, осязательно (7 примеров), и умозрительно (2 примера).

Воспринимаемое глазом *пространство*, самый простой тип, — окрашенное, сопротивляющееся, разделенное на линии и обрисовывающее контуры тел — представлено у Мандельштама в большинстве примеров на первое подзначение, ср.:

— Нет, не мигрень, — но подай карандашик ментоловый. — / Ни поволоки искусства, ни красок **пространства** веселого! / <...> / — Нет, не мигрень, но холод **пространства** бесполого, / Свист разрываемой марли да рокот гитары карболовой! 1931 [здесь обыгрывается грамматический род слова *пространство*, средний, т. е. бесполое]; ср. также вариант к стихотворению «Когда заулыбается дитя...» — *И цвет и вкус пространство потеряло, / Хребтом и аркою поднялся материк, / Улитка выползла, улыбка просияла, / Как два конца их радуга связала, / И в оба глаза бьет атлантов миг* 1936—1937.

И в русском языке, и в идиолекте Мандельштама *пространство* дается в терминах места (оно вмещает в себя, впускает в себя или заполняется чем-то). Другие слова, также в значении ‘вместилище’, — это *мир*, *свет*, *вселенная*. В идиолекте Мандельштама *пространство* по своей семантике и по контекстам отличается от лексем *мир-1*, *свет*, *вселенная* (‘астрономическая’). Так, при всем сходстве грамматических конструкций, в которых встречаются *пространство* и *мир* (в + Предл.), эти существительные обыч-

но помещены в разные контексты: динамические — для *пространства*, статические — для *мира*; вдобавок к этому *пространство* окружается дополнительными определениями, а *мир*, как правило, нет, ср.:

*И с христианских гор в пространстве* изумленном, / Как Палестины песнь, нисходит благодать 1919 [динамичен и глагол *нисходит* (перемещение), и эпитет *изумленный* (эмоциональная реакция на происходящее)] vs. *Пре-красен храм, купающийся в мире* 1912 [*купаться* скорее должно прочитываться в статическом ключе].

*Пространство* в поэтическом мире Мандельштама взаимодействует с вещами, красками, откликается на события. Потому-то и звездный рисунок на небе дан не сам по себе, а как *колтун пространства* 1922, которым к тому же *дышат*: зрительное восприятие — *колтун* как множество перепутанных линий — и *обоняние* даны в паре.

До сих пор *пространство* входило в мир Мандельштама через свои атрибуты — краски, линии, еще — через движение; вдобавок к этому оно было антропоцентричным — тем, которое самым непосредственным образом окружает человека. Но есть, однако, один контекст и для пространства-пустоты, в «Стихах о неизвестном солдате». В них противоестественная ситуация (мировой войны) создается не только образами *воздуха, звезд, земли*, у которых меняются привычные характеристики, но и *пустотой пространства*, которая заполняется (правда, нематериальным *обаяньем*) и в которой происходит движение (движутся *звезды*, которые в норме мыслятся статичными объектами):

*Для того ль заготовлена тара / Обаянья в пространстве* пустом, / Чтобы белые звезды обратно / Чуть-чуть красные мчались в свой дом? 1937.

*Пространство* у Мандельштама ассоциируется с творческим началом; поэтому оно и человека располагает к творчеству: *Все исчезает — остается / Пространство, звезды и певец!* 1913 (есть и другие примеры). Заметим: вопреки символистской парадигме преодоления *пространства* во имя творчества и постижения идеального, Мандельштам-акмеист оставляет поэта-творца наедине с *пространством*.

Умозрительное *пространство* — это то, которое можно только помыслить, но нельзя воспринять никаким другим образом. По-

падение внутрь такого *пространства* (мотив, доставшийся Манделштаму от символизма) и выход за его пределы (оригинальный мотив?) несколько смягчают абстрактный характер манделштамовских описаний.

Такое метафизическое осмысление *пространства* встречается уже у Манделштама-акмеиста; правда, *пространство* при этом получает отрицательные коннотации:

*Нам ли, брошенным в пространстве, / Обреченным умереть / О прекрасном постоянстве / И о верности жалеть* 1915 [здесь двусмысленность: брошен как 'перемещен сверху вниз' и как 'оставлен, покинут'].

В дальнейшем, как уже отмечалось, отрицательные коннотации *пространства* меняются на положительные. В манделштамоведении обращалось внимание на рифму *пространство—постоянство* (Pollak 1995), поскольку и она работает на идею пространства как внутримирного.

Выход из *пространства* описывается в «Восьмистишиях»:

*И я выхожу из пространства / В запущенный сад величин / И мнимое реву постоянство / И самосознанье причин. / И твой, бесконечность, учебник / Читаю один, без людей, — / Безлиственный, дикий лечебник, / Задачник огромных корней* 1933—1935.

Так что же это за *бесконечность*, о которой идет речь в восьмистишии? Давались такие ответы: вдохновение (Седакова 1994: 337), дурная бесконечность (Pollak 1995), время (по аналогии с В. Хлебниковым, мысль, развиваемая В. П. Григорьевым, Григорьев 2000а: 654) и др. Мы склоняемся к тому, что манделштамовское *пространство* в этом примере противостоит *бесконечности* и, в отличие от нее, мыслится как гармоничное, организованное начало мира; наше предположение основано еще и на параллельном месте из прозы, где слово *корень* помещено в такой же двусмысленный и такой же математически-иррациональный контекст:

«Иррациональный корень надвигающейся эпохи, гигантский неизвлекаемый корень из двух, подобно каменному храму чужого бога, отбрасывает на нас свою тень. В такие дни разум, ratio энциклопедистов — священный огонь Прометея» («Деятнадцатый век», 1922).

Зрительный аналог такому пространству — не только философский курьез Локка (рука, протянутая туда, где нет пространства), но и картина № 78 (выполненная под гравюру XVI в.), нарисо-

ванная и объясненная К. Фламарионом в его книге «L'atmosphère» (1888):

«Один простодушный средневековый миссионер рассказывает, что во время путешествий, предпринятых для отыскания земного рая, он дошел до горизонта, то есть до того места, где сходится небо с землею, и что ему посчастливилось отыскать местечко, где они были спаяны не вплотную, так что он мог пролезть в эту дыру до самых плеч, по другую сторону небесной крыши...» (Фламарион 1900: 124)<sup>16</sup>.

В рассматриваемом восьмистишии еще раз появляется рифма *пространство — постоянство*.

## II. *Пространство* как атрибут этого мира

Во втором блоке значений *пространство* уже не субстанция (и не вместилище), а акциденция — т. е. атрибут или принадлежность мира, и в этом качестве оно равно протяженности (1 пример), трем измерениям (1 пример) и расстояниям и местам (5 примеров).

2) ***Пространство-протяженность*** передает идею нового оформления мира и метафорически отождествляется с тканью, с ее простиранием. В обсуждаемом примере оно связано с идеей возврата мировой гармонии и мирового порядка после войны:

*Давайте все покроем заново / Камчатной скатертью **пространства**, / Переговариваясь, радуясь, / Друг другу подавая брашна 1923 [вселенский пир опять соединяет *пространство* и человека].*

---

<sup>16</sup> Как отмечает Я. Шимака-Рейфер, та же самая картинка Фламариона описывается в повести А. Платонова «Джан»: «Чагатаев засмотрелся на старинную двойную картину... Картина изображала мечту, когда земля стала плоской, а небо — близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по сторону неба, в странную бесконечность того времени и загляделся туда. И он настолько долго глядел, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и, наверно, умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет — по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, — голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское пространство земли» (Шимака-Рейфер 1994: 272—274, картинка прилагается).

3) **Пространство как ‘три измерения’** (а это сведения о пространстве в объеме школьного знания) появляется в поэзии Мандельштама один раз, в период акмеизма. Этот пример интересен тем, что с него начинается освоение и постижение пространства в поэзии Мандельштама. Он должен прочитываться на фоне полемики «символизм — акмеизм», т. е. полемики по поводу *мира по Канту*. Мандельштам еще стоит перед выбором — принять или не принять *пространство* (как мы помним, в статье «Утро акмеизма» он убеждает себя и читателя в том, что это нужно сделать); и все же в поэзии пафос человека-ремесленника и сотворенных им вещей затмевает *пространство*:

*Не отрицает ли пространства превосходство / Сей целомудренно построенный ковчег? / Сердито лепятся капризные медузы, / Как плуги брошены, ржавеют якоря — / И вот разорваны трех измерений узы / И открываются всемирные моря! 1913.*

*Пространство* (три измерения), безусловно, преобладает надо всем в *мире*, но человек и рукотворные вещи (а в стихотворении речь идет об Адмиралтействе) стремятся к соперничеству с ним — вот о чем разбираемый поэтический отрывок.

Символистские обертоны «Адмиралтейства» будут еще ощутимее, если знать подтекст — «Лебедя» В. Я. Брюсова (перевод сонета Ст. Малларме «Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...»); отмечено в книге Амелин, Мордерер 2000: 146; образ лебедя, кстати говоря, появляется в отброшенной строфе «Адмиралтейства» — *Живая линия меняется, как лебедь*). Любопытно, что в сонете Малларме имеет место воображаемое отрицание конкретного пространства зимнего озера, из которого не может вырваться замерзающий лебедь — *Par l’espace infligé à l’oiseau qui le nie*; Брюсов делает первый шаг в сторону абстрагирования «отрицаемого пространства», семантическая связь пространства с озером чувствуется слабее — *Белеющую смерть твоя колеблет шея, / Пространство властное ты отрицаешь, но / В их ужасы крыло зажато, все слабея*. Мандельштам же, третий поэт в этой цепочке, полностью абстрагирует пространство и, как мы уже видели, кардинально меняет ситуацию отрицания.

4) **Пространство как ‘расстояния и места’** (т. е. эмпирически постигаемое) одно из самых характерных для Мандельшта-

ма — 5 примеров! Оно проникает во многие тексты, так или иначе связанные с путешествиями. Такое *пространство* обращено к человеку телесному (*зрение, ходьба* и т. д.), а через *ходьбу* и *зрение* им «насыщается» и внутренний мир человека; метафорическая параллель такому *пространству* — мандельштамовское выражение *зрячая стопа*.

*Пространство* в этой ипостаси дано познать *путешественникам* и *пешеходам*, потому что оно равняется протяженности, отделенности и отдаленности мест друг от друга, пройденным расстояниям. Такое пространство *собирают* — [об Андрее Белом] *собираетелъ пространства* 1934; им *наполняются* — *Одиссей возвратился, пространством* и *временем полный* 1917 (единственный случай, когда *пространство* и *время* у Мандельштама идут в паре, как и в предшествующей поэтической традиции!); его *жаждут* — *И мореплаватель, / В необузданной жажде пространства* 1923 (в русской поэтической традиции нам встретился один аналогичный пример — *Целый день на мостике готов, / Как влюбленный, грезить о пространстве* (Гумилев)). Мандельштам, которого везут в ссылку, также переживает протяженность *пространства*: *Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах* 1935. Есть такие примеры и в прозе: «Легок сон на кочевьях. Тело, измученное **пространством**, теплет, выпрямляется, напоминает длину пути» (ОМ, II: 132).

Та же динамика сжатия/развертывания *пространства* просматривается в другом контексте — в Воронеже слышный Мандельштам воспринимает позывные радио из Москвы (из Кремля) как *Язык пространства, сжатого до точки* 1935 [обратим внимание на то, что и здесь *пространство* предполагает человеческий уровень восприятия и человеческие аналогии].

### III. *Пространство* как первоначало мира

Третий блок *пространство как первоначало мира* объединяет в себе два значения на *умопостигаемое пространство*, по одному примеру на каждое. Абстрактность такого *пространства* несколько «смягчается» прилагаемой к определению картинкой. Образность в соединении с афористичностью — это характерные приемы позднего Мандельштама.

5) *Пространство* как *творческое начало мира* может быть определено следующим образом: 'то, что предшествует вещам, дает

им форму и расставляет в определенном порядке'. Здесь *пространство* опять-таки связано с линиями (и их прочерчиванием) и движением:

*И дугами парусных гонок / Открытые формы чертя, / Играет пространство  
спросонок — / Не знавшее люльки дитя 1933—1935.*

В подтексте этого восьмистишия стоит известное высказывание Гераклита о ребенке, правящем миром. Но если у Гераклита ребенок — вечность, то у Мандельштама (в дополнение к его антибергсонизму и к вневременности) ребенком названо *пространство*. *Не знавшее люльки* можно интерпретировать двояко: люлька никогда не сковывало дитя-*пространство* или у пространства нет начала во времени, оно вечно. Интересно, что деятельность *пространства*, игра, в поэтическом мире Мандельштама связана не только с характерным для ребенка занятием, но также и с творчеством<sup>17</sup>.

б) *Пространство* как 'потенциальная энергия / материя, которая разрешается в новые формы', вполне логично завершает перечень пространственных подтипов. Творчество линий сменяет ся творчеством форм и контуров:

*Преодолев затверженность природы. / Голуботвердый глаз проник в ее закон. /  
В земной коре юродствуют породы, / И как руда из груди рвется стон. / И тя-  
нется глухой недоразвиток, / Как бы дорогой, согнутой в фог, — / Понять про-  
странства внутренний избыток / И лепестка и купола залог 1934.*

Это восьмистишие еще раз раскрывает уже знакомый нам процесс познания *пространства*, который осуществляется посредством зрительного наблюдения (*голуботвердый глаз*) и через ментальную деятельность (*понять*).

---

<sup>17</sup> Любопытную параллель к парусным гонкам «Восьмистиший» дает «Разговор о Данте» (1933): «Для того, чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дуящий в несколько иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования. Давайте вспомним, что Дант Алигьери жил во времена расцвета парусного мореплавания и высокого парусного искусства. Давайте не погнушаемся иметь в виду, что он созерцал образцы парусного лавирования и маневрирования. Дант глубоко чтит искусство современного ему мореплавания. Он был учеником этого наиболее уклончивого и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен».



Если перевести на прозаический язык сценарий творения человека и вещей в поэзии Мандельштама, то мы получим следующую цепочку событий: *земля* дает оболочку на время земной жизни, *пространство* придает форму, а вещам дает еще и место в мире; самым зловещим оказывается *время*, которое отнимает жизнь, существование.

### **Пространство-2**

От творческого *пространства-1* мы переходим к творимому (in potentia) *пространству-2*. *Пространство X-a* (с Род. пад. или прилаг.) — это ‘часть физического пространства-1, без четких границ, представляющее собой X’ (1 пример).

Стихотворение «Что делать нам с убитостью равнин...» (1937), о котром пойдет речь, существует в нескольких вариантах. Мы принимаем чтение *Пространств несозданных Иуда* вместо *Народов будущих Иуда* вслед за И. М. Семенко:

*Что делать нам с убитостью равнин, / С протяжным голодом их чуда? / Ведь то, что мы открытостью в них мним, / Мы сами видим, насытая, зрим, / И все растет вопрос: куда они, откуда / И не ползет ли медленно по ним / Тот, о котором мы во сне кричим, — / Пространств несозданных Иуда? 1937.*

Мы предлагаем следующее объяснение: пространство в поэтическом мире Мандельштама создается, как правило, вертикальными линиями — и линиями горных вершин в том числе. В Воронеже, окруженном со всех сторон равниной, Мандельштам (и Я-субъект стихотворения) тоскует по Крыму и Италии (и там, и там — горы). И вот, сравнивая Тоскану (холмы) с Воронежем (равниной), он говорит о пространственной (и культурной) оформленности Тосканы и неформенности (и в том, и в другом смысле) Воронежа. В общем, логика Мандельштама такова: равнины должны постепенно стать холмами и приобрести вертикальное оформление; об этом как раз и идет речь в одном из следующих стихотворений:

*Где больше места мне — там я бродить готов, / И ясная тоска меня не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане 1937.*

По поводу этого и некоторых других примеров можно отметить еще одну особенность художественной подачи *пространства*:

оно дает о себе знать в очертаниях гор — и подавляется равниной; для русского языкового сознания, напротив, *пространство* связано не с вертикалью, а с горизонталью, с *просторами*, *равнинами*, *землями* и т. д.

Любопытно отметить, что *пространства* (во Мн. ч.) в этом же значении встречается в варианте стихотворения «10 января 1934», написанного на смерть Андрея Белого, причем *инакомерность* таких *пространств* выдержана в стилистике символизма:

Ему [Андрею Белому] *пространств* *инакомерных норы*, / Их близких, их союзных голоса, / Их внутренних *ристаллициные споры* / Представились в полвека, в полчаса 1934.

### Выводы

В поэзии Мандельштама представлены разные типы *пространства* — в том числе *пространство* творящее и *пространство* творимое.

*Пространство* в поэтическом мире Мандельштама не относится к числу тех абстракций, которые полностью исключают существование человека. Напротив, оно организовано по человеческим меркам и даже в какой-то мере соприродно человеку. Соприродность проявляется в том, что и человек, и *пространство* раскрываются в полной мере в творчестве. Эта черта кажется тем парадоксальнее, чем больше мы задумываемся о привычном понимании *пространства*. Ведь оно, в принципе, обращено к человеку телесному, к человеку как телу среди других тел. Во всяком случае, таким его видит культура Нового времени и современные европейские языки. Мандельштам же по-другому расставляет акценты — и в его поэтическом мире *пространство* обращено к человеку духовному прежде всего.

### Неиспользованные возможности

*пространство* во Мн. ч. для передачи многомирия — [о радости] *В солнцы — хаос развила* / И в *пространствах* — звездочету / Неподвластных *развила* (Тютчев, перевод); *Наивно верю временам*, / *Покорно предаюсь пространствам* (Бальмонт);

‘культурологическое’ *пространство* — *Аромат сжигаемых растений* / *Открывал пространства без граници*, / *Где носились сумрачные тени*, / *То на рыб похожи, то на птиц* (Гумилев).

## 2.7. ЭСТЕТИКА ПРОСТРАНСТВА В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА

### 2.7.1. От пространства — к пространственности.

#### Метафоры пространства

До сих пор, говоря о пространстве Мандельштама, мы рассматривали его только как факт (и факт беспрецедентный!) в русской поэтической традиции. Поэтому мы сосредоточили все внимание на формулах и оценках, на метафорах и образном ряде, которые сделали пространство такой степени абстрактности доступным для читателя.

Теперь мы можем перейти от «пространства» к категориям, его составляющим, — ФОРМЕ, ПРОТЯЖЕННОСТИ, МЕСТУ, НАХОЖДЕНИЮ ГДЕ-ЛИБО, ПОЛОЖЕНИЮ ГДЕ-ЛИБО, РАССТОЯНИЮ, ПЕРЕМЕЩЕНИЮ и т. д., то есть к **пространственности**. В поэтической картине мира Мандельштама целостная категориальная сфера «ПРОСТРАНСТВО» устроена по принципу «центр — периферия», с «пространством» (в узком, философском понимании) в центре и окружающей его пространственностью. Эту взаимосвязь мы и попытались отразить в схеме 1.

Пространство и пространственность взаимоопределяют и взаимодополняют друг друга в текстах. Вот лишь несколько иллюстраций из прозы Мандельштама на то, как Мандельштам переходит от конкретной архитектурной формы или конкретного места — к *пространству*:

[Аштаракская церковка] «Кому же пришла идея заключить **пространство** в этот жалкий погребец, в эту нищую темницу — чтобы ему там воздать достойные псалмопевца почести? («Путешествие в Армению», 1931—1932); «Конечно, Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах мальчишками, испытывали физиологически священный восторг **пространства** и птичьего полета. Поэзия Пастернака рассказала нам об этих минутах» («Заметки о поэзии», 1923, 1927).

Пространственное мышление дает о себе знать еще и в том, что абстрактное слово *пространство* заменяет менее абстрактные слова — такие как *место*, *расстояние* и др. Обычный человек не ощущает своего нахождения в пространстве: он знает, что находится в каком-то месте. То же можно сказать и о расстоянии: человек ощущает не пройденное пространство, но пройденное расстояние. Соответственно, и в общеупотребительном языке выраже-



Схема 1.

Условные обозначения см. в § 0.5.2, (6).

ния ?находиться в пространстве, ?проходить пространство звучат как прагматически странные или игровые. Однако их усложненные корреляты сплошь и рядом встречаются в поэзии Мандельштама. И в его поэтическом мире нахождение в каком-то месте не исключает, а с неизбежностью предполагает нахождение в пространстве. На примере самого слова *пространство* мы имели возможность увидеть, что мысль Мандельштама все время движется по пути обобщения, иногда по пути укрупнения масштабов: от эксплицитно или имплицитно выраженного 'места', 'расстояний' — к 'физическому' или 'эмпирически постигаемому' пространству, от 'движения' — к 'эмпирически постигаемому' или 'умопостигаемому' пространству, от 'формы' — к пространству, придающему форму матери, от мира и его составляющих — к пространству как 'раскрою мира' и т. д. Но верно и обратное: сопровождавшая *пространство* аура наблюдения, разглядывания, любования (со стороны лирического «я») переносится в свою очередь на вещи (их форму, перемещение, местоположение) и на конкретные места.

Пространство и пространственность объединяют еще и несколько серий однотипных метафор. У первой — метафоры ткани, с явными символистскими корнями (ее бытование в поэтике символизма было исследовано А. Ханзенем-Леве), в фокусе разворачивание, расстилание, перекраивание пространства мирового и конкретного. Отметим еще, что часть тропов из представляемого нами перечня — однокодовые (о трех типах тропнических построений в высказывании, безкодовых, однокодовых, разнокодовых, см. § 0.5.3 (4)).

*символистская модель*

И в лицо нам ветер влажный / Бьет соленым *покрывалом* 1910

Душный сумрак *кроет* ложе 1910

Неразрывно сотканный с другими, / Каждый лист колеблется отдельно, /  
Но в порывах *ткани* беспредельно / И мирами вызвано иными — / Только то, что создано землею: / Длинные трепещущие *нити* 1911

[о полете стрекоз] То — *пряжу* за собою тянут / И словно *паутину* ткнут 1911

*основная модель*

*В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты / <...> /* Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи / *В черном бархате всемирной пустоты* 1920

\*Люблю появление *ткани* /2 р./ 1933

Давайте все *покроем* заново / Камчатной *скатертью* пространства 1923

Холщовый сумрак поредел 1925

Библейской *скатертью* богатый Арарат 1930

Видел Цны — реки обычной / Белый-белый бел *покров* 1936

\*Измеряй меня, край, *перекраивай* 1935

\*И волжской туче родственный *покрой* 1935

И к нему, в его сердцевину / Я без пропуска в Кремль вошел, / *Разорвав*  
*расстояний холстину* 1937.

Другая серия метафор, малочисленная, описывает сжатие или рост пространства:

[о Москве] А она то *сжимается*, как воробей, / То *растет*, как воздушный  
пирог 1931

Я, *сжимаясь*, гордился пространством за то, что *росло* на дрожжах 1935

*Дрожжи* мира дороге 1937.

### 2.7.2. Пространственность как художественное средство

Мандельштам в роли создателя пространства и пространственности — это (позволим себе оценки!) настоящий мастер, творец, знающий и умеющий подать мир через эстетику пространства. Мы уже отмечали, поэзия Мандельштама дает мир «пропущенным» через пространство; выражаясь метафорически, можно сказать, что мир (вещи, места, ландшафт; их «пространственная» расстановка в стихотворении) оказывается «просеянным» через пространственность, как через сито. Вот лишь несколько иллюстраций.

Предметная лексика уже содержит в своей семантике представления о таких пространственных параметрах, как 'форма' или 'контуры', 'высота', 'длина', 'ширина' и т. д. Поэтому когда мы слышим слова *яблоко* и *груша* или выражения *в форме яблока*, *в форме груши*, в нашем сознании сразу же возникает соответствующий денотативный образ, включающий в себя пространственные параметры названных вещей. Однако Мандельштам не довольствуется этой «наивной» пространственностью и добавляет к предметным словам параметрические прилагательные или же оформляет эти смыслы в метафорах, акцентирующих форму (см. § 2.8.4), размеры, измерения (см. § 2.8.5). Так, семантика 'дугообразности', уже заложенная в значении слова *бровь*, повторно актуализируется Мандельштамом, причем и лексически, и грамматически (в Творительном сравнении) — *И в дугах каменных Успенского собора / Мне брови чудятся высокие, дугой* 1916. Подробнее см. § 2.8.4.

Не только вещи, но и места получают пространственное оформление. У мест актуализируются и их очертания, и протяженность, и характер поверхности. Пейзаж, который получается в итоге, очень близок живописному полотну. По-видимому, это прием, сознательно культивировавшийся Манделъштамом, — во всяком случае, слова *картина*, *рисунок* применительно к «реальному» пейзажу употребляются неоднократно:

*Когда показывают восемь / Часы собора-исполина, / Мы в полусне твой призрак носим, / Чужого города картина* 1912; *Окрашена охрою хриплой, / Ты вся далеко за горой, / А здесь лишь картинка* налипла / *Из чайного блюдца с водой* 1930; *Эта область в темноводье — / Хляби хлеба, гроз ведро, / Не дворянское угодье — / Океанское ядро. / Я люблю ее рисунок, / Он на Африку похож* 1936.

Порядок расположения элементов пейзажей и натюрмортов (что уже само по себе напоминает относительное пространство по Лейбницу), порядок их подачи в тексте позволяют провести параллель между поэзией Манделъштама и нереалистической живописью (а в ряде случаев — и кинематографической техникой: крупные планы, «наезды» и т. д.). Такая параллель тем более актуальна, что сам Манделъштам писал о нереалистической живописи, ее приемах — и в прозе, и в поэзии:

*Как будто я повис на собственных ресницах / В толпокрылатом воздухе картин / Тех мастеров, что насаждают в лицах / Порядок зрения и многолюдства чин* 1934,

а также давал советы по ее восприятию (в прозе):

«Для всех, выздоравливающих от безвредной чумы наивного реализма, я посоветовал бы такой способ смотреть картины.

Ни в коем случае не входить как в часовню. Не млеть, не стынуть, не приклеиваться к холстам...

Прогулочным шагом, как по бульвару, — насквозь!

Рассекайте большие температурные волны пространства масляной живописи.

Спокойно, не горячась, — как татарчата купают в Алуште лошадей, — погружайте глаз в новую для него материальную среду — и помните, что глаз благородное, но упрямое животное. {...}

Материал живописи организован беспронгрышно, и в этом его отличие от природы. Но вероятность тиража обратно пропорциональна его осуществимости.

А путешественник-глаз вручает сознанию свои посольские грамоты. Тогда между зрителем и картиной устанавливается холодный договор, нечто вроде дипломатической тайны» (ОМ, II: 120).

В своих собственных пейзажах и натюрмортах Мандельштам тоже «насаждает порядок зрения». Вот лишь небольшая иллюстрация, позволяющая в этом убедиться, — описание Рима из стихотворения «Рим» (1937) через сложные многоступенчатые метафоры, акцентирующие в том числе форму (скульптурное начало — лягушки фонтанов), зрительное восприятие протяженности (здесь отчетливо проявляет себя кинематографическое начало, так называемый «наезд» — *В площадь льющихся лестничных рек*), а также цвет (*Голубой, онелепленный, пепельный*), броскость деталей, как в нереалистической живописи (*В барабанном наросте домов*) и т. д. Ср.:

*Где лягушки фонтанов, расквакавшись / И разбрызгавшись, больше не спят / И, однажды проснувшись, расплакавшись, / Во всю мочь своих глоток и раковин / Город, любящий сильным поддакивать, / Земноводной водою кропят, — / Древность легкая, летняя, наглая, / С жадным взглядом и плоской ступней, / Слово мост ненарушенный Ангела / В плоскоступьи над желтой водой, — / Голубой, онелепленный, пепельный, / В барабанном наросте домов, / Город, ласточкой купола лепленный / Из проулков и из сквозняков / <...> / И морщинистых лестниц уступки — / В площадь льющихся лестничных рек.*

### 2.7.3. Динамика vs. статика.

#### Динамические метафоры для статических мест и вещей

Самое примечательное в мандельштамовской технике поэтических пейзажей и картин — это ее динамический, антистатический характер. Сравним для начала два описания однотипных картин. Радиопьеса «Молодость Гете» (1935) дает редкий образец экскурсоводческого дискурса, в котором представление о картинах из Дрезденской галереи дается традиционным образом, через простое перечисление деталей:

«...среди остроконечных скал и тонкоствольных деревьев изображались пастухи с ягнятами, женщины с удлиненными шеями, держащие цветок в вытянутой руке или же склоненные к колыбели пухлого мальчика».

Совсем другое дело — ожившее изображение, «Мадонна с младенцем» Рафаэля или псевдо-Рафаэля, из стихотворения «Улыбнись ягненок гневный...»:



*Улыбнись, ягненок гневный с Рафаэлева холста, —  
 На холсте уста вселенной, но она уже не та...  
 В легком воздухе свифели раствори жемчужин боль, —  
 В синий, синий цвет синели океана вьелась соль.  
 Цвет воздушного разбоя и пещерной густоты,  
 Складки бурного покоя на коленях разлиты.  
 На скале черствее хлеба — молодых тростинки рощ,  
 И плывет углами неба восхитительная мощь.*

(1937)

Здесь Мандельштам уходит от застывшей живописи при помощи лексики — акциональных глаголов (*улыбнуться, растворить, плыть* и др.), прилагательных с динамической семантикой (*гневный, бурный*), при помощи метафор; грамматические эквиваленты динамики — настоящее актуально-длительное (*И плывет углами неба восхитительная мощь*; его можно интерпретировать и как узуальное) и формы повелительного наклонения (*улыбнись*).

Мандельштамовские описания «реальных» мест и неподвижных объектов подчиняются тем же антистатическим правилам — в движение вовлекается практически все и динамика побеждает статику.

В поэзии Мандельштама даже можно обособить целые серии однотипных тропов, динамизирующих статическое. Первая серия: движение приписывается в норме неподвижным объектам, например *торцам площади — И на площади, как воды, / Глухо плещутся торцы* 1915. Представляет большой интерес языковой механизм такой метафоризации. В русском языке есть целый класс глаголов со статической семантикой, которые производны от глаголов движения или перемещения (*Дорога уходила вдаль*). В переносном значении у этих глаголов появляется «живописный компонент», поэтому они используются, как правило, в художественных произведениях. Мандельштам, во-первых, расширяет их список, вовлекая в него собственно глаголы движения, не имеющие в русском языке такого переносного значения, а во-вторых, всеми возможными средствами оживляет их «внутреннюю форму». Обратим внимание, что большинство тропов — бес- и одно- кодовые:

В паутину рядясь, борода к бороде, / Жгучий ельник бежит, молодея, в воде / 2 р./ 1935

Земля бежит наверх <...> 1936

От монастырских косогоров / Широкий убегает луг 1916

Ветер служит даром на заводах, / И далеко убегает гать 1935

[о Феодосии] Овечьим стадом ты с горы сбегаешь 1920

Его холмы к далекой цели / Стогами легкими летели 1936

А город так горазд и так уходит в крепь / И в молодежавое, стареющее лето 1937

Концы его улыбки, не шутя, / Уходят в океанское безвластье 1936—1937

Уходят вдаль людских голов бугры 1937

С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных 1931

Где обрывается Россия / Над морем черным и глухим 1916

В степи кочуют кочки 1937

[Армения] И отвернулась со стыдом и скорбью / От городов бородастых востока 1930

[Воронеж] Высоко занесся санный, сонный 1937

И колокольни я люблю полет 1912

Башни стрельчатый рост 1912

Выпить здравье кружащейся башни 1937

Как некогда Адам, расплывая нервы, / Израет мышцами крестовый легкий свод 1912

И красных небоскребов трубы / Холодным тучам отдают / Свои прокопченные губы 1913

\*И как новый встает Геркуланум / Спящий город в сияньи луны 1918

На площадь выбежав, свободен / Стал колоннады полукруг, — / И распластался храм Господень, / Как легкий крестовик-паук 1914

[древность] Словно мост ненарушенный Ангела / В плоскоступьи над желтой водой 1937

Как плуги брошены, ржавеют якоря 1913

Складки бурного покроя на коленях разлиты 1937

Запутался в листве прозрачный циферблат 1913

Сердито лепятся капризные Медузы 1913

[о Петербурге и мосте в нем] Дикой кошкой горбится столица 1920

Прекрасен храм, купающийся в мире 1912

И клена зубчатая лапа / Купается в круглых углах 1933/1934

И на площади, как воды, / Глухо плещутся торцы 1915

[о звездах] Шевелящимися виноградинами / Угрожают нам эти миры 1937.

Спецификация способа нахождения неподвижного объекта в каком-либо месте — вторая серия метафор, с опорными глаголами *стоять* и *висеть*. В основе этой серии тропов — также языковая игра на неоднозначности глаголов. Вот только один пример: когда о *городах* мы говорим, что они *стоят* (*Город стоит на реке*

*Каме*), то мы вкладываем в это высказывание смысл ‘местонахождение’; когда о людях, стоящих на коленях, мы говорим, что они *стоят*, мы имеем ввиду их позу. Именно такую двуплановость развивает тропика Мандельштама в стихотворении *Как на Каме-реке глазу темно, когда / На дубовых коленях стоят города* (1935), с метафорой-переименованием (*на дубовых коленях* вместо ‘на сваях’) и вовлекаемым в эту игру полуметафорическим (?) глаголом *стоять*.

Степень метафоричности у предикатов *стоять* и *висеть* в разных контекстах разная, тем не менее следующая подборка примеров показывает, как Мандельштам уходит от привычной нам всем статике:

И тесные дома — зубов молочный ряд / На деснах старческих, как близнецы, *стоят* 1923

⟨...⟩ Иван Великий — / Великовозрастная колокольня — / *Стоит* себе еще *болван-болваном* / Который век. Его бы за границу, / Чтобы доучился ⟨...⟩ 1931

И своими косыми подошвами / Луч *стоит* на сетчатке моей 1937  
[описание собора] Я видел озеро, *стоявшее* отвесно 1937

И бездыханная, как полотно, / Душа *висит* над бездною проклятой 1912  
Ведь купол твой, по слову очевидца, / Как на цепи *повешен* к небесам 1912  
⟨...⟩ и радуги *висят* 1914

*Висит* руно тяжелою волной 1915

И *над* Римом диктатора выродка / Подбородок тяжелый *висит* 1937

И *висят городами украденными*, / *Золотыми обмолвками, ябедами*, / *Ядовитого холода ягодами* — / Растяжимых созвездий шатры, / Золотые созвездий жиры... 1937

Там хоть *вороньей шубою* / На вешалке *висеть* 1935.

Метафоры бездействия также представляют динамический тип, потому что в поэзии Мандельштама бездействие у неспособных к действию объектов — это либо результат предшествующего действия (ср. *застыть*), либо такой специфический род деятельности (ср. метафорические предикаты с олицетворением *томиться*, *блаженствовать* и др.):

И свода дерзкого *бездействует* таран 1912  
Внутри горы *бездействует* кумир 1936

Лягушкой *застыл* телефон 1933

И Шуберга в шубе *застыл* талисман 1935

Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине / Паутины *каменеет шаль* 1937

В столице северной *томится* черный тополь 1913  
В черной оспе *блаженствуют* кольца бульваров 1931

Незыблемое *зыблется* на месте, / И *зыблюсь* я. Как бы внутри гранита / *Зернится* скорбь в гнезде былых веселий 1933/1934  
В земной коре *юродствуют* породы 1934.

В заключение отметим, что Мандельштаму явно недостаточно традиционных предикатов существования или предикатов нахождения в каком-то месте. Его почерк — это приписывание «броских» предикатов, которые бы привлекли внимание к вещам; часть таких предикатов предполагают наблюдателя:

И *торчат, как шуки, ребрами* / Незамерзшие катки 1925  
Украшался отборной собачиной / Египтян государственный стыд, / Мертвецов наделял всякой всячиной / И *торчит* пустячком пирамид 1937  
{...} *Зияет* площадь аркой 1913.

Итак, в поэзии Мандельштама движение — это глобальный закон, по которому существует мир, норма, а статика — отклонение от нормы. Даже восприятие башен и колоколен — которые, естественно, неподвижны — все равно полно динамики: *И колокольни я люблю полет* (1912); *Выпить здравье кружащейся* башни (1937). Две даты, 1912 и 1937, говорят о том, что для поэзии Мандельштама мир в динамике — это константа. Отметим еще один весьма показательный факт: движение вписано в поэтический «Автопортрет» Мандельштама — *В поднятьи головы крылатый / Намек — но мешковат стютек; / В закрытьи глаз, в покое рук — / Тайник движенья непочатый* 1914 (1913?).

Антистатические тенденции поэзии Мандельштама обретают прочный историософский фундамент в прозе Мандельштама: динамическое начало для Мандельштама всегда благо (не случайно именно оно связывается с Европой и европейской историей), а статическое, приравняваемое к аморфности, ассоциируется с востоком, с буддизмом, что влечет за собой отрицательные оценки.

Движение (и — уже — перемещение, к которому мы переходим) концептуализируется как модус существования человека и мира в поэзии Мандельштама.

### 2.7.4. Перемещение. Метафоры перемещения

О перемещении как о своем *credo* Манделъштам говорит и в прозе, и в поэзии не один раз; самые первые рассуждения — в статье «Франсуа Виллон» (1910?):

«Если б Виллон в состоянии был бы дать свое поэтическое *credo*, он, несомненно, воскликнул бы, подобно Верлену:

*Du mouvement avant toute chose!*  
[Движение прежде всего]<sup>18</sup>» (ОМ, II: 139),

с аллюзией на строчку из *Art poétique* [Искусство поэзии] П. Верлена —

*De la musique avant toute chose*  
[Музыка прежде всего].

*Du mouvement avant toute chose!* — модус существования поэтического мира Манделъштама (подробнее этот сюжет излагается в статье Панова 1999б).

Статья о Франсуа Вийоне представляет для нас интерес еще по одной причине. Франсуа Вийон входит в галерею типично манделъштамовских героев, которых можно условно назвать *homo movens*, человек движущийся; к ним, кстати говоря, относил Манделъштам самого себя, а также Данте (ср. ниже отрывок из «Разговора о Данте»), Андрея Белого и других, ср.:

*Бродяга — я люблю движенье 1912; Еще он помнит башмаков износ — / Моих подметок стертые величие 1937.*

«Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий изнасил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии» [ОМ, II: 217];

*Ему кавказские кричали горы / И нежных альп стесненная толпа, / На звуковых громад крутые всходы / Его ступала зрячая стопа 1934.*

---

<sup>18</sup> Эти переводы французских цитат, к сожалению, не передают неопределенно-количественного значения партитивного артикля. Буквальный перевод выглядел бы так: «Музыки (движения) прежде всего». И именно в таком виде эти поэтические лозунги приемлемы для Манделъштама.

Как известно, герои Манделыштама являются до какой-то степени его *alter ego*, и *credo* Франсуа Вийона *Du mouvement avant toute chose!* может считаться *credo* самого Манделыштама. В этой связи отметим, что биографические сведения о Манделыштаме изобилуют рассказами о его многочасовых прогулках, путешествиях, странствиях (и даже о ссылках 1935—1938 гг.). Общеизвестна его любовь к ходьбе, как общеизвестно и то, что в его поэзии она выливается в настоящую «оду пешему ходу»<sup>19</sup> — в прославление человеческого *шага* и человеческой *походки*, ср.:

*И Гамлет, мысливший пугливыми шагами* 1933—1934; *Чтоб звучали шаги, как поступки* 1937; *К пустой земле невольно припадая, / Неравномерной сладкою походкой / Она идет, чуть-чуть опережая / Подругу быструю и юношу-погодка* 1937.

Перемещение столь значимо для Манделыштама, что на его изображение он не жалеет красок — большие серии метафор построены на однотипных уподоблениях — ‘X перемещается так, как перемещается У’. При этом могут сравниваться однотипные реалии — например, человек и человек:

И сам себя несу я, / Как жертву, палачу 1920  
Сбегали в гроб ступеньками, без страха, / Как в погребок за кружкой мозельвейна 1932.

Если судить по следующим подборкам примеров, «образцовое» перемещение для Манделыштама было связано с миром природы, с человеком и артефактами (последние не только перемещаются сами, но и перемещаемы). Во всяком случае, именно из этой области черпает Манделыштам вспомогательные образы. Отметим, что большинство тропов — однокодовые:

#### 1) Животные и их способ передвижения

Темная звериная душа: / <...> / *И плывет дельфином молодым / По седым пучинам мировым* 1909 (пример из ранней лирики)  
[американка] *Влезает белкой на акрополь* 1913

<sup>19</sup> По аналогии с М. Цветаевой. Вообще, сравнение движения в поэзии Манделыштама и в поэзии Цветаевой, поэта еще большей (?) динамики, представляется нам необыкновенно перспективным, но, к сожалению, несуществующим в рамках данного проекта; см. в этой связи, в частности, Павлов 1994.

Как пчелы, вылетев из улья, / Роятся цифры круглый год 1914  
 Как средиземный краб или звезда морская, / Был выброшен последний материк 1914  
 Как журавлиный клин в чужие рубежи, — / <...> / Куда плывете вы? <...> 1915  
 По набережной северной реки / Автомобилей мчатся светляки, / Летят стрекозы и жуки стальные 1916  
 Пусть говорят: любовь крылата, — / Смерть окрыленное стократ. / Еще душа борьбой объята, / А наши губы к ней летят 1918  
 И за полем полей поле новое / Треугольным летит журавлем 1937  
 Чудовищный корабль на страшной высоте / Несется, крылья расправля-ет... 1918  
 Расхаживают в полотенцах турки, / Как петухи у маленьких гостиниц 1920  
 И на грядки кресел с галереи / Падают афиши-голубки 1920  
 Вода голодная течет, / Крутятся, играя, как звереныш 1923  
 И, как птенца, страхнуть с руки / Уже прозрачные виденья! 1923  
 Себя губя, себе противореча, / Как моль летит на огонек полночный, / Мне хочется уйти из нашей речи / За все, чем я обязан ей бессрочно 1932  
 И твердые ласточки круглых бровей / Из гроба ко мне прилетели 1935

## 2) Вода и ее способ передвижения

И на площади, как воды, / Глухо плещутся торцы 1915  
 И светлым ручейком течет рассказ подков / По звучным мостовым прабабки городов 1923  
 И вместо ключа Ипокрены / Давнишнего страха струя / Ворвется в халтурные стены / Московского злого жилья 1933  
 Словно в воздухе струится / Желчь двуглавого орла 1915  
 Ляются мрачно-веселые толпы / Из каких-то божественных недр 1918  
 В одно широкое и братское лазорье / Сольем твою лазурь и наше черноморье 1933  
 И вдруг открылась музыка в засаде, / Уже не хищницей лилась из-под смычков, / Не ради слуха или него ради, / Лялась для мышц и бьющихся висков 1934  
 Для того ль должен череп развиваться / Во весь лоб — от виска до виска, — / Чтоб в его дорогие глазницы / Не могли не вливаться войска? 1937

## (метафора плавания)

И в воздухе плывет забытая коринка 1923  
 Ныряли сани в черные ухабы 1916  
 В темной арке, как пловцы, / Исчезают пешеходы 1915  
 И мальчик, красный, как фонарик, — / Своих салазок государик / И заправила, мчится вплавь 1937  
 [о Зевсе, похитившем Европу] С нею безвесельный дальше плывет гребец 1922

### 3) Человек и способ его передвижения

Обиженно уходят на холмы, / Как Римом недовольные плебеи, / Старухи-овцы. <...> 1915

А над поленицей *посольство* / Эфира, солнца и огня 1932

[о Москве] Ей некогда. Она сегодня в няньках. / *Все мечется*. На сорок тысяч люлек / Она одна — и пряжа на руках 1931

И *расхаживает* ливень / С *длинной плеткой ручьевой* 1932

Шум на шум, как *брат на брата*, / *Восстает* издалека 1932

И деревья — *брат на брата* — / *Восстают*. <...> 1932

*Мальчишка-океан встает* из речки пресной / И *чайками воды швыряет* в облака 1937

Чистых линий пучки благодарные, / Направляемы тихим лучом, / *Соберутся, сойдутся* когда-нибудь, / *Словно гости с открытым челом* 1937

Как сухую, но живую лапу клена / Дым уносит, на ходулях *убегая...* 1937

И морщинистых лестниц уступки — / В площадь *люющихся* лестничных рек, — / Чтоб звучали шаги, как поступки, / *Поднял* медленный Рим-человек 1937

### 4) Вещи и их способ передвижения (некаузированного и каузированного)

Их тысячи — *передвигают* все, / Как *жердочки*, мохнатые колени 1915

Как *ресницы*, на окнах *опущены* темные шторы 1917

*Прозрачной слезой* на стенах *проступила* смола 1920

*Словно хлебные Софии* / С *херувимского стола* / *Круглым жаром* налитые / *Поднимают* купола 1922

*Раскидать бы за стогом стог*, / Шапку воздуха, что томит 1922

[о самолете] И под сурдинку *пеньем жужелиц* / В лазури *мучилась заноза* 1923

Блажен, кто *завязал ремень* / *Подошве* гор на твердой почве 1923

*Затихай* меня лучше, как *шапку*, в рукав / *Жаркой шубы* сибирских степей 1931, 1935

Есть у нас паутинка шотландского старого пледа. / Ты меня им *укроешь*, как *флагом* военным, когда я умру 1931

Чтоб *вертелась каруселью* / Кисло-сладкая земля 1931

*Катит* гром *свою тележку* / По торговой мостовой 1932

[природа] И продольный мозг она *вложила*, / *Словно шагу*, в темные *ножны* 1932

О если б *распахнуть*, да как нельзя скорее. / На *Адриатику* *широкое окно* 1935

Как будто *вколачивал гвозди* / Некрасова здесь *молоток* 1933

Недостижимое, как это близко — / Ни *развязать* нельзя, ни *посмотреть*, — / Как будто в *руку* *вложена записка* / И на нее немедленно *ответь...* 1932—1934



*Несется земля — меблированный шар* 1935

*И поведу руку во тьме плугом* 1937

⟨...⟩ Мужайтесь, мужи, / *Как плугом, океан деля* 1918

*На дольний мир бросает пепел бурый* / *Над Форумом огромная луна* 1914

*Как мусор с ледяных высот* — / *Изнанка образов зеленых* 1923

*И, словно сыплют соль мощною дорогой,* / *Белеет совесть предо мной* 1924

*Где воздушным стеклом обливаются сонные горы* 1917.

Траектория движения также нередко акцентируется в метафорах; как правило, это:

### 5) **Круг, обруч... колесо**

*Выпить здравье кружащейся башни* 1937

*А счастье катится, как обруч золотой,* / *Чужую волю исполняя* 1920

[овцы] *Трясутся и бегут в курчавой пене,* / *Как жеребья в огромном колесе* 1915

*Изредка выскочит дельфина колесо* 1922

*Хотели встать — дугой пошли* / *Через окно на двор горбатый* 1925

Ср. также неметафорические контексты:

*Кружилась долго мутная метель* 1913

*И в бездревесности кружилися листы* 1933—1934

*Но здесь душа моя вступает,* / *Как Персефона, в легкий круг* 1917

*Морозный пух в железной крутят тяге* 1934

*Я кружил в полях совхозных* 1936

### 6) **Стрела... лента**

*О, длительные перелеты!* / *Семь тысяч верст — одна стрела* 1915

*Тянулись иностранцы лентой черной* 1912

*Влачится траурной каймой* / *Огромный флаг воспоминанья* / *За кипарисною кормой* 1917

*Сюда влачится по ступеням* / *Широкопасмурным несчастья волчий след* 1921, 1922

*В час, как полоской заря над острогом встает* 1931

⟨а также **зигзаги**⟩

*Запутанных, как честные зигзаги* / *У конькобежца в пламень голубой* 1934

**С о в м е с т н о е передвижение нескольких объектов** метафорически передается с помощью существительных, в семантике которых заложена идея собирательности. Примечательна тонкая нюансировка смысла: форма совместного перемещения может

метафорически задаваться существительными типа *журавлиный клин*, в семантике которых содержится идея ‘собирательность, получающаяся в результате общего перемещения’. Ср.:

⟨...⟩ актеров, / *Собирающих* рукоплексаний *жатву* 1915

Как быстро тучи пробегают / Неосвещенною *грядой* 1917

И бледная жница, сходящая в мир бездыханный, / Тихонько шевелит огромные спицы теней / И *желтой соломой* бросает на пол деревянный... 1920

Обратно в крепь родник журчит / *Цепочкой*, пеночкой и речью 1923

Трясутся и бегут в *курчавой пене*, / Как *жеребья* в огромном *колесе* 1915

Летит в туман моторов *вереница* 1913

Пусть заговорщики торопятся по снегу / *Отарю овец* ⟨...⟩ 1922

И *маршируют* повзводно полки / Птиц голенатских по желтой равнине 1930

⟨...⟩ Шумят сады зеленым *телеграфом*, / ⟨...⟩ / И словно *пневматическую почту* / Иль студенец медузы черноморской / Передают с квартиры на квартиру / *Ковейером* воздушным сквозняки, / Как майские студенты-шелапуты 1931

Скачут градины *гурьбой* /2 р./ 1932

За Паганини длиннопалым / Бегут *цыганскою гурьбой* 1935

Уже выгоняет выжлятник-пожар / Линеек раскидистых *стайку* 1935

*Многоярусное стадо* / *Протыленную армадой* / Прямо в голову плывет 1931

Сей длинный *выводок*, *сей поезд журавлиный*, / Что над Эладую когда-то поднялся 1915

И вместе нас ведет слоистый *флот* / Распиленных дубов и яворовой меди 1937.

Наконец, для тропеической передачи перемещения существенным оказывается место:

Ты каждый раз, как иностранец, / *Сквозь рошу портиков* идешь 1914

Я буду метаться *по табору улицы* темной 1925

И светлой улицей, *как просекой прямой*, / Летели лошади из зелени густой! 1923

Вхожу в *вертепы* чудные музеев 1931.

Эти и многие другие примеры свидетельствуют о том, что к поэзии Мандельштама в полной мере приложима формула П. А. Флоренского *деятельность по организации пространства* — с той только оговоркой, что эта деятельность осуществляется в словесном искусстве и языковыми средствами. О том, как именно она осуществляется, — следующие главы.

## 2.8. ПРОСТРАНСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МИРА В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА

### 2.8.0

Пространственное оформление мира — это большие и представительные классы слов, которые по своей численности составляют 3678 употреблений по всей поэзии Мандельштама (см. схему 1 в § 2.7.1). Их описание мы предварим замечаниями терминологического характера.

Понятия «форма», «место», «размеры» берутся в самом общем смысле, как «оформление материи» только. Соответственно, при подсчетах учитываются такие случаи, как *купол неба, разлапца бульваров* или *величиной с грецкий орех* (т. е. *купол* и *грецкий орех* в отвлечении от своей материальной семантики) и не учитываются случаи, когда пространственность производна от предметной семантики (например, *этот купол, эти бульвары; сад* и т. д.<sup>20</sup>).

Пространственность сопряжена с дейксисом — языковыми механизмами соотношения высказывания с реальностью и с говорящим (как точкой отсчета в пространстве).

Начнем с эгоцентрического дейксиса, или дейксиса говорящего. Вещи, места могут маркироваться говорящим как близкие — например, словами *здесь, это*<sup>21</sup>, или же как далекие — словами *там, тот*<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Семантика предметных имен в современной лингвистике достаточно полно описана (из самых последних работ см. Рахилина 2000). Вещной семантике таких имен сопутствует пространственная семантика. Вот только одна иллюстрация — толкование слова *чашка*, выполненное А. Вежбицкой: в центре стоит «род вещей, которые делают люди. Представляя вещи такого рода, люди сказали бы о них следующее. Назначение: они сделаны для людей, для постоянного использования, чтобы пить горячую жидкость, такую как чай или кофе» и т. д. Дальше к главным элементам толкования добавляются материал, внешний вид (верх и низ), размеры и т. д. (Wierzbicka 1985). Соответственно, в некоторых конструкциях с предметными словами может выступить одно из пространственных значений: положите *одну чашку сахара* (мера/объем, соответствующая объему чашки), *в чашке* (место), *с (кофейную) чашку* (размеры), *в форме чашки* (форма). То же — в метафорах, ср.: *Чаша кратера вулкана или чашечка цветка* (Н. Матвеева).

<sup>21</sup> В лингвистике они получили название ближнего дейксиса.

<sup>22</sup> В лингвистике они получили название дальнего дейксиса.

Для пространственной лексики важна не только фигура говорящего, но и фигура наблюдателя. Она имплицитно присутствует в семантике таких слов, как *белеться*, *выситься*, *чернеть* (наблюдатель — это тот, кто воспринимает белизну, высоту и черноту субъекта)<sup>23</sup>.

Вопрос о том, относительно кого или чего расположены вещи в поэзии Мандельштама — относительно «я»? относительно друг друга? — будет рассмотрен в § 2.8.10.

Дейксисом пространственная прагматика не исчерпывается. В языке существует своя пространственная концептуализация действительности, которая называется «наивной геометрией» (подробные описания в работах Leech 1969, Wierzbicka 1972, Lyons 1977, Апресян 1980 и др.). Так, считается, что в языке уже заданы способы того, как говорить об ориентированности вещей. Например, у *чашки* есть 'верх' и 'низ', но нет 'права-лева', 'передней части' и 'задней части', зато все эти параметры есть у *шкафа*. Верх и низ, право и лево, передняя и задняя части определяются еще и тем, как мы используем вещь (ср. передняя и задняя часть *машины*); для вещей с передней и задней частью был введен признак фасадности (Апресян 1980). Используя вещь, носители языка сами устанавливают эти параметры, и в одних случаях вертикальное измерение называется *высотой*, а в других — *глубиной*. То же самое можно сказать и о поперечном измерении — в одних случаях это *толщина*, а в других — *ширина* и т. д. (см. там же). Соответственно, в языке для вещей можно предложить больше чем три измерения. О том, какие измерения вещей представлены в поэзии Мандельштама, см. § 2.8.5.

Самое последнее замечание касается перемещения. Для «наивного» языкового сознания эта категория в принципе лежит в области «пространства-времени», которые в данном случае образуют нечто вроде хронотопа. С одной стороны, перемещение не может осуществляться вне пространства, раз оно напрямую связано с

1) переменной мест;

другие пространственные термины, через которые оно описывается — это

---

<sup>23</sup> Фигура наблюдателя связана уже с вторичным дейксисом.

- 2) расстояние,
- 3) трасса/маршрут,
- 4) начальная и
- 5) конечная точка перемещения,
- 6) направление.

Но, с другой стороны, перемещение с неизбежностью предполагает и темпоральность (см. § 3.8.5, 3.8.6) —

- 7) срок,
- 8) скорость.

Но на этом общность со временем не заканчивается. Как показывает А. Вежбицка, у перемещения и у времени есть общий компонент ‘становление’. Наконец, с движением, третьей категориальной областью, связаны

- 9) способ (например, пешком) или средство (на поезде).

Несмотря на то что перемещение в наивной картине мира и в философских теориях считается пограничной областью между пространством и временем (хотя, конечно, ближе к пространству, чем к времени), в поэзии Мандельштама она однозначно может быть отнесена к категориальной сфере «пространство». Во-первых потому, что в мандельштамовском перемещении специально акцентируются абсолютно все пространственные параметры, которых шесть, а из двух временных для мандельштамовского перемещения релевантна только ‘скорость’, которая, впрочем, передается не обстоятельствами времени, а семантикой глагола перемещения. Во-вторых, потому что в ряде контекстов *пространство* и перемещение взаимодополняют друг друга:

*И дугами парусных гонок / Открытые формы чертя, / Играет пространство  
спросонок — / Не знавшее люльки дитя* 1933, 1935.

Перемещение в картине мира Мандельштама вплотную прилегает к той категориальной сфере, которая в рамках этой книги не рассматривается, — к **движению** (в широком смысле)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> **Движение** тоже нуждается в небольшом комментарии. Метаслово **движение**, используемое в лингвистических описаниях, употребляется в двух значениях — в широком, как родовое слово для любого физического движения, ср. *пошевелить пальцем*, и в узком, как ‘перемещение’. Во избежание путаницы мы будем различать **движение** (как родовое слово) и **перемещение**

В заключение этого раздела напоминаем, что условные обозначения приводятся в § 0.5.2 (6).

### 2.8.1. Физическое пространство

Физическое пространство в поэзии Мандельштама разворачивается и в космологических координатах, и в географических. Мандельштамовская география, с частями света, странами, городами и т. д., уже была представлена в Главе I «Мир», § 1.1.2; здесь же собраны номинации, которые представляют собой самые первые и самые общие средства ориентации — страны света.

#### 1. Физическое пространство: страны света лексическое поле (13, всего 14)

восток 2

Но что же думал твой строитель  
щедрый, / Когда ⟨...⟩ / Располо-  
жил апсиды и экседры, / Им ука-  
зав на запад и восток?

запад 2 (см. ↑)

западный 1 (ветер)

северный 6 (сноб, столица, северные  
наши городки ('игра'), муж, скаль-  
ды, дружины)

юг 1 (воздух юга)

Южное море 1

**Страны света** — небольшая группа, 13 слов, представляющих запад, восток, север, юг.

Любопытно, что страны света в поэзии Мандельштама ориентированы относительно «я» — отсюда наибольшая частотность у прилагательного *северный* (север — та часть света, где живет «я») — 6, ср.: *И северные наши городки* 1913/1914. *Запад*, напротив, в мандельштамовских координатах (соответствующих общепринятым) — чужой, ср.: [о Германии] *Поучимся ж серьезности и чести / На западе у чуждого семейства* 1932.

(как одну из его разновидностей). Итак, дальше пойдет речь преимущественно о перемещении с некоторыми выходами на движение. Нужно сразу предупредить, что провести четкую разграничительную линию между глаголами перемещения и глаголами, передающими другие виды движения, едва ли возможно. И мы заранее приносим извинение за примеры, которые представляют собой вот такие переходные случаи. Кстати говоря, само неопэтическое слово *движение* в идиолекте Мандельштама (далекое от языка поэзии!) «реагирует» на такое разделение: оно употребляется в поэзии Мандельштама три раза из пяти в широком значении, как родовое понятие, и два — в узком, как 'перемещение'.

В одних стихотворениях страны света дополняют друг друга, ср.: *Но что же думал твой строитель щедрый, / Когда (...) / Расположил апсиды и экседры, / Им указав на запад и восток* 1912, а в других они противопоставлены — так, *северным скальдам снится воздух юга* (1917).

Физическое пространство и его составляющие в поэзии Мандельштама поддаются измерению. Это следующий класс номинаций.

## 2.8.2. Геометризованное пространство

Как мы старались показать в предыдущих разделах, вербализованное пространство Мандельштама погранично философии и искусству. При этом оставалась неиспользованной еще одна возможность, а именно пространство, увиденное через призму науки и практической деятельности человека.

### 2. Геометризованное пространство: лексическое поле (11)

*три измерения* 1

И вот разорваны трех измерений  
узы

*измерять* 1

Измеряй меня, край, перекраивай

*измерение* 1

Слетев, он помнит измерения /  
Других эбеновых игрушек

*промер* 1

Впереди не провал, а промер

*чертежник* 1 (см. ↓)

*геометр* 2

(...) хрупкий прибор геометра;  
Скажи мне, чертежник пустыни,  
/ Сыпучих песков геометр

*чертить* 1

Открытые формы чертя

*\*алгебраический* 1

[о самолете] С алгебраических  
пирушек / Слетев, он помнит из-  
мерение / Других эбеновых иг-  
рушек

*\*уравнение* 1

[о самолете] Крыла и смерти урав-  
нение

*бесконечность* 1

И твой, бесконечность, учебник /  
Читаю один, без людей

см. также **Форма. Строгие геометрические формы и формы, близкие к ним**, 105 номинаций.

Само пространство в картине мира Мандельштама (во всяком случае, в акмеистический период, в стихотворении «Адмиралтейство» (1913)) — трехмерно, отсюда *трех измерений узы*. Измерения предметов и расстояний представлены в трех других стихотворениях:

геометрические измерения в морском путешествии («Нашедший подкову» (1923)) — *И мореплаватель, / В необузданной жажде пространства, / Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра, / Сличит с притяжением земного лона / Шероховатую поверхность морей* (подробнее см. Главу IV);

война и освоение неба авиацией в стихотворении «Опять войны разногласица...» — [самолет] *Крыла и смерти уравнение, — / С алгебраических пирюшек / Слетев, он помнит измерение / Других эбеновых игрушек / <...> / И молодую силу тяжести* 1923 (геометризованное пространство входит в это стихотворение через технообразные метафоры);

геометрические измерения пустыни в одном из восьмистиший — *Скажи мне, чертежник пустыни, / Стыучих песков геометр, / Ужели безудержность линий / Сильнее, чем дующий ветер?* 1933/1934.

Вот так в поэзии Мандельштама появляются *геометр* (2), *чертежник* (1), *уравнение* (1), *измерение* (1), крайне малочисленные номинации с явно выраженным метафорическим, игровым началом.

Геометрия, геометрические формы, точные и приблизительные измерения встречаются также и в других разделах — это в первую очередь касается геометрических форм, всего 105 таких номинаций.

В физическом пространстве Мандельштама действуют не только законы геометрии, идущие от человека, но и законы гравитации, диктуемые природой.

### 2.8.3. Гравитация

Во многих случаях гравитационная семантика номинаций этого класса «сотрудничает» или «соперничает» с их художественностью. Противопоставление тяжести vs. легкости характерна для всей лирики Мандельштама; нередко она служит вспомогательным образом для описания других областей бытия, ср.: *Когда на жесткие постели / Ложилось время вечеров* 1936.

#### 3. Гравитация: лексическое поле (45, всего 52)

⟨общие законы⟩ (3)	⟨легкость (9) vs. тяжесть (33)⟩ (42)
притяжение 1 (земного лона)	легкий 9 (корона, складная легкая
тяга 2	постель, корзинки, мяч, пепел,
Период без тягостных сносок, /	*складки, *тело) О деревянном
⟨...⟩ / И он лишь на собственной	рае, / Где вещи так легки
тяге / Зажмурившись, держится	тяжелый 21 (мяч, Нева /2 р./, шубы
сам	/2 р./, портьеры, семисвещник,



камень, молот, бочки, волны, роза, розы, соты, подбородок) Висит руно тяжелою волной; Тяжела с бельем корзина; В часы бессонницы предметы тяжелее

*тяжесть* 10

И в руке остается ощущение тяжести; Я упаду тяжестью всей жатвы

*тяжелеть* 1

Когда речные тяжелеют струны  
\**брремя* 1

Когда на жесткие постели / Ложилось бремя вечеров

В этом классе слов представлены как названия самих законов притяжения (в частности, *притяжение земного лона*, с дополнительным смыслом — ‘тяга вернуться домой’), так и легкость, обычно с положительными коннотациями, 9, и в три раза превосходящая ее тяжесть, обычно с нейтральными или отрицательными коннотациями (ср.: *Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, — / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам...* 1912).

Дальше мы переходим от глобальных категорий, представленных малым количеством слов, к частным — но и более ценным для Мандельштама, судя по представленным ниже лексическим полям с численностью больше 100 (три только что рассмотренных поля в сумме дают 77 слов по всей поэзии Мандельштама). Это форма, размеры, протяженность. Прозаические подтверждения ценности этих категорий есть, например, в «Путешествии в Армению»:

«Глаз ищет формы, идеи, ждет ее, а взамен натывается на заплесневший хлеб природы или на каменный пирог».

#### 2.8.4. Форма

Это очень большой класс — и по разнородности представленных в нем номинаций, и по численности — 445 в основной модели, всего 459. В принципе, такое акцентирование формы не является необходимостью в поэзии, это роскошь, которую редкий поэт может себе позволить. Небольшой экскурс в лингвистику позволит увидеть это.

В семантике конкретного предметного существительного уже заложены представления о форме или контурах вещи, о ее размерах и параметрах. Причем параметры эти, как отмечается в многочисленных исследованиях по семантике, антропоцентричны: они сообразны человеческим размерам. Так, *яблоко* (в наивной

картине мира и в сознании ее носителей) — не маленькое и не большое, размером приблизительно с ладонь (пример и его интерпретация — А. Вежбицкой). Подтверждением тому, что форма или контуры входят в наши представления о вещах, может служить образ, мгновенно возникающий в сознании, когда произносится вещное слово (см. подробнее Wierzbicka 1985).

Мандельштаму же форм и размеров, заложенных в семантике вещного слова, явно недостаточно — и он их актуализирует либо в нормативных адъективных и субстантивных сочетаниях — *высокий дом; колоннады полукруг*; либо в метафорах: метафорическом эпитете — (*клена*) *зубчатая лапа*, генитивной метафоре — *пята Испании, Италии медуза* (как многократно отмечалось, здесь Испания и Италия поменялись местами), *И каналов узкие пеналы / Подо льдом еще черней* 1936.

Можно предположить, что метафора формы (например, *рукав Камы*) провоцирует Мандельштама на развертывание вспомогательной образности, на введение дополнительных характеристик (например, на предикатную метафору *удержать* (за) рукав), ср.: [о Каме] *Я б удержал ее застенчивый рукав* 1937.

#### 4. Форма: лексическое поле (445, всего 459)

〈общие понятия〉 (14)	линия 4
форма 2	Ужели безудержность линий / Сильнее, чем дующий ветер?; Чистых линий пучки благодарные
[губы] Сохраняют форму последнего сказанного слова; И дугами парусных гонок / Открытые формы черта, / Играет пространство спросонок	*точка 2
очертанье 2 (см. ↓)	И вы, часов кремлевские бои, — / Язык пространства, сжатого до точки...; Может быть, это точка безумия
изваянье 1	
[о Европе] Изрезаны ее живые берега, / И полуостровов воздушны изваянья, / Немного женственны заливов очертанья: / Бискайи, Генуи ленивая дуга...	〈строгие геометрические формы и формы, близкие к ним〉 (105)
фигурка 2	круг 4
О, горбоносых странников фигурки!	Перед всем безлесным кругом / Даже ворон оробел; Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней / Утомленными губами; И неба круг мне был недугом
*черты 1	*круг (символ) 1
Чтоб настоящее в чертах отзывалось	И так случается, что не выходим мы / Из заколдованного круга

*круглый* 5

И шляпы круглые поля; Разры-  
вы круглых бухт <...>; Круглое  
горло упорное

*полукруглый* 1

Полукруглый лед височный / Ре-  
чек, баюющих без сна

*полукруг* 1

На площадь выбежав, свободен /  
Стал колоннады полукруг

*округленный* 1 (дивно округленный —  
об Успенском соборе)*круговой* 2

На круговом на мирном судьби-  
ще / Зарею кровь оледенится

*окружность* 1 (см. ↓)*безокружный* 1

Знать, безокружное в окружно-  
сти есть что-то

*кольцо* 3

И кольца зрачков одеваются вы-  
пушкой светлой; В черной оспе  
блаженствуют кольца бульваров

*кольцевание* 1

Я б слушал под корой текучих  
древесин / Ход кольцеваний вол-  
локистых

*обод* 1

[о кувшине-кратере] Что беда на  
твоем ободу / Черно-красном <...>

*обруч* 1

Обручи краснознаменной хвои

*венки* 1

Розы тяжесть и нежность в двой-  
ные венки заплела!

*ожерелье* 1

И с шеи каплет ожерелий жир

*шар* 1

<...> Вокзала шар стеклянный

*шароватый* 1

[в зрачках] Шароватых искр пиры

*ком* 1

Я слушаю, как снежный ком рас-  
тет

*диск* 2

Легче было вам, Дантовых де-  
вять / Атлетических дисков, зве-  
неть

*колесо* 1

[описание собора] С разрезан-  
ною розой в колесе

*дуга* 5

Бискайи, Генуи ленивая дуга;  
<...> и плавал по дуге / Неначи-  
нающихся путешествий

*\*дуговой* 1

И вдруг дуговая растяжка / Зву-  
чит в бормотаньях моих

*кудрявый* 1

И букв кудрявых женственная  
цепь

*рог* 1

Как бы дорогой, согнутою в рог

*конус* 1

Я получу свое изображение / Под  
конусом лиловой шах-горы

*шар* 2

Несется земля — меблирован-  
ный шар; \*А квакуши, как шарик-  
ки ртуги, / Голосами сцепляются  
в шар

*шарик* 1 (шарики из теста)*сфера* 2

Звонок — и закружились сферы;  
Плавниками расталкивая сферу

*сферический* 1

[Айя-София] И мудрое сфериче-  
ское зданье

*квадратный* 1

Вы, с квадратными окошками /  
Невысокие дома /2 р./

*угол* 3

И клена зубчатая лапа / Купается  
в круглых углах; И плывет угла-  
ми неба восхитительная мощь  
(см. ↓)

уголок 1

И прячутся поспешно в уголки /  
И выбегают из углов угланы...

угловатый 2

Кто мяч толкает угловатый

треугольный 1

И за полем полей поле новое /  
Треугольным летит журавлем

клин 1

Как журавлиный клин в чужие  
рубежи

\*остроласковый 1

Не кладите же мне, не кладите /  
Остроласковый лавр на виски

осьмигранный 2

Плечьми осьмигранными ды-  
шишь / Мужичких бычачьих  
церквей; Держа в руках осьми-  
гранные соты

краеугольный 1 (пальмы)

продольный 2 (мозг)

[звук] Что лется внутрь — в  
продольный лес смычка

полоса 1

Целую кисть, где от браслета /  
Еще белеет полоса

\*линейное 1

Мало в нем было линейного

прямой 5

И светлой улицей, как просекой  
прямой / Летели лошади из зеле-  
ни густой!

\*прямизна 2 (речи /2 р./)

прямиться (прямясь) 1

Так лежи, молодежь и лежи, бес-  
конечно прямясь

\*криветь 1

Кривеет, мечется и роет ров в  
песке

кривой 4 (стая, ножницы, улица июль-  
ская кривая) Улиц твоих больше-  
ротых кривые люблю вавилоны

перекошенный 1

И улиц перекошенных чуланы  
косой 1

И своими косыми подошвами /  
Луч стоит на сетчатке моей

горбатый 1 (Тифлис, постель)

горбиться 1

[о Петербурге и мосте в нем] Ди-  
кой кошкой горбится столица

горбинка 1

Сей профиль женственный с ко-  
варною горбинкой

горбоносый 1

О, горбоносых странников фи-  
гурки!

согнутый 1

И тянется глухой недоразвиток /  
Как бы дорогой, согнутою в рог

вытукло-девический 1 (лоб)

непрочно-вытуклый 1

Но сильнее всего непрочно — /  
Выпуклых голубизна — / Полу-  
круглый лед височный / Речек,  
баюющих без сна...

фриплюснутый 1 (улыбка)

витья 1 (на вьющейся тропе)

изгиб 1

Тропинок промуравленных из-  
гибы

излог 1

По упругим сходням, по излогам /  
Сокращусь, исчезну, как Протей

лабиринт 2

[о соборе Notre Dame] Стихий-  
ный лабиринт <...>; \*И в лаби-  
ринте влажного распева

извилистый 2

Стволы извилисты и голы

извилина 1 (см. ↓)

развив 1

Блуждая в их извилинах, развиваю

*зигзаги* 1

Запутанных, как честные зигзаги / У конькобежца в пламень голубой

\**развилка* 1

Когда заулыбается дитя / С развилкой и горечи, и сласти

*разлапца* 1

Бывало я, как помоложе, выйду / В широкую разлапцу бульваров

*раструбы* 1

Там играют Шуберта в раструбы рупоров

*игольчатый* 1

В игольчатых чумных бокалах / Мы пьем наваждение причин

*зубчатый* 3 (пилы, клена зубчатая лапа, Кама)

*поворот* 1 (триумфальный)

*водоворот* 1 (медленный)

⟨**архитектурные формы**⟩ (42)

*вал* 1

На площади Сената — вал сугроба

*форум* 1 (см. ↓)

*колоннада* 1

Мы видим образы его гражданской мощи / В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, / На форуме полей и в колоннаде роши

*ковчег* 1

[об Адмиралтействе] Сей целомудренно построенный ковчег

*театр* 1

Воздушно-каменный театр времен растущих

*монастырь* 1

Монастыри улиток и створчаток

*собор* 2

И сумасшедших скал колючие соборы

*Айя-София* 1

Быть может, мы Айя-София / С бесчисленным множеством глаз

*мост Ангела* 1

[древность] Словно мост ненарушенный Ангела

*двухбашенный* 1

Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине / Паутины каменеет шаль

*лачуга* 1

И убогого рынка лачуги

*семипалатный* 1

И быть хозяином объятной / Семипалатной простоты

\**склеп* 1

Ночует сердце в склепе скромной ночи

\**тюрьмоподобный* 1

Везут собак в тюрьмоподобной фуре

*вертеп* 1

Вхожу в вертепы чудные музеев

*скворешник* 1

Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник

*голубятня* 2

⟨...⟩ дома — как голубятни

*палуба* 1

[о доме] Этой палубы гробовая доска

*чулан* 1

И улиц перекошенных чуланы *многоярусный* 2 (театр, стадо)

\**трехъярусный* 1 (солей трехъярусных растворы)

*шатер* 2

И уже не взгляну, прищурясь, / На дорожный шатер Арарата; Растяжимых созвездий шатры

*купол* 4

Он так же отнесся к бумаге, / Как купол к пустым небесам; Понять пространства внутренний избыток / И лепестка и купола залог

(египетский) *порттик* 1

Я не стоял под египетским пор-  
тиком банка

*одноэтажный* 1 (дома)

*особняк* 1

Особняки — а не дома!

*окно* 1

О, если бы распахнуть, да как  
нельзя скорее / На Адриатику  
широкое окно

\**цоколь* 1

Забираясь на лысый цоколь / Го-  
сударственного звонкого камня

\**свод* 1

[о небе] Под свод его бровей

*нервы* ('нервюра') 1 (см. ↓)

*крестовый* 1

[о соборе Notre Dame] Как неко-  
гда Адама, распластывая нервы, /  
Играет мышцами крестовый лег-  
кий свод

*барабанный нарост* 1 (в барабанном  
наросте домов)

*стрельчатый* 2

Башни стрельчатый рост

*шатер* 1 (см. ↓)

*город* 1

[о звездах] И висят городами ук-  
раденными, / Золотыми обмоль-  
ками, ябедами, / <...> / Растяжи-  
мых созвездий шатры

⟨**ландшафтные формы**⟩ (51)

*гора* 2

И Петропавловску-Цусиме / Ура  
на дровяной горе... (см. ↓)

*бугор* 2

Он свесился с трибуны, как с го-  
ры, / В бугры голов <...> / Уходят  
вдаль людских голов бугры

*холм* 2

Земли девической упругие хол-  
мы; На голове твоей, полячка, /  
Марины Мнишек холм кудрей

*отрог* 1

На каменных отрогах Пиэрии

\**тысечехолмие* 1

Тысечехолмие распаханной молвы  
*полуберег* 1

[о Воронеже] <...> полуберег кон-  
ный

*бульвар* 1

Его дорог степной бульвар

*кон* 1

[о местоположении Воронежа]

На кону горы крутопоклонной

*скат* (Красной площади) 2

\**уклон* 1

[о Воронеже] Не ищи в нем зим-  
них масел рая, / Конькобежного  
голландского уклона

*крутой* 2 (на крутом зеленом склоне,  
крутые козы города)

*крутопоклонный* 1

На кону горы крутопоклонной

*крутизна* 3

В хрустальном омуте какая кру-  
тизна!; На изумленной крутизне  
/ Я слышу грифельные визги

*кручи* 1

[О Европе (и Зевсе, ее похитив-  
шем)] И соскользнуть бы хоте-  
лось с шершавых круч

*озеро* 1 (см. ↓)

*отвесно* 1

[описание собора] Я видел озеро,  
стоявшее отвесно

*отвес* 1

[Notre Dame] С тростинкой ря-  
дом — дуб, и всюду царь — отвес

*отлогий* 1 (берег)

*отлого* 1

Колесо брызжит отлого

*яма* 5

[о Каме] Ее круги, края и ямы;  
Ямы Форума заново вырыты

*откос* 1

На откосы, Волга, хлынь, Волга,  
хлынь

*ров* 1

Кривеет, мечется и роет ров в  
песке

*лунка* 1

⟨...⟩ прозрачных лунок / На фа-  
нере не сочтешь

*борозда* 1

До солнца борозды от плуга-ис-  
полина

*колея* 1

Над желтым лагерем жнивья /  
Морозных дымов колея

*желоб* 1

Удельной речки мутная водица /  
Течет, как встарь, в сухие жело-  
ба

*грядки* 1 (кресел)

*река* 1

В площадь льющихся лестнич-  
ных рек

*водопад* 1

⟨...⟩ и несдвинутый / Моисей во-  
допадом лежит

*лес* 9

Целый лес незванных кораблей;  
В кипящие ночные воды / Опу-  
щен грузный лес тенет

*поле* 1

И за полем полей поле новое /  
Треугольным летит журавлем

*Африка* 1

Я люблю ее рисунок — / Он на  
Африку похож

**⟨формы, аналогичные формам пред-  
метов⟩ (94)**

*рубец* 1

[небо вечера] Все изрублено све-  
том рубцов

*постель* 3

Когда на жесткие постели / Ло-  
жилось бремя вечеров

*доска* 1

[о местоположении Воронежа]  
На доске малиновой, червонной

*доска* 1

[о половице] Этой палубы гробо-  
вая доска

*лента* 1 ([об экране] на ленте про-  
стынной)

*рулон* 1

Рулоны каменного сукна на ка-  
пителях

*завиток* 2

⟨...⟩ завитки бараньих рогов; ⟨...⟩  
и в пену / Океана завитком во-  
пьюсь

*полумесяц* 1

Этот жалкий полумесяц губ

*люлька* 3

[пространство] Не знавшее  
люльки дитя

*короб* 2 ('радио')

*наперсток* 1

В подкопытные наперстки

*лепешки* 1

[монеты] Разнообразные медные,  
золотые и бронзовые лепешки

*виноградина* 1

Шевелящимися виноградинами /  
Угрожают нам эти миры

*ягода* 1

[о звездах] Ядовитого холода  
ягодами

*\*земляника* 1

Морского лета земляники — /  
Двуискренние сердолики

*нитка* 1

И голубая нитка славы / В ее во-  
лос пробралась смоль

*шов* 1 (см. ↓)

*рубчик* 1 (см. ↓)

*чепец* 1 (см. ↓)

*чепчик* 1

[череп] Звездным рубчиком шитый чепец, / Чепчик счастья — Шекспира отец...

*шапка* 1

Раскидать бы за стогом стог, / Шапку воздуха, что томит

*митра* 1 (мрака)

*рукавичный* 1

Въехал ночью в рукавичный / Снегом пышущий Тамбов

*коллак* 1

На тебя надевали тиару — юрода коллак

*капюшон* 1

Исчадье ночи в капюшонах тьмы

*треуголка* 1

И адмиралы в твердых треуголках

*рукав* 2

[о Каме] Я б удержал ее застенчивый рукав

*чобот* 1

С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных

*чулок* 1

И переулков лающих чулки

*баута* 1

И тень от шапочки твоей / Венецианская баута

*бурнус* 1

[бабочка] Ушла с головою в бурнус

*мантия* 1

Роговую мантию надену

*саван* 1

[о бабочке] В разрезанном саване вся

*сутана* 1

И лишь не сбросила земля / Сутану римского покроя

*\*ножны* 2

И продольный мозг она вложила, / Словно шпагу, в темные ножны; И в горных ножнах слух <...>

*узел* 2

Кость усыпленная завязана узлом

*лодка* 2

[о щегле] Хвостик лодкой <...> /2 р./

*корка* 1

Твой зрачок в небесной корке

*подкова* 1

Где зданий красная подкова

*слиток* 1

Римских ночей полновесные слитки

*лестница* 1

На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень

*колеса* 1

И мельниц колеса зимуют в снегу

*волна* 2

Бежит волна-волной, волне хребет ломая; \* [о стихе] И льнянокудрю, каштановой волной — / Его звучаньем — умывался...

*пенал* 1

И каналов узкие пеналы / Подо льдом еще черней

*рюмочка* 1

Мы прошли разряды насекомых / С наливными рюмочками глаз

*бутылка* 2

Нацарапали множество цапель / И бутылок в бутылках зари

*бутылочная гирька* 1

Я подтяну бутылочную гирьку / Кухонных крупноскользящих часов

*колтун* 1

[о звездах] Колтуном пространства дышал



*флаг* 1

[о бабочке] О флагом развернутый саван

*копье* 1

И безошибочно я выбрал пальмы эти / Краеугольные, прямые, как копье

\**жемчуг* 2 (↓)

\**двустворчатый* 2

Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг /2 р./

*створчатка* 1

Монастыри улиток и створчаток

*веер* 1 (ресниц)

*подпружный* 1

[о соборе Notre Dame] Подпружных арок сила

*сбруя* 1

И еще грибы-волнушки / В сбруе тонкого дождя

*венценосный* 1 (шиповник)

*спичечный* 1 (ножки цыганочки)

*четырёхтрубный* 1

Река Москва в четырёхтрубном дыме

*паутинка* 1

Есть у нас паутинка шотландского старого пледа

*сети* 1

Сквозь сети — сумерки густые

*сетка* 2 (в сетке синих мух, под сеткой синих мух)

*игла* 1

[о готическом соборе] Неба пустую грудь / Тонкой иглою рань

*булавка* 1

Мерцают звезд булавки золотые

*узелок* 1 (с узелками сыра)

\**колючий* 3 (скал колючие соборы; в звездной колючей неправде; ерши)

*клячья* 1

А на деревьях — клячья ваты

*тростинки* 1

Молодых тростинки роц

*канцелярская птичка* 1

Звезды живут, канцелярские птички

*кандалы* 1

Шевеля кандалами цепочек дверных

*крючья* 1

Касаемся крючьями малых, / Как легкая смерть, величин

*луковицы* 1 (замечательные луковицы-стекла)

*каравай* 1 (хлеба каравай)

*наволочка* 1

У него без всякой прошвы / Наволочки облаков

*ствол* 1

И могучий дорический ствол

*кузнечные клещи* 1 (см. ↓)

*скоба* 1

Где буквы — кузнечные клещи / И каждое слово — скоба...

### (зоо- и антропоморфные формы)

(71)

*улитка* 2 (губ, рта)

*кольцеца* 1 (↓)

*усоногий* 1

К кольцецам спущусь и усоногим паук 1

И распластался храм Господень, / Как легкий крестовик-паук

*гнида* 1 (деревушка-гнида)

*паучок* 1 (свет-паучок)

*лягушки* 2

Где лягушки фонтанов, расквашись / И разбрызгавшись, больше не спят

*медуза* 1 (Италии Медуза)

*голубь* 1

Здесь камни — голуби {...}

*тараканий* 1 (усища [у Сталина])

*заячья губа* 1

[Чарли Чаплин] Две подметки, заячья губа

*крыластый* 1 (ветер)  
*крылатый* 4 (чайка, талисман, \*любовь ↓, лошадь)  
 \**окрыленный* 1  
 Пусть говорят: любовь крылата, — / Смерть окрыленное сто-  
 крат  
*крылышко* 1  
 [о самолете] Как тельце маленькое крылышком / По солнцу всклань перевернулось  
*брюхатый* 1 (еж)  
*рогатый* 1 (митры Тициана)  
*роговой* 1  
 Роговую мантию надену  
*мускулистый* 1  
 В степи полуденной кузничик мускулистый  
*плавники* 1  
 Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда  
*шкурка* 2  
 Как беличья распластанная шкурка, / Склонясь над воском, девушка глядит; Из очага вынимает лавашные влажные шкурки  
*холка* 1  
 [о земле] Вся в холках маленьких  
*гребень* 1 (↓)  
*хохол* 1  
 И гальский гребень появился / Из петушиного хохла  
*сумрачно-хохлатый* 1  
 Эти птицы сумрачно-хохлатые  
*гребешок* 1  
 На реке Москве есть светоговорильня / С гребешками отдыха, культуры и воды  
*грива* 1  
 Лэди Годиву с распущенной рыжею гривой  
*ластоногий* 1  
 Существ коротких ластоногих

*голенастый* 1 (птицы)  
*курьи ножки* 1  
 В стеклянные дворцы на курьих ножках  
*птичий* 2  
 И над птичьим копьём Дон-Кихота, / И над рыцарской птичьей плюсной  
 \**безносый* 1 (канитель)  
*носач* 1  
 В треуголках носачи  
*перепончатый* 1 (↓)  
*ладонь* 1  
 На лбу высоком человечества / Войны холодные ладони  
*шестирукий* 1  
 Шестируких летающих тел / Слюдяной перепончатый лес  
*шестьипалый* 1 (неправда)  
*чешуя* 2  
 В чешуе искалеченных крыл; Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?  
*присоска* 1  
 Обрасту присосками ⟨...⟩  
*хвост* 1  
 [о времени] А все-таки люблю за хвост его ловить  
*скорлупчатый* 1  
 И скорлупчатая тьма  
*плоскоступье* 1  
 Словно мост ненарушенный Ангела / В плоскоступьи над желтой водой<sup>25</sup>  
*лоб* 1 (см. ↑)  
*темя* 1 (темя жизни)  
*теменной* 1 (ящерицы теменной глазок)  
*скуластый* 1 ([чернозем] скуласт)  
*ушастый* 1  
 Карличья, в ушастых шапках стая

<sup>25</sup> От *плоскостопья* + *ступать*?

*подбородок* 1

И над Римом диктатора выродка  
/ Подбородок тяжелый висит

*зев* 1

И театров широкие зевы / Воз-  
вращают толпу площадям

*десна* 1

И тесные дома — зубов молоч-  
ный ряд / На деснах старческих,  
как близнецы, стоят

*шейка* 1

[о скрипке] От шейки ее хорошея

*грудь* 1

Неба пустую грудь

*ребро* 3

[Notre Dame] Я изучал твои чу-  
довищные ребра; И чувствует го-  
род свои деревянные ребра

*хрящ* 2

Словно нежный хрящ ребенка /  
Век младенческой земли; То ун-  
дервуда хрящ {...}

*позвоночный* 1 (тело)

*хребет* 1

Бежит волна-волной, волне хре-  
бет ломая

*пята* 1 (пята Испании)

*лапа* 2 (клена зубчатая лапа, лапа  
клена)

*пах* 1

На равнины зияющий пах...

*\*придаток* 1

Шестого чувства крошечный при-  
даток

**〈совместное нахождение или пере-  
мещение в форме чего-либо〉 (24)**

*ряд* 3

И тесные дома — зубов молоч-  
ный ряд; Видит ночью ряд ко-  
лод, / Днем казавшихся домами;  
И звучит по рядам шепотком

*цепь* 2

Его дорог степной бульвар, / Как  
цепь шатров в тенистый жар;  
И букв кудрявых женственная  
цепь

*вереница* 1

Летит в туман моторов вереница

*лента* 1

Тянулись иностранцы лентой  
черной

*пучок* 2

Добросовестный свет-паучок /  
Распуская на ребра, их сызнова /  
Собирает в единый пучок

*кови* 1

Звезд в ковше медведицы семь

*кисть* 1

Да эрзерумская кисть винограду

*клубок* 1

[Франсуа Вийон] Размотавший  
на два завещанья / Слабоволь-  
ных имуществ клубок

*толпа* 2

\*Толпы умов, событий, впечатле-  
ний; И нежных Альп стесненная  
толпа

*толпокрылатый* 1 (воздух картин)

*стая* 1

Уже выгоняет выжлятник-пожар  
/ Линеек раскидистых стайку

*гурьба* 1

Скачут градины гурьбой

*табор* 1

Черным табором стоят кареты

*табунок* 1

Десять пальцев — мой табунок

*\*флот* 1

И вместе нас ведет слоистый  
флот / Распиленных дубов и яво-  
ровой меди

*кипа* 1

Над кипами конторских книг

*груда* 1 (бананов груда золотая)

*ворох* 3

Шуб медвежьих вороха; Доктора  
кого-то потчуют / Ворохами стар-  
рых «Нив»

⟨**другие формы, изменение формы,  
приобретение формы**⟩ (44)

*разлинованный* 1 (стадионы)

*разрезанный* 1 (саван [бабочки])

*нарезанный* 1 ([игральные] карты)

*перекраивать* 1

Измеряй меня, край, перекраивай

*покрой* 2

Складки бурного покроя на ко-  
ленях разлиты

*складка* 3

Как там клубится легких складок  
буря?; Люблю шинель красноар-  
мейской складки

*топорщиться* 1

Смотрите, как на мне топорщит-  
ся пиджак

*лопатиться* 1

[шинель] Чтоб, на спине и на  
груди лопатясь, / Она лежала, на  
запас не траться

*сморщенный* 1 (зверек)

*набухать* 3 (о почках)

И еще набухнут почки; Не спра-  
шивай, как набухают почки

*раздувать* 1

Ходят рыбы, рдея плавниками, /  
Раздувая жабры ⟨...⟩

*припухлый* 1 (до детских припухлых  
желез)

*распухший* 1

Речка, распухшая от слез соле-  
ных

*пучиться* 1

Где пучатся кощеевы Рембранд-  
ты

*густеть* 1

[о волосах] Разумные, густеющие  
прядки

*вздувшийся* 1

Нева — как вздувшаяся вена

*всклокоченный* 1 (сено; см. ↓)

*распускать* 1 (см. ↓)

*собирать* 1

Так соборы кристаллов сверх-  
жизненных / Добросовестный  
свет-паучок, / Распуская на реб-  
ра, их сызнава / Собирает в еди-  
ный пучок

*раскидистый* 1

Линеек раскидистых стайку

*\*запущенный* 1

И я выхожу из пространства /  
В запущенный сад величин

*граненый* 1 (воздух, ребра)

*всклокоченный* 1

Веся всклокоченное сено, / Пле-  
тется на асфальте воз

*всклоченный* 1

Я по лесенке приставной / Лез  
на всклоченный сеновал

*распустить* 1

Лэди Годиву с распущенной ры-  
жею гривой

*разматывать* 1

[бегуны] Еще разматывать долж-  
ны / Кусок сукна зеленый

*раскрыть* 2

Боюсь раскрыть ножом дву-  
створчатый жемчуг /2 р./

*наливной* 1

Мы прошли разряды насекомых  
/ С наливными рюмочками глаз

*искривиться* 1

И богато искривилась половица

*виоющийся* 1 (тропка)

*\*выпрямительный* 2 (вздых /2 р./)

*развернуть* 1

[о бабочке] О флагом разверну-  
тый саван

*расправлять* I

Чудовищный корабль на страш-  
ной высоте / Несется, крылья  
расправляет...

*сложить* I

Сложи свои крылья — боюсь!

*гнувшийся* I (на гнущихся мостках)

*B + Род. I*

Косит ливень луг в дугу

*НА + Род. I* (расчертить на углы)

С точки зрения диахронии Мандельштам шел по пути усложнения метафор. Начиная он в символистском духе, устраняя материю и оставляя форму (абстрактное без конкретного), ср.: *Духовное — доступно взорам, / И очертания живут* 1909. В дальнейшем этот символистский опыт, по-видимому, сыграл решающую роль тем, что позволил Мандельштаму соединять абстрактное (форму) и конкретное (теоретически — материю, а лексически — предметные слова) в новые и неожиданные сочетания. В постсимволистский период в идиолекте Мандельштама появлялись и метафоры с геометрическими формами типа *полукруг колоннады, форум полей, колоннада рожи* (с дополнительными непространственными смыслами), и зооморфные метафоры (характерные для всего творчества Мандельштама), ср.: *На площадь выбежав, свободен / Стал колоннады полукруг, — / И распластался храм Господень, / Как легкий крестовик-паук* 1914. Например, взяв за основу изображение Европы на географической карте, Мандельштам метафорически оформил привычные очертания государств и побережий — *Пята Испании, Италии медуза* [в действительности наоборот: Италия в форме пяты, Испания — медузы]; *Изрезаны ее живые берега, / И полуостровов воздушны изваянья, / Немного женственны заливы очертанья: / Бискайи, Генуи ленивая дуга...* 1914. Как можно видеть по этому и другим примерам, лирика Мандельштама живописна, архитектурна, скульптурна, пластична.

Остановимся чуть подробнее на разнообразии форм. Представлены

геометрические (ок. 105),

архитектурные (ок. 42),

ландшафтные (ок. 51),

формы предметов и близкие к ним (ок. 94),

зоо- и антропоморфные (ок. 71).

Среди геометрических обращает на себя внимание круг, шар, которые в античности считались самыми совершенными из фи-

гур<sup>26</sup>, а в русском символизме связывались с ницшеанским «вечным возвращением»<sup>27</sup>. Память об этих традициях хранят многие номинации Мандельштама.

Среди зоо- и антропоморфных большое количество зоологических видов (*паяк, гнида*) и названий частей тела — особо выделяющихся (*брюхатый, рогатый*) и даже отсутствующих (*безногий*) органов.

Форма в поэтической картине мира Мандельштама — это еще и приобретаемый параметр (ср. *покрой, перекраивать*); вся группа — 44 номинации.

Форма нужна Мандельштаму не только при изображении одной вещи, но и при изображении группы вещей (отсюда *ворох, кипа*) и совместного перемещения вещей (*Десять пальцев — мой табунок!* 1931); вся группа — 24 слова.

Из грамматических явлений, соотносимых с формой, отметим особую семантику Творительного падежа, который позволяет сравнивать одну форму — с другой:

#### Твор. сравнения (Твор. «внешнего вида»)

Хвостик лодкой, перья черно-желты, /  
Ниже клюва красным влит /2 р./  
Лоном широкая палуба

Мандельштам обращает внимание не только на форму, но и на поверхность — 17 метафорических номинаций в основной модели, всего 20.

### 5. Характеристика поверхности: лексическое поле (17, всего 20)

\*лицо 1

Природа своего не узнает лица  
*морщинистый* 2

И морщинистых лестниц уступки

\*лягушья кожа 1

{...} и воздух нежнее /  
Лягушиной кожи воздушных шаров

*морщины* 3

Глубокими морщинами волнуя, /  
Меж ним и нами занавес лежит;  
Замечает все морщины гнейсовые;  
И все утожится, плоится  
без морщин /  
Равнины дышащее чудо

<sup>26</sup> Ср.: «В сущности, только две формы являются превосходнейшими из объемных — шар (globus), ибо так следует переводить [греческое] σφαῖρα; из плоских — круг или окружность (по-гречески κύκλος); только этим двум формам присуща та особенность, что все их части совершенно сходны между собой и крайние точки отстоят от центра на одинаковом расстоянии — правильнее этого ничего не может быть» (Цицерон, «О природе богов», пер. М. И. Рижского).

<sup>27</sup> См., например, Ханзен-Леве 1999.

*плоиться I (см. ↑)	<i>струпя</i> I
<i>трещина</i> I	И красок звучные ступени /
И трещины земли на трудных	На холст, как струпя, положил
склонах	*шершавый 2 (стогны, кручи)
<i>щетина</i> I	<i>неровный</i> I (берега)
Мелколеся колетса щетина	*тюфяк I
<i>горбатый</i> I (двор)	Страшен чиновник — лицо как
<i>ступени</i> I (см. ↓)	тюфяк

В этой небольшой группе слов представлены номинации, которые называют признаки редкие, отклоняющиеся от нормы, часто неправильные, не такие, какие должны быть (ср. метафорические *морщинистый*, *струпя*, *щетина*, *шершавый*, все с отрицательными коннотациями). Они не только характеризуют поверхность, но вдобавок передают тактильное чувство фактуры или материи (например, *лягушья кожа воздушных шаров*).

Следующий параметр, который обычно вводится при описании мира, вещей, мест и движения, — это протяженность (измерения, размеры, границы в пространстве). Протяженность для поэзии — это фактически то же, что перспектива для живописи.

### 2.8.5. Протяженность

В поэзии Манделштама протяженность представлена в полном объеме и в большом количестве — 176 слов, всего 195. Говоря «протяженность», мы имеем ввиду не столько чисто геометрические понятия или конкретные замеры вещей и расстояний, хотя в поэзии Манделштама есть и такие примеры, сколько номинации, дающие приблизительное представление о параметрах или впечатление от них.

#### 6. Размеры. Протяженность: лексическое поле (176, всего 195)

⟨привычные параметры⟩ (69)	<i>неввысокий</i> 3 (пригорок, дома /2 р./)
<i>длина</i> 2	<i>высокий</i> 11 (дома, балкон, строгий
Позвоночное, обугленное тело, /	кабинет, дом, холмы, мачта, кор-
Сознающее свою длину; Люблю	ма, перевал, голенища) И в дугах
шинель красноармейской склад-	каменных Успенского собора /
ки — / Длину до пят ⟨...⟩	Мне брови чудятся высокие,
<i>высота</i> 1	дугой
И речная верста поднялась в вы-	<i>низкорослый</i> I (служанка)
соту	<i>короткий</i> I (существа)

*длинный* 7

[список кораблей у Гомера] Сей длинный выводок; <...> фонарь на длинной палке; В порочных длинных платьях; С длинной плеткой ручевой; \*Длинней органных фуг, горька морей трава

*длиннопалый* 1 (Паганини)

*долгопалый* 1 (шинель)

*глубокий* 7

Глубокими морщинами волнуя, /  
Меж ним и нами занавес лежит;  
<...> в глубоких закромах; В беременном глубоком будущем /  
Жужжит большая медуница; [о небе] А ты, глубокое и сытое;  
\*Линяет зверь, играет рыба /  
В глубоком обмороке вод

\**глубина* 1

С глубиной колодезной венки

*ширина* 1

Ее базаров бабья ширина

*ширь* 1 (мировая)

*широкий* 16 (широкий вид в туманное окно; Азия; жест; луг, \*шум самовара, театров широкие зевы, широкий вынос плащаницы, сцена, лоном широкая палуба, грудина [птиц], в широкую разлаплицу бульваров, \*И широка моя стезя, широкое и братское лазорье, На Адриатику широкое окно, широкая грудь осетина, \*звук широк)

*широкопасмурный* 1

Сюда влачится по ступеням /  
Широкопасмурным <...>

*широкохмуры* 1 (орел)

*широчайший* 1

И широчайшие зеленые сады

*узкий* 2

...расходятся улицы в чеботах узких железных; [китайцы] Иг-рают в узкие нарезанные карты  
*узенький* 1

На узеньких на саночках

*толстый* 3 (стекло каюты, пальцы)

*тонкий* 4 (луч, игла, упряжь, стены)

*жирный* 1

Его толстые пальцы, как черви, жирны

*тонкошей* 1

А вокруг него сброд тонкошеих вождей

⟨**выдающийся параметр: отклонение в сторону большого** (42) **vs. малого полюса** (21)⟩ (63)

*большой* 10 (голова, медуница, вселенная, план, шоссе) [о бабочке] Такая большая — сия! / С большими усами кусава

*большеголовый* 1

Большеголовые там руки поднимали

*большеротый* 2

Товарищ большеротый мой!; Улиц твоих большеротых <...>

*крупный* 2

Крупный град, по стеклам двинь, грянь и двинь; Азбучные, крупные венки!

*крупноскачущий* 1 (часы)

\**крупнозернистый* 1 (добро)

\**укрупненный* 2 (губы /2 р./)

*дюжий* 1 (плотник)

*гигант* 1

Гиганта, что скалою целой, / К земле, беспомощный, прижат!

*огромный* 14 (луна, комната, поворот руля, парк, ворох роз, коричневый сад, концертный рояль, спицы теней, флаг воспоминанья,



Москва, [как жеребья в] огромном колесе, \*корни)

*\*переозрожденный* 1

И не ограблен я, и не надломлен, / Но только что всего переозрожден

vs.

*маленький* 14 (подвал, храма маленькое тело, рот, маленький вишневый рот, пчелы, гостиницы, В самом маленьком духане, тельце, рот, вечность, Маленьких держательница плеч)

*малый* 1 (снегирь)

*тщедушный* 1

Я рос больным и стал тщедушным

*мелкий* 1

Там живет народец мелкий

*мелко* 1

А Дон еще как полукровка, / Сребрясь и мелко и неловко

*мелколесье* 1

Мелколесья колетса щетина

*крошечный* 2 (придаток, полумесяц губ)

〈**протяженность: ее начало и конец**〉 (23)

*конец* 2

Концы его улыбки, не шутя, / Уходят в океанское безвластье; [улыбка] Как два конца, их радуга связала

*кончик* 1 (ноги)

*верх* (+ Род.) 1

*верха́* (во Мн. ч.) 3

И летают по верхам, по верхам / Ястреба тяжелокровные

*черноверхий* 1 (масса)

*вершина* 2

И вершина колобродит, / Обреченная на сруб

*верхушка* 2 (см. ↓)

*корень* 1

[сосны] Забывая верхушками о корнях

*\*корень* 2

До корней затрепетала / С подмосковными Москва

*во весь рост* 1

[очи] И едва научились они во весь рост / Различать одинокое множество звезд

*в рост* 1

В рост окружи его вниманья синим бором

*доставать* 1

И сосна до звезды достает

*размах* 2

Чую размах крыла; Бульжники и грубые мечты — / В них жажда смерти и тоска размаха

*от + Род... до + Род.* 3

Для того ль должен череп развиться / Во весь лоб — от виска до виска

〈**точные размеры**〉 (17)

*с + Род.* 2

〈...〉 виноградины с голубиное яйцо; Воды набравши с полковша

*на + Род.* 3 (см. ↓)

*аршин* 1 (на полтора аршина)

*поларшина* 1 (снег на поларшина)

*вершок* 2

На вершок бы мне синего моря  
〈...〉

*до + Род.* 1 (см. ↓)

*\*точка* 1

Язык пространства, сжатого до точки...

*чашка* 1

И чашками воды швыряет в облака

глоток 1

И глотками по раскатам / Наслаждается мускатом / На язык, на вкус, на цвет

полковша 1

Воды набравши с полковша

игольное ушко 2

На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко /2 р./

на малость 1

Деревья, почками набухшие на малость

⟨**название по одному из параметров**⟩ (1)

верста 1

И речная верста поднялась в высоту

⟨**параметр протяженности как свойство или приобретенная характеристика**⟩ (13)

сжатый 1

Есть имя славное для сжатых губ чтеца

расти 1

Я слушаю, как снежный ком растет

уменьшаться 1

Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят

сократиться 1

По упругим сходням, по излогам / Сокращусь, исчезну, как Протей

сжиматься 2

[о Москве] А она то сжимается, как воробей

растяжимый 1 (созвездия)

\*растяжка 1 (дуговая)

раздвижной 1 (дом [о небе])

\*расширенный 1

Его запекшееся лето / Лиловым мозгом разогрето, / Расширенное в духоту

расширенья 1 (могущества)

стереть 1

Монх подметок стертое величье

\*сузиться 1

Звук сузился ⟨...⟩

Итак, по параметру протяженности вещи в идиолекте Мандельштама описываются достаточно часто — ок. 176 случаев в основной модели. Этот класс слов состоит из простых прилагательных типа *высокий*, сложных прилагательных, образованных сложением основ типа *большоголовой* или *семивершковый*, существительных типа *ширина*, ср.: [о Москве] *Качнулась в путь — и полвселенной давит / Ее базаров бабья ширина* 1918. В эту группу также входят названия измерений, используемых для обозначения предметов (пример: *верста*), названия приобретенных параметров (*сузиться*). Все они отражают наиболее выделенные, наиболее примечательные внешние характеристики предметов, которые, как правило, отклоняются от нормы (*большоголовой* — такой, голова которого больше, чем обычно)<sup>28</sup>, ср.: *огромный* 17, *крупный* 1 (*Круп-*

<sup>28</sup> Прилагательные, передающие параметры, отстоят от научных представлений. Прежде всего, сравнительная степень этих прилагательных ока-

ный град, по стеклам двинь, грянь и двинь 1937), большой 10; маленький 14, мелкий 1, малый 1, мелкобисерный 1, а также мелколесье 1.

Использование этой группы слов в диахронической перспективе отражает различные идеологические установки Мандельштама. Мандельштам раннего, символистского периода нагружает слова, обозначающие вертикаль, символическими смыслами — это касается прилагательных *высокий* 3 и *глубокий/неглубокий* 2 (также *длинный* — для нитей); другие параметрические прилагательные: *мелкий* 1, *тонкий* 1, *худой* 1 и *огромный* 1 и т. д.

В дальнейшем у Мандельштама появление обозначений для протяженности отвечает уже не идеологическим соображениям, а изобразительным, передаче облика / внешнего вида вещей. Это прилагательные *высокий* 10, *невысокий* 3, ср.:

*Высокий дом построил плотник дюжий 1919, Вы, с квадратными окошками, / Невысокие дома 1925, ср. также глагол выситься.*

Вообще, считается, что для наивной геометрии высота — наиболее заметный среди прочих параметров, поэтому в речи этот параметр наиболее распространен (идея Дж. Лайонза, Lyons 1977). Идиолект Мандельштама подтверждает это положение.

Мандельштам акцентирует и изменение параметров, причем, как правило, в сторону малого полюса, ср.:

*уменьшиться 1 (Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят 1937); сократиться 1 (По уфруим сходням, по излогам / Сокращусь, исчезну, как Протей 1932), суживать (симв.) 1, сжиматься 2, сжатый 3, растянутый 1 и т. д.*

От «наивной геометрии» и метафорической геометрии Мандельштам в ряде случаев переходит к научной геометрии. И в его поэзии появляется не только геометрическая лексика — ([о самолете] *Слетев, он помнит измерение / Других эбеновых игрушек 1923*) (см. § 2.8.2), но и название длины, обозначения мер длины:

зывается семантически проще, чем положительная (см. Вежбицкая 1990: 133). Так, *высокий* означает ‘выше нормы’ (что семантически сложнее выражения *У выше X-а*). Далее, пары параметрических прилагательных с большим и малым полюсом (*высокий* — *низкий*) оказываются асимметричными: в наивной геометрии вещь можно бесконечно увеличивать только в сторону большого полюса, а в сторону малого — нет, потому что свойство быть низким приложимо только к трехмерным предметам (идея и аргументация приведены в Апресян 1980).

длина 2; аршин 3 (*На Севане снег в три аршина* 1930; *Молчит, как устрица, на полтора аршина* 1934) и *вершок* 2 (*На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!* 1935), ср. также *семивершковый* 1 (*В семивершковой я метался кутерьме* 1935).

Мера длины (верста) в определенных контекстах переносится на предметы соответствующей длины, ср.: *И речная верста поднялась в высоту* 1935. В ряде случаев геометрические «замеры» лексически приобретают вид сопоставления с вещами, имеющими похожие размеры или являющимися мерой объема, ср.:

*виноградины с голубиное яйцо* 1930; [язык пространства] *сжатый до точки* 1935 или *воды набравши с полковша* 1936.

У вещей в поэтическом мире Мандельштама помимо размеров отмечаются начала и концы, верх и низ. Это немногочисленные слова, которые могут метафорически обыгрываться, ср.:

*Вот лес корабельный, мачтовый, / Розовые сосны, / До самой верхушки свободные от мохнатой ноши / <...> / И они стояли на земле, / Неудобной, как хребет ослы, / Забывая верхушками о корнях* 1923.

В поэзии Мандельштама в фокус описания попадает не только протяженность вещей, но и протяженность мест — т. е. ширина, глубина и высота.

### 2.8.6. Протяженность мест

Эта группа — сравнительно небольшая, 27 словоупотреблений в основной модели, всего 36, с немногочисленными «русскими» *просторами* (ср. *владимирские просторы*, лексическое поле 9) и столь же немногочисленными «символистскими» *далями*.

#### 7. Протяженность мест: лексическое поле (27, всего 36)

<i>глубина</i> (+ Род. пад.) 6	<i>раздольный</i> 1 (скат)
Светильник в глубине пещеры	<i>край</i> 2 (на краю земли, бочка с полными краями)
<i>простор</i> 1	
О, этот медленный, одышливый простор	<i>откидываться вниз</i> 1
<i>просторный</i> 2	И скат ее нечаянно-раздольный, / Откидываясь вниз до рисовых полей
Чтобы в мире стало просторней	
* <i>протяжный</i> 1	<i>убегать</i> 1
[о равнинах] С протяжным голодом их чуда?	От монастырских косогоров / Широкий убегает луг

<i>площадь</i> 1	<i>семивершковый</i> 1
Я обведу еще глазами площадь всей / Этой площади с ее знамен лесами	В семивершковой я метался ку- терье
<i>десятина</i> 1	<i>В + Вин.</i> 7
Золотых десятин благородные ржавые грядки	На Севане снег в три аршина; И речная верста поднялась в вы- соту
<i>га</i> 1	<i>От + Род.</i> 1
Сухая влажность черноземных га!	От монастырских косогоров / Широкий убегает луг

Начнем с небольшого диахронического экскурса. Семантика «беспредельности» и «безграничности» большинства представленных слов<sup>29</sup> всячески обыгрывалась символистами, но, как ни странно, не Мандельштамом. Если у А. Блока *дали*, *просторы*, *выси* имеют очень высокую частотность, то у Мандельштама-символиста их совсем мало. Это *даль* (+ Род. пад.) 1, *высь* (+ Род.) 1, *простор* (+ Род.) 1 и др. В дальнейшем Мандельштам использует слова *даль*, *ширь*, *высь* и др. для передачи чистой протяженности, лишая эти слова их символической многозначности. Как правило, эти слова стоят в Род. пад., ср.: *Светильник в глубине пещеры* 1916, и тем самым они попадают в один класс с прилагательными типа *просторный* 2, *раздольный* 1. Реже эти же самые существительные обозначают само место, имеющее соответствующий параметр. Мы имеем в виду случаи, когда *высь*, *вышина*, *высота* обозначают 'небо' (см. § 1.4.4).

Из ширей, высей, глуби в постсимволистской поэзии Мандельштама представлена только *глубина*, да и то как характеристика, а не как название места.

К точным (геометрическим) обозначениям измерений и названиям мер длины Мандельштам прибегает неоднократно: Это *десятина* 1, *площадь* 1, *га* 1, а также *семивершковый* 1.

Границы мест, в принципе, предполагают статический взгляд, но динамическая подача мест начинается у Мандельштама уже с них, ср.: *От монастырских косогоров / Широкий убегает луг* 1916, подробнее см. § 2.7.3.

<sup>29</sup> Как уже отмечалось, прилагательные со значением большого полюса (типа *высокий*) могут обозначать безграничную протяженность вверх. Это же свойство переносится и на соответствующие существительные, *высь*, *высота*; оно имеется у существительных типа *простор*, *даль* и некоторых других.

До сих пор мы имели дело только со статическими понятиями — и динамизм, как мы видели, привносился в них уже Мандельштамом. Категория «расстояние» — первая на нашем пути категория, которая коррелирует с перемещением (для измерения расстояния необходим движущийся объект, см. Wierzbicka 1972).

### 2.8.7. Расстояние

Это достаточно большой и разнообразный класс слов (в количестве 44 употреблений, всего их 54), который напрямую связан и с категорией **протяженности**, и с категорией **перемещение**.

#### 8. Расстояние: лексическое поле (44, всего 54)

<i>дистанция</i> 1	<i>далеко</i> 4
Холодным шагом выйдем на дорожку — / Я сохранил дистанцию мою	Ты вся далеко за горой
<i>расстояние</i> 1	<i>далече</i> 1
Разорвав расстояний холстину	<i>недалеко</i> 2
<i>высокий</i> 1	<i>близкий</i> 1
<i>выше</i> 3	<i>близко</i> 1
<i>высоко</i> 1	<i>близко</i> 3
<i>низкий</i> 4	Недостижимое, как это близко — / Ни развязать нельзя, ни посмотреть
И опускаюсь ниже, ниже, ниже	<i>*недоступно</i> 1
<i>глубоко</i> 3	<i>недостижимое</i> 1 (см. ↑)
<i>издали</i> 1	<i>мерить</i> 1
И в темной зелени фрегат или акрополь / Сияет издали — воде и небу брат	И деревянной поступью монаха / Мощный двор когда-то мерил ты
<i>издалека</i> 1	<i>верста</i> 1 (семь тысяч верст)
Шум на шум, как брат на брата, / Восстает издалека	<i>шаг</i> 1
<i>вдали</i> 1	Наши речи за десять шагов не слышны
Вдали якорей и трезубцев	<i>полшага</i> 1
<i>дальний</i> 1 (обоз)	На полшага продвинуться вперед
<i>дальнобойный</i> 1 (сердце)	<i>шась</i> 1
<i>удалять</i> 1	Шась к порогу {...}
<i>далекий</i> 5	

В этот класс входит само слово *расстояние* 1, а также *дистанция* 1. Любопытно отметить, что в идиолекте Мандельштама в количественном отношении пара наречий *далеко* — *близко* ('рас-

стояние' + 'горизонталь') превосходит все остальные номинации (это 5 vs. 1 в символистской модели, 16 vs. 5 в основной модели); также в его идиолекте встречаются 'вертикализованные' расстояния, *высоко* — *глубоко* (5 vs. 3).

За меру расстояния в идиолекте Мандельштама выбираются *верста* 1 и *шаг* 2: *Наши речи за десять шагов не слышны* 1933; *Семь тысяч верст — одна стрела* 1915.

Следующие разделы представляют мандельштамовское оформление категорий места, нахождения где-либо и пространственных отношений между вещами в каком-либо месте.

### 2.8.8. Место

Любовь Мандельштама к местам, *amog loci*, воспевание городов (Петербурга, Венеции, Воронежа и др.), стран (Армении), континентов — вещь общеизвестная и не требующая доказательств. Но интересно, что и сама идея места, безотносительно к конкретным местам, выражается в поэзии Мандельштама достаточно часто, 119 (всего 152) номинаций, и весьма разнообразно.

#### 9. Место: лексическое поле (119, всего 152)

<p>(основные понятия) (31)</p> <p>место 4</p> <p>Не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной; Я лишился и места на пире отцов</p>	<p>на месте 2</p> <p>⟨...⟩ кони гарцевали / И, словно буквы, прыгали на месте; Незыб- лемое зыблется на месте</p>
---	---

---

<sup>30</sup> Место — это самое простое пространственное понятие; благодаря тому, что это понятие — врожденное для человеческого сознания, оно даже выбиралось в число примитивов, т. е. тех самопонятных слов, через которые могут объясняться другие слова. В трудах по логике, философии и лингвистике место часто связывается или с вопросом «где?», или с выражениями «быть (находиться) в...». В этих же трудах многократно отмечалось, что вещи не только занимают место, но и сами становятся местом для других вещей. Говоря *в чашке*, мы чашку делаем местом (вместилищем). Расположение, расстановка вещей в пространстве называется локализмом. Считается, что локализм в высшей степени присущ языку: по локативной модели идет метафоризация непространственных областей бытия. Кстати, в русском языке этот принцип выдерживается наиболее последовательно, ср.: *У нас большая радость*, *У меня хорошие новости* (другие языки в этом случае идут не по пути «быть где-то», а по пути «иметь», ср. англ. *I have good news* или исп. *Tengo una buena noticia*).

*адрес* 1

Петербург! У меня еще есть адреса, / По которым найду мертвецов голоса

*повсюду* 2

— Ты знаешь, мне земля повсюду / Напоминает те холмы

*всюду* 3

Всюду Бахуса службы <...>

*где-то* 4

Где-то грядки красные партера

*где-нибудь* 2

Как землю где-нибудь небесный камень будит, / Упал опальный стих, не знающий отца

*откуда* (вопросительное слово) 3

Откуда привезли? Кого? Который умер?

*ниоткуда* 1

В лицо морозу я гляжу один, — / Он — никуда, я — ниоткуда

*оттуда* 1

И черный парус возвратится / Оттуда после похорон

*некуда* 2

И некуда бежать от века-властелина

*вниз* 4

И скат ее нечаянно раздольный, / Откидываясь вниз до рисовых полей

*внизу* 1

Вся ковровая столица, / А внизу Кура шумит

*ниц* 1

Обращенный вдаль и ниц

**<название места по одному из пространственных параметров> (24)**

*высоты* 1 (с ледяных высот)

*высота* 4

На страшной высоте блуждающий огонь!

*простор* 3 (владимирские)

О, этот медленный, одышливый простор!

*край* (в пределах чего-л.) 3

Я покину край гипербореев; Край небритых гор еще неясен

*сторона* 1 (в мусульманской стороне)

*лоно* 2 (лоном широкая палуба, притяженье земного лона)

*рубежи* 1

Как журавлиный клин в чужие рубежи

*за границу* 1

[колокольня Ивана Великого] <...> Его бы за границу

*область* 1

Эта область в темноводье

*запад* 1 (на западе у чуждого семейства)

*восток* 1

Я смотрел, удаляясь на хвойный восток

*даль* 4

Сырая даль от птичьих стай чернела; Прозрачна даль. <...>

*пригород* 1

В спокойных пригородах снег / Сгрэбают дворники лопатами

**<внутреннее vs. внешнее> (15)**

*внутри* + Род. 5

Внутри горы бездействует кумир

*внутренний* 2 (во внутренней тьме)

Понять пространства внутренний избыток

*недра* 2

Льются мрачно-веселые толпы / Из каких-то божественных недр

*оболочка* 4

\*Чужая речь мне будет оболочкой; И букв кудрявых женственная цепь / Хмельна для глаза в оболочке света



*скрытый* 1 (см. ↓)

*спрятать* 1

Архангельский и Воскресенья /  
Просвечивают, как ладонь, — /  
Повсюду скрытое горенье, / В  
кувшинах спрятанный огонь...

〈**вместилище (объем)**〉 (12)

*тафа* 1; *короб* 1; *чаша* 1; *бокал* 1; *сосуд*  
1; *котловина* 1; *житница* (в про-  
хладных житницах) 1; *закрома* 1;  
*амбар* 1; *зернохранилище* 1; *риги* 1;  
*фура* 1 [Соборы вечные Софии и  
Петра, / Амбары воздуха и света,  
/ Зернохранилища вселенского  
добра / И риги Нового Завета]

〈**пустое (27) vs. заполненное (10)**〉 (37)

*провал* 3

Здесь провал сильнее наших сил;  
Впереди не провал, а промер

*разлом* 1

Ты сказал: природа вся в разло-  
мах

*развал* 1

[описание картины] И в этом  
солнечном развале / Уже хозяй-  
ничает шмель

*\*пропасть* 1

Души готической рассудочная  
пропасть

*промежуток* 1

И в промежутке воспаленном, /  
Где мы не видим ничего, — /  
Ты указал в чертоге тронном /  
На белой славы торжество!

*скважистый* 1

Их воздухом поющ тростник и  
скважист

*\*пустыня* 1

От вторника и до субботы / Одна  
пустыня пролегла

*зев* 1

И театров широкие зовы / Воз-  
вращают толпу площадям

*дыра* 1 (↓)

*зиять* 1

Мне из черных дыр зияла / Сра-  
мота

*пустота* 6

Что ж, гаси, пожалуй, наши све-  
чи / В черном бархате всемирной  
пустоты

*пустой* 7

Квартира тиха, как бумага, — /  
Пустая, без всяких затей; К пу-  
стой земле неволью припадая

*пустынный* 1 (берега)

*пустотелый* 2

Прекрасной земли пустотелую  
книгу

*пустеть* 1

Пустеет понемногу сад  
vs.

*полный* 7

Чуешь вмятины слепые, / Мед-  
ной полные воды

*полноводный* 1

И станет полноводней Волга

*наполниться* 1

И когда я наполнился морем  
наливаться 1

Наливаются кровью аорты

Итак, «место» — это то, что может быть заполнено (или, если воспользоваться идеей Хайдеггера, то, что «впускает в себя»). Идея незаполненного места (*Пустует место. Вечер длится / Твоим отсутствием томим* 1909) — это мотивы раннего Мандельштама. Дальше понятие места используется очень продуктивно, т. е. оно

всегда входит через идею заполненности. Если *пустота* и появляется, то это не *пустота* как ‘ничто’ (*пустота* ранней лирики Мандельштама), а та *пустота*, которая может быть заполнена, ср.: *пустота* 6, *пустой* 7 (при этом 6 употреблений передают смысл ‘готовый впустить в себя’) vs. *полный* 7, *наполнить* 1, *вместить* 1; место как вместилище — по меньшей мере 12 употреблений, среди которых *тара* 1, *короб* 1, *чаша* 1, *бокал* 1, *сосуд* 1, *котловина* 1, *амбар* 1, *зернохранилище* 1, *фриги* 1 и т. д.

Идея места входит в словарь Мандельштама-символиста 33 раза; в дальнейшем количество номинаций достигает 121; при этом на само центральное понятие, *место*, приходится 4 употребления.

Такие локативные существительные, как *сторона*, *высота* (во Мн. ч.), используются еще и для называния конкретных мест, ср. в мусульманской *стороне*, с *ледяных высот*.

Мандельштам очень последовательно придерживается принципа локализма: ни одна вещь в его поэтическом мире не остается без места. И читатель всегда знает, где находится вещь или где происходит событие, но при этом редко получает ответ на вопрос «когда?». Ср.: *Сусальным золотом горят / В лесах рождественские елки; / В кустах игрушечные волки / Глазами страшными глядят* 1908. В результате получается, что большинству вещей и событий в поэтической картине мира Мандельштама отведено свое определенное место (и Мандельштам сознательно или бессознательно совпадает с относительным пространством Лейбница, которое создается взаимным расположением вещей). Этому вопросу посвящен следующий раздел, о локализации вещей.

### 2.8.9. Нахождение и положение где-либо

Класс локализирующих номинаций — один из самых больших, 896, всего 1021. Это связано не только с тем, что самые употребительные его представители — предлоги, сколько с пространственной ментальностью Мандельштама. Слова этого класса передают разные нюансы нахождения в пространстве: самый простой случай — когда актуализируется нахождение, усложненные варианты — ‘нахождение в каком-либо месте и заполнение его’, ‘подвижное vs. неподвижное нахождение’ и т. д.; положение где-либо — это пространственная ориентация одной вещи относительно другой (над/под/внутри и т. д.).

**10. Нахождение и положение где-либо:**  
**лексическое поле (896, всего 1021)**

⟨находиться где-либо⟩ (23)	<i>кишеть</i> 1
<i>быть</i> 1	⟨...⟩ твердь кишит червями
Я был на улице ⟨...⟩	<i>расти</i> 2 (о дереве)
<i>побыть</i> 2	<i>врастать</i> 1
— Ты побудь со мной сначала, —	Необходимо сердцу биться: /
/ Верность плакала в ночи; Ухо-	Входить в поля, врастать в леса
ди, уйди, еще побудь	<i>*обитать</i> 1
<i>остаться</i> 6	Есть обитаемая духом / Свобода
С такой монашкой туманной /	<i>толпиться</i> 1
Остаться — значит, быть беде	На мосту народ толпится
<i>бывать</i> 1	<i>толкотня</i> 1
И мы бывали там ⟨...⟩	И толкотня в гардероб
<i>держаться</i> 3	<i>колобродить</i> 1
А подрастут они — то разве года	И вершина колобродит, / Обре-
два / Держалась на плечах боль-	ченная на сруб
шая голова!	<i>пригвожденный</i> 1
<i>деться</i> 1	К земле пригвожденный народ
Куда мне деться в этом январе?	<i>закольцевать</i> 1 (Caus.)
<i>держать</i> (Caus.) 6	Я около Кольцова / Как сокол за-
Закутав рот, как влажную розу, /	кольцован
Держа в руках осьмигранные соты	<i>прикипеть</i> 1
<i>держать</i> (Caus., 'удерживать в ка-	⟨...⟩ В груди прикипела слеза
ком-л. месте') 2	<i>запечься</i> в 1
От ведьмы и судьбы таких сынов	Гончарами велик остров си-
рожала / Феррара черствая и на	ний — / Крит зеленый, — запек-
цепи держала	ся их дар / В землю звонкую ⟨...⟩
<i>*засесть</i> 1	<i>населенный</i> 1 (см. ↓)
⟨...⟩ где-то там на полигоне / Два	<i>вселиться</i> 1
клоуна засели — Бим и Бом	И хотелось бы тут же вселиться,
<i>*заготовить</i> 1	пойми, / В долговечный Урал,
Для того ль заготовлена тара /	населенный людьми
Обаянья в пространстве пустом	<i>прижиться</i> 1
⟨быть частью какого-либо места⟩ (22)	[эпоха] Она у нас постудно при-
<i>витать</i> 1	жилась, / Как сморщенный зве-
И кряжистого Лютера незрячий	рек в тибетском храме
/ Витает дух над куполом Петра	<i>занять</i> 1
<i>водиться</i> 1	На подвижной лестнице Ламар-
Пока ягнята и волы / На тучных	ка / Я займу последнюю ступень
пастбищах водились	<i>плескаться</i> (о торцах) 1
	<i>*на + Твор.</i> 1
	[полю] на сюртуке

*вешалка* 1 (на вешалке висеть)

\**вишенка* 1

Я трамвайная вишенка страшной поры<sup>31</sup>

**〈положение одной вещи относительно другой〉** (841, всего 982)

*где* вопросительное 19

Где первородство? где счастливая повадка? / Где плавкий ястребок на самом дне очей? / Где вежество? где горькая украдка? / Где ясный стан? Где прямизна речей

*где* относительное 65

Так проклят будь, готический приют, / Где потолком входивший обморочен

*вряд ли где* 1

Чище правды свежего холста / Вряд ли где отыщется основа

*над* + *Твор.* 37

А над Невой — посольства полумира; Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, / Что над Элладою когда-то поднялся

*по-над* + *Твор.* 1

И деревенское молчанье плавит / По-над холмами или в котловине

*под* + *Твор.* 36

〈...〉 костер под небесами; Я не стоял пред египетским портиком банка; Люблю под сводами седья тишины / Молебнов, панихид блужданье

*в* + *Предл.* 407

А в Угличе играют дети в бабки; Мы видим образы его гражданской мощи / В прозрачном воздухе, как в цирке голубом

*на* + *Предл.* 203

На театральной площади темно; На Тоболе кричат; Таких прозрачных плачущих камней / Нет ни в Крыму, ни на Урале; Я был на улице 〈...〉; Воркуют голуби на рынке; Вспомнишь на даче осу; На мосту народ толпится

*у* + *Род.* 32

А у вас еще светло; И бессмертных роз огромный ворох / У Киприды на руках; У всех ларьков облизываю губы; У чужих людей мне плохо спится; У него в покоях спящих / Кот живет не для игры

*близ* + *Род.* 1

Я на прогулке похороны встретил / Близ протестантской кирки, в воскресенье

*за* + *Твор.* 1

Есть за куколем дворцовым / И за кипенем садовым / Заресничная страна; За стеной обиженный хозяин / Ходит-бродит в русских сапогах; Я убегал в оранжею, / Держа ириску за щекой

*возле* + *Род.* 1

Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором

*около* + *Род.* 1

Я около Кольцова / Как сокол закольцован

*рядом* *С* + *Твор.* 3

С тростинкой рядом — дуб 〈...〉; [Вийон] Рядом с готикой жил озоруючи

*меж* + *Твор.* 3

Глубокими морщинами волнуя, / Меж ним и нами занавес лежит; \*Меж тобой и страной ледяная рождается связь

*между* + *Твор.* 2

Или просто дух чобра, растертого между ладоней

<sup>31</sup> *Вишенка* — окказионализм, производный от глагола *висеть*

*посреди* + Род. 2

А посреди толпы стоял гравировальщик

*среди* + Род. 8

[тьнь] Иль шумит среди людей

*среди* + Род. 11

И среди ремесленного городасверчка / Мальчишка-океан встает из речки пресной

*против* + Род. 1

Против друга — за грехи, за грехи — / Берега стоят неровные

*поперек* + Род. 1

Распряженный огромный воз / Поперек вселенной торчит

*перед* + Твор. 3

Навстречу беженке спешит толпа теней, / Товарку новую встречая причитаньем, / И руки слабые ло-

мают перед ней; И перед нами весь раскрытый город: / Купальщички-заводы и сады / Замоскворецкие <...>; \*Перед всем безлесным кругом / Даже ворон оробел

*впереди* 2

С собакой впереди идти по слялю звезд; Впереди не провал, а промер

⟨**опора**⟩ (10)

*на* + Предл. 8

На цепочке кружка-жестянка

\**в* + Предл. 1

[о древности в Риме] Словно мост ненарушенный Ангела / В плоскоступы над желтой водой

*под уздцы* 1

Тише: тучу ведут под уздцы

Смыслы ‘быть в (каком-то месте)’, ‘находиться в (каком-то месте)’, ‘заполнять какое-то место’ в идиолекте Мандельштама могут выражаться еще и разнообразными глаголами с семантикой местонахождения (и, как правило, с добавочными смыслами), от *быть*, *бывать*, *расти* (для дерева) до *водиться* (для животных), *кишеть* (для звезд), *населять* (для людей). Здесь, как и в целой серии динамических метафор, у каждой вещи особый способ нахождения/положения в пространстве, ср.: [Александрийский столп в Санкт-Петербурге] *В черном омуте столицы / Столпник-ангел вознесен* 1915, [о Воронеже] *Высоко занесся санный, сонный / Полугород, полуберег конный* 1937 (подробнее см. § 2.7.3). Поэтому при всем разнообразии глаголов, частотность у них невысока. Положение в пространстве задается также глаголами, которые будут описаны в разделе «Перемещение и новое местоположение в результате» и в разделе «Поза и изменение позы».

Категория места действительно имеет для Мандельштама очень большой семантический вес. Так, в строении предложений у Мандельштама очень значим локативный компонент и, напротив, ослаблен временной. Проиллюстрируем использование обстоятельств места на примере самого распространенного (в т. ч. у Мандельштама) предлога *В* + Предл. Обратим внимание на то,

что такая предложно-падежная синтагма может занимать самые различные синтаксические позиции — от субъекта и предиката до простого дополнения:

- «место» в функции субъекта, которому приписывается признак (5, всего 8): **В Европе холодно. В Италии темно** 1935;
- «место» в функции коллективного субъекта действия (4): **В кабаках меня не любят** 1913;
- «место» в функции локализатора (или даже пациенса) физического, эмоционального и др. состояния (19, всего 22): **Иду змеиною тропой / И в сердце темная обида** 1914;
- «место» в конструкциях, сообщающих о пространственном соотношении предметов (51): **Как мало в фонарях огня!** 1911, **И в царстве мертвых не бывает / Прелестных, загорелых рук** 1917 и в конструкциях, сообщающих о местонахождении вещи или человека (26, всего 33): **И в руках у недоноска / Рима ржавые ключи?** 1914; **Я нынче в паутине световой — / Черноволосой, светлорусой** 1937;
- «место» как арена события (107, всего 145): **У Чарльза Диккенса спросите, / Что было в Лондоне тогда** 1914; **А в Улице играют дети в бабки** 1916;
- *V*-синтагма в разных глагольных сочетаниях (88, всего 92): **В моей крови живет декабрьская Лигейя, / Чья в саркофаге спит блаженная любовь** 1916;
- *V*-синтагма как обстоятельство места с дополнительным каузально-темпоральным значением (38, всего 44): **И покинул корабль, натрудивший в морях полотно, / Одиссей возвратился <...>** 1917 и др. (разбивка в соответствии со словарем Золотова 1982).

Основных предлогов с локативным значением — восемь (данные по всей поэзии Мандельштама), в порядке убывания это *в* + *Предл.* 479, *на* + *Предл.* 229, *над* + *Твор.* 51, *под* + *Твор.* 40 (и *по-над* + *Твор.* 1), *у* + *Род.* 34, *за* + *Твор.* 15, *близ* + *Род.* 1, — всего 850 употреблений.

До сих пор расположение двух вещей относительно друг друга было неравноправным: одна из вещей была в фокусе описания, а другая служила ее пространственным ориентиром. Следующая группа слов — это, как правило, равноправные отношения между двумя вещами; в фокусе описания — не они, а их пространственное соотношение<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> В лингвистике оно называется сопостранственностью.

**11. Пространственные отношения:  
лексическое поле (90, всего 108)**

<i>порядок</i> 1	<i>рядом</i> 1
Тех мастеров, что насаждают в лицах / Порядок зрения ⟨...⟩	Он раскурил чубук и запахнул ха- лат, / А рядом в шахматы играют
<i>средоточие</i> 1 (↓)	⟨ <b>вокруг</b> ⟩ (6)
<i>сплетение</i> 1	<i>кругом</i> 1
⟨...⟩ Средоточий / Знакомых ищет, сладостных сплетений	Тучное море кругом закипает в ключ
<i>тесный</i> 2 (беседка, тропы)	<i>вокруг</i> 1
<i>зажать</i> 3	Дико и сонно еще озираясь во- круг
Чуткие звери и немые рыбы, / В двух берегах зажатые зеленых	<i>вокруг</i> + Род. 2
<i>привязанный</i> 1	Извозчики пляшут вокруг кост- ров; А вокруг него сброд тонко- шеих вождей
К ноге моей привязан / Сосно- вый синий бор	<i>*подмосковные</i> 1 (субстантивирова- нная форма)
<i>*отделять</i> 1	До корней затрепетала / С под- московными Москва
Театр Расина! Мощная завеса / Нас отделяет от другого мира	<i>приволжский</i> 1 (немцы)
<i>завеса</i> 1 (см. ↑)	⟨ <b>под — над</b> ⟩ (15)
<i>завесить</i> 1	<i>нависанье</i> 1
Черным бархатом завешенная плаха	Под неба нависанье, / Под свод его бровей / В сиреневые сани / Усядусь поскорей
<i>*шов</i> 1	<i>покров</i> 2
[об улыбке] И радужный уже строчится шов / Для бесконечно- го познания яви	Видел Цны — реки обычной / Белый-белый бел-покров
<i>взашей</i> 1	<i>накрытый</i> 1 (Сaus.)
Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей	И астраханскую икру асфальта, / Накрытую соломенной рогожей
<i>*держательница</i> 1	<i>заплата</i> 1
Маленьких держательница плеч	⟨...⟩ на рубищах заплата
<i>*предстательствовать</i> 1	<i>площадка</i> 1 (лестниц)
За нас сиенские предстательству- ют горы <sup>33</sup>	<i>подошва</i> 1 (гор)
	<i>подметка</i> 1
	Моих подметок стертое величье
	<i>подкопытный</i> 1 (наперсток)

<sup>33</sup> Предстательствовать здесь на-  
ращивает пространственные смыслы.

*дно* 2 (\*жизни тоненькое дно, на самом дне очей)

*нижний* 1

Нижний слой помраченных небес  
*последний* 1

На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень

\**вышний* 1 (лед)

*надлобье* 1

Что за воздух у него в надлобье

⟨**соприкосновение**⟩ (10)

\**касаться* 1

Касаемся крючьями малых, / Как легкая смерть, величин

*границить* 1

[Гбилиси/Гифлис] Черноволос, с Давид-горой гранича

*пограничный* 1

[об Армении] Твое пограничное ухо

*приставной* 1 (по лесенке приставной)

*разгородка* 1

Виноградарей в их разгородках марлевых.

*стык* 1

Как в язву, заключая в стык — / Кремень с водой, с подковой перстень

\**стакнутый* 2

И звуков стакнутых прелестные двойчатки /2 р./

*сцепиться* 1

И там, где сцепились бирюльки, / Ребенок молчанье хранит

\**упор* 1

И дружба есть в упор, без фарисейства

⟨**центр, середина vs. периферия**⟩ (12)

*посередине* 1

И на стеклянном блюде облака / Поставим яств посередине

*сердцевина* 2 (дуба)

И к нему, в его сердцевину / Я без пропуска в Кремль вошел

*очаг* 1

Днесь, вырвавшись наверх, в очаг лазури

*нутро* [рояля] 1

Мы проникаем в звучное нутро?

*зенил* 1

Как комариная безделица / В зените ныла и звенела

*столица* 3

В столице северной томится пыльный тополь; Дикой кошкой горбится столица; Неусыпленная столица волновая

\**околица* 1 (века)

*окрестность* 1 (в окрестностях Вероны)

*окраина* 1 (на окраине мира)

⟨**часть и целое**⟩ (8)

*часть* 1

Я сердцем виноват — и сердцевины часть / До бесконечности расширенного часа

*единый* 1

Период без тягостных сносок, / Единый во внутренней тьме

*в + Твор.* 6

И в звездах небо козье / Рассыпалось, и молоком горит

⟨**целое и его слой**⟩ (7)

*слой* 1

Нижний слой помраченных небес

\**прослойка* 2

Кремня и воздуха язык, / С прослойкой тьмы, с прослойкой света

*отслоить* 1 (Сaus.)

И хотелось бы гору с костром отслоить

*пласт* 3

Как на лемех приятен жирный пласт; Земля бежит наверх. Приятно / Глядеть на чистые пласты



<p>⟨изнутри vs. снаружи⟩ (6)</p> <p><i>снаружи</i> 2</p> <p>Но выдает себя снаружи тайный план; Что делать, самый нежный ум / Весь помещается снаружи</p> <p>*<i>изнанка</i> 2</p> <p>Изнанка образов зеленых; И все на свете наизнанку</p> <p><i>тыл</i> 1</p> <p>За бревенчатым тылом ⟨...⟩</p> <p><i>засада</i> 1</p> <p>И вдруг открылась музыка в засаде</p>	<p>⟨предел vs. без предела⟩ (9)</p> <p><i>бездбрежный</i> 1 (покои)</p> <p><i>бездбрежность</i> 1</p> <p><i>больше</i> 1</p> <p>Где больше неба мне — там я бродить готов</p> <p><i>открытый</i> 3</p> <p>Открытые формы чертя</p> <p><i>открытость</i> 1</p> <p>Ведь то, что мы открытостью в них мним</p> <p>*<i>веха</i> 1</p> <p>Какие Вы поставили мне вехи</p> <p><i>берег</i> 1</p> <p>В двух берегах зажатые зеленых</p>
---	--

Пространственные отношения в поэзии Мандельштама представлены целым каскадом разнообразных вариаций на тему соприкосновения, окруженности, центра vs. периферии, части vs. целого, целого и его слоя и т. д. При том, что сами номинации редко повторяются, их сумма достигает 90 (всего 108), т. е. достаточно высокого показателя.

До сих пор расстановка вещей в пространстве подавалась так: вещь относительно вещи. Однако есть еще один способ подачи пространства — когда отсчет ведется от местоположения «я». О местоположении с точки зрения человека — следующий раздел.

### 2.8.10. Местоположение с точки зрения человека

Эгоцентричность мандельштамовского видения мира, измеряемая статистическими мерками, в целом невелика — 105 (всего 112) употреблений. Местоположение, имеющее «я» в качестве точки отсчета, например, прописано в семантике дейктических наречий *здесь — там, сюда — туда, право — лево, спереди — сзади*, которые являются основными представителями класса слов «пространство говорящего».

**12. Пространство говорящего:  
лексическое поле (105, всего 112)**

‘то, что окружает говорящего,  
близко к говорящему’ (60) vs. ‘то,  
что далеко от говорящего’ (43))  
(104, всего 111)

*мой* 1 (земля)  
*здесь* 30

Но здесь душа моя вступает, /  
Как Персефона, в легкий круг;  
Как будто вколачивал гвозди /  
Некрасова здесь молоток

*этот* 20

Но желтизну травы и теплоту  
суглинка / Нельзя не полюбить  
сквозь этот жалкий пух; Маком  
бровки мечен путь опасный. / Что  
же мне, как янычару, люб / Этот  
крошечный, летуче-красный, /  
Этот жалкий полумесец губ?..

*сюда* 3

Ты вернулся сюда, так глотай же  
скорей / Рыбий жир ленинград-  
ских речных фонарей

*вот* 6

Вот оно — мое небо ночное, /  
Пред которым как мальчик стою  
vs.

*иной* 1

Но люблю мою бедную землю /  
Оттого, что иной не видал

*там* 37

[в очаге лазури] Как там клубит-  
ся легких складок буря?

*тот* 2

Так гранит зернистый тот / Тень  
моя грызет очами

*то* 3

Кого еще убьешь? Кого еще про-  
славишь? / Какую выдумашь  
ложь? / То ундервуда хрящ: скор-  
ее вырви клавиш

⟨право—лево⟩ 1

*слева* 1

Слева сердце бьется, слава, лейся!

Поскольку лирика имитирует разговорную речь, то маркирование того, что находится «здесь» и «сейчас» — одна из ее задач. Из 112 номинаций, приходящихся на всю лирику Мандельштама, самыми большими по численности оказываются *здесь* 33 (*здешний* — 1) vs. *там* 39, а также *этот* 20 (vs. *тот* 3); в основной модели «своего, близкого» (60) несколько больше, чем «дальнего» (43). Ср.:

*Золотистого меда струя из бутылки текла / Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела: / — Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла, / Мы совсем не скуцаем, — и через плечо поглядела* 1917; *Вежи дальние обоза / Сквозь стекло особняка. / От тепла и от мороза / Близкой кажется река. / И какой там лес, — еловый? / Не еловый, а лиловый* 1936

Нередко у слов дальнего дейксиса возникает или дополнительная, анафорическая прагматика (*там* маркирует место, о котором уже шла речь) или дополнительные смыслы (у *там* — указание на потусторонний мир), ср.:

[случай с анафорой] *Есть за куколем дворцовым / И за китенем садовым / Заресничная страна, — / Там ты будешь мне жена* 1925; [потусторонний мир] *И я догадываюсь, брови хмура: / Как хороша? к какой толпе пристала? / Как там клубится легких складок буря?* 1934; *Да не спросят тебя молодые, глядящие те, / Каково тебе там в пустоте, в чистоте, сироте...* 1934<sup>34</sup>.

Вообще же здесь vs. там как противопоставление двух миров, которым увлекались символисты, в принципе, нехарактерно для Мандельштама: оно есть в раннем любовном стихотворении «Как черный ангел на снегу...», с противопоставлением любви земной и любви небесной — *Пускай нездешняя любовь / С любовью здешней будут слиты* 1913 (1914?).

У Мандельштама на оппозицию ‘свой’ vs. ‘чужой’ приходится ок. 112 примеров<sup>35</sup>. Много это или мало? По-видимому, мало. Так, из дейктической пары право vs. лево в идиолекте Мандельштама представлена только одна номинация, *слева*, и то в контексте стихотворения «Канцона» (*Неужели я увижу завтра — / Слева сердце бьется, слава, лейся!*) считать «я» точкой отсчета предпочтительно, но не обязательно (*слева* бьется сердце у любого человека). Вывод из всего сказанного — такой: на мир Мандельштам предпочитает смотреть как наблюдатель, со стороны. И для его поэтического дейксиса характерна еще и так называемая фигура наблюдателя — например, в глаголах *белеться*, *чернеть*, *выситься*<sup>36</sup>. Наблюдатель в поэзии Мандельштама «спрятан» не только в вышеприведенных глаголах, но и в метафорах. Это способ для Мандельштама, который, как известно, был врагом всего личного в искусстве, выдвинуть на первый план мир и убирать на второй план свое «я».

Зрительный охват пространства актуализируется в поэзии Мандельштама 7 раз (вместе с символистским употреблением, *неоглядной Саймой* — 8).

<sup>34</sup> См. также пример на *там* из «Алонзо» В. А. Жуковского, § 2.1.

<sup>35</sup> Для поэзии представляется перспективным введение такого понятия, как «личная сфера говорящего» (Апресян 1986а): с ее помощью можно увидеть, что одни места включаются в личную сферу (грубо говоря, они свои), тогда как другие воспринимаются Я-субъектом как чужие. За передачу смыслов ‘свой’ vs. ‘чужой’ отвечают не только *здесь* и *там*, но и личные местоимения, например, *мой* — *Но люблю мою бедную землю, / Оттого, что иной не видал* 1908.

<sup>36</sup> Не случайно и появление героев-иностранцев в «Камне» (1913), которые воспринимают жизнь со стороны (отмечено О. А. Лекмановым).

### 13. Зрительный охват пространства: лексическое поле (7, всего 8)

обзор 1

Только города немного / В  
гололедицу обзор

кругозор 3

И отдышавшийся распахнут кру-  
гозор

обвести глазами 1

Я обведу еще глазами площадь  
всей / Этой площади с ее знамен  
лесами

со всех сторон 1

Сорок тысяч мертвых окон / Там  
видны со всех сторон

объятный 1

И быть хозяином объятной / Се-  
мипалатной простоты

Среди представленных номинаций обращает на себя внимание объятность и равномерность охвата пространства (последнее имплицитно представляет представление о любимом мандельштамовском круге).

Последняя группа слов из разряда «субъективированное пространство» оперирует понятиями «свои места — чужие места»; часть примеров — серьезные (*всемирный гражданин*), другая часть — игровая (Воронеж как *родина щегла*).

### 14. Свои vs. чужие места: лексическое поле (10, всего 14)

родина 2

Их родина — дремучий лес Тай-  
гета; Это мачеха Кольцова, / Шу-  
тишь — родина щегла!

\*отчизна 2

[о черепе] Чаша чаш и отчизна  
отчизне

чужой 2 (город, небо)

чужестранец 1

И умудренный человек / Почтит  
невольню чужестранца

чуждое 1 ([о немцах] семейство)

всемирный 2 (гражданин, горожанин)

Основное смысловое напряжение слов этого класса — между принадлежностью человека к одному месту (тому, где он родился) и принадлежностью всему миру. Потому-то *чужой* (и даже *чуждый!*) для Манделштама не означает 'плохой', 'неприемлемый' — ср.: [о немцах] *Поучимся ж серьезности и чести / На Западе у чуждого семейства* 1932.

О вещах, местах, их локализации было сказано достаточно много, а вот позы, которые связаны (а иногда и не связаны) с местами, будут рассмотрены сейчас.

### 2.8.11. Поза и изменение позы

Поза и принятие позы — это сравнительно небольшая группа, 60 (всего 67) слов, которая, однако, позволяет увидеть многоаспектность пространственного оформления мира в поэзии Мандельштама.

#### 15. Поза и изменение позы: лексическое поле (60, всего 67)

<i>вскочить</i> 4	<i>висеть</i> 4
Я на рассвете не вскочу с постели; Утонуть и вскочить на коня своего	<i>висячий</i> 1 С висячей лестницы пророков и царей
<i>вскакивать</i> 1 (на жесткой койке)	<i>занестись</i> 1
<i>встать</i> 2	<i>лепиться</i> 1
На стук в железные ворота / Привратник, царственно ленив / Встал (...)	<i>подвешенный</i> 1
<i>лечь</i> 1	<i>вознесен</i> 1 (Столпник-ангел вознесен)
<i>ложиться</i> 1	<i>лежать</i> 20 (в нескольких значениях)
<i>повиснуть</i> 4	[о черепахе-лире] Лежит себе на солнышке Эпира
<i>вскидывать</i> 1 (бровь) (Сaus.)	<i>брошенный</i> 2
<i>вставать на дыбы</i> 1	Как плуги брошены, ржавеют якоря
Квадриги черные вставали на дыбы / На триумфальных поворотках	<i>вытфростать</i> (руки) 1
<i>закинуть</i> 3 (голову) (Сaus.)	<i>отлежаться</i> 1
А в Москве ты, чернобровая, / Выше голову закинь	<i>выбежать</i> (о храме) 1
<i>наклонить</i> 1 (Сaus.)	<i>распластаться</i> 1 (о храме)
Наклони свою шею, безбожница / С золотыми глазами козы	<i>развалиться</i> 1
<i>валяться</i> 1	Сядь, Державин, развалися
И еще в прихожих слепеньких / Валяются коньки	<i>жаться</i> 1 (к земле)
	<i>прижаться</i> 1
	<i>отвернуться</i> 1
	<i>встать</i> 1 (о полукруге колоннаде)
	(примеры см. в §2.7.3).

Семантика позы передается такими глаголами, как *валяться* 1. Самые частотные глаголы (и — соответственно — позы), как метафорические, так и неметафорические, это лежание — *лежать* 20, изменение (принятие) позы — *лечь* 4, *ложиться* 3, *прилечь* 1; есть подобные группы и для называния других поз — *висеть*, *стоять*; *вскочить*, *вскакивать*.

### 2.8.12. Перемещение

Теперь мы переходим к последнему и самому большому классу слов — перемещению. Чтобы читатель смог оценить все мандельштамовские нюансы в передаче перемещения, весь словарный массив (1148 употреблений, всего 1355) был разбит на четыре группы. Все они представлены в этом разделе.

Перемещение, как уже отмечалось, лежит в области пространства-времени, которые в данном случае образуют нечто вроде хронотопа. В русском языке, приставочном, перемещение и его виды очень тщательно детализируются и дифференцируются (см., например, Апресян 1980, Апресян 1990). Поэтому учесть в единой классификации все смысловые оттенки соответствующих слов на данный момент не представляется возможным. Мы разделили глагольную лексику (и отглагольные номинации) на две группы: в первой акцентируется перемещение как перемена мест, во второй акцент делается на самом перемещении. В обеих группах — алфавитный порядок. За ними следуют группы «Направление перемещения» и «Человек движущийся».

**16. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ из одного пункта в другой,  
с акцентом на новом МЕСТОПОЛОЖЕНИИ:  
лексическое поле (282, всего 320)**

*бросить* (Caus.) 9

И, с тусклой планеты брошенный, / Подхватывай легкий мяч;  
Уже бросает исполнитель / Испепеленную тетрадь; \*Где ночь бросает якоря; Давайте бросим бури яблоко / На стол пирующим землянам

*брать* 2 (Caus.)

Нежные руки Европы, — берите все!

*бухать* 1

Не умолить ее, как в ноги ей не бухай

*валиться из рук* 1

Не поддается петелька тугая, / Все время валится из рук

*\*вводить* (в + Род.) 1 (Caus.)

Но эти губы прямо вводят в суть / Эхила-грузчика, Софокла-лесоруба

*\*ввести* (в + Род.) 1 (Caus.)

Трижды блажен, кто введет в песнь имя

*вернуть* 1 (Caus.)

В землю я заемный прах верну

*вернуться* 14

\*Я в Риме родился, и он ко мне вернулся; Уносит ветер золотое семя, / Оно пропало, больше не вернется; Слепая ласточка в чертог теней вернется; Я вернулся в мой город, знакомый до слез

*вешать* 1 (Сaus.)

[о подкове] Он вешает ее на пороге, / Чтобы она отдохнула

*взлетать* 1

И прямо на луну взлетает враль плечистый

*взойти* 3

У ворот Ерусалима / Солнце черное взошло; \*Восходишь ты в глухие годы, — / О солнце, судия, народ

*взять* 10 (Сaus.)

\*Взять в руки целый мир, как яблоко простое; А боги не ведают, что он возьмет; \*Если б меня наши враги взяли (+ 'захватили'); \*И подбивает взять почасно ялик (+ 'внаем')

*взяться* 2 (за руки, за тебя)

*влезать* 2

Я на вращающийся стул / Влезаю (...);

*влезть* 1

Влез бесенок в мокрой шерстке — / (...) / В подкопытные наперстки

*вливаться* 1

Чтоб в его дорогие глазницы / Не могли не вливаться войска?

*вложить* 4 (Сaus.)

\*И я хочу вложить персты / В кремнистый путь из старой песни; Как будто в руку вложена записка, / И на нее немедленно ответь...

*вмешаться* 1

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, / С певучим именем вмешался

*возвратиться* 5

Одиссей возвратился, пространством и временем полный; Как

мог я подумать, что ты возвратишься, как смел

*возвращать* 2 (Сaus.)

И театров широкие зевы / Возвращают толпу площадям; Я возвратился, нет, — читай: насильно / Был возвращен в буддийскую Москву

*возвращаться* 4

[карега] Что возвращается домой /2 р./; И возвращался с гульбища народ

*возвращенье* 1

И сила страшная ночного возвращенья

*возлагать* 1 (Сaus.)

Только я мою корону / Возлагаю на тебя

*войти* 5

Гляжу — изба, вошел в сенцы; Нет имени у них. Войди в их хрящ; Я без пропуска в Кремль вошел

*\*ворваться* 1

[страха струя] Ворвется в халтурные стены / Московского злого жилья

*восставать* 3

Шум на шум, как брат на брата, / Восстают издалека; И, влагой напоен, восстал песчаник честный

*вручить* 2 (Сaus.)

Прав народ, вручивший посох; Что шепотом лучу / Тебя, дитя, вручу

*встать* 3

Воздушно-каменный театр времен растущих / Встал на ноги (...); Мальчишка-океан встает из речки пресной

*вступать* 1

Но здесь душа моя вступает, / Как Персефона, в легкий круг

*входить* 7

И я вхожу в стеклянный лес вокзала; \*Я, кажется, в грядущее вхожу; К Рембрандту входит в гости Рафаэль; Вхожу в вертепы чудные музеев

*входящий* 1

Где потолком входящий обморочен

*выбегать* 1

И выбегают из углов угланы

*выбросить* 1 (Caus.)

Был выброшен последний материк

*выгонять* 1 (Caus.)

Уже выгоняет выжлятник-пожар / Линеек раскидистых стайку

*выйти* 6

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад; Холодным шагом выйдем на дорожку — / Я сохранил дистанцию мою

*вылететь* 1

[пчелы] Что умирают, вылетев из улья

\**выманить* 1 (припек) (Caus.)

*вымести* 1 (Caus.)

\*День пестрый выметен с позором

*вынимать* 4 (Caus.)

Сонных, теплых вынимают из плаща; Из очага вынимает лавашные влажные шкурки

*вынос* 1 (Caus.) (плащаницы)

*вытить* 2 (воздух) (Caus.)

*вырвать* 2

Чтобы вырвать век из плена; Иль вырви мне язык — он мне не нужен

*вырваться* 4

Из горящих вырвусь рядов; Днесь, вырвавшись наверх, в очаг лазури; \*О том, как вырвалось однажды

*вырыть* 1 (Caus.)

А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы

*выскочить* 1

Изредка выскочит дельфина колесо

*вытащить* 1 (Caus.)

Вытащил горный рыбак расписные лазурные сани

*вытряхнуть* 1 (Caus.)

Я отряхну мои печали, / Как мальчик вечером песок / Вытряхивает из сандалий

*выхватить* 1 (Caus.)

И выхватил лапой своей / Рисующий лев из пенала / С полдюжины карандашей

*выходить* 7

Когда городская выходит на стогны луна; \*И так устроено, что не выходим мы / Из заколдованного круга; Из густо отработавших кино / <...> / Выходят толпы <...> / ; И я выхожу из пространства / В запущенный сад величин; И, выходя из берегов, / Деревья-бражники шумели

*въехать* 1

Въехал ночью в рукавичный, / Снегом пышущий Тамбов

*дать* 5 (Caus.)

— Захочу, — говорит, — дам еще...

*двинуть* 2

Крупный град, по стеклам двинь, грянь и двинь

*добраться* 1

Американка в двадцать лет / Должна добраться до Египта

\**донести* (о звуке) 1 (Caus.)

Выстрел пушечный в подвалы, / Вероятно, донесло



*доставить* 1 (Сaus.)

На свадьбу молодых доставить  
без греха

*\*забиться* 1

А в эластичном сумраке кареты, /  
Куда печаль забилась, лицемерка  
*забросить* 1 (Сaus.)

Ее церквей благоуханны соты —  
/ Как дикий мед, заброшенный в  
леса

*\*заключать* 1 (в стык ) (Сaus.)

*закрывать* 1 (Сaus.)

Закрыв глаза и на коне  
*залететь* 1

И голубь залетел в ковчег

*замкнутый* 1

От замкнутых я что ли пьян две-  
рей

*запахать* 1 (Сaus.)

Запахай меня лучше, как шапку,  
в рукав / Жаркой шубы сибир-  
ских степей...

*запутаться* 1

Запутался в листе прозрачный  
циферблат

*зарыться* 1

В песок зарылся амулет

*засунуть* 1 (Сaus.)

Довольно кукусься! Бумаги в  
стол засунем!

*затоваривать* 2 (небо, сознание )  
(Сaus.)

*захватить* 1 (Сaus.)

И захватив с собой подарки

*зашияться* 1

Не сердчай, турчанка дорогая: / Я  
с тобой в глухой мешок зашьюсь

*\*идти на приступ* 1

Но хлынула к лестницам кровь и  
на приступ пошла

*капать* 1

И с шеи каплет ожерелий жир

*кидать* 1 (пищу на пол ) (Сaus.)

*\*кидаться* 3

Мне на плечи кидается век-вол-  
кодав; Я как щенок кидаясь к  
телефону / На каждый истериче-  
ский звонок

*\*кидаться в ребро* 1

И Фауста бес — сухой и моложа-  
вый — / Вновь старику кидается  
в ребро

*\*кинуть* 1 (Сaus.)

Омут ока удивленный, — / Кинь  
его вдогонку мне!

*класть* 2 (Сaus.)

Не кладите же мне, не кладите /  
Остроласковый лавр на виски  
*командировать* 2 (Сaus.)

Командированный к тачке ост-  
рожной

*крупноскокачущий* 1 (часы)

*ловить* 4 (Сaus.)

\*Стенобитную твердь я ловлю  
*махнуть* 1

Или махнуть на Воробьевы горы

*набрать* 1 (Сaus.)

Воды набравши с полковна  
*надевать* 2 (ролики ) (Сaus.)

*налет* 1

Сухих перстов предчувствуя на-  
лет

*\*налететь* 1

И налетит пламенных лет стая

*налипнуть* 1

А здесь лишь картинка налипла /  
Из чайного блюдца с водой

*нацепить* 1 (на шею узорчатый пла-  
ток) (Сaus.)

*окунуть* 1 (Сaus.)

Мизинец окунув в Москва-реку /  
С разбойника-Кремля (...)

*опустить* 3 (Сaus.)

Как ресницы, на окнах опущены  
темные шторы; В кипящие ноч-  
ные воды / Опущен грузный лес

тенет; И подъемный мост она забыла, / Опоздала опустить для тех / <...>

*остановиться* 1

Айя-София — здесь остановиться / Судил Господь народам и царям!

*остаться* 1

С такой монашкой туманной / Остаться — значит, быть беде

*осыпаться* 2 (песок, звезды без глав)

А вечность — как морской песок: / Он осыпается с телеги

*осыпаться* 1

Добудем розу без ножниц. / Но смотри, чтобы он не осыпался сразу — / Розовый мусор — муслин — лепесток соломоновый

*отдаляться* 1

Я смотрел, отдаляясь, на хвойной восток

*отдать* 5 (Caus.)

Ты отдай мне мое, остров синий

*откинуть* 1 (Caus.)

Откинув палисандровую крышку / Огромного концертного рояля

*\*отнять* 1 (Caus.)

Губ шевелящихся отнять вы не могли

*\*оторваться* 1

Зачем преждевременно я от тебя оторвался?

*отпасть* 1 (от древа жизни)

*отрываться* 1

Не отрываясь целовала

*отряхнуть* 1 (Caus.)

Я отряхну мои печали, / Как мальчик вечером песок / Вытряхивает из сандалий

*\*отступить* 1

И от нас природа отступила

*перевернуть* 1 (Caus.)

[о черепахе] Кто спящую ее перевернет

*перевернуться* 1

По солнцу всклянь перевернулось передавать 1 (Caus.)

И словно пневматическую почту / Иль студенец медузы черноморской / Передают с квартиры на квартиру / Конвейером воздушным сквозняки

*передать* 1

[душа] <...> медлит передать / Лепешку медную с туманной переправы

*перелететь* 1

С кудахтаньем домашней птицы / Перелетев через плетень

*\*переливать* 2 (Caus.)

Вечные сны, как образчики крови, / Переливай из стакана в стакан; И вальс из гроба в колыбель / Переливающей, как хмель

*перенести* 2 (Caus.)

Кому жестоких звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано; \*И европейской мысли разветвление / Он перенес, как лишь могущий мог

*\*перенести* 1

А посреди толпы стоял гравировальщик, / Готовясь перенести на истинную медь / То, что обугливший бумагу рисовальщик / Лишь крохоборствуя сумел запечатлеть

*пересыпать* 1 (Caus.)

Прими ж ладонями моими / Пересыпаемый песок

*погрузить* 1

Я в львиный ров и в крепость погружен

*поваленный* 1 (Caus.)

Якорные пни поваленных дубов звериного и басенного христианства

*подавать* 1 (Сaus.)

Переговариваясь, радуясь, / Друг  
другу подавая брашна

*подать* 5 (Сaus.)

А она из ребячьих пупков / По-  
дает мне горячий отвар

*подвинуть* 1 (Сaus.)

Дай Языкову бутылку / И под-  
винь ему бокал

*подложить* 1 (Сaus.)

Что ж мне под голову другой пес-  
сок подложен?

*поднимать* 3 (Сaus.)

Хочешь, валенки сниму, / Как  
пушинку, подниму

*подносить* 1 (Сaus.)

Я к губам подношу эту зелень

*поднять* 11 (Сaus.)

\*И чту обряд той петушиной но-  
чи, / Когда, подняв дорожной  
скорби груз, / Глядели в даль за-  
плаканные очи; Легче камень  
поднять, чем имя твое повто-  
рить; О, если бы поднять фонарь  
на длинной палке

*подойти* 1

К нему не подойти — почетный  
караул

*подтянуть* 1

Я подтяну бутылочную гирьку

*подхватывать* 1

И, с тусклой планеты брошен-  
ный, / Подхватывай легкий мяч!

*подходить* 2

[море] И с тяжким грохотом под-  
ходит к изголовью; \*Как близко,  
близко твой подходит зов

*подъемный* 1 (мост)

*положить* 2 (Сaus.)

И красок звучные ступени / На  
холст, как струнья, положил

*привести* 2 (Сaus.)

Ломовика судьба-цыганка / Об-  
ратно в степи привела...; \*Ее чу-

желюбая власть привела / К на-  
сильственно жаркой могиле

*привезти* 1 (Сaus.)

Откуда привезли? <...>

*прийти* 5

Пришла с яичнецей хозяйка; Как  
будто в гости водяная дева / К ча-  
совщику подземному пришла

\**прилететь* 1

И твердые ласточки круглых бро-  
вей / Из гроба ко мне прилетели

\**принести* 1 (Сaus.)

Ветер нам утешенье принес

*принять* 1 (Сaus.)

Прими ж ладонями моими / Пе-  
ресыпаемый песок

*пристать* 1

<...> к какой толпе пристала?

\**пролиться* 1

Для них и звук в персты проль-  
ется

*проникать* 1

<...> Не так ли, / Откинув пали-  
сандровую крышку / Огромного  
концертного рояля, / Мы прони-  
каем в звучное нутро?

*проходить* 1

Он все еще проходит мимо, / В  
тумане полдня, вдоль межи

*пускать* 1 (Сaus.)

И в спальню, видя в этом толк, /  
Пускали негодяев

*разносить* 1 (Сaus.)

И яд разносят хладные скопцы

\**сбегать* 1

Сбегали в гроб ступеньками без  
страха, / Как в погребок за круж-  
кой мозельвейна

\**сбросить* 1 (Сaus.)

Стук дятла сбросил с плеч. <...>

*слить* 1

Сольем твою лазурь и наше чер-  
номорье

сойти 2

Благословить тебя в далекий  
Ад сойдет / Стопами легкими  
Россия; \*Бездетными сойдете вы  
/ В свои поваленные гробы

спадать 1

Спадая с плеч, окаменела / Лож-  
ноклассическая шаль

убеждать 2

Я убежал к nereидам на Черное  
море; Но всех других опередит /  
Тот самый, тот, который /  
Из песни Данта убежит / Веда по  
кругу споры

увести 1 (Caus.)

Уведи меня в ночь, где течет  
Енисей

уехать 2

На яхте, на чухонской шхуне /  
Уехать хочется скорей; Чтобы  
нам уехать на вокзал, / Где бы  
нас никто не отыскал

уйти 2

Мне хочется уйти из нашей речи  
/ За все, чем я обязан ей бессроч-  
но (см. ↓ *уходить*)

уйти 3

С большими усами кусава / Ушла  
с головою с бурнус (+ 'спрята-  
лась'); \*Я глубоко ушел в немею-  
щее время (+ 'погрузился')

уносить 1 (Caus.)

\*Сухое золото классической вес-  
ны / Уносит времени прозрачная  
стремнина

уходить 3

Пускай уходит в ночь глухую /  
Мной всполошенное зверье;  
Уходи, уйди, еще побудь; Уходи-  
ли с последним трамваем / Пря-  
мо за город красноармейцы

### 17. Собственно ПЕРЕМЕЩЕНИЕ:

*лексическое поле (299, всего 392)*

бег 1

\*Промчались дни мои — как бы  
олений / Косящий бег. {...}

бежать 15

Уж над Евфратом ночь: бегите,  
иерен!; \*Куда бежать от жизни  
гулкой; Бежит весна топтать луга  
Элады; Еле дух перевода, бегут  
курдины; [душа] Она бежит вию-  
щеюся тропкой, / Но смерти ей  
тропинка не ясна

блужданье 1

\*Люблю под сводами седья ти-  
шины / Молебнов, панихид блу-  
жданье

блуждать 3

На страшной высоте блуждаю-  
щий огонь; Зеленая звезда, блу-

ждающий огонь; И для людей,  
для их сердец живых, / Блуждая  
в их извилинах {...}

бродить 3

В мозгу игла, брожу как тень;  
Лишь оперные бродят мужики;  
Где больше неба мне — там я  
бродить готов

бросаться 2

Слепая ласточка бросается к но-  
гам

валить 1

И тяжелый валит пар

везти 6 (Caus.)

Везя всклокоченное сено, / Пле-  
тется на асфальте воз; По улицам  
меня везут без шапки; Царевича  
везут {...}; Везут собак в тюрьмо-

подобной фуре; А со мною жена  
 пять ночей не спала / < ... > трех  
 конвойных везла

*вертеться* 1

Чтоб вертелась каруселью / Ки-  
 сло-сладкая земля

*вести* 6 (Caus.)

Ты шел бестрепетно, свободный  
 гражданин, / Куда вела тебя Пси-  
 хея; Тише: тучу ведут под узцы

*взмах* 2 (ресницы)

*влачить* 1 (Caus.)

Влача через влажные рытвины  
 хрупкий прибор геометра

*влачиться* 2

Не к вам влечется дух в години  
 тяжких бед, / Сюда влачится по  
 ступеням

*влечься* 1 (см. ↑)

*влечь* 3 (Caus.)

А потом куда хочешь влеки; Как  
 сутулого учит могила / И воздуш-  
 ная яма влечет

*возить* 1 (Caus.)

Или возит кирпичи / Солнца  
 дряхлая повозка

*волочить* 1 (Caus.)

И, саблю волоча сердито

*вон* 1

Видавшие виды монатки /  
 На улицу просят вон

*вращаться* 2

Живая карусель, без музыки,  
 вращалась!; И колесо вращается  
 легко

*вращающийся* 1

Я на вращающийся стул / Вле-  
 заю <...>

*гнать* 1 (Caus.)

Он куда-то гнал коляску / До по-  
 следней хрипоты

*гонимый* 1 (взашей)

*гоняться* 2

И ты гоняешься за легкою вес-  
 ной

*\*гулять* 2 (на кладбище, здесь)

*двигаться* 1

Хрусталь, в котором движутся  
 колеса и шарахаются лошади

*двигенье* 1

Бродяга — я люблю движенье;  
 Овечьих стад и смутных волн  
 движенье?

*донести* 1 (Caus.)

Тварь, откуда жизнь хватает, /  
 Донести хребет должна

*ехать* 4

От Воробьевых гор до церковки  
 знакомой / Мы ехали огромною  
 Москвой; Ехала конная, пешая,  
 шла чернOVERХая масса

*\*журчать* 1

Обратно в крепь родник журчит  
 / Цепочкой, пеночкой и речью

*заблудиться* 3

Заблудился я в небе — что де-  
 лать? / Тот, кому оно близко, —  
 ответ!

*закружиться* 2

Закружились фаэтоны, / Поста-  
 лые дворы...; Звонки — и закру-  
 жились сферы: / Самоубийство  
 решено

*идти* 21

Посох взял, развеселился / И в  
 далекий Рим пошел; \*Ты шел  
 бестрепетно, свободный гражда-  
 нин, / Куда вела тебя Психея;  
 Шли нестройно — люди, люди,  
 люди; \*Флейты греческой тэта и  
 йота / <...> / Зрела, маялась, шла  
 через рвы; Она идет — чуть-чуть  
 опережая / Подругу быструю и  
 юношу-погодка

идти 2

\*Шла пермяцкого говора сила, /  
Пассажирская шла борьба; Рыба  
шла на речном говорке

идти (о транспорте) 2

Поезд шел на Урал. <...>; Только  
шел пароход по реке

катить 1 (Caus.)

Катит гром свою тележку /  
По торговой мостовой

катиться 4

Державным яблоком катящиеся  
годы; Как тяжелые бочки, спо-  
койные катятся дни; \*А счастье  
катится, как обруч золотой, / Чу-  
жую волю исполняя; Когда в да-  
лекую Корею / Катился русский  
золотой

качаться 1

Будет зыбка под ногою / Легкою  
качаться

качнуться в путь 1

[о Москве] Качнулась в путь <...>

кочевать 2

Родная тень в кочующих толпах;  
В степи кочуют кочки

кружащийся 1

Выпить здравье кружащейся  
башни

кружить 1

Я кружил в полях совхозных

кружиться 2

Кружилась долго мутная метель;  
И в бездревесности кружились  
листы

лезть 1

Я по лесенке приставной / Лез  
на включенный сеновал

лёт 1

А то сегодня победители / Клад-  
бище лёта обходили

летать 10

По воздуху летает птица; В суматохе бабочка летает; А вам, в без-

временьи летающим; Научи ме-  
ня, ласточка хилая, / Разучив-  
шаяся летать; Сам собой лета-  
ет мяч; Так вот кому летать и  
петь; Летают Валкирии <...>;  
И хлопья черных роз летают /  
Под этой ветряной луной; Зеле-  
ная звезда летает; И летают по  
верхам, по верхам / Ястреба тя-  
желокровные

лететь 19

Летят стрекозы и жуки сталь-  
ные; Куда летите вы? Зачем /  
От древа жизни вы отпали;  
\*В молочные Альпы мечтанье  
летит; Смотри, навстречу, словно  
пух лебяжий, / Уже босая Делия  
летит; К трубам серебряным  
Азии вечно летящая — / Арме-  
ния, Армения!; [итальяночка]  
На узеньких на саночках за Шу-  
бертом летит; Как моль летит на  
огонек полночный; Его холмы к  
далекой цели / Стогами легкими  
летели

летающий 2

Цирюльника летающая скрипка;  
Шестируких летающих тел /  
Слюдяной перепончатый лес

лить 1 (Caus.)

Что понапрасну льешь свое сия-  
нье, / Луна без Рима, жалкое яв-  
ленье?

литься 11

Льются мрачно-веселые толпы /  
Из каких-то божественных недр;  
Уже не хищницей лиясь из-под  
смычков, / Не ради слуха или не-  
ги ради, / Лиясь для мышц и  
бьющихся висков

лучиться 1

А ты в кругу лучись, — / Другого  
счастья нет, / И у звезды учись /  
Тому, что значит свет

*маршировать* 1

И маршируют повзводно полки /  
Птиц голенастых по желтой рав-  
нине

*метаться* 3

Я буду метаться по табору улицы  
темной; В семивершковой я ме-  
тался кутерьме; Кривеет, мечет-  
ся и роет ров в песке

*мчатся* 7

По набережной северной реки /  
Автомобилей мчатся светляки;  
Чтобы белые звезды обратно /  
Чуть-чуть красные мчались в  
свой дом; \*В конском топоте по-  
гибнуть / Мчатся очи вместе

*\*надвигаться* 1

Надвигалась картина звучащая /  
На меня, и на всех, и на вас...

*направиться* 1

[аббат] Направился к аллеям пар-  
ка / В тот замок, где обедал он

*направлять* 1 (Caus.)

Чистых линий пучки благодар-  
ные, / Направляемы тихим лучом

*неотвязный* (Лебеди) 1

*нести* 5 (Caus.)

И вчерашнее солнце на черных  
носилках несут; Хотя кувшин на-  
половину расплескался, / Пока  
его несли домой; И ночь-кор-  
шунница несет / Горячий мел и  
грифель кормит

*нести* (о реке) 2 (Caus.)

Вверх и вниз на Казань и на  
Чердынь несла

*нести* 11

Несется пыль, и радуги висят;  
Чудовищный корабль на страш-  
ной высоте / Несется, крылья  
расправляет...

*\*нисходить* 1

Как Палестрины песнь нисходит  
благодать

*ноша* 1

Ноша хребту непривычна (...)

*носить* 1 (Caus.)

Мы в полусне твой образ носим, /  
Чужого города картина

*носить* 2

Эти судоходные марки и открыт-  
ки, / На которых носимся и не-  
семся мы

*нырять* 1

Нырjali сани в черные ухабы

*обходить* 1

А то сегодня победители / Клад-  
бище лёта обходили

*объездить* 1

У кого под перчаткой не хватит  
тепла, / Чтоб объездить всю кур-  
ву-Москву

*опережать* 1

Она идет, чуть-чуть опережая /  
Подругу быструю и юношу-по-  
годка

*опускаться* 1

И опускаюсь ниже, ниже, ниже

*опустить* 3 (Caus.)

Как ресницы, на окнах опущены  
темные шторы; В кипящие ноч-  
ные воды / Опущен грузный лес  
тенет

*открывать* 1 (двери) (Caus.)

*отыскать* 1

Чтобы нам уехать на вокзал, /  
Где бы нас никто не отыскал

*отыскаться* 1

Чище правды свежего холста /  
Вряд ли где отыщется основа

*охлестнуть* 1

Или махнуть на Воробьевы горы  
/ Иль на трамвае охлестнуть Мо-  
скву

*падать* 6

И падают стрелы сухим деревян-  
ным огнем; И падают на чистую

салфетку / Разумные густеющие  
прядки

*падение* 1

Паденье — неизменный спутник  
страха

*пасть* 1

На Крещатике лошади пали

*перебежать* 1

Фиалковый пролет газель пере-  
бежала

*передвигать* 1 (Caus.)

Их тысячи — передвигают все, /  
Как жердочки, мохнатые колени

*перелет* 2

О, длительные перелеты! / Семь  
тысяч верст — одна стрела;  
И птичьих стай густые перелеты  
/ Угрюмые волнуют небеса

*\*нить* 1 (Caus.)

И лепет из опыта пьет

*плавать* 2

⟨...⟩ И все живое в нем плавает,  
как рыба; И собирался плыть, и  
плавал по дуге / Неначинающих-  
ся путешествий

*плавкий* 1 (ястребок)

*плестись* 1

Везя всклокоченное сено, / Пле-  
тется на асфальте воз

*плещет* 1

И горячей рыбой плещет / В бе-  
рег теплый хрящ морей

*плыть* 17

Недалеко до Смирны и Багдада /  
Но трудно плыть ⟨...⟩; А давно  
ли по каналу плыл / С красным  
обжигом гончар; И в воздухе  
плывет забытая коринка; С нею  
безвесельный дальше плывет  
гребец; Гора плывет к губам;  
И вся Москва на яликах плывет;  
\*Вспоминаю, как плывет / Свет-  
лый хмель над головами

*пляс* 1

⟨...⟩ чумя от пляса, / Ехала кон-  
ная, пешая, шла черновехая  
масса

*плясать* 1

Извозчики пляшут вокруг кост-  
ров

*повести* 1 (Caus.)

И поведу руку во тьме плугом

*поворот* 1

Скрипучий поворот руля

*погоня* 1

Она боится лишь погоня

*поехать* 3

Мы с тобою поедем на «А» и на  
«Б»; Поедем в Царское село /2 р./

*пойти* 1

Мимо белых колонн мы пошли  
посмотреть виноград

*покатиться* 1

Не допив кубка, покатилаь /  
К ногам тупая голова

*поклажа* 1 (из подушек)

*ползать* 1

Ползают мухи по липкой про-  
стыне

*ползти* 3

Нерасторопна черепаха-лира, /  
Едва-едва беспалая ползет; И как  
паук ползет ко мне; И не ползет  
ли медленно по ним / Тот ⟨...⟩

*полететь* 1

Полетит шашлычный дым

*поплыть* 1

Как подобает мне, на барке /  
Я поплыву на юг

*поплыть* 2

Поплывет Тифлис в тумане, /  
Ты в бутылке поплывешь

*принести* 1 (Caus.)

Ветер нам утешенье принес

*пробежать* 1

Как быстро тучи пробегают / Не-  
освященную грядой



*промчатся* 1

Только злой мотор во мгле про-  
мчится

*пронести* 1 (Сaus.)

Пронесла пехота молчаливо

*\*проникнуть* 1

И прямо мне в душу проник

*простегивать путь* 1

Разве кошка, встрепенувшись, /  
Черным зайцем обернувшись, /  
Вдруг простегивает путь

*разлетаться* 1

И разлетаются грачи в горячке

*\*струить* 1

Декабрь торжественный струит  
свое дыханье

*струиться* 2

Словно в воздухе струится /  
Желчь двуглавого орла; И голу-  
бая кровь струится из гранита

*сыпать* 1 (Сaus.)

И, словно сыплют соль мощною  
дорогой, / Белеет совесть предо  
мною

*убегать* 3

Женщина гладкой перчаткой /  
Правила, точно во сне. / В путь  
убегала она; Я убежал в оранже-  
рею; Как сухую, но живую лапу  
клена / Дым уносит, на ходулях  
убегая

*уносить* 2 (Сaus.)

Уносит ветер золотое семя, — /  
Оно пропало, больше не вернет-  
ся; Как сухую, но живую лапу  
клена / Дым уносит, на ходулях  
убегая

*уноситься* 1

На звучный пир в элизиум ту-  
манный / Торжественно уносит-  
ся вагон

*хлынуть* 1

Но хлынула к лестницам кровь и  
на приступ пошла

⟨место перемещения⟩ (7)

*дорога* 1

Но улыбка неподдельна, как до-  
рога

*тропа* 2

И Геге, свищущий на вьющейся  
тропе; ⟨...⟩ ступал на тесных  
Альп тропы

*тропинка* 1

*тропка* 1

*\*стезя* 1

И широка моя стезя

*дорожка беговая* 1

Что я еще могу набеодокурить /  
На рысистой дорожке беговой

⟨форма перемещения⟩ (12)

*круг* 3

Но здесь душа моя вступает, /  
Как Персефона, в легкий круг;  
Ходит по кругу ночь с горящей  
пряжей; А ты в кругу лучись

*хоровод* 2

Водили музы первый хоровод;  
Я в хоровод теней, топтавших  
нежный луг, / С певучим именем  
вмешался

*зигзаги* 1

Запутанных, как честные зигзаги /  
У конькобежца в пламень голубой

*галоп* 1

Скачут градины галопом

*иноходец* 1

*судоходный* 1 (марки и открытки)

*неравномерный* 1

К пустой земле неволью припа-  
дая, / Неравномерной сладкою  
походкой / Она идет ⟨...⟩

*\*нерасторопный* 1

Нерасторопна черепаха-лира

*торопливый* 1

Люблю священника неторопли-  
вый шаг

⟨неподвижность⟩ (2)

*несдвинутый* 1

И постель, на которой несдвинутый / Моисей водопадом лежит

*нейти* 1

И подвода с битюгами / Никуда нейдет

⟨движение vs. неподвижность как свойство вещи⟩ (6)

*подвижный* 1 (лестница Ламарка)

*стоячий* 1

Внук он зелени стоячей

*тянущийся* 1

И созревающий, и тянущийся весь текучий 1

Я б слушал под корой текучих древесин / Ход кольцеваний волокнистых

*проточный* 1 (вода)

*сыпучий* 1

Сыпучих песков геометр

**18. Направление перемещения:**  
**лексическое поле (522, всего 590)**

⟨обозначения трассы⟩ (60, всего 68)

*по* + *Дат.* 42

И звучит по рядам шепотком; Как по улицам Киева-Вия / Ищет мужа не знаю чья жинка; Ползают мухи по липкой простыне; И слышно, как булькает влага / По трубам внутри батарей; Тихо, тихо по воде линиялой / Ход военных кораблей

*через* + *Вин.* 7

Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра

*сквозь* + *Вин.* 11

Вехи дальнего обоза / Сквозь стекло особняка; Ты каждый раз, как иностранец, / Сквозь рощу портиков идешь

⟨направление движения⟩

(445, всего 505)

*под* + *Вин.* 1 (взять под руку)

*в* + *Вин.* 169

Шапку в рукав, шапкой в рукав; И в далекий Рим пошел; Въехал ночью в рукавичный, / Снегом пышущий Тамбов; И толкотня в гардероб; Но в книгах ласковых

и в играх детворы / Воскресну я сказать, что солнце светит

*на* + *Вин.* 80

Ложится якорь на морское дно; \*Я убежал к Нереидам на Черное море; И на пожар рванулась ива

*мимо* + *Род.* 1

Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград

*к* + *Дат.* 65

И нет ко мне гонца; Я к воробьям пойду и к репортерам, / Я к уличным фотографам пойду; К пустой земле неволью припадая

*от* + *Род.* 10

От Воробьевых гор до церковки знакомой / Мы ехали огромною Москвой; Зачем преждевременно я от тебя оторвался?

*с* + *Род.* 35

Слышу с крепости сигналы; Падают вниз с потолка светляки; Спадают с плеч классические шали; Ветер западный с Невы

*с* + *Род...* *на* + *Вин.* 1

И словно пневматическую почту / Иль студенец медузы черноморской / Передают с квартиры

на квартиру / Конвейером воздушным сквозняки, / Как майские студенты-шелапуты

*с + Твор. отделительный 3*

С Давид-горой граница

*из + Род. 51*

Возьми на радость из моих ладоней / Немного солнца и немного меда; Из горящих вырвусь рядов

*из + Род.*

Белизна снегов гагачьих / Из вагонного окна

*из-под + Род. 2*

А она мне соленых грибков / Вынимает в горшке из-под нар

*из-за + Род. 2*

Из-за домов, из-за лесов, / Длинной товарных поездов, / Гуди за власть ночных трудов, / Садко заводов и садов

*за + Вин. 6*

Нет, не спрятаться мне от великой муры / За извозчищю спину — Москву

*за + Твор. 18*

И идешь за ними следом

⟨**средство передвижения**⟩ (15)

*на + Вин. 15*

на коне; на конях; на черных носилках; на ямщицких вожжах; на розвальнях; на яхте, на чухонской шхуне; на ходулях; И вся Москва на яликах плавает; Иль на трамвае охлеснуть Москву

⟨**способ перемещения**⟩ (2)

*босиком 1*

Твоим нежным ногам по стеклу босиком, / По стеклу босиком, да кровавым песком

*вплавь 1*

[мальчик] И заправила, мчится вплавь

⟨а также — **Твор. трассы**⟩

Вельможе ехать не годится / Дрянным сухим путем; Иду змеиною тропой; Мы ехали огромною Москвой; Сбегали в гроб ступеньками без страха, / Как в погребок за кружкой мозельвейна; Площадками лестниц — разлад и туман

### 19. Человек движущийся: лексическое поле (45, всего 53)

*путешествие 3*

И собирался плыть и плавал по дуге / Неначинающихся путешествий

*странник 1*

О горбоносых странников фигурки!

*пловец 1*

В темной арке, как пловцы, / Исчезают пешеходы

*мореплаватель 1*

*мореход 1*

*собиратель 1 (пространства)*

*гонец 1*

И нет ко мне гонца

*поводырь 1*

И идешь за ними следом, / Сам себе немил, неведом — / И слепой, и поводырь...

*подорожная 2 (без подорожной)*

*побегушки 1*

А иногда пуцусь на побегушки

*поход 1*

Поход Троянского коня

*путь* 6 ('направление перемещения')

И ласточки, когда летели / В Египет  
водным путем; В кислой корчме  
на пути к Эрзеруму

*путь* 7 ('маршрут или дорога')

Кремнистый путь из старой песни

(**ходьба**) (14)

*шаг* 5

Люблю священника неторопливый шаг;  
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами

*походка* 2

*поступь* 1

*пешеход* 4 (см. ↑ *пловец*)

*шагать* 1

*посольство* 1

А над поленицей посольство /  
Эфира, солнца и огня

(**цель перемещения**) (4)

*по + Дат.* 2

Долго ль еще нам ходить по гроба,  
/ Как по грибы деревенская девка? .

*на + Вин.* 2

А иногда пушусь на побегушки

**Перемещение в диахронической перспективе.** Перемещение — одна из связующих нитей между разными периодами творчества Мандельштама: меняется образ мира — меняются и типы перемещения. Как мы помним, в символистской модели «мир сей» передавался в одних случаях в образах хаоса, бездны, всеобъемлющей стихии, а в других — допредметным. Как и у многих других символистов, у Мандельштама *мир сей* был одним из многих. Поскольку человек в *мире сем* чувствовал себя неуютно, то душою и мыслями он стремился к *мирам иным*. И вполне естественно, что в этой модели приоритет отдавался перемещению по вертикали. Если это было перемещение снизу вверх, то от земли к небу (*небу* идеальному, не физическому) или к другим мирам, если сверху вниз — то от земли, обрыва — на самое дно, в бездну, ср.: *К повелевающим светилам / Смирненным возлетишь* лучом 1909; *И, как испуганный орел, / Вернувшись, больше не нашел / Гнезда, сорвавшегося в бездну* 1910.

Помимо падения и движения вверх другим излюбленным мотивом в ранней поэзии Мандельштама была несвобода человека, его подвластность высшим силам. На лексическом уровне идея подвластности передавалась глаголами каузированного перемещения: [о созвездии Весы] *Там, в беспристрастном эфире, / Взвешены сущности наши — / Брошены звездные гири / На задрожавшие чаши* 1911. При этом сила, движущая объект, могла оставаться за кадром; если же она и называлась, то это была, как правило, стихия — *И волной нахлынувшей стихии / Поднят был корабль безумный мой* 1910.

Среди мотивов, которые тесно переплетаются с мотивом перемещения, отметим переход от небытия к бытию, от жизни к смерти: *Мне стало страшно жизнь отжить — / И с дерева, как лист, отпрыгнуть, / И ничего не полюбить, / И безымянным камнем кануть* 1910.

Теперь обратим внимание на то, кто/что перемещается в этой модели. Вовлеченными в движение оказывались прежде всего не предметные сущности или же такие сущности, которых невозможно идентифицировать или хотя бы отнести к какому-либо классу — *И опять к равнодушной отчизне / Дикой уткой взовьется упрек* 1911; *И достигает звезд полет веретена* 1911. Перемещаются, естественно, и стихии — *Ветер веет неутомимо, — / Веет вечно и веет мимо* 1909. Гораздо реже предикаты перемещения приписывались человеку и вещам. Интересно, что человеку в этой модели было свойственно нецеленаправленное перемещение: *Я блуждал в игрушечной чаще / И открыл лазоревый грот...* 1911.

Не только в семантике используемых Мандельштамом глаголов, но даже и в семантике именных номинаций была заложена идея бесцельности перемещения и/или отсутствие четкого маршрута, ср. *скитальцы* 1; *путник* 1; *бродяга* 1; *пилигрим* 1 (а также *путешественник* 1; *прохожие* 1). Что же касается вещей, то для них было характерно каузированное или неконтролируемое перемещение — например, *И поднятой чаще / Суждено упасть* 1911.

Обращает на себя внимание отбор глаголов, передающих перемещение. Среди них есть такие, которые переосмысляются в глаголы перемещения, ср. *веять* в контексте наречия *мимо*, *сорваться* в контексте локативно-направительного обстоятельства *в бездну*; среди них есть и глаголы с семантикой воздействия на объект типа *налетать*, *надвигаться*. Наконец, некоторые из таких глаголов стилистически маркированы: они принадлежат к высокому стилю, ср. *кануть*, *возлететь* и др.

В основной модели мир наделяется прямо противоположными характеристиками: *мир сей* становится предметным<sup>37</sup>, земным, зримым, осязаемым; если он чему-то и противопоставляется, то

<sup>37</sup> Попутно отметим, что в этой новой поэтике вещам возвращаются их конкретные, видовые имена.

только миру иному. Поскольку *мир сей* объявляется высшей ценностью для человека, то из этого логически вытекает приоритетность перемещения по горизонтали. И действительно, статистика подтверждает, что в этой модели человек и вещи не нарушают закона гравитации и перемещаются естественным для них образом, ср. горизонтальное перемещение по земле, по поверхности моря, по воздуху — *От Воробьевых гор до церкви знакомой / Мы ехали огромною Москвой* 1916; *Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра* 1923; *Как быстро тучи пробегают / Неосвещенною грядой* 1917.

В поэзии «зрелого» Мандельштама один из наиболее типичных мотивов становится *de rerum natura*, рассуждения о природе вещей. Любопытно, что описывая приметы и свойства вещей (в широком смысле), Мандельштам нередко упоминает и каким образом они перемещаются. По сравнению с символистской поэтикой меняется словоупотребление: на место редких и экзотических глаголов перемещения приходят типовые —

например, черепахи *ползают* — *Нерасторопна черепаха-лира, / Едва-едва беспалая ползет* 1919; бабочки *летают* — *В суматохе бабочка летает* 1920;

автомобили *несутся, мчатся* — *По набережной северной реки / Автомобилей мчатся светляки* 1916.

Интересно, что самыми частотными глаголами оказываются наиболее употребительные —

*идти* 22, *бежать* 15, *ходить* 7 / *хаживать* 1, *ступать* 6; *плыть* 18, *плавать* 2; *лететь* 19, *летать* 10; *литься* 11; *мчатся* 7, *нести* 11; а также *ползти* 3, *ползать* 1.

Остановимся чуть подробнее на теме «Человек движущийся». В этой группе достаточно употребительны слова, передающие пеший ход, — не случайно глаголы серии *ходить* относятся к самым употребительным, ср.: *Ты каждый раз, как иностранец, / Сквозь рошу портиков идешь* 1914. Отметим еще, что и среди глаголов, и среди названий лиц явно преобладают те, которые передают целенаправленное перемещение, ср.:

*пешеход* 1; *пловец* 1, *мореплаватель* 1, *мореход* 1; *гонец* 1 наряду со *странником* 1, *бродягой* 3.

В поэзии Мандельштама также встречаются различные трансформации метафоры *зрячей стопы* и *собирателя пространства*, ко-

торые передают идею познания местности и ее истории, культуры через перемещение.

Как мы имели случай убедиться, и в символистской, и в основной модели при описании перемещения нередко совмещаются предметная и не предметная области, ср. в символистской модели и в основной — *И тишину переплывает / Полночных птиц незвучный хор* 1910; [о декабристе] *Среди гражданских бурь и яростных личин, / <...> / Ты шел бестрепетно, свободный гражданин, / Куда вела тебя Психея* 1917. Это, по-видимому, неменяющаяся художественная топика Мандельштама.

**Перемещение и его составляющие.** Категориальная сфера «Перемещение» и ее составляющие предполагают разнообразие языковых средств. И действительно, большая часть из них оказывается «задействованной» в поэзии Мандельштама 1912—1938 гг. Посмотрим теперь, как передается перемещение и какие его аспекты особо акцентируются.

В основной модели поражает не только многообразие видов и форм перемещения, но и та обстоятельность их описания, которая свойственна Мандельштаму. Выше мы перечислили девять семантических компонентов, которыми описывается перемещение. Сразу отметим, что из всех пространственных компонентов практически полностью исключается «расстояние», а из временных — «промежуток времени»<sup>38</sup>. При этом у глаголов перемещения не только заполняется максимальное количество валентностей, но сверх того при них появляются еще и факультативные обстоятельства. Таким образом, читатель получает исчерпывающие сведения о том, кто движется, куда, откуда и каким образом.

Семантический компонент ‘место’ актуализируется у глаголов с приставками *в-, вы-, от-, с/со-, по-, за-, у-*, которые передают перемещение из одного места в другое; среди них — *выйти, выходить, вынимать* (каузатив), *вырваться*; *Уж я не выйду в ногу с молодежью / На разлинованные стадионы, / <...> / В стеклянные дворцы на курьих ножках / Я даже тенью легкой не войду* 1931. С местом частично пересекаются две другие области, начальная и конечная точка.

**Начальная точка перемещения** передается преимущественно в предложно-падежных конструкциях, ср.: *из + Род, от + Род.*, как и **конечная точ-**

---

<sup>38</sup> И расстояние, и промежуток времени, например, часто встречаются в поэзии Н. С. Гумилева, ср. срок — *Восемьдесят дней шел мой караван.*

**ка перемещения** — *в + Вин.*, *на + Вин.*; *к + Дат.*, а кроме того наречиями, ср. *туда — Идем туда, где разные науки / И ремесло — шашлык и чебуреки* 1920.

**Трасса / маршрут** передается достаточно часто Творительным Трассы — *И ласточки когда летели / В Египет водяным путем (...)* 1915, транзитивными предложениями *по + Дат.* — *И собирался плыть, и плавал по дуге / Неначинающихся путешествий* 1937; *сквозь + Вин.*; *через + Вин.*

**Направление** содержится в семантике целенаправленных глаголов, которых большинство, и отсутствует в семантике менее частотных нецеленаправленных глаголов, ср.: *И прямо на луну взлетает враль плечистый* 1935 vs. *Где больше неба мне — там я бродить готов* 1937.

Указание на **скорость** содержится, как правило, в семантике глаголов, ср.: *Только злой мотор во мгле промчится* 1920; *Везя всклокоченное сено, / Плетется на асфальте (sic!) воз* 1913, и крайне редко передается наречиями или прилагательными.

Наконец, Мандельштам специально оговаривает **средство и способ перемещения**. Транспортное средство вводится предположно-падежными конструкциями *на + вин.*: *И вся Москва на яликах плывет* 1931; *Пуškai там итальяночка, / Покуда снег хрустит, / На узеньких на саночках / За Шубертом летит* 1931. Способ перемещения актуализируется Творительным способом перемещения — *Благословить тебя в далекий Ад сойдет / Стопами легкими Россия* 1917; есть единичные случаи, когда способ перемещения задается наречиями — *Твоим нежным ногам по стеклу босиком, / По стеклу босиком, да кровавым песком* 1934. Порядок перемещения объектов передается предлогом *за + Твор.* *И идешь за ними следом, / Сам себе немил, неведом — / И слепой, и поводыр...* 1937. Названия транспортных средств многочисленны; в качестве иллюстрации назовем такие — *квадрига, двуколка, карета; розвальни; саночки, салазки; трамвай, поезд, линейка; ялик, двойка.*

Поэтику Мандельштама справедливо называют «поэтикой опущенных звеньев». Но тем удивительнее, что перемещение, как и другие виды пространственности, представляет собой столь детально проработанную область. Например, самые употребительные предлоги —

*в + Вин.* 188, *на + Вин.* 94, *к + Дат.* 79, *из + Род.* 54, *с + Род.* 42, *от + Род.* 10 и др. составляют большой класс, 505 случаев (данные по всей поэзии Мандельштама).

Все это заставляет думать, что перемещение само по себе, безотносительно к связанным с ним темам и мотивам, имеет большую ценность для поэта.

Перемещение попадает еще и в «фокус» метафор и сравнений; любопытно, что при этом перемещение одного объекта метафоризируется через перемещение другого объекта, см. § 2.7.4.



## 2.9. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**1. Лексикографический вывод.** Пространство и пространственность (форма, протяженность, место, движение и т. д.) образуют единую категориальную область, большую по своей численности — 3697 словоупотреблений, в центре которой стоит само *пространство* (19 словоупотреблений).

Пространственность в поэзии Мандельштама оформляет весь остальной мир. Причем создаваемый мир подается приблизительно, так же, как в нереалистической живописи. Роль наблюдателя оказывается наиболее подходящей для Мандельштама потому, что она предполагает взгляд на мир со стороны. Роль же лирического героя, внутри мира, оценивающего мир с точки зрения «здесь — там», «свое — чужое», представлена небольшим количеством примеров и не может считаться характерной для Мандельштама.

Местонахождение и положение в пространстве, равно как и перемещение (движение), — это *modus vivendi* как подвижных, так и неподвижных вещей в поэтическом мире Мандельштама.

В поэзии раннего Мандельштама приоритетной может считаться вертикаль — она задает как протяженность, так и направление движения. В основной модели вертикаль остается при протяженности (ибо это самый заметный параметр), зато в движении преобладает горизонталь.

**2. Тематические выводы.** Мандельштам был одним из первых поэтов XIX — нач. XX в. в русской литературной традиции, у которого пространство выделено, подчеркнуто.

Пространство в поэзии Мандельштама изображается и осмысливается с самых разных позиций: *in praesentia*, наблюдаемым — в формах, линиях, красках; *in potentia* — тем первоначалом мира, которое задает форму вещей и раскрой мира; *in actu* — когда изображается как сам процесс творчества, так и его результат.

В космогоническом сценарии творения мира у Мандельштама *земля*, как мы помним, предоставляет материю, *пространство* же придает форму и расставляет вещи по своим местам.

Пространство и пространственность подаются Мандельштамом так, что создается новое для русской поэзии ощущение — че-

ловец присутствует не просто в конкретном месте, но в пространстве. Человек не просто проходит расстояние, но постигает и осваивает пространство. И другое ощущение — что человек не просто находится в пространстве, но и находит себя в нем, т. е. начинает творить по образу и подобию пространственных форм. Все полученные данные по языку Мандельштама подводят нас к мысли, что человек в поэтическом мире Мандельштама в первую очередь обитатель пространства.

\* \* \*

Оценивая роль пространственности в оформлении поэтического мира Мандельштама, можно только удивляться, что Мандельштам ничего из этой области не пропускает и не опускает — что, кстати сказать, противоречит представлению о поэтике Мандельштама как о поэтике «опущенных звеньев» (Мандельштам в записях Эммы Герштейн; Гаспаров 1993)<sup>39</sup>. Противоречит «сгущенная пространственность» поэзии Мандельштама и наблюдениям И. И. Ковтуновой:

«Отсутствие точной локализации в большей степени сосредотачивает внимание на лирическом сюжете, эмоции, идеи стихотворения, внося характерный для лирики момент отвлечения от всего конкретного» (Ковтунова 1986: 48).

---

<sup>39</sup> Оказывается, что пропуски осуществляются не за счет пространства (а, скажем, забегая вперед, за счет времени и за счет причинно-следственных связей).



## Глава III

### Время

#### Синопсис

Содержательное наполнение категории «время» в философии Ницше (§ 3.2.1, 3.3.1), Бергсона (§ 3.2.2); поэзия Мандельштама на этом фоне (§ 3.2.3). Вневременность в философии и типы вневременности в поэзии Мандельштама (§ 3.2). Модели времени в европейской культуре (§ 3.3.0) и в поэзии Мандельштама (§ 3.3.1—3.3.5).

Слово *время* в русском языке (§ 3.4) и в поэзии Мандельштама (§ 3.5). Другие ключевые слова идиолекта Мандельштама — *век* (§ 3.8.13) как представитель исторического времени, *день* (§ 3.9.2) и *ночь* (§ 3.9.3) как представители качественного времени.

Время в зеркале грамматики Мандельштама. Как исследовать грамматику времени в поэзии (§ 3.6.0). Временные и вневременные константы поэтической картины мира Мандельштама, диахронические изменения в ней и модели времени по данным грамматики (§ 3.6.1—3.6.4).

Время в зеркале лексики Мандельштама. Поэзия Мандельштама на фоне поэтического узуса (XIX — нач. XX в.): слова класса «Единицы времени» (*миг, мгновение, минута, час, день, год, век*) (§ 3.7). Временной словарь Мандельштама и его рубрикация: время как средство оформления мира, событий, вещей (§ 3.8.0) (локализация во времени и ее языковые вариации (§ 3.8.1—3.8.3), характер протекания события (§ 3.8.4), скорость (§ 3.8.5), срок (§ 3.8.6), повторяемость событий (§ 3.8.7), последовательность событий (§ 3.8.8), закономерности (§ 3.8.9)). Время в космологии Мандельштама (§ 3.9.0) (суточное (§ 3.9.1—3.9.3), годовое время (§ 3.9.4)).

Метафоры времени в поэзии Мандельштама (§ 3.10).

Заключение (§ 3.11).

#### **3.1. ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА: ПАРАЛЛЕЛИЗМ ИЛИ АСИММЕТРИЯ?**

Мировой порядок и мировое устройство, какими их видит культура Нового времени, организованы не только по законам пространства, но и по законам времени. Считается, что время — это

четвертая координата, которая добавляется к трем пространственным. Это привычный путь помыслить мир, но не единственно возможный.

Из привычной для нас триады — «мир», «пространство», «время» — Мандельштам извлекает время. И тогда мир и пространство так и остаются у Мандельштама началом начал и основой основ. Время же вытесняется с главенствующих позиций вневременностью (и вечностью у Мандельштама-символиста). А это значит, что без анализа вневременности статус и положение времени в поэтической картине мира Мандельштама едва ли могут быть определены.

Способ помыслить мир вне времени кажется нам сейчас менее привычным, однако нельзя забывать, что во многих философских системах, от идеализма Платона и средневековой схоластики до Бертрانا Расселла, время устранялось из процесса познания мира и вещей. В философии подобное устранение времени называется «снятием фактора времени в процессе познания». И действительно, рассматривая мир вне времени и во времени, мы получаем два разных образа мира. В первом случае — вечный (совершенный), постоянный, неизменный, состоящий из вещей. Во втором — мир в изменениях, состоящий из событий, мир, в котором нет ничего постоянного, стабильного. Для космологии и рассуждений о природе вещей, которые, вне всякого сомнения, присутствуют в поэзии Мандельштама, идеально подходит вневременность.

Время точно так же, как и пространство, не относится к числу самоочевидных понятий. Хотя человек и чувствует время (как писал Аврелий Августин, автор психологической концепции времени, — время создается переменной вещей), он не всегда может сформулировать, что оно такое. Итоги осмысления времени (конечно же, не окончательные) подводятся во французской философской энциклопедии *Notions philosophiques*:

«Понятие времени особым образом подытоживает человеческий опыт при помощи отношений следования, длительности и одновременности событий. Эти отношения внутренне взаимосвязаны; следование считается самым фундаментальным, одновременность определяется как отсутствие следования, а длительность обозначает идентичность одной и той же основы бытия в течение разных, сменяющих друг друга событий...

Отношения следования породили идею направления времени, отношения длительности — идею непрерывности времени, а отношения одновременности — идею одномерности времени...

Время, таким образом, оказывается своего рода универсальным вместилищем для всех событий в развитии, и представляется в разных культурах либо прямой линией, либо кругом. Все временные отношения проецируются на такую линию, и им приписывается либо статический характер, аналогичный пространственным измерениям, либо динамический характер, аналогичный потоку становления.

Невозможность свести временные отношения к другим, более фундаментальным... приоткрывает очень примитивный характер этих отношений» (статья «Temps»).

Как уже отмечалось, временные параметры существенны не столько для вещей, сколько для событий. Так, если для вещи (идеальной, вне изменений) важны в первую очередь форма, размеры, местоположение (т. е. пространственное оформление), то для события важно не столько «где», сколько «когда», т. е. временное оформление.

Для удобства будем представлять время, внешнее по отношению к событию и в котором для события находится место в виде о с и. Думая о событии, мы задаемся не только вопросом «Когда оно произошло?», но и вопросом «Как оно произошло?». Второй вопрос предполагает, что у события есть еще и внутреннее время — характер протекания события.

Когда мы держим в поле зрения несколько событий, то мы расставляем их в определенной последовательности — раньше, позже, одновременно. Последовательность событий называется хронологией.

Итак, время имеет дело с событийной стороной мира. Тем не менее, говоря о событии, мы можем сделать акцент не на его положении во времени, не на протекании, а на том, что оно имело место. Тогда событие переходит в разряд фактов, ср.: *Колумб открыл Америку в 1492 году* (событие, локализованное во времени) и *Тот факт, что Колумб открыл Америку, известен каждому* или *Открытие Америки по праву принадлежит Колумбу* (подробнее о фактах и событиях см. Арутюнова 1976: 71, Булыгина, Шмелев 1992).

Говоря о событии, произошедшем, происходящем или тем, которое еще только произойдет, мы делим временную ось на три части по отношению к «сейчас», моменту/периоду, который ото-

ждествляется с настоящим. По отношению к настоящему выделяются прошлое (о котором у нас есть сведения или которое запечатлено памятью) и будущее, еще не наступившее, которое мы ожидаем, предсказываем, планируем. В целом мы улавливаем время как течение (протекание), как смену одного «сейчас» другим. Течение времени, восприятие времени через изменения, через события, через его составляющие (прошлое — настоящее — будущее) и делает возможным его моделирование.

До сих пор, говоря о пространстве и времени, мы выдерживали определенную симметрию. Вспомним: оба — первоначала мира, оба определяют и устанавливают закономерности и законы, оба — предмет и инструмент художественного творчества. Сама идея симметричности пространства и времени идет, конечно же, от философии. В ней обе категории помещаются в раздел «метафизика» — обе стоят после природы, если следовать этимологии слова «метафизика», и до природы — если следовать философским определениям. Однако психология восприятия пространства и времени эту симметрию разрушает: у нас есть иллюзия, что время (а не пространство!) мы знаем и ощущаем. Эта иллюзия знания времени приводит к тому, что и в языке вырабатывается свой, специфический взгляд на время (но не на пространство, см. § 2.4). Действительно, знание о времени несут многочисленные стертые метафоры — *Нет времени* или *Время нас рассудит*, *Время — лучший лекарь*. Лакофф и Джонсон даже привели аргументацию в пользу того, что метафоры вообще и временные метафоры в частности задают тот или иной способ обращения с вещами и идеями: так, вместе с метафорой *Время — деньги* человек получает некие нормы в обращении со временем (*время ценят*) (Lakoff, Johnson 1980)<sup>1</sup>. Грамматика еще более тонко оперирует временем, и, таким образом, способы мышления о времени определены, заданы и часто навязываются говорящему в качестве обязательных. В культуре также узаконены способы помыслить время. Однако иллюзорность того, что мы знаем время, сразу же станет очевидной, как только мы погрузимся в культурологию и философию.

---

<sup>1</sup> Более того, в русском языке *время* по количеству метафор и идиом может даже сравниться с такими «ключевыми» для русского сознания концептами, как *душа*, *тоска* и др. (описание метафор времени дается в работах Морковкин 1977, Перцова 1990).

Еще один весомый довод в пользу большей понятности, проработанности, освоенности концепта времени — также из области психологии: у каждого человека есть личный опыт обращения со временем; в то же время само выражение «опыт обращения с пространством» звучит как нонсенс — освоенные земли или пройденные километры едва ли могут быть приравнены к пространству.

Асимметрия, о которой мы говорим, объясняется во многом тем, что пространство обращено к человеку телесному (и опыт обращения с пространством, и наблюдения пространства с трудом поддается вербализации), а время обращено к человеку духовному — время можно представить проходящим через душу человека. Об этом писал Аврелий Августин в «Исповеди»:

«Некие три времени существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего есть память; настоящее настоящего — его непосредственное созерцание; настоящее будущего — его ожидание», а также «Время есть растяжение, но чего? не знаю: может быть, самой души».

Из приведенного определения времени можно сделать вывод: хотим мы того или нет, время вторгается в наш внутренний мир, а потому не заметить его невозможно. Другое дело, что время не материально, не субстанционально и может быть передано и описано лишь с помощью метафор. Метафоры же, как правило, объясняют не само время, но его протекание и его воздействие. В метафорах имеет место материализация (время как действующая сила) или специализация времени (человек перемещается по времени, как по пространству), что и давало основания говорить о приоритетности пространства.

Мандельштам нарушает философский параллелизм между пространством и временем, увеличивает их психологическую асимметрию тем, что разводит пространство и время в диаметрально противоположные стороны. В космологии Мандельштама пространство — первоначало мира, время же — кривое зеркало вечности; с этических и эстетических позиций пространство — свобода и творчество, время — разрушение и несвобода; пространство — сама красота и гармония, время — дисгармония.

Анализ времени в поэтическом мире Мандельштама сопряжен с трудностями иного рода, чем анализ пространства и про-



странственности. Здесь уже не встает вопрос об источниках именно такого типа времени — ответ лежит на поверхности: культура и язык навязывают готовые модели времени, готовые представления о нем и даже готовые словесные формулы. Поэзия Мандельштама их подхватывает и модифицирует.

Для анализа временных представлений мы предлагаем все те же три ступени познания, что и для пространства. Это

- а) **непосредственно переживаемое** (т. е. относительное — с прошлым, настоящим и будущим относительно «меня»; считаемое, качественное, проходящее, реальное, физическое и т. д.) время;
- б) **эмпирически постигаемое** (= мой жизненный опыт свидетельствует о том, что время нужно понимать вот так);
- в) **умопостигаемое** (= мой разум отвлекся от жизненных наблюдений и сосредоточился на существенных характеристиках времени: в итоге я предлагаю следующее определение времени).

Для времени, как и для пространства, третий тип, умопостигаемый, — большая редкость. Как кажется, бесспорных ориентиров для определения умопостигаемого времени в истории мировой поэзии крайне мало. Приведем только один, из поэзии Т. С. Элиота — знаменитое место из «Four Quartets» [«Четырех квартетов»]:

*Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable. / What might have been is an abstraction / Remaining a perpetual possibility / Only in a world of speculation. / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present. / Footfalls echo in the memory / Down the passage which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden. (...)* («Burnt Norton», 1934 г.).

Здесь изложение философии времени Аврелия Августина, согласно которой прошлое, настоящее и будущее одновременно присутствуют (см. выше), начинается сухими философскими дефинициями, а заканчивается образным рядом с центральным символом — садом роз, в котором можно видеть аллюзию на Библейский сад.

Фактически в поэтической картине мира Мандельштама «время» почти всегда задерживается на средней отметке, «эмпирическое», не опускаясь до «непосредственно переживаемого» и не поднимаясь до умопостигаемого. На вопросы, почему у Мандельштама есть умопостигаемое пространство и нет умопостигаемого

времени, почему о пространстве читатель получает новое знание, а о времени — всего лишь новое оформление расхожих, общеизвестных представлений (фактически «подправленную» мифологию времени), мы уже ответили в начале этого раздела: для поэзии с космологической и натурфилософской тематикой время не есть первая необходимость.

Говоря, что Мандельштам игнорирует философию времени, мы входим в противоречие с одним из старейших направлений в мандельштамоведении. Начиная со статьи В. Терраса «The Time-Philosophy of Osip Mandelstam» (Terras 1969) и кончая недавней публикацией О. М. Седых, «Философия времени в творчестве Мандельштама» (Седых 2000), утверждается, что поэзия Мандельштама — самая что ни на есть философия времени. Вот основные положения статьи В. Терраса — в виде тезисов:

Многие философские высказывания Мандельштама о времени продолжают завораживать благодаря оригинальности, пластичности и красоте формулировок.

Основные черты философии времени Мандельштама — пансихизм, универсализм, филологизм, приятие традиционных ценностей и институтов. Часть из них восходит к романтическому идеализму Шеллинга. Основная ипостась времени — созидательная («Time the creator»).

Как и Бергсон, Мандельштам отделяет концепт времени от концепта пространства, причем внимание поэта сосредотачивается не на пространстве, а на времени: пространство — священник времени-бога («priest of time-god»). Живые, конкретные образы времени больше чем метафоры, они лики многоликого времени. Мандельштам прославляет Время примерно так же, как Пастернак — «сестру мою жизнь».

Время для Мандельштама — это метафора жизни и [метонимия истории]. Визуализация исторических эпох носит абсолютно [точный], а не относительный характер.

Время — друг поэта, а не его враг, потому что именно время создает ценности, обогащает человека и человечество.

Мандельштам скорее эстетически (в том числе при помощи языка), чем мистически покоряет время.

Идентификация времени-разрушителя с мужским началом, а времени-созидателя с женским, появляется рано (*И ночь нарастает, унынья и меди полна, / И грубому времени воск уступает певучий*).

Тем самым Мандельштам рассматривается в одном ряду с такими общепризнанными поэтами времени, как Хлебников, изобрет-

ший законы времени<sup>2</sup>, антипод Мандельштама, ср. Н. Пунин и В. П. Григорьев о нем:

«Начало XX века одновременно в разных областях знания и познания, как бы по закону детонации, сделало проблему времени основной проблемой века. Наиболее богатые результаты получены, по-видимому, физикой и, думаю, в художественном творчестве. Так что мне вновь представляется, что по одну сторону ворот, ведущих в нашу эру, стоит теория Минковского — Эйнштейна, по другую — теория государства времени В. Хлебникова» (Пунин 2000),

«...строгая категория „пространство-время“ на всем протяжении поисков основного закона времени... „мифологизировалась“ в духе таких высказываний: в основе всех вер „добро совпадает с временем, а пространство — со злом; пространство — с веществом (и) смертью, время — с жизнью и духом“ — или „время души разлучает(ся) с пространством тела“» (Григорьев 2000: 403).

Или с таким поэтом, как Б. Пастернак, ср.:

«Но бытие, на мой взгляд, — бытие историческое, человек не поселенец какой-либо географической точки. Годы и столетия — вот что служит ему местностью, страной, пространством. Он обитатель времени» (Пастернак 1990: 292); см. также Ковтунова 1995.

Чтобы показать, что Мандельштам из лагеря «поэтов вневременности», мы переходим к анализу его временных взглядов на фоне тех философов, которых в нач. XX в. прочли все — и Мандельштам в том числе.

### **3.2. ВРЕМЯ И ВНЕВРЕМЕННОСТЬ МАНДЕЛЬШТАМА НА ФОНЕ ФИЛОСОФИИ ВРЕМЕНИ**

#### **3.2.0**

Считается, что в культуре вырабатывается свой взгляд на время и он заслоняет от человека истинную природу времени (правда, на место «истинной природы» претендуют разные идеи). Прорыв к сути времени, минуя общепринятые представления, осу-

---

<sup>2</sup> «„Через 3<sup>n</sup> событие делается противобывтием“ — так гласит первый закон. Все прошлое рассекается этим законом на волны времен, из которых каждое в какой-либо степени кратно трем» (цит. по: Пунин 2000).

ощущается лишь в философии (и в науке). Вот как суть времени понимали Фр. Ницше и А. Бергсон.

### 3.2.1. Мандельштам и «вечное возвращение» Фр. Ницше

В нач. XX в. широкое распространение в поэзии русского символизма получило «вечное возвращение». Проводником этой идеи была философия Фридриха Ницше (1844—1900). «Вечное возвращение» — это круговое время, обрекающее все сущее на повторение. Другие приоритетные для символистов мотивы — ценность мига, полдня, вечности; смерть Бога и богоборчество, которые пришли в русскую литературу нач. XX в., также идут от Ницше<sup>3</sup>. Н. Я. Мандельштам в воспоминаниях отмечала (заостряя противопоставление символизм vs. Мандельштам), что философия Ницше, столь ценимая символистами, была глубоко чужда Мандельштаму. Мы же полагаем, что одна из моделей времени Мандельштама, самая ранняя, восходит к учению Ницше о «вечном возвращении». Однако вечное возвращение Мандельштама — это не копия модели времени Ницше, а ее модификация.

Вот «вечное возвращения» по Ницше, из «Так говорил Заратустра»: его излагает сам Заратустра и другие персонажи —

[Заратустра] «Взгляни... на это Мгновение! От враг Мгновения уходит долгий, вечный путь *назад*: позади нас — вечность.

Не должно ли быть так: все, что *может* произойти, уже проходило некогда этим путем? Не должно ли быть так: все, что *может* случиться, уже случилось некогда, свершилось и миновало?

И если все уже было: что думаешь ты об этом Мгновении, карлик? Не должно ли быть так: эти ворота — тоже уже были?

И не связаны ли все вещи между собою так прочно, что Мгновение это влечет за собой все последующие? А значит, еще раз — само себя?

Ибо все, что должно произойти на этом пути *вперед* — должно произойти еще раз!

И этот медленный паук, ползущий в лунном свете, и сам этот лунный свет, и мы с тобой, шепчущиеся у этих ворот о вечных материях, — разве все это не было уже когда-то?» (Ницше 1990: 138—139);

[карлик] «...самоё время есть круг» (Ницше 1990: 138);

<sup>3</sup> Мотивы круга, кружения, мига/мгновения в раннем символизме рассматриваются в книге Ханзен-Леве 1999.

«Все уходит, все возвращается; вечно катится Колесо Бытия. Все умирает, все вновь расцветает. Вечно бежит Год Бытия.

Все разрушается, все строится вновь; вечно возводится все тот же Дом Бытия. Все разлучается и встречается вновь; вечно верным себе остается Кольцо Бытия.

Каждый миг начинается бытие; вокруг каждого „здесь“ вращается кольцеобразное „там“. Середина — повсюду. Путь вечности — кривая. {...}

Ибо хорошо знают звери твои, о Заратустра, кто ты и кем должен стать: *ты — учитель Вечного Возвращения...*

Вот мы знаем, чему учишь ты: что все вещи вечно возвращаются, а с ними и мы сами, что мы существовали уже несчетное количество раз, а с нами — все вещи.

Ты учишь, что есть Великий Год становления, необычайный, величайший год-исполин; подобно песочным часам, должен он обращаться снова и снова, чтобы заново наполняться и снова течь;

— и все эти годы равны самим себе, как в самом великом, так и в самом малом; и сами мы в каждый Великий Год тождественны себе, как в самом великом, так и в самом малом» (Ницше 1990: 194, 196).

Итак, в ницшеанский (и символистский) круг вовлечено все; круговому времени сопутствует идея обреченности. У Мандельштама же повторяются только события культуры, а на место обреченности на повторы заступает радостное узнавание повторов (подробнее см. § 3.3.1).

То, что Ницше был хорошо освоен Мандельштамом, свидетельствуют и его ранняя пейзажная лирика, и цитаты из притч Заратустры, вкрапленные в поэзию Мандельштама:

В раннем стихотворении «Как облаком сердце одето...» строчки *Как женщины, жаждут предметы, / Как ласки, заветных имен*, возможно, имеют своим прототипом слова Заратустры: «Здесь все вещи, ласкаясь, приближаются к речи твоей и льстят тебе: так хочется им покататься на спине твоей! На любой притче доскачешь ты ко всякой истине! {...} Здесь раскрываются передо мной слова о бытии, словно ларцы, раскрываются передо мной слова обо всем сущем: все сущее хочет стать словом, всякое становление хочет научиться у меня говорить» (Ницше 1990: 162—163); в стихотворении «Вот дароносица, как солнце золотое...» строчка *Взять в руки целый мир, как яблоко простое* 1915 также восходит к «Так говорил Заратустра» (см. § 1.3.1):

в «Сумерках свободы» строчки, отражающиеприятие земли и осознание долга мужей *Земля плывет. Мужайтесь, мужи. / Как плугом, океан деля, / Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля* — это почти дословное повторение слов Заратустры (см. § 1.4.2);

в стихотворении «На каменных отрогах Пиэрии...» *мед, вино и молоко* могут восходить не только к античным источникам, но и к Ницше, ср.: «Я воздаю хвалу той земле, где течет молоко и мед!» (Ницше 1990: 134);

в «Грифельной оде» строчка *И как паук ползет ко мне — / Где каждый стык лунной обрызган*, возможно, восходит к словам Заратустры: «И этот медленный паук, ползущий в лунном свете, и сам этот лунный свет, и мы с тобой, шепчущиеся у этих ворот о вечных материях, — разве все это не было уже когда-то?» (Ницше 1990: 139); см. также Лекманов 2000: 537 (о звездах-червях, восходящих к Ницше); Шлотт 2000.

Взгляд на время с совсем другой стороны, биологической, несет в себе философия Бергсона. К ней мы и переходим.

### 3.2.2. Мандельштам и эволюционная теория времени А. Бергсона

Анри Бергсон (1859—1941), автор самобытной эволюционной, или биологической, концепции времени, изложенной в «Творческой эволюции», был высоко оценен Мандельштамом (упоминание Бергсона и его авторитетного мнения встречается в прозе Мандельштама<sup>4</sup>). Считается, что мандельштамовское переживание времени сложилось не без влияния Бергсона (Terras 1966, Фэвр-Дюпэгр 1991). Но так ли это?

Для пересказа мы выбрали из «Творческой эволюции» те места, мимо которых Мандельштам едва ли мог пройти (цитаты сопровождаются переводом или пересказом). Рассматривая творчество Мандельштама на фоне этих цитат, мы как раз и сможем вернуться к вопросу о влиянии философии Бергсона на Мандельштама: что именно воспринял Мандельштам из «Творческой эволюции»? какой характер носила мандельштамовская рецепция Бергсона — ученический? творческий (как с Ницше)?

Первый камень, положенный Бергсоном в основание своей теории, — отрицание рационалистического, математического по-

---

<sup>4</sup> Сохранились и биографические свидетельства. Г. Иванов в «Петербургских зимах» пишет: «Осенью 1910 года из третьего класса заграничного поезда вышел молодой человек... звали этого путешественника — Осип Эмильевич Мандельштам. В потерянном в Эйдкунене чемодане, кроме зубной щетки и Бергсона, была еще растрепанная тетрадка со стихами. Впрочем, существенна была только потеря зубной щетки — и свои стихи и Бергсона он помнил наизусть...» (Иванов 1994: 84).

нимания мира, в основе которого лежит представление о природе как о машине, управляемой математическими законами («la nature comme une immense machine régie par des lois mathématiques», Bergson 1966: 45).

И в самом деле, может ли мир состоять лишь из неподвижных, расчлененных объектов, расположенных в пустом пространстве и управляемых законами «природы», открытыми в логике и математике? Неудовлетворенность геометризованным пространством и специализированным временем (т. е. временем как исчисляемым промежутком) привела Бергсона к мысли, что наука ушла в сторону от подлинной природы времени — длительности (*durée*):

(1) «...notre durée n'est pas un instant qui remplace un instant: il n'y aurait alors jamais que du présent, pas de prolongement du passé dans l'actuel, pas d'évolution, pas de durée concrète. La durée est le progrès continu du passé qui gonfle l'avenir et qui gonfle en avançant» (Bergson 1966: 4).

[...наше время — это не мгновение, сменяющее мгновение, ибо тогда мы имели бы только настоящее и никакого развития прошлого в настоящее, никакой эволюции, никакой конкретной длительности. Длительность — это постоянный прогресс прошлого, пожирающего будущего и растущего по мере движения вперед.]

От науки с ее псевдовременем Бергсон переходит к психологии восприятия времени. Чувствует ли человек длительность и необратимость времени? Безусловно. Время для нас — это поток, который не может быть повторен или пройден в обратном направлении:

(2) «Nous percevons la durée comme un courant qu'on ne saurait remonter» (Bergson 1966: 39).

Оглядываясь вокруг, мы видим, что невидимое, несубстанциальное время — это то, что оставляет отпечаток на всех вещах:

(3) «Partout où quelque chose vit, il y a... un registre où le temps s'inscrit» (Berson 1966: 16).

[Повсюду, где есть жизнь... есть и надпись, оставленная временем.]

Рассматривая себя и свое тело, мы связываем с временем-длительностью биологические процессы — созревание, старение:

(4) «Si je considère mon corps en particulier, je trouve que, semblable à ma conscience, il se mûrit peu à peu de l'enfance à la vieillesse; comme moi, il vieillit» (Bergson 1966: 15).

[Если я рассматриваю, в частности, свое тело, то я понимаю, что оно, в такой же степени, как и мое сознание, созревает понемногу от детства до старости; как и я, оно стареет.]

Наконец, о длительности и необратимости времени свидетельствует наша память.

Но все, о чем до сих пор шла речь, — это чувство времени, ощущение времени. Знать же время человеку не дано: наш интеллект (или сознание) оперирует дискретными категориями, а время недискретно.

(5) «La durée réelle est celle qui mord sur les choses et qui y laisse l'empreinte de sa dent. Si tout est dans le temps, tout change intérieurement, et la même réalité concrète ne se répète jamais... Ainsi, concentrée sur ce qui se répète, uniquement préoccupée de souder le même au même, l'intelligence se détourne de la visions du temps. Elle répugne au fluent et solidifie tout ce qu'elle touche. Nous ne *pensons* pas le temps réel. Mais nous le vivons, parce que la vie déborde l'intelligence» (Bergson 1966: 46).

[Настоящая длительность — та, которая кусает вещи и оставляет на них отпечаток своих зубов. Если все находится во времени, все постоянно меняется, и одна и та же реальность не повторяется никогда... Таким образом, концентрируясь на том, что повторяется, и будучи странным образом занятым тем, чтобы соединить [досл. спаять] вместе сходное со сходным, интеллект отворачивается от созерцания времени. Мы не мыслим реального времени. Но мы его проживаем, потому что жизнь шире интеллекта.]

В «Творческой эволюции» Бергсон объясняет, почему наш интеллект отворачивается от созерцания времени. Человек рождается, чтобы действовать; для того, чтобы действовать, производить орудия и пользоваться ими, нужны законы геометрии и логики, законы причинности. Отсюда вывод: мы рождаемся геометрами, работниками:

(6) «Originellement, nous ne pensons que pour agir. C'est dans le moule de l'action que notre intelligence a été coulée. La spéculation est une luxe, tandis que l'action est une nécessité. Or, pour agir, nous commençons par nous proposer un but; nous faisons un plan, puis nous passons au détail du mécanisme qui le réalisera. Cette dernière opération n'est possible que si nous savons sur quoi nous pouvons compter. Il faut que nous ayons extrait, de la



nature, des similitudes qui nous permettent d'anticiper sur l'avenir. Il faut donc que nous ayons fait application, consciemment ou inconsciemment, de la loi de causalité... Mais, d'autre part, cette mathématique naturelle n'est que le soutien inconscient de notre habitude consciente d'enchaîner les mêmes causes aux mêmes effets... nous naissons artisans comme nous naissons géomètres, et même nous ne sommes géomètres que parce que nous sommes artisans» (Bergson 1966: 44—45).

[В основе мы мыслим только для того, чтобы действовать. Именно по форме действия отлит наш интеллект. Рассуждение — это роскошь, тогда как действие — необходимость. И вот, чтобы действовать, мы начинаем с того, что ставим цель; мы составляем план, потом мы переходим к деталям механизма, который его осуществит. Эта последняя операция будет невозможной, если мы не знаем, на что мы можем рассчитывать. Необходимо уметь извлекать из природы сходное, что позволит предвидеть будущее. Следовательно, необходимо, чтобы сознательно или бессознательно мы применили закон причинности... Но, с другой стороны, эта естественная математика — не что иное, как бессознательная опора способности нашего сознания сцеплять одни и те же причины с одними и теми же следствиями... мы рождаемся ремесленниками, как мы рождаемся геометрами, и геометрами мы являемся в такой же степени, в какой мы являемся ремесленниками.]

Способность человека создавать рукотворные объекты, артефакты («la faculté de fabriquer des objets artificiels») заставляет Бергсона пересмотреть традиционное *Homo sapiens* в пользу *Homo faber*:

(7) «...nous ne dirions peut-être pas *Homo sapiens*, mais *Homo faber*» (Bergson 1966: 140).

Будучи не в ладах с человеческим интеллектом, длительность и творческие потенции времени обнаруживают себя в биологии — например, в лестнице живых существ —

(8) «l'échelle des êtres vivants» (Bergson 1966: 15).

Этот и другие биологические примеры перебрасывают мостик от времени-длительности — к времени, изобретающему новые формы, к эволюции. С той только оговоркой, что эволюция понимается Бергсоном не вульгарно-социологически, как постоянный прогресс, но как прогресс и регресс одновременно:

(9) «L'univers dure. Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau... Il est vrai que, dans l'univers lui-même,

il faut distinguer... deux mouvements opposés, l'un de „descente“, l'autre de „montée“» (Bergson 1966: 11).

[Вселенная существует во времени. Чем больше мы углубляемся в природу времени, тем лучше понимаем, что длительность означает изобретение, создание форм, постоянную выработку чего-то совершенно нового... Это правда, что во вселенной следует различать... два противоположных движения: одно — «упадок», другое — «подъем» [или нисхождение и восхождение. — Л. П.].]

Прогресс и регресс, порядок и беспорядок — это две стороны одной монеты, единая реальность:

(10) «La nature met les êtres vivants aux prises les uns avec les autres. Elle nous présente partout le désordre à côté de l'ordre, la régression à côté du progrès» (Bergson 1966: 40—41).

[Природа предоставляет одни существа в пользу других. Она всюду нам показывает беспорядок рядом с порядком, регресс рядом с прогрессом.]

Бергсонинская концепция времени вырастает не на пустом месте: она складывается под влиянием многочисленных теорий биологической эволюции земли. Оспаривая теории Дарвина — приспособление организма к условиям существования, Ламарка (а также неоламаркизма) — изменение организма под влиянием употребления или неупотребления его органа, механической теории — одни и те же причины ведут к одинаковым следствиям, Бергсон пользуется яркими и запоминающимися образами из биологической коллекции. Один из них — глаз, похожий на глаз человека, состоящий из

(11) *cornée* [роговицы], *rétiline* [сетчатки], *chambre noir* [камеры обскура].

Главное расхождение Бергсона с теоретиками-биологами — в том, как понимается ход эволюции. Развивая свои представления об эволюции, Бергсон пользуется поистине высокохудожественными метафорами и сравнениями — из области военной артиллерии. Эволюционное развитие было бы простой вещью, и его направление можно было бы легко установить, если бы жизнь развивалась по единственной траектории, как целое ядро, выпущенное из пушки. Однако данные биологии свидетельствуют о том, что ход эволюции, заданный первоначальным импульсом (или жизненным порывом — *élan vital*), это [артиллерийский] снаряд, который тут же разрывается на части, сохраняющие свойства цело-

го; в свою очередь, эти части разрываются на еще более мелкие части и так далее в течение долгого времени:

(12) «Le mouvement évolutif serait chose simple, nous aurions vite fait d'en déterminer la direction, si la vie décrivait une trajectoire unique, comparable à celle d'un boulet plein lancé par un canon. Mais nous avons affaire ici à un obus qui a tout de suite éclaté en fragments, lesquels, étant eux-mêmes des espèces d'obus, ont éclaté à leur tour en fragments destinés à éclater encore, et ainsi de suite pendant fort longtemps» (Bergson 1966: 99).

Эволюция, так понимаемая, обладает большой объяснительной силой: она показывает, в частности, почему у разных видов сохраняются одинаковые свойства (см. пример (11)).

Согласно Бергсону, эволюция шла разными дорогами, однако главная дорога вела от позвоночных к человеку:

(13) «Les bifurcations, au cours du trajet, ont été nombreuses, mais il y a eu beaucoup d'impasses à côté de deux ou trois grandes routes; et de ces routes elles-mêmes une seule, celle qui monte le long des Vertébrés jusqu'à l'homme, a été assez large pour laisser passer librement le grand souffle de la vie» (Bergson 1966: 101).

[Раздвоений на всем пути трассы было много, и параллельно двум-трем большим дорогам было много тупиков; из всех этих дорог только одна — та которая поднималась от позвоночных к человеку — оказалась достаточно широкой, чтобы дать проход великому дыханию жизни.]

Эволюция — не устает повторять Бергсон — это и прогресс, и регресс одновременно: прогресс можно видеть в главных дорогах, по которым идет развитие жизни, заданное первоначальным импульсом, а регресс — в тупиковых дорогах и возвращении назад:

(14) «L'évolution n'est pas seulement un mouvement en avant; dans beaucoup de cas on observe un piétinement sur place, et plus souvent encore une déviation ou un retour en arrière... Mais il résulte de là un désordre croissant. Sans doute il y a progrès, si l'on entend par progrès une marche continue dans la direction générale que déterminera une impulsion première, mais ce progrès ne s'accomplit que sur les deux ou trois grandes lignes d'évolution où se dessinent des formes de plus en plus complexes, de plus en plus hautes... Il faut reconnaître que tout n'est pas cohérent dans la nature. Par là on sera conduit à déterminer les centres autour desquels l'incohérence cristallise» (Bergson 1966: 105).

[Эволюция — это не только движение вперед; в большом количестве случаев наблюдается топтание на месте, еще чаще — отклонение или воз-

вращение назад... Отсюда следует все увеличивающийся беспорядок. Несомненно, есть в этом и прогресс, если под прогрессом понимать движение по главной дороге, заданной первоначальным импульсом, но этот прогресс осуществляется по двум-трем главным линиям, где выриваются все более и более сложные, все более и более высокие формы... Нужно признать, что не все в природе связано. Вследствие этого нужно определить центры, вокруг которых кристаллизуется бессвязность.]

Немые свидетели эволюции, изменившей нашу планету, существуют с палеозоя — это, например, ленточные глисты,

(15) les Lingules.

Отсутствие связанности, упорядоченности биологических форм в природе приводит к тому, что и в биологии нет четкого перехода от органического мира к неограниченному, а деление на царства (растительное, животное) — условно. Предпринятые биологами классификации Бергсона не устраивают: если натурфилософия начиная с Аристотеля считала растения, животных, человека тремя последовательными ступенями развития, то Бергсон склонен видеть в неподвижности растений, инстинкте животных и интеллекте человека элементы, слитые воедино в жизненном импульсе, общем растениям и животным.

Инстинкт и интеллект — два ключевых понятия в теории Бергсона: они соответствуют двум видам сознания: инстинкт — свойство животных, интеллект — человека. Инстинкт — это врожденное знание материи, знание жизни, а интеллект — это врожденное знание неорганических, твердых форм, сформировавшийся под влиянием деятельности — создания орудий и их использования.

(16) «...*l'intelligence, dans ce qu'elle a d'inné, est la connaissance d'une forme, l'instinct implique celle d'une matière*» (Bergson 1966: 149—150).

[...интеллект, в том, что он имеет врожденного, это знание формы, инстинкт же предполагает знание материи.]

Самый совершенный инстинкт сопровождается проблесками интеллекта: так пчелы, попавшие в неестественные для них условия, начинают изобретательно строить соты под открытым небом:

(17) «...*quand, par extraordinaire, des Abeilles nidifient à l'air libre, elles inventent des dispositifs nouveaux et véritablement intelligents pour s'adapter à ces conditions nouvelles*» (Bergson 1966: 143).

Интеллект характеризуется природным непониманием жизни, а инстинкт отливаётся по форме жизни. Интеллект трактует все вещи механистически, а интеллект действует органически. Возвращаясь к таким вопросам, как время, Бергсон отмечает: существуют вещи, которые только интеллект способен искать, но которых он сам по себе никогда не найдет; только инстинкт мог бы найти их, но он никогда не станет их искать

Не только время, но и пространство человек воспринимает через призму геометрии (об этом см. § 2.2). Отчетливо воспринимаемое твердое тело должно быть определенной формы, неподвижно, извлечено из времени. Интеллект не создан для того, чтобы мыслить развитие, длительность, жизнь. Только интуитивное мышление (аналог инстинкта) способно их уловить.

В заключительной части «Творческой эволюции» Бергсон делает свой знаменитый вывод о природе времени:

(18) «*Le temps est invention ou il n'est rien du tout*» (Bergson 1966: 341).

[Время — это изобретение, или же оно ничто.]

И переходит к тому новому виду человеческой деятельности, которое ассоциируется у философа длительности с пародией на время, — к недавно появившемуся кино. В нем мгновение идет на смену мгновению: чтобы передать, например, движение полка в кино нужна череда фотографий. Точно так же устроено человеческое сознание:

(19) «*Pour que les images s'animent, il faut qu'il y ait du mouvement quelque part. Le mouvement existe bien ici, en effet, il est dans l'appareil. C'est parce que la bande cinématographique se déroule, amenat, tour à tour, les diverses photographies de la scène à se continuer les unes les autres, que chaque acteur de cette scène reconquiert sa mobilité: il enfile toutes ses attitudes successives sur l'invisible mouvement de la bande cinématographique... Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement... le caractère cinématographique de notre connaissance des choses tient au caractère kaléidoscopique de notre adaptation à elles*» (Bergson 1996: 305—306).

Кинематографичность сознания порождает представление о времени как о протяженности, которую можно делить на части. Развитие этих представлений находит свое продолжение в науке — например, в физике.

Элиминирование времени — еще один объект критики Бергсона. На этот раз критика направлена на античную метафизику, в которой время представляло теоретически ненужную величину, а длительность означала деградацию сущности вещей. Что такое сущность в этой философской и научной традиции, Бергсон разъясняет, прибегая (уже не в первый раз!) к метафоре — на этот раз, к метафоре золотой монеты. У вещи есть свой апогей — когда она представлена полностью реализованной, и есть переходные стадии, есть изменения. Охватить эту идеальную, умопостигаемую сущность — значит, овладеть золотой монетой. А владея золотой монетой, наука имеет и ту мелкую, разменную монету, которой являются изменения:

(20) «Pour les anciens, en effet, le temps est théoriquement négligeable, parce que la durée d'une chose ne manifeste que la dégradation de son essence... Mais si nous considérons l'objet changeant en un certain moment essentiel, à son apogée, nous pouvons dire qu'il *frôle* sa forme intelligible. De cette forme intelligible, idéale et, pour ainsi dire, limite, notre science s'empare. Et quand elle possède ainsi la pièce d'or, elle tient éminemment cette menue monnaie qu'est le changement. Celui-ci est moins qu'être» (Bergson 1966: 343).

Бергсон же рассматривает вещь в изменениях, в потоке времени, и потому таким понятиям, как «кульминация», «вневременность», нет места в его теории.

«Творческая эволюция» отпечатались в прозе и поэзии Мандельштама довольно-таки причудливым, чтобы не сказать творческим, образом. Главную концепцию Бергсона — время как длительность и необратимость, время как изобретение новых биологических форм — Мандельштам не принял. В его поэзии звучит отрицание времени, зато есть место для вневременности. В его космологию не вписывается время в облике творца, а вписывается время в облике разрушителя. Наконец, Мандельштам присоединяется к тем, кто видит в сущности или идее вещи — золотой (см. (20)), не требующий размена на мелкую монету. Для Мандельштама важна чистая идея — например, идея бабочки, а совсем не то, что она получается из гусеницы. Мандельштам изображает вещи в их наивысшей стадии, в их ἀκμῆ<sup>5</sup>: если это бабочка — то с развернутыми крыльями:

---

<sup>5</sup> Тот же корень — в слове *акмеизм*. Терминология — из книги Флоренский 1993.

*О бабочка, о мусульманка,  
В разрезанном саване вся, —  
Жизняночка и умиранка,  
Такая большая — сия!*

*С большими усами кусава  
Ушла с головою в бурнус.  
О флагом развернутый саван,  
Сложи свои крылья — боюсь!  
(«Восьмистишия»),*

если шиповник — то цветущий и готовый осыпаться:

*Руку платком обмотай и в венценосный шиповник,  
В самую гушу его целлулоидных терний  
Смело, до хруста ее погрузи. Добудем розу без ножниц.  
Но смотри, чтобы он не осыпался сразу —  
Розовый мусор — муслин — лепесток соломоновый  
И для щербета негодный дичок, не дающий ни масла, ни запаха  
(«Армения», 6).*

Любопытно, что и необратимость времени была оспорена в прозе и поэзии Мандельштама. Художественное изображение обратного течения времени представлено во все периоды творчества Мандельштама, как в поэзии, так и в прозе:

*Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись!* («Silentium», 1910); «Время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток» ((Скрябин и христианство), 1922); «Оттого-то мне и годы впрок не идут: другие с каждым годом почтеннее, а я наоборот: обратное течение времени» («Четвертая проза», 1930), а также обратный ход эволюции в «Ламарке» (1932), от человека — к кольцецам и усоногим, к завитку пены океана.

Не принял Мандельштам и критику Ламарка и неоламаркизма. В 30-х гг. Мандельштам познакомился с неоламаркистами, в частности, Б. Кузиным, и биологические теории были перенесены им на литературную почву. Ламарк, *за честь природы фехтовальщик*, даже стал героем одноименного стихотворения (кстати с «лестницей живых существ» (см. (8)), а также героем «Путешествия в Армению» (глава «Вокруг натуралистов»)).

Зато Мандельштам присоединился к критике Дарвина и критике кино (см. (19)). Критика кино у Мандельштама несет на себе еще и отпечаток бергсоновской образности: это касается *орудийности* (см. (12)) и *ленточного глиста* (см. (15)):

«Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга» («Разговор о Данте»).

Необыкновенно близким для Мандельштама оказался тривиальный, человеческий взгляд на время, подробно описанный Бергсоном. Это прежде всего относится к пониманию времени как потока (см. (2)):

*Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина* 1915,

времени как причины (sic!) биологического старения (см. (4)):

*Холодок щекочет темя / И нельзя признаться вдруг, / И меня срезает время, / Как скосило твой каблук* 1922,

времени как того, что оставляет надписи (см. (3)) и отпечатки зубов (см. (5)):

*Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы* 1923 (подробнее это заимствование разбирается в Главе IV); «Чаадаев именно по праву русского вступил на священную землю традиции... Туда, где все — необходимость, где каждый камень, покрытый папиной времени, дремлет, замурованный в своде» («Петр Чаадаев»).

Теоретические взгляды Мандельштама на литературу также формировались под воздействием Бергсона. Так, Мандельштам встает в оппозицию к тем, кто смотрит на литературный процесс как на прогресс или усовершенствование. В мандельштамовских описаниях истории литературы узнаваемы *подъемы и спуски, прогресс и регресс* (см. (9, 14)), все из теории эволюции Бергсона. Например, в прозе Мандельштама есть рассуждение о необходимости двух историй литературы: одна должна говорить о приобретениях, другая — об утратах<sup>6</sup>. Бергсоновские ключевые понятия — *эволюция, прогресс, форма, машина* — вполне узнаваемы в статье «О природе слова» (1921—1922):

«Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литерату-

---

<sup>6</sup> «Подобно тому, как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна, говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» («О природе слова»)



ры, стоящих на точке зрения эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как бы выполнить свое желанное дело, или же получается, что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит.

Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим [см. (10) — Л. П.], но каждая смена, каждое такое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может — просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать».

Еще более переиначенными идеи Бергсона выглядят в «веере Бергсона», из той же статьи. Сущность ментальной операции веера — в том, чтобы изъять события из времени и соединить их, с тем чтобы увидеть их взаимосвязь. Но тем примечательнее, что такой веер с событиями назван Мандельштамом в честь Бергсона, противника вневременности:

«Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия, в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает их не в порядке подчинения временной последовательности [чистое антибергсонизанство — см. (5), (6). — Л. П.], а как бы в порядке их *пространственной протяженности*. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию... Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории [эволюционная теория Бергсона — это и прогресс, и регресс, см. (9), (14). — Л. П.], не говоря уже о ее вульгарном прихвостне — теории прогресса».

Чтобы закончить с теоретическими заимствованиями «Творческой эволюции», отметим еще, что бергсоновский *Homo Faber* (см. (7)) явственно слышится в «Утре акмеизма», с его пафосом строительства, с пафосом поэта-ремесленника, заступившего на место поэта-демиурга. А бергсоновская *орудийность* (см. 12, 19), жизненный порыв и формообразование обрели новую жизнь в

мандельштамовских рассуждениях в «Разговоре о Данте», где речь идет о природе поэзии, ее создании и интерпретации — например:

«...только с большой натяжкой могли назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения».

Аналогии «от биологии» — к литературе» являются смыслообразующими и для целого ряда других произведения Мандельштама (в частности, для «Восьмистиший»).

Третий вид рецепции Бергсона представляется наиболее творческим. Это вкрапление метафор и образов Бергсона в стихотворную и прозаическую ткань произведений Мандельштама. Вот небольшой перечень реминисценций из «Творческой эволюции» (часть из них отмечалась в мандельштамоведении):

«Золотой» (*Если я на то имею право, — / Разменяйте мне мой золотой!* 1912) — от (20), с золотой монетой и разменной;

*век и время*, перегрызающие вещи, а также *геометр* в «Нашедшем подкову» — от (1, 5);

«Ламарк» — спуск по лестнице живых существ, в частности, от (8);

«Твой зрачок в небесной корке...» и вообще пристальное вниманием к человеческому глазу — в частности, от (11);

«Вооруженный зреньем узких ос...» (*Я только в жизнь вливаюсь и люблю / Завидовать могучим, хитрым осам* 1937 — осы вместо бергсоновых пчел, возможно, от (17).

Таким образом, орудийный снаряд, выпущенный «Творческой эволюцией» Бергсона, был воспринят Мандельштамом не в своей целостности, а по частям. Главная, орудийная идея, — о том, что не нужно от времени отворачиваться, Мандельштаму осталась глубоко чужда. Напротив, приемлемыми для Мандельштама оказались взгляды противников Бергсона, высказывающихся в защиту вневременности. Например, таких как Б. Расселл, который писал в своей книге «Мистицизм и логика» (1918):

«Есть какое-то ощущение — но это легче чувствовать, чем утверждать, — согласно которому время — неважная и поверхностная характеристика реальности. Прошлое и будущее должны признаваться столь же реальными, сколь настоящее, и освобождение от рабства времени существенно для философского мышления. Более верный образ мира, я думаю, дости-

гается изображением вещи входящей в поток времени из вечного мира за пределами... [И] мыслить и чувствовать неважность времени, даже если оно реально, — вот ворота мудрости» (Russell 1954: 27)<sup>7</sup>.

### 3.2.3. Вневременность в поэзии Мандельштама 1908—1937 гг.: Общие наблюдения

Подведем первые итоги: признавая Время реальностью, с которой приходится считаться, Мандельштам тем не менее предпочитает его не замечать там, где это возможно. Умение обходиться без Времени и выходить за его пределы — это очень яркая характеристика поэзии и поэтики Мандельштама. Но что такое «за пределы Времени»? Для раннего Мандельштама — это Вечность, в полном согласии с идеологией символизма. Дальше Мандельштам «молчит» о вечности, но косвенные свидетельства о его понимании этой категории все-таки есть, ср. не метафоричное, но не слишком ясное место из статьи «Скрябин и христианство» (1915) —

«...мистики энергично отвергают вечность во времени, принимая этот поперечный разрез, доступный только праведным, утверждая вечность как сердцевину времени: христианская вечность — это кантовская категория, рассеченная мечом серафима» (ОМ, II: 161).

Мандельштам рано открывает для себя высшее, надвременное, но уже не надмировое измерение для вещей, культуры и даже истории. И тогда ключевыми понятиями для вневременности становятся мысль, п а м я т ь всего человечества (мировая культура, которая для Мандельштама всегда связывалась с синхронизмом и с вечностью на земле), и — значительно реже — память отдельного человека. И вот, минуя время, Мандельштам стремится охватить мир и вещи своей поэтической мыслью так, как если бы Времени вовсе не существовало. Во всяком случае, и грамматические, и лексические данные говорят в пользу такого истолкования.

---

<sup>7</sup> Философия XX в. дала и другие теории времени, среди которых — онтологическая концепция времени Хайдеггера: существование возможно только во времени, поэтому время кладется в основу определения бытия (или, по выражению Хайдеггера, становится «горизонтом понятности бытия»). Такое понимание времени было близко Б. Пастернаку (например, Пастернак 1990: 292).

Итак, в поэзии Мандельштама появляется серия вневременных противопоставлений времени; на разных этапах творчества ими становились —

вечность,  
современность или обратное течение времени,  
вневременность,  
синхронизация событий,  
а также панхронизм (см. разбор «Нашедшего подкову», § 4.3).

На этом параллели между поэзией Мандельштама и культурологией не заканчиваются. Нам еще предстоит рассмотреть вопрос о том, в каких моделях представало время в поэзии Мандельштама.

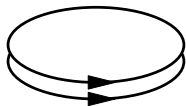
### 3.3. МОДЕЛИ ВРЕМЕНИ В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА: ОБЩИЕ НАБЛЮДЕНИЯ

#### 3.3.0. Модели времени в европейской культуре

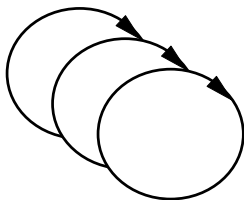
В поисках сущности времени человеческая мысль, как правило, двигалась от цикличности к линейности и обратно. Вообще, линейность времени мы осознаем так же отчетливо, как и его цикличность. С одной стороны, жизненный путь каждого человека уникален, а с другой — типичен, потому что каждый человек проходит все возрастные стадии, начиная с младенчества и кончая старостью. Цикличность, таким образом, дает возможность типизации и обобщения, тогда как линейность придает всему происходящему индивидуальность, если не уникальность (см., например, Успенский 1988, Успенский 1989).

В культурологии различаются 4 модели времени. Все они оперируют или цикличностью, или линейностью. Мы дадим их в хронологической последовательности:

**Циклическое (или круговое) время** — самое архаичное; оно возводит все события к первовремени (т. е. времени мифов и преданий). Его циклы подобны циклам в природе — суточному и годовому. Это время событийное и качественное, причем события не «нанизываются» на него, как во времени нашей культуры, а «вызревают» в нем (т. е. происходят, когда наступает их черед). Разновидность циклической модели — «вечное возвращение», идущее от Гераклита и стоиков к Ницше, от Ницше — к русским символистам.



**Спиралевидное время** соединяет в себе черты циклического и линейного времени. Точных совпадений у нынешних событий с событиями прошлого уже нет, но у каждого нынешнего события есть свой аналог в первовремени.



**Историческое время** появляется сначала в иудействе, а потом и в христианстве. Оно продолжает оставаться событийным и качественным. Но при этом оно очень напоминает вектор, который берет свое начало от Творения мира, проходит через Пришествие Иисуса Христа и устремляется к не меньшим по значимости событиям, Второму Пришествию и Страшному суду. В этой модели время уже движется само и движет человечество к единой цели, к искуплению и очищению, к Граду Божию (историческая модель представлена, например, в трудах Бл. Августина, Данте, Вл. Соловьева).



**Линейное время**, явление новоевропейской мысли, появляется впервые у Декарта. Оно уже полностью абстрагировано как от событий, так и от истории, которая несет моральный смысл. Оно бескачественно, равномерно, направленно, необратимо, без начала и конца. Его главный атрибут, длительность, делает его измеряемым.



Три первых корпуса стихотворений, «Камень» (1908—1915), «Tristia» (1916—1921) и Стихи 1921—1925 гг., приходятся как раз на те периоды, когда у Мандельштама происходили сильнейшие изменения в восприятии времени (об этом нам хорошо известно по прозе Мандельштама). Фактически можно говорить о том, что поэзия Мандельштама с 1908 по 1925 г. — это путь от незнания времени (и вечности как темы) к познанию эмпирической, отрицательной сути времени. Его можно обозначить несколькими ци-

татами. Манделъштам периода символизма и акмеизма — это *Мне все равно, когда и где существовать!* (часть строфы из «Адмиралтейства», отброшенная Манделъштамом из-за ее близости к символизму, ОМ, I: 464). Манделъштам 20-х гг. — это *И меня срезает время, / Как скосило твой каблук* (см. ниже выдержки из прозы Манделъштама).

На пути от мигнов и вечности (в рамках символистской парадигмы) к познанию времени возникали разные парадигмы времени, сближающиеся или расходящиеся с разными типами вневременности; эти парадигмы мы будем называть **моделями**.

### 3.3.1. Циклическая модель времени в поэзии Манделъштама

**Циклическая модель** (и «вечное возвращение» как ее разновидность) появляется в «Камне» 1912—1913 гг. и удерживается в поэзии Манделъштама приблизительно до 1920-х гг.

«Вечное возвращение» уходит корнями в философию и религию Древнего мира (Пифагорейская школа, Гераклит, Экклесиаст) и представляет все происходящее в мире как круговорот — в чередности и смене одних событий другими, происходящими в заданном порядке, по аналогии с «кругами» в природе — движением светил, сменой времен года и т. д. Но, как уже отмечалось, в русский символизм «вечное возвращение» пришло все-таки через философию Ницше; от Ницше оно и получило идею предопределенности с присущими ей отрицательными обертонами. В поэзии русского символизма повторы нашли воплощение преимущественно в «круговой» символике — ‘круга’, ‘качелей’, ‘каруселей’; символ же, как известно, обладает обобщающими, генерализующими свойствами (подробнее см. § 3.2.1).

Манделъштам, хотя и перенял «вечное возвращение» из поэзии символизма, сознательно или бессознательно использовал его в существенно преобразованном виде. Изменения коснулись прежде всего идеи предопределенности: в поэзии Манделъштама в круговорот вовлекаются не все события подряд, а лишь явления культуры. Симптоматично, что такие культурные параллели присутствуют уже в двух самых первых произведениях Манделъштама с «вечным возвращением» — в статье «Франсуа Виллон» (1910, напечатана в 1913) и стихотворении «Старик» («Уже светло, поет сирена...») (1913):

«Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает **Виллона**, явление **Верлена** представляется именно таким астрономическим чудом»; **Старик**, *похожий на Верлена*, / *Теперь твоя пора!* / <...> / *А дома — руганью крылатой, / От ярости бледна, / Встречает пьяного Сократа / Суровая жена!* (с тройным повтором: *старик — Верлен — Сократ*: внешнее сходство Верлена с Сократом было общеизвестно).

Другое отличие мандельштамовского варианта «вечного возвращения» от символистского — в языковых средствах создания этой модели. Это в первую очередь грамматика, временные слова и слова, называющие уникальные явления культуры, и лишь в последнюю — символы. Итак, в грамматике параллельно появлению циклического времени сразу же повышается частотность УЗУАЛЬНОГО времени, с характерными для него смыслами 'так принято', 'так заведено'. Далее, выразителями «вечного возвращения» становятся слова со значением повторяемости (подробнее см. § 3.8.7):

*опять — Природа — тот же Рим, и, кажется, опять / Нам незачем богов напрасно беспокоить* 1914; *И правоед опять садится в сани, / Широким взмахом захватив шинель* 1913; *снова — И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет* 1914; *вновь, заново; новый — О, Европа, новая Эллада, / Охраняй Акрополь и Пирей!* 1916; *И как новый встает Геркуланум / Спящий город в сияньи луны* 1918; *повториться — Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг* 1918.

«Вечное возвращение» также задают собственные имена, имеющие в качестве уникальных референтов мифологических героев, героев истории и культуры, отдельные явления культуры как знаки великих цивилизаций:

древнегреческие *Федра*<sup>8</sup>; *Елена*; *Кассандра*; библейские *Исайя*; *Лия*; германские *скальд*; имена из русской истории — *царевич*; пушкинские — *Онегин*; *Евгений*; имена, связанные с французским классицизмом, — *Рашель* и др.; древнегреческие топосы — *Эллада*; *Илион*; латинские топосы и реалии — *Овечий Рим* с его семью холмами; языческий *сенат*; *Форум*; *Геркуланум* и некоторые другие.

Традиционно-поэтическая круговая символика «вечного возвращения» появляется, по нашим наблюдениям, только в 20-х гг.

<sup>8</sup> И Федра французского классицизма.

В «Веницейской жизни...» это *Веспер*, звезда утренняя и вечерняя, *Сатурново кольцо, круг, зеркало*. В стихотворении «Я в хоровод теней...» это *обруч, круг, хоровод*. Наконец, Мандельштам дает формулу «вечного возвращения», которая, впрочем, продолжает традицию подобных формулировок:

*Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг* 1918; ср.: *И снова будет все, что есть* (Ф. И. Тютчев); *Мы пройдем чрез мир, как Александры, / Все, что было, повторится вновь* (М. Кузмин) и т. д.

С «вечным возвращением» коррелирует еще и излюбленный Мандельштамом прием синхронизации событий. Поэтому и в прозе, и в поэзии «время» уподобляется распаханной земле, пласты которой перемешаны, ср.:

«Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху» (ОМ, II: 169); *Время вспахано плугом* 1920.

В поэзии Мандельштама вырабатывается уникальная техника повторов — от сравнений и метафор до микросюжетов, которыми «схватывается» прошлое, проглядывающее через настоящее. Вот подборка примеров в хронологическом порядке:

*А ты ликуешь, как Исая, / О, рассудительнейший Бах!* 1913;

[Петербург пушкинский (Онегин, декабристы, Евгений) и современный Мандельштаму Петербург] *Тяжка обуза северного сноба — / Онегина старинная тоска; / На площади Сената — вал сугроба, / Дымок костра и холодок штыка... / <...> / Летит в туман моторов вереница; / Самолубивый, скромный пешеход — / Чудак Евгений — бедности стыдится, / Бензин вдыхает и судьбу кланет!* 1913;

*Иосиф, проданный в Египет, / Не мог сильнее тосковать!* 1913;

[об Ахматовой, в которой повторилась Рашель, исполнительница Федры Расина, и, вероятно, через Рашель — еще и Федра Еврипида]: *Так — негодующая Федра — / Стояла некогда Рашель* 1914 и т. д.;

*О временах простых и грубых / Копыта конские твердят. / <...> / На стук в железные ворота / Привратник, царственно ленив, / Встал, и звериная забота / Напомнила твой образ, скиф!* 1914;

*Я получил блаженное наследство — / Чужих певцов блуждающие сыны; / <...> / И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет* 1914;

*Обиженно уходят на холмы, / Как Римом недовольные плебеи, / Старухи овцы — черные халдеи / <...> / Им нужен царь и черный Авенгин, / Овечий Рим с его семью холмами* 1915;



*И римской ржавчиной окрасилась долина; / <...> / Да будет в старости печаль моя светла: / Я в Риме родился, и он ко мне **вернулся**; / Мне осень добрая **волчицею** была / И — **месяц Цезаря** — мне август улыбнулся 1915;*

*И кроткую вы наклонили шею. / Камей нет — нет **римлянки**, увы. / Я Тинотину смуглую жалею — / **Девичий Рим на берегу Невы** 1916;*

[параллели: я/царевич; мое время / Смутное время, подробнее см. Главу V] *На развалнях, уложенных соломой, / Едва прикрытые рогожей роковой, / От Воробьевых гор до церковки знакомой / **Мы** ехали огромною Москвой. / <...> / Сырая даль от птичьих стай чернеда, / И связанные руки затекли; / **Царевича** везут, немеет страшно тело — / И рыжую солому подожгли 1916;*

*О, Европа, **новая Эллада**, / Охраняй **Акрополь** и **Пирей!** / Нам подарков с острова не надо — / Целый лес незваных кораблей 1916;*

— Тому свидетельство **языческий сенат** — / Сии дела не умирают! 1917;

*Я сказал: виноград, как **старинная битва**, живет, / Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке; / В каменистой Тавриде **наука Эллады** <...> / Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, — / Не **Елена** — **другая**, — как долго она вышивала? / Золотое руно, где же ты, золотое руно? / <...> / **Одиссей** возвратился, пространством и временем полный 1917;*

*Он с нами был, когда, на берегу ручья, / Мы в драгоценный лен **Субботу** пеленали / И семисвещником тяжелым освещали / Ерусалима ночь и чад небытия 1917;*

[параллели: Ахматова/Кассандра; современные события / скифский праздник] *Когда-нибудь в столице шалой / На **скифском** празднике, на берегу Невы — / При звуках омерзительного бала / Сорвут платок с прекрасной головы / <...> / Большая, тихая **Кассандра** 1917;*

*Когда в теплой ночи замирает / Лихорадочный **Форум** Москвы / <...> / И как новый встает **Геркуланум** / Спящий город в сияньи луны, / И убогого рынка лацуги, / И могучий **дорический ствол!** 1918;*

[Москва через призму своего средневекового уклада] *Все чуждо нам в столице непотребной: / <...> / И страшный вид **разбойного** Кремля. / <...> / Она в торговле хитрая лисица, / А перед **князем** — жалкая раба. / **Удельной** речки мутка водица / Течет, как встарь, в сухие желоба 1918;*

*Я изучил науку расставанья / <...> / Последний час **визигий** городских / <...> / Смотри, навстречу, словно пух лебяжий, / Уже босая **Делия** летит! / <...> / Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг. / <...> / Склонясь над воском, девушка глядит. / Не нам гадать о греческом **Эребе** 1918;*

[параллель: Н. Я. Хазина / Лия] *Вернись в смесительное лоно, / Откуда, **Лия**, ты пришла, / За то, что солнцу **Илиона** / Ты желтый сумрак предпочла. / <...> / Ты будешь **Лия** — не **Елена!** / Не потому наречена, / Что царской крови тяжелее / Струиться в жилах, чем другой, — / Нет, ты полюбишь иудея, / Исчезнешь в нем — и Бог с тобой 1920;*

*И **Сусанна старцев** ждать должна 1920;*

*И адмиралы в твердых треуголках / Припоминают сон Шехерезады* 1920.

Ср. также высказывания в прозе — «Дух греческой трагедии проснулся в музыке. Музыка совершила круг и вернулась туда, откуда она вышла: снова Федра кличет кормилицу, снова Антигона требует погребения и возлияний для милого братнего тела» ((Скрябин и христианство) (1922)); «Америка... откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, подстать самому Гомеру» («О природе слова», 1921—1922); [поэзия Пастернака — ] «блестящая Нике, перемещенная с Акрополя на Воробьевы горы» («Заметки о поэзии», 1923); «У российского символизма были свои Вергилии и Овидии, у него же были и свои Каталлы... Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения. Именно этому удивлялся в Батюшкове Пушкин, и своего Пушкина ждет Пастернак» («Буря и натиск», 1923).

Рецидивы «вечного возвращения» так или иначе встречаются и в 30-е гг., но в форме уподобления/расподобления с предшествующими великими образцами:

*Там, где эллину сияла / Красота, / Мне из черных дыр зияла / Срамота. / Греки сбодили Елену / По волнам, / Ну, а мне — соленой пеной / По губам* 1931; *Тому не быть: трагедий не вернуть* 1937 и др.

«Вечное возвращение» на уровне текста сопровождается цитированием, обильными подтекстами. В мандельштамоведении подтекстам посвящено большое количество исследований, поэтому на технике подтекстов мы останавливаться не будем.

«Вечное возвращение», в целом положительно окрашенное время, увидено Мандельштамом через призму культуры. Цикличность времени (а она шире мандельштамовского «вечного возвращения») оказывается также необыкновенно привлекательной для Мандельштама. Чем? Заложенной в ней патриархальностью, домашностью, гарантией того, что время поставляет готовые образцы для жизни. И, наконец, сознанием того, что у «нас», живущих сейчас, все будет так, как было у наших отцов и дедов. Цикличности соответствует «лексика преемственности» (8 примеров), которая появляется в поэзии Мандельштама в период с 1913 по 1915 г.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Психологическое объяснение мандельштамовской тяги к цикличности (О. А. Лекманова) состоит в том, что в единении с творцами «мировой культуры» Мандельштам искал спасения от одиночества.

Это преемственность поколений: *преемник* — *Служа линейкою преемникам Петра* 1913, преемственности в культуре: *получить наследство* — *Я получил блаженное наследство* — / *Чужих певцов блуждающие сны* 1914, ср. также преемственность через поколение: *миновать* и *уйти* — *И не одно сокровище, быть может, / Минуя внуков, к правнукам уйдет* 1914 и т. д.

### 3.3.2. Спиралевидная модель времени в поэзии Мандельштама

**Спиралевидная модель**, переходная между циклической и линейной, отражает постепенное распрямление времени и выход из череды повторов. Время в виде спирали представлено всего лишь в нескольких стихотворениях —

«Я не увижу знаменитой Федры...» 1915;

«Зверинец» 1916;

«Сумерки свободы» 1918.

Впрочем, некоторые «рецидивы» выхода из круга повторов видны и в других стихотворениях.

Появление спиралевидного времени можно связать напрямую с тем, что в сфере интересов Мандельштама постепенно входит история.

Задается спиралевидная модель преимущественно лексическими средствами. Это слова *ныне*, *нынче*, *теперь*, *прежде*, в семантике которых заложено сравнение нынешней ситуации с прежними (подробный разбор этой группы наречий приводится в статье Яковлева 1994). В поэзии Мандельштама они часто встречаются в контекстах, передающих выход из заданного круга, разлад с прошлым, изменение ситуации (подробнее см. § 3.8.1):

*ныне* — *А ныне человек — ни раб, ни властелин — / Не опьянен собой, а только туманен* 1914; *А ныне завладел дикарь / Священной палицей Геракла, / И черная земля иссякла / Неблагодарная, как встарь* 1916; *теперь* — *А теперь дружба островитяне / Снаряжают наши корабли* 1916; *прежде*, *раньше*, *встарь*.

Другое средство перечеркнуть повторяемость ситуаций — это отрицание:

*Я не увижу знаменитой Федры / <...> / Я не услышу обращенный к рампе, / Двойною рифмой оперенный стих: / — Как эти покрывала мне постылы... / <...> / Когда бы грек увидел наши игры... 1915.*

Применительно к лирическому «я» спиралевидное время оборачивается разминовением «я» с прошлым, которое давало высо-

чайшие образцы культуры, отсюда настойчиво проводимая семантика опоздания, ср. глагол *опоздать*:

*Я опоздал на празднество Расина!* 1915; [концерт на вокзале] *Я опоздал. Мне страшно. Это — сон* 1921.

Грамматические «приметы» спиралевидной модели — ПОВЕЛИТЕЛЬНОЕ наклонение (ср. призыв — *Мужайтесь, мужи* в стихотворении «Сумерки свободы»), ирреальная модальность (условные периоды, конструкции с *если бы, как будто*, а также БУДУЩЕЕ). Они служат для того, чтобы «мысленно» проиграть разные варианты развития исторических событий.

С этой моделью времени, наконец, связан и «бессолнечный» период в поэзии Мандельштама, почти гамлетовское ощущение *the time is out of joint*:

похороны солнца: *И вчерашнее солнце на черных носилках несут* 1920; земля-корабль плывет вперед в полной тьме: *Мы в легионы боевые / Связали ласточек — и вот / Не видно солнца. (...)* 1918; люди живут без солнца — *И, как слепые, ночью долгой / Мы смеем бессолнечную пьем* 1917.

Мандельштамовскую «бессолнечную» мифологию 1916—1920 гг. можно переформулировать так: солнце не появляется в мире, потому что люди похоронили его (потому что мировой порядок нарушен), но есть надежда на то, что ситуация вернется в круг повторов (подробнее см. § 1.4.5).

Поняв, что новая историческая ситуация вышла из круга повторов, Мандельштам постепенно переосмысляет само понятие времени. В прозе новое понимание времени будет развито в серии статей о «жестокословном», иррациональном XX веке, не без надежды на то, что «выходцы девятнадцатого века» еще смогут его исправить — европеизировать и гуманизировать. И вот мы вплотную подошли к третьей модели времени — исторической.

### 3.3.3. Историческая модель времени в поэзии Мандельштама

**Историческая модель** имела место в поэзии Мандельштама 20-х гг. и знаменовала собой «распрявленное» качественное время, время через призму истории и исторических событий. Она была последним этапом на пути к линейному, абстрагированному от событий времени.

Первым признаком того, что Мандельштам начал мыслить историческими категориями (а не только категориями культуры, как раньше), стал все расширяющийся «исторический» словарь (см. § 3.8.12, 3.8.13), в том числе и с чисто научными терминами, задающими исторические деления:

*летоисчисление, эра (1923), эпоха; праарийский — И в колыбели праарийской / Славянский и германский лен! 1916.*

Иногда в поэзии Мандельштама встречаются имена исторических деятелей — для создания исторической перспективы в тексте:

*И всем векам — пример Юстиниана 1912; (...) Зачем / Сияло солнце Александра, / Сто лет тому назад сияло всем? 1917 и т. д.*

В некоторых стихотворениях Мандельштама не только описывается период, но и более позднего вводится фигура наблюдателя или свидетеля исторических событий (лирического «я») посредством следующих слов —

*на глазах X-а — [о Европе] Впервые за сто лет и на глазах моих / Меняется твоя таинственная карта! 1914; ср. более поздние — очевидец — Но возмужавшего меня, как очевидца, / Заметила и вдруг, как чечевица, / Адмиралтейским лучиком зажгла 1935; а также свидетель, современник.*

О *современнике* стоит сказать отдельно. Начиная с 1923 г. Мандельштам или полностью отрещивается от роли современника — по-видимому, в ответ на упреки за приверженность к прошлому (наблюдение О. А. Лекманова):

*Нет, никогда, ничей я не был современник, / Мне не с руки почет такой. / О, как противен мне какой-то соименник, / То был не я, то был другой 1924,*

или же замечает (иронически?), что он современник лишь в той мере, в какой он связан с этой эпохой и этим укладом жизни (связь эта оказывается чисто внешней, призрачной, номинальной), ср.:

*Пора вам знать, я тоже современник, / Я человек эпохи Москвошвея, — / Смотрите, как на мне топорщится пиджак, / Как я ступать и говорить умею! / Попробуйте меня от века оторвать, — / Ручаюсь вам — себе свернете шею! 1931.*

Восприятие времени через историю обнаруживает себя и в том, что многие «бытовые» или нейтральные слова попадают в исторические контексты:

день — Узловатых **дней** колена / Нужно флейтою связать 1923; на пороге новых дней 1922; утро дней — [об Армении] Все утро **дней** на окраине мира / Ты простояла, глотала слезы 1930;

время-1.1 (в исторической модели) — В ком сердце есть — тот должен слышать, **время**, / Как твой корабль ко дну идет 1918;

время-2 (в значении 'век', 'эпоха') — 7 примеров из 30, 6 из которых приходятся на первые три сборника;

а также час — И в грозный **час**, когда густеет мгла, / Немецкие поют колокола / — Что сотворили вы над Реймским братом? 1914.

Ср. еще — Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу 1923.

На фоне этого «исторического» антуража 1913—1930-х гг. об исторической модели времени все-таки можно говорить лишь применительно к 1920-м гг. В Стихах 1921—1925 гг. в наиболее чистом виде ее представляют стихотворения

«Век» 1922,

«1 января 1924 года» 1924,

«Нет, никогда, ничей я не был современник...» 1924.

Мышление историческими (или историософскими) категориями в рамках этой модели поэзии Мандельштама вылилось в поэтические рассуждения о *веках* — двадцатом и девятнадцатом (разграничение веков — по статьям: Гаспаров 1991а, Эткинд 1991).

‘XIX век’ (9 примеров в трех стихотворениях) выделяется по признакам: ‘угасающий’, ‘гибнущий’, ‘прекрасный’, неповторимый. Отношения «века» и лирического «я» даются как отношения отца и сына. Образный ряд для XIX века — *зверь* с перебитым хребтом, существо с огромными веками:

*Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки и т. д. 1922; Кто время целовал в измученное темя, — / {...} / Кто веку поднимал болезненные веки / {...} / Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот 1924.*

‘XX век’ (всего 16 примеров) выделяется по признакам ‘нынешний’, ‘недавно родившийся’ и концептуализируется как иррациональный, враждебный и чуждый лирическому «я». Неприятие «своего» времени и вынужденное смирение лирического «я» оформляется соответствующими предикатами:

*И некуда бежать от века-властелина... 1924; Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать 1924.*

Грамматически историческое время оформляется в ДЕЙКТИЧЕСКИХ СТАТИЧЕСКИХ временах, передающих прошлое, настоящее и будущее в том числе как крупные исторические блоки, ср. НАСТОЯЩЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ ДЕЛ:

*В черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты / Все поют  
блаженных жен родные очи, / Все цветут бессмертные цветы* 1920.

Итак, следующий шаг — это полное абстрагирование времени от событий истории и культуры, восприятие времени во всей его губительности и гибельности. Мандельштам судит о времени как эмпирик: XX век, иррациональный, хищный, гибельный, дает основания перенести те же характеристики и на время вообще. Не случайно в 1920-е гг. образный ряд для времени и XX века — примерно тот же: метафора «время/век — река», предикаты со значением деструктивного воздействия и т. д. Более того, в некоторых стихотворениях происходит своеобразная лексическая мена, и *век* начинает обозначать ‘абстрактное время’ — **Век**, *пробуя их перегрызть, оттикнул на них свои зубы. / Время срезает меня, как монету* 1923, а *время* — ‘век’ — *Кто **время** целовал в измученное темя, — / <...> / Кто веку поднимал болезненные веки* 1924.

Возможно, что у мандельштамовского линейного времени есть и психологическая подоплека — ответственность за биологическое старение поэт перекладывает на время:

*Холодок щекочет темя, / И нельзя признаться вдруг, — / И меня срезает время,  
/ Как скосило твой каблук. / <...> / Как ты прежде шелестила, / Кровь, как  
нынче шелестишь. / Видно, даром не проходит / Шевеленье этих губ, / И вершина  
на колобродит, / Обреченная на сруб* 1922.

### 3.3.4. Линейная модель времени в поэзии Мандельштама

**Линейная модель (1920—1930-е гг.)** появляется в Стихах 1921—1925 гг. и не уходит из поэзии Мандельштама вплоть до самого конца, до 1937 г. В этой модели время полностью «распрямилось», стало линейным, независимым от заполняющих его событий.

Линейное время по данным лексики (и отчасти грамматики) концептуализируется как бегущее слишком быстро, полагающее конец всему существу, *незаконное*, *неправильное*, *фальшивое*, *обман-*

ное, а потому оценка этого времени и в поэзии, и в прозе — резко отрицательная. Ср.:

*Я подтяну бытылочную гирьку / Кухонных, крупно скачущих часов. / Уж до чего шероховато **время**, / А все-таки люблю за хвост **его** ловить. / Ведь в беге собственном **оно** не виновато, / Да, кажется, чуть-чуть жуликовато* 1931. Ср. также семантику 'антидвижения' в глаголе *повременить* и бег человека и коня как реплику на традиционный бег времени — *Мне кажется, как всякое другое, / Ты, **время**, незаконно. Как мальчишка / За взрослыми в морщинистую воду, / Я, кажется, в грядущее вхожу, / И, кажется, его я не увижу. / Мне с каждым днем дышать все тяжелее... / А между тем, нельзя **повременить**... / И рождены для наслажденья бегом / Лишь сердце человека и коня* 1931 и семантику быстроты в *стремнине* — *Сухое золото классической весны / Уносит **времени** прозрачная стремнина* 1915.

Задается линейное время преимущественно лексическими средствами — и прежде всего самим словом *время* в абстрактном значении — *время-1.1*. Пик употребительности этого значения приходится как раз период главенства линейного времени (примеры см. выше; подробный разбор — в § 3.5).

В линейной модели Мандельштама время четко делится на прошлое, настоящее и будущее. «Прошлое», прекрасное и неповторимое, поставляет высочайшие образцы культуры; «настоящее» представляет собой уродливое искажение мирового порядка и человеческих ценностей. «Будущее» независимо ни от прошлого (?), ни от настоящего: оно «вызревает» в небе и тем самым соположно вечности, а не линейному времени:

*А небо **будущим** беременно — / Пшеницей сътого эфира / <...> / В беременном глаубоком **будущем** / Жужжит большая медуница* 1923; *И все, что будет, — только обещанье* 1937.

Не случайно и то, что при описании будущего горизонтальное течение времени сменяется вертикальным ростом:

*Воздушно-каменный театр времен **растущих** / **Встал на ноги** — и все хотяя увидеть всех — / Рожденных, гибельных и смерти не имущих* 1937 (подробнее см. Панова 1996).

На всем протяжении 1920—1930-х гг. в поэзии Мандельштама изображается разлад времен (веков и эпох; прошлого лирического «я» и его настоящего; настоящего и будущего и т. д.), сначала в рамках исторической модели, затем — в рамках линейной. Но



только в 1930-е гг. Мандельштам даст четкую формулировку разрыва прошлого и настоящего и сделает себя (и лирическое «я» стихотворения) связующим звеном между ними:

*За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей, — / Я лишился  
и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей* 1931.

*Уже* и *еще* являются ключевыми словами для понимания позднего Мандельштама. Эти наречия — аналог таких отрицательных характеристик линейного времени, как *фальшивое*, *незаконное*, которые сопровождают лексему *время-1*. В поэзии Мандельштама 30-х гг. Для обоих наречий в поэзии Мандельштама на первый план выступает семантика обманутого ожидания. Таким образом, на место культурно- или исторически обусловленного времени заступает психологизированное восприятие времени — осознание того, что время проходит через меня.

Наречиями *еще* и *уже* (*не*) передается позиция лирического «я» по отношению к наступлению событий: *еще* — это замедленный в восприятии «я» ход времени, который либо в момент восприятия не приносит ожидаемых результатов (длительность со знаком «минус»):

*Еще* далеко мне до патриарха, / **Еще** на мне полупочтенный возраст, / **Еще** меня ругают за глаза / На языке трамвайной перебранки 1931,

либо продлевает существование какой-либо ситуации, опять-таки неожиданно для воспринимающего эту ситуацию лирического «я» (длительность со знаком «плюс»):

**Еще** мы жизнью полны в высшей мере, / **Еще** гуляют в городах Союза / Из мотыльковых, лапчатых материй / Китайчатые платица и блузы. / **Еще** машинка номер первый едко / Каштановые собирает взятки и т. д. 1935; **Еще** по-быть и поиграть с людьми! 1935.

В последнем случае *еще* дает представление о неожиданно выпавшем счастье существования в мире больше положенного — на фоне обреченности (подробнее см. § 3.8.3).

В рамках линейной модели времени Мандельштамом передается не только срок наступления событий, не совпадающий с ожиданиями, но и «ненаступление» событий, с той же самой психологизированной подоплекой. И в оформлении этих смыслов участвуют уже знакомые нам *уже* и *еще*, но здесь они идут с отрицанием. Так, пессимистическое *уже не* должно прочитываться

следующим образом: ‘событие должно было произойти раньше, но не произошло; оно не произойдет в будущем’:

*И уже не взгляну прищурясь / На дорожный шатер Арарата, / И уже никогда не раскрою / В библиотеке авторов гонимых / Прекрасной земли пустотелую книгу* 1930.

В рамках линейного времени в поэзии Мандельштама нередко передается семантика ‘раньше/позже’, ‘успевать / не успевать’ в отрыве от семантики ожидания:

[о природе и обратном течении времени, при котором высшие биологические виды (человек) редуцируются до низших и исчезают как самостоятельные виды] *И подъемный мост она забыла, / Опоздала опустить для тех, / У кого зеленая могила, / Красное дыханье, гибкий смех...* 1932.

### 3.3.5. Выводы

Подведем итоги. Сначала Мандельштам знает только миг и Вечность, потом в его поэзию входит циклическое время (в виде «вечного возвращения» — как время через призму культуры). Распрямление Времени проходит несколько стадий: время в форме спирали (все повторяется, но не так, как прежде) и историческое время (время составлено из веков или исторических эпох). Полное распрямление времени и его полная абстрагированность от событий — линейное время — будет господствующим в поэзии Мандельштама на протяжении двух последних десятилетий.

Глядя на путь, пройденный Мандельштамом, нельзя не вспомнить, что по этому пути уже прошло человечество с древнейших времен до наших дней. Неужели еще одна гениальная цитата? Но тогда как ее расценивать: как сознательное или бессознательное цитирование мировой культуры? У нас нет ответа на этот вопрос. Мы лишь хотели показать, какие глубины восприятия времени открываются при микроанализе поэтических текстов.

\* \* \*

Три первых раздела были посвящены самым общим тенденциям, временным и вневременным, в поэзии Мандельштама. Теперь мы переходим к языковому материалу, который нам как раз и позволил их наметить. А начнем мы с концепта слова время в русском языке (§ 3.4) и в идиолекте Мандельштама (§ 3.5).

### 3.4. ОТСТУПЛЕНИЕ. СЛОВО *ВРЕМЯ* В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Наивно-языковая концептуализация времени во многом определяет и мандельштамовский образный ряд для слова *время*, и мандельштамовскую временную метафорику. Тем интереснее посмотреть, как устроено русское слово *время*. А устроено оно не просто: сумма его употреблений недискретна и плохо поддается лексикографической рубрикации. Найти критерии для разграничения значений — задача исключительно сложная, которая может иметь несколько решений. Одно из них дается в книге В. В. Морковкина, с прекрасной подборкой примеров, с подробным описанием конструкций и сочетаемости (Морковкин 1977); другое — в словарях БАС, МАС, НБАС; третье — основанное на пяти метафорах — в статье В. А. Плунгяна (Плунгян 1997). В перечне лексикографических описаний слова *время* особо хочется отметить вклад французской лексикографии — словарные дефиниции в Robert и Trésor, а также исследование Е. С. Яковлевой, которая связала употребление слов *время*, *пора* и с моделями времени (Яковлева 1994: 142—195).

Лингвистика на современном этапе позволяет дать новое лексикографическое описание русского слова *время*. Мы будем пользоваться метаязыком, состоящим из таких более простых слов, как ‘следование’, ‘длительность’, ‘одновременность’; **линейная** и **циклическая** модели времени; ‘точка отсчета’, **ось времени**; ‘промежуток’ времени, ‘момент’ времени; ‘временная точка’ (не путать с моментом; временная точка — та, которой соответствует точечное событие) и ‘точечное событие’ (событие в своей целостности, завершенности (vs. событие в процессе развития)); ‘точные/неточные временные границы’; ‘срок’.

#### **ВРЕМЯ** (лексикографический портрет)

(ось времени и расположенные на ней событийные временные отрезки; доминирует линейная модель времени)

**Время-1.1** (‘метафизическое и физическое’), Ед. ч., не имеет единого определения;

**Время-1.2**, Ед. ч. и Мн. ч., *время X-а*, ‘часть времени-1.1, большой по протяженности промежуток времени без точных границ, выделяемый по какому-либо характерному признаку, явлению, событию X’;

**Время-1.3**, Ед. ч., ‘промежуток на оси времени более или менее определенной протяженности без точных границ’;

⟨ось времени и ориентация по этой оси;  
линейная (и циклическая) модель времени⟩

**Время-2.1**, Ед. ч., 'порядок исчисления времени-1.1';

**Время-2.2**, Ед. ч., 'момент или точка на оси времени';

**Время-2.3**, Ед. ч., *время X-a*, 'точка на оси времени, предназначенная для события X';

⟨событийные разметки времени;  
циклическая (и линейная) модель времени⟩

**Время-3**, Ед. ч., *время X-a*, 'промежуток времени без точных границ, целиком занятый каким-либо действием X';

⟨количественное измерение времени⟩

**Время-4**, Ед. ч., *время X-a*, 'промежуток времени определенной длительности с точными границами, за который происходит X';

⟨грамматические времена⟩

**Время-5**, Ед. ч. и Мн. ч., 'одна из форм глагола, обозначающая действие в прошлом, настоящем и будущем'.

**ВРЕМЯ-1.1**, Ед. ч., неопределяемое понятие, принадлежит, как пишет В. В. Морковкин, «аксиоматичному уровню знания» (Морковкин 1977: 51).

Обычно в словарях *времени-1.1* даются определения такого рода: 'длительность существования всего происходящего, всех явлений и предметов, измеряемая веками, годами, часами, минутами и т. п.' (МАС) или 'идеальная среда, где, как кажется, развертывается существование в изменении и где имеют место события и феномены в (порядке) следования' (Robert).

Денотативная область у *времени-1.1*, в отличие от *пространства-1.1*, по-видимому, едина, сигнификаты же могут быть самыми разными:

*Представление Минковского и его предшественников о времени как о четвертом измерении пространства есть математическое отвлечение* (В. И. Вернадский, «Проблемы биогеохимии», цит. по: Морковкин 1977); *Время есть бесконечное движение без одного момента покоя* (Л. Н. Толстой, «Война и мир», НБАС); *Мне кажется, нет большего чуда, чем время с его необратимостью и производное от времени — память* (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»).

Наличие разных сигнификатов связано, естественно, с тем, что *время-1.1* соотносится с самыми разными философскими и

научными представлениями. Авторские концепции времени оформляются в конструкции «время + имя собственное в Род. пад. / + отыменное притяжательное прилагательное с суффиксом -ов», ср.: *время Бергсона*; *бергсоново время*. Разные аспекты времени передаются целой серией прилагательных — таких как *физическое* (*геометризованное, психологическое*) *время*; *солнечное время*; *линейное* (*циклическое, историческое*) *время*. *Время-1.1* употребляется еще и в конструкции с приложением, которая имеет объяснительный характер, ср.: *время как четвертое измерение*. Научный и философский характер *время-1.1* получает в номинативных (а также глагольных) сочетаниях, как *сущность* (*концепция, проблема*) *времени*, *понимание* (*постижение, исследование, объяснение*) *времени*, *характеристики* (*свойства*) *времени* и т. д.

Применительно к *времени-1.1* можно говорить о пребывании *во времени, вне времени*, об *изъятии из времени*, что предполагает локативные и локативно-директивные конструкции, идентичные пространственным:

*Хлебников мыслил язык как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени* (О. Мандельштам, «Буря и натиск»).

*Время-1.1* передается в терминах измеримых величин или предметов:

*момент* (*отрезок, промежуток, период, эталон*) *времени*; *За основную величину измерения времени или за эталон времени всем миром принимается период вращения земли вокруг своей оси* (Е. И. Каменцева, «Хронология», цит. по: Морковкин 1977).

Все, о чем писалось до сих пор, отражает научный, философский взгляд на время (вспомним, что таким было и *пространство-1.1*). Однако дальше речь пойдет о том, что русский язык вырабатывает свою физику и метафизику времени, отличную от науки и философии. Национальной специфики в такой концептуализации нет — романские и германские языки дают сходную картину.

Чем можно объяснить отсутствие специального наивно-языкового концепта для *пространства-1.1* и наличие такового для *времени-1.1*? Отчасти мы уже дали ответ на этот вопрос в § 2.4.1. Добавим к этому, что наивно-языковое *время* — в полном соответствии с психологизированной концепцией времени Бл. Августина (время проходит через душу человека) — получает ярко выра-

женный антропоцентрический характер. Не случайно в русском языке есть выражение *чувство времени*, ср.:

*Чувство времени, принадлежащего человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить, — это чувство времени составляло основной тон в звучании европейского романа, ибо еще раз повторяю: композиционная мера романа — человеческая биография* (О. Мандельштам, «Конец романа»); *Давно шел бой. Он был так долог, Что пропадало чувство времени. Разрывы мин из шестистволок Забрасывали небо теменью* (Б. Пастернак, СЛПЯ).

В результате образуется множество (стертых) метафор, которые представляют время не в научном или философском ключе, а с человеческой точки зрения. Так, например, Н. Д. Арутюнова отмечает модель «Пути человека» и «Потока времени» (Арутюнова 1997: 53), В. А. Плунгян — метафоры «время-путник», «время-агрессор», «время-субстанция», «время-контейнер», «время-имущество» (Плунгян 1997: 161). При этом независимо от типа метафор *время-1.1* всегда представляет линейную модель<sup>10</sup>.

В большинстве языковых метафор *время-1.1* представлено прежде всего в аспекте абсолютной длительности, которая превышает срок, отпущенный на человеческую жизнь; такое *время* получает по преимуществу динамический характер.

*Время* с точки зрения длительности метафоризируется прежде всего как направленный ход/поток; в ощущениях человека скорость этого потока может быть самой разной, ср.:

*ход времени; время идет* (мчится, летит, тянется); *время течет; время остановилось; Но время шло, ничего с собой не принося, и желания утихли* (М. Кузмин, «Тихий страж»); *И так быстро летело время, / Что простое крапивное семя / Успевало взойти крапивой* (Н. Гумилев, «Сказка»); *Время (дело известное) летит иногда птицей, иногда ползет червячком; но человеку бывает особенно хорошо тогда, когда он даже не замечает — скоро ли, тихо ли оно проходит* (И. С. Тургенев, «Отцы и дети», цит. по: Морковкин 1977); *И вы думаете, что этот эликсир может сделать бесследным для нашего внешнего ви-*

---

<sup>10</sup> Вопрос о моделях времени применительно к русской временной лексике впервые был поставлен Е. С. Яковлевой (Яковлева 1994); нам показалось небезынтересным спроецировать модели времени и на разные значения самого слова *время*. К сожалению, слова *пора* и *время*, у которых Е. С. Яковлева усматривает циклический и линейный характер, не поделены на значения, поэтому объект описания (циклическость (линейность) всего слова? отдельных его лексем?) остается неясным.

да полет **времени**, что так же блестящи будут наши глаза, белы зубы, нежны щеки, густы волосы, звонок голос в сорок лет, как и в двадцать? (М. Кузмин, «Приключения Эме Лебефа»); Но кто нас защитит от ужаса, который / Был бегом **времени** когда-то наречен? (А. Ахматова, «Вереница четверостиший», 1); [о днях солнцеворота] И целая их череда / Составилась мало-помалу — / Тех дней единственных, когда / Нам кажется, что **время** стало (Б. Пастернак, «Единственные дни»).

Действия человека, синхронизированные/несинхронизированные с движением времени (*времени-1.1? времени-1.2?*), описываются другой серией метафор, с антропоморфным характером: **время** работает на X-а; **время** не терпит; **время** не ждет. А синхронизация событий и времени описывается фразеологизмом *со временем*:

Об остальном рассудим *со временем* (М. Кузмин, «Приключения Эме Лебефа»); Со **временем** многое забудется (НБАС).

Такие употребления имеют переходный характер, потому что в разных контекстах они могут обозначать и время вообще, и конкретное время. То же — в следующей серии метафор, *время* стоит над человеком и выполняет функции высшего судьи — подводит окончательные итоги, ср.:

проверка **временем**; **время** покажет; **время** судит; **время** рассудит X-ов; **время** торопит (подгоняет) X-а; Полезно иногда порыться в старом хламе своих ошибок. Нет-нет да и наткнешься на такую, которую **время** успело возвести в ранг счастливой находки (Н. Перельман, «В классе рояля»); Наконец рыбак убедил молодую госпожу... дожидаться... что покажет **время** и судьба (М. Кузмин, «Тень Филлиды»).

Властные полномочия времени над человеком задают метафорические эпитеты *всемогущее, неумолимое, безжалостное время*. Два последних прилагательных характеризуют необратимое течение времени.

*Время* и его разрушительное воздействие на человека, на окружающий мир передается в метафоре «время — безличная сила», в том числе при помощи выражения с семантикой воздействия — *от времени*:

Забор покосило от **времени**; X тронут **временем**; на X-е следы **времени**; **время** не пощадит X-а; На позеленевших от **времени** стенах висели портреты предков (А. П. Чехов, «Кривое зеркало», цит. по: Морковкин 1977); Венеция до сих пор бесконечно богата его картинами. **Время** отнеслось к ним сурово: Тинторетто потемнел так сильно, как редко какой художник (П. Муратов, «Образы Италии»).

Но есть и другая метафора, «время — целитель», в которой времени придают положительные функции: *время залечивает раны*.

Длительность времени не обязательно передается через динамические контексты, она может передаваться и через статические: в последнем случае время уподобляется субстанции, которую можно делить на части, измерять. Таким *время* предстает в клишированных выражениях, которые уже не ощущаются метафорами:

*исчисление* (измерение, эталон) *времени*; *Время* делится на прошлое, настоящее и будущее;

а также отчасти в метафоре с идеей, что потраченное время эквивалентно деньгам: *Время* — деньги.

Длительность *времени* и статичность *времени* передаются еще и в стертых пространственных метафорах: человек-путник перемещается по времени, по прошлому, настоящему и будущему, как по пространству:

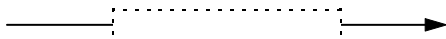
*во времени, вне времени*; путешествие (перемещение) *во времени*, а также *машина времени*.

Для многих других значений нам понадобится представление о *времени-1.1* как о длительном, направленном, единомерном, которое графически можно представить как **ось времени**.

**ВРЕМЯ-1.2**, Ед. ч. и Мн. ч., *время X-a* (с Род. пад. или прилаг.), 'часть времени-1.1, большой по протяженности промежуток времени без точных границ, выделяемый по какому-либо характерному признаку, явлению, событию X', близко по своей семантике к *эпохе, веку* и т. д.

Мн. ч. этой лексемы может давать отсылку как к разным промежуткам времени (*во все времена*), так и к одному (*в сталинские времена — в сталинское время*).

Употребление этой лексемы, как правило, носит конкретно-референтный характер; т. е. *время-1.2* располагается на оси времени.



Ср.: в наше *время*; с незапамятных *времен*; пушкинское (гоголевское, советское, царское) *время*; во *времена* (*время*) *X-a* (в мое *время*); *Время* было еще сталинское — после войны (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»); *Профессор, снимите очки-велосипед! / Я сам расскажу / о времени / и о себе* (В. Маяковский, СЛПЯ).



С другой стороны, такие словосочетания, как *трудные времена*; *военное* ⟨*мирное*⟩ *время*; *время процветания* ⟨*упадка*⟩ и др., предназначены еще и для обобщения, типизации:

*Ведь вот же были мирные времена и прекрасные страны* (М. Булгаков, «Белая гвардия»); *Мне казалось, что весь город охвачен трепетом всеобщих празднеств или тревогою военного времени* (М. Кузмин, «Повесть об Евлевсиппе...») [‘такой тревогой, какая бывает в военное время’].

В ряде контекстов *временем-1.2* в сочетании с квантором *все* передается время во всей своей исторической полноте (в том числе в идиоме *на все времена*):

*Это художник* ⟨*писатель*⟩ *на все времена*; *О вопль женщин всех времен*: / «*Мой милый, что тебе я сделала!?*» (М. Цветаева, «Вчера еще в глаза глядел...»); *Эти восторги от всякой острой красоты всех стран и всех времен* (М. Кузмин, «Крылья»); *Как случилось, что трое невероятно легкомысленных людей сохранили и через всю жизнь пронесли неурушимую дружбу и союз на все времена?* (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»).

Смена *времен* передается выражениями *связь времен*, *новое* ⟨*старое*⟩ *время* и др. Историзация *времени-1.2* прослеживается не только в приведенных контекстах, но еще и в идиомах *последние времена* (‘время перед концом мира’); *Новое время* (‘с XVII в. по XX в.’).

Основные лексические партнеры *времени-1.2* — это:

— имена собственные в Род. пад. и соответствующие прилагательные, обозначающие выдающихся деятелей, знаменитых людей и т. д.:

*время Пушкина*; *пушкинское время*; *И это станет для людей* / *Как времена Веспасиана* (А. Ахматова, «И это станет для людей...»); *Я больше всего рассердился на то, / Что целовались не мы, а голуби, / И что прошли времена Паоло и Франчески* (А. Блок, «Она пришла с мороза...»); *Человек Шекспирова времени был похож на бодрого путника в утренний час* (Вяч. Иванов, «Шекспир и Сервантес»),

— существительные в Род. пад. и прилагательные, вносящие элемент выделительности или характеристики:

*время детства* ⟨*войн и междоусобиц*⟩; *золотое время*; *советское* ⟨*царское*⟩ *время*, подробнее см. Морковкин 1977: 75)),

— местоимения:

*мое время* (‘то время, в котором я жил или живу и с которым я себя идентифицирую’, *В мое время не принято было так разговаривать со стар-*

шими; наше **время** — ‘то время, в которое мы сейчас живем’, *В наше время это кажется предрассудком, а не обычаем*<sup>11</sup>), **время** оно и др., все сочетания лексикализованны, а также это *〈то〉 время* — *Это время* — / *трудновато для пера* (В. Маяковский, СлПЯ),

— ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ГЛАГОЛЫ:

**время** может *быть, проходить, наступать, прийти*; человек может *жить во время X-а, дожить до времени X-а* и др.; *Вместе ведь по краю, было время, / Нас водила пагубная страсть* (А. Блок, «Перед судом»); *Время — вещь необычайно длинная; Были времена* — *прошли былинные* (В. В. Маяковский, «Хорошо!», цит. по Морковкин 1977).

Следование времен, а также дистанцию между ними задают временные прилагательные *прошлый, далекий, будущий* и др., ср.: *Мне далекое время мерещится, / Дом на стороне Петербургской* (Б. Пастернак, «Белая ночь»).

*Время-1.2* имплицитно представляет и о качественной, этической характеристике. Она задается прежде всего прилагательными — *недоброе 〈тревожное〉 время* и т. д. В. А. Плунгян, рассматривавший семантику форм Мн. ч. и Ед. ч. *времена* vs. *время*, пришел к выводу, что Мн. ч. вводит либо гетерогенность времени, что естественно влечет пейоративную оценку, либо соотносится с разными периодами (Плунгян 1997: 163—166).

Синтаксическая конструкция «*во время (времена) X-а*» локализует событие Y относительно временного промежутка или события X. *Время* может служить антецедентом союзов *когда, как* в сложноподчиненном предложении: *И мы до сих пор не забыли, / Хоть нам и дано забывать, / То время, когда мы любили, / Когда мы умели летать* (Н. Гумилев, «Ты помнишь дворец великанов...»).

*Время-1.2* входит в состав фразеологизмов, которые задают хронологический порядок следования времени относительно некоторой точки отсчета:

*былое 〈прежнее〉 время*, ср.: *новое 〈старое, былое, прежнее, давнее〉 время*; *свое 〈мое, наше〉 время*, а также *дожить до X-ового времени*; *перенестись в X-овое время*; *Нехотя вспомнишь и время былое, / Вспомнишь и лица давно позабы-*

<sup>11</sup> Сочетания с личными местоимениями (*мое 〈твое〉 время*) являются диагностическими для различения *времени-1.2* ('то время, в котором я жил или живу...'), *времени-1.3* ('то время, которым я располагаю') и *времени-2.2* (*Всему свое время, Узнаешь в свое время*).

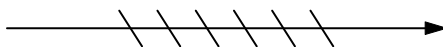
тые (И. С. Тургенев, «Утро туманное, утро седое...»); *За мной заходили, чтобы вместе пойти в ночной подвал, открытый Прониным на манер «Собаки». Мандельштам не пустил. «Но ведь ты же сам бывал в Собаке», — говорила я. Он отвечал: «Очень жаль» или «Время теперь другое...»* (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»).

Идиомы *свое время, мое время* задают то микровремя, на которое приходится вся жизнь человека или какая-то ее часть. Вот почему в некоторых устойчивых выражениях *время-1.2* ('свое/мое время') удерживает метафорику, которая характерна для *времени-1.1*. Это прежде всего соответствие человека тому времени, в котором он живет и/или синхронизация действий человека движению «своего» времени, ср.:

*идти в ногу со временем, опережать (свое) время, дочь (сын) своего времени; отстать от времени; В Союзе поэтов ему [Ходасевичу] устроили вечер, куда собралась по тому времени огромная толпа* (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»); *Откуда у Н. Н. независимость и внутренняя свобода?.. Дочь своего времени, она не верит ни во что* (Н. Я. Мандельштам, «Вторая книга»).

Другие метафоры, идентичные метафорам абстрактного времени-1.1, — это метафора перемещения, где время статично — *перенестись в какое-либо время*, и метафора динамического времени, имеющего власть над человеком: *время диктует X; веление (требование) времени*.

**ВРЕМЯ-1.3**, Ед. ч., *время X-а*, 'промежуток на оси времени более или менее определенной протяженности без точных границ', представляет собой время в аспекте заполненности/незаполненности событиями (как правило, однородными). Отсюда характерная для этой лексемы концептуализация времени-1.3 как вместилища (англ. *container*) — *время тревог (раздумий); свободное время* ('то, которое можно заполнить событиями').



*время X-а*

*В свободное время он читал; Прошло много лет с тех пор. За это время много раз получал я деньги от редакторов, от ученых людей, от евреев, торгующих книгами* (И. Э. Бабель, «Мой первый гонорар», цит. по: Морковкин 1977); — *А я, Алеша, к Най-Турсам ходил, — пояснил он и вид имел такой, как будто его пой-*

мали на заборе во **время** кражи яблок (М. Булгаков, «Белая гвардия»); — Мы попали под пулеметный огонь, — Николка и плакал и рассказывал в одно **время** (М. Булгаков, «Белая гвардия»).

**Время-1.3** управляет существительным в Род. пад. (**время** *раздумий*); его типичные предикаты — *настать, наступить, кончиться*. В составе другого словосочетания, *время + на + Род.* (**время** *на обдумывание*), **время-1.3** согласуется с другими глаголами — *дать, предоставить, взять: взять время на обдумывание*.

**Время-1.3** употребляется в конструкциях с семантикой одновременности, задающих временную локализацию события относительно точки/промежутка на временной оси или относительно другого события: *в течение X-ового времени*; *в это <то> время*, ср.: *Во время ужина он встал из-за стола и вышел*. Хронология выстраивается и в том случае, если **время-1.3** сочетается с прилагательными *первое время* (идиома задает временной отрезок, состоящий из начальной стадии 'первое время' и 'потом'), *последнее, недавнее, ближайшее время* (точка отсчета — настоящее, понимаемое как большой промежуток времени). Ср.:

*в настоящее <последнее, недавнее, ближайшее> время*; *В настоящее время демобилизован и занимаюсь частной практикой* (М. Булгаков, «Белая гвардия»); — *Я последнее время все, знаете ли, за книжечками сижу, по специальности, конечно, больше все богословские...* (М. Булгаков, «Белая гвардия»).

Приблизительно-квантитавный характер **времени-1.3** отражает сочетание с прилагательными (*не*)*долгое <длительное, краткое, продолжительное> время*, в том числе в конструкции *через какое-либо время*, равно как и сочетания с наречиями *много <мало, достаточно> времени*; во всех этих контекстах **время-1.3** обязательно проецируется на ось времени. В противном случае квантитативные сочетания подходят под другое значение, **время-4**. Ср.:

*у человека X-а [X — человек] много времени, чтобы сделать Y [Y — объект]; на Y требуется много времени; с тех пор прошло много времени; Не знаю, сколько прошло времени в этом занятии* (М. Кузмин, «Путешествие сэра Джона Фирфакса...»); *Представиться ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником — но на это все требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — через два дня!*» (А. С. Пушкин, «Пиковая дама»).

Совпадение/несовпадение промежутка времени и времени события передается в таких фразеологизмах, как (*не*)*уложиться в отпу-*

ценное **время**; упустить ⟨сэкономить⟩ **время**, а также жаль **времени** на У. Регламентирование времени события передается идиомой на **время** — *дать книгу на время* (антонимы — *навсегда* и др.), это переходный пример между *временем-1.3* и *временем-4*.

Эта лексема обозначает еще и то время, которое имеется в распоряжении человека, что делает возможным сочетание с личными местоимениями *свое* ⟨*мое*⟩ **время**, ср.: *Ваше время* истекло. Распоряжение человека своим временем передается метафорами, представляющими *время-1.3* ценным объектом — над *временем-1.3* объектом человек производит следующие действия:

*терять* ⟨*коротать, тратить, наверстать, выиграть, экономить*⟩ **время**, *убивать время, провести время, тянуть время; время терпит; иметь* ⟨*найти, высвободить, выкроить*⟩ **время**; *располагать временем; Не друзей — приятелей зову я: С ними лучше время проводить* (М. Кузмин, СЛПЯ).

Эту серию можно рассматривать как продолжение наивно-языковой «обработки» *времени-1.1* в метафоре *Время — деньги*.

**ВРЕМЯ-2.1**, Ед. ч., ‘порядок исчисления времени-1.1’, представляет собой различные системы и порядки исчисления времени. Графически *время-2.1* — это одна ось времени, на которую наносятся разные деления:

книжн. *среднее солнечное время* (МАС, Морковкин 1977), книжн. *звездное время*; *московское* ⟨*местное*⟩ **время**; *перевести часы на местное время*; *В таджикских городах ни за что не хотел переводить часы на местное время и упорно жил по-московскому* (Б. Полевой, Письмо, цит. по: Морковкин 1977); *Во всех обсерваториях мира и в лабораториях времени основные часы, на которых базируются наблюдения и с которыми сравниваются все остальные часы, непрерывно идут по звездному времени* (Е. И. Каменцева, «Хронология», цит. по: Морковкин 1977).

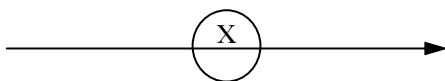
**ВРЕМЯ-2.2**, Ед. ч., ‘момент или точка на оси времени’, близко по своей семантике к слову *час* в одном из его значений: *Сколько сейчас времени?* — *Который сейчас час?* Эта лексема обозначает часовое (календарное) время. При этом порядок исчисления для *времени-2.2* имплицитно подразумевается, ср.:

*спросить* ⟨*знать*⟩ **время**; *Сколько сейчас времени?*; *засечь время*; *точное время*; *Точное московское время — 20.00; время и место рождения*; *Эра Диоклетиана вела счет лет от времени воцарения греко-римского императора Диоклетиана — 29 августа 284 г. н. э.* (Е. И. Каменцева, «Хронология», цит. по:

Морковкин 1977); *Выход — в час. Время — семь. — Юнкер, сядь!* (М. Цветаева, СЛПЯ).

*Время-2.2* — это время в отвлечении от событий, средство для ориентирования. Между ним и событийным *временем-2.3* могут возникать переходные случаи, особенно в эллиптических предложениях с конструкцией *на X-овое время: Мы перенесли встречу на это время (на время обеда); Я согласен на любое время.*

**ВРЕМЯ-2.3**, Ед. ч., *время X-а*, 'точка на оси времени, предназначенная для события X', близко по своей семантике к некоторым употреблениям слов *срок* и *пора* (*Время чай пить — Пора пить чай*). Здесь время по-прежнему выступает как вместилище для события, реального или потенциального, однако в отличие от *времени-1.3* у *время-2.3* в фокусе не протекание события во времени, а его наступление или свершение (отсюда точечный характер и самого *времени-2.3*, и *события*, которое в эту временную точку вписывается). Другой разграничительный критерий — модальный: это предназначенность временной точки для события X. Третья конститутивная черта этого концепта — та, что *время-2.3* является средством ориентирования (и тем самым оно связано с *временем-2.1*, «шкалой ориентирования», и *временем-2.2*, точкой на этой шкале), ср.:



указать *время* заседания, назначить *время* встречи; прийти ко *времени* встречи; прийти раньше (позже) назначенного *времени*; Она аккуратно явилась ровно в назначенное *время* в три часа дня после уроков (В. П. Катаев, «Разбитая жизнь», цит. по: Морковкин 1977).

На все вышеперечисленные особенности указывает сочетаемость этой леммы — с существительными в Род. пад. — *время чаепития* и *время доклада*; ограниченная сочетаемость, т. к. существительное должно обозначать точечное событие), с прилагательными ((не)удобный), с местоимением *свой* (*Всему свое время*), с глаголами *наступить*, *прийти*; *назначить* (выбрать) *время X-а*, в

конструкциях, обозначающих начальную/конечную точку, точку ориентирования (*от <до> времени X-а; прийти <опоздать> ко времени X-а*). Особая конструкция, *время + инфинитив глагола (время делать уроки)*, может иметь и предикативное употребление, модальное (*Мне время тлеть, тебе цветы* (А. С. Пушкин, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), и непредикативное (*Придет время отвечать за свои поступки*). Наконец, время входит в конструкции с отрицанием (т. е. модальные): *Шутить не время; Кто-то бьется под ногами, Кто — не время вспоминать...* (А. Блок, СЛПЯ); *Ты в ветре, веткой пробуешь, / Не время ль птицам петь, / Намокшая воробышком / Сиреневая ветвь!* (Б. Пастернак, «Ты в ветре, веткой пробуешь...»).

Модальный характер этой лексемы проявляется прежде всего в концептуализации наступления события: событие происходит, когда наступает его время, оно как бы «вызревает» во времени. Отсюда — выражение *до времени*, ср.:

*Но Великий неких тайна / Мне до времени открылась, / Я грядущее познал*  
(А. Блок, «Как свершилось, как случилось...»),

и следующие словосочетания:

(не)удачное ((не)удобное, (не)благоприятное, (не)подходящее) **время**; *Еще не пришло время; Он верил, что начнет теперь жить крупно — самое время, весна: начало всех начал* (В. Шукшин, «Шире шаг...», цит. по: Морковкин 1977). Ср. также *Я сброшу грешное время И скорбь свою, Когда ты скажешь: «Вот время». Я подвиг великой веры Свершить готов* (М. Кузмин, СЛПЯ).

*Время* в качестве предикатива — *шутить не время; время спать (делать уроки)*, выражения *до поры, до времени*, временные предикаты — *пришло <настало> время* — продолжают эту серию употреблений.

*Время-2.3* может представлять и линейную модель (*назначить время встречи*), и циклическую (*Время пить чай*, т. е. 'обычное для чая время').

**ВРЕМЯ-3**, Ед. ч., время X-а, 'промежуток времени без точных границ, целиком занятый каким либо действием X', представляет собой определенную разметку времени, как и слово *пора*, ср.: *пора урожая — время урожая*. Но если *пора (урожая)* однозначно манифестирует циклическое время, то *время (урожая)* может быть

смещенным по отношению к заданному циклу и встраивается как в контексты, передающие типическое (*Осень подходит. Это любимое мое время* (А. С. Пушкин, Письма, СЛАСП), циклическая модель времени), так и в контексты, передающие уникальное (*Уж близко время летних бурь* (Ф. И. Тютчев), линейная модель). В этом последнем случае оно частично пересекается с *временем-1.3*.

Антропоцентрический характер *времени-3* виден уже хотя бы в том, что оно вписывается в космологический цикл, в годовой или дневной цикл человека и природы. Более того, *время-3* в сочетании с существительным в Род. пад. и прилагательным имплицитно представляет представление о длительности того или иного периода и о его месте в общем цикле<sup>12</sup>, ср.:

*времена года*; *зимнее* (летнее, весеннее, осеннее) *время*; *утреннее* (вечернее) *время*; *время посева* (жатвы, уборки); *время восхода* (заката, прилива, отлива, грозы); *время работы* (занятий, сна, учебы, отдыха).

Рассматриваемые словосочетания могут входить в конструкцию *в + Вин.* (во время урожая), соотноситься с предикатами наступления события, начала-конца: *наступить, начинаться, припеть; кончаться*.

**ВРЕМЯ-4**, Ед. ч., 'промежуток времени определенной длительности с точными границами, за который происходит X', уже никак не связано с осью времени; для этой лексемы важен исключительно количественный аспект: сколько длится то или иное событие.

*Время-4* по своей семантике близко к *времени-1.3*; у них имеется целый ряд переходных примеров, в частности в количественных сочетаниях, передающих идею приблизительности, в которых с точностью нельзя определить, соотносятся ли они с осью времени —

*мало* (много) *времени*; *короткое* (долгое, продолжительное) *время*; *На это потребуются много времени — год*; *Нам всем нужен на некоторое время покой* (М. Кузмин, «Плавающие-путешествующие»).

То же — с предложно-падежной конструкцией *время на + Род. пад.*:

<sup>12</sup> Эти два параметра как раз и позволили нам разграничить *время-1.3* и *время-3*. *Время тревог* не подразумевает ни цикличности, ни определенной временной протяженности.



*Над кабаньей головой просидели без малого час; времени на еду не жалели, памятную пословицу: за столом не состаришься (Мережковский Д. «Воскресшие боги. Леонардо да Винча»),*

и фраземой *на время* (с противопоставлением вечности — антонимы *надолго, навсегда, навечно*):

*Любить... по кого же?.. на время — не стоит труда, / А вечно любить — невозможно (М. Ю. Лермонтов, «И скучно, и грустно, и некому руку подать...»).*

С другой стороны, квантитативные конструкции с Род. пад., передающие идею точного отрезка времени, представляют только это значение:

*время горения (обращения земли вокруг солнца); Между временем обращения земли вокруг своей оси и временем обращения Солнца не существует точной арифметической зависимости (Е. И. Каменцева, «Хронология», цит. по: Морковкин 1977); [о строчках Ф. Сологуба «Друг мой тайный, друг мой дальний, / Посмотри...»] Этим строкам, чтобы дойти по адресу, требуется астрономическое время, как планете, пересылающей своей свет на другую (О. Мандельштам, «О собеседнике»).*

В спортивном языке этой лексемой управляют глаголы *показывать (хорошее) время; соревноваться (бегать, плавать) на время*; есть и специальная конструкция — *время X-а в Z-е (Z- вид спорта) — время Иванова в марафоне*.

**ВРЕМЯ-5**, Ед. ч. и Мн. ч., грамMAT., 'одна из форм глагола, обозначающих действие в прошлом, настоящем и будущем', представлено устойчивыми сочетаниями *настоящее (будущее, прошедшее) время*. Примеры из книги Морковкин 1977:

*Для трех различных представлений действия во времени мы имеем три времени: настоящее, прошедшее и будущее (П. М. Перевлесский, «Начертание русского синтаксиса»); Формы глагола, часто употребляемые для выражения будущего, не могут назваться формами будущего времени, ибо часто употребляются и в прошедшем, и в настоящем (К. С. Аксаков, «О русских глаголах»).*

Приведенный набор значений является стандартным и для многих других европейских языков, а приведенные серии метафор имеют эквиваленты в других языках. Из всего этого следует, что в русском языке, как и в других языках, и метафизика времени, и тем более его физика находят своеобразное преломление. Язык знает, что такое время, и, более того, навязывает носите-

лям языка это знание, часто заслоняя от них истинную природу времени. «Время Мандельштама» — это как раз случай, когда язык уводит поэта от широкомасштабного философского или исторического осмысления времени — к человеческому, биологическому. Об этом — следующий раздел.

### 3.5. КОНЦЕПТ СЛОВА *ВРЕМЯ* В ИДИОЛЕКТЕ МАНДЕЛЬШТАМА

**ВРЕМЯ** — 32 (1/206) (а также существительное *временщик* 1, *вне-времяе* 1, прилагательное *временный* 1, наречия *вовремя* 2, *все время* — 1, глагол *повременить* — 1), всего: 39 (1/169).

Для сравнения:

Пушкин — 54 (1/261);

Тютчев — 28 (1/238);

Блок — 36 (1/365);

Гумилев — 22 (1/323);

Ахматова — 15 (1/505).

В русском языке слово *время* имеет девять значений; из всего этого набора Мандельштам использует только три, соответствующих *времени*-1.1 ('абстрактное'), *времени*-1.2 ('эпоха') и *времени*-1.3 ('промежуток') в РЯ. Четвертое мандельштамовское значение, 'жизнь', аналогов в РЯ и, по-видимому, в ПЯ, не имеет. При этом основная семантическая нагрузка возлагается на первое, абстрактное значение этого слова.

Вообще, употребление этого слова в поэзии Пушкина, Гумилева, Ахматовой и даже Блока, менее частотное, предполагает значительно меньшую семантическую нагрузку и, как можно видеть, меньшую частотность. Кроме того, в предшествующей и современной Мандельштаму поэтической традиции основное количество употреблений приходится на историческое значение и на бытовые ('период/точка'), ср.: *Есть времена, есть дни, когда / Ворвется в сердце ветер снежный* (Блок); *Уж близко время летних бурь* (Тютчев). Мандельштам же и семантически, и «количественно» нагружает другое значение этого слова — время как 'абстракция' (21 употребление из 32 (данные по всей поэзии)!). Тем самым он продолжает линию словоупотребления, намеченную символистами: у них слова *время* и *вечность*, передающие отвлеченные понятия, получили большое распространение (см. Кожевнико-

ва 1986: 81—82). В символистской поэзии Мандельштама представлено только абстрактное значение *времени* (2 примера).

Итак, два ранних символистских примера. В одном *время* представлено атрибутом земли (низа, который, как мы помним, оценивался отрицательно: ведь там, наверху, *времени* нет). Общий смысл: холмы опрокинули сопротивление времени, и досрочно наступила ночь: — *Вверху — такая темнота, — / Ты скажешь, — время* опрокинула / *И, словно ночь, на день нахлынула / Холмов холодная черта* 1909. Второй пример — *О время, завистью не мучай / Того, кто вовремя застыл* 1910 — по-видимому, противопоставляет динамику времени статике «я». Мотивы «время и я», «время vs. вне времени» перейдет и в постсимволистское творчество.

### Толкование

**Время-1.1** /только Ед. ч./ время во всей своей концептуальной полноте (19 примеров); то же, что *время-1.1* в РЯ;

**Время-1.2** ‘промежуток (бытового) времени-1.1 с четкими границами’ (2 примера); ? то же, что *время-1.3* в РЯ;

**Время-1.3** /только Ед. ч./ ‘промежуток или срок человеческой жизни’ (2 примера); синоним *жизнь*;

**Время-2** /Ед. ч. и Мн. ч./ ‘промежуток (исторического) времени-1.1, выделенный по характерному признаку’ (7 примеров); то же, что *время-1.2* в РЯ; синонимы *век, эпоха*.

### Время-1.1

*Время-1.1* /только Ед. ч./, абстрактное, не конкретно-референтное, равняется чистой идее, общему понятию (это время во всей своей концептуальной полноте) и определяется при помощи метафор (19 примеров).

В акмеистической и постакмеистической поэзии Мандельштама *время*, как правило, являет себя и через пограничные ему области — вечность, мир, историю, и через далекие от него области — культуру, вещи, человека. В первом случае в область мандельштамовской концептуализации *времени* попадает дисгармония, которую время вносит в мир, и его непомерно быстрый бег. Во втором случае *время* концептуализируется по тому разрушительному воздействию, которое оно оказывает на культуру, вещи, человека. *Время* получает преимущественно отрицательные оценки; имплицитно или эксплицитно оно противопоставлено

вневременности (beyond time) и вечности. Антропоцентричность такой концептуализации *времени* очевидна, как очевиден и ее эмпирический (по принятой нами троичной шкале) характер.

*Время* в его отношении к вечности, излюбленная символистами тема, проводится в небольшом количестве стихотворений Мандельштама. Отрицание времени и попадание в вечность мимолетное время (вполне узнаваемый символистский мотив!) находит воплощение в стихотворении «Вот дароносица, как солнце золотое...» (1915). По-видимому, и для самого Мандельштама оно звучало слишком по-символистски, слишком мистически: оно включалось не во все издания «Камня», а на одном из автографов даже сохранилась пометка «Ерунда» (ОМ, I: 581). Итак, «вечность» как отрицание *времени* человеку дано почувствовать во время причащения, при выносе дарохранительницы (названной у Мандельштама *дароносицей*):

*Богослужения торжественный зенит, / Свет в круглой храмине под куполом в июле, / Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули / О луговине той, где время не бежит* 1915.

В неявном виде соотнесение *времени* с вечностью проступает в двух других стихотворениях. Одно — с элементами древнегреческой мифологии, вместо вечности в нем представлен Аид:

[о пчелах Персефоны, повелительницы Аида] *Они шуршат в прозрачных дёбрях ночи, / Их родина — дремучий лес Тайгета, / Их пища — время, медуница, мята* 1920.

Второе, «Как растет хлеб опара...» (1922), с мандельштамовской мифологией культуры, представляет *время* в роли *царственного подпаска* неназванной вечности (?); *время-подпасок* расставляет по своим местам произведения искусства. Попутно отметим уникальность этого стихотворения благодаря образу *царственного подпаска* (единственный случай олицетворения времени!) с положительными коннотациями, не типичными для мандельштамовских «временных» контекстов.

«*Вне времени*» по отношению к миру так или иначе проходит через многие контексты. Отрицание правомерности времени выражается в таких характеристиках, приписываемых Мандельштамом *времени*, как *незаконный*, *жуликоватый*, — очевидно соотнесенные с мировым порядком или мировой гармонией:

*Мне кажется, как всякое другое, / Ты, **время**, незаконно <...> 1931; [время] Ведь в беге собственном оно не виновато, / Да, кажется, чуть-чуть жуликовато... 1931.*

Тяга самого Мандельштама (и его лирического «я») к вневременности задается в одном контексте двойным тропом — предикатной метафорой *избыть (времени бремя)* и генитивной метафорой на основе достаточно распространенной в поэзии паронимии (и рифме) «*время : бремя*»:

*У меня остается одна забота на свете: / Золотая забота, как **времени** бремя избыть 1920.*

Отрицание *времени* Мандельштамом основано на том, что *время* метафоризируется как ‘разрушительная сила’. Эту характеристику можно считать инвариантной — она актуализируется в 12 случаях из 19. Как уже отмечалось, разрушительными функциями в мире Мандельштама наделяется только линейное время. Разрушительному воздействию подвергаются:

— человек и вещи с 1920-х гг. (причем в некоторых контекстах *время* нивелирует разницу между существованием человека и существованием вещей — вещи и человек даны в одном «деструктивном» контексте), ср.:

*И меня срезает **время**, / Как скосило [время или безличная сила?] твой каблук 1922; **Век** [в значении ‘время’], пробуя их [монеты] перегрызть, оттиснул на них свои зубы. / **Время** срезает меня как монету, / И мне уж не хватает меня самого 1923; Вода их [крутые козьи города... селенья] учит, / точит **время** 1923 (первоначальный вариант — Вода их точит, учит *время*, см. Семенко 1986); И грубому **времени** воск уступает певущий 1920. Ср. также другое отрицательное воздействие *времени* — Я в сердце века — путь неясен, / А **время** удаляет цель: / И посоха усталый ясен / И меди нищенскую цвель 1936;*

— культура (античная):

*Сухое золото классической весны / Уносит **времени** прозрачная стремнина 1915.*

Заметим, что коррелируют с *временем* — ‘разрушительной силой’ и той дисгармонией, которая им вносится в мир, такие его характеристики, как *грубый* 1920, *шефохватый* 1931; каузативные предикаты с ‘деструктивным’ значением — *срезать* (2), *скосить* (?), *оттиснуть зубы*, *точить*, *уносить*; глагольно-субстантивная метафора реки и метафора бремени.

Движение времени, неоправданно быстрое, передается серией метафор, обновляющих стертые языковые метафоры, — в основном, метафорой бега. «Дезавтоматизация» читательского восприятия и обновление общезыковой «временной» метафорики происходит за счет новых образных уподоблений:

*Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули / О луговине той, где время не бежит* 1915; *Я подтяну бутылочную гирьку / Кухонных, крупнокачущих часов. / Уж до чего шероховато время, / А все-таки люблю за хвост его ловить. / Ведь в беге собственном оно не виновато, / Да, кажется, чуть-чуть жуликовато* 1931. Ср. также семантику 'антидвижения' в глаголе *повременить* и *бег* человека и коня как реплику на традиционный *бег времени* — *Мне кажется, как всякое другое, / Ты, время, незаконно. Как мальчишка / За взрослыми в морщиностую воду, / Я, кажется, в грядущее вхожу, / И, кажется, его я не увижу. / Мне с каждым днем дышать все тяжелее... / А между тем, нельзя повременить... / И рождены для наслажденья бегом / Лишь сердце человека и коня* 1931 и семантику быстроты в *стремнине* — *Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина* 1915. .

И только в искусстве *время немеет* (глагол со значением 'процесс, имеющий предел') — т. е., по-видимому, из динамической 'субстанции' оно становится статической. Ср.:

[о картине Рембрандта; в стихотворении, по предположению М. Л. Гаспарова, происходит самоотождествление с Христом (см. Гаспаров 1997а)] *Как светотени мученик Рембрандт, / Я глубоко ушел в немеющее время* 1937; значение *деепричастия немеющее* [время] — производное от 'звукового' *неть*? или в переносном значении 'застывающая субстанция, среда'? — не до конца понятно. Другая интерпретация — *немеющее время* как прошлое — проводится в статье Лангерак 1993: 290.

До сих пор речь шла только о линейном *времени* — именно оно наделялось отрицательными характеристиками. Однако чем дальше отстоит *время* от линейной модели, тем более приемлемым оно становится для Мандельштама. *Время* вписывается и в другие модели, хронологически предшествующие линейной: это — циклическая модель — в ней *время* работает на идею повторов в искусстве, т. е. на «вечное возвращение»:

*Время вспахано плугом, и роза землю была* 1920, с расшифровкой в прозе — «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен» (ОМ, II: 169).

— модель исторического времени: конец истории означает и конец времени:

*В ком сердце есть, тот должен слышать, **время**, / Как твой корабль ко дну идет* 1918.

Время и вечность, время и события, время и вещи... Этот ряд не будет полным еще без одной темы — время и искусство. *Время* соотносится с искусством не только как *все уносящая стремнина* 1915 или как *царственный подпасок* 1922, но и — при всей своей концептуальной нематериальности — участвует в материальном оформлении картин. В картинах и гравюрах лирическое «я» и *время* соединяются «по смежности» — лирическое «я» находится внутри *времени* или по соседству с ним, и никаких отрицательных оценок или коннотаций эта смежность не вызывает:

[картина Рембрандта] *Как светотени мученик Рембрандт, / Я глубоко ушел в немеющее **время*** 1937; [гравюра Фаворского] *Как дерево и медь — Фаворского полет, / В дощатом воздухе мы с **временем*** [время-1.1 или запечатленное время ('эпоха')? возможны обе интерпретации] *соседи, / И вместе нас ведет слоистый флот / Распиленных дубов и яворовой меди* 1937.

В заключение этого раздела остановимся на временной метафорике Мандельштама, которая, как правило, имеет аналоги в поэтическом языке: это «время-река», все уносящая (с новым решением) vs. авторская статическая метафора «грядущее ← вода, по который движется субъект» —

*Сухое золото классической весны / Уносит **времени** прозрачная стремнина* 1915;

это и время как пространство, среда —

***Время** вспахано плугом* 1920; *Мне кажется, как всякое другое, / Ты, **время**, незаконно. Как мальчишка / За взрослыми в морицинистую воду, / Я, кажется, в грядущее вхожу, / И, кажется, его я не увижу* 1931; *Как светотени мученик Рембрандт, / Я глубоко ушел в немеющее **время*** 1937;

это и другая авторская метафора «время ← корабль...», имеющая своим источником стихотворение О. Барбье «1793», с кораблем-государством:

*В ком сердце есть, тот должен слышать, **время**, / Как твой корабль ко дну идет* 1918;

это и авторская метафора «время ← настенные часы», убегающие и показывающие неточное время, развернутая в фабулу стихотворения «Я и время»:

*Я подтяну бутылочную гирьку / Кухонных, крупноскачущих часов. / Уж до чего шероховато **время**, / А все-таки люблю за хвост **его** ловить. / Ведь в беге собственном **оно** не виновато, / Да, кажется, чуть-чуть жуликовато 1931<sup>13</sup>.*

### Время-1.2

Время-1.2, ‘промежуток (бытового) времени-1.1 с четкими границами’ (2 примера) — это переживаемое человеком конкретное время, заполненное событиями.

В стихотворении «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» *время* указывает не только на промежуток, но — через двойную, глагольно-субстантивную, метафору «время ← *двойка* (‘корабль’)» — на его быстрое протекание. Биографическая «подкладка» этого стихотворения — время, проведенное Мандельштамом на пароходе в сопровождении конвоя по Каме, по дороге в ссылку, что позволяет видеть в *конвойном времени* метонирию. В результате получился сложный троп парусного движения времени —

*На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко! / Чтобы *двойка* конвойного **времени** парусами неслась хорошо 1935.*

Другое метонимизированное время — в стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...»:

*И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, / Одиссей возвратился, странством и **временем** полный 1917.*

---

<sup>13</sup> О. М. Седых отмечает возможный источник этого образа — «Закат Европы» О. Шпенглера: «Хорошей иллюстрацией европейского „чувства времени“ Шпенглер считает введенные в обиход европейцами механические часы — „зловещий символ убегающего времени, чей днем и ночью звучащий с бесчисленных башен бой есть, возможно, самое неслыханное выражение того, на что вообще способно историческое мироощущение“. Греки же, продолжает свою мысль Шпенглер, узнали о часах из Вавилона и Египта, но переняли их „просто как несущественный инструмент обихода, который, впрочем, нисколько не повлиял на античное жизнечувствование“» (Седых 2001: 109).



Применительно к этому примеру нужно говорить о событийном характере времени: Одиссей — не герой-мыслитель, а герой-путешественник, *наполнившийся пережитым временем*.

### **Время-1.3**

*Время-1.3* /только Ед. ч./ — ‘промежуток или срок человеческой жизни’ (2 примера) — можно считать авторским значением. *Время-1.3*, как и его синоним *жизнь*, в поэтическом мире Мандельштама наделяется большой ценностью и оттого получает исключительно положительные оценки. *Время-1.3* концептуализируется как (драгоценная) материальная субстанция, которая подвергается отрицательному деструктивному воздействию:

*Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил, / **Время** свое заморозил  
и крови горячей не пролил* 1930 (зд. *жизнь* и *время* — точные синонимы);  
*Возгласы темнозеленой хвои, / С глубиной колодезной венки / Тянут жизнь и  
**время** дорогое, / Опершись на смертные станки* 1935—1936 [зд. возможна  
другая интерпретация — *время-1.2*].

### **Время-2**

*Время-2* /Ед. ч. и Мн. ч./ ‘промежуток (исторического) *времени-1.1* без четких границ, выделенный по характерному признаку’ (7 примеров) — это уже область историософии Мандельштама. История и историческое время делятся на *века* (самое частотное слово из трех синонимов *времени-2*), *эпохи* — и *времена* (второе по частотности слово).

*Время-2* в зависимости от референции и окружающего его контекста репрезентирует разные модели: циклическую (или «вечное возвращение»), ср.: *О **временах** простых и грубых / Копыта конские твердят* 1914 (*времена простые и грубые* напоминают о себе в топоте копыт), историческую и линейную, о чем дальше.

В рамках исторической модели *время-2* соотносится с началом исторического времени — *вино времен*:

*А я пою вино **времен** — / Источник речи италийской — / И в колыбели пра-  
рийской / Славянский и германский лен!* 1916;

и с XIX веком, который в 20-30-е гг. в рамках мандельштамовской «исторической» мифологии концептуализируется как время рождения Мандельштама — в образе отца, как живое существо (нечто вроде Вия, существа с большими веками, образ имплицит-

рован паронимией «время : темя» и «век : веко»); синоним *времени* — *век*. Ср.:

*Кто время целовал в измученное темя, — / С сыновьей нежностью потом / Он будет вспоминать, как спать ложилось время / В сугроб пшеничный за окном* 1924.

В рамках линейной модели модели *время-2* соотносится прежде всего с настоящим, чуждым Мандельштаму. Комбинация уже знакомых нам по разбору *времени-1.1* метафоры «время ← река», отрицательно оцениваемых незаконности и дисгармонии времени (здесь эпитеты *обманные* и *глухие* [*времена*]) и усиливаемая семантика агрессивности дают новую образность — тем более что смысл «время все уносит» в этой сложной метафоре отсутствует (ср. аналог в прозе — «Шум времени»): *Он слышит вечно шум, когда взревели реки / **Времен** обманных и глухих* 1924. Здесь *времена* соответствуют в полной мере представлениям Мандельштама о XX веке как об иррациональном, негуманном. Кроме того, *время* называет будущее, которое в одном из двух контекстов противопоставлено «агрессивному» и негуманному настоящему: *Итак, готовьтесь жить во **времени**, / Где нет ни волка, ни татифа* 1923. Другая концептуализация будущего, идущая от Гете (см. «Молодость Гете»), — в стихотворении 1937 г.: будущее, недетерминированное настоящим, растет снизу вверх, как античный театр (т. е. по законам пространства, не времени!):

*Он эхо и привет, он века, нет, — лемех. / Воздушно-каменный театр **времен** растущих / Встал на ноги, и все хотят увидеть всех — / Рожденных, гибельных и смерти не имущих* 1937.

### Выводы

У *времени* в идиолекте Мандельштама — несколько ипостасей: линейное (наиболее полно представленное), историческое, циклическое. Линейное *время* осознается беззаконной разрушительной силой, которая вторгается в мир и нарушает его гармонию.

У разных значений прослеживается некоторое количество семантических схождения (инвариантов):

линейность времени, время истории, циклическое время объединяют *время-абстракцию* и *время-эпоху*;

метафоры «время ← река» и время как агрессивная стихия объединяют абстрактное *время* и *время-эпоху*, а метафора «время ← корабль» — абстрактное время и *время-промежуток*;

паронимия «время : бремя» (абстрактное время) и «время : темя» (XIX век) как средство осмысления времени используется у тех же двух значений.

Добавим к этому, что два рода контекстов — *время* как разрушительное начало мира (абстрактное, линейное) и *время* разрушаемое, т. е. человеческая жизнь, находятся в отношении контраста.

Приведенный набор значений, на фоне русской поэтической традиции далеко не полный (см. неиспользованные возможности), отражает две приоритетных темы в поэзии Мандельштама: вневременность как антивремя, историософию, а также экзистенциальную топикку.

### *Неиспользованные возможности*

*время* в значении 'момент или точка на оси времени' — *Выход — в час. Время — семь. — Юнкер, сядь!* (Цветаева, СЛПЯ);

*время* в значении 'точка на оси времени, предназначенная для события X' — *Мне время тлеть, тебе цвести* (Пушкин); *Кто-то бьется под ногами, / Кто — не время вспоминать...* (Блок); *Ты в ветре, веткой пробуящем, / Не время ль птицам петь* (Пастернак);

*время* в значении 'промежуток времени без точных границ, целиком занятый каким-либо действием X' — *Уж близко время летних бурь* (Тютчев);

*время* в значении 'точка на оси времени, предназначенная для события X' — *Любить ... но кого же?.. на время — не стоит труда, / А вечно любить — невозможно* (Лермонтов); *И вот, бессмертные на время, / Мы к лику сосен причтены* (Пастернак).

Время в тексте наиболее регулярным образом выражается средствами грамматики, а не лексики. Эта закономерность как раз и определила порядок расположения разделов: сначала — грамматика времени в поэзии Мандельштама, потом — временной словарь Мандельштама.

## 3.6. ГРАММАТИКА ВРЕМЕНИ В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА<sup>14</sup>

### 3.6.0. Грамматика времени в поэзии

В истории филологии есть идеи, определившие на многие десятилетия направление научной мысли. Одна из них состоит в

---

<sup>14</sup> Раздел 3.6.1 выполнен в рамках проекта «Поэтика как точная наука» (Научная школа М. А. Гаспарова) РФФИ № 96-15-98581, а все остальные разделы — в рамках проекта «Время в зеркале поэтической грамматики О. Мандельштама» РФФИ № 00-06-80275.

том, что грамматика в поэтических текстах может становиться полноправным средством выразительности и воплощать художественный смысл наряду с метром/ритмом, звуковым строем и лексикой. Эта идея была впервые сформулирована Р. О. Якобсоном в статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии», (1961), см. Якобсон 1983, и — еще раньше, в 1925 г., — проиллюстрирована В. В. Виноградовым на материале корпуса стихотворений А. Ахматовой, см. Виноградов 1981. В настоящее время уже можно смело говорить о том, что по мере накопления знаний о природе грамматики, о ее смысловой нагруженности и ее связи с человеческим мышлением практическая ценность грамматического направления в области поэтики увеличивается.

При всем том с сожалением приходится констатировать, что на сегодняшний день мы располагаем лишь грамматическими описаниями отдельных стихотворений, но не поэтических идиолектов. Мы не знаем в точности ни репертуара грамматических времен, используемого в поэзии, ни их семантических и функциональных возможностей. Восполнить этот досадный пробел как раз и призвано настоящее исследование. Так, в результате наших грамматических штудий мы столкнулись с одним интересным явлением поэтической грамматики вообще и грамматики Мандельштама в частности — с грамматической омонимией (Панова 1998: 199, Панова 2000а)<sup>15</sup>. Хорошо известно, что без специальных различителей (например, обстоятельств времени, контекста) одна и та же грамматическая форма (граммема) может иметь несколько интерпретаций. Оказалось, что не только слово, но и грамматика Мандельштама может задавать множественность прочтений одного текста. Так, для стихотворения

(0) *Когда Психея-жизнь спускается к теням...*

оказываются возможными три интерпретации в зависимости от того, какое время приписать граммеме «настоящего» времени (глагольные формы типа *спускается... бросается... спешит*):

---

<sup>15</sup> В недавно вышедшей статье Перцов 2000 рассматриваются сходные вопросы. Обсуждаемый нами случай грамматической омонимии по классификации Н. В. Перцова попал бы под рубрику «Граммемная неоднозначность» (см. Перцов 2000: 77—78).

*Когда Психея-жизнь спускается к теням  
В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,  
Слепая ласточка бросается к ногам  
С стигийской нежностью и веткою зеленой.*

*Навстречу беженке спешит толпа теней,  
Товарку новую встречая причитаньем,  
И руки слабые ломают перед ней  
С недоумением и робким упованьем.*

*Кто держит зеркальце, кто баночку духов, —  
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки,  
И лес безлиственный прозрачных голосов  
Сухие жалобы кроят, как дождик мелкий.*

*И в нежной сутолке не зная, что начать,  
Душа не узнает прозрачные дубравы,  
Дохнет на зеркало и медлит передать  
Лепешку медную с туманной переправы.*

При НАСТОЯЩЕМ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОМ это стихотворение естественно понимать как единичное хождение души-Психеи (героини романа Апулея «Золотой осел») по загробному миру «здесь и сейчас». При PRAESENS HISTORICUM — как пересказ все того же апулеевского мифа. При УЗУАЛЬНОМ же возникает совсем иное прочтение, а именно путь в загробный мир каждой души.

Грамматика времени здесь и далее понимается очень широко, в традициях семантического описания Дж. Лайонза (см. Lyons 1978) и А. Вежбицкой (Wierzbicka 1980), как сфера предложения, а не только глагола. Такое понимание имеет под собой как солидные лингвистические, так и логико-философские основания, ср. знаменитый афоризм Л. Витгенштейна: «В предложении происходит пробное составление мира».

Для процедуры декомпозиции поэтических текстов и вычленения из них временных смыслов представляется удобной рубрикация, основанная на работах Ю. С. Маслова, а затем использованная в «Теории функциональной грамматики», см. Маслов 1984, Теория функциональной грамматики 1987 и 1990<sup>16</sup>. В ней вся сфера, связанная с реализацией временных смыслов в предложении, делится на четыре области:

<sup>16</sup> А также Булыгина 1982.

— **внешнее, или синтаксическое, время** — время в предложении, выражаемое как глагольным, так и неглагольным предикатом;

— **внутреннее, или аспектуальное, время** глагола передает распределение действия во времени и характер его протекания по параметрам длительности, отношения к пределу, фазовости, кратности и т. д.;

— **внешняя локализованность события на временной оси** показывает включенность события в реальное временное течение, т. е. место на временной оси; она задается точным указанием на время события (от календарной даты до названия промежутка времени);

— **внутренняя иерархичность пропозиций внутри предложений** (или *таксис*), т. е. деление пропозиций на основное действие, выраженное основным предикатом, и на второстепенное (выраженное причастием, деепричастием, инфинитивом или отглагольным существительным, см. Золотова 1995) с точки зрения предшествования, одновременности или следования. Сюда же попадает и гипотаксис — соотношение времен внутри сложного предложения. Приведем пример:

(1) *И трепещущая ласточка / В темном небе круг чертит* (Мандельштам).

Точка отсчета: сейчас. **Внешнее время** — настоящее актуально-длительное (*чертит*). **Внутреннее время** — действие (исполнение) в процессе осуществления. **Локализация** — настоящий период (без дальнейшего уточнения). **Таксис** — причастие *трепещущая* — вводит второстепенное действие, одновременное главному (внутреннее время глагола — деятельность).

Грамматика времени, понимаемая таким образом, в поэтической картине мира прочерчивает координату «Вневременность ↔ Время»: один ее полюс можно назвать предметным (или вневременным), а другой — событийным (или временным). Мир, смещенный к полюсу предметности, дается статичным, дискретным, состоящим из вещей вне происходящих с ними изменений, т. е. вещей, вынутых из потока времени. Мир, смещенный к полюсу событийности, наоборот, предполагает динамику, переход вещей в новое состояние и в новое качество; в нем бабочка получается из гусеницы (мы воспользовались примером П. А. Фло-

ренского, см. Флоренский 1993: 200). Картина мира может строиться вокруг одного из этих полюсов или, во всяком случае, смещаться или к одному, или к другому полюсу.

Полюс предметности обслуживается и задается временами, не имеющими местоположения на временной оси (нелокализованными, недейктическими, см. Lyons 1978: 678). Это — вневременное, всевременное, узуальное. Полюс событийности, в свою очередь, создается временами, локализованными во времени, прошедшими, настоящими и будущими, и в меньшей степени — относительными временами, с заложенной в них идеей предшествования, одновременности или следования.

Грамматика времени соприкасается и с другими языковыми категориями помимо времени. Это модальность и потенциальность. Тем самым она намечает и другую координату поэтической картины мира. На одном из ее полюсов мир вырисовывается совершенно объективным за счет того, что говорящий самоустраняется из него и представляет мир как чистые факты. На другом же полюсе мир пропущен через личность говорящего, и он предстает в оценках, восприятии, волеизъявлении говорящего. Разницу между объективным и субъективным (или реальным и ирреальным) миром можно сформулировать так: «мир таков» vs. «мир мне представляется/видится/кажется таким».

Краткий обзор грамматики времени мы начнем с классических образцов — утвердительных двусоставных предложений, несложненных модальностью, которые с содержательной точки зрения выражают ровно одно положение дел, иначе называемое пропозицией. Это значит, что они состоят как минимум из подлежащего (субъекта) и сказуемого (предиката).

**1. Внешнее, или синтаксическое, время.** По признаку соотносительности/несоотносительности с реальным временем грамматические времена делятся на дейктические vs. недейктические. Дейктические времена обязательно имеют точку отсчета, по отношению к которой они делятся на прошедшие, настоящие и будущие. Что именно они соотносят со временем? Событие, ситуацию, положение дел (в узком смысле). Есть еще одна группа грамматических времен, также передающая событийный аспект: это относительные времена, у которых временная организация включает лишь идею предшествования или одновременности

(последняя редко выражается в русском языке). Их точка отсчета помещается в прошедшем или будущем, и сами они называются предпрошедшее (плюсквамперфект) и предбудущее. В свою очередь, н е д е й к т и ч е с к и е времена держат в фокусе мир, вещи и явления вне времени и представляют собой не простую констатацию фактов, а обобщенные суждения.

В качестве иллюстрации для синтаксических времен мы выбрали прозаический отрывок — надписи на печке в доме Турбиных (роман М. Булгакова «Белая гвардия», см. ниже. Они удобны тем, что у действительских времен всегда очевидна точка отсчета («сейчас»), совпадающая с тем моментом, в который была сделана надпись на печке.

Наша задача на этом этапе — распределить все встречающиеся времена между полюсами «вне времени — во времени». При изложении мы используем классификацию времен по работам А. Вежбицкой (см. Wierzbicka 1980: 185—217) и М. Я. Гловинской (см. Гловинская 1986 (раздел «Основные виды частных видовременных значений»)). Подход «от смысла», проводимый в этих работах, предполагает, что каждое из времен — это определенное видение мира и определенная организация его (т. е. концептуализация). Будем двигаться от **недействительских времен** к действительским.

1) Общие суждения о мире (*В мире есть цветы*) и 2) частные суждения о мире (о вещах, реалиях — *Этот цветок — роза*), а также 3) генерические суждения или «вечные истины» (*Земля вращается вокруг солнца*), собственно говоря, не требуют никакого времени. В предложениях такого рода мир предстает единым, неделимым на временные периоды. Частные суждения отличаются от общих тем, что в них субъект соотносится не с «миром вообще», а с «миром-сейчас» (равно как и с миром в прошлом или в будущем). В поэзии грань между общими и частными суждениями очень часто оказывается стертой, поэтому мы предпочитаем говорить о вневременности без дальнейших градаций. В грамматическом поле вневременности осуществляются такие логические операции, как суждение о существовании, локализация, идентификация (см. (6, 7)), классификация, квантификация, характеристика (см. (4, 15)) и др.



Элемент длительности в эти же самые типы суждений вносится 4) всевременностью. Часто этот эффект достигается введением некоторых кванторов (например, *всегда*). Длительность в этом типе суждений толкуется так: 'какой бы временной период мы не взяли, для него будет верно/характерно это положение дел', ср.: *Солнце всходит каждый день*.

5) Обобщающие суждения еще на один шаг приближают нас ко времени. У них появляется компонент «обобщенный (идеальный) образ». Следовательно, в отличие от первых двух типов, они не проверяются на истинность/ложность (Wierzbicka 1980: 192—193). Так, высказывание *Норвежцы высокого роста* (пример из Wierzbicka 1980: 192—193) не означает, что все норвежцы высокого роста. Отметим еще, что у обобщающих суждений может быть как обобщенный субъект, так и конкретный.

6) Узуальные суждения (условное название, не выделяются А. Вежибцкой) близки к обобщающим, но компонент «идеальный образ» для них уже не столь характерен. Узуальностью описываются типические (с точки зрения говорящего) черты, постоянные характеристики и действия, например *Она работает в Ботаническом саду* (см. также (11, 20)). И для обобщающих, и для узуальных предложений, равно как и для 7) потенциальных, *Она говорит по-французски* (в значении 'умеет говорить', пример М. Я. Гловинской), важно подчеркнуть следующее: в них конкретный субъект может относиться и к миру сейчас, и к миру в прошлом, и к миру в будущем. Сказать «Она говорила по-французски» значит сказать, что ее больше нет на свете / что для нее теперешней эта характеристика уже не годится / что она «выбыла» из личной сферы говорящего (подробнее о «личной сфере» см. Апресян 1986а).

**Дейктические времена** делятся на два больших класса — статические и динамические, в каждом из которых выделяются прошедшие, настоящие и будущие времена. Эти три группы совсем не симметричны, несмотря на кажущееся подобие, потому что прошедшее и настоящее — это область знания, тогда как будущее, еще не наступившее, быть областью знания никак не может. Будущее содержит либо предсказания и прозрения, либо входит в область наклонения — при выражении намерения — и в область модальности — при выражении желательности/нежелательности (более подробно см. Lyons 1978: 809—822). Настоящее же

отличается от прошедшего семантикой становления — с помощью настоящего нельзя выразить идею завершенности, законченности; да и само становление — такого рода, что оно по большей части наблюдаемо.

8) Статические прошедшее, 9) настоящее и 10) будущее задают положение дел (в узком смысле). Это ситуация, обычно без изменений, которая занимает большой промежуток времени. Однако она не длится, не протекает, но стоит на месте. Этот тип еще очень близок к узуальности, но в отличие от нее он уже имеет местоположение на временной оси (см. (2), (5)).

Динамические времена связаны с семантикой изменения, динамики: что-то происходит, свершается, длится, продолжается. Полная классификация этих времен разработана на материале романских и германских языков, у которых в набор грамматических времен входят формы типа английского Indefinite (например, Past Indefinite — *he worked*), соответствующее фактическим временам в нашей классификации, Continuous (например, Past Continuous — *he was working*), соответствующее продолженным временам, и частично Perfect (например, Present Perfect — *he has worked*), соответствующий перфектам.

Фактические времена «обслуживают» или завершенные события, или завершенные фазы событий. Соответственно, фактическими могут быть только события из области прошлого — 11) фактическое прошедшее или события из области будущего — 12) фактическое будущее, но никак не настоящего. Событие в прошедшем — чистый факт (см. (14)); событие в будущем, еще не произошедшее, несет в себе дополнительные модальные смыслы (возможность, намерение и т. д.). Как неоднократно отмечалось, прошедшее фактическое имеет характер аориста, если в этом времени стоит глагол НСВ (несовершенный вид) в общефактическом значении (например, *Я приходил, но никого не застал дома*). Глаголом СВ (совершенный вид) может передаваться как действие в прошлом, не связанное с настоящим, так и перфект (см. ниже). Прошедшее фактическое вносит в повествование динамику, быструю смену событий. Это время не привносит экспрессии — ведь оно не задерживается на событиях, а бесстрастно излагает факты. Поэтому для него характерна семантика незаинтересованности и отстраненности от происшедшего. См. также пример (16) на

будущее фактическое. 13) Продолженные прошедшее, 14) настоящее и 15) будущее вводят идею длительности/протяженности — в течение промежутка времени ситуация может или длиться без изменений, или же меняться.

Семантика перемены связана с тем, что продолженные времена несут в себе идею становления (*Дом строится*, пример М. Я. Гловинской), а становление — это переход от небытия ('дома пока еще нет') к бытию ('если этот процесс не остановится, то дом будет построен').

В повествовании прошедшее продолженное по вполне естественным причинам замедляет темп повествования: ведь мы задерживаемся на том, что актуально или значимо для нас. Также это время служит зачином, фоном или рамкой, обрамляющей другие события.

Настоящее продолженное (настоящее актуально-длительное) — это излюбленная поэтическая форма видения мира. Оно дает эффект свежести и новизны восприятия мира, особенная ценность которых всегда признавалась в романтической (не классической) поэзии (см. (1),(8)). Оно отличается от 16) настоящего расширительного (*Последние два года он пишет роман*), которое предполагает не момент, но достаточно большой промежуток времени. 17)—18)—19) Перфекты существуют в идеале для всех трех временных пластов. Перфект всегда отражает связь нескольких временных пластов, например прошедшего (действие произошло в прошлом) и настоящего (его результат или его актуальность сохраняется в настоящем). Резервируем название «перфект» только для таких случаев, где план прошлого связан с планом настоящего, поскольку они самые частотные.

Итак, перфект в русском языке создается двумя способами. Первый — тем, что к временным формам прошедшего фактического совершенного вида добавляются лексические показатели, свидетельствующие о сохранении результата действия в некоторой точке настоящего, ср.: *Она недавно пришла* (и сейчас находится здесь), см. также (12). Второй способ — с помощью причастий на *-и/-т*. Здесь выделяется два типа перфектов. Акциональный перфект (см. (10)) держит в фокусе действие (например, *Картина повешена вчера*), а статальный (результат) (см. (12), (17)) — результат (*Картина повешена* в значении 'Картина висит') (литература по рус-

скому перфекту — Маслов 1984, Князев 1981, Князев 1983, Князев 1989, примеры взяты из Князев 1989).

Чем интересен перфект? Тем, что он несет повседневный, разговорный взгляд на вещи. Общаясь, мы говорим, естественно, о том, что актуально сейчас, и поэтому «подтягиваем» события прошлого к настоящему — ибо результаты и последствия этих действий видны нам сейчас. В качестве курьезного (но очень показательного) примера нам бы хотелось привести строчки из известного детского стихотворения С. Михалкова «А что у вас?»: *А у нас сегодня кошка / Родила вчера котят.*

Есть в русском языке и другие способы передать происходящее (полный перечень см. в Гловинская 1986). Среди них отметим только 20) Praesens historicum. Это время переносит события прошлого в настоящее, тем самым создавая иллюзию, что оно происходит сейчас.

Теперь перейдем к примерам из «Белой гвардии» М. Булгакова.

(2) *Замечательная печь на своей ослепительной поверхности несла [прошедшее положение дел] следующие исторические записи и рисунки, сделанные в разное время восемнадцатого года рукою Николки тушью и полные самого глубокого смысла и значения:*

(3) *Если тебе скажут, что союзники спешат к нам на выручку, — не верь [условный период, план настоящего-будущего, с повелительным наклоном во второй части].* (4) *Союзники — сволочи [частное вневременное].*

(5) *Он сочувствует большевикам [настоящее положение дел].*

*Рисунок: рожа Момуса. Подпись:*

(6) *«Улан Леонид Юрьевич» [идентификация, вне времени].*

(7) *Слухи грозные, ужасные [квалификация, вне времени].*

(8) *Наступают банды красные [настоящее актуально-длительное].*

*Рисунок красками: голова с отвисшими усами, в папаше с синим хвостом: Подпись:*

(9) *«Бей Петлюру!» [повелительное наклонение как выражение волеизъявления].*

(10) *Руками Елены и нежных и старинных турбинских друзей детства — Мышлаевского, Караса, Шервинского — красками, тушью, чернилами, вишневым соком записано [перфект акциональный, с акцентом на действии (кем именно записано); действие произошло, результат сохраняется]:*

(11) *Елена Васильевна любит нас сильно [узualmente].*

*Кому — на, кому — не.*

(12) *Леночка, я взял билет на Аиду* [прошедшее с сохранением результата, т. е. перфект результативный, с акцентом на результате — ‘я билеты взял и они у меня есть’].

(13) *Бельэтаж № 8, правая сторона* [назывные предложения, не соотнесенные с осью времени].

(14) *1918 года, мая 12 дня я влюбился* [прошедшее фактическое, с указанием точной даты].

(15) *Вы толстый и некрасивый* [частное вневременное суждение].

(16) *После таких слов я застрелюсь* [будущее фактическое как выражение намерения].

(17) *Нарисован весьма похожий браунинг* [перфект результативный — браунинг нарисован и существует сейчас].

(18) *Да здравствует Россия!*

*Да здравствует самодержавие!* [оптатив в обоих случаях — волеизъявление говорящего, с компонентом ‘хочу, чтобы’ и, соответственно, с субъективной модальностью].

(19) *Июнь. Баркаролла* [в обоих случаях — именные предложения, не соотнесенные с осью времени].

(20) *Недафом помнит вся Россия*

*Про день Бородина* [узואальное].

*Печатными буквами, рукою Николки:*

(21) *Я таки приказываю* [настоящее псевдопроцессуальное (речевое), речевое действие — запрет, см. Гловинская 1986, Апресян 1986, Апресян 1988] *посторонних вещей на печке не писать под угрозой расстрела всякого товарища с лишением прав. Комиссар Подольского райкома. Дамский, мужской и женский портной Абрам Пружинер.*

*1918 года, 30 января»*

Для дейктических времен представляется разумным выделить еще два параметра. Один из них, внутреннее, или аспектуальное, время, отражает характер протекания события. Другой, локализованность, уточняет положение события на временной оси (например, событие не просто в прошлом, но в такой-то точке/отрезке на временной оси).

**2. Внутреннее, или аспектуальное, время.** Этот параметр приложим, вообще говоря, к глаголам в любом синтаксическом времени. Однако наиболее действенным и показательным он оказывается в сфере дейктических динамических времен. В них с его помощью можно увидеть протекание времени, или, чтобы быть до

конца точными, событие, происшествие, процесс с точки зрения их развития во времени. Для статических времен этот параметр мало что даст — потому что в них время стоит, а не протекает. Как уже отмечалось, глагольность не исчерпывается и не покрывается вся сфера грамматики времени, но именно она — его сердцевина. У каждого глагола в соответствии с его аспектуальной семантикой есть предрасположенность к определенным временам.

Среди многочисленных классификаций мы выбрали аспектуальную классификацию Зено Вендлера (Vendler 1967), правда, лишь с немногими дополнениями, сделанными в последнее время. Для русского языка эта классификация была переложена в работах (Гловинская 1982, Гловинская 1986, Апресян 1986б, Апресян 1988, Падучева 1996). В глагольной классификации З. Вендлера выделяются четыре класса. Действия (центр глагольности) образуют два класса: это исполнение (accomplishments) и достижения (achievements) (другие названия достижений — моментальные глаголы или скачки). Остальные два класса, деятельности (activities) и состояния (states), отражают ослабление глагольной семантики. В настоящее время к ним добавлены процессы, отношения и т. д. (полный перечень делений — в предисловии к НОСС Ю. Д. Апресяна). Для иллюстрации этих классов мы воспользуемся примерами Е. В. Падучевой (Падучева 1996: 84—102, первая публикация 1989, графические иллюстрации см. там же).

**Исполнения** — *нарисовал* ⟨кружочек⟩, *построил* ⟨дом⟩, *прочитал* ⟨письмо⟩, *выкопал* ⟨грядку⟩, *кутил* ⟨пиджак⟩, *открыл* ⟨окно⟩, *сварил* ⟨щи⟩, *покрасил* ⟨крышу⟩.

**Достижения** (или **скачки** / **моментальные переходы**) — *вскрикнул*, *очнулся*, *очутился*, *рухнул*, *ушибся*, *потерял*, *забыл* ⟨шляпу⟩, *нашел*, *достиг*, *заметил*; *поспал*, *насолил* ⟨грибов⟩.

**Деятельности** — *поет*, *гуляет*, *кушается*, *идет* ⟨дождь⟩, *бежит* ⟨по берегу⟩.

**Процессы** — **предельные**: *созрел*, *высох*, *увял*, *заржавел* и **непредельные**: *усиливается*, *увеличивается*, *повышается*.

**Состояния** — *скачает*, *тоскует*, *болеет*, *висит*, *стоит*, *находится*; *считает* ⟨, что⟩; *знает*, *любит*, *правит*, *подавляет*.

**3. Локализованность в узком смысле** — это показатель того, насколько скрупулезно и точно выстраивается в поэзии ось реального, физического времени. Хорошей иллюстрацией тому, что обстоятельства времени могут становиться выразительным сред-

ством в поэзии, служит лирика А. Ахматовой. В ней сроки, календарные даты создают саму ось времени. Ср.

(22) *Двадцать первое. Ночь. Понедельник. / Очертанья столицы во мгле. / Социнил же какой-то бездельник, / Что бывает любовь на земле,* см. также (14).

И кроме того, за датами и сроками скрывается особое, напряженное, эмоциональное восприятие времени. Это опять-таки основа дневникового стиля, когда время переживается и воспринимается через события собственной жизни.

Вернемся к самому началу. Мы приступили к обозрению грамматики времени, взяв за образец утвердительные двусоставные предложения, которые не осложнены ни отрицательностью, ни модальностью. Помимо этого, наши предложения состояли только из одной пропозиции. Однако в реальных текстах эта картина усложняется, и усложнения как раз и идут в названных направлениях. Значит, и нам придется на них задержаться.

Утвердительность связана преимущественно с тем, что мы информируем адресата о чем-то. Однако у говорящего, естественно, возникает не только желание сообщать об объективном положении дел, но и выражать свои сомнения, вероятность, недостоверность, возможность/невозможность, желательность/нежелательность. Здесь мы уже имеем дело со сферой модальной субъективности и ирреальности (подробное изложение — в Lyons 1978, также в Золотова 1973). Чаще всего в этой сфере временной континуум членится на два временных плана — прошедшее vs. не-прошедшее, ср.: *За это время она могла уже прийти и уйти* (прош.) / *Она может прийти в любую минуту* (наст. -буд.). Сюда же попадают условные периоды, соотнесенные как с планом прошлого (утраченные возможности и последствия, извлекаемые из них, также нереализованные), так и с планом настоящего-будущего (см. (3)).

Объективность взгляда на мир также уступает место субъективности, когда говорящий высказывает свои желания или диктует свою волю (см. повел. накл., (9), оптатив, (18)), ср.

(23) *Этот воздух пусть будет свидетелем* (Мандельштам).

Здесь мы входим не только в сферу наклонения, но и в сферу речевых актов. Речевые акты — это действия, производимые речью (например, просьба, приказ, запрет и т. д.). Одни и те

же предложения, как утвердительные, так и неутвердительные, могут входить в самые разные речевые акты. Например, с помощью интонации предложением *Ружье заряжено* можно просто проинформировать собеседника о положении дел, а можно выразить угрозу, предостережение и т. д. В поэзии, однако, не всегда можно с точностью установить, какой именно речевой акт перед нами.

В поэзии самые распространенные явления из сферы, которую условно можно назвать субъективностью, — обращение, повелительное наклонение, восклицание, вопрос и инфинитивные предложения с их богатыми модальными возможностями (об их функционировании в поэзии см. Ковтунова 1986).

Обращение, восклицание, вопрос можно считать чисто риторическими приемами, украшающими поэтическую речь. А можно увидеть в них что-то большее, чем просто риторические «блестки».

Начнем с обращения. В ситуации непосредственного общения или в некоторых близких к нему ситуациях (например, при написании письма) обращение предполагает воздействие на адресата с целью привлечения его внимания. При этом соблюдаются два условия: адресат должен быть живым существом (от человека до, скажем, кошки; обращение к *многоуважаемому шкафу* из «Вишневого сада» А. П. Чехова не в счет) и он должен принадлежать к тому же 'миру-сейчас', что и говорящий. Самое первое назначение обращения — назвать — может дополняться второй — охарактеризовать или передать свое отношение.

В поэзию каноническая ситуация обращения проникает крайне редко — только если называется адресат стихотворения или, на худой конец, читатель. Все остальные типы обращений перешли в разряд риторических приемов, оживляющих поэтические тексты. Как давно уже было замечено, в поэзии обращаться можно к неодушевленным предметам, к духовным сущностям, к своим душевным переживаниям (см. Ковтунова 1986), ср.: *О, вещь моя печаль, / О, тихая моя свобода* (Мандельштам). Здесь нарушается требование «к живым существам». Также не исключается обращение к героям прошедших эпох — ср. *О Цезарь, Цезарь, слышишь ли бляенье / Овечьих стад и смутных волн движенье?* (Мандельштам) или *Любезный Ариост, посольская лиса* (Мандельштам). Мы полагаем, что утрачивается не сама семантика обращения, а



что-то происходит с поэтическим миром. По-видимому, он становится отличным от обыденного (языкового) и от «реального», привычного для всех и каждого. Если обращаться можно только к живому существу, значит, неживое в иерархии ценностей поэта дотягивается до живых существ. Следовательно, в поэтическом мире происходит переоценка ценностей. При обращении же к героям прошедших эпох происходит перестройка временной организации мира. Такое обращение идет или под знаком общей синхронизации (мир един и неделим на периоды), или же адресат обращения — скажем, Цезарь или Ариост из приведенных примеров — становится частью ‘мира-сейчас’. Распространенное в поэзии обращение к будущему или еще не родившемуся читателю, как кажется, не отклоняется от нормы — здесь действует расчет на долговечность стихотворения. Итак, мы приходим к выводу, что неканоническое обращение в поэзии дает вещам и людям иной модус бытия.

Другие типы субъективности могут входить в разные речевые акты — такие как просьба, требование, приказание и т. д. Поскольку для утвердительных предложений в поэзии возможность попасть в различные речевые акты, помимо чистого информирования, кажется весьма сомнительной, то переход к субъективности начинается не с них, а с восклицательных предложений, с их достаточно сильной экспрессивностью, ср.: *В хрустальном омуте какая крутизна!* (Мандельштам). Это реальное положение дел, на которое наслаивается оценочность. В обсуждаемом примере — ‘такая крутизна, что словами ее трудно передать’.

Дальше идут вопросы — в них положение дел ставится под сомнение: говорящий обращается к собеседнику или к самому себе с целью разрешить это сомнение. В поэзии семантика вопроса реализуется не полностью (если это, конечно, не риторический вопрос), поскольку результат воздействия на собеседника остается «за кадром». Даже когда вопрос задается самому себе, то ответ на него появляется крайне редко. Ср.: *На страшной высоте блуждающий огонь! / Но разве так звезда мерцает? / Прозрачная звезда, блуждающий огонь, — / Твой брат, Петрополь, умирает!* (Мандельштам). Читатель так до конца и не может идентифицировать мерцающий огонь с чем бы то ни было — и сомнение, несущее

ощущение ирреальности, непонятности, недостоверности, работает на создание многозначности.

Повелительное наклонение и оптативы (формы с *пусть* / *пусть-кай* / *да будет*, редко — с *-ка*, см., например, (23)), обращенные не к читателю или внутреннему адресату, — это уже прямое вторжение поэта в создаваемый им мир. Мы не будем обсуждать, насколько реально или насколько иллюзорно воздействие поэта на мир. Отметим другое: через повелительное наклонение осуществляется полный отход от созерцательности и описательности (отстраненности), который давался утвердительными, а также восклицательными и вопросительными предложениями.

Другой тип воздействия на адресата или на мир осуществляется в форме инфинитивных предложений, когда они используются для выражения намерений/приказов. Помимо этого инфинитивные предложения в разных конструкциях могут передавать такие модальные смыслы, как необходимость, возможность/невозможность и т. д. (полный перечень — Вежбицкая 1996: 55—66). Тем не менее поэзии удастся выйти за рамки существующих конструкций и сделать значение размытым, ср.: *Только детские книги читать*, / *Только детские думы лелеять*, / *Все большое далеко развезать*, / *Из глубокой печали восстать* (Мандельштам). Во-первых, кто субъект предполагаемого действия? Сам поэт? Или адресат? Или люди вообще? Другой вопрос: какая модальность? «Насущная необходимость» или «текущие обязанности» (толкования А. Вежбицкой)? И третий вопрос — какой это речевой акт? Неклассический стиль поэзии XX в. усвоил не просто инфинитивные предложения в качестве частотных конструкций, но целые инфинитивные ряды (как в приведенном примере), см. Панченко 1981, Панченко 1983. А. К. Жолковский в общем массиве инфинитивной поэзии выделяет инфинитивные серии — абсолютные, образующие самостоятельные предложения, и зависящие от одного управляющего слова — с семантическим ореолом «медитация об альтернативном жизненном пути». У медитативного инфинитивного письма — две разновидности: первая — это «возвышенная версия „своего“ образа жизни» (пример — «Одним толчком согнать ладью живую...» А. А. Фета), вторая — это «нарочито сниженный, но притягательный чужой образ жизни» (пример — «Устроиться

на автобазу...» С. Гандлевского), см. Жолковский 2000, Жолковский 2002.

Что еще осложняет предложение? Отрицание, сферой действия которого становится вся пропозиция. Применительно к поэзии неоднократно высказывалась мысль, что отрицание создает иллюзию диалога — оно звучит как ответная реплика (ср. *Нет, не луна, а светлый циферблат / Сияет мне.* <...> (Мандельштам)). При построении поэтической картины мира отрицание, которое стоит при пропозиции, по-видимому, нужно рассматривать отдельно, как очевидно неправильное и неистинное положение дел.

Перейдем к другим параметрам, осложняющим предложение. Двусоставность, как и односоставность, — факт поэтического языка, с которой приходится считаться. Мы придерживаемся «логического» взгляда на односоставные предложения с выраженным предикатом и невыраженным субъектом, согласно которому субъект в предложениях типа *Темнеет* или *Мне не работается* легко восстанавливается. Так, в первом случае действие приписывается среде (см. Золотова 1973: 158—164), а во втором — высшей силе. Другой случай — один из компонентов может интерпретироваться как субъект, ср.: *Мне скучно* (я — носитель состояния). В некоторых предложениях (например, *Цыплят по осени считают*) отсутствие субъекта служит целям обобщения, смыслу 'все' или 'каждый' (в предлагаемой классификации это предложение относится к генерическим суждениям («вечным истинам»)). Поэзия подхватывает и искусно развивает бессубъектность, и в ее исполнении бессубъектность становится значимой, отмеченной.

Перейдем теперь к другому типу односоставности, в назывных предложениях: в них нет и не может быть предиката. Ср.

(24) *Крутые козьи города, / Кремней могучее стлоенье: / И все-таки еще грядда — / Овечьи церкви и селенья!* (Мандельштам).

В предложениях такого типа связка «быть» не в счет, потому что с ней могут сочетаться очень немногочисленные существительные — ср.: *Зима* — *Была зима* (при перестановке получается совсем другой смысл — *Зима была* можно интерпретировать только как *Зима прошла*), но при этом невозможно \**Были крутые козьи города*.

Назывные предложения чрезвычайно распространены в русской поэзии нач. и сер. XX в. (см. Панченко 1981, Панченко 1983). Они встречаются как без распространителей, ср.:

(25) *Ночь. Улица. Фонарь. Аптека* (Блок),

так и с распространителями. Самое первое назначение именных предложений — очертить фрагмент действительности и назвать его. Дополнительные функции — охарактеризовать то, что называется. В структуре таких предложений время никак не задействовано. В редких случаях отглагольные существительные передают внутреннее, аспектуальное время, свойственное глаголу. Так, в классическом примере на безглагольную поэзию из Фета

(26) *Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья, / Серебро и колыханье / Сонного ручья*

— *шепот, дыханье, трели* и *колыханье* выражают деятельности и процессы по принятой нами аспектуальной классификации, а их соположение (таксис) несет идею одновременности всего происходящего. Тем не менее этот фрагмент действительности не локализован во времени — ибо нет предиката.

У назывных предложений, как и у инфинитивных, налицо неформленность — потому что привычное мышление о мире все-таки идет по пути двусоставности. Объект/реалия/явление вычленяется из действительности, и тогда мы получаем субъект суждения или предложения. Затем ему приписывается признак, характеристика или действие, т. е. предикат. Неформленность назывных предложений выливается в их полнейшую гетерогенность. Мы имели возможность наблюдать совершенно разные случаи их применения в поэзии. Это и извлечение из времени, как в примере (26). И символизация — пример (25). И детали, из которых складывается целое — пример (24). В поэзии нач. XX в. именной стиль стал использоваться для передачи потока сознания — иначе говоря, для передачи мира-сейчас и своих впечатлений. В этой ситуации взгляд перемещается с одного объекта/реалии на другой настолько быстро, что у человека не хватает времени для того, чтобы осмыслить все это и придать завершенную форму своему восприятию. Вот почему именной стиль хорошо имитирует разговорную речь с ее обрывочностью и незавершенностью.

**4. Таксис**, или полипропозитивность, — это соотносительность нескольких пропозиций между собой как внутри простого предложения, так и внутри сложного. Внутри простого это, например, причастия, деепричастия, инфинитивы и отглагольные существительные. Они называются второстепенными пропозициями и могут быть развернуты в самостоятельное предложение, ср.: *Войдя в комнату, гость поклонился* — *Гость, вошедший в комнату, поклонился* — *Гость вошел в комнату и поклонился* (примеры из статьи Золотова 1995). Отличием второстепенных пропозиций от главных считается то, что у них нет соотносительности с реальным временем. Они встраиваются в общую хронологию и обозначают одновременность, предшествование и следование. Таким образом, они зависят (если вообще зависят) от времени главной пропозиции.

При анализе полипропозитивности в поэтических текстах (чаще всего неклассических) возникают сложности вот какого рода. Границы пропозиций, их место в общей хронологии на письме показывают знаки препинания. Но поэты, как известно, сочиняют стихотворения «не на бумаге», а «в голове», поэтому расстановка знаков препинания не всегда выражает авторскую волю. К примеру, у Мандельштама почти все знаки препинания в изданиях его стихотворений — редакторские. Вот почему в поэзии Мандельштама не всегда можно отличить главную пропозицию от второстепенной — скажем, приложение от назывного предложения. Нам кажется, что это очень весомый довод в пользу того, чтобы учитывать при разборе не количество предложений, а количество пропозиций, конечно, не забывая про их место в предложении (главная пропозиция vs. второстепенная). Есть и другой довод в пользу такого решения:

«Стихотворный ритм разрушает синтаксическую иерархию, выравнивая в среднем семантическую значимость „главных“ и „второстепенных“ членов предложения» (Ковтунова 1986: 154).

Время в сложных предложениях и временное соотношение нескольких пропозиций — это еще вопрос во многом непроясненный. Считается, что в русском языке не развит гипотаксис (т. е. соотносительность времен внутри сложного предложения).

**5. Репертуар синтаксических времен в поэзии Мандельштама.** Итак, репертуар синтаксических времен, которым мы будем

оперировать дальше, включает в себя время не только в главных пропозициях (пропозиция — это одно положение дел), но и во второстепенных. Наряду с грамматикой времени рассматриваются пропозиции с синтаксически выраженной субъективностью и ирреальностью, и вместе они охватывают все встреченные нами пропозиции в корпусе стихотворений Мандельштама; они принимаются за 100%.

Вот перечень синтаксических времен, разбитых на четыре блока, к которым примыкает пятый блок, «Ирреальность и субъективность». Примеры — из поэзии О. Мандельштама. В квадратных скобках — нумерация пропозиций внутри стихотворного фрагмента, иллюстрирующих одно синтаксическое время.

**I. Блок «Вне времени»** состоит из недейктических времен, передающих общее, типичное, часто повторяющееся.

#### В главных пропозициях

- 1.1 **вневременное** — *Есть многодонная жизнь вне закона; Я так же беден, как природа, [1] / Я так же прост, как небеса [2];*
- 1.2 **всевременное** (с квантором всеобщности) — *И в блаженные полдни всегда, / Как стусившейся ночи намек, / Роковая трепещет звезда;*
- 1.3 **узуальное** — *Но северные скальды грубы, / Не знают радостей игры; Часто пишется казнь [1], а читается правильно — песнь [2];*
- 1.4 **без локализации во времени** — **номинативные предложения** *Голубятни [1], черноты [2], скворешни [3].*

#### Во второстепенных пропозициях

- 1.5 **приложения, дополнения, обособленные определения, именные и адъективные обороты, имеющие вневременной (крайне редко — всевременной или узуальный характер)** — *Мальчишка-океан* встает из речки пресной; *В опале предо мной лежат / Морского лета земляники — / Двускренние сердолики [1] / <...> / Но мне милей простой солдат / Морской пучины — серый, дикий [2]* (все пропозиции вневременные).

**II. Блок «Дейктические статические времена»**, переходный между I и III, состоит из трех времен, передающих статическое, неменяющееся положение дел в течение большого по протяженности промежутка времени.

- 2.1 **прошедшее положение дел** — [о соснах] *И они стояли на земле / <...> / На знаменитом горном кряже;*

- 2.2 настоящее положение дел — *«Как этих покрывал и этого убора / Мне пышность тяжела средь моего позора»;*
- 2.3 будущее положение дел — *«Будет муж, прямой и дикий, / Кротким и послушным».*

**III. Блок «Дейктические динамические времена»** состоит из времен, передающих мир в изменениях, в динамике, т. е. события, происшествия, процессы.

- 3.1.1 прошедшее фактическое — *В год тридцать первый от рожденья века / Я возвратился [1], — нет — читай: насильно / Был возвращен в буддийскую Москву [2];*
- 3.1.2 прошедшее продолженное — *Как дрожала губ малина [1], / Как поила чаем сына [2], / Говорила наугад / Ни к чему и невпопад [3];*
- 3.1.3 прошедшее многократное — *...И мы бывали там.* И мы там пили мед...
- 3.1.4 перфект — *Я получил блаженное наследство — / Чужих певцов блуждающие сны;*
- 3.1.5 перфект стальной (с акцентом на результате) — [Армения] *Окрашена охрою хриплой, / Ты вся далеко за горой, / А здесь лишь картинка налипла / Из чайного блюдца с водой;*
- 3.1.6 Praesens historicum — У Чарльза Диккенса спросите, / Что было в Лондоне тогда: / <...> / Дожди и слезы. Белокурый / И нежный мальчик — Домби-сын. / *Веселых клерков каламбуры / Не понимает он один;*
- 3.2.1 настоящее актуально-длительное — *И средь ремесленного города сверчка / Мальчишка-океан встает из речки пресной [1] / И чашками воды швыряет в облака [2];*
- 3.2.2 настоящее расширительное — *Я живу на важных огородах. / Ванька-ключник мог бы здесь гулять;*
- 3.2.3 будущее как осуществляющееся настоящее — *Я скажу тебе с последней / Прямой: / Все лишь бредни — шерри-бренди, — / Ангел мой;*
- 3.3.1 будущее фактическое — *А флейтист не узнает покоя;*
- 3.3.2 будущее продолженное — *Я буду метаться по табору улицы темной;*
- 3.3.3 будущее с модальным значением — *Поедем в Царское Село!*

**IV. Блок «Относительные времена»** состоит из синтаксических времен, соотносенных с другим событием, а не с реальным течением времени. Их представляют глаголы *verbum finitum* (главные пропозиции) и причастия, деепричастия (второстепенные пропозиции).

### В главных пропозициях

- 4.1.1 предшествование** — И те, кому мы посвящаем опыт [УЗ. — точка отсчета], / *До опыта приобрели черты*; плюсквамперфект — Увы, растаяла свеча / Молодчиков каленых [ПРОШ. ФАКТ. — точка отсчета], / *Что хаживали вполплеча / В камзолчиках зеленых* (ПЛЮСКВАМП. + многократность);
- 4.1.2 одновременность** (?) — см. комментарии к примеру (25) в § 3.6.3;
- 4.1.3 следование** — Думал — *возьму посмотрю*, как живет в Эривани синица.

### Во второстепенных пропозициях

- 4.2.2 причастия и деепричастия, выражающие предшествование**, — Где лягушки фонтанов, *расквакавшись* [1] / *И разбрызгавшись* [2], больше не спят; Все твои, Микель-Анджело, сироты, / *Облеченные в камень и стыд*;
- 4.2.2 причастия и деепричастия, выражающие одновременность**, — Я с *дымлящей* лучиной вхожу / К шестипалой неправде в избу; Бежит волна-волной, *волне хребет ломая* [1], / *Кидаясь на луну в невольничьей тоске* [2].

**V. Блок «Ирреальная модальность и субъективность».** В идиолекте Мандельштама встретились следующие грамматические явления из сфер модальности и субъективности, составляющие самостоятельные пропозиции:

- 5.1.1 обращение** — Ты, *Мария*, гибнущим подмога;
- 5.1.2 восклицание** — *О* [1], бабочка, *о* [2] мусульманка;

#### 5.2.1 ирреальная модальность

- пропозиция с глаголом в потенциальном времени** — *Но никакие звезды не убьют / Морской воды тяжелый изумруд* (зд. граммема «будущее время» имеет потенциальное значение — ‘не могут убить’);
- пропозиция с оптативом** — *Да будет в старости печаль моя светла*;
- пропозиция с повелительным наклонением** — *Сядь* [1], Державин, *развалился* [2];
- пропозиции, выражающие возможность — невозможность** — *А мог бы жизнь просвистать скворцом* [1], / *Заест ореховым пирогом* [2];
- пропозиции, выражающие недостоверность** — *Быть может, прежде губ уже родился шепот* (здесь недостоверность накладывается на предшествование, блок IV);

**целевая конструкция** — *Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов*, / Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинове-дов;



условный период (если... то и др.) — *Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день* [1], / *На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень* [2];

инфинитивные конструкции:

- с модально-профетическим значением — *Твоим узким плечам утюги поднимать* [1], / *Утюги поднимать* [2] *да веревки вязать* [3];
- императивные — Чур, *не просить* [1], *не жаловаться!* [2] Цыц! / *Не хныкать* [3] — для того ли разночинцы / Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?;
- бессубъектные, в значении ‘жизненные планы’ — *Понять пространства внутренних избыток*;
- бессубъектные — медитативные (выделены в работах Жолковский 2001, Жолковский 2002) — [о фильме «Чапаев»] *За бревенчатый тыном, на ленте простынной, / Утонуть* [1] *и вскопичить на коня своего!* [2];

5.5 пропозиция, равная речевому акту — *Держу пари* [1], что я еще не умер, / И, как жокей, *ручаюсь головой* [2], / Что я еще могу набедокурить / На рысистой дорожке беговой (зд. представлены 2 **настоящих псевдопроцессуальных**, они описаны в диссертации Гловинская 1986).

### 3.6.1. Грамматические константы поэзии Мандельштама

Напомним, что грамматика времени оперирует 5 блоками времен, которые в поэтической картине мира прочерчивает координату «Вневременность ↔ Время»: блоком I «Вне времени» задается предметный (или вневременной) полюс, а блоком III «Динамические дейктические времена» — событийный (или временной). Блок II «Статические дейктические времена» располагается между этими двумя полюсами. Мир, смещенный к полюсу предметности, получается статичным, дискретным, состоящим из вещей, вынутых из потока времени. Мир, смещенный к полюсу событийности, наоборот, предполагает динамику, переход вещей в новое состояние и в новое качество. Далее, соотношение первых трех блоков, I, II, III, с блоком V (модальность и субъективность) задает другую координату поэтического мира: объективность vs. субъективность.

Обратимся теперь к грамматическим константам поэзии Мандельштама периода 1908—1937 гг.

По приведенной диаграмме можно видеть, что ‘вещность’ в чистом виде — самый крупный блок, I «Вне времени», 39,5%,



Диаграмма 1. Время в картине мира О. Манделъштама

значительно превосходит ‘событийность’ в чистом виде, т. е. блок III «Динамические дейктические времена», 24,1%. Тем самым поэтический мир Манделъштама выходит скорее вещным, чем событийным.

Блок II «Статическое положение дел», отстоящий от обоих полюсов координаты «Вневременность ↔ Время», значительно уступает первым двум блокам в численности и составляет 12,5%.

Блок II и блок I, «Вне времени», объединенные по признаку статичности, дают в сумме 52% (vs. блок III, 24,1%). Тем самым картина мира у Манделъштама выходит скорее статической, чем динамической.

Наконец, блок II и блок III, объединенные по признаку ‘соотнесенность с осью времени’ (или локализованность во времени), 36,6%, практически равны блоку I, 39,5%, с выражаемой ими семантикой нелокализованности во времени.

И вот первый вывод. Время для Манделъштама — не такая уж важная категория, если вневременность численно превосходит время, а статика — динамику. Располагая лишь выборочными подсчетами по некоторым другим идиолектам (см., например, сравнение грамматики времени в «Стихах о Москве» М. Цветаевой и московских стихотворениях Манделъштама в Главе V), мы все же осмелимся предположить следующее. По сравнению с другими идиолектами у Манделъштама количество временных смыслов сильно сокращено, а количество вневременных — напротив, сильно увеличено.

Перейдем теперь к синтаксическим временам из **дейктического динамического** блока. Как известно, событийность лучше

всего передается прошедшими временами. Однако количество ПРОШЕДШИХ ВРЕМЕН (претеритов) в общей массе невелико, всего 11,6%. Еще меньше PRAESENS HISTORICUM, 0,4%. Тем самым можно заранее предположить, что повествовательная линия поэзии Мандельштама лишь намечена, но не развита.

Другая «говорящая» цифра — 4,2%, количество ПЕРФЕКТОВ у Мандельштама. Она — прямое свидетельство устранения «личной» перспективы, личного опыта. Этот вывод можно сделать на основании семантики перфекта, который, например, активно задействован в поэзии Ахматовой. Как известно, главное его назначение — соединить события прошлого (или недавнего прошлого) с настоящим, он наиболее типичен для ситуации разговора.

**Статические дейктические времена** и их употребительность, 12,5%, также очень показательны для Мандельштама. Напомним, что эти времена оперируют прошлым, настоящим и будущим как большими по протяженности историческими периодами, у Мандельштама часто близкими к эпохе. Они приоткрывают особенности ментальности Мандельштама: подмечать не изменчивое и меняющееся, а сущностное, характерное. Этим же целям служат времена из группы **вне времени**, ВНЕВРЕМЕННОЕ, УЗУАЛЬНОЕ и др. Отметим попутно, что и на лексическом уровне противопоставление *быстротечного, минутного* или *мгновенного* — *вечному, долговечному* всегда решалось в пользу последнего.

Набор грамматических времен, а также их частотность определяются у Мандельштама главной задачей — наблюдать, обдумывать и объяснять вещи, культуру, историю, исторические события; фабульная, повествовательная линия в его поэзии представлена хуже. Отсюда еще одна яркая черта строения предложения у Мандельштама — отсутствие точной временной локализации. Практически полное отсутствие обстоятельств времени чрезвычайно затрудняет интерпретацию временных форм (см. комментарии по поводу примеров (14), (19), (25)). Решение в пользу той или иной интерпретации временной формы мы часто принимали, обращаясь за подсказкой к контексту или к наиболее удачным прочтениям стихотворения.

Грамматика времени соприкасается со сферой **модальности** и **субъективности**, которые, в свою очередь, задают другую коор-

динату картины мира, «Объективность ↔ Субъективность». Подсчеты по идиолекту Мандельштама (пропозиции с ирреальной модальностью, выраженной формами глагола, обращениями, восклицаниями, — 10,6%) свидетельствуют об объективной модальности как основе. Для примера: ирреальная модальность, основанная на волеизъявлении лирического «я» по отношению к адресату, миру и т. д. в форме повелительного наклонения —

(1) *Улыбнись, ягненок гневный, с Рафаэлева холста, / (...) / В легком воздухе свифели раствори жемчужин боль* 1937,

составляет всего лишь 3,2%. Модальности, связанной с семантикой ‘достоверности/недостоверности’, ‘возможности/невозможности’, в два раза меньше; это такие случаи, как

(2) *Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя — / Узел жизни, в котором мы узнаны / И развязаны для бытия* 1937.

Гораздо больше случаев приходится на ту «субъективность», которая стоит за отрицанием (*Нет, никогда ничей я не был современник*)<sup>17</sup>, вопросом или даже союзом *или* (*Только в пальцах — роза или склянка*); к сожалению, мы не имели никакой возможности учесть и их тоже.

Два следующих раздела будут посвящены двум большим периодам творчества Мандельштама — 1908—1925 гг. и 1930—1937 гг.

### 3.6.2. Поэзия О. Мандельштама 1908—1925 гг.

#### 1. От набора синтаксических времен — к диахроническим изменениям в передаче времени

Поскольку тема этой части исследования — время и времена в поэзии Мандельштама, то для грамматических штудий наибольший интерес представляют три первых корпуса стихотворений, «Камень» (1908—1915), «Tristia» (1916—1921) и Стихи 1921—1925 гг. Написание этих сборников приходится как раз на те периоды, когда у Мандельштама происходили сильнейшие изменения в восприятии времени (об этом хорошо известно по прозе Мандельштама). Анализируя их, мы как раз и сможем уви-

<sup>17</sup> Отрицательные конструкции рассматриваются в статье Левин 1991: 353—361.

деть, отразились ли изменения в восприятии Времени Мандельштамом на употребительности (частотности) синтаксических времен в его поэзии.

Чем были вызваны перемены в восприятии Времени? Прежде всего возрастом. Было бы более чем странно ожидать от 30-летнего Мандельштама, автора стихотворения «Век» и прозы «Шум времени», такого же точно ощущения времени, как в 17 лет, когда писались первые стихотворения «Камня». Помимо возраста на мировосприятии Мандельштама не могли не сказаться исторические перемены, происходившие на глазах поэта: Первая мировая война, революция, Гражданская война и др. К этому можно добавить, что Мандельштам судит о Времени не с позиций мыслителя (с позиций мыслителя он судит о Пространстве), но — сначала — как человек культуры:

(3) «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл» («Слово и культура», 1921),

потом — как историк:

(4) «Век — барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупо отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения и больше всего дорожит выходами из подземной норы. И, движимый этим барсучьим инстинктом, Блок углублял свое поэтическое знание девятнадцатого века» («А. Блок», 1921—1922).

И, наконец, как чистый эмпирик, который проживает конкретное историческое время, эмоционально переживает его, испытывает на себе его тяжести и тяготы и на основании своего жизненного опыта делает выводы о природе Времени:

(5) «Центробежная сила времени разметала наши венские стулья и голландские тарелки с синими цветочками. Ничего не осталось. Тридцать лет прошли, как медленный пожар. Тридцать лет лизало холодное белое пламя спинки зеркал с ярлычками судебного пристава» («Египетская марка», 1927).

Об изменениях в восприятии времени свидетельствуют не только прозаические цитаты, но и употребительность некоторых грамматических единиц. К ним мы и переходим.

Таблица 1. Внешнее, или синтаксическое, время в поэзии О. Мандельштама 1908—1925 гг.

Синтаксические времена	Камень	Tristia	Стихи 1921—1925 гг.	всего:
гл. пропозиции:	711	669	532	1912
второстепенные:	210	170	138	518
<b>всего:</b>	<b>921</b>	<b>839</b>	<b>670</b>	<b>2430</b>

**Блок I: Недейктические времена**

вневременное	155 [16,8%]	85 [10,1%]	66 [9,9%]	306 [12,6%]
всевременное	4	3	1	8 [0,4%]
узואальное	84 [9,1%]	166 [19,8%]	59 [8,8%]	307 [12,6%]

без локализации во времени

назывные предложения	13 [1,4%]	34 [4%]	32 [4,8%]	79 [3,3%]
второстепенные предикаты	122 [13,2%]	96 [11,4%]	63 [9,4%]	281 [6%]
<b>всего:</b>	<b>378 [41%]</b>	<b>384 [45,7%]</b>	<b>221 [32,9%]</b>	<b>981 [40,5%]</b>

**Блок II: Дейктические статические времена**

прош. пол. дел	16 [1,8%]	20 [2,4%]	81 [12%]	117 [4,8%]
наст. пол. дел	93 [10%]	78 [9,3%]	25 [3,8%]	196 [8%]
буд. пол. дел	6	7	4	17 [0,7%]
<b>всего:</b>	<b>115 [12,5%]</b>	<b>105 [12,3%]</b>	<b>110 [16,4%]</b>	<b>330 [13,6%]</b>

**Блок III: Дейктические динамические времена**

прошедшие				
прош. факт.	43	37	19	99
прош. многократное	2	2	1	5
прош. прод.	34	30	28	92
перфект	3	17	9	29
перфект стальнойный	25	24	9	58
Praes. historicum	6	9	5	20
<b>всего:</b>	<b>113 [12,2%]</b>	<b>119 [14,2%]</b>	<b>71 [10,6%]</b>	<b>303 [12,5%]</b>
настоящие				
наст. акт.-длит.	98 [10,6%]	72 [8,6%]	78 [11,6%]	250 [10,3%]
наст. многократное	12	—	2	14
буд. в зн. наст.	—	4	9	13
<b>всего:</b>	<b>110 [11,9%]</b>	<b>76 [9,1%]</b>	<b>89 [13,4%]</b>	<b>277 [11,4%]</b>

б у д у щ и е				
буд. факт.	2	26	23	<b>51</b>
буд. прод.	15	1	9	<b>25</b>
буд. рез.	—	1	—	<b>1</b>
буд. многократное	—	—	2	<b>2</b>
буд. + модальность	3	1	4	<b>8</b>
гипотетическое буд. и др.	—	2	—	<b>2</b>
<b>всего:</b>	<b>20 [2,2%]</b>	<b>34 [4%]</b>	<b>40 [6%]</b>	<b>94 [3,9%]</b>
<b>всего:</b>	<b>243 [26,4%]</b>	<b>233 [27,9%]</b>	<b>200 [29,9%]</b>	<b>676 [27,8%]</b>

**Блок IV: Второстепенные события в  
общей хронологии / относительные времена**

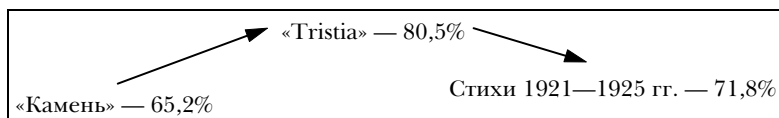
о т н о с и т е л ь н ы е в р е м е н а				
предпрошедшее	7	2	1	<b>10</b>
предбудущее	1	—	—	<b>1</b>
предшествование	—	3	5	<b>8</b>
одновременность	—	2	1	<b>3</b>
следование	—	—	5	<b>5</b>
о т н о с и т е л ь н ы е в р е м е н а в о в т о р о с т е п е н н ы х п р е д и к а т а х				
предшествование	38	38	34	<b>110 [4,5%]</b>
одновременность	50	36	38	<b>124 [5,1%]</b>
<b>всего:</b>	<b>88 [9,5%]</b>	<b>74 [8,8%]</b>	<b>74 [11%]</b>	<b>236 [9,7%]</b>

**Блок V: Ирреальная модальность и субъективность**

обращение	22	1	11	<b>34 [2,3%]</b>
повел. наклонение	27	20	9	<b>56 [1,4%]</b>
ирреальная модальность и др.	38	4	26	<b>68 [2,8%]</b>
<b>всего:</b>	<b>98 [10,6%]</b>	<b>40 [4,8%]</b>	<b>54 [8%]</b>	<b>178 [7,3%]</b>

Итак, поэтическая грамматика времени Мандельштама 1908—1925 гг., взятая в диахроническом аспекте, отражает процесс познания Времени. Знакомство с Временем и познание его сущности сопровождается тем, что поэтическая картина мира Мандельштама из более статической становится менее статической, хотя до полного динамизма и чистой событийности она все-таки не доходит. Вот косвенные свидетельства тому. С каждым новым корпусом идет нарастание глагольности: личные формы глагола составляют по трем первым книгам — от «Камня» (пони-

женная глагольность) к «Tristia» (пик глагольности) и Стихам 1921—1925 гг. (с некоторым понижением):



Для сравнения: предложения с личной формой глагола во всей поэзии Мандельштама составляют 63% (процент от количества предикатов в главных пропозициях), тогда как у Ахматовой — 80% (выборка), у Гумилева — 75% (выборка).

По грамматике времени можно проследить, как меняется содержательное наполнение категории Время. Для этого нужно учесть набор и численность грамматических времен в разные периоды, а также типы недейктических времен (т. е. типы вневременности), с которыми сопоставляются дейктические времена (локализованные во времени). Данные по грамматике хорошо согласуются как с временным словарем Мандельштама, так и с теоретическими высказываниями в программных для поэта статьях.

*«Камень» до 1912 г. (периода символизма и  
самого начала периода акмеизма)*

В ранних символистских и в акмеистических стихотворениях «Камня» Время приоткрывается через настоящее, т. е. через «сейчас», или же через смену одного «сейчас» другим. Для символистов ценность «сейчас» — в том, что оно позволяет прикоснуться к Вечности (недаром в поэзии Мандельштама этого периода ее грамматический коррелят — ВНЕВРЕМЕННОЕ). Отсюда — повышенная употребительность НАСТОЯЩЕГО АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОГО (9,6%) (здесь и дальше — данные по раннему «Камню») и особенно ВНЕВРЕМЕННОГО (23,3%). Кроме того, в раннем «Камне» хорошо представлены описания, выполняемые во временах из блока «Вне времени». Это еще одно объяснение употребительности вневременного блока (40,2%) и НАСТОЯЩЕГО ПОЛОЖЕНИЯ ДЕЛ (11,2%).

Итак, действительность концептуализируется через смену одного мгновения другим и противопоставляется вечности; другой вариант грамматической концептуализации действительности — через грамматику вневременности, задающую постоянные, сущностные характеристики.



Настоящее нередко «разыгрывается» на глазах у читателя при помощи диалогических приемов — ПОВЕЛИТЕЛЬНОГО наклонения, ОБРАЩЕНИЙ, оба из блока модальности и субъективности. В результате взаимосвязь лирического «я» с миром становится настолько прочной, что «я» начинает повелевать миром.

Прошлое в символистском «Камне» не имеет самостоятельной ценности: поскольку в этот период полноценное повествование отсутствует, то прошлое, как правило, дается в связи с настоящим; более того, по нашим наблюдениям, в ретроспекции почти никогда не бывает логической необходимости.

*«Камень» с 1912 г. (собственно акмеистический)*

С 1912 года, с «Золотого» и «Царского Села», грамматическая передача времени начинает сильно меняться. Новое грамматическое оформление в «Золотом» — это сюжетность, фабульность: для сюжетов требуется особый набор времен. Обычно сюжеты излагаются в прошедших временах. Любопытно, что Мандельштам нарушает привычные нарративные установки: в поэзии этого периода сюжеты и фабулы «разыгрываются» здесь и сейчас, на глазах у читателя. Что же касается прошедших времен, то в тех случаях, когда они возникают (15,5%, по всему сборнику их 14%, в символистском «Камне» — 10%), они все равно остаются связанными с настоящим, только не ассоциативно, как раньше, а более тесной, причинно-следственной, связью.

Новое грамматическое оформление в «Царском Селе» — это узуальность. Действительность теперь концептуализируется через закономерности: они лежат в основе мироустройства, ими регулируется человеческая жизнь и определяются повторы в культуре и истории. И вот поэзия Мандельштама начинает насыщаться УЗУАЛЬНЫМ (9,1%).

1912 г. в творчестве Мандельштама интересен еще и тем, что с него начинается постижение Времени. В поэзии Мандельштама категория Время (в разном содержательном наполнении) укладывается в те исторические модели, которые были выработаны в европейской культуре (см. § 3.3); напомним их.

Циклическое (или круговое) время. Его циклы подобны циклам в природе — суточному и годовому. Разновидность циклической модели — «вечное возвращение». В поэзии Мандельштама циклическая модель представлена в

стихотворениях «Веницейской жизни...», см. (14), «Я в хоровод теней...», см. (15) и др.

Спиралевидное время соединяет в себе черты циклического и линейного времени. Точных совпадений у нынешних событий с событиями прошлого уже нет, но у каждого нынешнего события есть свой аналог в первовремени. В поэзии Манделъштама спиралевидная модель представлена в стихотворениях «Я не увижу знаменитой Федры...», см. (11), «Зверинец», см. (16), «Сурьки свободы».

Историческое время продолжает оставаться событийным и качественным. Но при этом оно очень напоминает вектор, который берет свое начало от Творения мира, проходит через Пришествие Иисуса Христа и устремляется ко Второму Пришествию. В поэзии Манделъштама она представлена в стихотворениях «Век», см. (17), «Нашедший подкову».

Линейное время, явление новоевропейской мысли, полностью абстрагировано как от событий, так и от истории, которая несет моральный смысл, бескачественно, равномерно, направленно, необратимо, без начала и конца. В поэзии Манделъштама линейная модель представлена в стихотворениях «Холодок щекочет темя...», «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» (19).

Первое свидетельство того, что Манделъштам начинает мыслить абстрактными временными категориями, — два стихотворения о соборах, «Айя-София» и «Notre Dame»<sup>18</sup>. В них время в аспекте своей длительности (аналог вечности, но вечности здесь, на земле) становится атрибутом этих великих соборов.

Следующий шаг на пути постижения времени — это увиденные Манделъштамом явления повтора в культуре: в его поэзии начиная с 1913 г. начинается экспансия первой временной модели, циклической (вслед за Ницше одна из ее разновидностей именуется «вечным возвращением»). Это время, которое выказывает себя через повторы. С ним-то как раз и коррелирует УЗУАЛЬНОЕ.

Как уже отмечалось (§ 3.3.1), циклическое время из всех оказывается наиболее приемлемым для ментальности Манделъштама своей патриархальностью («так принято», «так заведено испокон века»), непрерывной культурной традицией. Таким оно представлено в «Шуме времени»:

«Крепкий румяный русский год катился по календарю, с крашеными яйцами, елками, стальными финляндскими коньками, декабрем, вейками и дачей».

---

<sup>18</sup> По анализу временной лексики нам известно, что к соборам потом добавятся рукотворные вещи (Панова 1996).

В поэтическом мире Мандельштама именно в циклическом времени человек чувствует себя в безопасности, осознавая, что он живет так же, как жили его отцы и деды.

«*Tristia*»

Этот сборник — самый «динамичный» из трех. В нем меняется количественное соотношение между ВНЕВРЕМЕННЫМ (которое в этом сборнике тратится на описания) и УЗУАЛЬНЫМ (повторяемость, цикличность): теперь узуальность (19,8%) обгоняет вневременное изображение объектов и реалий (10,1%). Эти данные позволяют говорить о том, что по-прежнему основной моделью времени является «вечное возвращение». Описательность же растворяется в повествовании.

Прошедшие (14,2%), настоящие (9,1%), а также будущие (4%) включаются в повествовательную ткань стихотворений.

Субъективная модальность в «*Tristia*» сокращается в 2 раза по сравнению с «Камнем» и составляет 4,8%. В этом сборнике мир предстает объективным, реальным.

К концу сборника «*Tristia*» (самое начало 1920 г.) появляется, хотя и ненадолго, новая модель времени — «спиралевидная». Она знаменует собой выход из круга повторов — и постепенное «распрямление» времени. Это время «обслуживает» уже не культуру (с культурой по-прежнему будет соотноситься «вечное возвращение»), а историю. Его грамматические «приметы» — ПОВЕЛИТЕЛЬНОЕ наклонение (например, полулитературный, полуреальный призыв в «Сумерках свободы» — *Мужайтесь, мужи*) и ирреальная модальность (4 условных периода, предложения с *если бы, как будто*), которая служит для того, чтобы мысленно проиграть разные варианты развития исторических событий.

*Стихи 1921—1925 гг.*

В этом сборнике представлены две модели времени — историческая и линейная.

В исторической модели время уже полностью распрямляется, т. е. на уровне текста практически исчезают повторы; но вместе с тем время этого сборника по-прежнему остается качественным и связанным с эпохами, веками, (христианской) эрой и их концом. Они осознаются «своими», а пришедшее им на смену время для

Мандельштама не только «чужое», но и внеисторичное. В поэзии Мандельштама в рамках этой модели по-прежнему передается разлад времен, оборачивающийся, в частности, конфликтным столкновением XIX века и XX века (это лексический и мотивный<sup>19</sup> уровни).

В исторической перспективе прошлое, настоящее и будущее приобретают форму крупных исторических эпох (повышается как частотность, так и семантическая нагруженность СТАТИЧЕСКИХ времен — 16,4% по сравнению с 12,5% и 12,3% в двух предшествующих сборниках).

‘Будущее’ в перспективе иррационального и негуманного настоящего на синтаксическом уровне вводится конструкцией целеполагания с союзом *чтобы*, условными конструкции *если... то*, при помощи которых проигрываются варианты развития событий. Содержательное наполнение этих конструкций — ‘люди должны сделать X’, чтобы будущее опять ввело человечество в колею повторов (в рамках спиралевидной модели, сб. «Tristia») и чтобы оно было «гуманным и европеизированным» (в рамках исторической модели, в Стихах 1921—1925 гг.).

Окончательное абстрагирование времени от событий, его заполняющих, происходит только в рамках линейной модели, к самому концу Стихов 1921—1925 гг. Линейный характер времени, бескачественного, необратимого, всеразрушительного, сопровождается появлением отрицательных характеристик для слова *время*. В поэтическом мире Мандельштама 1920-х гг. появляется новый мотив: беззащитность и беспомощность человека, вещей, культуры перед Временем. На грамматическом уровне такое время противопоставляется антивремени — ВНЕВРЕМЕННОСТИ (мир, рассматриваемый вне времени (*beyond time*) — 9,9%) и УЗУАЛЬНОСТИ (8,8%).

*Прошлое, настоящее, будущее  
и их концептуальное наполнение в 1908—1925 гг.*

Параллельно изменениям в мировосприятии шло изменение в концептуальном наполнении «прошлого», «настоящего» и «бу-

---

<sup>19</sup> В 30-е гг. разлад времен закономерно трансформируется в новые мотивы — исчезновение преемственности времен и лирический герой как связующее звено между прошлым и будущим.

дущего», что не могло не отразиться и на грамматике времени. Посмотрим на все три сборника с этой точки зрения.

От прошлого как части собственного жизненного опыта (ранний «Камень») Мандельштам перешел к прошлому как культурному опыту человечества («Камень» с 1913 г. — «Tristia») и затем к прошлому, знаменующему собой ту или иную историческую ситуацию (конец «Tristia» — Стихи 1921—1925 гг.). По сравнению с «Камнем» в «Tristia» возрастает количество прошедших (с 14% до 16,5%). И далее, исторические ситуации оформляются еще большим количеством прошедших времен — 22,6% (при этом, естественно, сокращается количество ДИНАМИЧЕСКИХ ПРОШЕДШИХ: 10,6% в Стихах 1921—1925 гг. при 12,2% в «Камне» и 14,2% в «Tristia»), и резко повышается число статических прошедших — ПРОШ. ПОЛ. ДЕЛ: 12% в Стихах 1921—1925 гг. при 1,8% в «Камне» и 2,4% в «Tristia».

Настоящее в диахроническом аспекте тоже представляет собой интересное явление. В «Камне» настоящее — и 'момент', НАСТ. АКТ.-ДЛИТ. — 11,9%, и 'большой промежуток времени для статической ситуации', НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ — 10%. В «Tristia» — это приблизительно те же показатели, 9,1% и 9,3% соответственно. Тем самым в двух первых книгах представлены и настоящее в перспективе отдельного человека, и настоящее в перспективе культуры и истории — то, в котором пребывает все человечество. Зато в Стихах 1921—1925 гг. настоящее — это преимущественно 'момент': НАСТ. АКТ.-ДЛИТ. — 13,4%, тогда как настоящее — 'большой промежуток времени для статической ситуации', НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ, — представлено совсем небольшим числом, 3,8%. Эти цифры легко увязываются с линейной моделью времени — тем временем, которое проходит через 'меня', через настоящее как момент, как мгновение.

Будущее в 1908—1925 гг. встречается редко, 2,8%—4,8%—6,6% (данные по первым трем книгам), с тенденцией к постепенному росту. Увеличение количества будущих связано в том числе с тем, что историософская мысль Мандельштама начинает вращаться не только вокруг прошлого, но и вокруг будущего.

В «Камне» на первом месте — БУД. ПРОД., 1,6% (Мандельштам «задерживается» на будущем), в последующих сборниках на первое место выходит БУД. ФАКТ., 3% и 3,4% (будущее через события — культурные и исторические).

Посмотрим теперь на распределение прошедших, настоящих и будущих времен по первым трем сборникам в картине мира Мандельштама.

прошедшие	14%	16,5%	22,6%
настоящие	21,9%	18,4%	17,2%
будущие	2,8%	4,8%	6,6%

«Камень» — это преимущественно настоящее время, с прошлым в качестве фона или самостоятельного «пласта» времени и с небольшими выходами в будущее. «Tristia» — относительная уравновешенность прошлого и настоящего (настоящего все же больше), будущее также встраивается в «культурную» череду времен или в историческую трехвременную перспективу. Стихи 1921—1925 гг. полноправно представляют все три временные области, но прошлое (впервые!) лидирует; настоящее в количественном отношении отстает от него; будущее, хотя и увеличивается в количественном отношении, все же в 3—4 раза отстает от первых двух.

Итак, приведенные данные подтверждают изменения в мандельштамовском восприятии Времени, как подтверждают и то, что путь к познанию Времени в поэзии Мандельштама 1908—1925 гг. отразился и запечатлелся в его грамматике времени.

## **2. От композиции временных форм — к моделям времени**

### *Временное оформление стихотворений (теоретический аспект)*

Знакомство с Временем, познание Времени, равно как и умение без него обходиться, — все это находит выражение во временной композиции стихотворений Мандельштама. Временная композиция задается уже известными нам грамматическими временами, их подбором и расстановкой в поэтических текстах<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Несмотря на то что уже есть первые удачные попытки выстроить временную композицию стихотворений с помощью диаграмм, которые четко фиксируют общую хронологию (см. Падучева 1996: 362—382), мы избрали путь описания. И тому есть несколько причин. Диаграммы пригодны только для действительских времен, и поэтому Е. В. Падучева опирается на времена глагола (морфологические времена), а мы — напомним еще раз — на синтаксические времена, что гораздо шире. И потом, как мы имели случай убедиться, Мандельштам широко пользуется недействительскими временами,

Для воссоздания моделей, лежащих в основе стихотворения, к грамматическим показателям времени необходимо присоединить еще и лексические показатели — даже не столько временные обстоятельства, которых действительно мало, сколько слова-символы, личные местоимения (*я, мы*), отрицания и др.

*«Камень» до 1912 г. (стихотворения периода символизма)*

В раннем «Камне» (не путать с первым изданием «Камня»!) наблюдается сразу несколько интересных явлений — в том числе и то, как символистский опыт обращения с Временем и Вечностью постепенно подчиняется новой, акмеистической идеологии. Если посмотреть на временное оформление стихотворений с этой точки зрения, то уже в раннем «Камне» можно обнаружить две основные линии, которые, впрочем, часто перекрещиваются: вневременная и (упрощенная) событийная.

Вообще же, по первым трем сборникам таких линий три: по нашим наблюдениям, первая представлена наиболее последовательно, третья — наименее.

вневременная: ее доминанта — действительность (мир и вещи) вне времени; описательность, близкая к *de rebus natura*; эта линия коррелирует с недейктическим блоком I «Вне времени»;

упрощенная событийная и усложненная повествовательная: доминанта — события, сюжеты; здесь же — повествовательное начало, с хронологией, локализованностью во времени и т. д.; эта линия коррелирует с блоками дейктических и относительных времен — II, III, IV;

личная: «я» и его переживания, его восприятие; мир, пропущенный через «я»; с этой линией коррелирует блок V «Ирреальная модальность, субъективность»<sup>21</sup>.

которые с помощью диаграмм не могут быть отражены. Наконец, в стихотворениях Мандельштама чрезвычайно трудно установить общую хронологию событий, т. е. их последовательность — ‘до/после’, ‘раньше/позже’.

<sup>21</sup> Наш подход оказался неожиданно близким к коммуникативному подходу Г. А. Золотовой — и, в частности, к коммуникативным регистрам, которые выделяются Г. А. Золотовой и ее школой (см. Золотова, Ониненко, Сидорова 1998).

*Вневременная (описательная) линия*

Итак, первая линия, вневременная, — магистральная, т. е. постоянная и неменяющаяся на протяжении всего творчества. В содержательном отношении для стихотворений (и стихотворных фрагментов) важна идея вещи; на данном этапе это содержание грамматически оформляется недейктивными ВНЕВРЕМЕННЫМ и УЗУАЛЬНЫМ (когда вещь изымается из времени), которые нередко сопровождаются дейктическим НАСТ. АКТ.-ДЛИТ. (когда передается событие, происходящее как бы на глазах у читателя).

В чистом виде принцип вневременности в отношении вещей (в широком смысле) воплощен в стихотворении «Нежнее нежного ...» (1909) — женском портрете: он построен на частных ВНЕВРЕМЕННЫХ суждениях, выражающих высшую степень присущих героине качеств, —

(6) *Нежнее нежного / Лицо твое, / Белее белого / Твоя рука, / От мира целого / Ты далека, / И все твое — / От неизбежного* и т. д.

Вот и умение передавать сущностные, вневременные характеристики мира и вещей, которое в дальнейшем будет развиваться в двух направлениях: описание вещей и описание мироустройства (космология).

А открывается сборник «Камень» (издание 1916 г.) стихотворением «Звук осторожный и глухой...» (1908), которое отражает полное незнание Времени:

(7) <i>Звук осторожный и глухой</i>	[отглагольное существительное с процессной семантикой обозначает процесс, ограниченный во времени]
<i>Плода, сорвавшегося с древа,</i>	[причастие прош. вр. вводит предшествующее действие, аспектуальная семантика глагола — скачок]
<i>Среди немолчного <b>напева</b></i>	[отглагольное существительное с семантикой процесса или деятельности]
<i>Глубокой <b>тишины</b> лесной...</i>	[существительное с семантикой 'состояние']

Событийные составляющие — главное (*звук*), фоновые — одновременное главному (*напев тишины*), амбивалентное соединение процесса и состояния) и предшествующее главному, результатив-



ное (*сорвавшийся плод*, результат — *звук*), а также их последовательность, — задаются отглагольными существительными и причастием. Отсутствие личных форм глагола приводит к тому, что очерченный фрагмент действительности (?) не локализован во времени. Как можно видеть, уже Манделштаму-символисту известно, как можно изъять события (а не только вещи!) из времени.

#### *Событийная линия*

Вторая — с о б ы т и й н а я (но пока не сюжетная) — линия требует уже локализованности во времени, т. е. дейктических времен. Можно предположить, что она возникает как реакция на статику и описательность первой. В поэзии Манделштама этого периода появляются стихотворения (и стихотворные фрагменты), построенные на чисто повествовательном принципе, с не всегда понятной хронологией и почти всегда непонятной логикой ретроспекции (почти как в стихотворении «Ариост» — *Не уставая рвать повествованья нить, / Ведет туда-сюда, не зная сам, как быть, / Запутанный рассказ (...)*). Это, например, такие стихотворения, как «На бледно-голубой эмали...» (1909), «Дано мне тело — что мне делать с ним...» (1909) и т. д.

В поэзии раннего «Камня» есть и такие стихотворения, в которых вневременная и событийная линии пересекаются: это «Только детские книги читать...» (1908), «Есть целомудренные чары...» (1909) и т. д.

Ранний «Камень» — это еще и необыкновенно острое переживание настоящего момента, мига, в полном соответствии с символистскими установками. Именно поэтому целый ряд стихотворений этого периода представляют собой что-то вроде челночного движения от 'сейчас' (момента речи, момента наблюдения, выраженного НАСТ. АКТ.-ДЛИТ.) — к другим, вневременным или ирреальным модусам существования мира и вещей в нем:

сейчас ('миг') → вечность (ВНЕВРЕМЕННОЕ) → сейчас ('миг') → вечность (ВНЕВРЕМЕННОЕ),

сейчас ('миг') → постоянные качества и свойства (ВНЕВРЕМЕННОЕ) и обратно,

сейчас ('миг') → обобщение (УЗУАЛЬНОЕ) и обратно,

сейчас ('миг') → волеизъявление (ПОВЕЛ.) и обратно

Вот только один пример:



- (10) *Я и садовник, я же и цветок,  
В темнице мира я не одинок.* [3 ВНЕВРЕМ.]
- На стекла вечности уже легло  
Мое дыхание, мое тепло.* [ПЕРФЕКТ]
- Запечатлется на нем узор,  
Неузнаваемый с недавних пор.* [БУД. ФАКТ. в главной пропозиции и  
1909. ПРЕДШЕСТВОВАНИЕ во второстепен-  
ной]

Пока что в стихотворениях временные композиции достаточно монотонны, о моделях времени говорить еще рано: Время в его течении, Время через смену событий заменяется либо вневременным описанием мира и вещей, либо ощущением своего присутствия в мире, с необходимыми для этого настоящим моментом, проспекцией и ретроспекцией. Тем не менее в раннем «Камне» можно найти лишь несколько стихотворений, в которых появляется первое (пока еще робкое) ощущение Времени как движения. Например, как смены одного мгновения другим («Смутно-дышащими листьями...» (1911)).

Зато в раннем «Камне» есть стихотворение об обратном течении времени — к довременности. На уникальной временной схеме, от настоящего к довременности, построено стихотворение «Silentium» (1910)<sup>22</sup> — молчание, откликающееся на «Silentium!» Тютчева, но совсем на него не похожее. На уровне мотивов в этом программном символистском стихотворении довременности соответствует хаос в мифологическом его понимании — когда все неоформленно, нераздельно: хаос в виде воды, нерасчлененность на музыку и слово и т. д. Довременность задается отрицанием при ПЕРФЕКТЕ; за ним следуют два частных ВНЕВРЕМЕННЫХ суждения:

*Она еще не родилась,  
Она и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь,*

<sup>22</sup> Устремленность к довременности — в более позднем стихотворении «Ламарк» (1932).

и описание в НАСТ. АКТ.-ДЛИТ.: *Спокойно дышат моря груди* (опять-таки в сопровождении двух частных ВНЕВРЕМЕННЫХ суждений). И, наконец, Мандельштам окончательно возвращает мир к современности с помощью двух ПОВЕЛ. и двух ОБРАЩЕНИЙ: *Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись.*

*«Камень» с 1912 г. (собственно акмеистический)*

Поворотным для Мандельштама оказался 1912 г., с которого начинается переход к новой, акмеистической поэтике. Перемены во взглядах поэта коснулись очень многих вещей: теперь Мандельштам отрицает абстракции (и Вечность прежде всего), отрицает личный опыт обращения с миром как путь к истинному знанию. Однако у Мандельштама остается сознание избранности поэта: в акмеистическом «Камне» прозрения охватывают ход истории, культуру. Серию символистско-акмеистических противопоставлений можно продолжить. Если раньше лирическое «я» означало позицию частного человека с частным опытом, то теперь через «я» проходит Время культуры, и поэт улавливает закономерности и повторы в нем.

По «Камню» 1912—1915 гг. можно видеть, как Мандельштам-акмеист подыскивает замены для своих прежних идей: вместо личного опыта обращения с миром — культура; вместо абстракций — нарочитая приземленность и интерес к делам земным. Вместо переживаний и откровений — сюжеты и события (сначала из своего жизненного опыта, потом — из багажа мировой культуры).

В сфере грамматики времени поворотом в сторону акмеизма можно считать появляющиеся сюжеты. Это «Золотой» (1912), «Лютеранин» (1912), оба с концовками-обобщениями, характерными для композиции прежних, символистских стихотворений. В «Золотом» концовка выражена хуже; она ощутима, если знать, что в основе лежит овеществление бергсоновской метафоры. Анри Бергсон в «Творческой эволюции» размышляет: в античности рассматривали вещи изъятыми из времени, в своей высшей фазе; это золотая монета, по отношению к которой временные изменения — разменная мелочь; на самом деле, время — это длительность (*durée*), и иерархизация фаз — это фикция. А Мандельштам — *Если я на то имею право, — / Разменяйте мне мой золотой!*

В «Лютеранине» же это полноценная концовка с рассуждениями о человеческой природе:

*И думал я: витийствовать не надо.* [ПРОШ. ПОЛ. ДЕЛ или ПРОШ. ПРОД.; МОДАЛЬНАЯ пропозиция со зн. 'необходимость']

*Мы не пророки, даже не предтечи,* [2 ВНЕВРЕМ.],

*Не любим фая, не боимся ада,*

*И в полдень матовый горим, как свечи* [3 УЗ. в главных пропозициях, ВНЕВРЕМЕННОЕ сравнение во второстепенной].

Следующий этап в мандельштамовском постижении времени открывают два его стихотворения о соборах 1912 г.: это Айя-София, константинопольский собор VI в., построенный Юстинианом, и парижский Собор Парижской Богоматери, XIII в. Архитектурные стихотворения заключают в себе новое переживание Времени — как чистой длительности, почти бергсоновское *durée*. Впрочем, время как чистая длительность — это еще и некоторый пережиток символистской Вечности, только не на небе или в запредельных мирах, а здесь, на земле. Такое время в поэтической картине мира Мандельштама уготовано не всему земному миру, а только культуре (в данном случае — двум великим соборам).

В стихотворении «Айя-София» длительность, или плавное течение времени, устремленное от постройки собора — в будущее, создается композицией и расстановкой грамматических показателей времени. Открывает стихотворение ПРОШ. ФАКТ. — *Айя-София — здесь остановиться / Судил Господь народам и царям!*; другие прошедшие — ПРОШ. ФАКТ. — *Когда похитить для чужих богов / Позволила эфесская Диана / Сто семь зеленых мраморных столбов* (III строфа); ПРОШ. ПРОД. и ПРОШ. ФАКТ. — *Но что же думал твой строитель щедрый, / Когда, душой и помыслом высок, / Расположил апсиды и экседры <...>* (IV строфа). В финале стихотворения (V строфа) появляются два БУД. ФАКТ. с пророческим значением, тем, для которого «нужно зрение пророков» (один из глаголов — с отрицанием): *И мудрое сферическое зданье / Народы и века переживет, / И серафимов гулкое рыданье / Не покоробит темных позолот.* Что же касается настоящего, то оно присутствует в этом

стихотворении имплицитно, как точка отсчета для прошедшего и будущего, двух опорных времен этого стихотворения.

С временем как многовековой протяженностью согласуются ВСЕВРЕМЕННОЕ с присущей ему всеохватностью: *И всем векам — пример Юстиниана, / Когда похитить для чужих богов / Позволила эфесская Диана / Сто семь зеленых мраморных столбов,* и ВНЕВРЕМЕННЫЕ — *Прекрасен храм, купающийся в мире* и т. д. В композиции стихотворения им отведена середина — II и IV строфы.

Обратим внимание еще и на то, что собор вводится как тема с самого начала стихотворения — его имя, *Айя-София*, стоит в заглавии и в зачине первой строки. Все остальное повествование можно считать ремой.

Второе архитектурное стихотворение, «Notre Dame», также с линейной временной перспективой, представляет время, текущее из прошлого в настоящее, атрибутом собора — на сей раз собора Парижской Богоматери. Прочерчивание линии «прошлое → настоящее» происходит уже в I строфе, причем отсчет времени начинается *ab ovo* — с *римского судии* (а собор стоит на месте резиденции римского наместника) и *Адама*. Будущее появляется в финале стихотворения, в IV строфе, — *И чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра, — / Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам...* (ПРОШ. ПРОД., ПРОШ. МНОГОКРАТНОЕ и будущее (в прошедшем?) в зн. СЛЕДОВАНИЯ). Оно относится не к собору, а к «я» и выражает намерение — создать прекрасное по аналогии с собором и его *тайным планом*. Как и в предыдущем стихотворении, «внешность» и сущность собора передается во ВНЕВРЕМЕННЫХ.

Формально композиция времен во втором архитектурном стихотворении та же, что и в первом, — время течет из прошлого в будущее. Однако в «Notre Dame» обращает на себя внимание новая техника — через повторы впервые в поэзии Мандельштама вводится идея вечного возвращения: *Как некогда Адам, распластывая нервы*<sup>23</sup>, */ Играет мускулами крестовый легкий свод. И вот*

---

<sup>23</sup> *Нервы* обозначают *нервюру* собора (архитектурный термин); их дополнительная метафорическая нагрузка (наряду с *мышцами*) — одушевление Notre Dame.

уже с 1913 г. «вечное возвращение», разновидность циклического времени, становится частью мандельштамовского мироозернения и мироощущения. Оно далеко не всегда структурирует композицию грамматических времен, зато именно им продиктованы выбор и расположение событий, организация классических сюжетов, «клавиатура упоминаний» (или подтексты) в стихотворениях.

«Вечное возвращение» в чистом виде, как лексическая и мотивная организация стихотворения, лежит в основе стихотворения «Петербургские строфы» (1913). В нем пушкинские герои (Онегин, Евгений), пушкинские литературные и декабристские исторические ситуации повторяются в Петербурге сегодняшнего дня. В результате создается обобщенный, типизированный образ города. Что же касается грамматики времени, то постоянное скольжение от прошлого к настоящему и в пушкинских, и в современных ситуациях передает идею «предшествования — следования», но не в отношении города, а в отношении конкретной литературной или реальной ситуации.

В такой же манере написаны «Отравлен хлеб, и воздух выпит...» (1914), «О временах простых и грубых...» (1914), «С веселым ржанием пасутся табуны...» (1915). Время в них нелинейно, плотно спрессовано: это и «вечное возвращение», и синхронизация событий одновременно (о синхронизации речь пойдет ниже).

Другое стихотворение, «Я не слышал рассказов Оссиана...» (1914), замечательно тем, что в нем «скрещиваются» линейная перспектива и «вечное возвращение». Линейность задается дважды, ретроспективно (взгляд из настоящего в прошлое — конструкциями с отрицанием передаются несостоявшиеся события): *Я не слышал рассказов Оссиана, / Не пробовал старинного вина* [два ПЕРФЕКТА]) и проспективно (через идею культурного наследства, культурной преемственности): *И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет*. Как и в стихотворениях о соборах, прошедшие времена композиционно совпадают с началом стихотворения, будущее — с финалом, а настоящее — с серединой. В этом стихотворении совмещены «культурная» перспектива и перспектива лирического «я».

Итак, «вечное возвращение» на шотландском фоне — это прошлое, которое проступает в настоящем и будущем, и чужое, кото-

рое становится своим, ср.: *И не одно сокровище, быть может, / Минуя внуков, к правнукам уйдет, / И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет* (БУД. ФАКТ., осложненное модальностью (*быть может*)), и два БУД. ФАКТ. с пророческим значением).

Завершающее стихотворение «Камня», «*Я не увижу знаменитой „Федры“...*» (1915) — это первый симптом выхода из круга повторов и закономерностей, время в форме спирали. Ситуация в настоящем — «театр» — формально та же, что и в прошлом. Однако современный варварский театр не совпадает с классическими образцами — театром Расина и древнегреческим театром. Уже I строфа, с БУД. ФАКТ. и с отрицанием, свидетельствует о невозможности повторения.

(11) *Я не увижу знаменитой «Федры» / В старинном многоярусном театре, / <...> / Я не услышу обращенный к рампе, / Двойною рифмой оперенный стих.*

Впервые в поэзии Мандельштама задается дистанция, отъединяющая прошлое с его истинными культурными ценностями от настоящего с ценностями плебейскими, ср.: *Когда бы грек увидел наши игры...* (ирреальная модальность; интонация упрека).

Повествовательная линия акмеистического «Камня», продолжающая событийную линию раннего «Камня», представлена по меньшей мере тремя сериями стихотворений.

Первая серия основана на сюжетах-обобщениях «из современной жизни» и включает в себя три стихотворения 1913 г. Это «Кинематограф», «Теннис» и «Американка». На первый взгляд они напоминают беглые зарисовки — тем, что избобилуют «говорящими» деталями. Однако именно по этим деталям можно судить о том, что такое кино, теннис и американки.

Подстать таким обобщениям — и временная организация стихотворений. В них сюжеты даются не в форме пересказа, в прошедших (нарративных) временах, а в настоящих.

«Кинематограф» по своему временному оформлению близок к кинематографической подаче материала или к тому, что в работе Гловинская 1986 названо «настоящим изложением содержания» (мы знаем его по аннотациям к книгам и фильмам или по краткому содержанию действия в театральных программах)<sup>24</sup>:

<sup>24</sup> И с большим количеством односоставных именных предложений.



*А он скитается в пустыне —  
Седого графа сын побочный.  
Так начинается лубочный  
Роман красавицы-графини.*

*И в исступленьи, как гитана,  
Она заламывает руки и т. д.*

В основе «Тенниса», более типизированного стихотворения, и «Американки», менее типизированного, лежит набор типичных действий: игра в теннис («Теннис») и поездка по классическим местам («Американка»).

Все три стихотворения на первый взгляд соответствуют программе акмеизма тем, что они возвращают читателя к простым, земным вещам — если бы не та подчеркнуто ироничная манера, в которой написаны «Кинематограф» (пародия на искусство) и «Американка» (Америка как страна еще не оформившейся культуры).

Вторая серия сюжетов — уже чисто классическая. В наиболее чистом виде она представлена только в стихотворении «Домби и сын» (1914). В мандельштамоведении давно было открыто, что в этом стихотворении дается метасюжет из нескольких романов Диккенса:

«...в стихотворении „Домби и сын“ ему случилось дистиллировать как бы из всех диккенсовых романов единый метасюжет» (Аверинцев 1990: 37); «Получается монтаж отрывков, дающих как бы синкретический образ диккенсовского мира» (Гаспаров 1993).

Грамматически это стихотворение выполнено в настоящих временах, которые дают читателю ощущение наглядности и наблюдаемости. Единственное ПРОШЕДШЕЕ (ФАКТИЧЕСКОЕ? ПРОДОЛЖЕННОЕ?), которое помогает дистанцировать события, — это *Что было в Лондоне тогда*:

*У Чарльза Диккенса спросите,  
Что было в Лондоне тогда:  
Контора Домби в старом Сити  
И Темзы желтая вода...*

Третью серию образуют стихотворения, построенные только на «сейчас», и повторяющие тем самым самые старые образцы. Таких стихотворений два — «В спокойных пригородах снег...» (1913) и

«Валькирии» (1914). Первое, целиком описательное, живописует пригородный пейзаж. Второе же только поначалу воспринимается как описание, идущее параллельно театральному действию — опере Вагнера, по принципу «ничего лишнего». Концовка этого стихотворения не оставляет никаких сомнений в том, что это совсем не зарисовка, а самостоятельный сюжет — или же метасюжет, как в «Кинематографе» или «Домби и сыне», особенно если считать, что стихотворение «Валькирии» Мандельштама вобрало в себя театральные эпизоды «Евгения Онегина» А. С. Пушкина (I глава, XX; XXII; отмечено М. Н. Эпштейном), стихи А. Блока и А. Белого о валкириях и направлено против громоздкого, тяжеловесно-вагнеровского символизма (Лекманов 2000: 505—507).

Вневременная линия, продолжающаяся и в постсимволистский период, формируется стихотворениями, написанными в старой манере. В них по-прежнему речь идет о вещах (в широком смысле) и о познании мира; только на место ВНЕВРЕМЕННОГО все чаще и чаще заступает УЗУАЛЬНОЕ.

ВНЕВРЕМЕННОЕ встречается в зачинах с конструкцией «Есть...» — вводящей перечень того, что существует в мире. Стихотворений с таким зачином — три, все 1914 года — «Есть иволги в лесах...»; *Есть ценностей незыблемая скала / Над скучными ошибками веков; Есть обитаемая духом — / Свобода — избранных удел.*

Постепенно от вещей, наполняющих мир, Мандельштам переходит к устройству мира: *Природа — тот же Рим и отразилась в нем* (ВНЕВРЕМЕННОЕ и ПЕРФЕКТ); *Не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной* (по-видимому, ВНЕВРЕМЕННОЕ (?)).

Наконец, последняя серия стихотворений построена на сущностных, определяющих характеристиках таких вещей и явлений, как Адмиралтейство («Адмиралтейство» (1913)), луна (...*На луне не растет / Ни одной былинки* (1914)), природа («Природа — тот же Рим...» (1914)), Исаакиевский собор («На площадь выбежав, свободен...» (1914)), мороженое («„Морожено!“ Солнце. Воздушный бисквит...» (1914)); серию эту продолжают стихотворения «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...» (1914), «Европа» (1914) и некоторые другие. Так или иначе, но обобщения появляются практически в каждом из этих стихотворений (за исключением шуточного «...На луне не растет...»).

По грамматике времени акмеистического «Камня» мы имели возможность наблюдать и антивременную манеру передачи событий: это «извлечение» событий из времени и первые зародыши того, что позже оформится в так называемую синхронизацию событий. Об этих явлениях стоит сказать отдельно. Вообще, в поэтическом мире Мандельштама событие (не всякое, а лишь истории и культуры) легко может быть извлечено из времени: тем самым оно переводится в более высокий ранг фактов, ср.:

«Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же „сейчас“. Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней, — иначе оно завянет. Виллон умел это делать» («Франсуа Виллон», 1910?).

Над событиями, изъятыми из времени, можно произвести уже некоторые ментальные «операции». Парадоксально, но именно со ссылкой на А. Бергсона Мандельштам развивает свои антибергсонские и антивременные идеи:

(12) «Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений, современная философия, в лице Бергсона... предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения временной последовательности, а как бы в порядке их *пространственной протяженности*. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно. Таким образом, явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостижаемому свертыванию.

Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и на долгое время поработившей умы европейских логиков, выдвигает *проблему связи*» («О природе слова», 1921).

Таким образом, у Мандельштама возникает своя диалектика событий — во времени и вне времени. Вот только один пример — стихотворение «Адмиралтейство» (1913) [описание строительства Адмиралтейства]:

*Ладья воздушная и мачта-недотрога,  
Служа линейкою преемникам Петра,  
Он учит: красота — не прихоть полубога,  
А хищный глазомер простого столера.*

Налицо десинтаксизация — субъектное и временное рассогласование. Но она служит для синхронизации Петра Великого, его преемников и нас, ‘живущих сейчас’.

И извлечение событий из времени, и их синхронизация хорошо согласуются с тем вариантом «вечного возвращения», который обнаруживает себя в поэзии Мандельштама этого периода.

*«Tristia»*

Следующий сборник, «Tristia», написан уже более ровно: это касается как модели времени — «вечного возвращения», так и общего культурного фона, преимущественно античного — того, который сложился и выкристаллизовался в «Камне».

Принципы подачи исторических событий и сюжетов (извлечение из времени, синхронизация, обобщение, УЗУАЛЬНОЕ время как фон), равно как и принципы организации повторов, остаются прежними, но значительно усложняется сама временная организация стихотворений. С чем связано это усложнение? Содержательно — с изменениями в мироощущении, формально — с тем, что постепенно увеличивается длина стихотворения: новое ощущение мира, Времени потребовало и новой формы. Отметим еще, что в «Tristia» Мандельштам находится на подступах к новому, историческому видению мира: история еще не обрела статус самостоятельной тематической области, отдельной от культуры.

Большинство стихотворений «Tristia» имеют сходное временное оформление: как и в предыдущем сборнике, они начинаются с прошлого, которое постепенно перетекает в настоящее и далее устремляется в будущее. Хорошим примером может служить стихотворение «На каменных отрогах Пиэрии...» (1919):

- (13) *На каменных отрогах Пиэрии  
Водили музы первый хоровод,  
Чтобы, как пчелы, лирики слепые  
Нам подавили ионийский мед.  
И холодком повеяло высоким  
От вытукло-девического лба,  
Чтобы раскрылись правнукам далеким  
Архипелага нежные гроба;*

здесь дважды ПРОШ. ПРОД. и ПРОШ. ФАКТ., оба продолженные целевыми конструкциями, сменяются дальше PRAES. HIST. (или

НАСТ. АКТ.-ДЛИТ.) — сценами из жизни архаичной Греции. Премстственность, идущая от Древней Греции к живущим сейчас, создается кроме всего прочего Дательным адресата (*нам, правнукам*) и отнесенностью личного местоимения *мы* к себе и современникам.

Общий грамматический фон этого сборника — узуальность, которой передаются закономерности. УЗУАЛЬНОЕ время — самое употребительное в этом сборнике (19,8% при том, что ВНЕВРЕМЕННОГО — меньше в 1,5 раза, НАСТ.-АКТ. ДЛИТ. — в 2 раза, ПРОШ. ФАКТ. и ПРОШ. ПРОД. — в 4—5 раз). Фонообразующая узуальность может уже в зачине стихотворения задаваться союзом *когда*:

*Когда, Соломинка, не спишь в огромной спальне* 1916;

*Когда на площадях и в тишине келейной / Мы сходим медленно с ума* 1917;

*Когда в теплой ночи замирает / Лихорадочный форум* Москвы 1918;

*Когда Психея-жизнь спускается к теням* 1920;

*Когда городская выходит на стогны луна* 1920.

В «Гристия» прочерчиваются уже три основные линии — к вневременной и повествовательной, знакомым нам по акмеистическому «Камню», добавляется хотя и ярко выраженная, но на малом количестве стихотворений «личная» линия: ее мы наблюдали в «зачаточном» состоянии в раннем, символистском «Камне», где она тесно переплеталась с повествовательной.

Вневременная линия, магистральная, проходит через большое количество стихотворений этого периода. Описательность в них нередко соединяется с «вечным возвращением» — так, в стихотворении «В разноголосице девического хора...» (1916) на соборы Кремля (тема стихотворения) проецируется Флоренция, а через Кремль проступает Акрополь (подробнее см. Главу V):

*И пятиглавые московские соборы*

*С их итальянскою и русскою душой*

*Напоминают мне явление Авфоры,*

*Но с русским именем и в шубке меховой.* [УЗ.]

Несколько другая схема — «описательность + „вечное возвращение“ + синхронизация событий» — лежит в основе «петербургских» зарисовок — «Соломинки» (1916), «Мне холодно. Прозрачная весна...» (1916) (Петербург-Петрополь в античных тонах). По более упрощенной схеме — «описательность + обобщения» — стро-

ятся стихотворения «Твое чудесное произношение...» (1917) (об Анне Ахматовой и ее произношении), «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920). Еще в описательно-вневременной манере написаны стихотворения о Феодосии, Тифлисе, Венеции, подземном царстве (в античных тонах), театре, Петербурге, соборах и богослужении.

По приведенному перечню хорошо видно, что подавляющее большинство описательно-вневременных стихотворений — о городах/местах/постройках с богатыми культурными традициями. Причем их описание отчасти напоминает историко-архитектурный дискурс — это не беглый взгляд, брошенный приезжим или экскурсантом, а погружение в культуру и историю, когда схвачены основные особенности и достопримечательности. Самым показательным стихотворением этой серии можно считать «Венецийской жизни, мрачной и бесплодной...» (1920).

В стихотворении «Венецийской жизни...» мозаично представлена Венеция по книге П. Муратова «Образы Италии»<sup>25</sup> — летейская, театральная, праздничная Венеция картин Дж. Беллини и Тинторетто, Венеция моря, зеркал, жемчуга и — *венецианки*<sup>26</sup>; *Вечер* же восходит к незаконченному венецианскому фрагменту

---

<sup>25</sup> Этот интертекст уже отмечался Р. Пшибильским (Przybylski 1982: 129).

<sup>26</sup> Д. М. Сегал связывает с этим стихотворением образ Ольги Арбениной: «...можно почти с уверенностью утверждать, что его лирический адресат — Ольга Арбенина. Именно ей адресованы или ею навеяны... „Чуть мерцает призрачная сцена...“ и „В Петербурге мы сойдемся снова...“. Но существует стихотворение Мандельштама „Мне жалко, что теперь зима...“, прямо адресованное О. Н. Арбениной, где в последних двух строфах прямо говорится об „итальянскости“ О. Н... Думается, что в *венецианке* „Венеции“ есть что-то навеянное „венецианским“ обликом О. Н. Но тогда становится особенно значимым весь тот пласт стихотворения „Венецийской жизни...“, в котором передается двойное переживание обнаженной женщины — необычайная тяга к ней („Сонных, теплых вынимают из плаща“) и необычайное ощущение ее ранимости, открытости ее обнаженного тела и обнаженной души всем опасностям, не последняя из которых *мужчины, старцы* — и я среди них!» (Сегал 1998б: 609). Считая такую адресацию вполне допустимой, мы хотели бы обратить внимание на то, что Муратов послужил источником и для другого стихотворения, с *венецианской баутой*, которое совершенно определенно навеяно Арбениной: это «Мне жалко, что теперь зима...» (у Муратова подробно описывается баута и все обстоятельства венецианской жизни, с ней связанные).

Андре Шенье *Près des bords où Venise est reine de la mer, / Le gondolier nocturne au retour de Vesper / D'un léger aviron bat la vague aplanié* и вольному переводу А. С. Пушкина *Близ мест, где царствуют Венеция златая / Один, ночной певец, гондолой управляя, / При свете Веспера по взморию плывет...*

Вот выдержка из «Образов Италии», предвосхитивших Венецию Мандельштама:

[Глава «Летейские воды»]

«Есть две Венеции. Одна — эта та, которая до сих пор что-то **празднует**, до сих пор шумит, улыбается и лениво тратит досуг на площади Марка, на Пьяцете и на набережной Скьявони... В этой жизни есть своя прелесть, но она неизменно приносит минуты печали... То, что было на Пьяцетте лишь живописной подробностью, — черная гондола, черный платок на плечах у венецианки, — выступает здесь в строгом, почти торжественном значении векового обряда. А **вода! Вода** страшно приковывает и поглощает все мысли, как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце... И странно — в искусстве мы тоже начинаем различать две Венеции. Все знают, что в венецианской живописи много любви к праздничной и красивой внешности жизни, к дорогому убранству, богатым тканям, пирам, процессиям... Но наряду с этими художниками были и другие: Джорджоне, Тинторетто и Джованни Беллини...

[о картине Джованни Беллини] Посреди открытая дверка, выходящая на широкое пространство спокойных вод... На том берегу, за пространством тихих вод, видны... несколько фантастические существа... Как это бывает с образами наших снов, созданные художником образы не утрачили зримой и яркой полноты. Воображение Беллини облекло их в краски и формы, напоминающие нам какие-то места, где воды были так же зеркальны, облака так же светлы и тонки... Венеция сквозит из нее всюду: Венеция в улыбке успокоенных вод, в этом прозрачном небе и в этом полете взгляда к линиям гор, Венеция в черном платке на плечах молодой и стройной женщины. И эта женщина, внимающая таинству душ, покинувших мир, и созерцающая мир в его прощальном очаровании, не есть ли она сама олицетворенная Венеция? Не ее ли тихая и рассеянно светлая душа ожила в этом образе, созданном самым мечтательным и отвлеченным из ее художников? (...) Для нас, северных людей, вступающих в Италию через золотые ворота Венеции, воды лагуны становятся в самом деле летейскими водами. В часы, проведенные у старых картин, украшающих венецианские церкви, или в скользящей гондоле, или в блужданиях по немым переулкам, или даже среди приливов и отливов говорливой толпы на площади Марка, мы пьем легкое сладостное вино забвения. Все, что осталось позади, вся прежняя жизнь становится легкой но-

шей. Все пережитое обращается в дым и остается лишь немного пепла, так немного, что он умещается в ладанку, спрятанную на груди у странника...

[о картинах Тинторетто] Венеция до сих пор бесконечно богата его картинами. Время отнеслось к ним сурово: Тинторетто потемнел так сильно, как редко какой художник... Великая школа должна быть для каждого живописца... в «**Сусанне**», которая находится теперь в Венской галерее. Даже на фотографии эта картина кажется созданной из драгоценностей, но там на полотне соединились самые красивые вещи в мире: тело женщины цвета слоновой кости, золотые волосы, шелк, нити **жемчуга**, зеркало, трельяж, увитый бархатными розами, и жаркая, рыжая зелень сада.

XVIII век часто называют веком непрерывного **праздника**... Маска, свеча и **зеркало** — вот образ Венеции XVIII века».

Ключ к венецийским зарисовкам Мандельштама — это, по-видимому, описанная Муратовым картина Дж. Беллини «Летейские воды», сопровождавшаяся фотографией, которая не фигурирует в тексте Мандельштама, но определяет его построение — между жизнью и смертью, явью и сном:

«И может быть, ключ в его картине находится не столько в том, что изображено, сколько в самом чувстве, которым проникнуто здесь все. Летейские воды, — так вот что эти воды, в которых отражаются золотистые облака! (...) В картине Беллини запечатлено какое-то единственное мгновение **равновесия между жизнью и смертью**. Отсюда ее чистота. Ее невыносимо глубокий покой и религиозная важность, как это часто бывает с образами наших снов».

Самое примечательное в этом стихотворении — то, что через этот «венецийско-летейский» дискурс, освященный и искусствоведением, и поэзией<sup>27</sup>, проступает «вечное возвращение»:

---

<sup>27</sup> И все равно это стихотворение остается загадочным — в частности, благодаря своей астрологии, которая во многом воскрешает древнюю астрологию (или совпадает с ней), где Веспер (Венера) и Сатурн были одними из главных небесных тел; Сатурн считался последним кольцом, за которым начиналась небесная твердь (по системе Птолемея) (Фламмарин, «История неба», см. Фламмарин 1994: 217); Венера управляла дружбой и любовью, а Сатурн — богатством, Венере соответствовал знак зеркала (♁) (*Черный Веспер в зеркале мерцает* содержит и венецианскую образность, и астрологическую), а Сатурну — коса времени. Иными словами, «Венецийская жизнь» продолжает традиции символизма, с орнаментальной и символической астрологией



(14)		
/1, 2, 3/ <sup>28</sup>	<i>Венециейской жизни, мрачной и бесплодной,</i>	[ВНЕВРЕМ. в главной пропозиции, 2 ВНЕВРЕМЕННЫХ обособленных прилаг. во второстепенных]
/4/	<i>Для меня значение светло. Вот она глядит с улыбкою холодной</i>	[НАСТ. АКТ.-ДЛИТ. с наглядным значением ]
	<i>В голубое дряхлое стекло.</i>	
/5, 6/	<i>Тонкий воздух кожи, синие прожилки,</i>	[4 назывных предложения, без идеи времени]
/7, 8/	<i>Белый снег, зеленая парча.</i>	
/9/	<i>Всех кладут на кипарисные носилки,</i>	[УЗ.]
/10, 11, 12/	<i>Сонных, теплых вынимают из плаща.</i>	[УЗ. в главной пропозиции, 2 обо- собленных прилаг. со зн. состоя- ния, ОДНОВРЕМЕННОГО главному действию, во второстепенных]
/13/	<i>И горят, горят в корзинах свечи,</i>	[УЗ.]
/14/	<i>Словно голубь залетел в ковчег.</i>	[сравнение с перфективным ПРЕДШЕСТВОВАНИЕМ]
/15/	<i>На театре и на праздном вече Умирает человек.</i>	[УЗ.]
/16/	<i>Ибо нет спасенья от любви и страха:</i>	[ВНЕВРЕМ.]
/17/	<i>Тяжелее платины Сатурново кольцо,</i>	[ВНЕВРЕМ.]
/18, 19/	<i>Черным бархатом завешенная плаха</i>	[назывное предложение; прич. страд. прош. в зн. 'состояние', ОДНОВРЕМЕННОЕ главному дей- ствию или его эквиваленту]
/20/	<i>И прекрасное лицо.</i>	[назывное предложение]
/21, 22/	<i>Тяжелы твои, Венеция, уборы,</i>	[ВНЕВРЕМ. + ОБРАЩ.]
/23/	<i>В кипарисных рамах зеркала.</i>	[2 назывных предложения]
/24, 25/	<i>Воздух твой граненый. В спаль- не таят горы Голубого дряхлого стекла</i>	[НАСТ. АКТ.-ДЛИТ.]

(см. § 1.4.7). А. Г. Мец в комментариях к «Венециейской жизни...» отмечает, что *Сатурново кольцо* — это положение планеты в зодиакальном поясе, которое, согласно астрологии, определяет события и судьбу человека (Мандельштам 1995: 555).

<sup>28</sup> В косых скобках дается нумерация пропозиций.

- /26/ Только в пальцах — роза или [НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ]  
склянка,
- /27, 28/ Адриатика зеленая, прости! [ОБРАЩ. + ПОВЕЛ.]
- /29, 30, 31/ Что же ты молчишь, скажи, [НАСТ. АКТ.-ДЛИТ. + ПОВЕЛ. +  
венецианка, ОБРАЩ.]
- /32/ Как от этой смерти праздничной [ИНФ. КОНСТР. — возможность в  
уйти? плане наст.-буд.]
- /33/ Черный Вечер в зеркале мерцает, [УЗ.]
- /34, 35/ Все проходит, истина темна. [УЗ. + ВНЕВРЕМ.]
- /36, 37/ Человек рождается, жемчуг уми- [2 УЗ.]  
рат,
- /38/ И Сусанна старцев ждать должна. [модальность ДОЛЖЕНСТВОВА-  
НИЯ в плане наст.-буд.]

Комментарий. Сложность интерпретации временных форм очень хорошо видна на примере этого стихотворения. Мы дали предпочтительное их прочтение, но оно не единственно возможное. Дело в том, что часть времен НАСТ. АКТ.-ДЛИТ. может также трактоваться как УЗУАЛЬНЫЕ (например, /25/), и, наоборот, УЗУАЛЬНЫЕ /9,12,13/ — как НАСТ.-АКТ. ДЛИТ. Это как раз та самая омонимия, о которой мы писали в § 3.6.0 по поводу стихотворения «Когда Психея-жизнь...»). Сама возможность смыслового скольжения от частного к общему и от общего к частному в пределах одного предложения — еще один показатель семантической поэтики, создаваемой и средствами грамматики в том числе.

В зачине стихотворения — его главная тема, *венецийская жизнь* /1/, ее характеристики и оценки (*мрачная, бесплодная* /2, 3/), отвечающие ее сущности (отсюда *значение*); в том же зачине — контрастное их восприятие Я-субъектом (отсюда *для меня значение светло*). Дальше «венецийская» топика детализируется и развивается — как в направлении собственно венецианских реалий (*Адриатика* (Адриатическое море); знаменитое муранское *стекло*; картина Тинторетто «*Сусанна и старцы*»; *венецианка*)), так и в направлении сугубо авторской концептуализации *Венецийской жизни* — как *праздничной смерти*, с амбивалентностью, присущей этому оксюморонному соположению *жизни* и *смерти*.

Грамматически «венецийские» зарисовки оформляются во вневременных — ВНЕВРЕМЕННОМ (сущностные характеристики) и УЗУАЛЬНОМ (типизированные ситуаций, цикличность времени). Эти недейктические времена дополняются дейктическими — настоящими временами (преимущественно НАСТ. АКТ.-ДЛИТ.). Семантика

наглядности и наблюдаемости, свойственная НАСТ. АКТ.-ДЛИТ., подкрепляется «речевыми» указательными жестами — частицей *вот* /4/, тремя обращениями /22, 27, 31/, личными местоимениями, двумя ПОВЕЛ. /28, 30/, глагольными формами 2 лица Ед. ч., а также восемью назывными предложениями /5, 6, 7, 8, 18, 20, 23, 24/.

«Венецийская топка» погружена и растворена в том времени, которое мы называем «вечное возвращение». И стихотворение это уникально даже не столько тем, что в нем техника повторов по своему разнообразию и представительности достигла своего апогея, а тем, что формально и содержательно она приобрела явно символистские обертоны: в оформлении повторов включается традиционная круговая и «отражающая» символика (*Сатурново кольцо*, *Веспер* (звезда утренняя и вечерняя); *зеркало*, *стекло* Адриатики), которая уже сама по себе задает всеобщность, всеохватность. Далее, с ней согласованы классические сюжеты —

*голубь, залетевший в Ноев ковчег* /13—14/ — библейский сюжет, который вводится как сравнение; *Сусанна и старцы* /38/ — картина венецианского художника Тинторетто — но одновременно и Библейский сюжет; идея обреченности вносится модальностью со значением долженствования,

а также мотивы, имеющие общечеловеческий характер — такие как казнь /18, 19/. Тем самым в венецийский круговорот повторов вовлечено все, а через повторы проглядывает идея обреченности — обреченности на смерть /9, 15, 20, 32, 37/ и на рождение /36/. Семантика обреченности становится еще более сгущенной, концентрированной на общем фоне венецианской 'дряхлости', 'тяжести', 'мрачности'.

Перейдем теперь к повествовательной линии. Ее представляет серия стихотворений с готовыми и легко узнаваемыми сюжетами, почерпнутыми из сокровищницы мировой культуры (реже — с новыми сюжетами). И хотя в исполнении Мандельштама такие сюжеты несут на себе стилистическую и образную печать иных эпох и иных культур, их грамматическое оформление перечеркивает временную дистанцию между ними и читателем. Изложение классических сюжетов в этот период идет вразрез с привычным изложением в «нарративном» режиме, с дистанцирующими прошедшими временами и оживляющим повествование PRAESENS HISTORICUM. В сборнике «Tristia» в классическом narra-

тивном режиме выдержаны только два стихотворения — «Среди священников левитом молодым...» (1917) и «Декабрист» (1917).

Нарративность, открывающая стихотворение, дающая временную дистанцию, и затем сменяемая изложением в настоящих временах, эту дистанцию перечеркивающую, — вот что характерно для Мандельштама периода «Tristia». Такая временная композиция представлена в стихотворениях «Зверинец» (1916), «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916), «Золотистого меда струя из бутылки текла...» (1917), «Я не искал в цветущие мгновенья...» (1917), «Я изучил науку расставанья...» (1918), «На каменных отрогах Пиэрии...» (1919), «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» (1920).

Во всех остальных сюжетных стихотворениях для Мандельштама предпочтительным оказывается старый способ. Излагая сюжеты в настоящих временах, Мандельштам добавляет к ним императивы и обращения. Тем самым Мандельштам не просто заново рассказывает сюжеты, но разыгрывает их на глазах у читателя. В такой манере написаны стихотворения «Еще далеко асфodelей...» (1917), «Что поют часы-кузнечик...» (1918), «Вернись в смесительное лоно...» (1920), «Возьми на радость из моих ладошек...» (1920) (в двух последних повествовательная линия переплетена с «личной»).

Перечень временных композиций в «Tristia» не будет полным еще без двух стихотворений, выдержанных в драматическом и романном жанрах. По принципу трагедии («Федры» Расина и, через Расина, трагедии Еврипида), с репликами хора и репликами героини, построено «Как этих покрывал и этого убора...» (1916). Имитация другого приема, романного, в котором так называемое третьеличное повествование ведется с точки зрения героя обнаруживает себя в «Декабристе» (1917). В этом стихотворении передается не только чужое сознание (декабриста), но вместе с ним и все приметы декабристской романтической культуры в России. Попутно отметим, что в самом конце стихотворения создается эффект постепенного замирания и умирания Времени: *Все перепуталось, и некому сказать, / Что, постепенно холодея, / Все перепуталось и сладко повторять: / Россия, Лета, Лорелея* (анаколуф).

Со второй линией тесно переплетается третья, «личная». В «Tristia» впервые появляется «потаенная» техника наложения

классического сюжета на события личной жизни (в рамках «вечного возвращения»), причем так, что «на поверхности» остается классический сюжет, а «личный» обнаруживает себя, как правило, только на глубинном уровне. Двуплановость эта впервые была обнаружена и описана Л. Я. Гинзбург — на примере стихотворения «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916) (Гинзбург 1972) и М. Л. Гаспаровым — на примере стихотворения «За то, что я руки твои не сумел удержать...» (1920), на основании анализа отброшенной редакции этого стихотворения (Гаспаров 1986б). Вот какие реальные жизненные эпизоды прячутся под эпизодами истории и культуры:

В «московских» стихотворениях «На розвальнях, уложенных соломой...» (и «В разноголосице девического хора...») (1916) — это встречи с Мариной Цветаевой, которая «дарила Мандельштаму Москву», и ее любимый «московский» сюжет — «Дмитрий — Марина Мнишек» (подробнее в Главе V). Интересно, что в первом стихотворении Я-субъект и царевич Димитрий сливаются в одно лицо и герой стихотворения выступает то как «царевич», то как «я», его действия передаются то в прошедших временах, то в настоящих.

«За то, что я руки твои не сумел удержать...» (1920) — это взаимоотношения с любимой, О. Арбениной (на глубинном уровне), и события Троянской войны (на поверхностном).

«Вернись в смесительное лоно...» (1920) — это женитьба Мандельштама на Н. Я. Хазиной, в жилах которой текла та же еврейская кровь, что и в нем, Мандельштаме, скрыт под библейским сюжетом кровосмешения<sup>29</sup> (отсюда *Лия*) и параллельном ему сюжете из истории Троянской войны (отсюда *Елена*), оба на поверхностном уровне; сюжетный ход стихотворения — перечеркивание троянского сюжета и подчеркивание библейского — *Ты будешь Лия — не Елена!* повторяющего биографические коллизии. Обратим внимание на обилие ПОВЕЛ. и БУД. ФАКТ. с профетическим значением.

«Эта ночь непоправима...» (1916) — это похороны матери в черно-желтом, т. е. иудейском, колорите (отмечено К. Ф. Тарановским, Taranovsky 1976), на который «наложена» зарисовка израильской жизни (к сказанному остается добавить, что в этом стихотворении в целом выдерживается нарративный режим — повествование идет в прошедших временах; и все же Мандельштам не может смотреть отстраненно на такие события, поэтому и в начале, и в конце стихотворения переброшен «мостик» к настоящему). Оба сюжета — на поверхностном уровне.

---

<sup>29</sup> Другая интерпретация — Лия из рассказа Н. Гумилева «Дочери Каина» (О. Ронен).

Заметим, что в этих стихотворениях мандельштамовская бесстрастность и прагматика наблюдения сменяются вовлеченностью в сюжет лирического «я», оценочностью, экспрессивной модальностью, речевым воздействием. Присутствие «я» и в тексте, и за текстом, и в сюжете, и в оценках как раз и позволило нам обособить «личную» линию от повествовательной.

«Личную» линию представляют еще и два любовных стихотворения, в самом конце этого корпуса, написанные в упрощенно-акмеистической манере: содержательно — о простых радостях жизни, грамматически — с обилием настоящих времен и ПОВЕЛ. Это «Мне жалко, что теперь зима...» (1920) и «Я наравне с другими...» (1920).

Моделей времени в «Tristia» две: наиболее представительная — «вечное возвращение», наименее представительная — время в виде спирали.

В прозе Мандельштама «вечное возвращение» уподобляется пластам распаханной земли; в поэзии этот же принцип выдерживается и на уровне композиции стихотворений, и на уровне сюжетов — например, в соположении разных культур: *солнца Иллиона* и *желтого сумрака* иудейства, *Елены*, героини мифов о Троянской войне, и библейской *Лии* в стихотворении «Вернись в смешительное лоно...» (1920).

«Вечное возвращение» от оптимистических, светлых тонов «*радости узнавания*» переходит к мрачным, пессимистическим тонам обреченности в «Веницейской жизни...» (1920), см. (14), и «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» (1920), также с круговой символикой, идущей от Ницше и русских символистов, — *круга, обруча и хоровода* (весь символический смысл *круга* в том и состоит, что он не может быть разомкнут):

(15) *Я в хоровод теней, топтавших нежный луг, / С певучим именем вмешался,  
/ <...> / А счастье катится, как обруч золотой, / Чужую волю исполняя, / <...> /  
И так случается, что не выходим мы / Из заколдованного круга.*

Вообще, к концу этого сборника нарастает ощущение обреченности — и оно связано с осознанием нарушенного порядка вещей в мире и невозможности выйти за пределы этого времени и этого исторического порядка, ср.:

*У меня остается одна забота на свете: / Золотая забота, как времени бремя  
избыть 1920; Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи / В черном бархате всемирной*

*пустоты 1920; Соборы вечные Софии и Петра, / <...> / Не к вам влечется дух в  
години тяжких бед, / Сюда влечится по ступеням / Широкопашмурным несча-  
стья волчий след, / Ему ж веки не изменим 1921.*

И дальше, когда «вечное возвращение» окончательно уйдет из поэзии Мандельштама, ощущение обреченности, связанное именно с Временем, останется.

Распрявление времени (время в виде спирали) и первые «побеги» исторического времени дают о себе знать более всего в двух стихотворениях, «Зверинце» (1916) и «Сумерках свободы» (1918), с их общей идеологией — «настоящее» надо выправить, чтобы оно опять вошло в колею повторов. Вот только один пример — из «Зверинца»:

(16) *Пока ягнята и волы  
На тучных пастбищах водились  
И дружелюбные садились  
На плечи сонных скал орлы, —  
Германец выкормил орла,  
И лев британцу покорился / <...> /  
  
А ныне завладел дикарь  
Священной палицей Геракла,  
И черная земля иссякла.*

Дают они о себе знать и в новом переживании настоящего — не как ‘момента’, а как ‘положения дел’, т. е. исторической ситуации, как, впрочем, и в новой референциальной отнесенности мы — к ‘людям’ и ‘мужам’. В то же время прошлое для Мандельштама по-прежнему несет в себе «первособытия»: в «Зверинце» они даны на «поверхностном уровне» (см. (16)), в «Сумерках свободы» — штрихами, как классические образцы для подражания, к которым должно вернуться настоящее.

Итак, постепенно Мандельштам начинает смотреть на мир глазами историка.

*Стихи 1921—1925 гг.*

В этом корпусе происходит дальнейшее распрявление времени и абстрагирование его от событийности. Параллельно этому процессу меняются образы, мотивы — и их грамматическое воплощение. Содержательно этот корпус распадается на две темы: ведущая — «о времени и о себе»; другая, проникающая лишь в

оды, — «о мироздании». Соответственно, длина стихотворений увеличивается еще больше, четких временных композиций, как раньше, уже не наблюдается. Три линии, существенные для «Tristia», в этом корпусе вытесняет одна — повествовательная. С ней тесно переплетается «личная» линия, хотя я (*мы*) нередко замещается относительным местоимением *кто*, а перволичные конструкции — безличными. Так, в зачине половины стихотворений стоит «я» — и они либо о частном жизненном опыте частного человека:

*«Умывался ночью на дворе...»* 1921, *«Я не знаю, с каких пор...»* 1922, *«Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал...»* 1922; *«Сегодня ночью, не солгу...»* 1925; *«Я буду метаться по табору улицы темной...»* 1925,

либо — в таких стихотворениях, как *«Язык булыжника мне голубя понятней...»* 1923, *«Нет, никогда ничей я не был современник...»* 1924 — об историческом опыте, пропущенном через личное восприятие. В зачине другой половины стихотворений стоит неопределенный субъект — и лишь в ходе повествования он замещается на «я»: это

*«Кому зима — арак и пуши голубоглазый, / Кому душистое с корицею вино, / Кому жестоких звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано...»* 1922; *«Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки...»* 1922; *«Кто время целовал в измученное темя...»* 1924; а также *«Нельзя дышать (...»* 1921.

В сущности, из поэтического мира Манделыштама 1921—1925 гг. постепенно уходит не только «мы», но и люди вообще. Поэт остается один на один с миром, историей и Временем. Поэт говорит от лица своего «я» — и это «я» полностью совпадает с авторским «ego».

Вневременная линия находит выражение в космологических фрагментах «Нашедшего подкову» (1923) (УЗУАЛЬНОЕ и ВНЕВРЕМЕННОЕ), см. Главу IV, и «Грифельной оды» (1923) (ВНЕВРЕМЕННОЕ; назывные предложения), а также в стихотворении «Вы, с квадратными окошками...» (1925) (УЗУАЛЬНОЕ). В корпусе стихотворений 1921—1925 гг. она оттесняется на второй план повествовательной линией.

В Стихах 1921—1925 гг. совершается переход от классического стиля (и классической образности) к неклассическому: грамма-



тическое выражение эта тенденция находит в резком увеличении назывных предложений, в переходе от более или менее выстроенной хронологии — к хронологической невнятице. Сопровождается он и усиливающимся герметизмом текстов<sup>30</sup>. Тем не менее в этом корпусе текстов сохраняются некоторые «островки» прежнего Мандельштама. Открывающий Стихи 1921—1925 гг. «Концерт на вокзале» (1921) уже показателен в этом отношении. Настоящие времена и ПЕРФЕКТЫ первых двух строф оказываются призрачными — повтор того, что было прежде, сбывается во сне: *Железный миф опять заморожен. / <...> / И снова паровозными свистками / Разорванный, скрипичный воздух слит. / <...> / Я опоздал. Мне страшно. Это — сон.* И на место показателя повторяемости — *опять, снова* (I, II строфы), заступает *в последний раз* (IV строфа). Вот оно, постепенное распрямление Времени и выход из круга повторов, о котором мы уже писали.

Узуальность, так богато представленная прежде, резко сокращается: единственное стихотворение, выполненное как обобщение или типизация, — описание петербургской зимы в стихотворении «Вы, с квадратными окошками...» (1925), построено на УЗУАЛЬНОМ времени. Новое в этом стихотворении — его бессубъектность: в кадре — объект и то, что с ним происходит, за кадром — субъект действия — *И сама собой сдвигается / С мандариновой кожура*, и даже замена истинного субъекта действия, человека, субъектом-вещью (синекдоха) — *Ходят боты, ходят серые / У Гостинного двора*.

Хотя культура и история остаются по-прежнему высшими ценностями для Мандельштама, из его поэзии почти полностью уходит прежняя лексическая и грамматическая техника повторов (она остается на микроуровне, в подтекстах — для тех, кто ее распознает). Изредка повторы дают о себе знать в сюжетах: в стихотворении «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (1922) перелagается сюжет древнегреческой мифологии («похищение Европы»), с НАСТ. АКТ.-ДЛИТ. в качестве основного времени. Это стихотворение — единственный представитель прежней, классической сюжетности, но не единственный представитель классиче-

---

<sup>30</sup> Разборы «темных» стихотворений см. в Ronen 1983 («Грифельная ода»), Brojde 1975, Myers 1991, а также в Главе IV этой книги («Нашедший подкову»).

ских мотивов и классических жанровых образцов. Источник этого стихотворения — экфрагис (описание сюжетов ваз, чаш и т. д.) Андре Шенье «Sur un groupe de Jupiter et d'Europe» [На изображение Юпитера и Европы] (подробнее см. § 4.4.1). Отголоски классических мотивов встречаются также в «Нашедшем подкову», «Грифельной оде».

Осколки исторических событий революционной Франции составляют ткань стихотворения «Язык булыжника мне голубя понятней...» (1923), написанного по следам переводов Огюста Барбье. Сюжет этого стихотворения — контаминация литературных и художественных произведений двух французских революций (картины Давида «Клятва в зале для игры в мяч», «Le Jeu de Raume» [Игра в мяч] А. Шенье; «Ямбов» О. Барбье и «Отверженных» В. Гюго (эпизоды с Гаврошем))<sup>31</sup>, а также контаминированные действующие лица истории<sup>32</sup>. И хотя временная дистанция между событиями революции и сегодняшним днем выдерживается на всем протяжении стихотворения (вся историческая зарисовка дана в ПРОШ. ПРОД. — *Большеголовые там фуки поднимали / И клятвой на песке, как яблоком, игфали..*, отголосок событий, переданных Давидом и Шенье), все же дистанция между событиями и Я-субъектом под конец стирается: «я» оказывается не только субъектом оценок, но еще и свидетелем событий (?) и хранителем памяти о них.

Вообще же, из временного оформления всех остальных стихотворений уходит прежний временной строй, т. е. течение времени из прошлого через настоящее в будущее. Теперь подавляющее большинство стихотворений построены по принципу раннего стихотворения «Золотой» — ситуация или зарисовка из прошло-

---

<sup>31</sup> Все эти подтексты неоднократно обсуждались в мандельштамоведении. Напомним, что еще один образец контаминации, металитературной, но не метаисторической, дан в стихотворение «Домби и сын».

<sup>32</sup> Об этом пишет Д. М. Сегал: «В стихотворении „Язык булыжника мне голубя понятней...“ мы находим следующий образ парижского революционера (составной образ, вобравший в себя черты Дантона — „большеголовые“ — и Камилла Демулена — „И как ребенок всем показывал занозу“, об их, кстати, жирондистов, погибших на гильотине, — нет ли здесь намек на суд над российскими жирондистами, членами ЦК партии эсеров, занимавший внимание публики в 1922?)» (Сегал 19986: 734).

го плавно перетекает в настоящее или же вспоминается в настоящем. Это такие стихотворения, как «*Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал...*» (1922), «Жизнь упала, как зарница...» (1925). Другое стихотворение, «Умывался ночью на дворе...» (1921), также построенное по образцу «Золотого», с содержательной точки зрения является поворотным. Считается, что это стихотворение было вызвано двумя трагическими известиями, о казни Н. Гумилева и о смерти А. Блока.

Трехчастное деление времени на «прошлое — настоящее — будущее» до какой-то степени поддерживается только размещением стихотворений в самом сборнике: первое стихотворение — «Концерт на вокзале», с *физной милой тени*, — о прошлом; большая часть стихотворений середины сборника — о сейчас (христианской эре, веке, конкретной исторической ситуации и даже моменте). А завершающее стихотворение, «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925), — о будущем, которое так же безысходно, как и настоящее.

Культура, а также история были топикой предыдущего сборника. В этом корпусе стихотворений прежнее равновесие между культурой и историей нарушается в пользу истории. По мандельштамовской прозе и поэзии этого времени мы знаем, что его волновала судьба культуры в молодом советском государстве. «Выправить» XX век — «окультурить» его и гуманизировать — эти мотивы постепенно сменяются мотивами незащитности человека перед своей эпохой и Временем вообще. Но если прошлое не может быть продолжено в настоящем, то его нужно запечатлеть в слове: и вот в 1923—1924 гг. пишется «Шум времени».

Итак, история входит в поэзию Мандельштама 1921—1925 гг. в объеме трех веков, причем нынешний век должен не прервать преемственности по отношению к XIX веку и взять за образец хотя бы век рационализма — XVIII (этот тезис развивается в прозе, в поэзии же мы находим его отголоски (в частности, «Век», «Язык булыжника мне голубя понятней...» и др.)).

Перейдем теперь к моделям времени и их отражению в композиции некоторых стихотворений. Сразу скажем, что есть стихотворения, служащие примером как на одну модель времени, так и на две.

Историческая и линейная модель в этом сборнике могут быть представлены не только сами по себе, но и в контрасте с циклической моделью (ее вариант, «вечное возвращение», как мы помним, охватывал два первых сборника).

В стихотворении «Век» (1922) историческое и циклическое время даны в отношении «дополнительного» распределения: в природе — циклическое (все пребывает в гармонии, в ритмической череде зима сменяется весной, весна — летом и т. д.), тогда как в современной истории царит дисгармония: между двумя веками — гуманным и гуманистическим XIX и бесчеловечным, не приемлющим ценностей, XX образовался разрыв, пропасть. И вот, в стихотворении «Век» на фоне природной цикличности описывается то, как обрывается время XIX века (он персонифицируется в образе зверя с перебитым *позвоночником*):

(17) *И еще набухнут почки,*

*Брызнет зелени побег,*

[два БУД. ФАКТ. с пророческим значением]

*Но разбит твой позвоночник,*

*Мой прекрасный жалкий век!*

[ПЕРФЕКТ стальной],

[ОБРАЩ.].

Смена исторического времени на линейное отразилась в нескольких стихотворениях — в частности «Нет, никогда, ничей я не был современник...» (1924). В нем Мандельштам отказывается от роли *современника* (и это при том, что раньше позиция наблюдателя исторических событий была для него более чем актуальная — [о Европе] *Впервые за сто лет и на глазах моих / Меняется твоя таинственная карта*, 1914).

Циклическое время (и его разновидность — «вечное возвращение»), историческое и линейное время представлены в смене, контрасте в стихотворении «Нашедший подкову» (1923) (см. Главу IV). Циклическое время лежит в основе первой части, выполненной в античных тонах, с положительными оценками; грамматически с ним коррелирует УЗУАЛЬНОЕ время как фоновое. Историческое лежит в основе второй части, с ярко выраженной семантикой конца — главным образом, конца (христианской) эры; грамматически эта часть оформляется в прошедших и настоящих временах. В третьей части, где дается «экзистенциальный сценарий», линейное время концептуализируется как разрушающее

начало, а «вечное возвращение» — как сохраняющее ценности культуры и обеспечивающее им постсуществование. Такова диалектика времени Мандельштама на тот период.

Ощущение себя в линейном времени дает целый ряд стихотворений — начиная от «Холодок щекочет темя...» (1922) и кончая стихотворением «Я буду метаться по табору улицы темной...» (1925), завершающим этот сборник. Остановимся чуть подробнее на этом последнем. Как уже отмечалось, оно посвящено будущему, причем не светлому будущему, как в «Камне» или начале сборника «Tristia», а будущему, которое несет человеку безысходность и безвыходность. В этом стихотворении ограниченное пространство (ввысь — *звездами*, вширь — *табором улицы*) символизирует то самое время, за пределы которого человек не может выйти (его прозаический аналог — век как *барсучья нора*, см. пример (4)). Стихотворение начинается БУД. ПРОД. (*буду метаться*) — потом следует ретроспективный ПЕРФЕКТ (*запомнил*), а за ним УЗУАЛЬНЫЕ. И дальше ситуация перемещения по улицам, прежде передаваемая в БУД. ПРОД., развивается и детализируется в трех ПРОШ. ПРОД. (*скрипели* и др.):

*Я буду метаться по табору улицы темной (...)*

*Но все же скрипели извозчицких санок полозья,*

*В плетенку рогожи глядели колючие звезды,*

*И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.*

Как и в ранних стихотворениях «Камня», это стихотворение кончается обобщением —

*А жизнь проплывет театрального табора пеной;*

*И некому молвить: «из табора улицы темной...»*

(БУД. ФАКТ. и инфинитивное предложение со значением невозможности + прямая речь с оборванным концом).

Основной грамматический ход в этом стихотворении — в том, что будущее на глазах читателя стало прошлым: в результате — эффект непосредственного переживания времени. Основной лексический ход — в том, что конец стихотворения («из табора улицы темной») совпал с началом (*по табору улицы темной*). В результате получилась кольцевая композиция, а кольцо здесь, как и в сборнике «Tristia», заключает в себе семантику обреченности. И дей-

ствительно, начиная с этого корпуса стихотворений и вплоть до 1937 г. человек в поэтическом мире Мандельштама ощущает себя пленником и заложником линейного времени. Об этом речь пойдет в следующем разделе.

### 3.6.3. Поэзия О. Мандельштама 30-х гг.

#### 1. Константы

Поэзия Мандельштама 30-х гг. — это так называемые Московские (1930—1934 гг.) и Воронежские стихи (в мандельштамоведении принято говорить о трех Воронежских тетрадах 1935—1937 гг.); и те и другие не были опубликованы при жизни Мандельштама.

От поэзии 1908—1925 гг. поэзия Мандельштама 30-х гг. отличается более ровным грамматическим оформлением стихотворений (см. Таблицу 2), она не делится на периоды, что можно объяснить как устойчивостью мировосприятия в этот период — в частности, неизменяющейся линейной моделью времени, — так и устойчивостью стихотворной топики и ее грамматических коррелятов. Топика 30-х гг. соединяет уже знакомые нам, магистральные темы — «культура и вещи вне времени», «события, изъятые из времени», с экзистенциальной темой — «человек перед лицом смерти», а также темой одиночества поэта (Я-субъекта)<sup>33</sup>.

Среди других отличий назовем усиление вневременной тенденции и, как следствие, тенденцию к безглагольности. Изменения эти отражают новое восприятие Времени — как фальшивого, обманывающего человеческие ожидания и (как и в 20-е гг.) полагающего конец всему сущему. Связаны они и с новой, экзистенциальной проблематикой, которая в исполнении Мандельштама проецируется на опыт частного, отдельного человека — поэта (Я-субъекта стихотворения).

Позиция «я» в поэзии 1930-х гг. включает в себя новые содержательные и коммуникативные установки — высказать ту последнюю правду, которая есть у человека, обреченного на смерть. Вообще же поэзия Мандельштама начинает насыщаться семантикой предельности, интенсивности, которой передается жизнь на

---

<sup>33</sup> Обе темы не новы, они есть в ранних стихотворениях Мандельштама, но в 1930-е гг. они получают другие обертоны.

границы смерти, жизненный уклад на грани распада, ср. усилители и показатели интенсивности:

*Куда как страшно нам с тобой, с последней прямой; до оскомины зеленая долина; до смерти хочется жить; вырванный с мясом звонок; никогда, никогда не плясала цыганка; и по-звериному воеет людье; вытъем до дна; из густо отработавших кино; до чего они [толпы, выходящие из кино] венозны и до чего им нужен кислород; и до чего хочу я разыграться, разговориться и др.*

Поэтическая формулировка обсуждаемых принципов, организующих отдельные стихотворные тексты, может даже принимать декларационный вид:

*⟨...⟩ Ты, могила, / Не смей учить горбатого — молчи! / Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина 1931; Доколе не сорвусь — разыгрываю в лицах / Единственное, что мы знаем днесь... 1934.*

Проницательные наблюдения относительно коммуникативной организации стихотворений позднего Мандельштама были сделаны еще Ю. И. Левиным:

«У раннего Мандельштама доминируют установки на сообщение и на референт, то есть поэтическая и референтная функции; у позднего Мандельштама доминируют установки на адресанта, адресата и контакт, то есть экспрессивная, конативная и фатическая функции» (Левин 1978а).

Стихотворение теперь часто строится как акт коммуникации — это и общение с внешним миром (редко), с представителями и объектами культуры (Арменией, Францией; с давно или недавно ушедшими из жизни Ариостом, Батюшковым, Андреем Белым и др.), и с самим собой — автокоммуникация занимает не последнее место в поэзии этого периода. Прагматически естественная адресация — к тому, кто находится рядом (например, к Надежде Яковлевне в стихотворении «Куда как страшно нам с тобой...» (1930), «Мы с тобой на кухне посидим...» (1931)) — это единичные случаи. Обратная сторона психологической потребности в какой бы то ни было коммуникации — это, как уже отмечалось, мандельштамовское ощущение одиночества. В поэтических текстах «отголоски» такого ощущения идут или в форме повествования, или в модусе ирреальности, ср.:

*Я как щенок кидаясь к телефону / На каждый истерический звонок. / ⟨...⟩ / И до чего хочу я разыграться, / Разговориться, выговорить правду, / Послать хандру*

*к туману, к бесу, к ляду, / Взять за руку кого-нибудь: будь ласков, / Сказать ему: нам по пути с тобой* 1931; — *Читателя! советчика! врача! / На лестнице ключей разговора б!* 1937.

Все эти содержательные и коммуникативные новации — симптом того, что в стихотворениях 30-х гг. изменился статус Я-субъекта. В мандельштамоведческой литературе уже отмечалось, что лирический герой, или Я-субъект, 30-х гг. отражает непосредственно позицию самого Мандельштама (Левин 1978а). Кроме того, Я-субъект в поэзии Мандельштама 30-х гг. выступает не только в позиции наблюдателя, но и в позиции действующего героя (значительно чаще, чем раньше), а также в других ипостасях: биографического «я» с уникальным жизненным опытом, адресата культуры, носителя и выразителя истины и т. д. Совершенно новой для поэзии Мандельштама становится ипостась пророка, который смотрит в будущее и от которого исходят предсказания, касающиеся будущего:

*Тому не быть, трагедий не вернуть* [2 инфинитивные конструкции, их значение — ‘невозможность’] 1937; *Твоим узким плечам краснеть, / Под бичами краснеть, на морозе гореть. / (...)* / *Ну, а мне за тебя черной свечкой гореть, / Черной свечкой гореть да молиться не сметь* [6 субъектных инфинитивных конструкций с модально-профетическим значением] 1934.

Восприятие мира Я-субъектом носит характер недостоверности, неточности, грамматическим отпечатком которой становится ирреальная модальность (ее употребительность сильно выросла). Отсюда же — необходимость в идентификации объектов и самоидентификации, которая, например, может выражаться в предложениях тождества: *Я — это я, явь — это явь...* 1937.

Вот такая содержательная и коммуникативная парадигма складывается в поэзии Мандельштама 30-х гг. Нельзя не отметить, что она намечается уже в Стихах 1921—1925 гг. Именно потому в грамматике времени между этими периодами наблюдается некоторая преемственность (см. Таблицы 1—2).

Обратимся теперь к статистическим данным, позволяющим сравнить поэзию 1930-х гг. с поэзией 1908—1925 гг.

В целом пропорции между вневременностью и временем, статикой и динамикой меняются, хотя и незначительно, в сторону первых. По приведенным диаграммам можно видеть, что



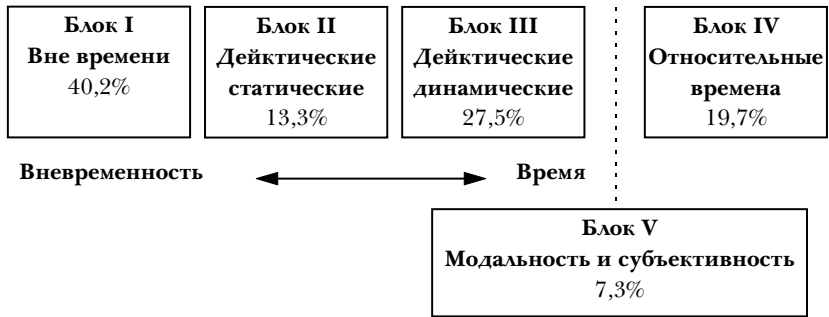


Диаграмма 2. Константы поэзии О. Мандельштама 1908—1925 гг.



Диаграмма 3. Константы поэзии О. Мандельштама 1930—1937 гг.

блок I «Вне времени» по-прежнему самый крупный (38,8%), как и раньше, превосходит блок III «Динамические дейктические времена», претерпевший некоторое понижение (с 27,5% до 21,1%). А блок II «Статическое положение дел», отстоящий от обоих полюсов, по-прежнему уступает первым двум блокам в численности и составляет 11,7%.

Блок II, «Статическое положение дел», и блок I, «Вне времени», объединенные по признаку статичности, дают в сумме 50,5% (vs. блок III «Динамическое положение дел» 21,1%). Наконец, блок II и блок III, объединенные по признаку 'соотнесенность с осью времени' (или локализованности во времени), 32,8%, теперь уже уступают блоку I (38,8%).

На этом фоне новым явлением становится некоторое увеличение блока V («Ирреальная модальность и субъективность»),

13,2% с 7,2%. Соответственно, в 30-е гг. картина мира претерпевает некоторое смещение от объективности к субъективности и от передачи ощущения реальности — к передаче ощущения нереальности, кажимости, видимости.

Как в количественном отношении распределились синтаксические времена, показывает Таблица 2.

**Таблица 2. Внешнее, или синтаксическое, время в поэзии О. Мандельштама 1930—1937 гг.**

Синтаксические времена	Московские стихи	Воронежские стихи	всего:
гл. пропозиции:	1241	1093	2334
второстепенные:	292	339	631
<b>всего:</b>	<b>1533</b>	<b>1432</b>	<b>2965</b>

**Блок I. Недейктические времена**

вневременное	183 [11,9%]	200 [14%]	383 [12,9%]
всевременное	2	1	3
узואуальное	159 [10,4%]	139 [9,7%]	298 [10%]
без локализации во времени			
назывные предложения	66 [4,3%]	96 [6,7%]	162 [5,5%]
второстепенные предикаты	132 [8,6%]	170 [11,9%]	302 [10,2%]
<b>всего:</b>	<b>542 [35%]</b>	<b>607 [42,4%]</b>	<b>1149 [38,8%]</b>

**Блок II. Дейктические статические времена**

прош. пол. дел	23 [1,5%]	18 [1,3%]	41 [2,6%]
наст. пол. дел	168 [11%]	130 [9%]	298 [10%]
буд. пол. дел	3	4	7 [0,2%]
<b>всего:</b>	<b>194 [12,7%]</b>	<b>152 [10,6%]</b>	<b>346 [11,7%]</b>

**Блок III. Дейктические динамические времена**

прошедшие			
прош. факт.	44	40	44
прош. многократное	6	2	8
прош. прод.	31	56	87
перфект	46	39	85
перфект стальнойный	27	25	52
Praes. historicum	2	2	4
<b>всего:</b>	<b>156 [10,2%]</b>	<b>164 [11,5%]</b>	<b>320 [10,8%]</b>

настоящие			
наст. акт.-длит.	107 [7%]	99 [7%]	<b>20 [6,9%]</b>
наст. многократное	—	—	—
наст. расширит.	—	3	<b>3</b>
буд. в зн. настоящего	2	—	<b>2</b>
<b>всего:</b>	<b>109 [7,1%]</b>	<b>102 [7,1%]</b>	<b>211 [7,1%]</b>

## будущие

буд. факт.	48	34	<b>82</b>
буд. прод.	2	3	<b>5</b>
буд. рез.	—	—	—
буд. многократное	—	—	—
буд. + модальность	2	5	<b>7</b>
гипотетическое буд. и др.	—	—	—
<b>всего:</b>	<b>52 [3,3%]</b>	<b>42 [2,9%]</b>	<b>94 [3,2%]</b>
<b>всего:</b>	<b>317 [20,7%]</b>	<b>308 [21,5%]</b>	<b>625 [21,1%]</b>

**Блок IV. Второстепенные события в общей хронологии / относительные времена**

относительные времена			
предпрошедшее	1	—	<b>1</b>
предбудущее	—	—	—
предшествование	—	—	—
одновременность	1	—	<b>1</b>
следование	2	2	<b>4</b>
относительные времена во второстепенных предикатах			
предшествование	70	65	<b>135 [4,5%]</b>
одновременность	80	95	<b>175 [5,9%]</b>
<b>всего:</b>	<b>154 [10%]</b>	<b>162 [11,2%]</b>	<b>316 [10,7%]</b>

**Блок V. Ирреальная модальность и субъективность**

обращение	60 [3,9%]	32 [2,2%]	<b>92 [3,1%]</b>
повел. наклонение	65 [4,2%]	53 [3,7%]	<b>118 [4%]</b>
ирреальная модальность и др.	38 [2,5%]	66 [4,6%]	<b>6 [2,3%]</b>
<b>всего:</b>	<b>228 [15%]</b>	<b>163 [11,4%]</b>	<b>391 [13,2%]</b>

Единственное отличие между Московскими стихами и Воронежскими состоит в том, что доля ирреальной модальности и

субъективности несколько больше в Московских стихах (15% vs. 11,4%), тогда как в Воронежских стихах существенно больше удельный вес вневременности (42,4% vs. 35%). Во всем остальном — в частности, в передаче прошлого, настоящего и будущего — пропорции приблизительно те же. Преобладает настоящее, прошлое несколько отстает от него. Будущее же представлено минимальным количеством случаев.

прошедшие	11,7%	12,7%
настоящие	18,0%	16,2%
будущие	3,6%	3,4%

Интересно, что и концептуальное наполнение прошлого, настоящего и будущего на всем протяжении двух сборников также выдерживается в одном ключе. Статические дейктические времена полноценно представлены только НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ (11% и 9%). Как уже отмечалась, такая грамматическая концептуализация настоящего включает в себя большой по протяженности период времени с неизменным положением дел. НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ коррелирует с тем, что Мандельштам описывает свою эпоху и те устои, которые ей соответствуют. Динамические дейктические времена представлены прошедшими (10,2% и 11,5%), настоящими (по 7,1%), а также будущими (3,3% и 2,9%). В целом ряде случаев они отражают события жизни Я-субъекта.

## 2. *Временное оформление стихотворений*

В разделе 3.1.6 мы наметили три основные линии поэзии Мандельштама 1908—1925 гг.: магистральную — вневременную, пунктирно прочерченную повествовательную (и ее упрощение — событийную) и лишь иногда проглядывающую «личную». В поэзии Мандельштама 1930-х гг. эта картина меняется. Через Московские и Воронежские стихи полновесно и ощутимо проходят все три линии. «Личная» линия постоянно скрещивается то с вневременной, то с событийной; две последние тоже могут объединяться в пределах одного стихотворения. Как именно происходит скрещивание двух или даже трех линий, мы покажем на примере цикла «Армения» (1930).

Армения с ее наиболее представительными (в восприятии Мандельштама) реалиями описывается через свои атрибуты, типичные картины и т. д. (блок «Вне времени» — 34,8%, блок «Статиче-

ское положение дел» преимущественно с НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ — 9,9%). «Личная» линия прочерчивается при помощи обращений и ПОВЕЛ. (всего 17%), не говоря уже о местоименных и глагольных формах 2-го лица (адресат поэтической речи — Армения). А повествовательная — при помощи времен из блока «Дейктические динамические времена», 26,4%. Ср.:

- (18) *Ты розу Гафиза колышешь* [УЗ.]  
*И нянчишь зверушек-детей,* [УЗ.]  
*Плечьми осьмизранными*  
*дышишь* [УЗ.]  
*Мужицких бычачьих церквей.*
- Окрашена охрою хриплой,* [прич. страд. прош. со значением 'состояние, ОДНОВРЕМЕННОЕ главному действию']
- Ты вся далеко за горой,* [ВНЕВР.]  
*А здесь лишь картинка налипла* [ПЕРФЕКТ стальнойный, с результатом в настоящем]
- Из чайного блюда с водой.*

То, что «я» в стихотворениях Мандельштама 30-х гг. выходит на первый план, а «личная» линия становится равнозначной с двумя остальными, а иногда и доминантной, иллюстрирует содержание многих стихотворений с биографическими обстоятельствами: от «Я вернулся в мой город...» (1930), «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931), «Когда в далекую Корею...» (1932) до «Еще не умер ты, еще ты не один...» (1937), «Не сравнивай: живущий несравним...» (1937). Кроме того, грамматика адресованности, с обращениями, ПОВЕЛ. и глагольными формами 2-ого лица, активно используется в стихотворениях этого периода. Это

цикл «Армения» (1930) (см. (18)), «Жил Александр Герцевич...» (1931) (*Что, Александр Герцевич, / На улице темно?*), «Батюшков» 1932 (см. (24)), «Стихи о русской поэзии» (1932) (см. (23)), «Ариост» (1935); стихи памяти Андрея Белого «Голубые глаза и горячая лобная кость...» (1934) (*Мифовая манила тебя молодящая злость* 1934), «За Паганини длиннопальм...» (1935), «Улыбнись, ягненок гневный с Рафаэлева холста...» (1937), «Я в львиный ров и в крепость погружен...» (1937), *Я молю, как жалости и милости, / Франция, твоей земли и жимолости* (1937), *Заблудился я в небе — что делать? / Тот, кому оно близко, — ответ!* (два стихотворения 1937 г.), «Рим» (*Все твои, Микель Анджело, сироты*) (1937), «Кувшин» (1937) («...» беда на

*твоим ободу), «Гончарами велик остров синий...» (1937) (Ты отдай мне мое, остров синий, / Крит летучий, отдай мне мой труд).*

Вот примеры автокоммуникации:

*Довольно кукситься!* [фразаема *довольно* с инфинитивом, в зн. императива] *Бумаги в стол засунем!* [БУД. ФАКТ. с модальным значением 'приглашение к действию'] / <...> / *Не волноваться* [императивный инфинитив]. / *Нетерпенье — роскошь* [ВНЕВРЕМ.] 1931; *Не искушай чужих наречий* <...> [ПОВЕЛ.] 1933; *В роскошной бедности, в мозучей нищете / Живи спокоен и утешен* [ПОВЕЛ. в главной пропозиции и 2 прилаг. и прич. страд. прош. в значении 'состояние', ОДНОВРЕМЕННОЕ главному, во второстепенных] 1937.

Остановимся теперь на некоторых доминантах поэзии 1930-х гг. — на переживании времени существования, вневременности и синхронизации.

Я-субъект в поэзии Мандельштама 30-х гг. накрепко привязан к своему времени, к своей эпохе. Экзистенциальная ситуация Я-субъекта, пограничная между жизнью и смертью, заставляет его взглянуть по-новому и на свое существование, и на свое время. «Пограничное» самоощущение порождает желание жить вопреки происходящему абсурду и вопреки близящейся смерти. Порождает оно и другое желание — чтобы этот уклад (какой есть — абсурдный, ибо сталинский) — длился еще и не кончался. Ср.:

(19) *Еще* мы жизнью полны в

*высшей мере,*

[НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ]

*Еще* гуляют в городах Союза

[НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ / УЗ.]

*Из мотыльковых, лапчатых*

*материй*

*Китайчатые платица и блузы.*

*Еще* машинка номер первый едко

*Капитановые собирает взятки,*

[НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ / УЗ.]

*И падают на чистую салфетку*

[НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ / УЗ.]

*Разумные, густеющие прядки.*

[прич. наст. вр. в зн. 'процесс', ОДНОВРЕМЕННЫЙ главному действию]

*Еще* стрижей довольно и касаток, [НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ]

*Еще* комета нас не очумила,

[ПЕРФЕКТ]

*И пишут звездоносно и хвостато*

[НАСТ. АКТ.-ДЛИТ. / НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ /

*Толковые, лиловые чернила.*

УЗ.]

1935

Для описания советского уклада жизни используется грамматика — НАСТОЯЩЕЕ ПОЛОЖЕНИЕ ДЕЛ (некоторые примеры можно интерпретировать также как УЗ.). Для передачи близящегося конца — лексика: наречие *еще* вносит модальность ожидания во все описание (уклад существует дольше, чем ожидалось, — он на грани исчезновения и вот-вот закончится). Отметим акцентированное положение этого наречия — *еще* стоит в зачине всех трех строф, в начале пяти строк; в результате — нагнетание ситуаций, которые разворачиваются не одна за другой, а параллельно, одновременно; этот параллелизм ситуаций входит в противоречие с линейной подачей времени в тексте, более того — он перечеркивает эту линейность. Приговор жизненному укладу выносят *толковые, лиловые чернила* (*чернила*, а также *звезды* (в неологизме *звездоносно*), которые в идиолекте Мандельштама однозначно связаны с семантикой полагания конца); это уже уровень мотивов. В контексте грамматических, лексических и мотивных показателей обреченности глагольную форму в двух заключительных строках (*пишут*) мы интерпретируем как НАСТ. АКГ.-ДЛИТ.

Антивременные тенденции в поэзии 30-х гг. становятся еще заметнее по сравнению с поэзией 20-х гг.

Первый пример: описание бабочки с позиций вневременности и в обрамлении грамматики адресованности выполнен, в сущности, по уже давно существующим в поэзии Мандельштама образцам:

- (20) *О бабочка, о мусульманка,* [2 ВОСКЛИЦ., 2 ОБРАЩ. (одно — с ВНЕВРЕМЕННОЙ характеристикой)]  
*В разрезанном саване вся,* — [ВНЕВРЕМ.]  
*Жизняночка и умифанка,* [2 назывных предложения, без локализации во времени]  
*Такая большая — сия!* [2 ВНЕВРЕМ.]  
*С большими усами кусава*  
*Ушла с головою в бурнус.* [ПЕРФЕКТ]  
*О флагом развернутый саван,* [ВОСКЛИЦ. + ОБРАЩ. или назывное предл. + прич. страд. прош. в зн. 'состояние', ОДНОВРЕМЕННОЕ действию в главной пропозиции или его эквиваленту]  
*Сложи свои крылья — боюсь!* [ПОВЕЛ., НАСТ. ПОЛ. ДЕЛ]  
 1933—1934

Второй пример: стихотворение «Импрессионизм» (1932), в технике ожившего пейзажа. Считается, что оно «вызвано впечатлением от картин К. Писарро „Бульвар Монмартр“ и „Площадь Французского театра в Париже“ и от картины К. Моне „Сирень на солнце“, которые поэт смотрел в Музее нового западного искусства в Москве» (А. Г. Мец). В «Импрессионизме» повествование дважды плавно перетекает из прошлого в настоящее — при помощи ПЕРФЕКТА (?). Личное местоимение *нам*, поддерживаемое этими перфектными формами, создает эффект адресованности работы художника людям, живущим сейчас<sup>34</sup>:

- (21) *Художник нам изобразил* [ПЕРФЕКТ / ПРОШ. ФАКТ.]  
*Глубокий обморок сирени*  
*И красок звучные ступени*  
*На холст, как струнья, положил.* [ПЕРФЕКТ / ПРОШ. ФАКТ. в главной  
 пропозиции, ВНЕВРЕМЕННОЕ сравнение во второстепенной]

Появляющееся изображение дается то с точки зрения художника, то с точки зрения зрителей, то в прошедших временах, то в настоящих. Здесь уже объединяются повествовательная и описательная линии:

- (22) *Он понял масла густоту / <...>* [ПРОШ. ФАКТ.]  
*А тень-то, тень все лиловой* [эквивалент НАСТ. АКТ.-ДЛИТ.]  
*Свисток иль хлыст, как спичка,*  
*тухнет <...>* [НАСТ. АКТ.-ДЛИТ.]  
*Угадывается качель* [УЗ.],  
*Недомалеваны вуали* [ПЕРФЕКТ стальнойный]  
*И в этом солнечном развале*  
*Уже хозяйничает шмель.* [НАСТ. АКТ.-ДЛИТ.]

Таким образом, временная дистанция между процессом создания и процессом созерцания импрессионистического пейзажа оказывается стертой.

Третий пример: временные барьеры рушатся за счет обращения и ПОВЕЛ., которые формируют единый временной континуум между «я» и его адресатом — Державиным:

<sup>34</sup> Тот же случай — (13).



- (23) *Сядь, Державин, развалися,* — [2 ПОВЕЛ. + ОБРАЩ.]  
*Ты у нас хитрее лиса / <...>* [ВНЕВРЕМ.]
- Дай Языкову бутылку*  
*И подвинь ему бокал.* [2 ПОВЕЛ.]  
*Я люблю его ухмылку,* [УЗ.]  
*Хмеля бьющуюся жилку* [прич. наст. вр. в зн. процесс, ОДНОВРЕ-  
 МЕННЫЙ действию в гл. пропозиции]  
*И стихов его накал.*  
 1932

В 30-е гг. техника синхронизации (а она, как мы помним, формируется в «Камне», см. (12), проходит через сборники «Tristia» и Стихи 1921—1925 гг.) и достигает своего апогея. Так, в стихотворении «Батюшков» (1932) средствами синхронизации становятся и сюжет (лирический герой («я») встречает Батюшкова), и чисто драматические приемы (обмен репликами между «я» и Батюшковым), и повествование в настоящем времени («я» как рассказчик, автор оценок), и — в финале стихотворения — синтаксис адресованности:

- (24) *Словно гуляка с волшебною тростью,* [ВНЕВРЕМ. сравнение]  
*Батюшков нежный со мною живет.* [НАСТ. РАСШИРИТ.]  
*Он тополями шагает в замостье,* [УЗ.]  
*Нюхает розу и Дафну поет.* [2 УЗ.]
- Ни на минуту не веря в разлуку,* [дееприч. наст. вр., ОДНОВРЕМЕННОЕ главному действию]  
*Кажется, я поклонился ему:* [ПРОШ. ФАКТ. с модальностью недостоверности]
- В светлой перчатке холодную руку*  
*Я с лихорадочной завистью жму.* [PRAESENS HISTORICUM]
- Он усмехнулся. Я молвил: спасибо.* [2 ПРОШ. ФАКТ. + содержание прямой речи: речевой акт благодарности]
- И не нашел от смущения слов:* [ПРОШ. ФАКТ. + каузативный оборот со значением состояния, ОДНОВРЕМЕННОГО главному действию]
- *Ни у кого — этих звуков изгибы...* [прямая речь: ВНЕВРЕМ.]  
 — *И никогда — этот говор валов...* [прямая речь: ВНЕВРЕМ.]
- Наше мученье и наше богатство,*  
*Косноязычный, с собой он принес* — [ПЕРФЕКТ с сохранением результата в главной пропозиции, обособленное ВНЕВРЕМЕННОЕ прилаг. во второстепенной]

*Шум стихотворства и колокол*

*братства*

*И гармонический проливень слез.*

*И отвечал мне оплакавший Тасса:*

[ПРОШ. ФАКТ. в главной пропозиции, прич. прош. вр. в зн. действия, ПРЕДШЕСТВУЮЩЕГО главному]

*— Я к величаньям еще не привык;*

[прямая речь: ПЕРФЕКТ]

*Только стихов виноградное мясо*

*Мне освежило случайно язык...*

[прямая речь: ПЕРФЕКТ]

*Что ж! Поднимай удивленные брови*

[фразема, не локализованная во времени; повел. в зн. УЗ.]

*Ты, горожанин и друг горожан,*

[два дополнения с ВНЕВРЕМ. значением]

*Вечные сны, как образчики крови,*

[ВНЕВРЕМ. сравнение]

*Переливай из стакана в стакан...*

[повел. в собственно ПОВЕЛ. или УЗ. значении]

Временные перескоки: от сюжетного эпизода к внефабульному обобщению, двойственный статус обобщений (за одним из обобщений следует реплика Батюшкова) — показатели того, что Мандельштам концентрирует внимание читателя на главном и пренебрегает при этом второстепенными деталями, существенными для логики изложения.

Любопытно отметить, что в поэзии 30-х гг. встречаются рецидивы «вечного возвращения» — правда, в форме расподобления с предшествующими великими образцами, ср.:

*Там, где эллину сияла / Красота, / Мне из черных дыр зияла / Срамота. / Греки сбондили Елену / По волнам, / Ну, а мне — соленой пеной / По губам 1931; И столько мучительной злости / Таит в себе каждый намек, / Как будто вколачивал гвозди, / Некрасова здесь молоток. {...} / И вместо ключа Ипокрены / Давнишнего страха струя / Ворвется в халтурные стены / Московского злого жилья 1933; Тому не быть — трагедий не вернуть 1937.*

В заключение нам остается сказать только о том, что грамматическое время для Мандельштама 30-х гг. — это во многом вещь условная. Отсюда — безразличие к тому, каким временем обозначить действие, ср.:

(25) *Бывало, я, как помоложе, выйду*

*В проклеенном резиновом пальто*

*В широкую разланицу бульваров,*

*Где спичечные ножки цыганочки в подоле бьются узком,  
Где арестованный медведь гуляет —  
Самой природы вечный меньшевик.  
И пахло до отказа лавровишней...  
Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен...  
1931.*

Комментарий. *Бьются, гуляет* можно интерпретировать и как действия, ОДНОВРЕМЕННЫЕ ПРОШ. МНОГОКРАТНОМУ *бывало*, т. е. локализованные в том же временном срезе, и как УЗУАЛЬНЫЕ, описывающие обычные приметы Москвы. *Пахло* — еще одна ситуация в прошлом (ПРОШ. ПОЛ. ДЕЛ), на смену которой неожиданно приходит ситуация разговора (*Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен...*) из другого временного плана — настоящего.

Отсюда же и синтаксическая неровность, синтаксическое рассогласование и явные случаи десинтаксизации, причем в большем количестве, чем раньше. Например, в ряде случаев опускается глагол *verbum finitum*:

*Долго ль еще нам ходить по гроба, / Как по грибы деревенская девка?.. 1930;  
Наглей комсомольской ячейки / И вузовской песни наглей, / Присевших на  
школьной скамейке / Учить щебетать палачей 1933 и т. д.*

### 3.6.4. Заключение

Исследование грамматики Времени в поэзии Мандельштама помогло выявить как сами модели времени, так и процесс их смены<sup>35</sup>. Если даже такой аграмматичный поэт, как Мандельштам, заставил грамматику работать на выражение своих представлений, то у грамматических штудий поэзии, несомненно, большое будущее.

Отметим еще, что в руках Мандельштама грамматика из знака превратилась в знак и стала фактом словесного искусства.

Полагаем, что анализ грамматики времени помог развеять сложившийся стереотип: считалось, что лирика в большей степени, чем все остальные виды искусства, занята «сейчас», что все средства направлены на создание нового, свежего восприятия мира. Это романтическое и романтизированное представление

---

<sup>35</sup> Кстати, при анализе временного словаря Мандельштама отдельно от его грамматики времени, предпринятый в другой нашей работе (Панова 1996), мы смогли всего лишь наметить разные модели времени.

опровергает поэзия Мандельштама с ее интересом к вечному, вневременному миру. Вневременность — это наиболее типичный и узнаваемый почерк Мандельштама, который не менялся на всем протяжении его творчества.

### **3.7. ПОЭТИЧЕСКИЙ УЗУС В РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ И В ИДИОЛЕКТЕ МАНДЕЛЬШТАМА: КЛАСС СЛОВ «ЕДИНИЦЫ ИЗМЕРЕНИЯ ВРЕМЕНИ»**

#### **3.7.1. Поэтический узус «миги... дни... века» в русской поэзии от А. С. Пушкина до акмеистов<sup>36</sup>**

##### *0. Вступление*

По общему и весьма распространенному мнению, поэзию делают поэзией новые и свежие средства выражения — лексические, грамматические и т. д. Они-то обычно и привлекают к себе внимание исследователей. В гораздо меньшей степени с настоящей, высокой поэзией связываются представления о клишированности и формульности: считается, что с помощью клише и устоявшихся формул пишется исключительно поэзия второсортная, не имеющая высокой художественной ценности. А между тем такие представления в корне неверны: поэтическая речь зависима от метра и его ритмических форм в очень большой степени<sup>37</sup>. Их взаимодействие как раз и порождает устойчивые словосочетания, клише и формулы, которые, в свою очередь, создают поэтический узус.

Далее предлагается первый опыт описания поэтического узуса, который действовал в отношении целого класса слов у нескольких поколений поэтов. Выбранный нами класс слов с доста-

---

<sup>36</sup> Это исследование было выполнено в рамках проекта «Поэтика как точная наука» (школа М. Л. Гаспарова) № 96-15-98581 и было впервые опубликовано в виде статьи Панова 1999а.

<sup>37</sup> Клише и ритмико-синтаксические формулы стали предметом исследования нефольклорных поэтических текстов в работах М. Л. Гаспарова (см., например, Гаспаров 1986а) в рамках предлагаемого им поуровневого подхода к стиху. Этот подход, получивший название «лингвистика стиха», учитывает все аспекты организации стиха — лексику, грамматику, метр, ритм и т. д. — в их внутренней взаимосвязи.

точно условным названием «Единицы измерения времени» (он включает в себя слова типа *миг, день, век*<sup>38</sup>) действовал поэзии на всем протяжении XIX в. и в начале XX в.

При анализе и описании поэтического узуса мы воспользовались двумя методами — семантическим и статистическим. Соответственно, говоря об узусе, мы будем иметь в виду следующие факторы: а) употребительность одних слов класса и неупотребительность других, а также бóльшую употребительность одних значений слова и мёньшую других в поэзии нескольких поколений поэтов; б) устойчивый набор значений у каждого из разбираемых слов в идиолекте разных поэтов; в) устойчивые конструкции, однотипную сочетаемость и синтаксические клише у каждого из значений этих слов. Называя этот круг явлений поэтическим узусом, мы также хотели бы противопоставить его прозаическому и речевому узусам.

Появлению этого узуса как новой системы временных показателей мы, по всей вероятности, обязаны русскому сентиментализму, который, в свою очередь, заимствовал его из языка французской литературы<sup>39</sup>. Во всяком случае, мы уже находим этот узус сложившимся в произведениях Н. М. Карамзина (1766—1826), причем не только в его поэзии, но и в прозе (например, в «Бедной Лизе», 1792)<sup>40</sup>. Однако в барочной поэзии его старшего современника, Г. Р. Державина, этот узус почти полностью отсутствует (употребление *дней и века* в значении 'жизнь' не в счет). Вообще, сам факт повышенной употребительности этого класса

<sup>38</sup> Хотя за последнее время в лингвистике появились детальные описания некоторых слов этого класса — *минуты, мгновения, мига, часа* (см. Яковлева 1994, Яковлева 1995, Яковлева 1997), вопрос о функционировании этого класса слов в поэзии, как кажется, никогда не ставился.

<sup>39</sup> В языке французской поэзии у слов *heure/час, jour/день, an/год, siècle/век* выделяются те же самые значения; см., например, Robert; о влиянии французского языка на русский язык карамзинского и пушкинского времени существует большая литература, см., например, Виноградов 1935, Успенский 1985 и др.

<sup>40</sup> Нельзя не отметить, что судьба этого узуса в прозе и поэзии была различной. Проза в отличие от поэзии постепенно отходила от этого узуса, заменяя его новой системой временных показателей. Эти языковые преобразования затрагивают уже прозу А. С. Пушкина (см., например, СЛАСП).

слов у писателей-сентименталистов, а затем у поэтов-романтиков объясняется тем, что слова этого класса сначала во французском языке, а затем в русском были приспособлены в первую очередь для передачи психологического восприятия времени. С появлением этого узуса и само время, и человеческая жизнь начинают измеряться *мигами, часами, днями, годами* и т. д.; события, их наступление или протекание опять-таки приурочиваются к *мигам, часам, дням* и т. д. И поэтому нет ничего удивительного в том, что этот узус держится в русской поэзии столько, сколько существует психологическая лирика, передающая события и протекание времени с точки зрения отдельного, частного человека, а не, скажем, поэта-мыслителя или поэта-пророка. По-видимому, последними поэтами, которые умело пользовались этим узусом, были А. Ахматова (1899—1966), В. Ходасевич (1886—1939); во всяком случае, у следующего поколения поэтов, продолжающих психологическое направление в лирике (например, у А. А. Тарковского), он уже отсутствует. Тем самым можно предположить, что сохранению этого узуса в поэзии способствовали еще два фактора: это ориентация на классическое словоупотребление, заданное во многом А. С. Пушкиным, и ориентация на нормы и принципы словоупотребления французской поэзии.

Не имея никакой возможности рассматривать поэтическое творчество всех больших поэтов XIX — нач. XX в., мы ограничились семью именами. Это прежде всего А. С. Пушкин, в поэзии которого окончательно сложились многие принципы употребления; XIX в. также будет представлен М. Ю. Лермонтовым, Ф. И. Тютчевым и А. А. Фетом. Поэзия рубежа веков, поэзия символизма, в которой вопреки всем изменениям в словоупотреблении этот поэтический узус продолжает сохраняться, будет представлена А. А. Блоком. Из всех постсимволистских направлений мы выбрали акмеизм, а среди всех акмеистов — Н. С. Гумилева и А. А. Ахматову, потому что их поэзия во многом возвращается к классической линии словоупотребления, идущей от А. С. Пушкина.

А. С. Пушкин (13809 поэтических строк; всего ок. 500 употреблений (1/27));

М. Ю. Лермонтов (7233; всего ок. 290 (1/25));

Ф. И. Тютчев (6675; всего ок. 230 (1/30));

А. А. Фет (6160; всего ок. 130 (1/46));

А. А. Блок (13152; всего ок. 340 (1/40));

Н. С. Гумилев (6 902; всего ок. 130 (1/54));

А. А. Ахматова (6790; всего ок. 200 (1/34)).

Ниже используются следующие сокращения: Пушкин. — Пушкин, Лерм. — Лермонтов, Тютч. — Тютчев, Гум. — Гумилев, Ахм. — Ахматова.

### *Класс слов «Единицы измерения времени» в ПЯ*

Единицы измерения времени в русском языке представляют собой закрытый класс слов, состоящий из 13 основных единиц: это

*секунда, миг, мгновение;*

*минута;*

*час;*

*день, сутки;*

*неделя;*

*месяц;*

*год;*

*век, столетие;*

*тысячелетие.*

В русской поэзии XIX — нач. XX в. он сокращается до семи наиболее употребительных слов. По нашим подсчетам, наибольшая частотность была у *дня* (ок. 590, 1/103); за ним следовали *час* и *год* (ок. 400, 1/152), *век* (ок. 170, 1/357; *столетие* встречается достаточно редко); среди слов, обозначающих короткий промежуток времени, наибольшая употребительность была у *мига* (ок. 140, 1/434); за ним следовали *минута* (ок. 70, 1/867) и *мгновенье/мгновение* (ок. 60, 1/1012)<sup>41</sup>.

Чем объясняется употребительность одних слов этого класса и неупотребительность других? Мы можем предложить два объяснения, семантическое и стиховедческое. Для психологической лирики большей ценностью, естественно, обладали слова, пере-

---

<sup>41</sup> В свете этих данных представление о том, что *минуты* и *секунды* в поэзии «перекодируются» в *миги* и *мгновения* (см., например, Яковлева 1994: 104), не верно. Как можно видеть, *минуты* имеют больший показатель частотности, чем *мгновения*. По наблюдениям М. А. Гаспарова, минуты утвердились в песнях А. П. Сумарокова, которому нужна была рифма к (*мученья*) *лоты* — *Терплю болезни лоты, / Любовь мою храни; / Сладчайшие минуты / Сокрылись от меня*; в дальнейшем *минута* (в отличие от *секунды*) выжила в поэтическом узусе потому, что подверглась «народной этимологизации» (см. *минута* — *минуть* в стихотворении М. Цветаевой «Минута») (устное сообщение).

дающие эмоциональное восприятие времени (т. е. не *секунда*, а *миг* или *мгновение*, не *сутки*, а *день*). С другой стороны, поэзия этого периода отдавала предпочтение словам, передающим время, знакомое каждому и переживаемое каждым (т. е. не *тысячелетие*, а *году*), которое, к тому же, не слишком привязано к реальным жизненным обстоятельствам (поэтому, кстати, *неделя* и *месяц* были малоупотребительны). И все-таки семантика не объясняет, почему *век* (который, конечно же, имел большее количество значений) практически полностью вытеснил *столетие* из поэтической речи или почему *миг* употреблялся в два раза чаще, чем *мгновение*. Объясняют этот факт законы русского стихосложения: пять самых употребительных слов этого класса — **о д н о с л о ж н ы е** (в некоторых косвенных падежах — двусложные); а это значит, что они подходят для любого метра и могут занимать практически любое положение в строке.

Еще одним преимуществом семи наиболее употребительных слов была их многозначность. Как и вообще все слова этого класса, наши семь слов имеют **к о л и ч е с т в е н н о е** значение: в этом случае ими передаются промежутки времени разной длительности, которые служат мерами измерения времени, ср.: *Тот же голос, тот же взгляд, / Те же волосы льняные. / Все как год тому назад* (Ахм.). *У часа, дня и года* имеется еще одно значение, **к а л е н д а р н о е**: в этом случае ими передаются единицы отсчета времени, которые соотносят событие с конкретной точкой на оси времени (это может быть, например, календарная дата или точное часовое время), ср.: [об Александре I] *Под Австерлицем он бежал, / В двенадцатом году дрожал* (Пушк.).

Вокруг количественного и календарного значений группировались другие значения этих слов, и вместе они создавали единый семантический блок.

Новые толкования для слов *миг*, *мгновение*, *минута*, *год* и для блоков лексем *час-1.1... 1.7*, *день-1.1... 1.4* и *век-1.1... 1.3*, предлагаемые в этом разделе, преследовали две цели: унифицировать толкования для схожих значений разных слов этого класса и избежать порочного круга в толкованиях количественных значений. Например, в словарях БАС, МАС, СЛУш *час* объясняется через *минуту*, *минута* — через *час* и через *секунду*, *секунда* — опять-таки через *минуту*; тем самым и создается порочный круг. В лексикографии были предприняты две попытки избежать порочного круга. В качестве предельно простой единицы времени, через которую толкуются все остальные, предлагались *день* — антоним *ночи* (*день-2*)



(А. Вежбица) и *день* — синоним суток (*день-1.1*) (Ю. Д. Апресян, «Пособие по изучению русской и английской лексики: толково-комбинаторный словарь (электронный вариант)»). В наших толкованиях мы воспользовались идеями Ю. Д. Апресяна о гелиоцентрической системе, лежащей в основе отсчета времени. Соответственно, предельно простой единицей считается *день-1.1* — ‘промежуток времени, в течение которого земля обращается вокруг солнца, от восхода солнца до восхода солнца’; через *день* объясняются как более мелкие, так и более крупные меры и единицы времени.

Все примеры на одно слово даются из одного идиолекта.

Знак → отсылает к синонимичным или квазисинонимичным значениям слов этого класса.

### МИГ (примеры из поэзии А. А. Ахматовой)

**Миг-1** — ‘Предельно короткий промежуток’ — *И чистым солнцем сумрак озарился, / И мир на миг один преобразился, / И странно изменился вкус вина;* → **мгновение-1**;

**Миг-2** /чего или какой/ — ‘Короткий промежуток времени, в течение которого происходит какое-либо событие’ — *Оттого, что стали рядом / Мы в блаженный миг чудес, / В миг, когда над Летним садом / Месяц розовый воскрес;* → **мгновение-2**;

**Миг-3** /обычно с прилагательным *последний*/ — ‘Наступление смерти’ — *Приползайте ко мне, лукавьте. / Угрозы из ветхих книг, / Только память вы мне оставьте. / Только память в последний миг;* → **мгновение-3, час-1.7**.

### МГНОВЕНИЕ/МГНОВЕНЬЕ (примеры из поэзии М. Ю. Лермонтова)

**Мгновение-1** — ‘Предельно короткий промежуток времени’ — *Но да сойдет благословенье / На вашу жизнь, за то, что вы / Хоть на единое мгновенье / Умели снять венец мученья / С его преклонной головы;* → **миг-1**;

**Мгновение-2** /чего или какой/ — ‘Короткий промежуток времени, в течение которого происходит какое-либо событие’ — *Как знать, быть может, те мгновенья, / Что протекали у ног твоих, / Я отнимал у вдохновенья! / А чем ты заменила их?;* → **миг-2**;

**Мгновение-3** /обычно с прилагательным *последний*/ — ‘Наступление смерти’ — *Отравлены его последние мгновенья / Коварным шепотом насмешливых невест, / И умер он с напрасной жаждой мщенья, / С досадой тайною обманутых надежд;* → **миг-3, час-1.7**.

### МИНУТА (примеры из поэзии А. С. Пушкина)

**Минута-1** — ‘Промежуток времени, равный 1/60 часа [в быту — приблизительно равный 1/60 часа]’ — *Почто, минуты, вы летели / Тогда столь быстрой чередой?;*

**Минута-2** /чего или какая/ — ‘Срок наступления события, независимый от человека и неизвестный человеку’ — *Мы ждем с томленьем упования / Минуты вольности святой, / Как ждет любовник молодой / Минуты верного свиданья;* → **час-1.5**;

**Минута-3** /чего или какая/ — ‘Промежуток времени без четких границ, выделенный по какому либо характерному признаку’ — *Но где же вы, минуты упоенья;* → **час-1.4**.

### ЧАС-1.1... 1.7 (примеры из поэзии М. Ю. Лермонтова)

**Час-1.1** — ‘Промежуток времени, равный 1/24 дня [в быту — ‘приблизительно равный 1/24 дня]’ — *И два часа в струях потока / Бой длился / <...> /; Я долгие часы просиживал один;*

**Час-1.2** — ‘Единица счета (часового) времени; час-1.1, исчисляемый от полудня или полуночи при помощи специальных приборов’; [собственно часовое время] — *Девятый час; уж темно; близ заставы / Чернеют рядом старых пять домов;* [промежуток времени в пределах дня-1.1 без четких границ] — *Унылый колокола звон / В вечерний час мой слух невольно потрясает;*

**Час-1.3** /обычно Мн. ч. — чего или какой/ — ‘Промежуток времени в течение дня-1.1 или дня-2, предназначенный для определенной деятельности’ — *Бывало, мерный звук твоих могучих слов / Воспламенял бойца для битвы, / Он нужен был толпе, как чаши для тифов, / Как фимиам в часы молитвы;*

**Час-1.4** /чего или какой/ — ‘Промежуток времени без четких границ, в который происходит событие или имеет место ситуация’ — *Неужли ты не видала / В час разлуки роковой, / Как слеза моя блистала, / Чтоб упасть перед тобой;* → **минута-3**;

**Час-1.5** /только Ед. ч. — чего или какой/ — ‘Срок наступления какого-либо события, неизвестный человеку и независимый от человека’ — *Так сочный плод, до времени созрелый, / Ни вкуса он ни радует, ни глаз; / И час их красоты — его паденья час! // ‘Момент времени, в который неожиданно для человека совершается какое-либо событие его жизни’ — Свой замысел пускай я не свершу, / Но он велик — и этого довольно; / Мой час настал; — час славы иль стыда; / Бессмертен иль забыт я навсегда;* → **минута-2**;

**Час-1.6** /только Ед. ч. — со словами *добрый, худой*/ — ‘Счастливым или несчастливый для кого-либо промежуток времени’ — *Очи юга! черны очи! / Нашей встречи был недобрый час;* → фразама **черный день**;

**Час-1.7** /обычно Ед. ч. — со словом *последний* и др./ ‘Наступление смерти’ — [о демоне] *Когда же кто-нибудь нисходит / В могилу с трепетной душой, / Он час последний с ним проводит, / Но не утешен им больной;* → **миг-3, мгновение-3**.

### ДЕНЬ 1.1... 1.4 (примеры из поэзии А. С. Пушкина)

**День-1.1** — ‘Промежуток времени, в течение которого земля обращается вокруг солнца, от рассвета до рассвета’ — *Восемь дней сраженья длилось;*

- День-1.2** /чего или какой/ — ‘Единица измерения (календарного) времени; день-1.1, в который происходит или отмечается какое-либо знаменательное событие’ — *Всему пора: уж двадцать пятый раз / Мы празднуем Лицея день заветный;*
- День-1.3** /во Мн. ч./ — ‘Большой промежуток времени, выделяемый по какому-либо характерному признаку и не имеющий четких границ’; [исторический период] — *Дней Александровых прекрасное начало;* [с прилагательными или существительными, обозначающими человеческую деятельность, соотносится с отрезком жизни] — *Дни дружества, любви, надежд и дружбы нежной;* → **год-4;** **век-1.2;**
- День-1.4** /обычно во Мн. ч. — чего или какие/ — ‘Человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’ — *Владыко дней моих! дух праздности унылой, / Любоначалия, змеи сокрытой сей, / И празднословия не дай душе моей;* [с прилагательными и существительными, обозначающими возраст — период человеческой жизни, соответствующий определенному возрасту] — [о дружбе] *Я ей принес увядши розы / Веселых юношества дней;* → **год-3;** **век-1.3.**

#### ГОД (примеры из поэзии Ф. И. Тютчева)

- Год-1** — ‘Единица счета (календарного и исторического) времени; промежуток времени, равный времени обращения земли вокруг себя самой и исчисляемый от 1 января’ — *Природа знать не знает о былом, / Ей чужды наши призрачные годы;*
- Год-2** — ‘Промежуток времени, равный году-1, исчисляемый от любого дня’ — *Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло / С того блаженно-рокового дня, / Как душу всю свою она вдохнула, / Как всю себя перелила в меня;*
- Год-3** — ‘Единица счета человеческого возраста; год-1, исчисляемый от дня рождения’ — *Между московскими красами / Найти легко, сомненья нет, / Красавицу в пятнадцать лет, / С умом, душою и душами // (во Мн. ч., с прилагательными или существительными, обозначающими возраст) ‘период человеческой жизни, соответствующий определенному возрасту’ — Вдали от солнца и природы, / Вдали от света и искусства, / Вдали от жизни и любви / Мелькнут твои младые годы;* → **день-1.4;** **век-1.3;**
- Год-4** /во Мн. ч./ — ‘Большой промежуток времени, выделяемый по какому-либо характерному признаку и не имеющий четких границ’; [исторический период] *Там-то, баяют, в стары годы, / По лазуревым ночам, / Фей вились хороводы / Под водой и по водам;* [с прилагательными или существительными, обозначающими человеческую деятельность, соотносится с отрезком жизни] *Так, весь обвеян дуновеньем / Тех лет душевной полноты, / С давно забытым упоеньем / Смотрю на милые черты;* → **день-1.3;** **век-1.2.**

## ВЕК-1.1... 1.3 (примеры из поэзии Н. С. Гумилева)

**Век-1.1** — ‘Единица счета (исторического) времени; промежуток времени в сто лет, исчисляя от Рождества Христова’ — *Мы идем сквозь туманные годы, / Смутно чувствуя веянье роз, / У веков, у пространств, у природы / Отвоевывать древний Родос;*

**Век-1.2** — ‘Большой период исторического времени, выделяемый по каким-либо отличительным признакам’ — *Был Августов высокий век, / И золотые строки были; / Спокойней величавых рек, / С ней разговаривал Вергилий. / Был век печали; и тогда / Как враг, в ее стучался двери, / Бежал от бедного труда / Изгнанник бедный, Алигвери ; → **день-1.3, год-4;***

**Век-1.3** — ‘Человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’ — *И Господь воздаст мне полной мерой / За недолгий мой и горький век; → **день-1.4, год-3.***

Приведенные значения нуждаются в некоторых комментариях. Прежде всего отметим, что в поэзии в отличие от прозы и разговорной речи используется максимальное количество значений. Так, в разговорной речи были и остаются употребительными только два центральных значения этих слов — количественное и календарное/часовое, в силу того что они являются стилистически нейтральными. Все остальные значения, будучи стилистически отмеченными (необходимыми или книжными), для разговорного узуса были периферийными и малоупотребительными. В поэзии же одинаково употребительными были как центральные, так и «периферийные» значения — ‘промежуток времени, не имеющий четких границ и выделенный по какому-либо признаку’ (*дни поздней осени; минуты/мгновения счастья*); ‘человеческая жизнь или ее период’ (*дни, век, синонимичные жизни; младые годы; дни юности*), а также ‘наступление смерти’ (*последний час*).

Другое замечание касается того, что поэтический язык XIX в. увеличивает количество синонимических средств для выражения одного и того же понятия. Так, по модели, существующей для *часа-1.7 (последний <смертный> час)* начинают употребляться *миг* и *мгновение*; соответственно, в поэзии они приобретают новое значение, ‘наступление смерти’ (см. *миг-3, мгновение-3*). Синонимом для *часа-1.5* (‘срок наступления события’) становится *минута*, и у поэтов появляется выбор между более привычным *часом вольности* и менее привычной *минутой вольности* (см. *минута-2*). Наконец, по аналогии с *днями юности, годами юности* появляются ок-

казиональные сочетания *миги/мгновения юности*, которые помимо всего прочего подчеркивают быстроту протекания времени.

И последнее замечание. Исторически далеко не у всех этих слов количественное и календарное/часовое значения были центральными (мы имеем в виду в первую очередь *час* и *век*). Однако уже в языке Пушкина семантическая структура значений этих слов перестраивалась. Доказательством тому может служить семантическое «наложение» нескольких значений: количественное или календарное/часовое значение нередко «просвечивает» через другие значения. Ср.: *день*-1.4 ('период жизни') раскладывается на *дни*-1.1 (количественное значение) — *Медлительно влекутся дни мои, / И каждый день в унылом сердце множит / Все горести несчастливой любви* (Пушк.); *О будущем... и дни мои толпой / Однообразною проходят предо мной, / И тщетно я ищу смущенными очами / Меж них хоть день один, отмеченный судьбой!* (Лерм.); совмещение *часа*-1.5 ('срок наступления события') с *часом*-1.2 (часовое время) — *Все мечтают: «Там, у Гроба Божия, / Двери рая вскроются для нас, / На горе Фаворе, у подножия, / Прозвонит обетованный час»* (Гум.) и др.

Дальше будут рассмотрены группы, в которых объединяются однотипные значения разбираемых слов. Мы будем обращать внимание только на наиболее характерные и частотные явления (в т. ч. на самые употребительные конструкции и наиболее частотную сочетаемость, а также на случаи синонимии или квазисинонимии).

### 1. Группа «Количественные меры времени»

В качестве количественных мер времени в русской поэзии XIX — нач. XX в. широко используются лексемы, обозначающие разные по протяженности промежутки времени с точными границами. Это в первую очередь *минута*-1, *час*-1, *день*-1.1, *год*-2, *век*-1.1 (или *столетие*), которые и в общеупотребительном языке используются для счета времени; в поэзии к ним добавляются *миг*-1 и *мгновение*-1. Благодаря такому многообразию лексем в количественном отношении эта группа превосходит все остальные группы (чуть подробнее об этом см. ниже).

Количественное значение реализуется, как правило, в количественных конструкциях. В поэзии нашего периода счет *дней*, *часов*, *лет* с указанием на их точное количество встречается чаще

всего в сказках, песнях, стилизованных под народные (например, их много в «Песнях западных славян» А. С. Пушкина), а также в балладах и других повествовательных поэтических жанрах. Отметим лишь, что таких употреблений много в поэзии Н. С. Гумилева именно потому, что она тяготеет к повествовательности. Ср.: *Двадцать дней, как плыли каравеллы, / Встречных волн проламывающая грудь* (Гум.). «Чистая» же лирика оказывает явное предпочтение неполной определенности, ср.: [о Венеции] *Века три или четыре, / Все могучее и шире, / Разрасталась в целом мире / Тень от львиного крыла* (Гюгч.). Так, у каждого из семи поэтов *дни, часы, годы* (значительно реже — *минуты*) сочетаются с такими количественными наречиями, как *мало/много/немного/несколько/столько/сколькo*, которые дают представления лишь о приблизительном количестве (много или мало):

*Земное сердце уставало / Так много лет, так много дней* (Блок); *Наезднику в горах служил он много лет, / Не зная платы за услугу* (Лерм.); *Теперь — прошло немного лет с тех пор, / И жизнь сломила дух / {...}* (Блок); *Он у времени скупого / Крадет несколько минут* (Пушк.); *Странное чувство какое-то в несколько дней овладело / Телом моим и душой, целым моим существом* (Фет); *Не от меча погибнет он земного, / Мечом земным владевший столько лет* (Гюгч.); *Знаю, вижу — вот твой след, / Смытый бурей столько лет* (Блок); *Сколько лет тобой страдал я, / Сколько лет тебя искал я!* (Пушк.); *Сколько уж лет тут живет соловей!* (Фет) // *Кто смеет молвить: До свиданья / Чрез бездну д в у х или т р е х дней?* (Гюгч.); ср. также конструкции типа *день-другой* — *Стой же ты ,уτες могучий!* / *Обожди лишь час, другой* — / *Надоест волне гремучей / Воевать с твоей пятой* (Гюгч.); [о цветах] *Постоят день-другой, завянут* (Гум.) и т. д.

Та же недоопределенность содержалась в сочетании с глаголом *считать* и аналогичными фраземами: *Ты не знай, что я от плача / Дням теряю счет* (Ахм.).

Соотнесение нескольких событий посредством синтаксической конструкции *в ту минуту* ⟨миг⟩, *когда*; *в ту же минуту* / *в тот же миг* и т. д., характерное для прозы, в поэзии нашего периода очень редки, ср.: *Время сердцу быть в покое / От волнения своего / С той минуты, как другое / Уж не бьется для него* (Лерм.).

Подчеркнуто напряженное восприятие протекающего времени содержалось в сочетаниях с прилагательным *каждый*, чрезвычайно употребительных во всех семи идиолектах. В конструкции *с каждым часом* ⟨днем, годом (значительно реже — *минутой*)⟩ пере-

давалось постепенное нарастание или убывание свойств, качеств и т. д.:

[минута] *И с каждой минутой все больше пленных, / Забывших свое бытие* (Ахм.);

[час] *Ты с каждым часом — хорошела* (Блок); *С каждым часом молодею* (Ахм.);

[день] *Нет дня, чтобы душа не ныла, / Не изнывала б о былом, / Искала слов, не находила, / И сохла, сохла с каждым днем* (Гютч.); *Я тебе послушной с каждым днем* (Ахм.);

[год] [о дубе] *Все дальше, дальше с каждым годом / Вокруг тебя незримым ходом / Ползет простор твоих корней* (Фет) и т. д.

Вторая конструкция, *каждый час* (<день, год>) в составе *Вин. временного*, напротив, демонстрировала заданность регулярно повторяющихся действий:

*Ведь каждый день пред нами солнце ходит, / Однако ж прав упрямый Галилей* (Пушк.); *И каждый час рукой прилежной / Твое не холено крыло* (Фет); *Отчего же Бог меня наказывал / Каждый день и каждый час?* (Ахм.) и т. д.

Чисто субъективное восприятие времени передавалось, с одной стороны, в сочетании с прилагательными типа *краткий* (время слишком быстро пролетает), ср.:

*Как часто силой мысли в краткий час / Я жил века и жизнью иной, / И о земле позабывал / ...* (Лерм.),

другие примеры см. ниже, а с другой стороны — в сочетании с прилагательными *целый* и особенно *долгий* (время слишком долго тянется), ср.:

*На недоступные громады / Смотрю по целым я часам* (Гютч.); *Целый год ты со мной неразлучен* (Ахм.); *И в долгие часы пустынной грусти / Томительно просилась отдохнуть* (Пушк.); *Я долгие часы просиживал один* (Лерм.); *Все, что было, — далеко оно, / Долгих лет нескончаемой ночи / Страшной памятью сердце полно* (Блок); *Сердце бьется ровно, мерно, / Что мне долгие года!* (Ахм.).

Такие же эффекты создавались глаголами движения типа *лететь*, *бежать* и т. д., примеры см. ниже.

В поэзии XIX — нач. XX в. из этих шести лексем выстраивалась целая шкала времени: она состояла из временных промежутков разной длительности: предельно малого — *мига-1* и *мгнове-*

ния-1, малого — минуты-1 и часа-1; средней протяженности — дня-1.1; большого — года-2; сверхбольшого — века-2.1/столетия. Три лексемы, обозначающие малый полюс временной шкалы, до какой-то степени объединялись в сознании поэтов и даже могли выступать как контекстуальные синонимы:

*⟨...⟩ Я любил / Все обольщенья света, но не свет, / В котором я минутами лишь жил; / И те мгновенья были муками полны, / И населял таинственные сны / Я этими мгновеньями ⟨...⟩ (Лерм.); [о видении радуги] Оно дано нам на мгновенье, / Лови его — лови скорей! / Смотри, оно уж побледнело, / Еще минута, две — и что ж? / Ушло, как то уйдет всецело, / Чем ты и дышишь, и живешь (Гюгч.).*

Противопоставление этих лексем основывалось не только на параметре длительности, но и на параметре быстроты: как правило, приятные для Я-субъекта события занимают небольшой промежуток времени, от мига до дня, и протекают очень быстро. Нежелательные для Я-субъекта ситуации, напротив, занимают большой промежуток времени и, следовательно, длятся долго, год, век (которые нередко приравняются к вечности) (примеры см. ниже).

Поэзия этого периода дает немало контекстов, в которых противопоставляются или сравниваются две лексемы, тяготеющие к разным полюсам шкалы времени, причем или с эффектом гиперболы (преувеличения), или с эффектом мейосиса (преуменьшения):

*[мгновение... день... год vs. век] А проходят, быть может, мгновенья, / А быть может, — столетья (Блок); Смотрю в века, живу в минутах (Гум.); Конечно, ужасней минута такая / Столетья печали была (Лерм.); Для вас — века, для нас — единый час (Блок); Как ни люби, хоть день один, хоть век, / Любовь есть сон, а сон — одно мгновенье (Гюгч.); Ах, и мукам счет, и усладам / Не веками ведут — годами! (Гум.); Пятнадцать лет — пятнадцатью веками / Гранитными как будто притворились (Ахм.);*

*[день vs. год] Не дожидаться мне свободы, / А тюремные дни будто годы (Лерм.); [Иаков] И он согласился за деву служить / Семь лет пастухом у Лавана. / Рахиль! Для того, кто во власти твоей, / Семь лет — словно семь ослепительных дней (Ахм.) и т. д.*

Также в одном контексте могли стоять две лексемы, соседствующие на шкале времени. Интересно, что в составе метафоры



движения они передавали не просто протекание абстрактного, бескачественного времени, но протекание времени как череду *мигов... дней... веков*:

*Часы* идут, за ними *дни* проходят, / Но горестям отрады не приносит (Пушк.); *Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит — / Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия* (...) (Пушк.); *Былое — было ли когда? / Что ныне — будет ли всегда?.. / Оно пройдет — / Пройдет оно, как все прошло, / И канет в темное жерло / За годом год, / За годом год, за веком век... / Что ж негодует человек, / Сей злак земной!..* (Тютч.); *Идут часы, и дни, и годы. / Хочу стряхнуть какой-то сон, / Взглянуть в лицо людей, природы, / Рассеять сумерки времен* (Блок); *Протекут еще мгновенья, / Канут в темные века* (Блок); *Я в беспамятстве дней забывала течение годов* (Ахм.) и др.

Нередко поэты обыгрывают соединение соседних по шкале времени лексем так, что при этом создаются дополнительные художественные эффекты: например, подчеркнутую краткость временного промежутка: *Однако же хоть день, хоть час / Еще желал бы здесь пробывать, / Чтоб блеском этих чудных глаз / Души тревоги усмирить* (Лерм.), или подчеркнутую повседневность жизненных событий, ср.: *Есть и в моем страдальческом застое / Часы и дни ужаснее других* (Тютч.), или нагнетание впечатления однообразия от всего происходящего, ср.: *Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь. / Так вот, что так влекло сквозь бездну грустных лет, / Сквозь бездну дней пустых, чье время не избудешь* (Блок) и т. д.

Отдельного рассмотрения заслуживают две лексемы, *миг* (ок. 90) и *мгновение* (ок. 40), которые по своей стилистике и семантике явно выбиваются из общего ряда. В поэзии XIX — нач. XX в. они обозначали предельно краткие промежутки времени. Попутно отметим, что поэтический язык не до конца подтверждает наблюдения Е. С. Яковлевой относительно того, что *миг* и *мгновение* передают только уникальное время, время откровения и постижения того, что человеку не дано знать (Яковлева 1994). Безусловно, в поэзии есть и такие примеры. Однако в большинстве контекстов *миг* и *мгновение* замещают отсутствующую в поэтическом языке *секунду*. Это проявляется в том, что в поэзии были возможны сочетания *мига* и *мгновения* с числительными (*один, два, три*), с глаголом *считать*, затрудненные или даже невозможные для нормативного русского языка:

*<...> и в три мига / Среди разубранной светлицы / Увидели певца Фелицы (Пушк.); <...> но такой / Я праздный отдал бы покой / За несколько мгновений / Блаженства иль мучений (Лерм.); Но не пройдет двух-трех мгновений, / Ночь испарится над землей (Тютч.); В наш век стихи живут два-три мгновенья, / Родились утром, к вечеру умрут (Тютч.); А я считаю мгновения / И думаю: где же сон? (Блок).*

Это, однако, единичные примеры. Массовое же распространение в поэзии получает количественная конструкция *на + миг/мгновение в Род. пад.*, многократно используемая каждым из семи поэтов. В ней передается предельно малый промежуток времени, за который происходит или могло бы произойти событие. Ср.:

*[на миг] Я лег, но во всю ночь все плакал и вздыхал / И ни на миг очей тяжелых не смыкал (Пушк.); О лишь на миг, / Прошу, приди / И оживи / В моей грюди / Огонь любви (Лерм.); [купальница] Она предстала мне на миг во всей красе, / Вся дрожью легкою объята и пугливой (Фет); В эти желтые дни меж домами / Мы встречаемся только на миг (Блок); И черной музыки безумное лицо / На миг появится и скроется во мраке (Ахм.) и т. д.;*

*[на мгновение] Мелькнет ли красота другая на мгновенье, / Мне чудится, вот-вот, тебя я узнаю (Фет); Лишь фонарь идущего вельможи / На мгновенье выхватит из мрака / Между кружев розоватость кожи, / Длинный ус, что крутит забияка (Гум.) и т. д.*

Попутно отметим, что сочетание *на час* (ср. название поэмы Н. А. Некрасова «Рыцарь на час») было крайне редким в поэтических текстах. Ср.:

*Старинный собутыльник! Забудемся на час (Пушк.); Едва усилием минутным / Прервем на час волшебный сон (Тютч.).*

Нередко количественная семантика *мига* и *мгновения* усиливалась прилагательными *единый* (преимущественно в поэзии М. Ю. Лермонтова) и *краткий* (последнее сочеталось только с *мигом*) или числительным *один*, часто в той же самой конструкции. В этих сочетаниях лишний раз акцентировалась или малая длительность, или уникальность, или быстрота события. Ср.:

*<...> В том, что приблизился ко мне / Хотя бы на одно мгновенье (Ахм.); Но вам, друзья, знакомо вдохновенье! / На краткий миг в сердечном упоенье / Я жребий свой невольно забывал (Тютч.); И боль душевных ран, на краткий миг / Лишь заглушенная боязнью, с новой силой, / Оснем отчаянья возобновилась (Лерм.);*

ср. также конструкцию *в + краткий миг* в Вин. пад.:

*Есть чувство правды в сердце человека, / Святое вечности зерно: / Пространство без границ, течение века / Объемлет в краткий миг оно* (Лерм.); *Видел я, в единый миг / Пощажённые веками / Два утеса береговых* (Лерм.) (см. также примеры ниже).

Количественная конструкция *на + миг/мгновенье* входила в состав двух синтаксических клише с уступительным значением — более частотного *хоть/хотя на миг* <мгновение> и менее частотного *лишь на миг*, ср.:

[*хоть (хотя) на миг*] *Приди, струей его эфирной / Омой страдальческую грудь / И жизни божеско-всемирной / Хотя на миг причастен будь!* (Тютч.); *Я пронесу твой свет чрез жизнь земную; / Он мой — и с ним двойное бытие / Вручила ты, и я — я торжествую / Хотя на миг бессмертие твое* (Фет); *Если радуется утро тебя, / Если в пышную веришь примету, — / Хоть на время, на миг полюбя, / Подари эту розу поэту* (Фет);

[*лишь на миг*] *О лишь на миг, / Прошу, приди / И оживи / В моей груди / Огонь любви* (Лерм.) и т. д.

Другая конструкция, *в миг / в (одно) мгновение* с Вин. пад., с акцентом на максимальной быстроте наступления события, почти не получила распространения в этот период, поскольку ее адекватно замещало наречие *вмиг*. Ср. один из немногих примеров: *Дремоты флер был слишком тонок — / В единый миг прорвался он* (Лерм.).

Начиная с Фета в русской поэзии *миг* и *мгновение* начинают синтаксически отделяться от описываемых ими ситуаций: с зависимыми словами и без них *миг* и *мгновение* образуют односоставные предложения. Этим синтаксическим средством создавался эффект мгновенности и внезапности наступления события:

[*миг*] *Но миг один — и солнцем вешним / Согреет юные поля, / И счастьем светлым и нездешним / Дохнет воскресшая земля* (Фет) и *Миг один, и будет чудо* (Гум.); *Миг еще — и нет волшебной сказки* (Фет) и *И миг еще — в оконной раме / Я видела — уходишь ты* (Блок);

[*мгновенье*] *Мгновенье — в зеркале старинном / Я видела себя, себя* (Блок); *Мгновенье... громом однозвучным / Нас черный поезд разделил* (Блок) и *Мгновенье... и в зале веселой и шумной / все стихли и встали испуганно с мест, / Когда я вошел, воспаленный, безумный, / И молча на карту поставил свой крест* (Гум.). Ср. также *Миг! В этом небе глаз упорных / Ты вся отражена — смотри* (Блок).

Подобные синтаксические клише были возможны в поэзии Пушкина и Тютчева для минуты:

*Еще минута, и во всей / Неизмеримости эфирной / Раздастся благовест всемирный* (Тютч.).

*Мгновенье* (но не *миг!*) в ряде контекстов становилось знаком переменчивости или быстроты смены событий и тем самым получало отрицательную оценку:

[царь] *Он человек! Им властвует мгновенье* (Пушк.); *Она увлечена мгновеньем* (Лерм.); *Хоть в сердце не веруй... хоть веруй в мгновенье, / И взор мой, и трепет, и лепет пойми* (Фет); *Так — сведены с ума мгновеньем — / Мы отдавались вновь и вновь, / Гордясь своим уничтоженьем, / Твоим превратностям, любовь!* (Блок); ср. также *Пускай мгновения стекает муть* (Мандельштам).

## 2. Группа «Календарное/часовое время»

Календарное/часовое время, вторая по употребительности группа, состояла из пяти лексем: это *час*-1.2 (а также *час*-1.3), *день*-1.2, *год*-1, *век*-1. Сразу следует предупредить, что в русской поэзии XIX — нач. XX в. употребление всех этих слов за исключением *часа*-1.2 крайне редко будет содержать указания на абсолютно точную временную точку, соответствующую историческому календарю. Поэтому, кстати, некоторые строчки Ахматовой, в которых содержалось указание на реальную дату (например, такие — *Какие странненькие слова / Принес мне тихий день апреля. / Ты знал, во мне еще жива / Страстная страшная неделя*), некоторыми читателями и критиками воспринимались как явное новшество. Конечно, начиная с Лермонтова появляется целая традиция ставить календарную дату в заглавие, ср.: *1831-го июня 11 дня*. Но все-таки дата в названии стихотворения (или под стихотворением) и дата в стихотворном тексте — это не одно и то же. Вообще, иллюзия точного времени — это, как известно, первостепенная задача прозы; в поэзии же точные даты встречаются крайне редко — иначе описываемые события были бы строго приурочены к конкретному времени, месту, лицу, и читатель не смог бы, например, отождествить Я-субъекта с собой. В русской поэзии рассматриваемого периода более употребительными были временные слова и словосочетания с семантикой неопределенности или недоопределенности.

Рассмотрим каждую из пяти лексем отдельно.

*Час-1.2* (ок. 110 употреблений) обозначает время в пределах дня-1.1. Это может быть как точный момент часового времени, определяемый по часам (*пробило три часа*), так и промежуток времени в течение дня, определяемый по положению солнца или по состоянию природы (*вечерний час*).

Собственно часовое время (ок. 20 употреблений) передавалось при помощи числительных, ср.:

*Девятый час; уж темно; близ заставы / Чернеют рядом старых пять домов* (Лерм.); *Что ж, господа, половина шестого?* (Гум.); *На Исакьевской ровно в шесть* (Ахм., «Поэма без героя»).

Интересно, что часовое время художественно изображалось и при помощи указаний на количество ударов часового механизма (тем самым создаются синэстетические эффекты, когда часовое время ассоциируется с боем часов) —

*Бьет час / <...> / Бьет два, бьет три <...>* (Пушк.); *На башне, с песнию чузунной / Гиганты бьют полночный час* (Блок); *Поздно. Гиганты на башне / Гулко ударили три* (Гум.); *Три в столовой пробило* (Ахм.).

И все же в подавляющем большинстве случаев точное время было скрыто от читателя (оно присутствует в тексте имплицитно), но указание на него содержалось в словосочетаниях *назначить час* и *условный/условленный час*:

*Соблазнительного счастья / Назначаешь тайный час, / И с горячкою любовной / Прибегаем в час условный* (Пушк.); *И близок час уже, условленный тобой* (Фет).

Часовое время, определяемое по положению солнца (в течение светового дня) или по количеству света и темноты (вечером и ночью) в 4 раза превышает собственно часовое время (90 случаев из 110). И это вполне объяснимо: в таких употреблениях размывается определенность, свойственная собственно часовому времени. Помимо этого, в словосочетаниях типа *часы заката* (о которых и пойдет дальше речь) заложена двойная семантика — в такой временной промежуток вписывается и жизнь природы, и события (в том числе события человеческой жизни), происходящие на ее фоне. А когда в такие словосочетания добавляются еще прилагательные со значением оценки или восприятия или с ни-

ми семантически согласуются глаголы восприятия, то создается еще более впечатляющий сплав художественных средств, ср.:

*В сладкий час вечерней мглы* (Пушк.); *Не люблю только час пред закатом* (Ахм).

«Природное время» чаще всего связано с регулярными световыми циклами, поэтому оно обычно служит фоном для регулярно повторяющихся действий, ср.: *«Стучись полночными часами / В блаженства замкнутую дверь!»* (Блок), реже — для единичных событий, ср.: *В нескромный час меж вечера и света, / Без матери, одна, полудета, / Зачем его должна ты принимать* (Пушк.). Также в регулярные «природные» часы нередко вписываются закономерности:

*В неверный час, меж днем и темнотой, / Когда туман синет над водой, / В час грешных дум, видений, тайн и дел / <...>* (Пушк.); *Есть некий час, в ночи всемирного молчанья, / И в оный час явлений и чудес / Живая колесница мифозданья / Открыто катится в святилище небес* (Тютч.).

«Природные» часы с зависимыми словами преимущественно встречаются в конструкции *в + час* в Вин. пад. Ед. ч. (редко — Мн. ч.); *час* в этой конструкции обязательно определяется и характеризуется либо при помощи прилагательного, либо при помощи существительного в Род. пад. (и то и другое, как правило, обозначает суточное время). Интересно, что у всех семи поэтов имеются практически все деления суточного времени; при этом наиболее частотным и выделенным оказывается *вечер*:

*в час утра* (Лерм.), *в утренний час* (Фет); *в час рассвета* (Блок); *в час зари* (Ахм.); *в часы полдневны* (Пушк.), *в полуденный час* (Лерм., Гум.); *в вечерний час* (Пушк., Лерм., Фет, Блок), *в час вечерний* (Фет, Гум.); *в час заката* (Фет), *в часы заката* (Блок); *в часы полуночи* (Фет, Блок), *в полуночный час* (Тютч.) и т. д.

Нередко в этой конструкции *час* сопровождается еще одним определением; например, к прилагательному или существительному со значением суточного времени добавляются

— прилагательные, передающие другие объективные характеристики этого промежутка времени; от Лермонтова до Ахматовой в этом качестве используется прилагательное *тихий*:

*в тихий утра час* (Лерм.), *в предвечерний тихий час* (Ахм.), *в вечерний тихий час* (Блок, Гумилев), *в тихий час ночной* (Блок);

— прилагательные, передающие живописные детали пейзажа (в т. ч. цветовые прилагательные); в таких словосочетаниях задается время-пространство; отметим, что такие словосочетания полностью отсутствуют у Пушкина, зато начиная с Лермонтова становятся очень частотными:

*Но мнилось, что в розовый вечера час / Та степь повторяла мне памятный  
глас (Лерм.); Когда росой обрызганный душистой, / Румяным вечером иль утра  
в час златой / Из-под куста мне ландыш серебристый / Приветливо кивает го-  
ловой (Лерм.); Кто видел Кремль в час утра золотой, / Когда лежит над горо-  
дом туман, / Когда меж храмов с гордой простотой / Как царь белеет баиня-ве-  
ликан? (Лерм.); Еще досель в прозрачный час заката / Глядит скала, сиянием  
объята, / На пену волн Эгейских с высоты (Фет); В час закатный, в час хру-  
стальный / Показались корабли (Блок); В час утра, чистый и хрустальный, /  
У стен Московского Кремля, / Восторг души первоначальный / Вернет ли мне  
моя земля (Блок); И если в час прозрачный, утренний / Пловцы в морях его  
встречали, / Их вечно мучил голос внутренний / Слепым предвестием печали  
(Гум.); ср. также Я ломаю слоистые скалы / В час отлива на илестом дне  
(Блок, «Соловьиный сад»); Но когда над Невою длится / Тот особенный, чис-  
тый час (Ахм.) и т. д.;*

— прилагательные, передающие различные аспекты воспри-  
ятия:

*Где луна теплее блещет / В сладкий час вечерней мглы (Пушк.); Обоих вас я ви-  
дел вместе — / И всю тебя узнал я в ней... / Та ж взоров тихость, нежность  
гласа / Та ж прелесть утреннего часа, / Что вела с главы твоей! (Тютч.);  
Лишь один в час вечерний, заветный, / Я к журчащему сладко ключу / По тро-  
пинке лесной, незаметной, / Путь обычный во мраке сыщу (Фет) и т. д.*

Малочисленна группа примеров на другое значение слова *час*, *час-1.3* (18 употреблений), когда он обозначает человеческую дея-  
тельность, которая регулярно имеет место в определенное время  
*дня-1.1* (суток). Эта лексема хорошо представлена только в по-  
эзии Пушкина, ср. регулярные сочетания *досужий час* (в значении  
*час отдыха*); единичные примеры — *в часы свободы*, *в часы молит-*  
*вы* (есть также и у Лермонтова); ср. также *молитвенный час* (Фет):

*Оставляя книг ученье, / В досужий мне часок / У добренькой старушки / Душистый  
пью чаек (Пушк.); На маках лени, в тихий час, / Он сладко засыпает (Пушк.);  
В день жаркий, в тихий час досуга / Дышать в объятиях друг друга (Пушк.);  
Стамбул отвык от поту битвы / И пьет вино в часы молитвы (Пушк.);  
Пусть ты отблеск, пленяющий нас, / Пусть за ним ты несешься мечтою, / Но  
тебе — наш молитвенный час, / Что слетает к нам в душу с зарею (Фет).*

*День* в календарном значении, как дата (ок. 190), редко соотносится с определенным местом на оси времени. Сама точная дата, как правило, не называется и остается «за кадром»; для этих целей служит специальная конструкция *день + существительное в Род. пад.* (и — реже — *день + прилагательное или личное местоимение* в функции прилагательного); этой конструкцией вводится

— памятное событие жизни, которое отождествляется с этим **днем**:

*Ты усладил изгнанья день печальный, / Ты в день его Лицея превратил* (Пушк.); *Ты говорила: «В день свиданья / Под небом вечно голубым, / В тени олив, любви лобзанья / Мы вновь, мой друг, соединим.»* (Пушк.); *Завтра день молитвы и печали, / Завтра память рокового дня* (Тютч.); *Сегодня день твой просветленья, / И на вершине красоты / Живую тайну вдохновенья / Всем существом вещаешь ты* (Фет); *Я праздную день мой в веселой столице!* (Гум.); *Я этот день люблю и праздную* (Ахм.); *Из памяти твоей я выну этот день* (Ахм.) и т. д.;

— дата церковного календаря:

*Я мыслю: «В день Ильи-пророка / Она была разведена»* (Пушк.); *О Русь, велик грядущий день, / Вселенский день и православный!* (Тютч.); *В Воскресенье Вербное / Завтра встану первая / Для святого дня* (Блок); *В тот день Христова Воскресенья* (Гум.); *За окном крылами веет / Белый, белый Духов день* (Ахм.);

— памятное событие в истории, которое отмечается ежегодно:

*Великий день Бородина* (Пушк.); *Недаром помнит вся Россия / Про день Бородину* (Лерм.);

— день рождения:

[на юбилей Н. М. Карамзина] *Великий день Карамзина / Мы, поминая братской тризной, / Что скажем здесь перед отчизной, / На что б откликнулась она?* (Тютч.);

— а также *первый день* мира (или *день* его сотворения) и *последний день*, ср.:

*Таинственно, как в первый день созданья, / В бездонном небе звездный сонм горит* (Тютч.); *Щедрота полная удобная небесам, / В день грозного суда, подобно ниве тучной, / О сеятель благополучный, / Сторицею воздаст она твоим трудам* (Пушк.) и т. д.

*Год*, точнее *год-1* (ок. 60) и промежуточные значения между *годом-1* и *годом-2* (ок. 90), имел два круга употребления. *Год* в Ед. ч.



с порядковыми числительными обозначал конкретный исторический год. Обычно это был либо *год*, который современникам поэта был известен и памятен либо по какому-либо событию общезначимого масштаба (так, для Пушкина и его современников — это 1812 г., на который приходится война с Наполеоном), ср.: *Толпою тесною художник поместил / Сюда начальников народных наших сил, / Покрытых славою чудесного похода / И вечной памятью двенадцатого года* (Пушк.), либо *год*, в который произошло какое-либо памятное для Я-субъекта событие жизни, ср.: *Он в шестнадцатом году весною / Обещал, что скоро сам придет. / Он в шестнадцатом году весною / Говорил, что птицей прилечу / Через мрак и смерть к его покою, / Прикоснусь крылом к его плечу* (Ахм.). Впрочем, такие примеры были крайне малочисленными.

В поэзии XIX — нач. XX в. явно преобладал другой круг употребления, когда *год* во Мн. ч., но, как правило, без определений использовался для передачи протекания времени; *год* в этом случае входил в самые разные конструкции и сочетания.

Интересно, что *годы* могли соотноситься с прошлыми и будущими эпохами, но не с той эпохой, в которой жил поэт. В этом качестве чаще всего использовалась другая лексема, *век-1.1* (см. ниже). *Годы* служили фоном для

— произошедших или произошедших событий:

*Шли годы. Бурь порыв мятежный / Рассеял прежние мечты* (Пушк.); *Предчувствую Тебя. Годы проходят мимо — / Все в облике одном предчувствую Тебя* (Блок);

— происходящих перемен:

*Люблю я больше год от году, / Желаньям мирным дав простор, / Поутру ясную погоду, / Под вечер тихий разговор* (Лерм.);

— закономерностей:

[душа] *Так каждый день стареется она, / И каждый год, как желтый лист, кружится, / Все кажется, и помнится, и мнится, / Что осень прошлых лет была не так грустна* (Блок); *Как кочевницы звезды, что всходят раз в год* (Гум.); *Но так бывает: раз в году, / Когда растает лед, / В Екатерининном саду / Стою у чистых вод* (Ахм.).

Для лексем *год-1* (и *год-2*) наиболее типичными предикатами были глаголы движения — *проходить*, *лететь* и даже *плыть*:

*Прошли года* чредою незаметной (Пушк.); *Года* унылой чередой / От нас невидимо сокрылись (Лерм.); *А годы* проходят — все лучшие **годы!** (Лерм.; зд. двусмысленность — ‘календарные годы’ или ‘годы жизни’); *Проходили года* ⟨...⟩ (Фет); *И многие годы* неслышно прошли (Лерм.); *Прошли года* (Блок); *Пять лет* прошло (Ахм.); *За годом год* летит (Пушк.); *Промчатся годы* (Пушк.); ⟨...⟩ *промчался год* (Фет); *Проносились года* (Фет); *И много уж лет* протекло без следов / С тех пор, как он виден с далеких холмов (Лерм.); *Протекли за годами года* (Блок); *Тихо плывут года* (Ахм.); *Годы* плыли, как вода (Ахм.) и т. д.

*Век-1.1* (на количественное и календарное значение приходится ок. 100 употреблений), как и *год*, мог служить средством исчисления времени. Интересно, что в русской поэзии назывались только XVIII, XIX и XX века. (Гум., Ахм.), ср.: *Этой ивы листья в девятнадцатом веке* увяли, / *Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ* (Ахм.). Счет историческим векам в русской поэзии велся при помощи сочетаний

— с числительными:

*Не боюсь я Востока, — / Отвечал Казбек, — / Род людской там спит глубоко / Уж девятый век* (Лерм.); *И вот, уж века* два тому иль боле, / *Волшебною мечтой озраждена, / В своей цветущей опочив юдоле, / На волю неба предалась она* (Тютч.); *То древний глас, то свыше глас: / «Четвертый век* уж на исходе, — / *Свершится он — и грянет час!»* (Тютч.);

— с наречиями типа *много, столько* и т. д.:

*Яркий снег сиял в долине / ⟨...⟩ / Но который век* белеет / *Там, на высях снеговых?* (Тютч.);

— а также в составе фраземы *вести счет X-ам*:

*Лишь по ночам, склонясь к долинам, / Ведя векам* грядущим счет, / *Тень Данта, с профилем орлиным / О новой жизни мне поет* (Блок).

Большое количество употреблений, естественно, приходилось на обозначение того века, в котором живет поэт. В этом случае совмещались два значения: *век-1.1* и *век-1.2* (эпоха) (ок. 20). Для указания на *век*, в который живет поэт, использовались два дейктических слова: местоимение ближнего дейксиса *этот* и личное местоимение *наш*. В обоих случаях, как правило контексты, в которых был помещен *век*, несли ярко выраженную пейоративную оценку:

[наш] *Наш век* — *торгаш; в сей век железный / Без денег и свободы нет* (Пушк.); *В наш век, вы знаете, и слезы преступленья* (Пушк.); *Безумно*

*ждать любви заочной? / В наш век все чувства лишь на срок (Лерм.); В наш век изнеженный не так ли ты, поэт, / Свое утратил назначение, / На злато променяв ту власть, которой свет / Внимал в немом благоговеньи? (Лерм.); Где вы, о древние народы! / Ваш мир был храмом для богов, / В книгу Матери-природы / Читали ясно, без очков!.. / Нет, мы не древние народы! / Наш век, о други, не таков (Гютч.); Счастливы в наш век, кому победа / Далась не кровью, а умом (Гютч.); В наш век отчаянных сомнений, / В наш век неверием больной, / Когда все гуще сходят тени / На одичалый мир земной (Гютч.); Не прикован я к нашему веку, / Если вижу сквозь бездну времен (Гум.) и т. д.;*

[этот] Молчи, прошу не смей меня будить. / О, в этот век преступный и постыдный / Не жить, не чувствовать удел завидный (Гютч., <Из Микеланджело> перевод); Чем хуже этот век предшествующих? Разве / Тем, что в чаду печали и тревог / Он к самой черной прикоснулся язве, / Но исцелить ее не мог (Ахм.).

Век также сочетался с прилагательными типа *прошлый* — *грядущий*, которые соотносились с настоящим веком как с точкой отсчета во времени:

*А все, кого я на земле застала, / Вы, века прошлого дряхлеющий посев! (Ахм.); Иль век смолкающий в наследство передал / Свои бесплодные мне муки (Фет); И неужель в грядущем веке / Младенцу мне — велит судьба / Впервые дрогнувшие веки / Открыть у львиного столба (Блок); Я верю: новый век взойдет / Среди всех несчастных поколений (Блок) и т. д.*

Ср. также предшествующий век как точка отсчета —

[Ломоносов] *Предбудущим векам что мог он передать?* (Пушк.).

Отметим еще, что с *веками* (во Мн. ч.) чаще всего соотносятся события и явления общезначимого масштаба — те, которые соизмеримы разве что только с вечностью. Ср.:

*Его стихов пленительная сладость / Пройдет веков завистливую даль (Пушк.); Над миром мы пройдем без шума и следа, / Не бросивши векам ни мысли плодovitой, / Ни гением начатого труда (Лерм.); Так век за веком — скоро ли, Господь? / Под скальпелем природы и искусства / Кричит наш дух, изнемогает плоть, / Рождая орган для шестого чувства (Гум.) и т. д.*

*Века* в качестве фона для таких событий входили в следующие образные сочетания:

*даль веков (Пушк.); ряд веков (Фет); из глубины веков, в дали веков, во мглу веков (Блок); стаи веков (Гум.) и т. д.*

Поскольку представить себе временную перспективу, состоящую из веков, достаточно трудно, с веками сочетаются прилагательные *далекие, незапамятные* и т. д.:

*И на пышных парадных снегах / Лыжный след, словно память о том. / Что в каких-то далеких веках / Здесь с тобою прошли мы вдвоем* (Ахм.); [Клеопатра] «*Кадите мне. Цветы расскажите. / Я в незапамятных веках / Была царицею в Египте. / Теперь — я воск. Я тлен. Я прах*» (Блок).

\* \* \*

Подведем первые итоги после рассмотрения двух центральных значений, количественного и календарного. Соответствующие лексемы представлены наибольшим количеством употреблений, что напрямую связано и с их семантикой, и с близостью такого рода употреблений к прозаическому и речевому узусу. Прямым следствием употребительности всех этих лексем стало то, что в количественном отношении на эти две группы приходится 55% всех употреблений (ок. 990).

Отметим также, что психологически *час, день, год* и *век* осознавались в поэзии как совершенно *особые*, непохожие друг на друга, качественно разные отрезки времени. В отличие от них *миг* (ок. 90), *мгновение* (ок. 40), *минута* (25) так малы сами по себе, что приписать им какие-то характеристики невозможно. В поэзии они обозначают (предельно) малый промежуток времени, в течение которого происходит «точечное» событие.

*Час* (*час-1.1* — ок. 70; *час-1.2* — ок. 110; *час-1.3* — ок. 20) кроме того, что соотносится с точной мерой времени, может передавать еще и «отрезок» суточного времени, своего рода время-место; к нему могут быть приурочены не только единичные события, но и события, происходящие регулярно, постоянно, часто.

Наибольшая употребительность *дня* (как *дня-1.1* — ок. 300 употреблений, так и *дня-1.2* — 90) объясняется в первую очередь особенностями человеческого осознания времени: *день* в восприятии человека — это качественный промежуток времени, который может отличаться от других дней и который человеческая память способна удержать во всех деталях. Вполне естественно и то, что памятное событие в первую очередь соотносится с *днем*, с датой (а уже потом — с *часом* или *минутой*). Тем самым у слова *день* имеются наибольшие возможности для качественной

характеризации. В подтверждение этому отметим, что каждый из семи поэтов наделял день особыми характеристиками, ср., например — *Он длится без конца — янтарный, тяжкий день* (Ахм.).

*Годы* (*год-1* и *год-2* — по 60 употреблений; промежуточные употребления между *годом-1* и *годом-2* — ок. 90) появляются в поэзии тогда, когда поэт отрывается от непосредственного созерцания протекающего времени; собственно говоря, при употреблении двух лексем, *год-1* и *год-2*, поэты выводят на первый план наиболее существенные приметы эпохи или периода времени. *Годы*, как и *дни*, *миги*, *мгновения*, являются еще и формой п а м я т и о прошлом, о значимых событиях, о переменах и т. д.

Наконец, *век* (*век-1.1* — ок. 100, промежуточные употребления между *веком-1.1* и *веком-1.2* — ок. 20) использовался или для создания временной перспективы, во много раз превосходящей возможности человеческого воображения, или же для обозначения того времени, в котором живет поэт.

### 3. Группа «Срок наступления события»

С р о к наступления события, независимый от человека и, как правило, неожиданный для человека, передают лексемы *час-1.5* (ок. 30) и *минута-2* (ок. 10). Эта группа была крайне малочисленной даже и в эпоху Пушкина: численность употреблений внутри этой группы составляет всего лишь 2% от общего количества (ок. 40 употреблений).

*Час* в этом значении использовался как подлежащее при предикатах *наступить*, *пробить* (по аналогии с «часовым» часом), *грядсти*, *близок*, а *минута* — как подлежащее при глаголе *грядсти*. При этом речь всегда идет о наступлении какого-либо поворотного события, которое должно внести изменения в жизнь отдельного человека или в историю:

*Но полно, час настал: гори, письмо любви* (Пушк.); *На месте казни — гордый, хоть презренный / Я кончу жизнь мою; / Виновный пред людьми, не пред тобою, / Я твердо жду тот час* (Лерм.); *Но час настал, пробил... Молитесь Богу, / В последний раз вы молитесь теперь* (Тютч.); ср. также *Мы ждем и верим PROVIDENЬЮ — / Ему известны день и час* (Тютч.) и т. д.

*Час* также мог сочетаться с

— прилагательным *урочный* (Лерм., Фет, Блок):

*Но в час свой урочный узнает оно / Цепей неизбежное бремя (Лерм.); Вотще... В полночь, как соловей восточный / Свистал, а я бродил незримый за стеной, / Я видел: грации собрались в час урочный / В былой приют заросшего тропой (Фет)* (здесь возможна и иная интерпретация — не час-1.5, а час-1.2); [весна] *Своим законам лишь послушна, / В условный час слетает к вам, / Светла, блаженно-равнодушна, / Как подобает божествам (Фет);*

— местоимением *свой*, ср:

[о смерти] *Что и ко мне она придет в свой час (Блок);*

— прилагательными:

*Я говорил тебе: ни счастья, ни славы / Мне в мире не найти; настанет час кровавый, / И я паду (...)* (Лерм.); *И в час таинственный я упаду в ручей, / И унесет меня потоком (Фет).*

Лексема *минута* в этом значении сочетается только с прилагательным *роковая* (Пушк., Тютч., Блок):

*Но близок час! грядет минута роковая (Пушк.); Нет — в минуту роковую, / Тайной прелестью влеком / Душу, душу я живу / Схоронил на дне твоём (Тютч.); В час равнодушного свиданья / Я роковой минуты ждал (Блок).*

#### 4. Группа «Благоприятное/неблагоприятное время»

Другая группа, самая малочисленная (0,5%), благоприятное/неблагоприятное для человека время, представлено лишь одной лексемой, *часом*-1.6 (только в сочетании с прилагательными *добрый/недобрый*), а также фраземой *черный день*. Собственно говоря, здесь благоприятность или неблагоприятность событий переносится на время и становится его собственным качеством:

[*добрый час*] *Вам музы, милые старушки, / Колпак связали в добрый час (Пушк.); Потом вас чинно в гроб положут, / И черви ваш скелет обгложут, / А там наследник в добрый час / Придавит монументом вас (Лерм.); [об итальянской вилле] И распротысь с тревогою житейской, / И кипарисной рощей заслонясь, — / Блаженной тенью, тенью елисейской, / Она заснула в добрый час (Тютч.);*

[*недобрый час*] [о черепе] *Литовский меч в недобрый час / По нем со звоном ударялся (Пушк.); Очи юга! черны очи! / Нашей встречи был недобрый час (Лерм.);*

[*черный день*] *Но вскоре я дожид до черного дня (Пушк.); Лишь к Твоей золотой свирели / В черный день устами прильну (Блок).*

### 5. Группа «Событийное время»

С количественным значением тесно связаны значения, предполагающие событийное наполнение времени. Однако в отличие от количественного и календарного/часового значения событийные значения теряют соотнесенность и с временными мерами, и с осью времени. Так, *час свидания* может рассматриваться как двусмысленное сочетание: это или точное время на часах, в которое происходит или должно произойти свидание (часовое значение), или же само свидание, занимающее небольшой временной отрезок (причем не обязательно равный (или приблизительно равный) 60 минутам).

Событийная группа по своей численности занимает второе место наряду с группой «Календарное время»: это 21%, ок. 380 употреблений, с тенденцией к сокращению употребительности к нач. XX в. Парадокс заключается в том, что употребление именно этих номинаций не всегда продиктовано насущной необходимостью. Говоря прозой, естественно сказать *А потом наступила разлука*, тогда как поэты нашего периода скажут *А потом наступили дни/годы разлуки: Так иногда разлуки час / Живее сладкого свиданья* (Пушк.). А прозаическая фраза *во время свидания* в переводе на поэтический язык XIX — нач. XX в. скорее всего будет звучать как *в час / в минуту свидания*.

Итак, значение 'промежуток времени без четких границ, выделяемый по характерному признаку', реализуется в лексемах *миг*-2 (ок. 40), *мгновение*-2 (ок. 10), *минута*-3 (35), *час*-1.4 (ок. 130), *день*-1.3 (ок. 90) (только Мн. ч.), *год*-4 (ок. 60) (только Мн. ч.), *век*-1.2 (ок. 15) (только Ед. ч.).

Сразу обратим внимание, что для каждой из этих лексем в какой-то степени остается важным параметр временной протяженности. Именно по этой причине лексемы *миг*, *мгновение*, *минута* (три синонима) употребляются чаще всего в форме Ед. ч. и с ними по-прежнему соотносятся «точечные» события; *час* употребляется и в Ед. ч., и во Мн. ч.: и в том, и в другом случае обозначаемый им промежуток времени не выходит за пределы *дня*-1.1; *день* и *год*, только во Мн. ч., становятся полными синонимами и чаще всего соотносятся с эпохой; наконец, *век* может обозначать как промежуток времени меньший, чем *век*-1 (ср.:

век *Екатерины*), так и промежуток времени, намного превосходящий *век-1* (ср.: *Золотой век*).

Рассматриваемые значения реализуются по меньшей мере в двух конструкциях: очень употребительной *миг* (<...век> + *существительное* в Род. пад. или более редкой *прилагательное* + *миг* (<...век>). Обе эти конструкции вводят событие, состояние, которое занимает полностью весь промежуток времени. Соответственно, для «точечных» событий подходят *миг*, *мгновение*, *минута*, *час* (в единственном числе); для ситуаций, длящихся долго, подходят *дни* и *года*; для исторического периода, который имеет свои отличительные черты, — *дни*, *годы* и *век*.

Необходимо отдельно сказать о третьей конструкции — синтаксических клише для *дня* и *часа* (редко — *мига*), которые вводили придаточное временное в сложноподчиненном предложении; вот лишь некоторые из них — *в те дни, когда...* / *в часы, когда...* / *и в час, когда...*; *в день <час>, когда...*; *в день <час>, как...* Во многих случаях это клише занимало самое начало строки, гораздо реже оно стояло в середине строки или попадало на анжамбман. Мы проиллюстрируем только одну ритмико-синтаксическую разновидность, которая была распространена в наибольшей степени — это четырехстопный ямб с мужскими и женскими окончаниями, ср.:

- В те дни, когда мне были новы / Все впечатленья бытия* (Пушк.);  
*В те дни, когда любим тобой, / Я мог доволен быть судьбой* (Лерм.);  
*В те дни, когда уж нет надежд, / А есть одно воспоминанье* (Лерм.);  
*В те дни, когда душа трепещет / Избытком жизненных тревог* (Блок);  
*В те дни, когда бушует вьюга* (Блок) и др.,

ср. также другие ритмико-синтаксические вариации —

- Тот день, когда без корабля / Помчусь в воздушном океане* (Фет)  
*О день, когда я стану зрячим* (Гум.).
- .....

- В те дни, как Пресненское поле / Еще забор не ограждал* (Пушк.);  
*В те дни, как люблю мне писать* (Пушк.) и др.

- И в час, когда изменит воля, / Тебе мигнет издалека* (Блок);  
*В тот час, когда не видит глаз / Ни кипариса, ни бассейна* (Гум.) и др.;
- .....

- В тот час, как рушатся миры, / Примите этот дар весенний* (Ахм.) и др.



Перейдем теперь к отдельным лексемам.

*Миг* и *мгновение* соотносятся с событием или с таким состоянием, которое не длится долго. При этом значимость события в контексте *мига* и *мгновения* «повышается в ранге», и оно становится памятным, поворотным, необыкновенным. Событие или состояние вводится

— зависимым существительным, ср.:

*Погибни, мести миг единый* (Пушк.); *Он близок, миг рукоплесканий* (Блок); *Миг блаженства век лови* (Пушк.); *Сажусь тот час у своего окна, / И в этот миг таинственной отрады / Душа моя мятежная полна* (Лерм.);

— зависимым прилагательным, ср.:

*Не мог щадить он нашей славы; / Не мог понять в сей миг кровавый, / На что он руку поднимал!* (Лерм.); *И всегда открывается книга / В том же месте. И странно тогда: / Все как будто с прощального мига / Не прошли невозвратно года* (Ахм.).

В ряде случаев само событие не называется, однако прилагательные с семантикой чуда или тайны подчеркивают его значительность, ср.: *чудный/чудесный миг* (*мгновение*) —

*Случится ли тебе в заветный, чудный миг / Открыть в душе давно безмолвной / Еще неведомый и девственный родник, / Простых и сладких звуков полный* (Лерм.); *Что я почувствовал в сей миг чудесный, / И что я пел, напрасно вновь пою* (Лерм.); *Я помню чудное мгновенье: / Передо мной явилась ты* (Пушк.); *И в эти чудные мгновенья / Ни разу мне не довелось / С ним повстречаться без волненья / И любоваться им без слез* (Тютч.);

а также:

*Я многое понял в тот миг сокровенный* (Гум.); *Оттого, что стали рядом / Мы в блаженный миг чудес, / В миг, когда над Летним садом / Месяц розовый воскрес* (Ахм.).

*Миги* и *мгновения* часто соотносятся с приятными событиями, что также находит свое выражение в устойчивом клише *сладкий/сладостный миг* (*мгновение*):

*Так, счастье ведал я, и сладкий миг исчез* (Лерм.); *О, это все — цветы, букашки и камни, / Каких ребенок рад набрать со всех сторон / Любимой матери в те сладкие мгновенья, / Когда ей заглянуть в глаза так счастлив он* (Фет).

Событие, состояние или просто качественно охарактеризованное время, которое вводится *мигом* или *мгновением*, может соот-

носиться с другим событием при помощи достаточно распространенной конструкции *в + миг* (мгновение) в Вин. пад. Ед. ч. с зависимым словом, ср.: *В светлый миг услышим звуки / Отходящих бурь* (Блок).

*Минута* в русской поэзии использовалась гораздо более функционально. Ее употребление в Ед. ч. было во многом сходно с употреблением *мига* и *мгновения*, в частности она сочетается с теми же прилагательными — *сладкий, чудный, незабвенный*, — ср.:

*Вернулся я, и время испытанья / Промчалось законной чередой; / А он не дождался минуты сладкой* (Лерм.); *В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты, / Чудные душу порой посещают минуты* (Фет); *Я для него забыл весь мир / Для сей минуты незабвенной* (Лерм.) и т. д.

Продолжая перечень сходных черт, отметим, что *минуты* (во Мн. ч.) могли обозначать счастливое или роковое время:

*Минуты счастья золотые / Пускай мне Клофо не совет* (Пушк.); *Пей, отдавайся минутам счастливым, — / Трепет блаженства всю душу обнимет* (Фет); *Ты вспомни быстрые минуты первых дней, / Неволю мфрную, шесть дней соединенья* (Пушк.) и т. д.; *Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые! / Его призвали всеблагие / Как собеседника на пир* (Тютч.).

В сущности, в таких контекстах выбор между *мигом*, *мгновением* или *минутой* определяется не столько их семантикой, сколько личными вкусами и предпочтениями поэтов.

В отличие от *мига* и *мгновения* с *минутой* (в Ед. ч.) могли соотноситься не только «точечные» события, но и события более длительные, которые бы не «уложились» в *миг* или *мгновение*:

*Или в минуту вдохновенья / Небрежно стансы намарать* (Пушк.); [Чтоб (...)] *Ты помнила мои последние моления / В саду... во тьме ночной... в минуту разлученья* (Пушк.); [о кинжале] *Лилейная рука тебя мне поднесла / В знак памяти, в минуту расставанья* (Лерм.); *Но есть сильней очарованья: / Глаза, потупленные ниц / В минуту страстного лобзанья* (Тютч.).

Другое отличие *минуты* от *мига* и *мгновения* состояло в том, что *минута* (в Ед. ч. и во Мн. ч.) могла передавать еще и события обыденные, которые происходят в жизни каждого:

*В минуту жизни трудную / Теснится ль в сердце грусть: / Одну молитву чудную / Твержу я наизусть* (Лерм.); *И скучно и грустно! — и некому руку подать / В минуту душевной невзгоды* (Лерм); ср. также во Мн. ч. *О, сколько жизни было тут, / Невозвратно пережитой! / О, сколько горестных минут, / Любви*

*и радости убитой!* (Тютч.); *И так по-земному прекрасны прекрасны и грубы / Минуты труда и покоя* (Гум.).

*Час* (ок. 130), самая употребительная лексема этой группы, не имеет коннотаций уникальности и лишена эмоциональности, которые свойственны *мигу*, *мгновению* и — в некоторых контекстах — *минуте*. Зато *час*, как и *день*, вторая по употребительности лексема (ок. 90), дает наибольшие возможности для качественной характеристики.

В ряде употреблений *час* синонимичен *минуте*, ср.: *в минуты битвы — в час битвы*. В поэзии нашего периода он употребляется в большинстве случаев в Ед. ч., в составе конструкции в + *час* в Вин. пад. с зависимым прилагательным или с зависимым существительным. Сочетание *часа* с прилагательным использовалось для того, чтобы ввести событие, ср.:

*Привыкнув розами венчать свои власы / И в неге провождать беспечные часы* (Пушк.); *Как друга ропот заунывный, / Как зов его в прощальный час, / Твой грустный шум, твой шум призывный / Услышал я в последний раз* (Пушк.); *Я помню, сорвал я обманом раз / Цветок, хранивший яд страданья — / С невзвонных уст твоих в прощальный час / Непринужденное лобзанье* (Лерм.);

или же для того, чтобы передать оценку, восприятие и т. д., ср.:

*В час незабвенный, в час печальный / Я долго плакал над тобой* (Пушк.); *Когда с тобой, о дева рая, / Я провожу небесный час* (Лерм.); *В мятежный час взмахну крылами / И сброшу сон* (Блок); *И снится Иакову сладостный час* (Ахм.).

В свою очередь, существительные в Род. пад. должны были обозначать действия, человеческую деятельность, события и т. д. Интересно, что в этой группе наиболее частотными были *час свидания* и *час* ⟨*часы*⟩ *разлуки*, ср.:

*Пой: в часы дорожной скуки, / По дороге, в тьме ночной / Сладки мне родные звуки / Звонкой песни удалой* (Пушк.); *Разлуки час и час страданья / Придут — к чему их отклонять!* (Лерм.); *Давно забытые, под легким слоем пыли, / Черты заветные, вы вновь передо мной / И в час душевных мук мгновенно воскресили / Все, что давно-давно утрачено душой* (Фет); *Мы помним, как потом в последний час разлуки, / Венком из молодых и благовонных роз / Тебя здесь нежные благословляли руки* (Фет); *Умри, Флоренция, Иуда, / Исчезни, сумрак вековой! / Я в час любви тебя забуду, / В час смерти буду не с тобой!* (Блок); *Но роза, принесенная в отель, / Забытая нарочно в час прощанья* (Гум.); *Иди один и исцеляй слепых, / Чтобы узнать в тяжелый час сомненья / Учеников злорадное глумленье / И равнодушные толпы* (Ахм.) и т. д.

В единичных случаях *час* мог управлять одновременно и существительным в Род. пад. (имя действия, состояния, события и т. д.), и характеризующим прилагательным —

*Я вопрошал природу, и она / Меня в свои объятия приняла, / В лесу холодном в грозный час метели / Я сладость тил с ее волшебных уст (Лерм.); И только в горький час обид / Из невозвратного далека / Печальный ангел просквозит (Блок) и т. д.*

*День* использовался во многих типах контекстов: он соотносился не только с событиями жизни, как рассмотренные выше лексемы, но и с целыми историческими эпохами, как *год* и *век*.

*Дни* соотносились со следующими временными промежутками:

— с отрезком человеческой жизни, который напрямую связан с какими-либо знаменательными событиями или в который имела место какая-либо значительная жизненная ситуация:

*Храни меня, мой талисман, / Храни меня, во дни гоненья, / Во дни раскаянья, волненья (Пушк.); Умчались вы, дни радости моей (Пушк.); Нет, никогда средь бурных дней / Мятёжной юности моей / Я не желал с таким волнением / Лобзать уста младых Цирцей (Пушк.); В жаркое лето и в зиму метельную, / В дни ваших свадеб, торжеств, похорон, / Жду, чтоб стугнул мою скуку смертельную / Легкий, доселе не слышанный звон (Блок); Я не любила с давних дней, / Чтобы меня ждали (Ахм.) и т. д.;*

— с периодом годового времени или отдельной его частью:

*Дни поздней осени бранят обыкновенно (Пушк.); [тополь] И, трепеща по-прежнему листьями, / О вешних днях лепечешь мне как друг (Фет); Он вспоминает дни весны (Блок); Простишь ли мне эти ноябрьские дни (Ахм.);*

— с определенной исторической ситуацией и т. д.:

*Твой стих, как Божий дух, носился над толпой / И, отзыв мыслей благородных, / Звучал, как колокол на башне вечевой / Во дни торжеств и бед народных (Лерм.); От дней войны, от дней свободы — / Кровавый отсвет в лицах есть (Блок);*

— с различными историческими эпохами, в том числе названными по имени исторических лиц:

*Нет! как оно я не был волен, / Болезнью жизни, скукой болен, / (На зло бывлым и новым дням) (Лерм.); Начало славных дней Петра / Мрачили мятежи и казни (Пушк.); [Ломоносов] И дни бесценные блаженства и покоя / Елизаветы озарил! (Тютч.).*

*Дни* также служили для обозначения прошлого, настоящего и будущего. Прошлое передавалось словосочетаниями типа

*минувшие дни* — *Они поминуют минувшие дни* (Пушк.); *Светлый призрак дней* минувших (Лерм.);

*былые дни* — *Седой певец, чьи хриплые напевы, / Нестройный ум и бестолковый вкус / В былые дни бесили нежных муз* (Пушк.); *Но твой, природа, мир о днях былых молчит* (Гютч.) (зд. расширительное понимание — все, что было до настоящей эпохи); *Их привела, как в дни былые, / Другая, поздняя звезда* (Блок);

*прежние дни* — *В них слышны: слава прежних дней, / И голос нег, и голос муки!* (Лерм.);

*прошлые дни* — *Когда мои мечты за гранью прошлых дней / Найдут тебя опять за дымкою туманной, / Я плачу сладостно, как первый иудей / На рубеже земли обетованной* (Фет) и др.; ср. также *Мне, плакальщице дней погибших* (Ахм.).

Настоящее передавалось устойчивым словосочетанием *наши дни*, ср.:

[Кто знает край...] *Где в наши дни резец Кановы / Послушный мрамор оживлял* (Пушк.); *До наших дней при имени свободы / Трепещет ваше сердце и кипит!* (Лерм.); *Но новизна царица наших дней* (Лерм.);

будущее — сочетанием *грядущие дни*, ср.:

*О, если б знали вы, друзья, / Холод и мрак грядущих дней!* (Блок).

*Год*, как уже отмечалось, употреблялся только во Мн. ч. и при этом он соотносился либо с отрезком человеческой жизни, который связан с определенными событиями или ситуациями, либо с исторической эпохой. В отличие от *дня* его сочетаемость была очень сильно формализованна.

Для передачи отрезка человеческой жизни *годы* чаще всего входили в сочетания с

— существительным в Род. пад.:

*Промчались годы заточенья* (Пушк.); *Мы поняли, что годы молчанья были ясны, / И то, что свершилось, — свершилось в вышине* (Блок); *Не венчал мою голову траурный лавр / В эти годы пиров и скорбей* (Блок) и т. д.;

— реже — с прилагательным:

*Расстались мы, но твой портрет / Я на груди своей храню; / Как бледный призрак лучших лет / Он душу радует мою* (Лерм.); *Но память, слезы прошлых лет!* (Лерм.); *И в душе опять они рождат / Сны веселых лет* (Лерм.) и т. д.;

— еще реже в этом качестве они употреблялись без определений:

*Ты позабыла: я свободы / Для заблужденья не отдам; / И так пожертвовал я годы / Твоей улыбке и глазам* (Лерм.) и т. д.

Интересно, что прошлое Я-субъекта нередко сравнивалось с его настоящим положением, причем всегда не пользу последнего, ср.:

*Кто вспомнит тайные свиданья, / Мечты, восторги прошлых лет?* (Пушк.); *Любил и я бывлые годы, / В невинности души моей, / И бури шумные природы, / И бури тайные страстей* (Пушк.); *Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело, как смутное похмелье* (Пушк.).

Для передачи исторических эпох использовались абсолютно те же клише, что и для дня, с той только разницей, что годами можно было описывать прошлое (таких примеров много) и теоретически будущее (примеры отсутствуют), но не настоящее (есть только одно исключение). Ср.:

*прошлых лет* (Пушк., Лерм.); *в прежни лета* (Пушк.); *прежних лет* (Лерм.), *прежние годы* (Лерм.); *года минувшие* (Лерм.), *минувших лет* (Фет); *бывлые годы* (Пушк.); *в бывлые годы* (Гютч.); *в бывлые года* (Гютч.); *протеких лет* (Блок). Ср.: *Или философа, который в прежни лета / Развратом изумил четьфы части света* (Пушк.); *Будь мне вожатаем. Дерзаю за тобой / Занять кафедру ту, с которой в прежни лета / Ты слишком превознес достоинства сонета, / Но где торжествовал твой здравый приговор / Минувших лет глупцам, вранью тогдашних пор* (Пушк.); *Ужели Волхов твой не Волхов прежних лет?* (Лерм.); *Мечтой безумною полна душа моя / И в глубь минувших лет уносится невольню* (Фет).

Любопытно, что в случае, когда речь шла о прошедших исторических эпохах и сравнение с настоящим подразумевалось, настоящее проигрывало рядом с прошедшими временами, ср.:

*Ах, иначе в бывлые годы / Колдовала земля с небесами* (Гум.) и т. д.

*Век*, последняя лексема этой группы, имел значение ‘эпоха’ и употреблялся только в Ед. ч. в составе двух клише. Первое — *золотой век / железный век* (мифологический) (Пушк., Блок, Ахм.), а также *каменный* (геологический) (Ахм.). Ср.:

*В веке железном, скажи, кто золотой угадал?* (Пушк.); *Я посещал тот край обетованный, / Где золотой блистал когда-то век* (Фет); [поэты] *Разнежась, мечтали о веке златом / <...> / По крайности, есть у поэта / И косы, и тучки,*

*и век золотой* (Блок); *Это — когда будет век золотой* (Ахм.); *Лишь ветер каменного века / В ворота темные стучит* (Ахм.);

второе — *век* + *имя исторической личности или исторических событий*, определивших ход времени и истории, в Род. пад., ср.:

*О, громкий век военных споров, / Свидетель славы россиян!* (Пушк.); *Старик, счастливый век забыв Екатерины* (Пушк.); *Был Августов высокий век* (Гум.).

### 6. Группа «Периоды человеческой жизни»

Для обозначения периода жизни (чаще всего человеческой) использовалась лексема *век*-1.3 (ок. 30) (только Ед. ч.); для обозначения отдельных возрастов человека — *год*-3 (ок. 140) (только Мн. ч.; формы Им. Мн. ч. — *года, годы, лета* (последние только у Пушкина). Третья лексема этой группы, *день*-1.4 (ок. 90) (Мн. ч., редко — Ед. ч.), могла иметь и то и другое значение и, соответственно, в первом случае ее сочетаемость была близка к сочетаемости *века*, а во втором — к сочетаемости *года*.

Эта группа слов имеет высокую частотность (ок. 260 употреблений; 14%) только за счет того, что *дни, века* и сочетания типа *младые годы* были чрезвычайно распространены в поэзии XIX в.; к нач. XX в. явственно прослеживается их постепенное сокращение.

*Век* представлен большим количеством примеров в поэзии Пушкина; у всех остальных поэтов — это единичные случаи, которые, впрочем, следуют пушкинским образцам.

В нач. XX в. *век* в этом значении уже явно воспринимался как книжное, стилистически высокое слово, ср.:

*И Господь воздаст мне полной мерой / За недолгий мой и горький век* (Гум.); *Наш век на земле быстротечен* (Ахм.).

Во всех конструкциях с лексемой *век* содержалось указание на то, чей это век; здесь использовались как личные местоимения (*мой, свой, их*), так и — в редких случаях — существительные в Род. пад., ср.:

*Течет твой век беспечный, / Проходит день за днем* (Пушк.); *В неволе мрачной закатился / Наполеона грозный век* (Пушк.).

При этом глаголы, относящиеся к *веку*, передавали его протекание или окончание, но не начало:

*И я сказал: «Стократ блажен, / Чей век, свободный и прекрасный, / Как век весны промчался ясной / И страстью не был омрачен»* (Пушк.); *Мой век невидимо проходит, / Из круга смехов и харит / Уж время скрыться мне велит / И за руку меня выводит* (Пушк.) и т. д.

То, как человек проводит свой *век* или как высшие силы воздействуют на его жизнь, передавалось глаголами типа *проводить*, *губить* и т. д.:

*В мольбах и гаданьях проведший весь век* (Пушк.); *С душой задумчивой я нынче посетил / Страну, где грустный век ты некогда влачил* (Пушк.); *Исчез — в ссылке догубил / Свой век неимоверный* (Тютч.); {Из Мандзони} *Он, вездьы приподняв, мне подал руку: / «Всевышних власть мой век во цвете губит»* (Тютч.).

*День*, обозначающий период жизни, имел сочетаемость, похожую на сочетаемость *века*, ср. те же личные местоимения, те же глаголы, а также характеризующие прилагательные:

[пустынный уголок] *Где льется дней моих невидимый поток* (Пушк.); *В глуши, во мраке заточенья / Тянулись тихо дни мои* (Пушк.); *Простите, сумрачные сени, / Где дни мои текли в тиши* (Пушк.); *О, если б дни мои текли / На лоне сладостном покоя и забвенья* (Лерм.); *Как уходят клубы дыма, / Так уходят наши дни* (Тютч.); *Когда страшишься смерти скорой, / Когда твои неярки дни, / К плитам Сиенского собора / Свой взор натруженный склони* (Блок) и т. д.

Применительно к дням уже в поэзии Пушкина использовалась фразема *подруга дней X-а*; в поэзии Блока она изменяется на *спутницу дней* и *владычицу дней*, ср.:

[няне] *Подруга дней моих суровых* (Пушк.); *Меж вами я нашел и музу молодую / Подругу дней моих, невинную, простую* (Пушк.); *Я говорю с подругой юных дней* (Лерм.); *Прекрасных дней прекрасная подруга* (Фет); *Спи ты, нежная спутница дней, / Залитых небывалым лучом* (Блок); *О Владычица дней! алой лентой Твоей, / Окружила Ты бледно-лазоревый свод!* (Блок); ср. также — *Его однообразных дней / Звездой я буду путеводной, / Вино, любовниц и друзей / Я заменю поочередно* (Гум.).

Явно под влиянием французской поэзии в русскую поэзию проникают единичные употребления *дня* в Ед. ч. (не во Мн. ч.!) в значении ‘жизнь’ (*дня-1.1?* или *дня-2*, ‘светлой части суток’, как во французской поэзии?):

*Твой ранний день протек* (Тютч.); *Прекрасный день его на западе исchez* (Тютч.); *Смотри туда, в хаос безмирный, / Куда склоняется твой день* (Блок); *Открой, ответь на мой вопрос: / Твой день был ярок?* (Блок); *О тень! Прости*



*меня, но ясная погода, / Флобер, бессонница и поздняя сирень / Тебя, красавицу  
тринадцатого года — / И твой безоблачный и равнодушный день / Напомни-  
ли... <...> (Ахм.) и т. д.*

*Год и день* в значении ‘возраст’ или ‘период жизни, соответствующий определенному возрасту’ употребляются достаточно единообразно, в составе очень распространенных клише

*младые годы / лета <дни>, юные годы <дни>, во цвете лет <дней>, златые годы <дни>* и т. д.

В этих и других сочетаниях чаще всего передаются периоды от рождения до расцвета, редко — старость. Ср. также другие устойчивые и индивидуально-авторские сочетания —

[годы] *с детских лет* (Пушк., Лерм., Блок); *с глупых лет* (Пушк.); *суровых лет* (Фет); *на склоне наших лет* (Гютч.), *на склоне лет* (Фет) и т. д.;

[дни] *от самых первых дней* (Пушк.); *первых дней* (Гютч.); *от колыбельных дней* (Гютч.); *ребяческие дни* (Лерм.); *юных дней* (Блок), *в те младые дни* (Блок); *с давних дней* (Ахм.); *во цвете лучших дней* (Пушк.); *страдальческие годы* (Лерм.); *под старость дней* (Пушк.); *(опора) дряхлых дней* (Лерм.); *до скончания дней* (Фет); *до конца наших дней* (Ахм.) и т. д.

Лексема *год* входит в состав конструкций, которыми, как правило, отмечается либо начало возрастного периода, либо его конец, *от + Род... до + Род.*; *с + Род.*; а также и сам возрастной период — *в + Вин.* и некоторые другие. Ср.:

[от...] *От первых лет поклонник бранной славы* (Пушк.) и т. д.;

[с...] [Волга] *С глупых лет ты меня воспоила* (Пушк.); *Среди святых воспоминаний / Я с детских лет здесь возрастал* (Пушк.); *Зачем он руку дал клеветникам ничтожным, / Зачем поверил он словам и ласкам ложным, / Он, с юных лет постигнувший людей?* (Лерм.); *Моя душа, я помню, с детских лет / Чудесного искала <...>* (Лерм.); «*Ты не та ли, кого я повсюду ищу, / О которой с младенческих лет, / Как о милой сестре, веселюсь и грущу?*» (Ахм.) и т. д.;

[с... до] *С минут бесчувственных рожденья / До нежных юношества лет / Я все не знаю наслажденья* (Пушк.);

[в...] *В младые лета розы нам / Дороже лавров Геликона* (Пушк.); *В лета красные мои, / В лета юности безумной, / Поэтический Аи / Нравился мне пеной шумной* (Пушк.) и т. д.

Дни употреблялись менее формализованно — устойчивых конструкций для этой лексики не существовало. Ср.:

*Ах! счастлив, счастлив тот, / Кто лиру в дар от Феба / Во цвете дней возьмет* (Пушк.); *Того, кто страстью и пороком / Затмил твои младые дни, / Молю: язвительным упреком / Ты в оный час не помяни* (Лерм.); *Две силы есть — две роковые силы, / Всю жизнь свою у них мы под фрукой, / От колыбельных дней и до могилы* (Тютч.); *То отголосок юных дней / В душе проснулся, замирая* (Блок) и т. д.

Годы также употребляются и без определений, и значение 'возраст' или 'пережитые годы' порождается широким контекстом. Для дня в силу того, что это значение фразеологически связанное, такое употребление невозможно, ср.:

*Пока лета не отогнали / Беспечной радости твоей* (Пушк.); *Ты на нее похож... Увы! года летят: / Страдания ее до срока изменили* (Лерм.); [одинокий дуб] *Так старый витязь, сверстник твой, / Не остывал душой с годами* (Фет) и т. д.

Другое кардинальное отличие года от дня состоит в том, что год мог сочетаться с числительными и указывать на точный возраст. Тем не менее в поэзии (в отличие от речевого и прозаического узуса) таких сочетаний крайне мало; гораздо более употребительными оказываются сочетания типа *младенческие лета*, рассмотренные выше. Наиболее часто упоминаются *пятнадцать лет* (Лерм., Тютч., Блок), *шестнадцать* (Фет), *восемнадцать* (Лерм.) — т. е. пора расцвета или жизненного перелома.

### 7. Группа «Наступление смерти»

Самая последняя группа, наступление смерти, малочисленная (2,1%, 38 употреблений), состояла из трех лексем: это *час-1.7* (28) (как и в общеупотребительном языке), к которому в поэтическом языке добавляются *миг-3* (5) и *мгновение-3* (5). В некоторых контекстах *миг* <*мгновение*> даже заменяют *час*, ср.:

[умирающий гладиатор] *И кровь его течет — последние мгновенья / Мелькают, — близок час... Пред ним шумит Дунай* (Лерм.); ср. также *последний миг и смертный час* в стихотворении А. А. Ахматовой «Умирая, молюсь о бессмертии...» и т. д.

Как правило, все три синонима употреблялись в Ед. ч., ср., однако: *Та ж торжествующая сила / Благоволенья и любви, / Не отступив, приосенила / Часы последние твои* (Тютч.).

Значение ‘наступление смерти’ реализуется только в определенных сочетаниях: самое распространенное из них — с прилагательным *последний*:

[*последний час*] *Калигулы последний час / Он видит живо пред очами* (Пушк.); [*демон*] *Когда же кто-нибудь нисходит / В могилу с трепетной душой, / Он час последний с ним проводит, / Но не утешен им больной* (Лерм.); *Как ни тяжел последний час / Та непонятная для нас / Истома смертного страдания, — / Но для души еще страшней / Следить, как вымирают в ней / Все лучшие воспоминанья* (Гютч.); *И он не чувствовал, что скоро / Пробьет последний час* (Блок); *А когда придет их последний час, / Ровный, красный туман застелит взоры, / Я научу их сразу припомнить / Всю жестокую, милую жизнь, / Всю родную, странную землю* (Гум.);

[*последний миг*] ср.: *И не придет друг сердца незабвенный / В последний миг мой томный взор сомкнуть* (Пушк.); *Никто не прикаснется к ней, / Чтоб облегчить последний миг* (Лерм.); *Приползайте ко мне, лукавьте. / Узрозы из ветхих книг, / Только память вы мне оставьте. / Только память в последний миг* (Ахм.);

[*последнее мгновенье*] *Когда последнее мгновенье / Мой взор навеки омрачит, / И в миф, где казнь или спасенье, / Душа поэта улетит* (Лерм.); ср. также *Позвонит, если смелости хватит... / Он мгновенье последнее тратит, / Чтобы славить тебя* (Ахм., «Поэма без героя»).

Есть и более редкие словосочетания:

— *смертный час*:

*Завесу вечности колеблет смертный час* (Пушк.); *Донна Анна в смертный час твой встанет. / Анна встанет в смертный час* (Блок); *Не смертного ль часа жду?* (Ахм.) и т. д.;

— *смертный миг*:

*Смертный миг наш будет светел; / И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пифов* (Пушк.);

— *прощальный час* (Лерм.):

*Срок ли приблизится часу прощальному / В утро ли шумное, в ночь ли безгласную, / Ты воспринять пошли к ложу печальному / Лучшего ангела душу прекрасную* (Лерм.),

а также — *поздний час* (Пушк.), *час смерти* (Ахм.).

Были в поэтическом языке и специальные предикаты для лексемы *час* — ср. *час X-а близок*, ср.:

*Я говорю: промчатся годы, / И сколько здесь не видно нас, / Мы все сойдем под вечны своды — / И чей-нибудь уж близок час* (Пушк.); *И близок час... и жизнь его потонет / В забвенье, без следа, как звук пустой* (Лерм.) и т. д.

Эта группа генетически близка к другой группе, обозначающей срок; смерть осмыслялась как предел человеческой жизни, независимый от человека, который когда-нибудь обязательно наступает, однако срок наступления которого скрыт от человека, ср.: *Я стану ждать последний час со страхом* (Пушк.).

### 8. Выводы

Итак, мы подробно рассмотрели поэтический узус, действовавший для класса слов «Единицы измерения времени» в русской поэзии от А. С. Пушкина до А. А. Ахматовой. Отметим, что в поэзии XIX — нач. XX в. для обозначения протекания времени и различных времен этих средств было явно достаточно. Об этом, в частности, говорит тот факт, что абстрактная лексема *время-1* (время во всей своей концептуальной полноте) была малоупотребительна, а употребительность *времени* и *поры* в значении 'промежуток времени', 'эпоха', 'срок', хотя и была достаточно высокой, не давала больших возможностей для качественной характеристики.

В заключение нам остается лишь проинтерпретировать тот факт, что этот узус дошел от Пушкина до акмеистов лишь с незначительными изменениями. Изменения, конечно, были, но они затрагивали по большей части частотность отдельных лексем и употребительность некоторых конструкций, а в целом он сохранялся вопреки изменениям в мировоззрении и мироощущении, которые нес с собой XX век. И действительно, в то время, когда узус только складывался в произведениях Н. М. Карамзина, К. Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, Е. А. Баратынского, такие словоупотребления во многом соответствовали гармоничному, человеческому, а не надчеловеческому восприятию времени. Поэзия этого периода говорила о времени, проживаемом человеком, времени, наблюдаемом человеком, и об историческом времени, память о котором есть у всякого человека. И, кстати говоря, в поэзии выстраивался такой мир, где времени-абстракции, в общем-то, не было места, потому что его адекватно замещали *миги*,

*дни, года, века*. Однако символистская картина мира уже находится в некотором противоречии с существующим узусом. Естественно предположить, что в постсимволистской поэзии эти расхождения стали еще больше. И тем не менее Гумилев и Ахматова возвращаются к этому традиционному словоупотреблению.

Здесь-то как раз и встает ряд вопросов, на которые лингвистическая поэтика еще только учится отвечать. Во-первых, как соотносится мировосприятие поэта и словоупотребление в его текстах? Во-вторых, действует ли в поэтическом языке закон *и н е р ц и и*, предлагающий поэтам не просто готовые словосочетания, но часто и лексико-ритмические, лексико-синтаксические формулы, легко укладывающиеся в определенные размеры и их ритмические формы? Наконец, у поэтического узуса есть и третий неизученный аспект, а именно межязыковые, межкультурные связи. Нельзя забывать, что русская поэзия XIX — нач. XX в. развивалась не изолированно, но в тесной связи с другими европейскими литературами — в первую очередь с французской, от которой наш узус и берет свое начало. Из этого следует, что поэтический узус поддерживался не только авторитетом русских поэтов, но и авторитетом французской словесности. Вероятно, поэтому *дни жизни*, восходящие к библейской традиции (и благодаря этому высокому стилистическому «ореолу» распространенные в русской поэзии XVIII в.) не просто используются в поэтическом языке XIX в., но получают огромное количество новых устойчивых сочетаний, и именно в таком виде их перенимают поэты XX в. Таким образом, некоторые явления поэтического языка могут рассматриваться еще и в исторической или культурологической перспективе.

### 3.7.2. Разрушение поэтического узуса

#### «миги... дни... века» в поэзии Мандельштама

Как можно было видеть по предыдущему разделу, слова со значением 'единицы времени' активно участвуют в оформлении самых разных событий. Мандельштам, необыкновенно чуткий к поэтическим традициям (как и его собратья по акмеизму — Гумилев и Ахматова), в данном случае обращается к ней крайне редко. Помимо того что само количество номинаций слов класса

«Единицы времени» крайне малочисленно (125 употреблений, 1/53 строчки — такой же низкий показатель, как и у Н. С. Гумилева, при среднем — 1/30 или 1/40 употреблений, см. § 3.7.1), в наборе значений этих слов имеется много пропусков (из 27 лексем представлены 18, т. е. 2/3), а 8 значений представлены единичными примерами, т. е. нетипичными для авторского стиля Мандельштама.

Вот какие значения слов класса «Единицы времени» встречаются в идиолекте Мандельштама (см. также § 3.8.14):

### МИГ (3 в символистский, 5 в основной);

#### МГНОВЕНИЕ/МГНОВЕНЬЕ (2 в символистский, 2 в основной)

*Миг-1 / мгновение-1* — ‘Предельно короткий промежуток’ — *Я б с ней работался — на век, на миг один* (1 пример)<sup>42</sup>; / *Еще одно мгновение* (1 пример);

*Миг-2 / мгновение-2* — ‘Короткий промежуток времени, в течение которого происходит какое-либо событие’ — *И сладок нам лишь узнаванья миг* (4 примера); *Я не искал в цветущие мгновенья / <...>* (1 пример);

[*Миг-3 / мгновение-3* — ‘Наступление смерти’ — **отсутствует**].

#### МИНУТА (1 в символистский, 6 в основной)

*Минута-1* — ‘Промежуток времени, равный 1/60 часа’ — *И в пять минут — лопаткой из ведерка — / Я получу свое изображение* (5 примеров);

[*Минута-2* — ‘Срок наступления события, независимый от человека и неизвестный человеку’ — **отсутствует**];

*Минута-3* — ‘Промежуток времени без четких границ, выделенный по какому либо характерному признаку’ — *В такие минуты и воздух мне кажется карим* (1 пример).

#### ЧАС (3 в символистский, 16 в основной)

*Час-1.1* — ‘Промежуток времени, равный 1/24 дня’ — *И вот проходит полчаса* (8 примеров);

*Час-1.2* — ‘Единица счета (часового) времени; час-1.1, исчисляемый от полудня или полуночи при помощи специальных приборов’ — *«Который час?» — его спросили здесь, / А он ответил любопытным: вечность!* (3 примера);

[*Час-1.3* — ‘Промежуток времени в течение дня-1.1 или дня-2, предназначенный для определенной деятельности’ — **отсутствует**];

*Час-1.4* — ‘Промежуток времени без четких границ, в который происходит событие или имеет место ситуация’ — *В часы бессонницы предметы тяжелее* (1 пример);

<sup>42</sup> Данные по основной модели.

**Час-1.5** — ‘Срок наступления какого-либо события, неизвестный человеку и независимый от человека’ — *И в грозный час, когда густеет мгла, / Немецкие поют колокола* (2 примера);

[**Час-1.6** — ‘Счастливым или несчастливым для кого-либо промежутков времени’ — *отсутствует*];

**Час-1.7** — ‘Наступление смерти’ — *Двенадцать месяцев поют о смертном часе* (2 примера); синоним — *смертная година*.

### ДЕНЬ 1.1—1.4 (16 в основной)

**День-1.1** — ‘Промежуток времени, в течение которого земля обращается вокруг солнца, от рассвета до рассвета’ — *И двести дней провел в стране субботней, / Которую Арменией зовут* (13 примеров);

[**День-1.2** — ‘Единица измерения (календарного) времени; день-1.1, в который происходит или отмечается какое-либо знаменательное событие’ — *отсутствует*];

**День-1.3** — ‘Большой промежуток времени, выделяемый по какому-либо характерному признаку и не имеющий четких границ’;

[исторический период] — 2 примера, советский новояз или традиции народной поэзии — *В дни ранней пахоты черна до синевы; На пороге новых дней*;

[с прилагательными или существительными, обозначающими человеческую деятельность, соотносится с отрезком жизни] — *отсутствует*;

[**День-1.4** — ‘Человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’ — *[только в переводе!]* Промчались дни мои — как бы оленей / Косящий бег. (...).

### ГОД (19 в основной)

**Год-1** — ‘Единица счета (календарного и исторического) времени; промежуток времени, равный времени обращения земли вокруг себя самой и исчисляемый от 1 января’ — *Все шелушится им советской сонатинкой, / Двадцатый вспоминая год* (14 примеров);

**Год-2** — ‘Промежуток времени, равный году-1, исчисляемый от любого дня’ — *Столетьем считающий год* (1 пример);

**Год-3** — ‘Единица счета человеческого возраста; год-1, исчисляемый от дня рождения’ — *Американка в двадцать лет / Должна добраться до Египта* (1 пример); // (во Мн. ч., с прилагательными или существительными, обозначающими возраст) ‘период человеческой жизни, соответствующий определенному возрасту’ — *И забываем без труда / То, что мы в детстве ближе к смерти / Чем в наши зрелые года* (2 примера);

**Год-4** /во Мн. ч./ — ‘Большой промежуток времени, выделяемый по какому-либо характерному признаку и не имеющий четких границ’; [исторический период] — *Восходишь ты в глухие годы, / О солнце, судия, народ* (1 при-

мер); [с прилагательными или существительными, обозначающими человеческую деятельность, соотносится с отрезком жизни] — *отсутствует*.

### ВЕК-1.1—1.3 (3 в символистский, 45 в основной)

**Век-1.1** — ‘Единица счета (исторического) времени; промежуток времени в сто лет, исчисляя от Рождества Христова’ — *В год тридцать первый от рожденья века* (44 примера); синоним — *столетие/столетье* (1 в символистский, 3 в основной);

[**Век-1.2** — ‘Большой период исторического времени, выделяемый по каким-либо отличительным признакам’ — *отсутствует*];

[**Век-1.3** — ‘Человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’ — *только в фразеологизме коротать свой век (усталый)*] (1 пример).

В употреблении этих слов просматриваются две тенденции: качественная характеристика даже и тех номинаций, которые не предполагают такого семантического ореола (например, календарного *года* и исторического *века*), и прочерчивание исторической перспективы (теми же номинациями). Вот с чем связана повышенная употребительность *года* и особенно *века* на фоне всех остальных слов этого класса.

1. В качестве количественных мер времени в идиолекте Мандельштама используется тот же набор лексем, что и в ПЯ: это *миг*, *мгновение*, *минута*, *час*, *день*, *год*, *век*. Из них в поэзии Мандельштама складывается уже известная нам шкала времени, а обозначения разных полюсов, как и в поэтическом узусе, выводятся в одних и тех же контекстах: *Я б с ней сработался — на век, на миг один* 1937; *Столетьем считающий год* 1930.

Указание на точное количество в идиолекте Мандельштама характерно и для обозначений «малого полюса», и для обозначений большого:

*И в пять минут — лопаткой из ведерка — / Я получу свое изображение* 1931; [ласточки] *Четыре дня они висели, / Не зачерпнув воды крылом* 1915; *А подрастут они — то разве года два / Держалась на плечах большая голова!* 1923.

Акцент на протекании времени у некоторых слов этого класса делается при помощи глаголов перемещения и одного прилагательного (*мимолетный*) с той же семантикой:

*За мигом летит миг* 1911; *Державным яблоком катящиеся годы* 1915; *Идут года железными полками* 1935; [о зрачке глаза] *Он глядит уже охотно / В мимолетные века* 1937 и т. д.



2. Календарное/часовое время состоит в идиолекте Мандельштама из трех лексем (вместо пяти): это *час* (*час*-1.2), *год*-1, *век*-1. Отсутствуют в этой группе *день*-1.2 и *час*-1.3.

Самая употребительная лексема этой группы — *век* (см. § 3.8.13), соотносится в большинстве контекстов с двумя историческими делениями — XIX и XX веками. При этом изображение нынешнего века по своим отрицательным характеристикам вписывается в традицию, а по художественной подаче — сильно расходуется.

*Год* также служит для Мандельштама единицей летоисчисления, причем с его помощью считается (или отмечается) календарное время XX века, а также столетние промежутки, ср.:

*И в декабре семнадцатого года / Все потеряли мы, любя 1917; Сто лет тому назад подушками белела / Складная легкая постель 1924.*

*Годы* в поэзии Мандельштама нередко наделяются особыми приметами и сопровождаются эпитетами (*сумеречный*, *глухой*), вносящими двусмысленные, сущностно-живописные приметы эпохи —

*Прославим, братья, сумерки свободы, / Великий сумеречный год! 1918; Восходишь ты в глухие годы, — / О, солнце, судия, народ 1918; Держу в уме, что нынче тридцать первый / Прекрасный год в черемухах цветет 1931.*

*Час* в полном соответствии с традицией — это и точное часовое время, и «природное время» (по два примера на каждое употребление):

*Когда показывают восемь / Часы собора-исполина 1912; Но этот час уж недалек; / Я отряхну мои печали, / Как мальчик вечером песок / Вытряхивает из сандалий 1914; В час, как полоской заря над острогом встает 1931.*

Первые две группы, отражающие и поэтический, и речевой узоры, в идиолекте Мандельштама представлены достаточно полно как в количественном отношении, так и в отношении разнообразия лексем.

3. Срок наступления события, независимый от человека и, как правило, неожиданный для человека, передает в идиолекте Мандельштама только одна лексема, *час*, и то она представлена только двумя однотипными примерами, *грозный час* (см. *час*-1.5); *минута*-2 не представлена.

4. Группа благоприятное/неблагоприятное для человека время в идиолекте Мандельштама отсутствует.

5. Группа событийное наполнение времени в идиолекте Мандельштама состоит из следующих лексем: это *миг*-2, *мгновение*-2, *минута*-3, *час*-1.4, *день*-1.3 (только в переводе из Петрарки) (только Мн. ч.), *год*-4, по 1—2 примера на каждую лексему; лексема *век*-1.2 не представлена. Ср.:

*Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг* 1918; *И бьет в глаза один атлантов миг* 1936—1937; *В часы бессонницы предметы тяжелее, / Как будто меньшие их — такая тишина* 1916; *Пронеслась ватага / Часов добра и зла, как пена в пене* 1933/1934.

Даже по сравнению с идиолектами Ахматовой и Гумилева, современников Мандельштама, такое пониженное количество употреблений свидетельствует о тех осколках, которыми представлена эта когда-то чрезвычайно употребительная группа слов.

6. Для обозначения периода жизни в идиолекте Мандельштама использовалась лексема *век*-1.3 (только в составе фразеологизма, всего один пример); для обозначения отдельных возрастов человека — *год*-3; третья лексема, *день*-1.4, не представлена.

*Год* для обозначения возраста используется 3 раза, в том числе с точными указаниями на возраст:

*Американка в двадцать лет / Должна добраться до Египта* 1913; *Чуть-чуть неловки, мешковаты, — / Как подобает в их лета, — / Кто мяч толкает угловатый, / Кто охраняет ворота...1913.*

7. Самая последняя группа, наступление смерти состоит из одной лексемы на месте трех традиционно-поэтических: это *час*-1.7, с наиболее типичным определением *смертный*: *Двенадцать месяцев поют о смертном часе* 1916 (2 раза). Любопытно, что в этом же стихотворении («Соломинка») появляется другая перифраза с тем же значением — *смертная година*, ср.: *И каждый час нам — смертная година* 1916.

Итак, налицо сохранение поэтической традиции там, где она соприкасается с речевым узусом, и отказ от традиции там, где она им не поддерживается. Другая, антивременная интерпретация этого класса слов, основанная на малых частотных показателях, еще одно свидетельство того, что Мандельштам пренебрегает временным оформлением мира, вещей, событий: это тот самый случай, когда отсутствие красноречивее присутствия.

### 3.8. ВРЕМЯ В ЗЕРКАЛЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ МАНДЕЛЬШТАМА: ВРЕМЕННÓЕ ОФОРМЛЕНИЕ МИРА

#### 3.8.0. Временной словарь Мандельштама: Общие наблюдения

Временной словарь Мандельштама (1550 словоупотреблений по всей поэзии Мандельштама) хуже поддается рубрикации, чем гораздо больший по объему пространственный словарь. Но сложности с классификацией испытываем не только мы — с ними также сталкиваются авторы идеографических словарей и исследований<sup>43</sup>, посвященных этой группе слов. Сложности связаны с тем, что в значении большинства временных слов содержатся разнородные смысловые компоненты — модальные (ожидание, предвидение/неожиданность<sup>44</sup>), дейктические (различные точки отсчета; перемещение в прошлое — **ретроспекция**, или в будущее — **проспекция**) и др. Также при классификации временной лексики обращает на себя внимание тот факт, что в семантике некоторых слов 'прошлое' и 'настоящее' или 'настоящее' и 'будущее' не всегда «мирно сосуществуют», встраиваясь в привычную для нас линейную временную перспективу. Часто они образуют более сложные комбинации, некоторые из которых можно рассматривать как модели времени (подробнее см. Яковлева 1994): например, в слове *пора* (*Пришла **пора** жатвы*) событие, которое должно произойти сейчас, повторяет событие в прошлом и тем самым задает циклическое время; в словах *ныне*, *нынешний* событие и ситуация, происходящие сейчас, напротив, не похожи на те, которые происходили в прошлом; это уже спиралевидная модель времени (там же).

---

<sup>43</sup> Темпоральные классификации русской, английской, испанской лексики, которые мы принимали во внимание при составлении временного словаря Мандельштама, предлагаются в следующих работах: на материале русского языка — Морковкин 1977, Всеволодова 1975; на англоязычном — Leech 1969, Wierzbicka 1972; идеографические словари — Roget, Casares, Морковкин, Баранов и др.

<sup>44</sup> В лингвистике обращалось внимание на семантику ожидания не только у таких слов, как *вдруг* и *внезапно*, что вполне естественно, но и в целом ряде нетривиальных случаев — например у наречий *уже*, *еще*, *больше не* (см. Апресян 1986а, Богуславский 1996).

Остановимся чуть подробнее на **точке отсчета**. В лингвистике в качестве точки отсчета, начиная с работы Рейхенбаха, принято выделять три временных ориентира, по отношению к которым говорящий располагает события и осуществляет деление времени на «прошлое — настоящее — будущее»<sup>45</sup>. Это:

1) **момент речи** (англ. point of speech) в значении таких слов, как *прошлое, настоящее и будущее; вчера, сегодня, завтра* (подробнее см. «Время говорящего», § 3.8.1);

2) **момент действия** (англ. point of event) — есть в значении наречий *пока* и *тогда*, например:

*Так, / Нашедший подкову / Сдувает с нее пыль / И растирает ее шерстью, пока она не заблестит, / Тогда / Он вешает ее на пороге, / Чтобы она отдохнула, / И большие уж ей не придется высекать искры из кремня;*

3) **произвольный момент** (англ. point of reference) — есть в значении предлога *ДО* + *Род.*:

*Это было и пелось, синяя, / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питьё / Называли «моя» и «мое».*

В количественном отношении временной словарь Мандельштама состоит из 1550 слов; для сравнения — космологический словарь Мандельштама — 1067, пространственный — 3697 (что в 2,4 раза больше). Цифры говорят сами за себя: временной словарь невелик по объему; к тому же не все слова из него используются по назначению, для временной локализации. Если прибавить к этому обстоятельству еще и то, что Мандельштам «экономит» на временных обстоятельствах (а разбор грамматики времени недвусмысленно это показал), то с полным правом можно утверждать, что поэтический мир Мандельштама имеет и временное, и вневременное измерение.

<sup>45</sup> Соответственно этим точкам отсчета обычно выделяются —

1) первичный дейксис (в ситуации разговора, когда говорящий и слушающий находятся в одном месте и в одном времени);

2) вторичный (как в повествовательных жанрах, когда говорящий отделен от слушающего во времени и в пространстве).

Эти два вида дейксиса также получили название диалогического и нарративного режима. В зависимости от этих двух режимов целый ряд слов — от *сейчас* (см. Падучева 1996) до *немедленно* (см. Панова 2000д) — получает разную референцию, и, как следствие, в их семантике происходят семантический сдвиг.

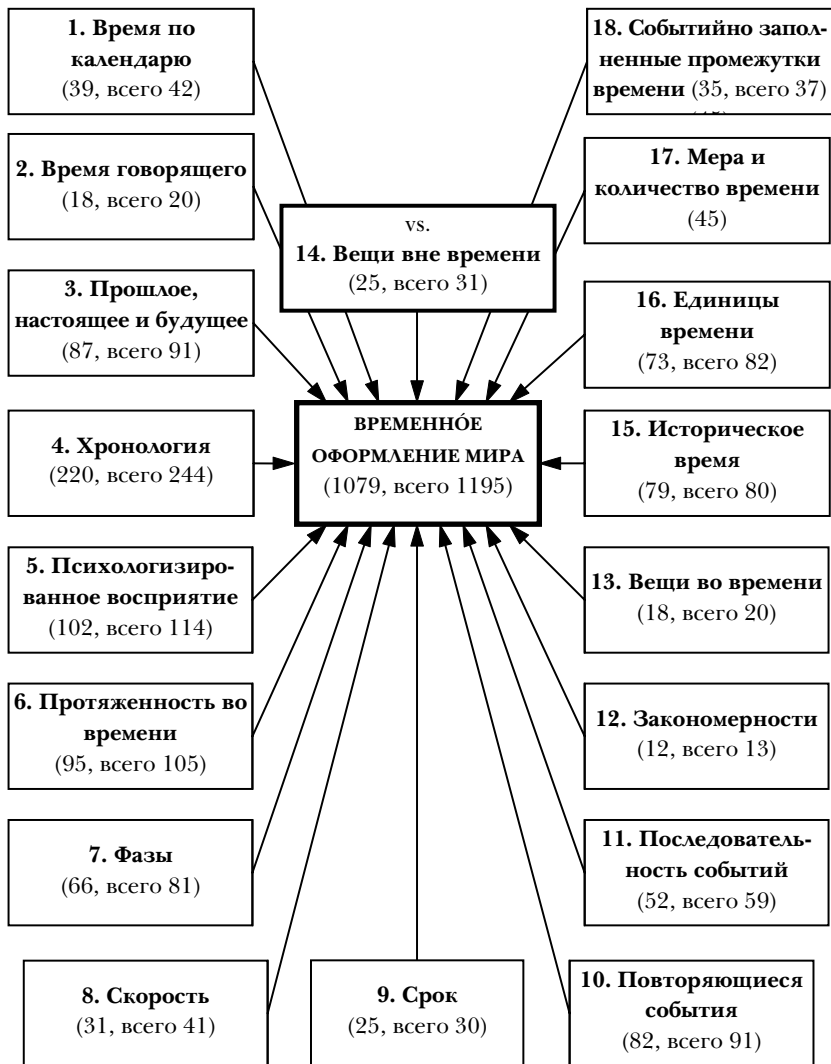


Схема 2.

Условные обозначения см. в § 0.5.2 (6).

Дальше мы подробно рассмотрим только ту часть временного словаря Мандельштама — 1195 из 1550<sup>46</sup>, т. е. 2/3, — которая са-

<sup>46</sup> Напомним, что пространственное оформление мира — это 3678 номинаций, т. е. в три раза больше.

мым непосредственным образом «расходуется» на оформление событий, вещей и мира. Предлагаемая нами классификация согласована с классификацией грамматики<sup>47</sup> времени; она состоит из 18 рубрик<sup>48</sup>.

### 3.8.1. Локализация во времени

**Локализация во времени**, или размещение события в календаре, на оси времени, относительно того настоящего, в котором находится говорящий (или Я-субъект стихотворения), — это три первых лексических поля, 144 (всего 153) словоупотребления.

#### 1. *Время по календарю: лексическое поле (39, всего 42)*

##### 1.1. <дата> (12)

календарь 1

И строго-канонические луны — /  
Не могут изменить календаря

<в названии стихотворения> (2)

1 января 1924

10 января 1934

<в тексте> (5)

первомайский 1

Семидесяти стульев тени /  
На первомайском холоду

в декабре семнадцатого года 1

И в декабре семнадцатого года /  
Все потеряли мы, любя

двадцатый год 1

Все шелушиться им советской сонатинкой, /  
Двадцатый вспоминная год

тридцать первый год 2

В год тридцать первый от рождения века /  
Я возвратился, нет — читай: насильно /  
Был возвращен в буддийскую Москву; /  
Держу пари, что нынче тридцать первый /  
Прекрасный год в черемухах цветет, /  
Что возмужали дождевые черви /  
И вся Москва на яликах плывет

<год рождения> (3)

девяносто четвертый 1 (см. ↓)

<sup>47</sup> Временное оформление мира в поэзии осуществляется прежде всего средствами грамматики. А это значит, что лексические показатели времени, которые вводятся в предложение, должны быть согласованы с грамматическими. Они, конечно же, вносят дополнительные штрихи и нюансы в передачу времени, нередко качественно и эмоционально окрашивая его.

<sup>48</sup> В эту классификацию не включен класс слов, который подводится под понятие «существование» («человеческое существование») типа *существовать, жить, умереть* и т. д., а также класс слов, обозначающий возрастные номинации.

*девяносто второй* 1 (см. ↓)

*год рождения* 1 (см. ↓)

⟨**дата рождения**⟩ (1)

*в ночь с второго на третье / Января в  
девяносто одном / ⟨...⟩ году* 1

Наливаются кровью аорты, / И  
звучит по рядам шепотком: /  
Я рожден в девяносто четвертом,  
/ Я рожден в девяносто второ-  
ром... — / И в кулак зажимая истер-  
тый / Год рождения, с гурьбой  
и гуртом / Я шепчу обескровлен-  
ным ртом: / Я рожден в ночь с  
второго на третье / Января в де-  
вяносто одном / Ненадежном го-  
ду — и столетья / Окружают ме-  
ня огнем

### 1.2. Месяцы (4)

*май* 1

Май. Грозовых туч клочки

*сентябрь* 1

То было в сентябре, вертелись  
флюгера

*декабрь* 2 (в декабре торжественного  
бдения; в декабре семнадцатого  
года)

### 1.3. Дни недели (6)

*вторник* 1 (см. ↓)

*суббота* 1

От вторника и до субботы / Одна  
пустыня пролегла

\**Суббота* (тело Иисуса Христа, сня-  
тое в субботу) 1

Мы в драгоценный лен Субботу  
пеленали

*субботный* 2

Так, соблюдая день субботний;  
\*И двести дней провел в стране  
субботней, / Которую Арменией  
зовут

*воскресенье* 1

Я на прогулке похороны встре-  
тил / Близ протестантской кирки,  
в воскресенье

### 1.4. Часовое время (17, всего 20)

*восемь* 1

Когда показывают восемь / Часы  
собора-исполина

*седьмой* 1 (час)

Уже светло, поет сирена / В седь-  
мом часу утра

*полдень* 4

Не любим рая, не боимся ада, / И  
в полдень матовый горим, как  
свечи; \*И евхаристия, как вечный  
полдень, длится; Он все еще про-  
ходит мимо, / В тумане полдня,  
вдоль межи; Есть в лазури слепой  
уголок, / И в блаженные полдни  
всегда, / Как сгустившейся ночи  
намек, / Роковая трепещет звезда;  
И в полдень злых овчарок шубы

*полуденный* 2

В степи полуденной — кузнечик  
мускулистый /2 р./

*полночь* 4

Полночь в Москве. Роскошно  
буддийское лето; И в полночь с  
Красной площади гудочки...; И  
жаркие ларцы у полночи в гаре-  
ме; После полуночи сердце ворует  
/ Прямо из рук запрещенную  
тишь. / ⟨...⟩ / Не потому ль, как  
подкидышь, молчишь, / Что попо-  
луночи сердце пирует, / Взяв на  
прикус серебрястую мышшь?

*полуночи* 1 (см. ↑)

*полночный* 3

Это солнце ночное хоронит / Воз-  
бужденная играми чернь, / Воз-  
вращаясь с полночного пира;  
Полночный ключик от чужой

квартиры; На этом диком страшном свете / Ты, друг полночных похорон, / В высоком строгом кабинете / Самоубийцы — телефон!

полуночный I  
...Дев полуночных отвага

**Даты.** В поэзии Мандельштама даты встречаются всего 12 раз. В пяти случаях они обозначают определенные рубежи его жизни (1924 г. — пересмотр истории, 1931 г. — возвращение в совершенно новую и чуждую Москву из Армении), рубежи истории (*декабрь семнадцатого года*, с революционными событиями) и рубежи литературной жизни (*10 января 1934* — похороны Андрея Белого). В четырех случаях (все из «Стихов о неизвестном солдате» (1937)) — 1890-е годы, т. е. годы рождения солдат мандельштамовского поколения и самого Мандельштама: именно так в «Стихах о неизвестном солдате» изображается переключка солдат.

Даты дважды стоят в названии стихотворений: это «1 января 1924» (1924) и «10 января 1934» (1934) («1 января 1924» — с аллюзией на стихотворения М. Ю. Лермонтова с датой вместо заглавия, ср. «31-го июня 11 дня», и тем же семантическим ореолом — медитациями «о времени и о себе»).

Большой интерес представляет календарная номинация в стихотворении «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!..» (1931): это пример, когда календарное время овеществляется, —

*Держу пари, что нынче тридцать первый / Прекрасный год в черемухах цветет, / Что возмужали дождевые черви / И вся Москва на яликах плывет.*

Здесь дата, 1931 год, отрывается от конкретных событий: год описывается сам по себе, через живописные детали (предикат к году — в *черемухах цветет*), и даже получает оценку — *прекрасный*.

С календарным временем пересекаются *века/столетия*, см. ниже раздел «Историческое время».

**Месяцы и дни недели.** Для передачи времени по календарю Мандельштам крайне редко использует названия месяцев и дней недели.

Остановимся на месяцах как средстве дать календарную «прописку» событию. Такие случаи (*То было в сентябре, вертелась флюгера 1913* или *Май. Грозových туч клочки 1913*) — скорее исключение из правила, четыре употребления. Для Мандельштама важна не временная (календарная отнесенность событий) и не линейная



ная перспектива, а циклизация, обобщение. Соответственно, многие номинации становятся средством изобразительности, как, например, *Двенадцать месяцев поют о смертном часе* 1916 или [о Французской революции] *Здесь клички месяцам давали, как котяткам* 1923.

**Часовое время** появляется только у Мандельштама-акмеиста, ненадолго, как реакция на слишком пренебрежительное символистское отношение к земному, бытовому существованию человека: к утреннему часу (а в обоих случаях представлен именно он) приурочиваются наиболее типичные события. По-видимому, для Мандельштама-поэта часовое время — это то самое «движение часовой стрелки по циферблату», которое едва ли можно счесть событием (см. ОМ, II: 375).

Попутно отметим, что качественное время также передают еще два слова с семантикой сверхкраткости и сверхточности, *полдень* и *полночь*. Интересно, что в словаре символистов «окном в вечность» был *миг*, а в словаре Мандельштама (и других акмеистов) — *полдень*:

*И Евхаристия, как вечный полдень, длится* 1915; *И в блаженные полдни всегда / Как сгустившейся ночи намек / Роковая трепещет звезда* 1923.

На общем фоне полночные и полуденные номинации — самые употребительные.

Ни часовое, ни календарное время никак нельзя считать типичным для поэзии вообще и тем более для поэзии Мандельштама; это неотъемлемая принадлежность прозы, где с их помощью имитируется ось реального (физического) времени. Для поэзии, впрочем, и сама ось времени не важна: ей нужны скорее приметы того или иного времени, а не само реальное время. Читая в стихотворении *Событие X произошло утром* (например, *Встану я, в утро туманное, / Солнце ударит в лицо* (Блок)), мы не стремимся локализовать событие на временной оси; скорее *утром* воздействует на наше воображение — ‘представьте такое утро, в которое могло бы произойти событие X’.

И все-таки едва ли будет правильно утверждать, что время в лирике — категория условная. Поскольку организующим центром лирики является «я», то и отсчет времени в ней, как правило, ведется от «я», от «сейчас». Группа слов с такой семантикой

называется «временем говорящего»: с ее помощью имитируется разговорная ситуация, а также свежесть и непосредственность восприятия мира.

## 2. «Время говорящего»: лексическое поле (18, всего 20)

*сейчас* 3

То, что я сейчас говорю, говорю  
не я, / А вырыто из земли (...);  
Слышишь, мачеха звездного та-  
бора, / Ночь, что будет сейчас и  
потом?

*нынче* 5

Потом вздохнул: «Как нынче  
жарко!»; Я нынче славным бесом  
обуян; Нынче день какой-то  
желторотый

*днесь* 2

Но то, что в ней едва существо-  
вало, / Днесь, вырвавшись на-  
верх, в очаг лазури

*сегодня* 1

Сегодня можно снять декалько-  
мани

*вчерашний* 3

И вчерашнее солнце на черных  
носилах несут; Вчерашней глу-  
постью украшенный миндаль; И  
от битвы вчерашней светло

*завтра* 1

Неужели я увижу завтра — / (...)  
/ Вас, банкиры горного ландшаф-  
та, / Вас, держатели могучих ак-  
ций гнейса?

*этот* 1

И, может быть, в эту минуту /  
Меня на турецкий язык / Японец  
какой переводит

*тот* 2

В тот вечер не гудел стрельчатый  
лес органа; Благословенны дни и  
ночи те

«Время говорящего» и локализация событий относительно «я» Мандельштаму, который избегал всего личного, требуется редко: таких примеров только 18 (ср. «пространство говорящего» — 105, всего 112). На фоне других идиолектов, о чем ниже, это количество — предельно малое.

Момент речи задается такими словами, как *сейчас* (в поэзии Мандельштама наречие *сейчас* — 3, местоимение *этот* (в эту минуту) — 1). С моментом речи совпадает «сегодня», от «сегодня» отсчитываются «вчера» и «завтра». Подгруппа «вчера — сегодня — завтра» включает в себя целый ряд номинаций. В идиолекте Мандельштама на *вчера* 4, *вчерашний* 2; *сегодня* 1 (к которому добавляются еще *днесь* 2 и *нынче* 5); *завтра* 1 приходится 8 употреблений (1/820), при 32 (1/212) у Ахматовой и 31 (1/223) у Гумилева, что в 6 раз больше.

Настоящее может пониматься и как момент времени, и как период времени, в котором мы сейчас живем. От настоящего, понимаемого как период, отсчитывается прошлое и будущее. К этой триаде мы и переходим.

### 3. Прошлое, настоящее и будущее: лексическое поле (87, всего 91)

**〈общие понятия〉** (23)

**〈момент в прошлом/будущем〉** (5)

*настоящее* 1 (сталинская тематика)

Чтоб настоящее в чертах отозвалось

\**наш* 1

Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу

*будущее* 3

Любовь, охотничьи попойки — /  
Все в будущем, а ныне скорбь;  
А небо будущим беременно / 〈...〉 /  
В беременном глубоком будущем  
/ Жужжит большая медуница

*будущее* (сталинская тематика) 3

Мчится, о будущем знаючи, /  
Сам ноготок холодающий

*грядущее* 2

〈...〉 Как мальчишка / За взрослыми в морщинистую воду, /  
Я, кажется, в грядущее вхожу, /  
И, кажется, его я не увижу...

*грядущий* 6

[памяти Андрея Белого] Да не спросят тебя, молодые, грядущие те, /  
Каково тебе там, в пустоте, в чистоте, сироте...

*старина* 2

Средь юношей теперь по старине /  
Цветет прыжок и выпад дискобола; (сталинская тематика) Мне кажется, мы говорить должны /  
О будущем советской старины

*прошлый* 1

И раскрывается с шуршаньем /  
Печальный веер прошлых лет

*тогда* 2

У Чарльза Диккенса спросите, /  
Что было в Лондоне тогда; Тот самый, что тогда невнятицу устроил

*тогдашний* 1 (красавицы)

...*тому назад* 2 (сто лет тому назад / 2 р./)

〈*давно* (6) / *недавно* (5, всего 6)〉  
(11, всего 12)

*давно* 2

И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми; Все, Александр Герцевич, /  
Заверчено давно

*давно ли* 1

А давно ли по каналу плыл /  
С красным обжигом гончар

*давний* 1

Здравствуй, мой давний бред, —  
/ Башни стрельчатый рост!

*давнишний* 1 (давнишнего страха струя)

*только что* 1

Лиясь для ласковой, только что снятой маски

*свежий* 2

И свежей, как заря, удивлены утрате...

*недалек* 1

Но этот час уж недалек: / Я отряхну мои печали

*последнейший* 1 (офицеры последней выправки)

*далекий* 1 (‘взгляд из прошлого — в будущее’)

Чтобы раскрылись правнукам  
далеким / Архипелега нежные  
гроба

⟨**сравнение ситуаций — как сейчас vs. как раньше**⟩ (26, всего 27)

*теперь* 11

Старик, похожий на Верлена, /  
Теперь твоя пора!; А теперь дру-  
зья островитяне / Снаряжают на-  
ши корабли; Мне жалко, что те-  
перь зима; И я теперь учу днев-  
ник / Царапин грифельного ле-  
та; Не обессудь, теперь уж не бе-  
да; ⟨...⟩ для того ли разночинцы /  
Рассохлые топтали сапоги, чтоб  
я теперь их предал?; А теперь в  
Париже, в Шартре, в Арле / Госу-  
дарит добрый Чаплин Чарли

*ныне, нынче* 6

А ныне человек — ни раб, ни  
властелин; И ныне я не камень, /  
А дерево пою; А ныне завладел  
дикарь / Священной палицей Ге-  
ракла (см. ↓)

*прежде* 1

А ведь раньше лучше было, /  
И, пожалуй, не сравнишь, / Как  
ты прежде шелестила, / Кровь,  
как нынче шелестишь

*раньше* 2

Не любили раньше англичане /  
Европейской сладостной земли  
(см. ↑)

*бывший* 1 (гвардеец)

*былой* 1

Зернится скорбь в гнезде бывших  
веселый

*встарь* 4

Снег пахнет яблоком, как встарь

⟨‘момент в прошлом/будущем’  
(с дополнительной семантикой  
‘неточная локализация  
во времени’) (10)

*некогда* 2

Как некогда Адам, распластывая  
нервы, / Играет мышцами кре-  
стовый легкий свод; Так — него-  
дующая Федра — / Стояла неко-  
гда Рашель

*когда-то* (‘неопределенный момент в прошлом’) 4

И деревянной поступью монаха /  
Мощеный двор когда-то  
мерил ты; Сей длинный выводок,  
сей поезд журавлиный, /  
Что над Элладю когда-то под-  
нялся; Словно зверь, когда-то  
гибкий; [о флейтисте] Ему кажется,  
что он один, / Что когда-то он  
море родное / Из сиреневых вы-  
лепил глины...

*когда-нибудь* (‘неопределенный момент в будущем’) 4

И я когда-нибудь прекрасное  
создам...; Когда-нибудь в столи-  
це шалой, / На скифском празд-  
нике, на берегу Невы — / При  
звуках отвратительного бала /  
Сорвут платок с прекрасной го-  
ловы; О, если б и меня когда-ни-  
будь могло / Заставить — сон и  
смерть минуя — / Стрекало воз-  
духа и летнее тепло / Услышать  
ось земную, ось земную; Чистых  
линий пучки благодарные / ⟨...⟩ /  
Соберутся, сойдутся когда-ни-  
будь, / Словно гости с открытым  
челом

⟨ситуация, соединяющая настоящее с прошлым/будущим⟩  
(12, всего 14)

*отныне* 1

[соловей] И провожает он, один  
отныне, — / Меня, меня! ⟨...⟩

*пояныне* 1

И пояныне на Афоне / Дерево чудное  
растет

*пока* 1

[о зрачке] Светлый, радужный,  
бесплотный, / Умоляющий пока

*больше не* 9

И сожалеет, отчего / Людовик  
больше не на троне; Или снега  
не будут больше / Зимой покрывать  
ковыль?; [золотое семя] Оно  
пропало, больше не вернется  
/2 р./; Я больше не ревную; [о  
подкове] И больше уж ей не  
придется высекать искры из  
кременя; И пращуры нам больше  
не страшны; [лягушки фонтанов]  
И разбрызгавшись, больше не  
спят

**Прошлое, настоящее и будущее** в поэзии Мандельштама имеют две точки отсчета: основная — то настоящее, в котором находится поэт (и Я-субъект его стихотворений), неосновная, в стихотворениях 30-х гг. со сталинской тематикой — *настоящее* советского государства, у которого есть *будущее* и уже есть *старина* (субстантивированные прилагательные, *будущее* и *настоящее*, по-видимому, ощущались Мандельштамом как приметы официальной сталинской поэзии).

В целом же эта группа слов в поэзии Мандельштама используется не для создания широких исторических полотен, а как временные мазки, прикрепляющие событие к прошлому, настоящему или будущему. Локализация эта — как правило, не точная, не календарная (редкие исключения — *тогда*, *тогдашний*, *сто лет тому назад*, только для событий прошлого), потому-то семантика 'приблизительности' выступает на первый план у целого ряда слов этой группы. Самые яркие примеры, иллюстрирующие эту тенденцию, — *некогда* 2, *когда-то* 4 (неопределенный момент в прошлом); *когда-нибудь* 4 (неопределенный момент в будущем):

*Как некогда* Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкой  
свод 1912; *И деревянной поступью монаха / Мощный двор когда-то* мерил ты  
1912; *О, если б и меня когда-нибудь* могло / Заставить — сон и смерть минуя — /  
Стрекало воздуха и летнее тепло / Услышать ось земную, ось земную...  
1937.

Вообще же Мандельштам явно предпочитает более сложные смысловые комбинации настоящего и прошлого, значительно ре-

же — настоящего и будущего, в которых просматривалась бы связь или дистанция между ‘сейчас’ и моментом события, или смена времен.

Большая дистанция задается словами *давно* 2, *давно ли* 1, *давний* 1, *давнишний* 1, с ретроспекцией; *далекий* 1, с проспекцией (*Чтобы раскрылись правнукам далеким / Архипелага нежные гроба* 1919); небольшая дистанция — словами *только что* 1, *свежий* 1, с ретроспекцией (*И свежей, как заря, удивлены утрате* 1933), *недалек* 1, с проспекцией (*Но этот час уж недалек. / Я отряхну мои печали* 1914). Что же касается смены времен, то в словаре Мандельштама есть и такие номинации. Одни из них передают идентичность событий настоящего и прошлого (*встарь* 4 — *Снег пахнет яблоком, как встарь* 1924), а другие передают разобщенность, разлад времен (модель «время в виде спирали»); отметим еще, что в семантике наречий *ныне* 5, *теперь* 11, *прежде* 1, *раньше* 2 отражена ситуация, при которой события в настоящем перестают быть похожими на события прошлого:

*А ныне человек — ни раб, ни властелин, / Не опьянен собой, а только отуманен* 1914; *А теперь друзья островитяне / Снаряжают наши корабли* 1916; *А ведь раньше лучше было, / И, пожалуй, не сравнишь, / Как ты прежде шелестила, / Кровь, как нынче шелестишь* 1922; *Не любили раньше англичане / Европейской сладостной земли* 1916.

Ситуация прошлого, органично перетекающая в настоящее, и ситуация настоящего, переходящая в будущее, передаются наречиями *позныне* 1 (*И позныне на Афоне / Дерево чудное растет* 1915), *отныне* 2, а прекращение старой ситуации и наступление новой — *больше не* 9 (*Я больше не ребенок! Ты, могила, / Не смей учить горбатого — молчи!* 1931).

Малые частотные показатели всех этих номинаций (за исключением *больше не* 9) при разнообразии представленных слов говорит о том, что Мандельштаму всякий раз нужны новые временные нюансы и оттенки.

Три группы слов, которые мы только что рассмотрели, соотносили событие с физическим, текущим временем и давали событию «прописку» в календаре или место на оси времени. Однако такая локализация (прямая, непосредственная) в целом для поэзии Мандельштама нехарактерна: другой тип локализации (ее можно назвать относительной), через соотнесение времени одно-

го события с временем другого, т. е. хронология, численно в 2 раза ее превосходит. Любопытно отметить в этой связи, что даже и те наречия, которыми события обычно размещаются на оси времени — *вчера* 1; *сегодня* 1; *завтра* 2; *послезавтра* 1, в поэзии Мандельштама могут служить показателями последовательности событий безотносительно к оси времени или к настоящему моменту:

*Сегодня* — ангел, *завтра* — червь могильный, / *А послезавтра* — только очертанье... 1937; *Если я не вчерашний, не зряшний* 1937.

### 3.8.2. Хронология (локализация одного события относительно другого)

Хронология, 220 (всего 244) словоупотреблений, объединяет слова, в семантике которых есть точка отсчета в виде события, ситуации (Y), которое служит временным ориентиром для другого события или ситуации (X). Соответственно, основные рубрики этой группы — предшествование (X происходит до того, как произошел Y), следование (X происходит после того, как произошел Y), одновременность (X происходит в то же время, что и Y).

## 4. Хронология: лексическое поле (220, всего 244)

### 4.0. <общие понятия>

(7, всего 8)

*раньше* 1

Но я боюсь, что раньше всех умрет / Тот, у кого тревожно-красный рот / И на глаза спадающая челка

<в т. ч. относительные *вчера, сегодня, завтра* и т. д.> (6)

*сегодня* 1 (см. ↓)

*послезавтра* 1 (см. ↓)

*завтра* 2

Сегодня — ангел, завтра — червь могильный, / А послезавтра — только очертанье...; Как море без морщин, как завтра из вчера

*вчера* 1 (см. ↑)

*вчерашний* 1

Если я не вчерашний, не зряшний

### 4.1. Одновременность

(144, всего 164)

*когда* 48

Когда уснет земля и жар отышет, / А на душе зверей покой лебяжий, / Ходит по кругу ночь с горячей пряжей

*как* 1

Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголек

*пока* 4

Хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой

*покуда* 7

Пускай там итальяночка, / Покуда снег хрустит, / На узеньких на саночках / За Шубертом летит

*сразу* 1

И всевозможным господам / Прислуживали сразу<sup>49</sup>

*под* + *Вин.* 1

И опускаюсь ниже, ниже, ниже / Под этих звуков ливень дрожжевой

*при* + *Предл.* 2

Или охватит тебя, / Только уста разомкнешь, / При наступлении дня / Мелкая хвойная дрожь

*при* + *Предл.* 1

Холодная весна. Голодный Старый Крым, / Как был при Врангеле — такой же виноватый

*с* + *Твор.* 5

Уходили с последним трамваем / Прямо за город красноармейцы

**⟨в т. ч. включение одного события во время другого события⟩**

(74, всего 80)

*на* + *Вин.* 2

Ни на минуту не веря в разлуку; Я б с ней сработался — на век, на миг один

*на* + *Вин.* 1

Я опоздал на празднество Расина!

*на* + *Предл.* 5

Разбуженный повесткой мотоцикла, / Я на рассвете не вскочу с постели

*на* + *Предл.* 4

Куда же ты? На тризне милой тени / В последний раз нам музыка

звучит! Я на прогулке похороны встретил

*в* + *Предл.* 26 [для обозначения следующих временных отрезков]

⟨(а) календарных⟩ 11

И в блаженные полдни всегда / ⟨...⟩ / Роковая трепещет звезда

⟨(б) возрастных⟩ 3

Да будет в старости печаль моя светлая

⟨(с) фазисно-событийных⟩ 12

Овидий пел арбу воловью / В походе варварских телег; Не превозмочь в дремучей жизни страха

*в* + *Вин.* 30

⟨(а) обозначение временного отрезка⟩ 27

И в полдень злых овчарок шубы

⟨(б) обозначение природного времени⟩ 2

Только города немного / В гололедицу обзор

⟨(в) обозначение возраста лица⟩ 1

Американка в двадцать лет / Должна добраться до Египта

*среди* + *Род.* 6

Среди гражданских бурь и яростных личин / ⟨...⟩ / Ты шел бестрепетно, свободный гражданин

**4.2. Предшествование (27, всего 29)**

*сначала* 4

Сначала нам слегка взгрустнется; — Ты побудь со мной сначала, — / Верность плакала в ночи; Сначала думал я, что имя — серафим; [о зиме] Я люблю ее сначала / Неуверенный размах

*сперва* 1

Он исповедоваться хочет — / Но согрешить сперва

*канун* 1

Двунадесятых праздников кануны

<sup>49</sup> Сюда же — \*зафазе ('зараз?'):

И я — в размолвке с миром, с волей — / **Заразе** саночек мифолою.



*чуть* ('предчувствовать') 1

Чья грядущие казни, от рева событий мятежных / Я убежал к нерендам на Черное море

*прежде* 3

Усыхающий довесок / Прежде вынутых хлебов; Быть может, прежде губ уже родился шепот

*прежде* (, чем) 2

Я земле не поклонился / Прежде, чем себя нашел; И много прежде, чем я смел родиться, / Я буквой был, был виноградной строчкой, / Я книгой был, которая вам снится

*предупредить* 1

Надо смерть предупредить — уснуть

*преждевременно* 1

Зачем преждевременно я от тебя оторвался?

*предтеча* 1

Мы не пророки, даже не предтечи

*предвкушать* 1

И, предвкушая счастья глянec, / Я танцевал не зря

*предстоять* 1

Какая нам разлука предстоит

*предстоящий* 1

Много скрыто дел предстоящих / В наших летчиках и жнецах, / И в товарищах реках и чащах, / И в товарищах городах...

*задолго* 1

Это было и пелось, синяя / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питье / Называли «моя» и «мое»

*перед* + *Род.* 3

Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот / В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет

*перед* + *Твор.* 1

И пред самой кончиною мира / Будут жаворонки звенеть

*на* + *Вин.* 1

На свадьбу всех передушили курк + *Дат.* 4

[о воде] Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда

### 4.3. Следование (33, всего 34)

*потом* 8

После меня хоть потоп. / Что же потом? Хрип горожан / И толкотня в гардероб

*немного погодя* 1

И еще грибы волнушки / <...> / Вдруг поднимутся с опушки — / Так, немного погодя...

*за* + *Твор.* 1

[о Сталине] Как подкову, дарит за указом указ

*вслед за* + *Твор.* 2

И вслед за тем, как жалкий Сумароков / Пролетел заученную роль, / Как царский посох в скинии пророков, / У нас цвела торжественная боль

*после* + *Род.* 12

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад

⟨в т. ч. **непосредственное следование**⟩ (9)

*дальше* 2

Дальше — еще не припомню — и дальше как будто оборовано

*сейчас же* 1

Не разнять меня с жизнью: ей снится / Убивать и сейчас же ласкать

*сразу* 1

[о шиповнике] Но смотри, чтобы он не осыпался сразу

*немедленно* 1

Как будто в руку вложена записка / И на нее немедленно ответить...

*тогда* 2

[о нашедшем подкову] И растирает ее шерстью, пока она не заблестит, / Тогда / Он вешает ее на пороге, / Чтобы она отдохнула; Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой / На молоко с буддийской синевой

*чуть* 2

А в переулочках, чуть свечерело, / Пиликают, согнувшись, музыканты; И вскакивать на жесткой койке, / Чуть свет, под барабанов дробь!

#### 4.4. Раньше/позже (8)

*поздний* 1

Как поздний патриарх в разрушенной Москве

*ранний* 2

В дни ранней пахоты ⟨...⟩; Слышу, слышу ранний лед, / Шелестящий под мостами

*рано* 1

Как будто площадь утром рано — / Торговли скиния святая

*\*опережать* 1

Она идет, чуть-чуть опережая / Подругу быструю и юношу-подка

*опоздать* 3

Я опоздал на празднество Расина

**Хронология** на фоне других временных классов слов имеет высокие частотные показатели благодаря предлогам. И все же численность этого лексического поля не стоит преувеличивать. Если мы сравним подгруппу **Включение одного события во время другого события**, с предлогами временной локализации *на + Вин.*, *на + Предл.*, *в + Предл.*, *в + Вин.*, *среди + Род.* (по всей поэзии Мандельштама — 80), с пространственными предлогами, выполняющими ту же функцию локализации, 850 (см. § 2.8.9), то последних окажется в 10 раз больше.

В триаде **одновременность** (144 словоупотреблений), **предшествование** (28), **следование** (33) наиболее выделенной является одновременность, с союзами и предлогами высокой частотности (например, *когда* 48). По-видимому, это преобладание отражает не столько пристрастия Мандельштама, сколько строй русского языка. Обращает на себя внимание тонкая нюансировка временных смыслов в группе **следование**, при передаче непосредственного следования — *дальше* 2, *сейчас же* 1, *немедленно* 1, *тогда* 2, отражающая предельно быструю смену событий:

*Не разнять меня с жизнью: ей снится / Убивать и сейчас же ласкать* 1937;  
*Как будто в руку вложена записка / И на нее немедленно ответь...* 1932—1934.

Группа **раньше/позже**, малочисленная (8), в случае *опоздать* 3 передает катастрофическое разминовение с прошлым или с правильным ходом вещей:

*Я опоздал на празднество Расина!* 1915, [концерт на вокзале] *Я опоздал. Мне страшно. Это — сон* 1921; третий контекст, не менее интересный, говорит уже не о культуре, а о положении человека в природе, среди других живых существ: *И подъемный мост она забыла, / Опоздала отпустить для тех, / У кого зеленая могила, / Красное дыханье, гибкий смех...* 1932.

Время здесь вписывается в мандельштамовскую историософию. Потому-то семантика ‘раньше/позже’, как и ‘успевать / не успевать’ для Мандельштама 20—30-х годов оказывается чрезвычайно актуальной.

Отметим еще синтаксические способы соотнесения двух событий, временные падежи:

*Вин.* (в т. ч. с весь и целый) 7

И дни, и ночи / Мы строим вместе

*Твор.* 16 (всего 17)

И, как слепые, ночью долгой / Мы смесь бессолнечную пьем; На круговом, на мирном судьбище / Зарею кровь оледенится.

Итак, в разделах 3.8.1 и 3.8.2 представлены слова, которые соотносят события с Временем, с прошлым, настоящим и будущим, с временем другого события. Их 364 (всего 397). Но происходящие события предполагают не только бесстрастную, объективную констатацию факта наступления события, но и субъективное переживание наступления (или ненаступления) события. Слова с модальной семантикой неожиданности и ожидания собраны в рубрике **Психологизированное восприятие наступления, протекания и ненаступления событий**; она представлена в следующем разделе.

### 3.8.3. Психологизированное восприятие (не)наступления событий и их протекания

Мандельштамовский взгляд на события, если судить как по большой численности этого класса — 102 (что сопоставимо с классом **Локализация во времени** (112)), так и по употребительности слов этого класса, во все периоды творчества Мандельштама, включая ранний, символистский (11 — *вдруг, внезапно, уже*,

еще, еще не), с неизбежностью предполагает их психологическое переживание.

**5. Психологизированное восприятие наступления,  
протекания и ненаступления событий:  
лексическое поле (102, всего 114)**

*вдруг* 15

И вдруг открылась музыка в засаде; Когда щегол в воздушной сдобе / Вдруг затрясется, сердцевит

*уже, уж* 17

И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми; Быть может, прежде губ уже родился шопот; А посреди толпы, задумчивый, бородатый, / Уже стоял гравер — друг меднохвойных доск; Уже выгоняет выжлятник-пожар / Линеек раскидистых стайку

*уже(е) (не)* 12

И уже не взгляну, прищурясь, / На дорожный шатер Арарата, / И уже никогда не раскрою / В библиотеке авторов гончарных / Прекрасной земли пустотелую книгу; На холсте уста вселенной, но она уже не та!

*еще* 41

Долго ль еще нам ходить по гроба, / Как по грибы деревенская девка?..; Еще далеко мне до патриарха, / Еще на мне полупочтенный возраст, / Еще меня ругают за глаза / На языке трамвайных перебранок; [о Тбилиси] Еще он помнит башмаков износ, / Моих подметок стертые величье

*еще (не)* 17

Еще не рассеялся мрак и петух не пропел; И нахохленные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные Византией; Петербург! я еще не хочу умирать; Я пью, но еще не придумал — из двух выбираю одно: / Веселое асти-спуманте иль папского замка вино

**Психологизированное восприятие** — это слова с модальной семантикой, настолько часто употребляемые Мандельштамом, что рассуждения о них даже попадают в его прозу 20—30-х гг.:

«На побегушках у моего сознания два-три словечка: „и вот“, „уже“, „вдруг“; «„Еще“ и „уже“ — две светящиеся точки ламарковской мысли, живчики эволюционной славы и светописи, сигнальщики и застрельщики формообразования».

Меньшая часть слов этой группы передает **неожиданное** наступление события: это наречие *вдруг* 15 (и 5 — в символистский период):

*Подруга шарманки, появится вдруг / Бродячего ледника пестрая крышка* 1914;  
*Разве кошка, встрепенувшись, / Черным зайцем обернувшись, / Вдруг протести-*

*вает путь, / Исчезая где-нибудь... 1925; [жизнь] Где-то на даче потом в лесном переплете шагреновом / **Вдруг** разгорелась она почему-то огромным пожаром сиреневым... 1931; И еще грибы-волнушки, / В сбруе тонкого дождя, / **Вдруг** поднимутся с опушки — / Так — немного погодя... 1932; Когда душе и тропкой и робкой / Предстанет **вдруг** событий глубина, / Она бежит вилощеюся тропкой, / Но смерти ей тропинка не ясна 1934; Когда щегол в воздушной сдобе / **Вдруг** затрясется, сердцевиной 1936.*

Все остальные номинации — это модальность неоправдавшегося ожидания.

Несовпадение ожиданий с наступлением или протекания события передается наречием *уже* 17 (событие произошло слишком рано, ср. *И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми 1923*), *еще* 41 (событие длится дольше, чем ожидалось, ср. [о горе Мтацминда в Тбилиси] *Еще он помнит башмаков износ, / Моих подметок стертые величье 1937*). Любопытно отметить, что по сравнению с несвоевременностью (58, всего 61) своевременность в поэзии Мандельштама появляется крайне редко (4): это слово *пора* —

*Пора вам знать: я тоже современник, / Я человек эпохи Москвошвей 1931, а так же Была **пора** смешиловой бульбы / И щитовидной железы, / Была **пора** Тараса Бульбы / И наступающей грозы 1932.*

Поэзия Мандельштама говорит не только о наступивших событиях, но и о ненаступивших. В оформлении модальных смыслов ожидания и ненаступления участвуют *уже* и *еще*, с отрицанием, 12 и 17 употреблений. Семантика *еще не* — событие должно было произойти раньше, но не произошло; оно может произойти в будущем, ср.: *Еще не рассеялся мрак и петух не фронел 1920*. Семантика *уже не* — событие должно было произойти раньше, но не произошло и не произойдет в будущем, ср.: *И уже не взгляну, прищурясь, / На дорожный шатер Арабата, / И уже никогда не раскрою / В библиотеке авторов гончарных / Прекрасной земли пустотелую книгу 1930*.

*Уже* и *еще* являются ключевыми словами для понимания позднего Мандельштама. Эти наречия — аналог отрицательных эпитетов фальшивое, незаконное, которые сопровождают слово *время* у Мандельштама 30-х гг. При этом нужно учитывать, что *еще* и *уже не* передают позицию Я-субъекта по отношению ко Времени. *Еще* — это замедленный ход времени, который либо не приносит ожидаемых результатов (длительность со знаком минус), ср.:

*Еще* далеко мне до патриарха, / *Еще* на мне полупочтенный возраст, / *Еще* меня ругают за глаза / На языке трамвайной перебранки 1931,

либо дарит поэту счастье *еще* пожить и поиграть с людьми 1935 (длительность со знаком «плюс»), ср.:

*Еще* мы жизнью полны в высшей мере, / *Еще* гуляют в городах Союза / Из мотыльковых, лапчатых материй / Китайчатые платица и блузы. / *Еще* машина номер первый едко / Кашиановые собирает взятки / (...) / *Еще* стрижей довольно и касаток, / *Еще* комета нас не очумила 1935<sup>50</sup>.

Уже (не), уж (не), в отличие от *еще* и *еще не*, вносит только пессимистические нотки в стихотворения, а именно психологическое переживание неслучившегося события: *Уж я не выйду в ногу с молодежью / На разлинованные стадионы* 1931.

Итак, в разделах 3.8.1, 3.8.2, 3.8.3 были рассмотрены временные локализаторы, с объективной и субъективной модальностью: их 436 (всего 511). Но временное оформление мира — предполагает не только «когда» (когда произошло событие), но и «как» (сколько длилось событие? какие у него фазы? с какой скоростью оно происходило?). Следующие два раздела — о протекании события и о скорости.

### 3.8.4. Событие и характер его протекания

Для немоментальных событий, которые занимают какой-то промежуток времени, существенными оказываются следующие аспекты его протекания — протяженность и фазы, что в сумме составляет 161 (всего 186) номинаций. Часть слов с такой семантикой не только передает характер протекания события, но добавок и смысл ‘наступление события’.

#### 6. Протяженность во времени: лексическое поле (95, всего 105)

⟨границы во времени⟩ (19, всего 21)    от + Род... до + Род. 3

альфа и омега 1

И альфа и омега бури

гроб... колыбель 1

И вальс из гроба в колыбель /

Переливающей, как хмель

От вторника и до субботы / Одна пустыня пролегла; Так от зари и до зари / В силках науки и забавы / Томятся дети-дикари; От зари и до зари / Налитые фонари

<sup>50</sup> Интересно, что *еще* появляется у Мандельштама и в двух других значениях, одно из которых, «аддитивное» (Богуславский 1997: 23), в ряде контекстов передающее желание продлить ситуацию, ср.: *Больше светотени — / Еще, еще! Сетчатка голодна!* 1931.

*от* + *Род.* 1

Как кристаллическую ноту, / Что  
от рождения чиста! (+ 'причин-  
ность')

*до* + *Род.* 9

Это было и пелось, синяя, / Мно-  
го задолго до Одиссея, / До того,  
как еду и питье / Называли «моя»  
и «мое»

*с* + *Род.* 2

С утра вино ⟨...⟩; Уже с утра по-  
кой и трудные длинноты

*доколе* 2

О, железные, доколе / Безопас-  
ный Капитолий / Мы хранить  
осуждены?; Доколе не сорвусь —  
разыгрываю в лицах / Единствен-  
ное, что мы знаем днесь

**⟨ограниченный во времени (2) vs.  
неограниченный (8)⟩ (10, всего 12)**

*временный* 1

И под временным небом чисти-  
лица / Забываем мы часто о том,  
/ Что счастливое небохранили-  
ще — / Раздвижной и прижиз-  
ненный дом

*временщик* 1

Когда октябрьский нам готовил  
временщик

**vs.**

*бесконечно* 1

Так лежи, молодеи и лежи, бес-  
конечно прямясь

*бесконечный* 2

И с бесконечной челобитной /  
О справедливости людской / Чер-  
неет на скамье гранитной / Само-  
убийца молодой; И радужный  
уже строчится шов, / Для беско-  
нечного познания яви

*бесконечность* 1

До бесконечности расширенного  
часа

*навсегда* 2

Сохрани мою речь навсегда за  
привкус несчастья и дыма; Тру-  
додень земли знакомой / Я за-  
помнил навсегда

*бессрочно* 1

Мне хочется уйти из нашей речи /  
За все, чем я обязан ей бессрочно

*неизменно* 1

И неизменно дует ветер свежий

**⟨собственно продолжительность⟩  
(66, всего 72)**

*мгновенный* 2

Ломаю ночь, горящий мел, / Для  
твердой записи мгновенной;  
В пальцах тепло не мгновенное, /  
Сила лежит фортепьянная

*мгновенное* 1

Но если ты мгновенным озабо-  
чен — / Твой жребий страшен и  
твой дом непрочен!

*короткий* 2

Если все живое лишь помарка /  
За короткий выморочный день /  
⟨...⟩; ⟨...⟩ Срок счастья был коро-  
че, / Чем взмах ресницы. ⟨...⟩

*долгий* 4

Чудесный звук, на долгий срок;  
И, как слепые, ночью долгой /  
Мы смесь бессолнечную пьем;  
На стогнах, шершавых от долго-  
го сна, шевелится; \*Ложноволо-  
сая — и пахнет долгой ложью

*долго* 6

Над желтизной правительствен-  
ных зданий / Кружилась долго  
мутная метель; Золотистого меда  
струя из бутылки текла / Так тя-  
гуче и долго, что молвить хозяй-  
ка успела; На страже утренней  
он долго оставался; [зрачок гла-  
за] Будет он, обожествленный, /  
Долго жить в родной стране; Ук-

- рашенная названьем песнь / скорее, скорей 9  
 Дольше живет среди других  
*долго* л 1  
 Долго ль еще нам ходить по гроба, / Как по грибы деревенская девка?..
- долгота* 1  
 ⟨...⟩ и гласных долгота / В тонических стихах единственная мера
- надолго* 1  
 В зверинце заперев зверей, / Мы успокоимся надолго
- задолго* 1  
 Это было и пелось, синяя, / Мно-го задолго до Одиссея
- длительность* 1  
 Но только раз бывает разлита / В природе длительность, как в метрике Гомера
- длинноты* 1  
 Уже с утра покой и трудные длинноты
- длительный* 1 (перелеты)
- длиться* 3  
 И евхаристия, как вечный пол-день, длится; Жуют волы, и длится ожиданье; ⟨...⟩ в разговоре, / Который начался и длится без конца
- без конца* 1 (см. ↑)
- пережить* 2 ('жить дольше, чем X')
- И мудрое сферическое зданье / Народы и века переживет; Я пережил того подростка
- нетленный* 1 (сталинская тематика)  
 Биться за дело нетленное...
- \*тягучий* 1  
 Тягучих арий дребедень
- скоро* 3  
 Как скоро ты смуглянкой стала;  
 И скоро будет солнце — скоро / Безумный петел прокричит
- На яхте, на чухонской шхуне / Уехать хочется скорей! Вернись ко мне скорее; То ундервуда хряц: скорее вырви клавиш; Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь; Узнавай же скорее декабрьский денек; Мы с тобою поедem на «А» и на «Б» / Посмотреть, кто скорее умрет; О, если бы распахнуть, да как нельзя скорее, / На Адриатику широкое окно
- скоро* л 1  
 Скоро ль истиной народа / Станет истина моя?
- поскорей* 1  
 В сиреневые сани / Усядусь поскорей
- никак не* 1  
 Никак не уляжется крови сухая возня
- всё время* 1  
 Не поддается петелька тугая, / Всё время валится из рук
- всё* 15  
 Всё поют блаженных жен родные очи, / Всё цветут бессмертные цветы
- \*побыть* 2  
 Я стою у твердого порога. / Уходи, уйди, еще побудь
- до + Род.* 2  
 До бесконечности расширенного часа
- остаться* 1 ('продолжать быть')  
 И лба кусочек восковой. / Я знаю — он остался белый / Под смуглой прядью золотой

**Протяженность во времени** — это обширная и представительная группа номинаций. Главные противопоставления внутри этой группы — это ограниченность во времени vs. неограни-



ченность, короткий промежуток времени vs. длинный. Со знаком плюс в поэзии Мандельштама идут неограниченность и длительность: здесь сказывается предпочтение, отдаваемое вневременности и ничем не ограниченному существованию.

**Границы во времени** задают 19 номинаций, причем не только тривиальные предложные, но и метафорические, с дополнительными смысловыми обертонами — христианскими, *альфа и омега* (*И альфа и омега бури* 1923), экзистенциальными, *гроб... колыбель* (*И вальс из гроба в колыбель / Переливающей, как хмель* 1935). Ограничивающими событие во времени в поэзии Мандельштама предстают еще два слова, *временный* 1, *временщик* 1 (производные от *времени*!).

Неограниченное событие — это 7 употреблений:

*бесконечно* 1, *бесконечный* 2 — *И радужный уже строчится шов / Для бесконечного познания яви* 1936—1937, *навсегда* 2 — *Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма* 1931, *бессрочно* 1 — *Мне хочется уйти из нашей речи / За все, чем я обязан ей бессрочно* 1932.

**Продолжительность** (66), передающая время протекания (которое чаще всего оценивается с позиции ‘долго’/‘кратко’), также отражает любовь Мандельштама к большим промежуткам времени, которые к тому же не имеют четких границ (например, *удлиняться* и *пережить*). Заметим: из 65 словоупотреблений, приходящихся на протяженность, только четыре передают малый промежуток (*мгновенный* 1, *мгновенное* 1, *короткий* 1, *короче* 1). При этом малые промежутки как в символистской, так и в основной модели получают отрицательные оценки, ср.: *Но если ты мгновенным озабочен — / Твой жребий страшен и твой дом нефрочен* 1912; *Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день* 1932. В основном же Мандельштам использует названия, передающие большой промежуток, ср.: *долгий* 4, *долго* 5, *дольше* 1 и др.

До сих пор мы рассматривали событие в его целостности; теперь мы переходим к фазам события.

### 7. Фазы: лексическое поле (66, всего 81)

(**становление**) (18, всего 23)

статья 4

Как скоро ты смуглянкой стала;  
Я рос большим и стал тщедуш-  
ным; Что было поступь — станет

недоступно; Стану я совсем дру-  
гою / Жизнью величаться

становиться 1

И становятся ветками прутья /  
И молочную выдумкой пар

*созревать* 2

Здесь созревает черновик / Учеников воды проточной; И созревающий и тянущийся весь

*зреть* 2

[описание кратера] И под музыку зреют плоды; Флейты греческой тэта и йота / <...> / Зрела, маялась, шла через рвы

*дозреть* 1

Дозреют новые плоды

*спелый* 1 (в стихотворении со сталинской тематикой)

Прошелестит спелой грозой Ленин

*нарастать* 1

И ночь нарастает, унынья и меди полна

*идти* 4 (в разных значениях)

[о теннисе] И опять война идет; \*Идут года железными полками; \*<...> время, / Как твой корабль ко дну идет; \*И все идут, идут / Ночлеги, ночи, ночки — / Как бы слепых везут

к + *Твор.* 2

(подходить/идти) к концу

**собственно фазы** (48, всего 58)

**<начальная фаза>** (19)

*начало* 4

Отверженное слово «мир» / В начале оскорбленной эры; Ночного хора дикое начало; В начале стройки ленинских домов; [о зиме] Хороша она испугом, / Как начало грозных дел

*поначалу* 1

Как растет хлеб опара, / Поначалу хороша

*сначала* 1

Феррара черствая! Который раз сначала, / Покуда в жилах кровь, рассказывай, спеш!

<в т. ч. **начать/начинать**>

‘начальная фаза действия’

*начать* 2

И почему-то мне начало утро армянское снится

*начинать* 2

*начинаться* 1

И это будет вечно начинаться

<‘начать существовать (о предмете)’>

*начать* 2

*начинаться* 4

Я не знаю, с каких пор / Эта пенска началась; Жизнь начиналась в корыте картовою мокрою шепотью

*затянуть* 1

Затянул кавардак, перекрутил снежок

*заводить* 1

Как снежок на Москве, заводил кавардак гоголек

**<срединная фаза>** (4)

*середина* 1

Я список кораблей прочел до середины

*продолжаться* 1

[жизнь] И продолжалась она керсиновой мягкою копотью

*продолжать* 2

Пластами боли поднят большевик — / Единый, продолжающий, бесспорный; Шли нестройно — люди, люди, люди, — / Кто же будет продолжать за них?

**<конечная фаза, предел>** (14)

*конец* 3

Громоздкая опера к концу идет. / <...> / Карету такого-то. Разъезд. Конец; Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу

*кончить* 1

И до тех пор не кончил танца, /  
Пока не вышел буйный хмель?

*кончатся* 1

Кончался века первый хмель

*кончина* 1

И пред самой кончиною мира /  
Будут жаворонки звенеть

*подходить* (к концу) 1

Хрупкое летоисчисление нашей  
эры подходит к концу

*на убыль* 1

И неволью на убыль, на убыль /  
Равноденствие флейты клоню

*избыть* 1

⟨...⟩ золотая забота, как времени  
бремя избыть

*больше нечего* 1

Человеческие губы, которым  
больше нечего сказать, / Сохра-  
няют форму последнего сказан-  
ного слова

*пока не* 2

[о подкове] И растирает ее шер-  
стью, пока она не заблестит

*покуда не* 2

Уйдем, покуда зрители-шакалы /  
На растерзанье Музы не при-  
шли!

⟨прервать⟩ (11)

*неограниченный* 1

Неограниченна еще моя пора

*бросить* 2 (повел. — брось)

Брось, Александр Сердцевич /  
⟨...⟩ / Брось, Александр Скерце-  
вич, / Чего там! Все равно!

*перестать* 2

Нам сердце на штыки позволил  
взять Пилат, / И сердце биться пе-  
рестало!

*оборвать* 1

Еще немного — оборвут / Про-  
стую песенку о глиняных обидях

*обрывчивый* 1

И двойного запаха сладость неу-  
живчива: / Борется и тянется —  
смешана, обрывчива

*довольно* 2

Он сказал: довольно полнозвучья;  
Довольно кукситься! Бумаги  
в стол засунем!

*запнуться* 1

Подмигнув, на полуслове / Зап-  
нулась зарница

*бросить* 1

Растут, как будто каждый ствол /  
На арфу начал гнуть Эол / И бро-  
сил, о корнях жалея

**Фазы событий, становление** в целом не характерны для поэтического мира Мандельштама. В основном же Мандельштаму нужны завершенные события, ибо события получают культурную ценность и историческую оформленность только в этом случае. Тем не менее в 18 случаях акцент делается именно на становлении.

Из фаз — 48 словоупотреблений — самой несущественной оказывается срединная (4 употребления); начальная и конечная, 19 и 14 словоупотреблений, как и срединная, передают естественное развитие событий и представлены 37 словоупотреблениями, а на прерывание события приходится 11 словоупотреблений.

## 3.8.5. Скорость

## 8. Скорость: лексическое поле (31, всего 41)

*скорость* 1

Я постепенно скорость разовью

*постепенно* 3Все перепуталось, и некому ска-  
зать, / Что, постепенно холодея /  
<...> / (см. ↑)*поспешно* 1

И прячутся поспешно в уголки

*быстро* 3Как быстро тучи пробегают / Не-  
освященную грядой*быстрый* 1Она идет, чуть-чуть опережая /  
Подругу быструю и юношу-по-  
годка*быстроходный* 1И разворачиваются черепах ма-  
невры — / Их быстроходная вз-  
волнованная бронь*неторопливый* 1Люблю священника неторопли-  
вый шаг*торопкий* 1Когда душе и торопкой и робкой  
/ Предстанет вдруг событий глу-  
бина*медленный* 9Нет, не соломинка в торжествен-  
ном атласе / Вкушает медленный  
томительный покой; В медлен-ном водовороте тяжелые, неж-  
ные розы; И медленный день,  
как в соломе проснувшийся вол;  
О, этот медленный, одышливый  
простор!; Дубки, чинары, мед-  
ленные вязы; Поднял медлен-  
ный Рим-человек; И парус мед-  
ленный, что облаком продолжен;  
Свидетель медленный труда,  
борьбы и жатвы*медленно* 4И медленно растет как бы шатер  
иль храм; [о луне] И медленно  
ей озаряется город дремучий*медлить* 2[о душе-Психее] Дохнет на  
зеркало и медлит передать / Ле-  
пешку медную с туманной пере-  
правы*повременить* 1А между тем нельзя повремен-  
ить...*нерасторопный* 1 (см. ↓)*едва-едва* 1Нерасторопна черепаха-лира, /  
Едва-едва беспалая ползет*наскоро* 1Клевали наскоро крупу свинцо-  
вых крох

В небольшой по численности группе **Скорость** (31 пример) со-  
браны номинации, передающие самые разные скоростные града-  
ции, от 'медленной' (20 примеров) до 'быстрой' (10). Однако ско-  
рость в идиолекте Мандельштама, как правило, передается не  
прилагательными или наречиями, а глаголами движения (см.  
§ 2.8.12).

## 3.8.6. Срок

## 9. Срок: лексическое поле (25, всего 30)

срок 3

Или свой путь и срок / Я, исчерпав, вернусь; Чудесный звук, на долгий срок; <...> Срок счастья был короче, / Чем взмах ресницы. <...>

(не) *пора* 1

Я скажу это начерно, шепотом, / Потому что еще не пора

в + *Вин.* 3

И в пять минут — лопаткой из ведерка — / Я получу свое изображение / Под конусом лиловой шах-горы

*время* 2

Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо *тысячелетье* 1

Все молодежавое его тысячелетье *пожизненный* 1

А ей — пожизненная крепость! *прижизненный* 1

Что счастливое небохранилище — / Раздвижной и прижизненный дом

*полчаса* 2

И вот — проходит полчаса; Ему солей трехъярусных растворы, / И мудрецов германских голоса, / И русских первенцев блистательные споры / Представились в полвека, в полчаса

&lt;своевременность&gt; (9)

*вовремя* 1

Ты совсем не вовремя раскис

*застать* 1

Есть имя славное для сжатых губ чтеца — / Его мы слышали и мы его застали

*успевать* 2

[о Москве] И едва успевает грозить из угла; Да едва успеваешь леса посолить

*успеть* 2

Золотистого меда струя из бутылки текла / Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела

*спешить* 2

Лиру строим, словно спешим / Обрасти косматым руном; [о деревьях] <...> Понять спеши: / До чего аляповаты, / До чего как хороши!

*запоздалый* 1

Как подарок запоздалый / Ощутима мной зима

&lt;временная дистанция&gt; (2)

*приближаться* 1

И так хорошо мне и тяжело, / Когда приближается миг

*ближе к* + Дат. (смерти) 1

И забываем без труда, / То, что мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года

**Срок** — небольшая группа номинаций, 25 примеров; объясняется это тем, что в поэзии Мандельштама переживание срока наступления — явление редкое, ср. *Или свой путь и срок / Я, исчерпав, вернусь* 1912.

В этом классе слов есть специфические номинации, обозначающие длительность события, *прижизненный*, *пожизненный*. Группа своевременность/несвоевременность, содержит в основном номинации, обозначающие совпадение, реже — несовпадение со сроком наступления события.

Итак, мы перечислили все категории, которые участвуют во временном оформлении единичного, отдельно взятого события. Теперь мы переходим к организации событий во времени — к повторам событий, порядку следования событий и закономерностям.

### 3.8.7. Повторяющиеся события

Есть поэты, для которых высшей ценностью обладают неповторимые, уникальные события. Для Манделштама же как раз наоборот, именно повторы придают ценность событию культуры. **Повторы** в тексте маркируются номинациями подгруппы «собственно повторы». Следующая подгруппа, **кратность** (обстоятельства времени, отвечающие на вопрос «Сколько раз происходило событие?»), имеет несколько предназначений — в частности, расположение однотипных событий в том или ином порядке. Тем самым она перебрасывает мостик к следующему классу слов — порядку следования событий.

#### 10. Повторяющиеся события: лексическое поле (82, всего 91)

⟨**собственно повторы**⟩ (27, всего 33)

*повториться* 1

Все было встарь, все повторится  
снова, / И сладок нам лишь узна-  
ванья миг

*новый* 2

О, Европа, новая Эллада, / Охра-  
нная Акрополь и Пирей!; И как  
новый встает Геркуланум / Спя-  
щий город в сияньи луны

*опять* 9

И праведвед опять садится в са-  
ни; И опять война идет, / И  
мелькает локоть голый!; Приро-  
да — тот же Рим, и, кажется,

опять / Нам незачем богов на-  
прасно беспокоить; Козлиным  
голосом опять / Поют косматые  
свирилы; Железный мир опять  
заворожен; Набухает, звенит  
темь, / И растет и звенит опять;  
Опять войны разноголосица /  
На древних плоскогорьях мира;  
Москва — опять Москва. (<...)

*вновь* 5

Вновь шелестят ислевшие афи-  
ши; А та, Соломинка — быть мож-  
жет, Саломея, / Убита жалостью  
и не вернется вновь!; Ужели я  
предам позорному злословью — /

Вновь пахнет яблоком мороз — /  
Присягу чудную четвертому со-  
словью / И клятвы крупные до  
слез?; И Фауста бес — сухой и  
моложавый / Вновь старику ки-  
дается в ребро; Под морозную  
пыль образуемых вновь падежей

*заново* 3

Влажный чернозем Нееры, каж-  
дую ночь распаханый заново;  
Давайте все покроем заново /  
Камчатной скатертью пространст-  
ва; Ямы Форума заново вырыты, /  
И открыты ворота для Ирода

*снова* 7

И снова скальд чужую песню сло-  
жит / И как свою ее произнесет;  
Все было встарь, все повторится  
снова; И снова яблоня теряет ди-  
кий плод, / И тайный образ мне  
мелькает; В Петербурге мы сой-  
демся снова; И без тебя мне снова  
/ Дремучий воздух пуст; И снова,  
паровозными свистками / Разо-  
рванный, скрипичный воздух  
слит; Снова в жертву, как ягнен-  
ка, / Темя жизни принесли

**(кратность)** (55, всего 58)

*раз* 10 (в т. ч. (первый) раз 3, в по-  
следний раз 3)

Но только раз в году бывает раз-  
лита / В природе длительность,  
как в метрике Гомера; Шумели в  
первый раз германские дубы;  
Зренья нет — ты зришь в послед-  
ний раз

*тысяча* (раз) 1

Тысячу раз на дню, себе на диво, /  
Я должен умереть на самом деле

*еще раз* 1

Я хотел бы ни о чем / Еще раз  
поговорить

*каждый раз* 2

Ты каждый раз, как иностранец,  
/ Сквозь рощу портиков идешь

*\*никогда* 1

Я никогда сильнее / Не чувство-  
вал тебя

*однажды* 3

[лягушки фонтанов] И однажды  
проснувшись, расплакавшись

*дважды* 1

Я должен жить, хотя я дважды  
умер

*трижды* 1

И трижды приснился мужьям  
соблазнительный образ

*\*шестикратно* 1

И шестикратно я в сознании бе-  
регу

*повторить* 2

Легче камень поднять, чем имя  
твое повторить!; Вслед за ним  
мы его не повторим

*повторять* 1

Я повторяю еще про себя под  
сурдинку

*бывать (бывало)* 3

Бывало, голубой в стаканах  
пунш горит

*бывать (бывает)* 4

Но только раз в году бывает раз-  
лита / В природе длительность,  
как в метрике Гомера

*изредка* 1

Изредка выскочит дельфина ко-  
лесо

*иногда* 1

А иногда пушусь на побегушки

*вновь и вновь* 1

У изголовья вновь и вновь / Цы-  
ганка вскидывает бровь

*подчас* 1

Подчас природа — серое пятно

возобновить 1

[о звездах] И на мерцанье, писанье и тленье / Возобновляют всегда разрешение

сызнова 1

Так соборы кристаллов сверхжизненных / Добросовестный свет-паучок, / Распуская на ребра, их сызнова / Собирает в единый пучок

часто 6

Часто пишется — казнь, а читается правильно — песнь; Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранилище — / Раздвижной и прижизненный дом; Все ее торопят часто: / — Ясная Наташа, / Выходи за счастье наше, за здоровье наше!; Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам...; Когда бы чаще ты та-

ких мужей рожала, / Феррара черствая! (...)

то... то 7

И тело нежное то плавно поднималось, / То грузно падало; То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром; То усмехнусь, то робко приосанюсь; То слышится гармоника губная, / То детское молочное пьянино; То гортанный крик араба, / То бессмысленное «цо»; А она то сжимается, как воробей, / То растет, как воздушный пирог

\*новый ('еще один') 5

Товарку новую встречая причитаньем; Бог Нахтигаль, меня еще вербуют / Для новых чум, для семилетних боен; И за полем полей поле новое / Треугольным летит журавлем; Той же росписи новые раны; Созреют новые плоды

**Повторы** в поэзии Мандельштама (27 словоупотреблений) в большинстве своем приходятся на циклическую модель времени. Главным образом они связывают событие настоящего с событием прошлого:

*повторится* 1 — *Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг* 1918, *новый* 2 — *О, Европа, новая Элада, / Охраняй Акрополь и Пирей!* 1916, *И как новый встает Геркуланум / Спящий город в сияньи луны* 1918, *опять* 9 — *Природа — тот же Рим, и, кажется, опять / Нам незачем богов напрасно беспокоить* 1914, *вновь* 5 — *Вновь шелестят истлевшие афиши / И слабо пахнет апельсиновой коркой* 1915, *заново* 3, *снова* 7 — *И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет* 1914 (подробнее см. § 3.3.1).

Номинации из рубрики **кратность** (55) передают представление о том, насколько часто происходили однотипные события (здесь полный разброс, от *часто* до *изредка*), в каком количестве, в какой последовательности. Самым употребительным словом подгруппы «кратность» является *раз*, все эти нюансы вносящее, — *Ты каждый раз, как иностранец, / Сквозь рошу портиков идешь* 1914; *Ты-*



*саячу раз на дню, себе на диво, / Я должен умереть на самом деле* 1933/1934; *Куда же ты? На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!* 1921 и др.

Отметим еще, что в этой подгруппе определенное количество повторов (*дважды, трижды, гиперболическое — тысячу раз*) соседствует с неопределенными (*бывало 3 — Бывало, голубой в стаканах пунш горит* 1917).

### 3.8.8. Последовательность событий во времени

Акцентирование места события в ряду однотипных событий — первое, последнее в некоторой последовательности — в поэзии Мандельштама апеллирует по большей части к историческим периодам, их началу или окончанию.

#### 11. Последовательность событий во времени: лексическое поле (52, всего 59)

##### (первый)

*первый* 11

Шумели в первый раз германские дубы; Водили музы первый хоровод; Кончался века первый хмель; Прекрасной земли пустотелую книгу, / По которой учились первые люди; С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук

*первобытный* 1

Чтоб сияли всю ночь голубые песцы / Мне в своей первобытной красе

*первостатейный* 1

И прямо со страницы альманаха, / От новизны его первостатейной

*новизна* 1 (см. ↑)

*первородство* 1

Где первородство? Где счастливая повадка?

*впервые* 4

[о Европе] Впервые за сто лет и на глазах моих / Меняется твоя таинственная карта!; По свежим

доскам широкой сцены / Какая радость впервые шагать!; В нищей памяти впервые / Чуешь вмятины слепые, / Медной полные воды; Сопровождать воскресших и впервые / Приветствовать умерших — их призванье

*первины* 1

До заповедей роды и первины

*первенец* 3

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей; И русских первенцев блистательные споры (см. ↓)

*новичок* 1

Он, кажется, дичился умиранья / Застенчивостью славной новичка / Иль звука первенца в блистательном собраньи

*новый* 5

И место новое доходно; Захребетник лишь трепещет / На пороге новых дней; Чтобы новый мир начать; [о небе] Тебе (...) / Всегда высокое и новое / Пере-

дается удивление; Гром, ударь в  
тесины новые

*новое 1*

— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,  
/ Я не Битва Народов, я новое

*обнова 2*

Весть летит светопыльной обно-  
вою /2 р./

**(vs. последний)**

*последний 20*

Был выброшен последний мате-  
рик; И для меня явленье Озеро-  
ва — / Последний луч трагичес-  
кой зари; Последний час вигилий  
городских; В последний раз нам  
музыка звучит; Последней звезды  
безболезненно гаснет укол; Чело-  
веческие губы, которым больше  
нечего сказать, / Сохраняют фор-  
му последнего сказанного слова;  
После бани, после оперы, / Все  
равно, куда ни шло, / Бестолко-  
вое, последнее / Трамвайное теп-  
ло...; Я скажу тебе с последней /

Прямой: / Все лишь бредни —  
шерри бренди, — / Ангел мой  
/2 р./; Он куда-то гнал коляску /  
До последней хрипоты; Зренья  
нет — ты зришь в последний  
раз; На подвижной лестнице Ла-  
марка / Я займу последнюю сту-  
пень; <...> Из последней мочи /  
Я в горсть зажал лишь пепел на-  
слаженный; Ведь умирающее те-  
ло и мыслящий бессмертный рот  
/ В последний раз перед разлу-  
кой чужое имя не спасет; Три  
черта было — ты четвертый, /  
Последний, чудный черт в цве-  
ту; И в голосе моем после уду-  
шья / Звучит земля — последнее  
оружье; Шли товарищи послед-  
него призыва / По работе в жест-  
ких небесах; Я не хочу среди  
юношей тепличных / Размени-  
вать последний грош души; Ухо-  
дили с последним трамваем /  
Прямо за город красноармейцы

**Порядок следования событий** в поэзии Мандельштама опре-  
деляется словами со значением ‘первое’, 32, и ‘последнее’, 20,  
приблизительно поровну. При этом в словоупотреблении Ман-  
дельштама прослеживаются такие тенденции (исторические в  
своей основе): первое — это первообразец, за которым следует  
продолжение, прекрасный, как и все первое; последнее же оце-  
нивается иначе, хотя положительные коннотации при этом со-  
храняются: оно трагично как все, что кончается, ср.: *Прекрасной  
земли пустотелую книгу, / По которой учились первые люди 1930 vs.  
И для меня явленье Озерова — / Последний луч трагической зари  
1914.*

Следующий класс номинаций, также связанный с повторами,  
только не избирательными, а постоянными, регулярными — это  
класс закономерностей.

### 3.8.9. Закономерности

Закономерности, природные ли, культурные ли — все равно, также невероятно близки Мандельштаму как приметы цикличности времени. В этом классе слов представлены в основном контексты без положительных или отрицательных оценок, тем не менее та стабильность и патриархальность, которую воплощает собой циклическое время, имеет для Мандельштама большую ценность.

#### 12. Закономерности: лексическое поле (12, всего 13)

*вечно* 4

На Авентине вечно ждут царя;  
Он слышит вечно шум — когда  
взрвели реки / Времен обман-  
ных и глухих; Народу нужен  
стих таинственно родной, / Чтоб  
от него он вечно просыпался;  
И, может статься, ясная догадка /  
В ее походке хочет задержать-  
ся — / О том, что эта вешняя по-  
года / Для нас — прамагерь гро-  
бового свода, / И это будет вечно  
начинаться

*всегда* 4

Есть в лазури слепой уголок, /  
И в блаженные полдни всегда, /  
Как сгустившейся ночи намек, /  
Роковая трепещет звезда; [о не-  
бе] Тебе — чужое и безбровое, /

Из поколения в поколение, / Все-  
гда высокое и новое / Передает-  
ся удивленье; И на мерцанье,  
писанье и тленье / Возобновляют  
всегда разрешенье; И всегда  
одышкой болен / Фета жирный  
карандаш

*каждый* 1

Каждую ночь распаханный зано-  
во

*из + Род... в + Вин.* 2

из года в год; из поколения в по-  
коление (см. ↑ *всегда*)

*по + Дат.* 1

Топча по осени дубовые листья, /  
<...> / Я вспомню Цезаря пре-  
красные черты

**Закономерности** чаще всего охватывают всю ось времени — это *вечно* 4, *всегда* 4, *каждый* 1:

*Народу нужен стих таинственно-родной, / Чтоб от него он вечно просыпался / И льянокудрою, каштановой волной — / Его звучаньем — умывался* 1937,  
*Есть в лазури слепой уголок, / И в блаженные полдни всегда, / Как сгустившейся ночи намек, / Роковая трепещет звезда* 1922.

При всей малочисленности слов этого класса он наряду с грамматикой времени показывает значимость закономерностей для мандельштамовского мышления о мире.

### 3.8.10. «Событийный» сценарий в поэзии Мандельштама

Первые 12 рубрик временного словаря, которые мы только что рассмотрели, в сущности, посвящены событиям и их бытованию во времени. Сценарий для событий также включает в себя пункт, необычный с точки зрения обыденного сознания или привычной логики: события можно рассматривать не во времени, но извлекая их из времени. В поэтическом языке Мандельштама эта операция осуществляется как с помощью грамматики, так и с помощью словообразования, через отглагольные существительные, которых у Мандельштама действительно много. Кроме того, промежутки времени, в который произошли события, можно «изъять» из реального, физического времени, чтобы оно стало достоянием всего человечества, ср.:

*Римских ночей полновесные слитки, / Юношу Гете манившее лоно* 1935 (имеется в виду время, когда Гете писал «Римские элегии»).

Есть также два случая, когда конкретное *время* вместе с *пространством* «расширяется/сжимается». Так, пять дней, когда Мандельштама под конвоем везли в ссылку, слились в один, с пятью головами:

*День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток / Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах* 1935.

Следующий раздел будет посвящен вещам (в широком понимании, включая сюда человека) и их временному оформлению. Заметим — вещи могут рассматриваться и во времени, и вне времени: эта антиномия как раз и стала определяющей для следующего раздела.

### 3.8.11. Вещи во времени и вне времени: «вещный» сценарий

«Вещи во времени» — это класс из 18 (всего 20) слов, а «вещи вне времени» — из 25 (всего 31) слов. Любопытно, но слова этих на первый взгляд антонимичных классов несколько не противоречат друг другу: *песня Шуберта* может быть одновременно и *старинной*, и *вечной*.

#### 13. Вещи во времени: лексическое поле (18, всего 20)

*старинный* 7

И, кажется, старинный пешеход;  
Онегина старинная тоска; Не про-  
бывал старинного вина; В старин-

ном многоярусном театре; Я ска-  
зал: виноград как старинная бит-  
ва живет; Старинной песни мир —  
коричневый, зеленый, / Но толь-

ко вечно молодой; Так отчего ж до сих пор этот город довлеет / Мыслям и чувствам моим по старинному праву?

*старый* 10

Но в старом Кельне тоже есть собор; Контора Домби в старом Сити; И вот, как старая мочала, / Банкрот болтается в петле; А там дубовая Валгалла / И старый

пиршественный стол; Человек бывает старым; Звезда с звездой — могучий стык, / Кремнистый путь из старой песни /2 р./; Доктора кого-то потчуют / Ворохами старых «Нив»; Есть у нас паутинка шотландского старого пледа

*старие* 1

⟨...⟩ слух был старше, чем сон

Все слова этой группы описывают продолжительность существования вещей в мире (18): то, что теперешние вещи были созданы в прошлом, только повышает их ценность в глазах Мандельштама, ср.:

*старинный* 7 — Я не слышал рассказов Оссиана, / Не пробовал **старинного** вина 1914; *старый* 10 — Звезда с звездой — могучий стык / Кремнистый путь из **старой** песни 1923.

#### 14. Вещи вне времени (вечность во времени):

*лексическое поле (25, всего 31)*

*бевремение* 1

[о небе и самолетах в нем] А вам, в бевремение летающим, / ⟨...⟩ / Хотя бы честь млекопитающих, / Хотя бы совесть ластигоных

*бессмертный* 5

Из блаженного, певучего притина / К нам летит бессмертная весна; В черном бархате советской ночи, / ⟨...⟩ / Все цветут бессмертные цветы; Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот / В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет; Цветы бессмертны, небо целокупно, / И все, что будет, — только обещанье

*вечный* 12

Я повторяю это имя / Под вечным куполом небес; О, спутник вечного романа, / Аббат Флобера и Золя; И евхаристия, как вечный полдень, длится; Не вам, не

вам обречены, / А звездам вечные народы; Но взбитых сливок вечен вкус; Соборы вечные Софии и Петра; В этой вечной складке ловить / Эолийский чудесный строй?; За капором снега, за вечным, за мельничным шумом...; Одну сонату вечную / Играл он наизусть...; Где арестованный медведь гуляет — / Самой природы вечный меньшевик; Вечные сны, как образчики крови, / Переливая из стакана в стакан...

*вечно* 4

Англичанин вечно юный; Старинной песни мир — коричневый, зеленый, / Но только вечно молодой, / Где соловьиных лип рокошующие кроны / С безумной яростью качает царь лесной; К трубам серебряным Азии вечно летящая — / Армения, Армения!

воеки 1

Сюда влачится по ступеням / Ши-  
рокопасмурным несчастья волчий  
след, / Ему вовеки не изменим

долговечный (Урал) 2

И, плачучи, твержу: вся прелесть  
мира / Ресничного не долговеч-  
ней взмаха

Логика Мандельштама при передаче бессмертия вещей отличается от более привычных способов помыслить вещи во времени. Естественно думать, что случившись, пробыв на земле отведенный им срок, вещи исчезают с лица земли. Однако у Мандельштама есть два рода вещей — произведения культуры и самые простые, человеческие (типа *взбитых сливок*), которым обеспечена вечность на земле. И для передачи связанной с этими вещами вневременности используются такие прилагательные и наречия, как

*бессмертный* 5 — *И бессмертных роз огромный ворох / У Киприды на руках* 1920; *Цветы бессмертны, небо целокупно, / И все, что будет, — только обеща-  
ние* 1937; *вечный* 12 — *Но взбитых сливок вечен вкус* 1920, *За капором снега,  
за вечным, за мельничным шумом* 1925; *вечно* 4 — *Чтобы вечно ария звучала:  
/ «Ты вернешься на зеленые луга»* 1920 и др.

см. также экзистенциальный сценарий в § 4.4.2; более подробно — Панова 1997.

У мира, земли в поэзии Мандельштама тоже есть временные характеристики: но они не из области эсхатологии (хотя есть и одно исключение — *кончина мира*), а из области истории. Об этом — следующий раздел.

### 3.8.12. Мир в историческом времени

Время истории представлено в поэзии Мандельштама поделенным не на *часы* и *минуты*, а на *эпохи*, *века*, *тысячелетия*, *эры* (почти все слова, кроме *века*, — из научного, а не поэтического лексикона). «Исторический» класс слов относительно небольшой, но вместе с тем очень показательный.

#### 15. Историческое время: лексическое поле (79, всего 80)

(общие понятия) (66, всего 68)

*летоисчисление* 1 (см. ↓)

*эра* 3

Отверженное слово «мир» / В на-  
чале оскорбленной эры; Хруп-  
кое летоисчисление нашей эры

подходит к концу. / ⟨...⟩ / Эра  
звенела, как шар золотой

*век* 44 (век-1.1; = век-1.1 в ПЯ)

Есть ценностей незыблемая ска-  
ла / Над скучными ошибками ве-  
ков (см. ↓)

*столетье/столетие* 3

Век мой, зверь мой, кто сумеет /  
Заглянуть в твои зрачки / И сво-  
ею кровью склеит / Двух столет-  
тий позвонки?; Столетьем счи-  
тающий год; — Я рожден в ночь  
с второго на третье / Января в  
девяносто одном / Ненадежном  
году — и столетья / Окружают  
меня огнем

*эпоха* 2

Я человек эпохи Москвошвея;  
Я говорю с эпохой, но разве /  
Душа у ней пеньковая и разве /  
Она у нас постыдно прижилась, /  
Как сморщенный зверек в тибет-  
ском храме: / Почешется — и в  
цинковую ванну. / — Изобрази  
еще нам, Марь Иванна!

*источник* 1

А я пою вино времен — / Исто-  
чник речи италийской

*колыбель* 1

И в колыбели праарийской /  
Славянский и германский лен!

*исконная* 1

Завоевателей исконная земля

*праарийский* 1 (см. ↑)*ветхий* 1

И в ветхом неводе Генисарет-  
ский мрак / Великопостыня сед-  
мицы

*древний* 4

Как я ненавижу пахучие древние  
срубы; Опять войны разноголо-  
сица / На древних плоскогорьях  
мира; Сеновала древний хаос /  
Защекочет, заporошит...

*древность* 1

Древность легкая, летняя, на-  
гляя

*фригийский* 1

Здесь толпы детские — событий  
попрошайки, / Парижских во-  
робьев испуганные стайки, / Кле-  
вали наскоро крупу свинцовых  
крох — / Фригийской бабушкой  
рассыпанный горох

(**связь времен**) (6)

*фреммик* 1

Служа линейкою приемникам  
Петра

*получить наследство* 1

Я получил блаженное наследст-  
во — / Чужих певцов блуждаю-  
щие сны

*наследник* 1

Нет имени у них. Войди в их  
хрящ — / И будешь ты наследни-  
ком их княжеств

*\*миновать* 1 (см. ↓)*уйти* 1

И не одно сокровище, быть мо-  
жет, / Минуя внуков, к правну-  
кам уйдет

*\*пасынок* 1

[слово-колобок] Черствый пасы-  
нок веков

(**наблюдатель (свидетель)**) (7)

*на глазах X-а* 1

[Европа] Впервые за сто лет и на  
глазах моих / Меняется твоя та-  
инственная карта!

*очевидец* 2

Ведь купол твой, по слову оче-  
видца, / Как на цепи подвешен к  
небесам; Но возмужавшего меня,  
как очевидца, / Заметила (...)

*свидетель* 2

Этот воздух пусть будет свидете-  
лем; Свидетель медленный тру-  
да, борьбы и жатвы

современник 2

Нет, никогда ничей я не был со-  
временник; Пора вам знать, я то-

же современник, / Я человек эпо-  
хи Москвошвеля

**Историческое время** включает в себя названия исторических делений (*эра, век, эпоха*), а также номинации, метафорические и неметафорические, указывающие на изначальность, исконность, древность (мы уже знаем по предшествующим классам слов ценность таких характеристик в глазах Мандельштама). Слово *век*, самое частотное и семантически нагруженное, разбирается ниже: оно вообрало в себя максимум мандельштамовской историософии и мандельштамовской исторической мифологии.

Расширяют и пополняют этот класс слов названия очевидцев и свидетелей исторических событий, а также номинации с идеей преемственности. Все вместе они как раз и обрисовывают контуры историософской мысли Мандельштама и дают представление о «правильном» развитии истории, имеющей начало, традицию и преемственность, а также установленное и продолжаемое летоисчисление.

Итак, переходим к слову *век* — ключевому для понимания историософии Мандельштама.

### 3.8.13. Историческое время. Концепт слова *век*

**ВЕК (48), полвека (1), вековой (1), вековатъ (1), вовек (1), навеки (1); столетье/столетие (5); всего: 58 (1/114).**

#### Для сравнения:

Пушкин — 58 (1/238) (в т. ч. *век* 49);  
Тютчев — 46 (1/115) (в т. ч. *век* 46);  
Блок — 53 (1/248) (в т. ч. *век* 36);  
Гумилев — 27 (1/251) (в т. ч. *век* 18);  
Ахматова — 33 (1/209) (в т. ч. *век* 20).

По своей употребительности слово *век* в идиолекте Мандельштама оставляет позади такие концептуально важные для Мандельштама слова, как *время, вечность*, и «догоняет» такие качественно окрашенные слова, как *день* и *ночь*. Повышенная употребительность этого слова заметна и при сравнении с пятью другими поэтами — она та же, что и у Тютчева, и в два раза выше, чем у четырех других поэтов.



В целом слово *век* в идиолекте Мандельштама полноценно представлено одним употребительным значением, историческим; на два (три?) других, одно из которых — авторское (*век* в значении ‘время’), приходится по одному примеру; о соответствии мандельштамовских значений традиционно-поэтическим (совпадающим с общеязыковыми) мы уже писали в § 3.7.2<sup>51</sup>.

Соединение значений ‘столетие’, ‘время’, ‘жизнь’ в мандельштамовском слове *век* не случайно: эти значения отбрасывают тень друг на друга. *Век* — как промежуток в сто лет, равный по своей продолжительности и историческому делению, и человеческой жизни, получает положительные оценки. А век как ‘линейное время’, перегрызающее вещи, и как агрессивный ‘XX век’, напротив, получает отрицательные оценки или коннотации.

### Толкование

**Век-1.1** ‘единица счета (исторического) времени; промежуток времени в сто лет, исчисляя от Рождества Христова’ (44 примера); то же, что век-1.1 в ПЯ; синонимы *столетие*, *время-2*;

**Век-1.2** ‘время-1.1’ (1 пример); синоним *время-1.1*;

**Век-2** ‘человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’ (1 пример [только в составе фразеологизма *коротать свой век*]); то же, что век-1.3 в ПЯ.

### Век-1.1

*Век-1.1* — ‘единица счета (исторического) времени; промежуток времени в сто лет, исчисляя от Рождества Христова’ (44 примера), в идиолекте Мандельштама используется для оформления разных смыслов. С одной стороны, *века* даются «в массе», как эквиваленты времени, истории, или прошлого/будущего. Они не описываются каким-то особым образом и редко оцениваются. С другой стороны, *век* в поэзии Мандельштама — это определенная «веха» в истории, т. е. качественный и событийный промежуток времени; здесь-то как раз и начинается мандельштамовская мифологизация веков — образная, оценочная — героями которой становятся два конкретных *века*, XIX и XX. В основе такой

---

<sup>51</sup> К этому остается добавить, что один пример соответствует общеязыковому значению ‘вечно’, о чем ниже.

обрисовки двух столетий лежит антропоцентрическая концептуализация *века* как промежутка времени, который соразмерен человеческой жизни, который творится человеком и в определенных случаях воздействует на человека. Вот пример на соразмерность *века* человеческой жизни:

[*Это век* [по-видимому, XX век] *волну колышет / Человеческой тоской*], / *И в траве гадюка дышит / Мерой века золотой* 1922 (с аллюзией на мифологический сюжет «Эвридика, укушенная гадюкой»),

и примеры на *век*, творимый людьми — из поэзии и прозы:

*Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать* 1924; «В отношении к этому новому веку мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его те(ле)ологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века» (ОМ, II: 200—201).

Любопытно отметить, что и сам глагол со значением ‘проживать столетие’, *вековать*, произведен от *века* (пример см. выше).

Итак, *век* как историческое и временное деление (15 употреблений, во все периоды) используется как мера счета времени, ср.:

*Ему солей трехъярусных растворя, / И мудрецов германских голоса, / И русских первенцев блистательные споры / Представились в полвека, в полчаса* 1934; *Любезный Ариост, быть может, век пройдет* 1933; *А в недорослях кто? Иван Великий — / Великовозрастная колокольня — / Стоит себе еще болван болваном. / Который век <...>* 1931; <...> *Здравствуй, здравствуй, / Могучий некрещеный позвончик, / С которым проживем не век, не два!* 1931; ср. также — [об армянском народе] *Как люб мне натугой живущий, / Столетьем считающий год, / <...> / К земле пригвожденный народ* 1930.

Во всех остальных случаях (а их 9) *веками* прочерчивается линия времени и истории, или же задаются прошлое и будущее как составные части исторического времени. При этом акцентируется протекание времени (глаголом *пройти* 1920, прилагательными *грядущий* 1920 и *мимолетный* 1937). Специализация *веков* имеет место дважды — в окказиональных сочетаниях *гудеть в глубь веков* 1936 и *жить среди веков* 1914<sup>52</sup>. Заметим, что начало такому слово-

<sup>52</sup> Специализация *века* представлена и в прозе Мандельштама — «Век — барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупом отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения» (ОМ, II: 187).

употреблению было положено еще в символистский период; затем оно было продолжено в акмеистический период (1912—1914) и в 30-е гг.<sup>53</sup> Ср.:

[символистский период] *И храм, как корабль огромный, / Несется в пучине веков* 1910; ср. также *И с истевающих страниц / Протягиваю прах столетий* 1910;

[Айя-София] *И всем векам — пример Юстиниана, / Когда похитить для чужих богов / Позволила Эфесская Диана / Сто семь зеленых мраморных столбов. / <...> / И мудрое сферическое здание / Народы и века переживет* 1912; *Не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной!* 1914; *Есть ценностей незыблемая скала / Над скучными ошибками веков* 1914; [слово-колобок] *И свое находит место / Черствый пасынок веков* 1922; ср. также — *Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году — и столетья / Окружают меня огнем* 1937; *Баратынского подошвы / Раздражают прах веков* 1932;

[будущее] *Под маской суровости скрывает рабочий / Высокую нежность грядущих веков* 1920; *У костра мы греемся от скуки, / Может быть, века пройдут, / И блаженных жен родные руки / Легкий пепел соберут* 1920; *За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей, — / Я лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей* 1931, 1935;

[референция следующих двух употреблений не ясна — прошлые века или века вообще?] *Гуди протяжно в глубь веков* 1936; *Твой зрачок в небесной корке, / <...> / Он глядит уже охотно / В мимолетные века* 1937.

Оценки, которые вызывают века в истории, — от нейтральных до слабоотрицательных (*скудные ошибки веков, прах веков*; ср. также [о слове и, возможно, литературных произведениях] *пасынок веков*).

Для двух веков, XIX и XX, в поэзии Мандельштама дается образно-мифологическое оформление в рамках его историософских воззрений. Для каждого из двух веков — свое. Разграничение этих двух веков, затрудненное во многих контекстах, было впервые дано в двух работах — Гаспаров 1991а, Эткин 1991; мы ему следуем.

<sup>53</sup> К 30-м гг. в советской поэзии складывается свой канон, в котором века (во Мн. ч.) используются для обрисовки отрицательного прошлого и светлого будущего: *Мощным плечам захотелось в июле / Тяжесть веков встряхнуть поильней* (М. Голодный); *Я подслушал эти песни близких радостных веков / В гулком шуме огнеликих необъятных городов* (Вл. Корнилов). Поддерживается ли словоупотребление Мандельштама этим каноном или совпадает с ним — этот вопрос едва ли поддается однозначному решению.

XIX век (9 употреблений, все приходятся на 1922—1924 гг. и встречаются в трех стихотворениях: «Век» (1922), «1 января 1924 года» (1924) и «Нет, никогда, ничей я не был современник» (1924)) концептуализируется прежде всего с эгоцентрических позиций. XIX век дважды определяется как *мой*, т. е. через личное притяжательное местоимение; *век* (в этом значении) дважды стоит в позиции обращения, а его состояние (*ушиб*) определяется местоимением *твой*. Далее, отношения сына и отца метафорически переносятся на отношения лирического «я» и *века*, ср.: *с сыновьей нежностью, стареющий сын*; попутно отметим, что в двух стихотворениях Я-субъект и *век* попадают в сюжетобразующие сцены, причем жесты лирического «я» и жесты *века* (метафоризируемого как живое существо) полны символического значения.

Между XIX веком и лирическим «я» — определенный изоморфизм: логика этого изоморфизма такова — понять *век* и его умирание способен лишь тот, кто *потерял себя*.

Но мандельштамовская мифология на этом не кончается. XIX век персонифицируется, причем он попадает в два ряда образных аналогий. «Оживотворение» века идет по пути зверообразной метафоризации (*век ← зверь... позвоночник... лапы... следы... зрачки*), одушевление — по пути аналогии с глиняным живым существом (*глиняные обиды, глиняная жизнь, глиняный прекрасный рот, глиняное тело*). И в том и в другом случае метафорические аналоги передают родовые, а не видовые характеристики ‘зверя’ и ‘существа’ и отождествить их с конкретным видом не представляется возможным. Общим для двух рядов является акцентирование глаз — *зрачков, век* (здесь имеет место еще и паронимия — «*веку* : *веки*»<sup>54</sup>), *сонных яблок с перистым огнем*.

Поскольку ко времени написания всех этих стихотворений XIX век (и «исторический», и «календарный», как сказано у Ахматовой) давно кончился, то и в поэзии Мандельштама 20-х гг. он дается с позиций угасания жизненной силы, болезненности, умирания, смертельного ушиба, переломанного позвоночника. В то же время «в фазе расцвета» XIX век метафорически представлен

---

<sup>54</sup> В мандельштамоведении на основании этой паронимии, а также жеста лирического «я» — поднимания *век* *веку* — неоднократно высказывалось предположение о том, что источником такой метафоризации послужил «Вий» Н. В. Гоголя.

как активное, деятельное начало (*жесток... словно зверь, когда-то гибкий; век-властелин*), а кончающийся XIX век, «в фазе угасания», — как пассивное, жертвенное существо (отсюда большое количество каузативных глаголов отрицательного воздействия — *оборвут... песенку о глиняных ободах; губы оловом зальют*).

Оценки, даваемые XIX веку, всегда положительные (*прекрасный; ср. также сочувственное жалкий [век]*). Ср.:

*Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И свою кровью склеит / Двух столетий позвонки? / <...> / И еще набухнут почки, / Брызнет зелени побег, / Но разбит твой позвоночник, / Мой прекрасный, жалкий век! / И с бессмысленной улыбкой / Вспять глядишь, жесток и слаб, / Слово зверь, когда-то гибкий, / На следы своих же лап. / <...> / И с высокой сетки птичьей, / От лазурных, влажных глыб / Лется, лется безразличье / На смертельный твой ушиб 1922; Кто время [время-2 в значении 'век'] целовал в измученное темля, — / С сыновьей нежностью потом / Он будет вспоминать, как спать ложилось время / В сугроб пшеничный за окном. / Кто веку поднимал болезненные веки — / Два сонных яблока больших, — / Он слышит вечно шум, когда взревели реки / Времен обманнных и глухих. / Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот, / Но к млеющей руке стареющего сына / Он, умирая, припадет. / Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох, / Еще немного — оборвут / Простую песенку о глиняных ободах / И губы оловом зальют. / О глиняная жизнь! О умиранье века! / Боюсь, лишь тот поймет тебя, / В ком беспомощная улыбка человека, / Который потерял себя 1924; Два сонных яблока у века-властелина / И глиняный прекрасный рот, / Но к млеющей руке стареющего сына / Он, умирая, припадет. / Я с веком поднимал болезненные веки — / Два сонных яблока больших, / И мне гремучие рассказывали реки / Ход воспаленных тяжб людских. / Сто лет тому назад подушками белела / Складная легкая постель, / И странно вытянулось глиняное тело, — / Кончался века первый хмель. / <...> / И в жаркой комнате, в кибитке и в палатке / Век умирает, — а потом / Два сонных яблока на роговой облатке / Сияют перфистым огнем 1924.*

В прозе Мандельштама осмысление XIX века в целом совпадает с обрисованным выше концептом — с той только разницей, что с персонализацией века соседствует специализация:

«Оглядываясь на весь девятнадцатый век — разбившийся, конченный, неповторимый, которого никто не смеет и не должен повторять, я хочу окликнуть столетие, как устойчивую погоду, и вижу в нем единство «непомерной стужи», спавшей десятилетия в один денек, в одну ночь, в глубокую зиму, где страшная государственность — как печь, пышущая льдом» (ОМ, II: 49).

Переход от XIX века к XX также передается через мандельштамовскую мифологию истории и времени, в которой Я-субъект становится связующим звеном между веками, временами, эпохами, ср.:

*Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью  
склеит / Двух столетий позвонки* 1922, а также *За гремящую доблесть грядущих  
веков, / За высокое племя людей, — / Я лишился и чаши на пире отцов, / И весе-  
лья, и чести своей* 1931, 1935.

XX век (14 употреблений, все они приходятся на 1922—1937 гг.) концептуализируется в поэзии Мандельштама прежде всего как вышедший из колеи повторов — как нарушение порядка, как разрыв между прошлым и будущим. Отсюда — большое количество отрицательных оценок. Этот век имеет много общих характеристик с (линейным) временем (*временем-1.1*).

В поэзии Мандельштама специально акцентируется наступление нового века — как *рождение* и как *начало нового мира*, ср.:

*Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней ко-  
лена / Надо флейтою связать. / Это век волну колышет / Человеческой тоской, /  
[И в траве гадюка дышит / Мерой века золотой]* 1922; *В год тридцать первый  
от рожденья века / Я возвратился, нет — читай: насильно / Был возвращен в  
буддийскую Москву* 1931.

Акцентируется и его *господство*, причем и грамматически — в номинативном предложении, и лексически — при помощи олицетворяющей метафоры-приложения (*век-властелин*) и при помощи другой, олицетворяюще-специализирующей метафоры (*быть в сердце века*):

*Век. Известковый слой в крови больного сына / Твердеет. Спит Москва, как де-  
ревянный лафь, / И некуда бежать от века-властелина... / Снег пахнет яблоком,  
как встарь* 1924; *Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с  
веком вековать* 1924; *Я в сердце века — путь неясен, / А время удаляет цель: /  
И посоха усталый ясень / И меди нищенскую цвель* 1936.

В полном согласии с советскими речевыми штампами (но и на основе паронимии «века : веха», а также на основе визуализирующих метафор для XIX века) рождается новая многоуровневая метафора:

*Средь народного шума и сбега, / На вокзалах и пристанях / Смотрит века могу-  
чая веха / И бровей начинается взмах* 1937.

Еще одна метафора, на сей раз пространственная, вводит *околицу века*: околица, как и *век* — *барсучья нора* (из прозы), дает время в терминах ограниченного пространства, в пределах которого пребывает человек:

*И стучит по околицам века / Костылей деревянных семейка, — / Эй, товарищество, шар земной! 1937*<sup>55</sup>.

Отношение к XX веку у Мандельштама (и его лирического «я») менялось. В 20-е гг. — от идеи, что люди могут изменить его к лучшему (на поэтическом языке Мандельштама эта идея передавалась выражением *вырвать век из плена*<sup>56</sup> и паронимией *выковать* [*век*]), Мандельштам пришел к осознанию необходимости *с веком вековать* и осознанию невозможности переместиться в другой век (отсюда — *некуда бежать от века-властилина*):

*Век. Известковый слой в крови больного сына / Твердеет. Спит Москва, как деревянный лафь, / И некуда бежать от века-властилина... / Снег пахнет яблоком, как встарь 1924; Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать 1924.*

В 30-е гг. XX *век* олицетворяет агрессивное, иррациональное начало; он изображается в зооморфной метафоре-приложении *век-волкодав* (дважды), которую можно рассматривать как продолжение и развитие «зооморфной» метафоры «XIX век ← зверь». Предикатная метафора *кидаться на плечи, век-волкодав* в качестве субъекта агрессивного действия и лирическое «я» в качестве объекта агрессии вписываются в мандельштамовскую концепцию времени как разрушительной силы. Другой предикат из этой же серии — *знать взашей*, причем гонимый — А. Белый, ср.:

*Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей: / Затихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей... 1931, 1935; Бал-маскарад. Век-волкодав 1931; [об Андрее Белом] Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей / Под морозную пыль образуемых вновь падежей 1934.*

XX *век* встречается еще и в одном игровом примере — когда Я-субъект в ироничной манере извещает, что он по всем внешним атрибутам принадлежит XX веку (напомним в этой связи,

<sup>55</sup> Другое понимание — *век* как жизнь, на обочину которой отброшены калеки (предложено М. Л. Гаспаровым).

<sup>56</sup> С инструментовкой на В и П.

что в 20-е гг. Мандельштам «открещивался» от роли современника). Такой сюжет передается, в частности, предикатной метафорой *оторвать X-а от века*:

*Пора вам знать, я тоже современник, / Я человек эпохи Москвошвей, — / Смотрите, как на мне топорщится пиджак, / Как я ступать и говорить умею! / Попробуйте меня от века оторвать, — / Ручаюсь вам — себе свернете шею! 1931.*

Итак, XX век в поэзии Мандельштама контрастирует с XIX веком — и в тех характеристиках, которые даются этим двум векам и векам вообще, проявляются и историософия Мандельштама (правда, в поэтическом преломлении), и его личная мифология времени и истории. Отметим еще, что Мандельштам с его удивительным языковым чутьем угадывает этимологию *века* (согласно Фасмеру, это ‘сила’, ‘жизнь’, ‘действие’, ‘победа’): изображая XIX и XX века, Мандельштам приписывает первому угасание жизненной силы, а второму — чрезмерную, даже агрессивную жизненную силу.

### **Век-1.2**

*Век-1.2* — то же, что ‘время-1.1’ (1 пример) — свидетельствует о том, что концептуализация абстрактного времени и конкретного (XX века) идет в рамках единой мифологии линейного, агрессивного времени:

*Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки / С одинаковой почестью лежат в земле. / Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы. / Время срезает меня, как монету 1923.*

### **Век-2**

*Век-2*, ‘человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’, представлен лишь одним примером, но он согласуется с антропоцентрическим взглядом на *век* как на промежуток времени, соразмерный человеку:

*Одноэтажные дома, / Где однодумцы-генералы / Свои коротают век усталый, / Читая «Ниву» и Дюма... 1912.*

**NB.** *Век* (наречие) в значении ‘всегда/никогда’  
(*век* в группе наречий *навеки, векови*)

Такую трактовку может иметь только один пример, еще не получивший общепризнанной расшифровки в мандельштамоведении, —



*И век бы падал векши легче, / И легче векши к мягкой речке — / Полнеба в валенках, в ногах... 1937.*

### **Неиспользованные возможности**

см. § 3.7.1, 3.7.2.

*Я посещал тот край обетованный, / Где золотой блистал когда-то век* (Фет); *Был Августов высокий век* (Гумилев);

*Наш век на земле быстротечен* (Ахматова);

*от века* 'с самого начала существования мира' / 'изначально', 'всегда', 'никогда' — *Счастливых дней не знав от века* (Пушкин); *Мой от века загаданный друг* (Блок); *Все пустыни друг другу от века родны* (Гумилев); *Как буд-то друг от века милый* (Ахматова).

От истории и ее единиц и измерений мы переходим к единицам бытового, считаемого времени.

### **3.8.14. Измерение времени**

Во временном словаре русского языка существует закрытый класс слов (см. Всеволодова 1975), прямое назначение которых — измерять время. Так, *час* — это 'шестьдесят минут', *минута* — 'шестьдесят секунд' и т. д.; в быту также *час* — это еще и промежуток времени, приблизительно равный шестидесяти минутам. *День* ('сутки'), *год*, *столетие*, так же как и *секунда*, *минута*, *час*, могут использоваться и при передаче часового, и при передаче календарного времени. Любопытно отметить, что в поэзии этот закрытый класс слов имеет тенденцию к пополнению, ср.: *А дочери их только восемь весен* (Гумилев), *А пятнадцать блаженнейших весен / Я подняться не смела с земли* (Ахматова).

Как уже отмечалось, в поэзии XIX — нач. XX в. складывается свой узус, во многом отличный от речевого. Он имел своей целью сделать время качественным, психологически достоверным; в поэзии Мандельштама он приходит в упадок (цифра 122 словоупотреблений (по всей поэзии — 134) на фоне частотности этого класса слов у других поэтов выглядит как небольшая, подробнее см. § 3.7).

### **16. Единицы времени: лексическое поле**

**(73, всего 82; с веком и столетием — 122, всего 134)**

миг 1 (= миг-1 в ПЯ)

Я б с ней сработался — на век,  
на миг один

мгновенье 1 (= мгновение-1 в ПЯ)

Еще одно мгновенье, / И я скажу тебе: / Не радость, а мученье / Я нахожу в тебе

*миг* 4 (= *миг*-2 в ПЯ)

Вот дароносица, как солнце золотое, / Повисла в воздухе — великолепный миг; И сладок нам лишь узнаванья миг; И так хорошо мне и тяжело, / Когда приближается миг; И бьет в глаза один атлантов миг

*мгновенье* 1 (= *мгновение*-2 в ПЯ)

Я не искал в цветущие мгновенья / Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз

*минута* 5 (= *минута*-1 в ПЯ)

И с отвращением глядит на круг минут...; \*В тебе все прихоть, все минута; И в пять минут — лопаткой из ведерка — / Я получу свое изображение; Ни на минуту не веря в разлуку, / Кажется, я поклонился ему; И, может быть, в эту минуту / Меня на турецкий язык / Японец какой переводит

*минута* 1 (= *минута*-3 в ПЯ)

В такие минуты и воздух мне кажется карим

*час* 8 (= *час*-1.1 в ПЯ) (в т. ч. *полчаса* 2)

И каждый час нам смертная година; Последний час вигилий городских; (...). Пронеслась ватага / **Часов** добра и зла, как пена в пене; \*Я сердцем виноват — и сердцевины часть / До бесконечности расширенного часа. / Час, насыщающий бесчисленных друзей, / Час грозных площадей с счастливыми глазами...

*час* 4 (= *час*-1.2 в ПЯ)

«Который час?» — его спросили здесь / А он ответил любопытным: вечность; Уже светло, поет сирена / В седьмом часу утра; Но этот час

уж недалек: / Я отряхну мои печали; Так вот бушлатник шершавую песню поет / В час, как полоской заря над острогом встает

*час* 1 (= *час*-1.4 в ПЯ)

В часы бессонницы предметы тяжелее

*час* 2 (= *час*-1.5 в ПЯ)

Он потрясен чудовищным набатом, / И в грозный час, когда густеет мгла, / Немедки поют колокола: / — Что сотворили вы над реймским братом?; (сталинская тематика) Непобедимого, прямого, / С могучим смехом в грозный час

*час* 2 (= *час*-1.7 в ПЯ)

Двенадцать месяцев поют о смертном часе /2 р./

*година* 2

И каждый час нам смертная година; Не к вам влечется дух в годины тяжких бед

*день* 13 (*день*-2.1, = *день*-1.1 в ПЯ)

И двести дней провел в стране субботней, / Которую Арменией зовут

*день* 2 (*день*-2.2, = *день*-1.3 в ПЯ)

В дни ранней пахоты черна до синевы; На пороге новых дней

*день* 1 (*день*-2.3, = *день*-1.4 в ПЯ)

Промчались дни мои — как бы оленей / Косящий бег (...)

*сутки* 1

День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток / Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах

*будни* 1

О, будни — пляска дикарей!

*месяц* 3 (см. ↑)

год 14 (= год-1 в ПЯ)

Как пчелы, вылетев из улья, / Роятся цифры круглый год; Но только раз в году бывает разлита / В природе длительность, как в метрике Гомера; Я слышу Августа и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы; Кто лучше песнь твою поймет, / Чем католический священник / В июле, в урожайный год!; Прославим, братья, сумерки свободы, / Великий сумеречный год!; Все шелушиться им советской сонатинкой, / Двадцатый вспоминая год; Как шапка холода альпийского, / Из года в год, в жару и лето, / На лбу высоком человечества / Войны холодные ладони; Столетьем считающий год; В год тридцать первый от рождения века / Я возвратился, нет — читай: насильно / Был возвращен в буддийскую Москву; Держу в уме, что нынче тридцать первый / Прекрасный год в черемухах цветет; Идут года

железными полками; И в кулак зажимая истертый / Год рождения — с гурьбой и гуртом; — Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году (...)

год 1 (= год-2 в ПЯ)

А подрастут они — то разве года два / Держалась на плечах большая голова!

год 3 (= год-3 в ПЯ)

Американка в двадцать лет / Должна добраться до Египта; Чуть-чуть неловки, мешковаты, — / Как подобает в их лета, — / Кто мяч толкает угловатый, / Кто охраняет ворота...; И забываем без труда / То, что мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года

год 1 (= год-4 в ПЯ)

Восходишь ты в глухие годы, / О солнце, судия, народ

век 1 (век-2, = век-1.3 в ПЯ)

См. также *век 46, столетье 3*, лексическое поле **Историческое время**

Подробное описание этой группы слов уже было дано, в разделе 3.7.1. Отметим, что время для Мандельштама чаще измеряется *веками* и *годами*, т. е. большими историческими делениями. Что же касается малых временных делений, то чем они меньше, тем меньше их ценность в глазах Мандельштама: *часов* в идиолекте Мандельштама существенно больше, чем *минут*, *мигов* и *мгновений*.

Следование речевому и поэтическому узусу можно наблюдать у Мандельштама в 16 случаях, когда при единицах времени появляются числительные, ср.:

[ласточки] *Четыре дня они висели, / Не зачерпнув воды крылом* 1915; *А подрастут они — то разве года два / Держалась на плечах большая голова!* 1923.

И все же Мандельштам отдает предпочтение качественной характеристике конкретных промежутков времени (например, та-

ким — *В часы бессонницы предметы тяжелее, / Как будто меньшие их — такая тишина* 1916) перед точным обозначением часового или календарного времени (*И в декабре семнадцатого года / Все потеряли мы, любя* 1917). Нельзя не отметить в этой связи, что в идиолекте Мандельштама благодаря разной качественной характеристики *миг* и *мгновение* сильно расходятся по своим контекстам. *Миг* представляет собой особый сгусток времени, который несет прозрение, ср.: *Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг* 1918, *И бьет в глаза один атлантов миг* 1936—1937 (то же назначение — у *полдня* и *полночи*). *Мгновение* же обозначает просто короткий промежуток времени и, как и все краткое и непостоянное, может сопровождаться отрицательными характеристиками, ср. ранний символистский пример — *Пускай мгновения стекает муть* 1909. Краткость минуты также обыгрывается Мандельштамом — как воплощение женской переменчивости: *Так не старайся быть умней, / В тебе все прихоть, все минута* 1920.

От единиц времени мы переходим к тому, какими количественными средствами они измеряются.

### 17. Меры времени; количество времени: лексическое поле (45)

*мера* 3

И в траве гадюка дышит / Мерой  
века золотой (см. ↓)

\**мериться* 1

[звук] Что льется вспать, еще лян-  
ясь и мерясь / То мерой льна,  
то мерой волокна

⟨количественный аспект⟩ (32)

*почасно* 1

И Фауста бес — сухой и моложавый — / ⟨...⟩ / И подбивает взять  
почасно ялик

*немного* 4

Еще немного — оборвут / Про-  
стую песенку о глиняных оби-  
дах; И еще грибы-волнушки /  
⟨...⟩ / Вдруг поднимутся с опуш-  
ки — / Так, немного погода; По-

дивлюсь на свет еще немного, /  
На детей и на снега; Утомленные  
следы / Постоят еще немного /  
Без покрова, без слюды

*немножко* 1

[желток] Он побелел, он изне-  
мог, / И все-таки еще немножко

*понемногу* 3

И за решеткой заповедной / Пус-  
теет понемногу сад; Понемногу  
челядь разбирает / Шуб медвежь-  
их вороха; Понемногу тает звук

*сколько бы* 1

[о звездах] Сколько бы им ни хо-  
телось мигать

*который* (век) 1.

[Иван Великий, колокоल्या]  
Стоит себе еще болван болваном  
/ Который век ⟨...⟩

*пол-3*

И вот — проходит полчаса; Ему  
солей трехъярусных растворы, /  
И мудрецов германских голоса, /  
И русских первенцев блиста-  
тельные споры / Представились  
в полвека, в полчаса

*один 2*

Я б с ней сработался — на век, на  
миг один; Еще одно мгновенье

*два 2*

А подрастут они — то разве года  
два / Держалась на плечах боль-  
шая голова; Здравствуй, здравст-  
вуй, / Могучий некрещеный по-  
звоночник, / С которым прожи-  
вем не век, не два!

*четыре 1*

[ласточки] Четыре дня они висе-  
ли, / Не зачерпнув воды крылом

*пять 3*

⟨...⟩ Сплошные пять суток, /  
Я, сжимаясь, гордился простран-  
ством за то, что росло на дрож-  
жах; И в пять минут — лопаткой  
из ведерка — / Я получу свое изо-  
бражение ⟨...⟩; А со мною жена  
пять ночей не спала, / пять ночей  
не спала, трех конвойных везла

*семи-1*

Бог Нахтигаль, меня еще вербу-  
ют / Для новых чум, для семи-  
летних боен

*семьдесят 1*

Давай же с тобой, как на плахе, /  
За семьдесят лет начинать

*двадцать 1*

Американка в двадцать лет /  
Должна добраться до Египта

*сто лет 3*

[о Европе] Впервые за сто лет и  
на глазах моих / Меняется твоя  
таинственная карта!

*столетний 1*

И словно из столетней летаргии /  
Очнувший сосед мне говорит

*\*столетник 1*

Цветущий папоротник, парус-  
ник, столетник

*двести 1*

И двести дней провел в стране  
субботней, / Которую Арменией  
зовут

*погодок 1*

Она идет, чуть-чуть опережая /  
Подругу быструю и юношу-по-  
годка

⟨часы⟩ (9)

*часы 9*

Я слушаю, как снежный ком рас-  
тет / И вечность бьет на камен-  
ных часах; Когда показывают во-  
семь / Часы собора-исполина;  
Пусть в душевной комнате, где  
ключья серой ваты / И склянки с  
кислотой, часы хрипят и бьют;  
Что поют часы-кузнечик; Я под-  
тяну бутылочную гирьку / Ку-  
хонных крупно скачущих часов;  
Часы песочные желты и золоти-  
сты /2 р./; И вы, часов кремлев-  
ские бои; — Рабу не быть рабом,  
рабе не быть рабой, — / И хор  
поет с часами рука об руку

Класс **меры времени** представляет измеряемое время — как в аспекте мер времени (ср. *мера*), так и в собственно количественном аспекте. Закономерен вопрос: что именно измеряется в поэзии Мандельштама? Это могут быть бытовые события (Мандель-

штама везут в ссылку — ⟨...⟩ *Сплошные пять суток*, / *Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах* 1935), а также исторические (*Бог Нахтигаль, меня еще вербуют / Для новых чум, для семилетних боен* 1932). Среди количественных показателей 10 выражают приблизительное количество времени, а 15 — точное.

В поэзии Мандельштама обращает на себя внимание употребительность слова *часы*, а также многообразие часов — от песочных до настенных.

До сих пор мы рассматривали бескачественное время, не зависимое от событий. Тем не менее в идиолекте Мандельштама представлено и качественно-событийные промежутки времени.

### 3.8.15. Качественное время

#### 18. Событийно-заполненные промежутки времени: лексическое поле (35, всего 37)

\*период 1

Период без тягостных сносок, /  
Единый во внутренней тьме

⟨период, полностью занятый дей-  
ствием⟩

*война, военный* (астры); *битва* 2, *поход*; *свадьба, пахота* (дни ранней пахоты); *вигилии; будни; урок* (фортепьянный); *ночевать*

*праздник* 3 (праздник черных роз; скифский праздник), \**празднество* (Расина) 1, *праздничный* 1 (мостовая)

*Евхаристия* 1; *Великопостная седмица* 1; *Рождество* 1; *Воскресенье* 1<sup>57</sup>

целый 2

Целую ночь, целую ночь на страже  
*весь* 6 (всю ночь напролет; всю жизнь;  
весь день)

В таверне воровская шайка / Всю  
ночь играла в домино

⟨время (в т. ч. свободное) и его  
заполнение⟩ (5)

досуг 2

А я люблю его неистовый досуг —  
/ Язык бессмысленный, язык со-  
лено-сладкий; Я помню все: не-  
мецких братьев шеи / И что ли-  
ловым гребнем Лорелеи / Санов-  
ник и палач наполнил свой досуг  
*наполнить* 1 (см. ↑)

*пережить* 1

О смутно пережитом дне  
*проводить* 1

Что проводили дни, как сон, /  
В пленительных занятиях; И две-  
сти дней провел в стране суббот-  
ней, / Которую Арменией зовут

⟨располагать / не располагать сво-  
бодным временем⟩ (2)

*некогда* 1

Ей некогда: она сегодня в няньках  
*недосуг* 1

Что-то вспомнить недосуг

<sup>57</sup> А также *рождественский* (елки)  
из ранней поэзии.

**Качественное время** передается, прежде всего, названиями праздников/будней. В поэзии Мандельштама встречаются номинации, в большей или меньшей степени связанные с понятием качественного времени. Это прежде всего *праздник* (3 примера), *будни*, *празднество Расина*, а также название видов деятельности, заполняющих различные по протяженности промежутки времени. Несколько особняком стоят слова, обозначающие свободное время — *досуг* 2 и способ его заполнить, ср.:

*А я люблю его неистовый досуг — / Язык бессмысленный, язык солоно-сладкий* 1933; *Я помню все: немецких братьев шеи / И что лиловым гребнем Лорелеи / Садовник и палач наполнил свой досуг* 1935. Ср. также *ночевать*, *проводить дни* и др.

Качественный аспект передают и другие временные слова, такие как *миг*, *мгновение*, *час* и т. д., см. выше.

Итак, мы рассмотрели многочисленные, но малоупотребительные номинации, передающие различные аспекты временного оформления мира в поэзии Мандельштама. Среди типично мандельштамовских тенденций можно отметить пренебрежение точной, бытовой хронологией, интерес к историческому времени.

### 3.9. ВРЕМЯ В КОСМОЛОГИИ МАНДЕЛЬШТАМА

#### 3.9.0. Суточное и годовое время: Общие наблюдения

Едва ли можно поспорить с тем, что в поэзии (лирике) существует свой отсчет времени и свое измерение времени. Как уже отмечалось, для лирики важен сколок с действительности, несущий в себе приметы того или иного времени, а не само физическое (реальное) время. И чем больше во временных словах живописных примет, чем сильнее в них качественный аспект, тем более они соответствуют природе поэзии. Живописные приметы, вне всякого сомнения, есть в семантике таких слов, как *утро* и *ночь*. О том, что русская поэзия XIX — нач. XX в. оказывает предпочтение именно таким временным словам, свидетельствуют наши подсчеты (по лирике Пушкина, Блока, Ахматовой, Гумилева, Мандельштама).

До сих пор мы писали о том, что временных обозначений и особенно временных обстоятельств у Мандельштама мало. И толь-

ко группы слов «Суточное время» и «Годовое время» представлены у Мандельштама достаточно полно: во-первых, это те же самые слова, что и у других поэтов, а во-вторых, по своей частотности они приближаются к количеству словоупотреблений в других идиолектах. Именно о них и пойдет речь.

В русской поэзии XIX — нач. XX в. самыми распространенными и самими используемыми среди всех временных номинаций были названия суточного и годового времени (о *зиме* и *лете* в русской поэзии см. Эпштейн 1990: 169—186). Вообще, во всем временном словаре это самые многофункциональные слова. Они могут служить и средством отсчета времени (по календарю), и мерой времени, и показателями цикличности, и показателями линейности. Взаимоотношения поэта со временем проверяются прежде всего на этом мини-словаре.

Мы начнем с небольшой лингвистической и культурологической преамбулы. Считается, что в языке в семантике названий суточного времени и времен года так или иначе прописано движение солнца. Вот образцы толкований для рассматриваемых слов, данные Анной Вежбицкой:

#### Суточное время

*День-1* — ‘мир, часть которого солнце, дающее людям возможность видеть’;

*Ночь* — ‘мир, часть которого не есть солнце, дающее людям возможность видеть’;

*День-2* — ‘мир, о котором можно думать как о двух мирах: день-1, ночь’.

#### Годовое время

*Лето* — ‘мир, часть которого солнце, дающее существам на земле тепло’;

*Зима* — ‘мир, часть которого не есть солнце, дающее существам на земле тепло’;

*Год* — ‘мир, о котором можно думать как о четырех мирах: весна, лето, осень, зима’ (Wierzbicka 1972: 118—120).

Итак, природные циклы создаются двумя группами слов: малый круг равен *дню* (‘суткам’), т. е. он образуется сменой *утра*, *дня* (‘солнечной части суток’), *вечера*, *ночи*. Большой круг равен *году*, и образуется он сменой *зимы*, *весны*, *лета* и *осени*. Время в виде регулярных циклов, размеренной череды дня и ночи (малый круг) или времен года (большой круг) еще не отделено от пространства (или от природы). Вот почему его можно смело считать самым



первым временем, которое было дано почувствовать (и увидеть) человеку: как известно, ориентация во времени осуществляется в первую очередь по движению солнца. Так, у Платона читаем:

«Поскольку же день и ночь, круговорот месяцев и годов, равноденствия и солнцестояния зримы, глаза открыли нам число и побудили исследовать Вселенную» («Тимей»).

За «природной» цикличностью стоит изначально заданный, неизменный порядок, который человеку никоим образом не подвластен. Эта цикличность легла в основу не только мифологического (кругового) времени ритуалов и обрядов, но она проникла и в космогонические (а позже и исторические) описания. В космогонии того же Платона — это великий пифагорейский год, состоящий из нескольких стадий, который проходит космос, от выделения из хаоса и становления, до распада (т. е. хаоса). В истории — это описание цивилизаций, также проходящих соответствующие стадии, становления, расцвета и упадка. Кстати говоря, эту цикличность мы уже наблюдали в поэзии Мандельштама по разбору слова *солнце* (§ 1.4.5).

Итак, названия суточного времени обозначают, прежде всего, время-пространство, т. е. хронотоп. Тем самым у каждого из периодов есть свои особые приметы, что как раз и дает возможность типизации и обобщения, свойственной поэзии, ср.: *Но наше северное лето / Карикатура южных зим* (Пушкин). Но, хотя мы и знаем приметы, скажем, *вечера* (закат солнца, наступающая темнота и др.), четко отграничить один период от другого (например, *вечер* от *ночи*) мы не можем. В природных циклах один период плавно перетекает в другой, проходя этапы становления, расцвета и угасания, причем угасание одного периода — это становление другого.

В поэзии названия суточного времени и времен года (на стыке времени и пространства) могут подвергаться или дальнейшей темпорализации (например, *Двадцать первое. Ночь. Понедельник* (Ахматова)), или дальнейшей специализации (например, *глухая ночь*). Пространственный и образный потенциал, свойственный суточному и годовому времени, сохраняется и приумножается в художественной литературе, ср.: *Недвижим теплый воздух — ночь лимоном / И лавром пахнет <...>* (Пушкин). Поэтическая «обработ-

ка» годовых и суточных номинаций на этом не оканчивается: она также включает в себя персонификацию и символику — как традиционную (*весна* как обозначение юности/молодости), так и индивидуально-авторскую (например, *весна* как атрибут Прекрасной Дамы в поэзии Блока).

Итак, возможностей, как названных, так и не названных нами, много. Что же выберет Мандельштам? Общая тенденция его поэзии — это уход от темпорализации, хотя, безусловно, есть и такие номинации (*И, как слепые, ночью* долгой / *Мы смесь бессолнечную пьем* 1917), в сторону специализации и живописной передачи жизни природы, времени (*Утро, нежностью бездонное, / Полуявь и полусон, / Забытье неутоленное, / Дум туманный перезвон...* 1911). Кроме того, в поэзии Мандельштама передаются индивидуальные и традиционные аспекты восприятия суточного и годового времени. Так, *ночь* для Мандельштама — ‘время творчества’, а *день* — ‘бесполезно потраченное время’; в «Грифельной оде» такая концептуализация получает следующие образные эквиваленты — *день* по-птичьевски *пестрый*, а *ночь*-коршунница *несет...* мел, символ и инструмент поэтического творчества: *Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором, / И ночь-коршунница несет / Горящий мел и грифель кормит* 1923. Другой пример — *зима* и жизнь человека в этот период: *Кому зима — афак и пуши голубоглазый, / Кому — душистое с корицею вино* 1922. Для *зимы* и особенно для *весны* в идиолекте Мандельштама вырабатывается еще и индивидуально-авторская символика. *Весна*, например, символизирует вечность классического искусства, прекрасного и неповторимого, бессмертного:

*Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина* 1915; *Бежит весна топтать луга Эллады, / Обула Сафо пестрый сапожок* 1919; *Из блаженного, певучего притина / К нам летит бессмертная весна* 1920.

### 3.9.1. Суточное время

Мандельштам-символист использует слова этой группы точно так, как это делали его предшественники символисты. Например, совмещает *день* и *ночь* в одном контексте, создавая ситуацию контраста: *Когда глаза / Горят, как свечи, / Среди белого дня?* 1909; *И, словно ночь, на день* нахлынула / *Холмов холодная черта* 1909.

Также Мандельштам вслед за символистами рисует наступление и окончание этих временных периодов — в частности *дня*: *И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного пепла* 1911. Символистские принципы словоупотребления появляются и в последующие периоды творчества Мандельштама. Это касается и контраста *дня* и *ночи* (*И среди бела дня останусь я в ночи* 1917), и метафорической передачи наступления утра, вечера, а также *дня*:

*И серою ласточкой утро в окно постучится* 1920; *Когда на жесткие постели / Ложились бремя вечеров* 1936; *И сквозь прозрачное рядно / Молочный день глядит в окно* 1925 и т. д.

Отметим еще, что *день* у раннего Мандельштама был воплощением несовершенства мироздания, вот образный ряд этого слова: *Светит день холодный и недужный. / <...> / Как сквозит и в облаке тумана / Ярких дней сияющая рана* 1911; а *вечер*, *утро* и *ночь*, напротив, получали положительно окрашенные характеристики. В последующие периоды отрицательные и слабоотрицательные контексты для *дня* сохраняются.

Но символистская традиция не всегда получала продолжение в дальнейшем творчестве Мандельштама. Так, из поэтического словаря Мандельштама 1912—1937 гг. практически уходят *утро* и *вечер* (в основной модели 5 употреблений, в символистской — 4, к которым добавляется *вечерний* 3, *вечереющий* 2, *вечереть* — 2). По-видимому, для Мандельштама эти слова только в символистский период были притягательны своей символикой<sup>58</sup>; в дальнейшем он использует их преимущественно как временные ориентиры — *С утра до ночи «яблочко» поется* 1920. Отметим еще, что становление утра и вечера также передается словами с «природной» семантикой:

---

<sup>58</sup> Обратим внимание на тот факт, что Мандельштам принадлежал к поколению, воспитанному на культуре символизма, в которой *утро* и *вечер* были исполнены глубочайшего смысла, ср.: «Эти же тайны, тайна Вечера и тайна Утра, — грани Времени. Так гласит о том великая летопись мира — Библия. На протяжении первых глав Книги Бытия и до последних Апокалипсиса разворачивается космическая история, — от вечера мира и до утра его» (Флоренский 1990: 22). И кстати говоря, в поэзии Ахматовой и Гумилева символистская традиция находит свое продолжение (это касается в первую очередь *вечера*, который у Ахматовой даже стоит в заглавии сборника).

*закат 1, зарница 1, заря 5 — Так от зари и до зари, / В силках науки и забавы, / Томятся дети-дикари 1913, рассвет 2 — Я должен **рассвета** в дремучем акрополе ждать 1920, светать 1 — Уже **светает**. Шумят сады зеленым телеграфом 1931.*

Итак, можно предположить, что Мандельштаму в постсимволистской поэзии не нужны были полупризнаки, т. е. *утро* и *вечер*, а нужна полнота признаков — в значении слов *день* (46) и *ночь* (62). Подробное описание мандельштамовских концептов *дня* и *ночи* — в двух следующих разделах.

### 3.9.2. Качественное и считаемое время. Концепт слова *день*

*День (48), денек (1), днем (2), дневной (1); сутки (1); будни (1); всего: 54 (1/122).*

**Для сравнения:**

Пушкин — 180 (1/73);

Тютчев — 145 (1/46);

Блок — 123 (1/107);

Гумилев — 58 (1/119);

Ахматова — 81 (1/84).

И в общеупотребительном языке, и в поэтическом языке у слова *день* выделяются пять значений.

**День-1.1** — ‘промежуток времени, в течение которого земля обращается вокруг солнца, от рассвета до рассвета’ — *Летели дни, крутясь проклятым роem* (Блок);

**День-1.2** — ‘единица измерения (календарного) времени; день-1.1, в который происходит или отмечается какое-либо знаменательное событие’ — *Я этот день люблю и праздную* (Ахматова);

**День-1.3** — ‘большой промежуток времени, выделяемый по какому-либо характерному признаку и не имеющий четких границ’ — *Притаилось пробужденье / Дней, тоскливых для меня* (Блок); *Но узнаю тебя, начало / Высоких и мятежных дней* (Блок);

**День-1.4** — ‘человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’ — *Минувших дней молодые были / Пришли доверчиво из тьмы* (Блок) (подробное описание этих четырех лексем — в § 3.7.1);

**День-2** — ‘светлая часть дня-1.1’ — *Дни и ночи я безволен, / Жду чудес, дремлю без сна* (Блок); *День золотой дремал на грдах щебня, / А за глухим забором — ипподром / Под солнцем зеленел <...>* (Блок); *День обессиленный погас* (Блок).

В идиолекте Мандельштама представлены не все эти значения (см. § 3.7.2).

По поводу внутренней семантической организации значений в идиолекте Мандельштама необходимо сделать следующие замечания. Если в русской поэтической традиции у слова *день* два организующих центра — *день-1.1* ('единица счета времени') и *день-2* ('светлая часть суток'), то в идиолекте Мандельштама этот центр один. *День* как 'светлая часть суток' — основное значение этого слова в идиолекте Мандельштама, т. е. на него расходуется больше половины употреблений. В идиолекте Ахматовой на это значение приходится всего лишь 15%, в идиолекте Гумилева — 32%. За счет того, что преобладает значение 'светлая часть суток', доминирующим является Ед. ч. (76%), тогда как в идиолектах Ахматовой и Гумилева на Ед. ч. приходится чуть больше половины употреблений (58 и 57%).

Соответственно, мы были вынуждены и в толковании отразить такое положение дел и присвоить *дню* 'светлой части суток' индекс 1, а *дню* 'суткам' — индекс 2. Далее, концептуализация *дня* 'светлой части суток' в идиолекте Мандельштама идет через солнце, свет (а концептуализация *ночи* — через их отсутствие). Поэтому мы воспользовались не теми толкованиями, которые предлагаются в разделе 3.7.1, а толкованиями А. Вежицкой —

*День-1* — 'мир, часть которого солнце, дающее людям возможность видеть'; *Ночь* — 'мир, часть которого не есть солнце, дающее возможность людям видеть'; *День-2* — 'мир, о котором можно думать как о двух мирах: день-1, ночь'.

В символистский период поэзии Мандельштама представлено преимущественно первое значение — *день-1*, 'светлая часть суток' — то, которое останется главным и в дальнейшем. При этом уже в ранний период намечается та «дневная» топика, которая будет продолжена в интересующие нас периоды.

Последнее замечание будет касаться совпадения мандельштамовских употреблений с речевым узусом. Привычные для речевого узуса употребления, не отклоняющиеся от речевой нормы или лишенные дополнительных «красок» составляют приблизительно 30% по всей поэзии Мандельштама.

### Толкование

*День-1* — 'мир, часть которого солнце, дающее людям возможность видеть' (около 30 примеров); то же, что *день-2* в ПЯ; антоним — *ночь*;

**День-2.1** — ‘мир, о котором можно думать как о двух мирах: день-1, ночь; единица измерения времени’ (13 примеров); то же, что день-1.1 в ПЯ; синоним *сутки*; видовое обозначение *будни*;

**День-2.2** /только Мн. ч./ — ‘большой промежуток времени, выделяемый по какому-либо характерному признаку и не имеющий четких границ’ (2 примера); то же, что день-1.1 в ПЯ;

**День-2.3** /только Мн. ч./ — ‘человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’ (1 пример, только в переводе); то же, что день-1.4 в ПЯ.

### День-1

*День-1*, ‘мир, часть которого солнце, дающее людям возможность видеть’ (около 30 примеров), концептуализируется по-разному — как единица времени (здесь есть некоторое количество переходных значений между *днем-1* и *днем-2.1*), как материальный «сгусток» света и пространства, как хронотоп и даже как стихия. В большинстве случаев такая концептуализация не выходит за пределы поэтической традиции.

Темпорализация *дня* в идиолекте Мандельштама следует речевому узусу<sup>59</sup> — в том, что касается конструкций (это, например, Вин. временной, конструкции с кванторными словами (*весь*) и показателями итеративности (*тысячу раз*)). Она также следует русской поэтической традиции — в типовых контекстах; один из таких контекстов — соположение *дня* и *ночи*; другой — словосочетание *проводить день/дни, переживать дни*:

*И вам спасибо! И дни, и ночи / Мы строим вместе <...> 1920; Благословенны дни и ночи те 1937;*

*Тысячу раз на дно себе на диво / Я должен умереть на самом деле / И воскресая так же сверхобычно 1933—1934; Весь день твержу: печаль моя жирна... 1934;*

*И нет рассказчика для жен / В порочных длинных платьях, / Что проводили дни как сон / В пленительных занятиях 1932; [бедуины] Слагают вольные былины / О смутно пережитом дне 1913.*

*День* в поэзии Мандельштама-акмеиста один раз предстает как зияющее отсутствие: *Как бы цезурой зияет этот день: / Уже с утра*

<sup>59</sup> К традиционным средствам относится и наречие *днем* — *Видит ночью ряд колод, / Днем казавшихся домами 1937; Страны-земли, где смерть умрет, как днем сова... 1937.*

*покой и трудные длинноты* 1914<sup>60</sup>. Во всех остальных контекстах, исключая описанные выше темпоральные, он материализован. Это прежде всего такие случаи, когда *зимнему дню* приписываются вещественные или пейзажные характеристики. Так, желтизна *дня* в поэзии Мандельштама становится приметой петербургского (ленинградского) пейзажа:

[в Петербурге — Ленинграде] *Узнавай же скорее декабрьский денек, / Где к зловещему дегтю подмешан желток* 1930; *Я пью за военные астры, за все, чем корили меня, / За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня* 1931; *Нынче день какой-то желторотый — / Не могу его понять* 1936.

В петербургских примерах *день* — это своего рода хронотоп, причем, судя по контекстам, пространственные и живописные смыслы заглушают собственно временные.

*День* как материальный сгусток света и пространства продолжает линию словоупотребления русского символизма и, в частности, Блока; так, Мандельштам использует символистский предикат для *дня* — *светить*, который в раннем стихотворении развивается в метафору *сияющая рана дней*:

*Светит день холодный и недужный. / <...> / Как сквозит и в облаке тумана / Ярких дней сияющая рана* 1911.

От поэтики символизма заимствовано еще и противопоставление *дня* и *ночи*, решенное в контрастных черно-белых, ахроматических тонах: это противопоставление в двух стихотворениях строится на обыгрывании фразеологизма *среди бела дня* —

символистский пример — *Когда глаза / Горят, как свечи, / Среди белого дня? / Среди белого дня / И та — далеке — / Одна слеза* 1909; — *Черным пламенем Федра горит / Среди белого дня. / Погребальный факел чадит / Среди белого дня. / <...> / Федра-ночь тебя сторожит / Среди белого дня* 1916; *Кто знает, может быть, не хватит мне свечи, / И среди бела дня останусь я в ночи* 1917; *Как будто слышу я в октябрьский тусклый день: / Вязать его, щенка Петрова!* 1917

Сгустком света *день* делают еще и метафорические цветообозначения — *тусклый* (пример см. выше), *желтый*, *желторотый*, с дополнительными коннотациями детскости: *Нынче день какой-то*

<sup>60</sup> *Зять* фонетически дублирует традиционно-поэтический предикат *дня* — *сиять* (разница между ними — только в начальном З/С).

*желторотый* — / *Не могу его понять* 1936. Сюжетное развитие цветовой топики получает в раннем стихотворении «О, небо, небо, ты мне будешь снится!..» — *И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного пепла!* 1911.

Дальнейшая материализация дня в идиолекте Мандельштама происходит путем визуализации: *день*, который в норме нематериален, у Мандельштама отождествляется с *миром*, воспринимаемым человеческим глазом:

*Мой щегол, я голову закину — / Поглядим на мир вдвоем: / Зимний день, колючий, как мякина, / Так ли жесток в зрачке твоём?* 1936.

В связи с общеупотребительным словосочетанием *зимний день* (годовое время, наложенное на время суток, единственный пример!) отметим еще, что температурные характеристики *дня* представлены только в символистский период — *И, как медленная тень, / Ты сошла в морозный день* 1909.

В основной модели мира Мандельштама, как уже отмечалось, хорошо представлены только *день* и *ночь*. При этом особо выделяется наступление *дня* и конец *дня* — как резкое наступление *ночи*:

*Или охватит тебя, / Только уста разомкнешь, / При наступлении дня / Мелкая хвойная дрожь* 1930; *Рассеян утренник тяжелей, / На босу ногу день пришел* 1913; *И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, / На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится* 1920,

символистские примеры — *И, словно ночь, на день нахлынула / Холмов холодная черта* 1909; *И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного пепла!* 1911<sup>61</sup>; *Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором. / И ночь-коршунница несет / Горящий мел и грифель кормит. / С иконоборческой доски / Стереть дневные впечатленья / <...> / День бушевал, как день бушует. / <...> / Я ночи друг, я дня застрельщик* 1923.

Мы уже имели возможность наблюдать, что в отношении временных номинаций в поэзии Мандельштама существует метафорическая иерархия: от опредмечивания — через зооморфные уподобления — к олицетворению. *День* в этой иерархии проходит

<sup>61</sup> Возможный источник, отмечаемый О. А. Лекмановым (устное сообщение), — символистский: стихотворение В. Я. Брюсова «Настал заветный час дремотный...» (1900) *В мечты мои ты льешь, царица, / Свет изумрудного венца, / И дня прочтенная страница / Тобою дышит до конца.*



— допредметную стадию стихии:

*День бушевал, как день бушует* 1923;

— стадию овеществления:

*И день сгорел, как белая страница: / Немного дыма и немного пепла!* 1911;  
*Мой щегол, я голову закину — / Поглядим на мир вдвоем: / Зимний день, колючий, как мякина, / Так ли жесток в зрачке твоём?* 1936;

— зооморфную стадию:

*И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, / На стогах, шершавых от долгого сна, шевелится* 1920; *Как мертвый шершень возле сот, / День пестрый выметен с позором* 1923;

— стадию одушевления:

*И сквозь прозрачное рядно / Молочный день глядит в окно* 1925; *Рассеян утренник тяжелый, / На босу ногу день пришел* 1913.

Единственная метафора олицетворения — предикатное *приходить на босу ногу*, с коннотациями небрежности, неряшливости, может быть, мальчишества — снижает образ *дня*; таким образом, до *ночи*, которая описывается через возвышающие ее олицетворения (Федру и др.), *день* не дотягивает.

*День* в идиоме Мандельштама получает либо нейтральные, либо слабоотрицательные оценки (*На босу ногу день пришел*). Отрицательная оценка встречается лишь единожды — *День пестрый выметен с позором* — и она вызвана не столько мандельштамовским отношением ко *дню*, сколько прямой цитацией Тютчева.

Все содержательные, конструктивные и метафорические аспекты, о которых шла речь до сих пор, были традиционными. Однако в поэзии Мандельштама есть и авторские способы обращения с этим словом. На *день* в историософской и биологической концепциях Мандельштама возлагаются функции связующего звена между веками, а также ответственность за ход времени и продолжение жизни (по-видимому, *день* для Мандельштама, как и *солнце*, — это знак стабильности):

*Чтобы вырвать век из плена, / Чтобы новый мир начать, / Узловатых дней колена / Нужно флейтою связать* 1923; *Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день, / На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень* 1932 [*выморочный* — не имеющий наследников].

## День-2.1

*День-2.1*, ‘мир, о котором можно думать как о двух мирах: день-1, ночь; единица измерения времени’ (13 примеров), концептуализируется вполне традиционным образом — как единица времени.

Считаемое время представлено в трех случаях, когда слово *день* сочетается с числовыми номинациями — *четыре* 1915, *двести* 1931, *немного* 1920, и с глаголом *пройти* 1920 —

*И ласточки, когда летели / В Египет водяным путем, / Четыре дня они висели,  
/ Не зачерпнув воды крылом* 1915; *И двести дней провел в стране субботней, /  
Которую Арменией зовут* 1931; *Сначала думал я, что имя — серафим, / И те-  
ла легкого дичился, / Немного дней прошло, и я смешался с ним / И в милой те-  
ни растворился* 1920.

Также в полном соответствии с поэтическим узусом *день* сочетается с кванторами *каждый* и *целый* —

[о XIX веке] *Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох* 1924; *Мне с каж-  
дым днем дышать все тяжелее* 1931; *Целый день сырой осенний воздух / Я  
вдыхал в смятении и тоске* 1912.

*Дни* как однообразная череда и смена концептуализируются через двойную метафору перемещения, ср.: *Как тяжелые бочки,  
спокойные катятся дни* 1917.

### ⟨Переходные примеры между днем-1 и днем-2.1⟩

Это, прежде всего, случай, когда метафора представляет пять дней, проведенных Мандельштамом под конвоем, спрессованными в один:

*День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток / Я, сжимаясь, гордился про-  
странством за то, что росло на дрожжах. / ⟨...⟩ / День стоял о пяти головах  
⟨...⟩* 1935

Другой случай: *день* как обыденное, нетворческое время в идиоме Мандельштама получает отрицательные характеристики — *дурной*, *обыкновенный* и т. д.:

*Сегодня дурной день! / Кузнечиков хор спит, / И сумрачных скал сень — /  
Мрачней гробовых плит* 1911; *Какой обыкновенный день! / Как невозможно  
вдохновенье — / В мозгу игла, брожу, как тень* 1912, ср. также *Веселая скорого-  
ворка; / О, будни — пляска дикарей!* 1913.

*Дни* (в каком значении?) также используются как «говорящая» деталь в описании Москвы: примета московских *дней* — казни: *В Москве черемухи да телефоны, / И казнями там имениты дни* 1931.

### **День-2.2**

*День-2.2* — ‘большой промежуток времени, выделяемый по какому-либо характерному признаку и не имеющий четких границ’ — представлен двумя фразеологизмами. В первом примере запечатлены исторические перемены (*на пороге новых дней*); второй — это гимн воронежским землям и описание пахотных работ (используется устойчивое выражение *в дни + Род.*) —

*Кровь-строительница хлещет / Горлом из земных вещей, / Захребетник лишь трепещет / На пороге новых дней* 1923; [о земле-почве] *В дни ранней пахоты черна до синевы* 1935.

### **День-2.3**

*День-2.3* ‘человеческая жизнь или промежуток времени, который она занимает’ (1 пример, только в переводе): *Промчались дни мои — как бы оленей / Косящий бег* (<...> 1933. Любопытно, что переводя Петрарку, Мандельштам вводит свою метафору движения, знакомую нам по разбору значения *день-2.1*, на место петрарковской — *I di miei piè leggier che nesun cervo / fuggir come ombra* (<...>) [Дни мои, легче оленя, / Пробежали, как тень].

NB. В поэзии Мандельштама есть еще один фразеологизм, который трудно отнести к какому-либо значению — *утро дней*, ср.: [об Армении] *Закутав рот, как влажную розу, / Держа в руках осьмигранные соты, / Все утро дней на окраине мира / Ты простояла, глодая слезы* 1930 [*утро дней* — как начало мира].

### **Выводы**

Слово *день*, будучи ключевым, не относится к числу наиболее значимых или наиболее выделенных. По сравнению с такими словами, как *век* и *ночь*, оно проигрывает и в красочности описаний, и в частотности. Кроме того, оценки, даваемые *дню*, бывают отрицательными.

На примере разных значений этого слова можно наблюдать эффект смещения от собственно темпоральных контекстов к кон-

текстам метафорическим, живописным, а в некоторых случаях — к специализации или овеществлению. С другой стороны, в некоторых употреблениях проглядывает чисто бытовое отношение к *дню* — *день* становится мерой времени. «Бытовизация» же в поэтическом мире Мандельштама, как правило, свидетельствует о пренебрежительном отношении к соответствующей реалии.

Наконец, отметим, что больше половины словоупотреблений была уже задана в русской поэтической традиции, и Мандельштам лишь следовал ей, иногда копируя готовые образцы, иногда видоизменяя их.

### *Неиспользованные возможности*

См. § 3.7.1—3.7.2.

#### **3.9.3. Качественное время. Концепт слова *ночь***

***НОЧЬ* (85), *ночка* (2), *ночью* (6), *ночной* (16), *ночевать* (1), всего: 110 (1/60)**

##### **Для сравнения:**

Пушкин — 189 (1/73) (в т. ч. *ночь* 128);

Тютчев — 90 (1/74) (в т. ч. *ночь* 57);

Блок — 341 (1/39) (в т. ч. *ночь* 253);

Гумилев — 69 (1/98) (в т. ч. *ночь* 55);

Ахматова — 112 (1/62) (в т. ч. *ночь* 62).

В поэтическом языке, как и в общеупотребительном, слово *ночь* имеет одно значение — ‘часть суток, промежуток времени от вечера до утра’ (СЛУш) или, как объясняет его А. Вежицка, ‘мир, часть которого не есть солнце, дающее людям возможность видеть’:

*Какая ночь! Мороз трескучий, / На небе не единой тучи* (Пушкин); *Ужасна ночь! В такую ночь / Мне жаль людей, лишенных крова* (Блок); *Море, Красное море, ты царственно днем, / А ночами еще ослепительней ты* (Гумилев);

В то же время в поэтическом языке от этого значения отпочковываются «эротические» метафоры и метонимии: ввиду полного разноречия контекстов эти метафоры не образуют второго значения:

[Клеопатра] *«Кто к торгу страстному приступит? / Свои я ночи продаю. / Скажите, кто меж вами купит / Ценою жизни ночь мою?»* (Пушкин); *Грехам, вину и страстной ночи / Шепча заветное «аминь»* (Блок); *Быть веселой —*

*привычное дело. / Быть внимательной — это трудней... / Или томная лень одолела / После мартовских пъяных **ночей**? (Ахматова).*

Ср. также употребления, промежуточные между временной и «эротической» ночью: *В мою торжественную **ночь** / Не приходи. Тебя не знаю (Ахматова); И в моей **ночи** ревнивой / Каблуки твои стучат (А. А. Тарковский).*

В идиолекте Мандельштама представлены только временные контексты, т. е. ночь в значении ‘часть суток’; Мандельштам, избегавший всего личного, прошел мимо эротических контекстов. В толковании этого значения мы используем дефиницию А. Вежбицкой, потому что именно она отвечает мандельштамовской концептуализации *ночи* — как хронотопа, во-первых, и как мира без солнца, во-вторых.

На фоне традиционно-поэтических употреблений в мандельштамовском употреблении этого слова хорошо просматривается как следование заданным парадигмам (особенно при передаче «чистого» времени, при передаче ночи через живописные детали и олицетворения), так и расхождение с ними (при специализации, материализации и овеществлении *ночи*).

### Толкование

*Ночь* — ‘мир, часть которого не есть солнце, дающее людям возможность видеть’ (62 употребления)<sup>62</sup>.

### *Ночь (концепт)*

В поэзии Мандельштама *ночь* во временных координатах — это промежуток времени (промежуток времени, когда темно / нет солнца; время творчества). *Ночь* входит в один ряд с такими словами, как *сумерки*, *мрак*, *бессолнечный*, и вместе они противопоставлены (хотя и не во всех контекстах) *дню*, *солнцу*.

*Ночь* как единица отсчета времени в идиолекте Мандельштама передается достаточно каноническими способами, заданными и в поэзии, и в речевом узусе — в падежных и падежно-предложных конструкциях с временным значением:

*На все лады, оплаканное всеми / С утра до **ночи** «яблочко» поется 1920; И вам спасибо! И дни, и **ночи** / Мы строим вместе — и наш дом готов! 1920; [о воздухе] Влажный чернозем Неервы, каждую **ночь** распаханый заново 1923;*

<sup>62</sup> С *ночью* в некоторых стихотворениях коррелируют *сумерки* и *мрак*, но называть их синонимами, хотя бы даже и неточными, было бы неправильно.

А значение ‘промежуток времени от захода до восхода солнца’ актуализируется кванторами *весь* (необыкновенно широко распространено в поэзии<sup>63</sup>), *целый*, прилагательным *долгий*:

*В таверне воровская шайка / Всю ночь играла в домино* 1913; *И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных* 1931; *Чтоб сияли всю ночь голубые песцы / Мне в своей первобытной красе* 1931, 1935; [соловей] *И всю-то ночь щекочет и муравит* 1933—1934; *Целую ночь, целую ночь на страже* 1933—1934; *И, как слепые, ночью долгой / Мы смесь бессолнечную пьем* 1917.

*Ночь* обозначает (или имитирует) календарное время в сочетании с действительными местоимениями *эта/та* [*ночь*], в сочетании с *сегодня*, с количественными числительными (*пять*) (последние также получили большое распространение в русской поэтической традиции<sup>64</sup>) —

— *Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году* 1937<sup>65</sup>; *Сегодня ночью, не солгу, / По пояс в тающем снегу / Я шел с чужого полустанка* 1925; *Помоги, Господь, эту ночь прожить, / Я за жизнь боюсь, за твою рабу...* 1931; *Благословенны дни и ночи те* 1937; *А со мною жена пять ночей не спала, / Пять ночей не спала, трех конвойных везла* 1935.

Для того чтобы приурочить событие к суточному/календарному времени, в идиолекте Мандельштама также используется наречие *ночью* —

[о луне] *Не та, что ночью смотрит в Капитолий* 1915; *Умывался ночью на дворе* 1921; *Въехал ночью в рукавичный / Снегом пылущий Тамбов* 1936; *Видит ночью ряд домов, / Днем казавшихся домами* 1937.

И все-таки в подавляющем большинстве контекстов *ночь* дается в пространственно-временных или пространственных координатах. И тогда *ночь* — это мир в этот промежуток времени, и хронотоп (‘время + пространство’), и мрак, темнота, и небытие. *Ночь* в 14% обозначает только пространство (без времени!): *Чер-*

<sup>63</sup> Ср.: *Всю ночь не спал старик угрюмый* (Пушкин); *Нет, дальше не пойду: под сению дубов / Всю ночь, всю эту ночь я просидеть готов, / Смотря в лицо зариль вдоль дороги серой...* (Фет) и др.

<sup>64</sup> Ср.: *И он летел три ночи и три дня* (Гумилев).

<sup>65</sup> Ср. первопрецедент — *Зачатый в ночь, я в ночь рожден, / И вскрикнул я, прозрев: / Так страшен матери был стон, / Так страшен ночи зев* (Блок).

нопахотная **ночь** лихих закраин / В мелкобисерных иззябла огоньках 1935. В ранний, символистский период была представлена еще и **ночь** как стихия:

*Быть может, я тебе не нужен, / Ночь; из пучины мировой, / Как раковина без жемчужин, / Я выброшен на берег твой. / Ты равнодушно волны пенишь / И неговорчиво поешь; / Но ты полюбишь, ты оценишь / Ненужной раковины ложь* 1911.

Как создается ночной хронотоп в поэзии Мандельштама, мы покажем на примере двух контекстов. Один из них — традиционно-поэтическое в *ночи*<sup>66</sup>: — *Ты побудь со мной сначала, — / Верность плакала в ночи* 1915 (единственное употребление). Второй — это повтор слова *ночь* в пределах одного стихотворения; при этом один раз *ночью* передается ‘время’, а второй — ‘пространство’, всего два таких примера:

*Чтоб сияли всю ночь [темпорализация] голубые песцы / Мне в своей первобытной красе. / (...) / Уведи меня в ночь [спациализация], где течет Енисей / И сосна до звезды достает* 1931; *День стоял о пяти головах, и, чумя от пляса, / Ехала конная, пешая, шла чернойверхая масса — / Расширьем аорты могущества в белых **ночах** — нет, в ножах [спациализация] — / Глаз превращался в хвойное мясо* 1935.

В идиолекте Мандельштама, как и в идиолектах других русских поэтов, может происходить частичное смещение в сторону материализации и спациализации *ночи*. Так, атрибутами ночи становятся и ее темнота, густота, причем эти ее качества в идиолекте Мандельштама могут градуироваться, ср.:

традиционно-поэтические эпитеты [*ночь*] *густая* 1923, *глухая* 1916, 1920, *глубокая* (символистский пример *Глубока, как **ночь**, зима* 1909) и предикаты *сгущаться* 1917, 1922; *нарастать* (*И **ночь** нарастает, унынья и меди полна* 1920).

Будучи воплощением мрака, тьмы, *ночь*, с одной стороны, противопоставлена *солнцу, свету*, а с другой стороны, она приобретает коннотации небытия, страшной и непонятной стихии:

*Эта **ночь** неправима, / А у вас еще светло* 1916; *Кто знает, может быть, не хватит мне свечи / И среди бела дня останусь я в **ночи**, / И, зернами дыша рассыпанного мака, / На голову мою наденут мифру **мрака*** 1917; *Старухи ов-*

<sup>66</sup> Ср.: *А как звезды в **ночи** задрожат, / Я всю **ночь** им рассказывать рад* (Фет).

*цы — черные халдеи, / Исчадье ночи в капюшонах тьмы* 1915 [исчадье ночи на основе фразеологизма *исчадье ада*].

Заметим, что в русской поэзии до Мандельштама эти смыслы передавались контекстом более ощутимо, на уровне словосочетаний, а не коннотаций:

*Пройдет он мимо вас во мраке ночи / И обо мне вспомянет* (Пушкин); *Как мог, слепец, я не видать тогда, / Что жизни ночь над нами лишь сгустится, / Твоя душа, красы твоей звезда, / Передо мной, умчавшись, загорится* (Фет).

Цветовые обозначения для *ночи* в идиолекте Мандельштама — самые разные, от традиционных для русской поэзии черных и белых до нетрадиционных, собственно мандельштамовских:

*в черном бархате советской ночи* 1920, *чернопахотная ночь* 1935, *в склепе скромной ночи* 1934 [в большинстве примеров — нетрадиционное метафорическое решение]; *в белых ночах* 1935;

[*ночь*] *синяя* 1933—1934, *зеленая* 1935 (с перестановкой — *Зеленой ночьюю папоротник черный*); еще один эпитет, *прозрачный* 1920 (эпитет для обозначения потустороннего мира, для небытия), связан с *ночью* опосредованно, *Они шушат в прозрачных дебрях ночи*.

Примеры: *Как соловей сиротствующий славит / Своих пернатых близких ночьюю синей / И деревенское молчанье плавит / По-над холмами или в котловине, / И всю-то ночь щекочет и муравит* 1933; *Мир начинался страшен и велик: / Зеленой ночьюю папоротник черный...* 1935.

Есть у *ночи*-‘хронотопа’ в поэзии Мандельштама и другие характеристики. «Температурные», в полном соответствии с традицией, передаются эпитетом *теплая* 1918; *ночь* в перспективе времен года, так же в рамках традиции, — эпитетом *зимняя* 1924. Наконец, *ночь* в идиолекте Мандельштама может связываться не с каноническим (и для поэзии, и для наивного концепта) *молчаньем*, а с шумом, беспокойством:

*Каким железным скобяным товаром / Ночь зимняя гремит по улицам Москвы, / То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром / Из чайных розовых — как серебром плотвы* 1924.

Еще сильнее акцентируется пространственность *ночи* в идиолекте Мандельштама при помощи локативной конструкции *В + Твор. Пад.*, а также пространственными и материальными генитивными метафорами, включенными в эти конструкции:



в глубине... ночи 1937, в недрах ночи 1913, в... дебрях ночи 1920, в черном бархате... ночи 1920<sup>67</sup>, в склепе темной ночи 1933 и, наконец, римских ночей полновесные слитки 1935.

При специализации *ночи* на первый план выходят «живописные» компоненты — ср.:

*А глаз, подбитый в недрах **ночи**, / Как радуга цветет 1913; Пускай уходит в **ночь** глухую / Мною всполошенное зверье! 1916; Иди, никто тебя не тронет, / На грудь отца, в глухую **ночь** / Пускай главу свою уронит / Кровосмесительница-дочь 1920; Мы стоя спим в густой **ночи** / Под теплой шапкою овечьей 1923; Нам останутся только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы, / Что умирают, вылетев из улья. / Они шуршат в прозрачных дебрях **ночи** 1920; В черном бархате советской **ночи**, / В бархате всемирной пустоты, / Все поют блаженных жен родные очи, / Все цветут бессмертные цветы. / <...> / За блаженное, бессмысленное слово / Я в **ночи** советской помолоюсь. / <...> / Что ж, гаси, пожалуйста, наши свечи / В черном бархате всемирной пустоты 1920; По милости надменных оболъщений / Ночует сердце в склепе скромной **ночи** 1934; Чернопахотная **ночь** лихих закраин / В мелкобисерных изыабла огоньках 1935.*

Полная специализация происходит в тех случаях, когда *ночь* становится частью поэтического пейзажа. В этом случае с ней может даже сочетаться прилагательное-топоним: *иудейская* (она же — *Ерусалима ночь*) 1917, *советская* [ночь] 1920, *воронежские* [ночки] 1935, *римские* [ночи] 1935. Ср.:

***Ночь** иудейская сгушалась над ним, / <...> / Он говорил: небес тревожна желтизна! / Уж над Евфратом **ночь**<sup>68</sup>: бегите, цери! / <...> / И семисвещником тяжелым освещали / Ерусалима **ночь** и чад небытия 1917; И чту обряд той петушиной **ночи**, / Когда, подняв дорожной скорби груз, / Глядели вдаль заплаканные очи / И женский плач мешался с пеньем муз 1918; Когда в теплой **ночи** замирает / Лихорадочный форум Москвы 1918; И в глубине сторожевой **ночи** / Черноработчей вспыхнут земли очи 1937; Попомню я воронежские **ночки**: / Недопитого голоса аи / И в полночь с Красной площади гудочки... 1935.*

Новая серия нетрадиционной художественной мифологизации ночи — это овеществление. В ряде случаев оно связано с концептуализацией ночи как времени творчества, ср.:

<sup>67</sup> Ср. первопрецедент *Сырой туман вползает в грудь / По бархату **ночей**...* (Блок).

<sup>68</sup> Ср. аналогичную синтаксическую конструкцию — *Течет над пустыней высокая **ночь*** (Ахматова).

Ломаю **ночь**, горящий мел / Для твердой записи мгновенной 1923; Римских **ночей** полновесные слитки, / Юношу Гете манившее лоно 1935 (с некоторой эротизацией контекста); Есть в лазури слепой уголок, / И в блаженные полдни всегда, / Как сгустившейся **ночи** намек / Роковая трепещет звезда 1922; **Ночь** в рюкавах и просторное / Круглое горло упорное 1937.

Еще более нетрадиционными способами в идиолекте Мандельштама выполняется метафорически-символическое одушевление — как правило, в женских образах, как зоо-, так и антропоморфных:

И **ночь**-коршунница несет / Горящий мел и грифель кормит 1923;

Я хотел бы ни о чем / Еще раз поговорить, / Прошуршать стичкой, плечом / Растолкать **ночь**, разбудить 1922; Слетев, он помнит измерение / Других эбеновых игрушек, / Врагиню **ночь** (...) 1923;

Федра-**ночь** — тебя [Ипполита] сторожит / Среди белого дня. / (...) / Уязвленная Тезеем / На него напала **ночь** 1915; Слышишь, мачеха звездного табора, / **Ночь**, что будет сейчас и потом? 1937; Когда уснет земля и жар отпышет, / А на душе зверей покой лебяжий, / Ходит по кругу **ночь** с горящей пряхей / И мощь воды морской зефир колышет 1933—1934.

Ср. более традиционные «женские» метафоры ночи — О повелительница **ночь**, / Никто не в силах превозмочь / Победный шаг твоих сандалий (Гумилев); Видишь, и мне наступила на горло, / Душит красавица **ночь** (Блок).

Впрочем, в одном случае такой метафоризации можно усмотреть соответствие речевому узусу — Судьба велела, **ночь** решала, / Когда проснулся телефон 1918.

*Ночь* в рамках мандельштамовской космологии связана со звездами, что само по себе, разумеется, не выпадает из традиции: Долго ль впивать мне сияние ваше, / Синего неба пытливые очи? / Долго ли чуют, что выше и краше / Вас ничего нет во храмине **ночи**? (Фет). Что выпадает из традиции, так это образная подоплека метафорики, которая может быть самой разной —

Где **ночь** бросает якоря / В глухих созвездьях зодиака, / Сухие листья октября, / Глухие вскормленники мрака, / Куда летите вы? (...) 1920 (1917?); На полицейской бумаге верже / **Ночь** наглоталась колючих ершей — / Звезды живут — канцелярские птички 1930; Слышишь, мачеха звездного табора, / **Ночь**, что будет сейчас и потом? 1937.

*Ночь* в стихотворении «Рим» обозначает знаменитую статую Микеланджело — Все твои, Микель-Анджело, сироты, / Облеченные

в камень и стыд), — / **Ночь**, сырая от слез {...} 1937. Попутно отметим, что эта традиция была продолжена А. А. Ахматовой — Статуя «Ночь» в Летнем саду» — **Ноченька!** / В звездном покрывале, / В траурных маках, с бессонной совой...

Речевой узус проникает в поэзию Мандельштама вместе с фраземой *Доброй ночи*, «Стихи о неизвестном солдате» — *Миллионы убитых задешево / Протоптали тропу в пустоте, — / Доброй ночи! всего им хорошего / От лица земляных крепостей!* 1937.

### Выводы

*Ночь* — ключевое слово в идиолекте Мандельштама, и более того, необыкновенно важное для картины мира Мандельштама.

*Ночь* претерпевает концептуальное смещение от «разметки» времени к качественному пространственному (или пространственно-временному) континууму, она становится составной частью некоторых пейзажей; она овеществляется и одушевляется.

По употреблению пары *день — ночь* можно судить о том, что Мандельштаму нужно не то время, которое служит простой единицей или мерой времени, а качественное, «окрашенное» время или же «время-пространство». Именно для него находится место в его космологии.

### Неиспользованные возможности

неиспользованные предложно-падежные конструкции, все во временном значении — *По ночам забываю дни* (Блок); *Как растет тревога к ночи* (Блок); *И, туго косы на ночь заплетя, / Как будто завтра нужны будут косы, / В окно гляжу я, больше не грустя, / На море, на песчаные откосы* (Ахматова); *Молитесь на ночь, чтобы вам / Вдруг не проснуться знаменитым* (Ахматова); *ночь* в 'эротическом' значении — *Это — рыжая ночь твоих кос?* (Блок); *Но клянусь тебе ангельским садом, / Чудотворной иконой клянусь / И ночей наших пламенных чадом — / Я к тебе никогда не вернусь* (Ахматова); *Ты пьешь вино, твои нечисты ночи. / Что наяву не знаешь, что во сне* (Ахматова);

*ночь* как 'небытие', 'инобытие', 'окончание земного существования' — *Я в жизни обмирал и чувство это знаю, / Где мукам все конец и сладок томный хмель; / Вот почему я вас без страха ожидаю, / Ночь безрассветная и вечная постель!* (Фет); *Скажи, где место вечной ночи?* (Блок); а также *И снова ринусь грудью в ночь / Увидеть бездну роковую* (Фет);

*ночь* накануне христианского праздника или сам этот праздник — *Погадай мне, друг мой няня, / Нынче святочная ночь* (Фет); *Иль в ночь на Пасху, над Невой, / Под ветром, в стужу, в ледоход — / Старуха нищая с клюкою / Мой*

*труп спокойно шевельнет?* (Блок); а также «Иванова ночь» (название стихотворения Блока);

словосочетание *звездная ночь* — *Тихая, звездная ночь* (Фет); *И в ночи январской беззвездной, / Сам дивясь небывалой судьбе, / Возвращенный из смертной бездны, / Ленинград салютует себе* (Ахматова); *Где-то ночка молодая, / Звездная, морозная...* (Ахматова);

словосочетание *бессонная ночь* — *Когда бы в долгие часы бессонной ночи, / На ложе, медленно терзаемый тоской, / Ты звал обманчивый покой* (Пушкин); *Точно грезы больные бессонных ночей / В этом плачущем звуке слиты* (Фет); *Десять лет замираний и криков, / Все мои бессонные ночи / Я вложила в тихое слово* (Ахматова).

### 3.9.4. Годовое время

Здесь принципы словоупотребления и словопреобразования у Мандельштама и в символистский, и в постсимволистские периоды остаются теми же. Это — типизация, персонификация, символизация. Причем каждое из этих четырех слов получает свое художественное оформление.

#### *Зима 15, зимний 5, предзимний 1, беззимний 1, зимовать 2* (данные по всей поэзии)

Для *зимы* в идиолекте Мандельштама характерна, прежде всего, типизация: при этом *зима* художественно оформляется в традиционных образах *снега, льда, мороза, стужи*; *зима* в пространственных категориях связана с *севером*, с *Валгаллой* (мифология скандинавов, северного народа) и т. д. Интересно, что *зимы* у Мандельштама отличаются друг от друга не только тем, что они оформляют разные городские пейзажи:

в Петербурге она *несуровая* 1925, в Москве — *зима-красавица* 1924; в России — *жесточкая* 1917, ср.: *Ничего, голубка, Эвридика, / Что у нас студеная зима* 1920,

но и тем, что они пропущены через восприятие разных субъектов —

*Кому зима — полынь и горький дым к ночлегу, / Кому — крутая соль торжественных обид* 1922; *Как подарок запоздалый / Ощутима мной зима* 1936.

Отметим еще, что характеристики *зим* могут одновременно служить приметой эпохи: *Я полюбил тебя, безрукая победа / И зачумленная зима* 1917.

### **Весна — 9, весенний/вешний — 4**

*Весна* в первую очередь служит для Мандельштама символом искусства:

*Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина* 1915; *Из блаженного, певучего притина / К нам летит бессмертная весна. / Чтобы вечно ария звучала: / «Ты вернешься на зеленые луга»* 1920.

В акмеистической поэзии Мандельштама есть один пример на персонификацию — *Я улыбнулся весне, / Я оглянулся украдкой, — / Женщина гладкой перчаткой / Правила, точно во сне* 1912. Дальше прием персонификации получает продолжение в сборнике «Tristia», 2 примера: *Бежит весна топтать луга Эллады* 1919.

*Весна* как активное, действующее начало представлена в «петербургском» стихотворении, ср.: *Мне холодно. Прозрачная весна / В зеленый пух Петрополь одевает* 1916. В этом и еще двух других стихотворениях (все из сб. «Tristia») *весна* ассоциативно связана с царством смерти — в частности, через эпитеты *прозрачная/прозрачно-серая*:

*Еще далеко асфodelей / Прозрачно-серая весна* 1917; *Прозрачная весна над черной Невой / Сломалась, воск бессмертья тает...* 1918.

### **Лето — 9, летний — 4**

Лексема *лето* в большинстве случаев применяется для описания конкретных мест, ср.: *Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето* 1931; *Полуукраинское лето / Давай с тобой вспоминать* 1936. Один раз *лето* дается как время-пространство, причем летний хронотоп создается нетрадиционным способом: *А город так горазд и так уходит в крепь / И в моложавое стареющее лето* 1937.

*Лето* в переносных значениях использовано дважды, для передачи импрессионистского пейзажа —

*Его запекшееся лето / Лиловым мозгом разогрето, / Расширенное в духоту* 1932,

и для создания другой сложной метафоры, в которой вызревание камней в море уподобляется вызреванию земляники летом:

*В опале предо мной лежат / Морского лета земляники — / Двуискренние сердолики* 1935.

### Осень — 4 (встречается до 1914 г.), осенний — 3

В трех случаях из четырех *осень* персонифицируется. В акмеистическом «Камне» *осень* метафоризируется как *волчица*, которая вскормила Ромула и Рема, — *Мне осень добрая волчицею была* 1915.

В заключении раздела о годовом времени нам остается добавить, что оно выступает у Мандельштама чаще всего как время-пространство, потому что временная соотнесенность чаще всего сохраняется даже и при передаче качеств, примет, действий и т. д. При темпорализации обозначения времен года могут соотноситься как с линейным временем, так и с циклическим, ср.:

линейное — *Мне жалко, что теперь зима / И комаров не слышно в доме* 1920; циклическое — *Когда на площадях и в тишине келейной / Мы сходим медленно с ума, / Холодного и чистого рейнвейна / Предложит нам жестокая зима* 1917.

### 3.10. МЕТАФОРЫ ВРЕМЕНИ (ИТОГИ)

Как уже отмечалось, концептуализация времени в поэзии Мандельштама не выходит за границы расхожих представлений, но оформление этих представлений выдает мандельштамовский почерк.

Метафоризация времени у Мандельштама следует двум языковым архетипам. Один из них Н. Д. Арутюнова назвала силой времени (Арутюнова 1997). Второй — это метафора движения. Еще две метафоры — метафора путника (время статично; человек перемещается по времени, как по пространству) и время как объект, который можно делить на части, — в поэзии Мандельштама не представлены. Зато в поэзии Мандельштама обнаруживаются специализация ([о небе] *В беременном глубоком будущем / Жужжит большая медуница* 1923) и овеществление времени (*Эра звенела, как шар золотой, / Полая, литая, никем не поддерживаемая* 1923). Такое метафорическое оформление времени выдает пространственное, а не временное мышление Мандельштама.

Обратимся теперь к первым двум типам метафор.

1. Метафора сила времени, передающая агрессивный, разрушительный характер времени, существует в идиолекте

Мандельштама в двух вариантах. Первый — «время все разрушает», «век-волкодав бросается на человека» — мы видели по употреблению слов *время* и *век*. Второй — в варианте «время ← река», в двух случаях, правда, с отступлением от традиции: в одном примере оно в том, что в стертую метафору Мандельштам привносит живописность (*время* — это не просто река, а прозрачная стремнина, которая все уносит), в другом же речь идет не о *времени*-‘абстракции’, а о *времени*-‘эпохе’ — *взрвели реки времен обманных и глухих* (вспомогательные слова метафоры — с коннотациями агрессивности).

В качестве исходной точки, с которой начинается метафоризация (линейного) времени в поэзии Мандельштама, можно предложить языковую метафору *Забор покосило от времени*, в которой ответственность за происходящие изменения приписывается времени. В этой метафоре есть синтаксически невыраженный субъект действия, некая ‘сила’; *время* же в ней синтаксически представлено в виде обстоятельства со значением ‘причины’, т. е. в виде непрямого каузатора действия. Мандельштам несколько видоизменил эту синтаксическую конструкцию тем, что убрал ‘причинность’ и передал *времени* функцию деятеля. Его метафорическая модель — *Время покосило забор*, ср.:

*И меня срезает время, / Как скосило твой каблук* 1922; «Две черствые липы, оглохшие от старости, подымали на дворе коричневые вилы. Страшные какой-то казенной толщиной обхвата, они ничего не слышали и не понимали. Время окормило их молниями и ополло ливнями, — что гром, что бром — им было безразлично» («Путешествие в Армению», 1931—1932, ОМ, II: 108).

2. Второй тип метафоры, который, впрочем, переkreщивается с первым (например, «время ← река»), — это м е т а ф о р а д в и ж е н и я, знакомая нам по разделу «Пространство». Она полностью копирует пространственную метафору перемещения. Сходство возникает еще и благодаря единообразному метафорическому оформлению — однокодовым тропам.

Соответствие стертым метафорам в поэзии Мандельштама — редкое явление (ср. ранние примеры *круг минут* 1913, *За мигом летит миг* 1911); чаще встречается индивидуально-авторское оформление с обилием живописных деталей (например, «время ← тонущий корабль», «(5 дней) ← парусное судно»):

О луговине той, где время *не бежит* 1915

И все *идут, идут* / Ночлеги, ночи, ночки — / Как бы слепых везут 1937

Я слышу Августа, и на краю земли / *Державным яблоком катящиеся* годы 1915

*Как тяжёлые бочки, спокойные катятся* дни 1917

*Промчались* дни мой, как бы оленей / *Косящий бег.* (...) / *Пронеслась* ватага часов добра и зла, как пена в пене 1934

И *налетит* пламенных лет *стая* 1937

*Идут* года *железными полками* 1935

На босу ногу день *пришел* 1913

В ком сердце есть — тот должен слышать, время, / *Как твой корабль ко дну идет* 1918

Чтобы *двойка конвойного* времени *парусами неслась* хорошо 1935.

В качестве вспомогательных образов в этой серии тропов используются предметные имена (*яблоко, бочка*, у обоих типичное движение — *катиться*), а также существительные с семантикой собирательности, *полк, стая* и *ватага*. Большинство метафор — однословные, см. § 0.5.3 (4).

Для описания временных промежутков, протекания и наступления времени используется еще и метафора псевдодвижения, когда в движение вовлекаются нематериальные, статичны реалии. В следующей серии примеров на первый план выходит живописность:

От вторника и до субботы / *Одна пустыня пролегла* 1915

И медленный день, как в соломе *проснувшийся вол*, / На стогнах, шершавых от долгого сна, *шевелится* 1920

И ночь *нарастает*, унынья и меди полна 1920

*Воздушно-каменный театр* времен *растущих* / *Встал на ноги* (...) 1937

(...) и *столетья* / *Окружают* меня огнем 1937

### 3.11. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**Тематические выводы.** «Время» в поэтической картине мира Мандельштама не является основополагающей категорией, какими, безусловно, являются «мир» и «пространство». Оно вытесняется с главенствующих позиций «вневременностью». Эпиграфом к этой главе или выводом из всех приведенных нами рассуждений могла бы стать строчка Мандельштама: *У меня остается одна забота на свете: / Золотая забота, как времени бремя избыть* 1920.



Тем не менее поэтические грамматика и лексика Манделъштама позволяют говорить о разнообразии временных представлений. Так, в поэзии Манделъштама 1913—1925 гг. происходит смена четырех моделей времени: циклической, спиралевидной, исторической и линейной. Линейное время «главенствует» не только в поэзии 20-х гг., но и в поэзии 30-х гг. И такой набор моделей, и их последовательность имели место в истории человечества; а это значит, что Манделъштам еще раз процитировал мировую культуру.

**2. Грамматика времени.** Временное оформление мира в поэзии Манделъштама (как, впрочем, и в поэзии вообще) осуществляется прежде всего средствами грамматики. Анализ грамматики времени, выполненный на материале поэзии Манделъштама 1906—1925 гг. (три первых корпуса стихотворений), показал, что из трех блоков времен — вневременного, статического и динамического — самым представительным оказывается вневременной.

**3. Лексикографические выводы.** Несмотря на вневременные тенденции в поэзии Манделъштама само слово *время* имеет высокую частотность и большой семантический вес. *Время* в идиолекте Манделъштама концептуализируется с точки зрения своего разрушительного воздействия на окружающий мир, на человека, культуру: в 12 случаях из 30 время подается как разрушительная сила, которая губит, уничтожает и уносит.

Анализ временной лексики — а ее в 2,4 раза меньше, чем пространственной, — позволяет сделать вывод о том, что словарь Манделъштама беден временными смыслами. Многие временные номинации у Манделъштама из разметок времени превращаются в предмет описания или средство описания других реалий.

Слова, передающие суточный и годовой цикл, лежащие «на перекрестке» линейности и цикличности, пространства и времени, в идиолекте Манделъштама «претерпевают» явное смещение в сторону пространственности, природного (а не бытового или календарного) времени и символизации.

\* \* \*

В заключении этой главы остается отметить еще один любопытный факт: поэзия — одно из немногих искусств, напрямую

связанное с временем. Дело в том, что сама композиция стихотворения предполагает линейность, порядок следования и расстановку событий. Но, как уже не раз отмечалось, поэзия Мандельштама входит в явное противоречие с линейной подачей сюжетов, зарисовок. Об этом — наблюдения Г. Г. Шмакова:

«Одной из характерных черт поэзии XX века (западной и русской) является то, что образная система поэтического произведения изменяет принципу последовательного развития во времени и оказывается пространственно развернутой в его момент. В творчестве многочисленных поэтов XX века (поздний Малларме, Т. С. Элиот, Эзра Паунд, Гийом Аполлинер, Осип Мандельштам, поздний Кузмин) поэзия как искусство динамическое и исконно временное приобретает черты пространственных искусств (статических и изобразительных), тем самым нарушая эстетические законы искусства, положенные Лессингом в его «Лаокооне»... Стихотворение у этих поэтов зачастую представляет собой один пространственный образ — семантический блок или комбинацию подобных блоков (интеллектуально-эмоциональных комплексов), расположенных рядом друг с другом пространственно на плоскости и не развивающихся во времени (...«Нашедший подкову» и «Грифельная ода» Мандельштама...)» (Шмаков 1990: 8)

Мандельштам, писавший и сохранявший стихотворения-двойчатки (два варианта «Ариоста», два варианта «Заблудился я в небе...»), и в этом нарушал законы линейного времени:

«Над композициями русской лирики 19-го века тяготеет угроза реальной длительности, линейности, повествовательности. (...) Над «новой» русской лирикой другая опасность: полный разрыв с временной последовательностью и целенаправленностью речи, когда целое выглядит веером вариантов (особенно у Мандельштама)» (Седакова 1994: 333).

1990—2001



**«МИР», «ПРОСТРАНСТВО», «ВРЕМЯ»  
В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ  
О. МАНДЕЛЬШТАМА**



## Глава IV

### Стихотворение «Нашедший подкову» (1923)<sup>1</sup>

#### 4.0. ТЕКСТ ПО ИЗДАНИЮ «СТИХОТВОРЕНИЯ» 1928 Г.

#### Нашедший подкову

##### I строфа (1—13)

1. *Глядим на лес и говорим:*
2. *Вот лес корабельный, мачтовый,*
3. *Розовые сосны,*
4. *До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,*
5. *Им бы поскрипывать в бурю,*
6. *Одинокими пиниями,*
7. *В разъяренном безлесном воздухе;*
8. *Под соленую пятою ветра устоит отвес, пригнанный к пляшущей палубе*
9. *И мореплаватель,*
10. *В необузданной жажде пространства,*
11. *Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра,*
12. *Сличит с притяженьем земного лона*
13. *Шероховатую поверхность морей.*

##### II строфа (14—27)

14. *А вдыхая запах*
15. *Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля,*
16. *Любуясь на доски*
17. *Заклепанные, сложенные в переборки*
18. *Не вифлеемским мирным плотником, а другим —*
19. *Отцом путешествий, другом морехода. —*

---

<sup>1</sup> Я благодарю М. А. Гаспарова, который знакомился с моими материалами к «Нашедшему подкову» на всех этапах исследования, — за советы и наблюдения, А. К. Жолковского, прочитавшего большинство разделов этой главы, — за ценные замечания и С. В. Кодзасова — за обсуждение фонетических и стиховых аспектов «Нашедшего подкову».

20. *Говорим:*

21. *И они стояли на земле,*
22. *Неудобной, как хребет осла,*
23. *Забывая вершушками о корнях,*
24. *На знаменитом горном кряже,*
25. *И шумели под пресным ливнем,*
26. *Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли*
27. *Свой благородный груз.*

### III строфа (28—36)

28. *С чего начать?*
29. *Всё трещит и качается.*
30. *Воздух дрожит от сравнений.*
31. *Ни одно слово не лучше другого,*
32. *Земля гудит метафорой,*
33. *И легкие двуколки,*
34. *В броской упряжи густых от натуги птичьих стай,*
35. *Разрываются на части,*
36. *Соперничая с хранящими любимцами фисталиц.*

### IV строфа (37—44)

37. *Трижды блажен, кто введет в песнь имя;*
38. *Украшенная названьем песнь*
39. *Дольше живет среди других —*
40. *Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,*
41. *Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного одуряющего запаха —*
42. *Будь то близость мужчины,*
43. *Или запах шерсти сильного зверя,*
44. *Или просто дух чобра, растертого между ладоней.*

### V строфа (45—52)

45. *Воздух бывает темным как вода, и всё живое в нем плавает, как рыба,*
46. *Плавниками фасталкивая сферу,*
47. *Плотную, упругую, чуть нагретую, —*
48. *Хрусталь, в котором движутся колеса и шарахаются лошади,*
49. *Влажный чернозем Нееры, каждую ночь распаханый заново*
50. *Вилами, фрезубцами, мотыгами, плугами.*
51. *Воздух замешан так же густо, как земля, —*
52. *Из него нельзя выйти, в него трудно войти.*

### VI строфа (53—63)

53. *Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой:*
54. *Дети играют в бабки позвонками умерших животных.*

55. Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.  
56. Спасибо за то, что было:  
57. Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.  
58. Эра звенела, как шар золотой,  
59. Полая, литая, никем не поддерживаемая,  
60. На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».  
61. Так ребенок отвечает:  
62. «Я дам тебе яблоко», или: «Я не дам тебе яблока».  
63. И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова.

### VII строфа (64—71)

64. Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.  
65. Конь лежит в пыли и храпит в мыле,  
66. Но крутой поворот его шеи  
67. Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами —  
68. Когда их было не четыре,  
69. А по числу камней дороги,  
70. Обновляемых в четыре смены  
71. По числу отталкиваний от земли пышущего жаром иноходца.

### VIII строфа (72—82)

72. Так,  
73. Нашедший подкову  
74. Сдувает с нее пыль  
75. И растирает ее шерстью, пока она не заблестит,  
76. Тогда  
77. Он вешает ее на пороге,  
78. Чтобы она отдохнула,  
79. И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.  
80. Человеческие губы,  
    которым больше нечего сказать,  
81. Сохраняют форму последнего сказанного слова,  
82. И в руке остается ощущение тяжести,  
83. Хотя кувшин  
    наполовину расплескался,  
    пока его несли домой.

### IX строфа (84—92)

84. То, что я сейчас говорю, говорю не я,  
85. А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.  
86. Одни  
    на монетах изображают льва,



87. *Другие —*

*голову;*

88. *Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки*

89. *С одинаковой почестью лежат в земле.*

90. *Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.*

91. *Время срезает меня, как монету,*

92. *И мне уж не хватает меня самого.*

#### 4.1. ВСТУПЛЕНИЕ<sup>2</sup>

«В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти пропущенные знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель расставляет их от себя, как бы извлекая их из самого текста» («Выпад», 1923).

Читателя, воспитанного на постклассической, модернистской поэзии XX в., трудно удивить усложненным, герметичным языком, неожиданным и странным совмещением образов в пределах одного тропа, резким и логически немотивированным переходом от темы к теме, от сюжета к сюжету. Словом, всеми теми явлениями, которые бросаются в глаза уже при первом чтении «Нашедшего подкову» (1923)<sup>3</sup>, одного из самых длинных и самых

---

<sup>2</sup> В основе IV главы — два доклада, «Семантика начала — конца в стихотворении „Нашедший подкову“» (июнь 2000 г., конференция «Логический анализ язык: семантика начала и конца») и «„Нашедший подкову“: расшифровка заглавия» (Феномен заглавия. М., РГГУ, 15—16 марта 2001 г.), и статья «Семантика начала и конца, создания — разрушения, памяти — беспамятства в стихотворении „Нашедший подкову“» в сборнике «Логический анализ языка. Семантика начала и конца» (М.: Индрик, 2002. С. 443—460).

<sup>3</sup> Все перечисленные явления характерны и для других «темных» стихотворений Манделштама, многие из которых становились предметом отдельных исследований (К. Ф. Тарановского, О. Ронена, М. Л. Гаспарова, Ю. И. Левина и др.).

темных стихотворений О. Мандельштама. Казалось бы, все вышперечисленные явления в сумме дают «разорванное» модернистское сознание. В литературоведении оно хорошо известно, например, по стихотворениям Артюра Рембо<sup>4</sup>, писавшимся по следам его наркотических видений. Понятно, что расшифровка или хотя бы отчетливое понимание таких стихотворений — дело практически безнадежное.

Но «Нашедший подкову» — это другой случай. И даже несмотря на то, что мандельштамовская «деформация» языка и экономия в средствах выражения мысли простирается куда дальше, чем в поэзии Рембо или Малларме, и захватывает еще и пропуски логических и сюжетных звеньев, расшифровка, как мы полагаем, возможна. Но она потребует не линейного, синтагма за синтагмой, чтения, а «парадигматического», многомерного, с забегами вперед и возвращениями назад. Такая интерпретация в полной мере отвечает процессу порождения поэтической речи, о котором Мандельштам неоднократно высказывался в прозе. Например, в «Разговоре о Данте»:

«Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонку на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно меняющегося приказа орудийной сигнализации».

---

<sup>4</sup> Отметим в этой связи мандельштамовское восприятие «Voyelles» [Гласных] Артюра Рембо — «Цвет Пушкина? Всякий цвет случаен. У, идиотская цветовая азбука Рембо!» (ОМ, II: 15). Действительно, цветное и образное восприятие гласных Артюром Рембо не выводимо из каких бы то ни было литературных традиций или хотя бы культурных коннотаций, оно исключительно индивидуально, ср.: *A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, / Golfes d'ombres* (...) [досл.: А, черный корсет, обросший (зд. *velu* — досл. 'обросший волосами') блестящими мухами, / Которые жужжат [глагол *bombinent* является окказиональным производным от латинского корня] вокруг жестокого зловония, заливы теней].

Парадоксальным образом смысловая компрессия в «Нашедшем подкову», позволяющая одно и то же место понимать по-разному, порождается по диалектической формуле «слишком мало одного и слишком много другого»: «экономия» проявляется в большом количестве метонимий и едва прорисованных сюжетных линий<sup>5</sup>, а также в том, что игнорируются причинно-следственные связи и опускаются естественные переходы от посылки к выводу, а «излишества» — в том, что Мандельштам тщательнейшим образом выписывает детали, дает несколько вариантов развития несюжетообразующих, побочных ситуаций, задерживается на второстепенных деталях (см., например, строки 42—44; 50; 74—77; 88). Это — первый симптом особого мышления о мире, основанного на противоречиях. Его вполне можно назвать **поэтической диалектикой** Мандельштама. Причем вполне в духе античной философии, различавшей диалектику-науку (спекулятивную науку о наиболее общих законах, о мышлении, которое через противоречия приходит к пониманию истины и т. д.) и диалектику-речь (искусство беседы, правила построения речи, проведения темы и т. д.), в поэзии Мандельштама обе они активно участвуют в процессе смыслообразования. Как именно — об этом раздел 4.5.

## 4.2. ПРИНЦИПЫ РАЗБОРА СТИХОТВОРЕНИЯ

В связи с дешифровками сложных стихотворений Мандельштама неизменно встает вопрос герменевтического характера: где проходит граница между текстом и «кон-текстом» или текстом и «за-текстом» (термин В. П. Григорьева)? Иными словами, где исследователь, анализирующий текст и его содержание, дол-

---

<sup>5</sup> Такую экономию нельзя объяснить скрывающимся стихотворным метром — как известно, «Нашедший подкову» написан свободным стихом. Несостоятельными оказываются и другие возможные объяснения, а именно что за текстом «Нашедшем подкову» скрывается «разорванное» модернистское сознание, соединяющее несоединимое (как в поэзии Артюра Рембо) или, на худой конец, зашифровка в расчете на посвященных (как в поэзии Стефана Малларме). По многим интерпретациям «сложного Мандельштама», которые стали уже классическими, хорошо известно, что «пропущенные звенья» в поэзии Мандельштама часто восстановимы — например, при обращении к интертексту (подробнее см. § 4.2).

жен остановиться и не привносить (или не «вчитывать») в него лишние смыслы? Это далеко не праздный вопрос<sup>6</sup>. Ведь существующая в филологии аксиома: значимо то, что проговаривается в тексте, а незначимо то, что опускается — для «Нашедшего подкову», как мы уже поняли, никак не годится<sup>7</sup>. В этом стихотворении как раз недоговаривается главное, по-видимому, в расчете на то, что читатель сам домыслит.

Итак, чтобы приблизиться к пониманию смысла, заложенного в «Нашедшем подкову», читатель (и исследователь) должен проделать дополнительную интеллектуальную работу — восстановить опущенные звенья в общей цепи.

Как именно восстанавливаются опущенные звенья, мандельштамоведению известно давно и хорошо. В рамках интертекстуального анализа — при помощи подтекстов; в рамках «контекстуального» анализа, когда стихотворение рассматривается на фоне всего написанного Мандельштамом, — при помощи параллельных мест из других стихотворений или из прозы; при анализе черновиков стихотворений отброшенные варианты проливают свет на содержание окончательной редакции текста<sup>8</sup>. И, наконец, при имманентном разборе текста опущенные звенья восстанавливаются на основе моделирования связности текста и отслеживания сцеплений разных мотивов и образов. Наше исследование также будет следовать этим герменевтическим установкам. Однако заметим: все перечисленные методы имеют своим объектом т е к с т по преимуществу. Цель текстового анализа — дать интерпретацию стихотворения, а интерпретаций может быть много, ибо художественный текст предполагает неоднозначность. Но еще Р. Барт писал о том, что исследователь должен заниматься в

---

<sup>6</sup> Мандельштам писал в этой связи: «Искажение поэтического произведения в восприятии читателя — совершенно необходимое социальное явление, бороться с ним трудно и бесполезно: легче провести в России электрификацию, чем научить всех грамотных читателей читать Пушкина так, как он написан, а не так, как требуют их душевные потребности и позволяют умственные способности» («Выпад», 1923).

<sup>7</sup> Вообще, вопрос о «молчании» Мандельштама традиционно занимал в мандельштамоведении чуть ли не такое же место, как и то, что облечено в слово.

<sup>8</sup> Черновые варианты к «Нашедшему подкову» неизвестны.

первую очередь теми факторами текста, которые порождают многозначность:

«Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая — множественность не у с т р а н и м а я, а не просто допустимая. В Тексте нет мирного сосуществования смыслов. Текст пересекает их, движется сквозь них; поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла» (Барт 1989: 417)<sup>9</sup>.

Мы, в развитие мыслей Р. Барта об анализе смыслопорождающих «форм и кодов» текста<sup>10</sup>, готовы предложить еще и пятую интерпретацию, лингвистическую, которая имеет своим объектом «строительный материал» текста — лексику, грамматику, а в ряде случаев и фонетику. Наша лингвистическая интерпретация — это попытка прочесть текст поэта XX в. так, как мы читаем тексты на мертвых языках, заведомо требующих языковой «декодировки» (интерпретации значений слов и грамматических форм<sup>11</sup>, определения их референции<sup>12</sup>, наблюдения за звукописью) и последующей содержательной дешифровки. Но в отличие от Р. Барта наша задача состоит не в том, чтобы предусмотреть все возможные прочтения «Нашедшего подкову». Задача наша — увидеть, что Манделштам вложил (или мог вложить) в это «темное» стихотворение.

Такая работа была бы невозможна без предшествующей пионерской интерпретации и комментариев к «Нашедшему подкову» Ст. Бройда (Brojde 1975), хотя с его прочтением мы не впол-

<sup>9</sup> Такое «плюралистическое» прочтение стихотворения Манделштама «Не сравнивай: живущий не сравним...» недавно было предложено А. К. Жолковским (см. Жолковский 1999б).

<sup>10</sup> См. «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (Барт 1989).

<sup>11</sup> Программа анализа синтаксических времен (или времени в предложении) и перечень времен — в § 3.6.0.

<sup>12</sup> Референция — соотнесенность высказывания или какого-то из его элементов с действительностью. Здесь нам понадобится референция существительных: **конкретная** (или **конкретно-референтная**), если имя соотнесено с реальным, конкретным объектом, и **родовая** — если с классом объектов, и референция глагольных форм: **дейктическая**, если глагол соотнесен с осью времени, и **недейктическая** (обобщенная) — если нет.

не согласны (это касается прежде всего интертекстуальных выходов на современность и на русскую историю). Большой интерес для нас представлял «пиндарический» слой в «Нашедшем подкову», подробно представленный И. И. Ковалевой (Ковалева, Нестеров 1995). Наконец, мы учитывали и довольно произвольную интерпретацию этого стихотворения американской исследовательницей Клэр Кэвэна в стиле критического эссеизма: она представляет собой политэкономическое сравнение судьбы удачливого Пиндара и неудачника-Мандельштама (Cavanagh 1995)<sup>13</sup>.

Сразу отметим, что наши расхождения со многими предшественниками заключаются в том, что они шли в сторону индивидуализации, стараясь приписать большинству образов и мотивов некий «классический прецедент» (источник или подтекст). Однако грамматика этого стихотворения позволяет дать и другое прочтение, если двигаться в противоположном направлении, в сторону обобщений<sup>14</sup>.

Другое несогласие вызывает преимущественно античный интертекстуальный слой, предлагаемый для объяснения «Нашедшего подкову». По-видимому, подзаголовок «Пиндарический отрывок» в первой публикации (в «Красной Нови», № 2 (март-апрель)), а затем снятый (он отсутствует в прижизненном издании «Стихотворений» (1928 г.)), дает ложный след. Как мы постараемся показать дальше, не античный, а французский интертекстуальный слой (А. Шенье и О. Барбье) — вот что позволяет восстановить пропущенные логические и сюжетные звенья в «Нашедшем подкову».

Еще одно принципиальное расхождение состоит в том, что мы в отличие от других исследователей придерживаемся буквально-

---

<sup>13</sup> К сожалению, с исследованием Д. Майерс «The Hum of Metaphor and the Cast of Voice. Observations on Mandel'shtam's „The Horseshoe Finder“» [Гул метафоры и отливка голоса: заметки о «Нашедшем подкову Мандельштама] мы смогли познакомиться непосредственно перед выходом книги, когда учесть всей найденные ею подтексты уже не представлялось возможным.

<sup>14</sup> На заключительной стадии работы мы познакомились со статьей Д. И. Черашней «Нашедший подкову» (анализ субъектной организации лирического сюжета) (Черашняя 1981), в которой проводится та же мысль — о «субъектной множественности», заложенной в языке этого стихотворения; однако сходная лингвистическая интерпретация приводит исследовательницу к принципиально другим выводам.

го чтения там, где необходимости в подтекстах и дополнительных контекстах не возникает — например, при интерпретации V, «воздушной», строфы; напомним, что раньше эта строфа понималась небуквально, либо как рассуждение о поэзии (Ст. Бройд), либо как описание неба, тверди (Д. Майерс).

Чтобы интерпретация этого сложнейшего стихотворения выглядела убедительной, мы будем делать акцент не только на том, что выражено и как это выражено, но и на том, почему такая трактовка кажется нам предпочтительной.

Итак, истолкование и объяснение «Нашедшего подкову» будет осуществляться как серия «челночных» операций: от текста стихотворения — к языку и от языка — к тексту; от языка данного стихотворения — к поэтическому языку Мандельштама, от данного текста — к другим текстам Мандельштама<sup>15</sup>. В некоторых случаях мы позволяем себе обращаться к более поздним стихотворениям. Мы исходим из того, что в сознании поэта существует некоторый набор инвариантов, который в разное время реализуется по-разному<sup>16</sup>.

### 4.3. КОМПОЗИЦИЯ И ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ СТИХОТВОРЕНИЯ

Композиционно стихотворение построено по трехчастному диалектическому принципу: «тезис — антитезис — синтез».

---

<sup>15</sup> Истолкование «Нашедшего подкову» будет включать в себя анализ 1) подтекстов и источников; 2) параллельных мест из других произведений Мандельштама (контекстов); 3) сюжета и композиции; 4) образов и мотивов, позволяющих наметить самую общую тему стихотворения. Анализ данных языка будет сводиться к следующим процедурам: 1) лексическому анализу в виде частотного тематического тезауруса; 2) грамматическому анализу и статистическим подсчетам по синтаксическим временам и аспектуальным классам глаголов; 3) композиции различных языковых единиц (фонетических, лексических, грамматических); 4) определению дискурсивных особенностей стихотворения.

<sup>16</sup> Нельзя не согласиться с тем, что в сознании поэта есть какой-то устойчивый комплекс представлений (или тем), на научном языке называемых инвариантами, которые реализуются в мотивах (т. е. вариантах). Эта идея наиболее последовательно проводится в работах А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова в рамках модели «Тема ↔ Текст» (см. Жолковский, Щеглов 1986; Жолковский, Щеглов 1996; Shcheglov, Zholkovsky 1987; Жолковский 1994, Жолковский 1995, Жолковский 1999а, Жолковский 1999б).

**ПЕРВАЯ ЧАСТЬ (1—52):**

«ТЕЗИС»

**ВТОРАЯ ЧАСТЬ (53—83):**

«АНТИТЕЗИС»

**1. Основные мотивы**создание X-а из Y-а  
память об X-е, сохраняемая Z-ом

vs.

разрушение X-а, конец X-а  
память об X-е, сохраняемая Z-ом**2. Представленное время**

циклическое

vs.

историческое (+ циклическое)

**3. Точка зрения**

общечеловеческая (мы)

vs.

точка зрения «я»  
(+ общечеловеческая)**4. Рамка, вводящая сюжет***говорить* + содержание речи

vs.

\_\_\_\_\_

**5. Композиционные приемы**

\_\_\_\_\_

vs.

повторная иллюстрация тезиса

**ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ (84—92): «СИНТЕЗ»****1. Основные мотивы**соединение по диалектическому принципу в единый «сценарий  
существования» мотивов создания — разрушения — памяти**2. Представленное время**«сценарий существования» соотносится с двумя моделями  
времени — линейным и циклическим («вечным возвращением»)**3. Точка зрения**

точка зрения «я»; общечеловеческая точка зрения

**4. Метатекстовая «рамка»**

речь «я», на которую проецируется «вечное возвращение»

**5. Композиционные приемы**

повторная иллюстрация «сценария существования»



Остановимся подробнее на композиции и главных мотивах трех частей стихотворения. Сразу оговоримся, что мотивы — это исследовательская интерпретация содержания, абстракция первого уровня. Мотивы сводятся в темы, которые можно считать абстракцией второго уровня.

### *Композиция первой части*

В I части стихотворения — **1—52** — распределение строф следующее: 2 + 2 + 1.

В ней преобладает циклическое время (у человечества все повторяется) и до какой-то степени панхронизм (античность рядом с христианством; античность спроецирована на каждодневную ситуацию как норма). Все повествование идет в УЗУАЛЬНОМ времени и с обобщенными субъектами (смыслы ‘так заведено’, ‘все повторяется’). Основные темы — ‘строительство’ или ‘создание/начало’; с ними коррелируют идеи силы, мощи, красоты, положительные оценки или коннотации. Тема памяти о вещах дополняется темой ‘предназначенности одной вещи для создания другой’. Точка зрения — преимущественно общечеловеческая (исключение — III строфа, с внутренним монологом поэта).

#### **Линейное развертывание главных мотивов**

##### **I. Повествовательная рамка**

— ‘смотрим... и *говорим*’ + гипотетическая ситуация плавания.

**Метаморфоза:** ‘сосны → корабль’.

**Темы:** ‘создание’, ‘память’, ‘предназначенность’.

**I. (1—13)** [в воображении говорящих] Лес и сосны в нем предназначены для строительства корабля;

Корабль (метонимически представленный *пиниями, палубой, отвесом* (мачтой)) — [на плаву,] в море, в бурю;

Мореплаватель на нем совершает путешествие;

Мореплаватель [держится на плаву и охватывает морское] пространство.

##### **II. Повествовательная рамка**

— ‘вдыхаем... и *говорим*’ + гипотетическая ситуация строительства корабля.

**Метаморфозы:** ‘корабль ← сосны’.

**Темы:** ‘создание’, ‘память’, ‘предназначенность’.

**II. (14—27)** Корабль построен из сосен «отцом путешествий»;

[в воображении говорящих] Корабль хранит память о соснах, из которых он сделан; Сосны стремятся выполнить свое предназначение и стать кораблем.

**III. Внутренний монолог**

**поэта:** содержание монолога — ‘появление поэзии’ и наблюдение за колесничными состязаниями.

**Тема:** ‘создание’.

**IV.** Экзистенциальная закономерность: если в песне упомянуто имя, она существует дольше других.

**Темы:** ‘создание’, ‘память’.

**V.** Воздух как «человеческий» уровень мироздания, «природа» воздуха, закономерности.

**Темы:** ‘космология и закономерности’, ‘создание’.

**III. (28—36)** [резкий переход к теме поэтического творчества] Воздух и земля [заклачивают в себе материал для творчества и/или творческую энергию]; Подобрать слова мучительно трудно; [Первый отчетливый пиндаровский мотив — колесничные состязания] Двуколки (богов?) состязаются с человеческими колесницами.

**IV. (37—45)** [Второй отчетливый пиндаровский мотив — имя победителя в эпипикии] В песню должно быть введено имя [победителя]; Песня, хранящая память о событии или человеке, сама [хранится в памяти культуры] дольше, чем песни без имени.

**V. (45—52)** [резкий переход к теме воздуха] [«Человеческий» уровень мироздания —] воздух; В воздухе [происходит движение] всего живого; В воздухе едут колесницы (метонимически представленные *колесами* и *лошадьми*); Каждую ночь воздух распахивается при помощи земледельческих и морских инструментов; Воздух материален; Человек попадает в мир [рождается] с трудом и не может выйти из воздуха (мира) [в другие миры или измерения].

### **Композиция второй части:**

II часть стихотворения — **53—83** — тематически делится на две части: 1 + 2 (об эре — VI строфа, о коне и подкове — VII и VIII).

II часть контрастна по отношению к первой. Здесь Мандельштам переходит к современности, которая выходит из круга повторов; соответственно УЗУАЛЬНОЕ время сменяется настоящими и прошедшими, которые передают и с т о р и ч е с к о е время — ко-

нец эры. Общечеловеческий опыт сменяется личным: появляется «я», его реплики, описание его действий.

Во второй части преобладают темы 'конца', 'разрушения/уничтожения', 'опустошенности', имплицитные отрицательные оценки. В то же время сохраняется и еще более отчетливо проводится тема 'памяти'; серия повторных иллюстраций этой темы продолжает идти в УЗУАЛЬНОМ времени и отражать общечеловеческую точку зрения.

**VI.** Конец эры. Речь Я-субъекта (благодарность за то, что было).

Эра-шар однозначно отвечает «да» и «нет» // так же однозначно («да» и «нет») отвечает ребенок. Лицо ребенка — память о голосе.

**Темы:** 'конец', 'память'.

**VII.** Эра кончилась, след ('память') от эры остается // поворот шеи умирающего коня — это тоже память (только о скачках).

**Темы:** 'конец', 'память'.

#### Линейное развертывание главных мотивов

**VI. (53—63)** [резкий переход к теме истории — два предвестника глобального исторического события — конца христианской эры, *шорох...* и *дети...*, подготавливают ее появление] Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой; Дети играют в бабки по звонкам умерших животных; [Христианская] эра [внутри которой находится «сейчас» Я-субъект], кончается; Я-субъект благодарит за то, что было [речевой акт благодарности]; Я-субъект запутался в счете времени; Эра кончилась; [Христианская] эра[, состоявшая из гуманистических ценностей,] звенела, как золотой польый литой шар; Эра отвечала на прикосновение к ней «да» или «нет»; Так же однозначно ребенок отвечает на поставленный вопрос; Лицо ребенка хранит память о голосе, произнесшем эти слова.

**VII. (64—71)** Звук от эры-шара еще звенит [и тем самым сохраняет память о своей первопричине]; [дальнейшее развитие этой темы — ] Конь [умирает] после скачек, превысивших его возможности; Поворот шеи коня сохраняет память о быстром беге.

**VIII.** Подкова сохраняет память о беге // губы тоже сохраняют память о последнем сказанном слове, а рука — о тяжести кувшина.

**Темы:** 'конец', 'память'.

**VIII. (72—83)** [совмещение двух мотивов — «двуколка — конь — подкова» и «память об X-е»]

Подкова найдена человеком;

Нашедший подкову вешает ее на пороге;

Подкова [сохраняет память] о том, как она высекала искры из кремня;

Подкова, повешенная на пороге, [знаменует конец перемещения];

[совмещение двух мотивов — «конец» и «память об X-е»] Человеческие губы сохраняют память о последнем сказанном слове;

Человеческая рука сохраняет память о тяжести кувшина, который она несла;

Кувшин, принесенный домой, [знаменует конец перемещения].

### **Композиция третьей части:**

В третьей части — **84—92** — происходит синтез главных тем первой и второй части, 'начала/создания' (первая часть) и 'конца/разрушения' (вторая), 'памяти' (обе части). Здесь появляется л и н е й н о е (всеразрушающее) время, а циклическое представлено еще и в виде «вечного возвращения». Наконец, как и в первой части, здесь используется подобие рамочной композиции, метатекстовое рассуждение о происхождении своей собственной речи *То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли <...>*.

В третьей части складывается сценарий существования, который иллюстрируется на примере поэтической речи, античных (?) монет и судьбы «я». Монеты существуют по законам линейного времени: их изготавливают, они имеют хождение как монеты, а затем они исчезают с лица земли и в земле лежат как равные; после археологических раскопок начинается их постсуществование, теперь уже по закону «вечного возвращения». Тезис о губительности линейного времени иллюстрируется дважды (монеты и «я»), тезис «ничто не исчезает бесследно» — тоже дважды (поэтическая речь, монеты).

Сценарий существования подается с двух точек зрения: общечеловеческая точка зрения — это взгляд на судьбу монет, а точка зрения Я-субъекта — взгляд на собственную судьбу.

Отметим еще прием остранения в самом начале строфы — *То, что я говорю, говорю не я, / А вырыто из земли подобно зернам окаменелой пшеницы.*

**IX. Метатекстовое рассуждение** (то, что я сейчас говорю, говорю не я); судьба монет, лирического героя; разрушающее (линейное) время.

**Темы:** 'начало', 'конец', 'память' складываются в **сценарий существования** для монет и для лирического героя.

**Линейное развертывание главных мотивов:**

**IX. (84—92)** Все сказанное мною как повторение того, что уже существовало [так археологические зерна, пролежавшие в земле, в земле, выходят на поверхность];

На монетах [оттискивают знаки власти или страны] — голову, льва;

Монеты [, выйдя из употребления,] лежат в земле;

Несмотря на разное денежное достоинство, они лежат, как равные;

Время губительно воздействует на них и ставит свой отпечаток;

Время губительно воздействует на Я-субъекта и срезает его, как монету.

**4.4. «СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В «НАШЕДШЕМ ПОДКОВУ»:  
СОДЕРЖАНИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ**

**4.4.0**

Соотношение «чужого» и «своего» в «Нашедшем подкову» предполагает обсуждение целого ряда вопросов: что перевешивает? какая функция у того или иного подтекста в «Нашедшем подкову» — структурная или орнаментальная? дает ли подтекст приращение смысла и если да, то какой это смысл? Заметим, что при такой постановке вопроса возможны два альтернативных прочтения. Если считать, что перевешивает «чужое», то стихотворение «Нашедший подкову» — это новый Пиндар, новый Овидий, повторяющий или имитирующий старые образцы. Именно такое впечатление складывается по прочтении исследований Ст. Бройда, И. И. Ковалевой, Д. С. Сегала, и именно так объясняет Мандельштам сущность «органического поэта» — И. Анненского: «...весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать» («Письмо о русской поэзии», 1922). Если считать, что перевешивает «свое», то тогда «Нашедший подкову» — это идеально написанное стихотворение, включающее в себя все, что нужно, и

понятное читателю без комментариев, — как в статье «О природе слова» (1921—1922):

«Отшумит век, уснет культура, переродится народ... и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где унылый комментарий заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников. Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье...».

Проследить мандельштамовскую рецепцию «чужого» позволит анализ источников, подтекстов, а также первопрецедентов стихотворения «Нашедший подкову», а увидеть «свое» — анализ параллельных мест из прозы и поэзии, анализ языка, мотивов, композиции, приемов.

А начнем мы с того интертекстуального слоя в «Нашедшем подкову», который практически не учитывался раньше.

#### **4.4.1. Об интертекстуальном слое Андре Шенье и Огюста Барбье в стихотворении «Нашедший подкову» и вокруг него**

Хотя в мандельштамоведении уже высказывалось предположение о том, что в «Нашедшем подкову» редкое имя *Heera* восходит к А. Шенье (и М. Ю. Лермонтову) — Омри Роненом (Ronen 1983: 203, фрагмент «Néere, ne vas plus te confier aux flots...» (Épigrammes, XIII); Ронен 1992: 530—531, без уточнений) и Дианой Майерс (стихотворение «Néere», Myers 1991), больше никаких интертекстуальных выходов ни на Андре Шенье (1762—1794, гильотинирован), поэта Великой французской революции, ни тем более на Огюста Барбье (1805—1882), поэта Июльской революции 1830-го года, не делалось. А между тем в начале 1920-х гг. именно их поэзией был поглощен Мандельштам, что сказалось на мотивах, образности целого ряда стихотворений 1920-х гг.<sup>17</sup>. Чтобы это положение не осталось бездоказательным, обратимся к некоторым историческим, биографическим и литературным фактам.

---

<sup>17</sup> О том, что А. Шенье и О. Барбье имелись в библиотеке Мандельштама до 1930-х гг., пишет Н. Я. Мандельштам: «От прошлого остались Шенье, Барбье и вечный Вийон» (Мандельштам 1999: 286).

Революция 1917 г. в России воспринималась через призму поэзии французских революций: в начале 1920-х гг. имена Андре Шенье и Огюста Барбье — на слуху у всех, их «ямбы» становятся настолько популярны, что Г. Шенгели даже задумывает журнал с таким названием; их стихотворения (по большей части революционные) много переводятся (среди переводчиков — и Мандельштам). В статьях Мандельштама 1921—1923 гг. о поэзии<sup>18</sup> имя Шенье упоминается неоднократно, причем в первую очередь — с сатирическими ямбами, которые преимущественно писались им в тюрьме и были направлены против якобинской диктатуры:

«Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том месте, какое всего нужнее было для эпохи. Раскрылись я м б ы Шенье...» («О природе слова», 1921—1922);

«По мере приближения Великой французской революции псевдоантичная театрализация жизни и политики делала все большие успехи, и к моменту самой революции практическим деятелям пришлось уже двигаться и бороться в густой толпе персонификаций и аллегорий, в узком пространстве настоящих театральных кулис, на подмостках инсценированной античной драмы. Когда в этот жалкий картонный театр сошли настоящие фурии античного беснования, в напыщенной трескотне гражданских праздников и муниципальных хоров сначала трудно было поверить, и только поэзия Шенье, поэзия подлинного античного беснования, наглядно доказала, что существует союз ума и фурий, что древний я м б и ч е с к и й дух, распавший некогда Архилоха к первым ямбам, еще жив в мятежной европейской душе» («Деятнадцатый век», 1922, разрядка моя. — Л. П.).

Вторым немаловажным поводом вспомнить об Андре Шенье, его ямбах и его трагической судьбе (он был гильотинирован якобинцами незадолго до окончания якобинской диктатуры) стал расстрел Н. Гумилева в августе 1921 г., который вписался в парадигму Андре Шенье: «поэт и власть»<sup>19</sup>. Как отмечает Е. П. Греча-

---

<sup>18</sup> Н. Я. Мандельштам пишет: «Поэзию XX века О. М. пересмотрел в 22 году. Случилось так, что два молодых человека решили попробовать, каково быть частными издателями, и заказали О. М. антологию от символистов до «сегодняшнего дня». Антологию запретили» (Мандельштам 1999: 285). В результате — серия статей о русской поэзии, которая проливает свет и на стихотворение «Нашедший подкову».

<sup>19</sup> Подробнее см. Гречаяна 1995: 465—466.

ная, под впечатлением от гибели Гумилева Г. Адамович посвящает свой стихотворный сборник «Чистилище» (1922) «Памяти Андрея Шенье»; М. Зенкевич посвящает свой перевод последних од и ямбов Шенье «Памяти Н. Гумилева»; цикл М. Цветаевой «Андрей Шенье», написанный в том же 1922 г. за границей (*Андрей Шенье взошел на эшафот. / А я живу — и это страшный грех*), однозначно воспринимается как реакция на казнь Гумилева<sup>20</sup>. Хотя Мандельштам воспринял расстрел Гумилева очень лично (об этом есть свидетельства Н. Я. Мандельштам, А. А. Ахматовой), никаких литературных эпитафий или посвящений другу и собрату по акмеизму он не оставил, если не считать стихотворения «Умывался ночью на дворе...» (1921 г.). В свете всего вышеизложенного можно предположить, что в этом стихотворении мотив казни (*Звездный луч — как соль на тополе*<sup>21</sup>) отсылает одновременно и к расстрелу Гумилева (что неоднократно отмечалось), и к казни Шенье. Более очевидна эта двуплановость — в варианте к стихотворению «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» (1922), в котором упоминаются не только *соль на тополе*, но и *заговорщику* (Гумилев, как и Шенье, обвинялся в заговоре<sup>22</sup>):

*Пусть заговорщику тополя по снегу / И кто-то говорит, и хрупкий наст скрипит, / Есть соль на тополе, но где достать телегу / И где рогожу взять, когда деревня спит?* (цит. по Сегал 1998б: 685)<sup>23</sup>.

Хорошее знание поэзии французских революций (О. Барбье, А. Шенье) и «французской» античности XVIII в. (А. Шенье) выдает поэзия и проза Мандельштама 1920-х гг. Поскольку французское влияние в «Нашедшем подкову» ощущается менее всего, то

---

<sup>20</sup> Документальное свидетельство тому — в Гречаная 1995: 595.

<sup>21</sup> *Топор* в мандельштамоведении связывался с масонской символикой, с «Заблудившимся трамваем» Н. С. Гумилева (*В красной рубашке, с лицом, как вымя, / Голову срезал палач и мне* (см. Сегал 1998б: 674).

<sup>22</sup> О Шенье пишет Анри де Латуш, первый публикатор и биограф Шенье: «Объявленный врагом народа, избалованный в том, что он писал против свободы и защищал тиранию, он был также обвинен в странном преступлении — в заговоре с целью побега из тюрьмы» («О жизни и сочинениях Андре Шенье»). Гумилев же дал согласие на участие в Кронштадтском заговоре, в чем и сознался на следствии (см. Степанов 1991).

<sup>23</sup> *Топорище* в другом стихотворении тоже привязано к историческим реалиям: *И для казни петровской в лесу топорище найду* 1931.



дальше схема изложения будет такой: свидетельство знакомства Мандельштама с тем или иным произведением Шенье и Барбье, отражение этого произведения в стихах и прозе Мандельштама, и, наконец, его влияние на «Нашедшего подкову».

Начнем с А. Шенье<sup>24</sup>. В конце 1922 г. Мандельштам пишет «Заметки о Шенье» (датировка по А. Г. Мецу, см. Мандельштам 1995: 626; а также Левинтон 1994: 33); в том же 1922 г. он заявляет на литературную секцию РАХН доклад «Андре Шенье и жанр газетной статьи в эпоху французской революции» (отмечено там же). «Заметки о Шенье» и сохранившиеся черновики к ним интересны для нас тем, что в них прямо и косвенно упоминаются стихотворения, которые — с большей или меньшей долей вероятности — послужили источниками «Нашедшего подкову».

Прежде всего в «Заметках о Шенье» прямо упоминается гражданская ода «Le Jeu de raume» [Игра в мяч]: «В „Jeu de raume“ наблюдается борьба газетной темы и ямбического духа...». Строки этой оды перелагаются в статье «Слово и культура» (1921):

Шенье: *O jour! jour triomphant! jour saint! jour immortel! / (...)* / *O soleil, ton char étonné / S'arrêta.* <...> [О день! день триумфа! святой день! бессмертный день! / О солнце, твоя удивленная колесница / Остановилась];

Мандельштам: «Остановить? Зачем? Кто остановит солнце, когда оно мчится на воробьиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? Не лучше ли подарить его дифирамбом, чем вымалывать у него подачки?»

Мандельштамовский топос французских революций, составленный из «Le Jeu de raume» (одновременно оды А. Шенье и картины Л. Давида «Клятва в зале для игры в мяч»), аллегории лошадей (коня), льва, идущих от поэзии О. Барбье — вошел в «Шум времени» (1923), в эпизод, посвященный русской революции 1905 г.:

---

<sup>24</sup> Сделаем одно библиографическое замечание. Сочинения А. Шенье были изданы посмертно. Во времена Мандельштама существовало два корпуса стихотворений. Самое первое издание, А. де Латуша (1819), с редакторскими правками, сокращениями, с редакторскими заглавиями и композицией стихотворений, выдержало много изданий, пока в 1874 не появилось издание Г. Шенье. Каким изданием пользовался Мандельштам, неизвестно (в опубликованном перечне изданий книг Мандельштама Шенье не значится).

«Тысяча девятьсот пятый год — химера русской Революции... Уже изда- лека петербуржцы тебя чуяли, улавливали цоканье твоих коней и ежи- лись от твоих сквозняков в проспиртованных аудиториях Военно-меди- цинской или в длиннейшем „jeu de raume“ меншиковского университе- та, когда рявкнет, бывало, как рассерженный лев, будущий оратор-армя- нин на тщедушного с.-р. или с.-д.».

И в «Нашедшем подкову» есть отголоски «Le Jeu de raume». Об этом см. комментарии к опорным словам **повязка 40; лапта 53, Дети играют в бабки... 54, шар 58, яблоко 62**; о более явных подтекстах из «Le Jeu de raume» в другом мандельштамовском стихотворении, «Язык булыжника мне голубя понятней...» того же года, см. **53, 58, 62**.

Косвенное упоминание еще одного жанра, «научной поэзии», в «Заметках о Шенье», заставляет предположить хорошее знание ранней поэмы Шенье «L'Invention» [Изобретение, или Замысел], на тему создания поэзии<sup>25</sup>. Идеи Шенье не выходят за рамки классицистической французской поэтики — спора «о старых и новых»: поэт современности должен следовать образцам класси- ческой античности органично, не насилая свой стиль; для нового времени и новых открытий (Торичелли, Ньютона, Кеплера и Га- лилея) нужен новый Вергилий<sup>26</sup>. Переложение этих идей, в рам- ках «вечного возвращения», можно найти в статье Мандельштама «Слово и культура» (1921):

---

<sup>25</sup> К такому же выводу приходит и Д. Сегал. Вот что он пишет в дополне- ние к теме «Шенье — Гумилев» (Д. Сегал придерживается старой датировки «Заметок о Шенье» — 1915 г.): «Мандельштам употребил *гумилевский* термин „Научная поэзия“ для обозначения содержания поэмы Шенье „L'Invention“, посвященной безграничным перспективам поэзии... в „Заметках о Шенье“ Мандельштам закодировал поэтическую судьбу и — значимым зиянием — гражданскую трагедию Гумилева» (Сегал 1998а: 187).

<sup>26</sup> Сходные вопросы — в прозаическом фрагменте «Опыт о причинах и следствиях совершенства и упадка литературы и искусства», а также в «Ami, chez nos Français ma Muse voudrait plaire...». Это последнее стихотворение примечательно тем, что в нем Шенье фактически излагает интертекстуаль- ную теорию заимствований, мимо которой Мандельштам едва ли мог прой- ти. Достоин упоминания еще одно произведение в стиле научной поэзии, с аллегорическими соловьями (поэт как соловей, который свободно поет на природе) — *Quand la feuille en festons a couronné les bois, / L'amoureux rossignol n'étoiffe point sa voix...*, которая в «Заметках о Шенье», возможно, дала «ожере- лье из мертвых соловьев» (ОМ, II: 164).

«Серебряная труба Катулла:

*Ad claras Asiae volemus urbes —*

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Нот ведь это *должно* быть по-русски... Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы — и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость... Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином».

Шенье в «L'Invention» сопоставляет древние языки (в частности латинский), языки великой литературы и современные романские языки (в основе которых — латинский): романские языки, которые при своем рождении были дикими, варварскими и неблагозвучными, теперь достигли того уровня, когда и на них может создаваться литература:

*Quand le Nord, s'épuisant de barbares essais, / Vint, par une conquête en malheurs plus féconde, / Venger sur les Romains l'esclavage du monde, / De leurs affreux accents la farouche âpreté / Du latin en tous lieux souilla la pureté: / On vit de ce mélange étranger et sauvage / Naître des langues sœurs, que le temps et l'usage, / Par des sentiers divers guidant diversement, / D'une lime insensible ont poli lentement / [далее описываются романские языки — испанский (кастильский), португальский, итальянский, французский; о французском — ] / Et notre langue même, à tout esprit vulgaire / De nos vers dédaigneux fermant le sanctuaire.*

Прозаическое переложение Мандельштамом этого места — в статье «О природе слова» (1921—1922):

«Когда латинская речь, распространившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветением и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская».

Хорошее знание «L'Invention» Шенье выдают и другие мандельштамовские статьи о поэзии 1921—1923 гг., где помимо упоминаний Шенье проговариваются его идеи — в частности идея изобретения — *invention* и идея примера — *exemple*:

«Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель... Поэзия дышит ртом и носом, и воспоминанием и изобретением. Нужно

быть факиром, чтобы отказаться от одного из видов дыхания» («Литературная Москва». 1922).

«Собственно творческой в поэзии является не эпоха и з о б р е т е н и я, а эпоха подражания. Когда требники написаны, тогда-то и служить обедню» («Буря и натиск», 1923, разрядка моя. — Л. П.).

Заметим, что в более позднем по времени «Разговоре о Данте» (1933) та же ситуация «заимствования — оригинального творчества» подается уже через призму Библии и схоластики, хотя *exemplum* — ‘пример’ — все-таки указывает на Шенье:

«Антиномичность дантовского „опыта“ заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно. Эксперимент, выдергивая из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот» (разрядка моя. — Л. П.)<sup>27</sup>.

По-видимому, целый комплекс мотивов, образов из «L’Invention» Шенье перешел в стихотворение «Нашедший подкову». Описание поэтического изобретения (*invention*) поэта современности как колесничного состязания с Вергилием и Гомером и как самостоятельного плавания без ориентиров в лице поэтов античности вполне могло стать источником соответствующих эпизодов III и I строф:

---

<sup>27</sup> По-видимому, влияние Шенье на Мандельштама сохраняется и в 30-е гг.: эпиграф к «L’Invention» Шенье, *Audendum est* [да будет позволено], грамматически — герундив с семантикой долженствования, переключается с «долженствующая быть хвалимой» — *laudatura est* из «Путешествия в Армению» (1931—1932). Ср.:

«— Ты в каком времени хочешь жить?»

— Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном — в „долженствующем быть“.

— Там мне дышится. Так мне нравится. Есть верховая, конная, басмачская честь. Оттого-то мне и славный латинский „герундиум“ — это глагол на коне.

Да, латинский гений, когда был жаден и молод, создал форму повелительной глагольной тяги как прообраз всей нашей культуры, и не только „долженствующая быть“, но и долженствующая быть „хвалимой“ — *laudatura* [должно быть — *laudanda*. — Л. П.] *est* — та, что нравится...». А весь пассаж переключается с грамматическим пассажем из «Заметок о Шенье» (ОМ, II: 163) и из «Литературной Москвы».

*Mais, qu'après de leur chars, dans un char enlevée, / Sur leurs sentiers marqués de vestiges si beaux, / Sa roue ose imprimer des vestiges nouveaux! / Quoi! faut-il, ne s'armant que de timides voiles, / N'avoir que ces grands noms pour nord et pour étoiles, / Les côtoyer sans cesse, et n'oser un instant, / Seul et loin de tout bord, intrépide et flottant, / Aller sonder les flanc du plus lointain Nérée, / Et du premier sillon fendre une onde ignorée?*

Немаловажно и то обстоятельство, что в «L'Invention» упоминается Пиндар (возможно, это упоминание спровоцировало Мандельштама на подзаголовок «Пиндарический отрывок»). Наконец, в «L'Invention», полной перифраз и метонимий, называются *человеческие губы* — *Un langage sonore, aux douceurs souveraines, / Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines*, заимствованные Мандельштамом, см. 80.

Третий жанр, в котором писал Шенье, античный, также обсуждается в «Заметках о Шенье». Это идиллии, или буколики (в разных изданиях Шенье одна и та же группа стихотворений дается то как «идиллии», то как «буколики»):

«Что такое поэтика Шенье? ... Различаются явно: пасторально-пастушеская (Vicoliques, Idylles) и грандиозное построение почти „научной поэзии“»;

«Странно после античной элегии со всеми аксессуарами, где глиняный кувшин, тростник, ручей, пчелиный улей, розовый куст, ласточка — и друзья, и собеседники, и свидетели, и соглядатаи любящих, найти у Шенье уклон к совершенно светской элегии в духе романтиков, почти Мюссе, как, например, третья элегия „A Camille“».

Пасторально-пастушеской буколикой, или идиллией (у Шенье — без перечисленных античных аксессуаров, но в античной стилистике), могла быть для Мандельштама одно из двух стихотворений, которые в русской переводческой традиции назывались «Неэра». С большей долей вероятности это буколическая идиллия «Accours, jeune Chromis, je t'aime, et je suis belle...»<sup>28</sup>, с мень-

<sup>28</sup> Впервые приводится в «Гении христианства» Шатобриана. Шатобриан о Шенье: «Революция отняла у нас человека, обладавшего редкостным даром сочинения эклог, господина Андре Шенье. Мы видели рукописный сборник его идиллий, где есть вещи, достойные Феокрита» (цит. по: Французская элегия XVIII—XIX в. 1989). «Accours, jeune Chromis...» — одно из наиболее популярных у русских поэтов стихотворение Шенье (там же). В изданиях XIX в. она публиковалась то как буколика, то как идиллия, то как отрывок (или даже два отрывка). Благодаря героине Neære (Néère) на русский язык она переводилась как «Неэра» (Д. П. Ознобишин), «Неэра» (В. И. Любич-Романов) и т. д., см. § 4.4.2.

шей долей вероятности — «трагическая» «Néaere» (Néère) [Неэра], обе с выходом на морскую тематику. Об этом см. комментарий к опорному слову **Неера** 50. В вариантах к статье «Заметки о Шенье»<sup>29</sup> упоминаются еще две идиллии, повлиявшие своей образностью и мотивами на «Нашедшего подкову». Одна из них, «L'Aveugle» [Слепец], со слепцом-Гомером<sup>30</sup>, могла послужить источником строк 41—44, описывающих исцеление от беспомощности, вызванного запахом растений. У Шенье же описывается беспомощность от напитка из собранных трав:

*Ensuite, avec le vin, il versait aux héros / Le puissant népenthès, oubli de tous les maux;  
/ Il cueillait le moly, fleur qui rend l'homme sage; / Du paisible lotos il mêlait le  
breuvage: / Les mortels oublièrent, par ce philtre charmés, / Et la douce patrie et les  
parents aimés.*

Есть и прозаическая рецепция этого пассажа, ср. заимствования — *мудрый, готовил настой* в статье «О природе слова» (1921—1922):

[об И. Анненском] «А в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывая в себя змеинный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал»<sup>31</sup>.

Еще одна идиллия, которую Мандельштам мог знать, кстати с *кувшином* и *ручьём* (как в «Заметках о Шенье») — «Nylas» [Гилас] — могла дать образ **знаменитого горного кряжа** 24. Гилас — один из аргонавтов, в связи с чем в идиллии Шенье упоминается строительство корабля на горе Пелион, ср.: *Le navire éloquent, fils des bois du Pénée* [красноречивый корабль, сын лесов Пеней<sup>32</sup>]. Эта же идиллия дала мотив **кувшина** 83, от которого остается ощущение

<sup>29</sup> Приводятся в Мандельштам 1993: 550—552.

<sup>30</sup> Заслуживают внимания и другие упомянутые идиллии: в «Антологии житейской глупости» элегия Шенье «В древнем вкусе» названа «Альционой», по самому примечательному образу (*Это Гафик Ходасевич, по фамилии Греницион, / Несмотря что Альциона есть элегия Шенье...* 1925).

<sup>31</sup> Другая идиллия «*Ceta, mont ennoblé par cette nuit ardente...*» [свободное переложение А. С. Пушкина — «Покров, упитанный язвительной кровью...»], с горой Этой, на которой Геракл вырывает пихты для костра, с ветром (*Le vent souffle et mugit...*), могла дать мотив сосен, стоящих на знаменитом горном кряже.

<sup>32</sup> Точнее, не названного Пелиона, где протекает река Пеней.

**тяжести 82**, ср. *тяжелый кувшин* в строке *Dans le cristal sonnant plonge l'urne pesante*.

Подтексты из поэзии Шенье более отчетливо обнаруживают себя в других стихотворениях 1920-х: помимо «Язык булыжника мне голубя понятней...» (с «Le Jeu de raume», что неоднократно отмечалось) это стихотворение «С розовой пеной усталости у мягких губ...» (1922), переработка экфраксиса Шенье «Sur un groupe de Jupiter et d'Europe» [На изображение Юпитера и Европы]<sup>33</sup>. Шенье в качестве источника выдает параллельное место из прозы Мандельштама (статья «Пшеница человеческая», 1922), где *Зевс* (из мандельштамовского стихотворения) назван *Юпитером*, как и у Шенье, предпочитавшего, в отличие от Мандельштама, древнегреческим названиям — латинские<sup>34</sup>:

«...Юпитер превратился в простого быка [начало экфраксиса Шенье — *Étranger, ce taureau* (...) — Л. П.], чтобы на широкой спине, тяжело фыркая и с розовой пеной усталости у губ, перенести чрез земные воды драгоценную ношу [Шенье: *charge adorée*. — Л. П.] — нежную Европу, и та слабыми руками держалась за квадратную шею [Шенье: (...) *d'une main tremblante / Tient sa corne d'ivoire*... — Л. П.]»,

а также повтор строчки Шенье *Et, redoutant la vague et assauts humides* в *Видно, стращит ее вод маслянистый блеск*. Возвращаясь к «Нашедшему подкову», отметим, что и образно, и метрически<sup>35</sup>, и интертекстуально стихотворение «С розовой пеной усталости...» подготавливает его; об этом — комментарии к **ноша, хребет 4**.

Экфраксис — это эллинистический жанр, описание чаш, статуй, картин и изображенных на них или ими сцен. В стихотворении «С розовой пеной усталости...» Мандельштам от экфраксиса Шенье заимствует только I и III строфы, с описанием мифа, а II строфа, об искусном воплощении мифа в бронзе, вынесена за скобки. Зато в жанре экфраксиса выполнено более позднее стихотворение Мандельштама, 1937 г., — описание кратера в стихо-

<sup>33</sup> Другим источником, живописным, назвалась картина В. Серова «Похищение Европы».

<sup>34</sup> Мандельштам в 1920-е гг. отдавал предпочтение Древней Греции и древнегреческим именам, ср.: «Рим — Эллада, лишённая благодати» («Скрябин и христианство»).

<sup>35</sup> «...дольники 1922 г. предшествуют у Мандельштама первым его опытам в области свободного стиха» (Гарановский 1962: 123).

творении «Кувшин»<sup>36</sup>. Еще один отголосок Шенье? И можно ли связать *кувшин* одноименного стихотворения 1937 г. и *кувшин* «Нашедшего подкову» с поэзией Шенье? Вероятность небольшая, о **кувшине** в «Нашедшем подкову» см. 83.

Еще одно стихотворение, «Веницейской жизни...» (1920), может быть прочитано на фоне Шенье-Пушкин: в нем *Vesper* восходит к незаконченному фрагменту Шенье «*Près des bords où Venise est reine de la mer, / Le gondolier nocturne au retour de Vesper* {...}» и пушкинскому вольному переводу «Близ мест, где царствует Венеция златая...» (подробнее см. § 3.6.2).

В поэзии Мандельштама 30-х гг. густота цитирования Шенье явно ослабевает, и все же есть одно загадочное стихотворение, выпадающее из мандельштамовской образности и тематики, — мусульманское «Бежит волна-волной, волне хребет ломая...» (1935), которое звучит как свободная вариация на тему «Byzance», «Византии», А. Шенье («*Byzance, mon berceau, jamais tes janissaires / Du musulman paisible ont-ils forcé le seuil?*»)<sup>37</sup>. Сходство это обнаруживает себя на уровне мотивов, образов, звукописи. Если у Шенье противопоставляются спокойные мусульмане-*янычары* (помимо *янычар* упоминается *султан*), живущие *радостями жизни* (упоминается *гафем*), по законам Корана, — французам, нарушающим закон, несущим предательство, *смерть* и *разрушение*, то у Мандельштама все страхи и бесчинства советского строя (интерпретация Н. Я. Мандельштам) даются через Турцию, полуреальную, полуфантастическую.

Интертекстуальный слой Шенье в творчестве Мандельштама требует дальнейшего исследования (мы перечислили наиболее вероятные заимствования, переключек же между поэзией Шенье и поэзией и прозой Мандельштама существенно больше). Но уже и на этом этапе понятно, что поэзия Мандельштама вобрала в себя не только подлинную античность, но и античность, отражен-

---

<sup>36</sup> По-видимому, античный цикл 1937 г. тоже вобрал в себя поэзию Шенье и продолжил стихотворение «С розовой пеной усталости...»: Крит, дельфины, море; nereиды — узнаваемая топика Шенье.

<sup>37</sup> У Шенье, родившегося в Константинополе, Византия упоминается дважды. Второе стихотворение, «*Partons, la voile est prête, et Byzance m'appelle...*», переводилось Пушкиным, но при этом Византия выпала из текста перевода: «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...».



ную в новоевропейской поэзии. Это первый вывод, который позволяет сделать французский интертекстуальный слой.

Перейдем теперь к О. Барбье. В 1923 г. Мандельштам переводит «Ямбы» Огюста Барбье, за переводом следует оригинальное произведение на те же темы — «Язык булыжника мне голубя понятней...» (1923) и статья «Огюст Барбье (Поэт французской революции 1830 г.)» (1923).

Другое оригинальное произведение Мандельштама, «Сумерки свободы», построенное на образности стихотворения Барбье «Quatre-vingt-treize» [1793]:

*Un jour que de l'Etat le vaisseau séculaire, / Fatigué trop longtemps du roulis populaire, / Ouvert de toutes parts, à demi démâté, / Sur une mer d'écueils, sur des cieux sans étoiles<sup>38</sup>, / Au vent de la Terreur qui déchirait ses voiles, / S'en allait échouer la jeune Liberté<sup>39</sup> и т. д.,*

появляется в 1918 г. В нем судьба послереволюционной России описывается как плавание корабля государства, управляемого мужами в сумерках.

Такое же историософское преломление поэзии Барбье получает в «Нашедшем подкову». Источники «Нашедшего подкову» — «L'éméute» [Мятеж], откуда образ ветра, налетающего на деревья, как предвестника большого исторического события, см. комментарии к 53, и «O Corse à cheveux plats! que ta France était belle...», цикл «L'idole» [Кумир], часть III, направленное против культа Наполеона (аллегорически представленного корсиканцем) в защиту Франции (ее аллегория — *cavale*, лошадь, или *jument*, кобыла, как в переводе Мандельштама). Сюжет «O Corse à cheveux plats!...» Барбье — свободная лошадь, не знающая ни стальной узды, ни золотых вожжей, ни руки хозяина, свободно бегает, где хочет; корсиканец, увидев ее аллюр, оседлал ее, заставил смять народы Европы, загнал ее, довел до изнеможения; и в день сражения, под обстрелом, лошадь упала, подмяв под себя и всадника. В переводе Мандельштама («Кобыла») финал стихотворения Барбье звучит так:

<sup>38</sup> Прозаическое использование *неба без звезд* — в статье «Девятнадцатый век»: «И все науки вместе шарили по беззвездному небу (а небо этого столетия было удивительно беззвездным)» (ОМ, II: 196).

<sup>39</sup> Перевод Мандельштама — «Когда корабль столетний государства...».

*Строгая ей бока, ломая позвоночник, / Ты взвил струной свою рабу / И бешеной  
узды холодною цепочкой / Рванул ей нежную губу, / И в поле, где война цветет,  
как поле зречи, / Стальной озрызок теребя, / Она, как на ковер, упала на карте-  
чи, / На ребра положив тебя.*

От Барбье в «Нашедшем подкову» — образ **коня**, лежащего в **пыли 65** [*poussière* — пыль, прах, упоминается у Барбье], **бег 67** [*course rapide*], **пышущий жаром иноходец** [*allure; haletante et sans forse* — о лошади] **71**.

Обсуждаемый французский интертекстуальный слой позволяет сделать еще один вывод. Историческая мысль Мандельштама подпитывается не только трактатами, публицистикой, романами, но еще и поэзией. Аристотель писал, что поэзия философичнее истории; так вот, для Мандельштама это действительно так. Уроки французских революций, воплощенные в поэзии О. Барбье и А. Шенье, образно и интертекстуально насыщают поэзию Мандельштама, обогащая и дополняя опыт частного человека, пережившего революцию XX в. и смену двух эпох, историческим опытом XVIII и XIX в.

#### 4.4.2. Комментарии к тексту

Название — **НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ** — кажется на первый взгляд ярким и броским, но в достаточной степени случайным, присоединенным к тексту стихотворения *par hasard*. Начнем с того, что «нашедший подкову» — это дескрипция с неясной референцией: имеется ли в виду конкретный субъект или родовая? Второй вопрос касается ассоциаций и дальнейшего развития мотива обретения подковы в тексте: что обрел «нашедший подкову»? предмет, который можно повесить над дверью? удачу, которая в русских поверьях связывается с подковой? талисман, защищающий от напасти? На этот вопрос мы предложим ответ в следующем разделе (§ 4.4.3).

Подзаголовок стихотворения, сопровождавший в некоторых изданиях стихотворение «Нашедший подкову», — **ПИНДАРИЧЕСКИЙ ОТРЫВОК** — поддерживается на текстовом, метрическом уровнях, не говоря уже об уровне мотивов.

Что касается строения текста «Нашедшего подкову», то его можно рассматривать как **отрывок**, который не имеет ярко выраженного зачина, зато имеет ярко выраженную концовку.

Пиндарическим отрывком «Нашедшего подкову» делают два обстоятельства. По своим метрическим особенностям «Нашедший подкову», написанное свободным стихом, вписывается в западноевропейскую (немецкую и отчасти французскую) традицию перевода пиндаровских од и подражания им<sup>40</sup>. Помимо этого, в «Нашедшем подкову» обнаруживают себя типично пиндаровские мотивы. К ним однозначно относятся колесничные состязания (36) и песни, посвященные победителям (эпиникии) (37—38); к ним также нередко причисляют мореплавание и строительство корабля, что нам кажется менее вероятным.

Отрывистый стиль, резкие переходы также придется считать заимствованной приметой пиндарического стиля, если, конечно, в стихотворении мы не обнаружим никаких сквозных тем и «скреп».

### *Первая часть*

#### *I и II строфы*

*Источники, подтексты, параллельные места*

**1 Глядим на лес и говорим** — всякий раз, когда *мы* ('люди') *глядим на лес*, *мы говорим*...: далее, 2—13 — прямая речь.

**2 Лес корабельный, мачтовый** — *лес*, пригодный для корабля; параллели *И корабельный лес* — *высокие дома* 1917; <...> *порубка могучего циркульного леса* 1930.

**4 ноша (и хребет 22)** — параллель в стихотворении с морской и мифологической топикой — «С розовой пеной усталости...» (1922), переработка экфрагиса Шенье: [Зевс, везущий Европу по морю] *Ноша хребту непривычна* <...>; в этом стихотворении встречаются также *палу́ба*, как в 8, *лоно*, как в 12, *рыбы*, как в 45<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Сложная пиндаровская строфа в XVIII в. еще не была изучена и воспринималась как аметрический хаос, произвольно расчленяемый на строки. Соответственно, подражали Пиндару в Европе (особенно в Германии, от Клопштока до Гете и Гельдерлина) стихотворениями, написанными свободным стихом (см. Гаспаров 1989: 254). «Пиндарической» также считается метрически упорядоченная строфика оды Андре Шенье «Le Jeu de Raume» (Гречаная 1995).

<sup>41</sup> *Ноша*, *лоно* из стихотворения «С розовой пеной усталости...» определенно восходят к Шенье; есть небольшая вероятность, что и **влажность** в

**6 одинокими** — ‘не в составе леса, порознь, в виде досок корабля’. **6 пиниями** — *pinus*, лат., ‘сосна’, возможно, восходит к поэзии Овидия и Катутла, у которых она метонимически означает ‘корабль’, отмечено И. И. Ковалевой<sup>42</sup>. Другое понимание — пиния как итальянская сосна, отм. Д. Майерс, А. Г. Мецем<sup>43</sup>.

**7 В разъяренном безлесном воздухе** — в воздухе моря, не леса, во время бури.

**8 отвес** (и **хрупкий прибор геометра 11**) — метафорическое (и перифрастическое) обозначение мачты. О строительных и архитектурных коннотациях мандельштамовского *отвеса* свидетельствует описание собора Notre Dame: *С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес 1912*<sup>44</sup>, а об уподоблении мачты — геометрическому прибору (*линейке*) — описание Адмиралтейства: *Ладья воздушная и мачта-недотрога, / Служа линейкою премникам Петра, / Он учит: красота — не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра 1913*. Другое понимание отвеса, как инструмента строительства (англ. *rule, line; symbol of strength and steadiness*), с опорой на «Илиаду» Гомера (*Словно правильный шnur корабельное древо*

---

«Нашедшем подкову» **11, 49**, отсутствующая в стихотворении «С розовой пеной усталости...» — от экфраксиса Шенье (о волнах — *assauts humides* [влажные приступы (на Европу)], о Юпитере — *l'humide ravisseur* [влажный похититель]). К поэзии Шенье также можно возвести **лоно 12** (его излюбленные перифразы с *sein* многочисленны, в частности, *sein des mers profondes* в стихотворении о Юпитере и Европе).

<sup>42</sup> Ср. подобную метонимию в русской поэзии — Батюшков «Элегия из Тибулла»: *Тогда не мчалась ель на легких парусах, / Несома ветрами в лазоревых морях*, которая приводится в Muers 1992 как подтекст к этой строфе.

<sup>43</sup> Д. Сегал видит в «Нашедшем подкову» овидиевский подтекст из *Tristia* (I, IV, 9): «*pineae texta sonant pulsu stridore rudentes* [сосновые обшивки [ребра] гудят, канатные [снасти] под ударами [ветра] скрипят (пер. Д. Сегала)], который охватывает **пинии**, звуки, издаваемые кораблем, сравнение бедного моряка с неумелым всадником и — как продолжение этого сравнения — крутую шею коня. По мнению Д. Сегала эта овидиевская тристия разворачивается в картины I—III строфы «Нашедшего подкову», в том числе благодаря сходству латинского *texta* с русским словом *текст* (Сегал 1998б: 534—536). Нам представляется, что ассоциации с Овидием (особенно *texta* : *текст*) не беспорны.

<sup>44</sup> *Отвес* встречается и в прозе Мандельштама, также в связи с приданием формы — «Мысль Чаадаева — строгий отвес к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая» («Петр Чаадаев»).

*ровняет*, 15, 409—12) предлагает Д. Майерс (Myers 1991: 6—7). **8 палуба** — метонимически означает корабль (продолжение списка частей корабля — 15—17).

**9 мореплаватель** — Ст. Бroyд считает, что в подтексте зд. — строчка из «Стансов» А. С. Пушкина, о Петре I — *То мореплаватель, то плотник*, и под **мореплавателем** нужно понимать Петра I, который к тому же традиционно воспринимался как зачинатель новой эры в истории России (Broyde 1975: 179). Мы же склонны считать эту строчку Пушкина возможным источником, но никак не подтекстом. **Мореплаватель 9** и **мореход 19** — один образ, обобщенный, не требующий конкретизации; та же синонимия **мореплаватель/мореход** и даже в такой же последовательности — в статье «О собеседнике».

**11 геометр** — параллель более позднего времени *Скажи мне, чертежник пустыни, / Сыпучих песков геометр, / Ужели безудержность линий / Сильнее, чем дующий ветер?* 1933—1934, с блоковским подтекстом. Не исключено и влияние Бергсона на формирование семантического комплекса «отвес (мачта) — геометр — строительство корабля»: «...nous naissons artisans comme nous naissons géomètres, et même nous ne sommes géomètres que parce que nous sommes artisans» [мы рождаемся ремесленниками, как мы рождаемся геометрами, и геометрами мы является в такой же степени, в какой мы являемся ремесленниками] (Bergson 1966: 44—45).

**12 притяжение земного лона** — первичное значение — закон гравитации, ср. параллель из прозы: «К девятнадцатому веку применимы слова Бодлэра об альбатросе: «Шатром гигантских крыл он пригвожден к земле». Начало столетия еще пробовало бороться с тягой земли» («Девятнадцатый век», 1922), вторичное значение, имплицитированное **лоном**, тяга вернуться домой, ср.: «живые силы эллинской культуры... устремилась в лоно русской речи» («О природе слова», ОМ, 1921—1922); [о символизме и футуризме] «...история... властно повелела им возвратиться в лоно общей материнской стихии языка и поэзии» («Буря и натиск», 1923).

**14 А вдыхая запах** — всякий раз, когда мы ('люди') вдыхаем сосновый запах корабля и любимеся на сосновые доски... мы *говорим* 20; далее, 21—27 — прямая речь.

**15 смолистых слез, проступивших...** — почти дословный повтор стихотворения «За то, что я руки твои не сумел удержать...»: *Прозрачной слезой на стенах проступила смола* 1920.

**15 корабль** — Ст. Бройд указывает два возможных понимания слова-символа *корабль*: если основываться на параллельном месте из «Сумерек свободы» *В ком сердце есть, тот должен слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет* 1918 (а также — *Чудовищна, как броненосец в доке, — / Россия отдыхает тяжело* 1913), — то это Россия и российская государственность, если на прозаической параллели — «...и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего» («О природе слова»), — то поэзию. Для нас же это образ-обобщение.

**18 вифлеемский мирный плотник** — новозаветный Иосиф, — первая примета христианства; вторая — *наша*, т. е. христианская, *эра* 55. **18 другой, 19 отец путешествий, друг морехода** — Петр I (Ст. Бройд, О. Ронен). Ст. Бройд приводит в качестве подтекста стихотворение Б. Лившица «Набережная» — *Кто здесь плотник, Петр или Иосиф, / Поздно было спрашивать, когда / Якоря у набережной бросив / Стали истомленные суда*. Соответственно, Петр I еще раз фигурирует в подтексте, теперь уже как **отец путешествий, друг морехода**. Другие предположения — Одиссей? Нептун? Арг, строитель корабля аргновтов? Наше понимание — в **9**.

**21—22 на земле, неудобной, как хребет осла** — подтекст из фрагмента Архилоха «О Фасосе» в переводе В. Вересаева: *...как осла хребет, / Заросший диким лесом, он вздымается* (отмечено Д. Майерс, Myers 1991: 9).

**23 Забывая вершушками о корнях** — *сосны* зд. соединяют землю и небо.

**24 на знаменитом горном кряже** — возможно, Пелион, связанный, прежде всего, с путешествием аргонавтов (И. И. Ковалева). Самый вероятный претендент в подтексты — «Hylas» А. Шенье, см. § 4.4.1).

**25 пресный** — противопоставление *соленого* морского ветра (8) и *пресного* (над землей) ливня.

**26 безуспешно** — на тот момент. **26 соль** — обычное для латинского и древнегреческого языков именование моря. То, что *соль* связывался в сознании Мандельштама с *морем/океаном*, свидетельствуют строчки более позднего времени: *Греки сбондили Елену / По волнам, / Ну, а мне — соленой пеной / По губам* 1931; *В синий, синий цвет синели океана въелась соль* 1937, а также проза: «Это песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе оке-

анскую соль» («Разговор о Данте», 1933). 26—27 — общий смысл: *предлагая небу* ('физическому' и 'идеальному' одновременно) сделать их, сосны, кораблем.

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

**Глядим и говорим 1, <вдыхая... любуюсь...> говорим 14—20** — предпочтительно УЗУАЛЬНОЕ прочтение граммы настоящего времени, и тогда 1 л. Мн. ч. этих глаголов соответствует обобщенному субъекту, людям вообще. Общий смысл этого места такой: всякий раз когда мы ('люди') глядим на лес (<вдыхаем... любуюсь...>), мы говорим. Тем самым обе строфы отражают общечеловеческую точку зрения.

С такой трактовкой согласуется родовая, а не конкретно-референтный статус следующих номинаций: *мореплаватель* 9, *отец путешествий*, *друг морехода* 19; ее также поддерживают вводимые в текст дескрипции — *кто введет в песнь имя* 37, *нашедший подкову* 73 с более явно выраженной родовой референцией.

В мандельштамоведении в образе *мореплавателя* видели:

- аргонавтов и корабль «Арго», отмечено Д. Майерс (Myers 1991: 9), И. И. Ковалевой (Ковалева, Нестеров 1995: 166—167)<sup>45</sup>;
- Овидия и его «вынужденное плавание к берегам Сарматии, осложняемое тем, что буря все время гонит корабль к берегам Италии» (Сегал 1998б: 534)<sup>46</sup>;
- Петра I (Ст. Бройд),

а в *отце путешествий*, *друге морехода* —

- Арга, строителя корабля «Арго» (И. И. Ковалева (Ковалева, Нестеров 1995: 168));
- Одиссея (V песня «Одиссеи» Гомера, Д. И. Черашняя (Черашняя 1981: 66);
- Посейдона, морского бога и покровителя Истмийских игр (К. Кэвэна (Cavanagh 1995: 167)).
- Петра I (Ст. Бройд, О. Ронен).

Заметим, что все исследователи прибавляли к этим фигурам некоторый комплекс мотивов, взятый из первоисточника (Пинда-

<sup>45</sup> Овидий, «Любовные элегии», II, II, 1—4, Катулл, стихотворение LXIV, Пиндар, IV Пифийская.

<sup>46</sup> Овидий, IV тристия из I книги.

ра, Овидия, Гомера) и реализованный в «Нашедшем подкову». Следствием «родовой» интерпретации, предлагаемой нами, является то, что необходимость в установлении личности мореплавателя и строителя корабля сама собой отпадает. Наконец, родовая интерпретация согласуется с намечаемой нами топикой первой части, а именно с закономерностями.

I и II строфы имеют зеркальную композицию. Обе они двухчастны: глаголами восприятия — *глядеть* I, 1 и *любоваться* II, 16, *вдыхать* II, 15 задается некоторый фрагмент действительности (*сосны* I и *корабль* II), который затем обсуждается и домысливается в прямой речи. Прямая речь вводится одним и тем же глаголом говорения — *говорить* I, 1; II, 20, в форме I л. Мн. ч.

Содержание прямой речи в I и II строфах также зеркально: в I — это переход от причины (сосен) к следствию (кораблю), а во II — от следствия (корабля) к причине (соснам). И там, и там эта цепочка разворачивается в воображаемую сцену — мореплавания и сопряженных с ним трудностей (в I строфе) и сосен, которые пытаются выполнить свое предназначение и стать кораблем (во II строфе).

Во II строфе также описывается строительство корабля как реальная, а не воображаемая картина.

Лексические переключки двух строф — следующие: точные повторы — *верхушки* 4, 23; синонимы — *ноша* 4 / *груз* 27 (применительно к соснам); *поскрипывать* 5 / *шуметь* 25 (также применительно к соснам); антонимы — *солёный* 8 / *пресный* 25. Общие мотивы — «сосны, становящиеся кораблем». Общая «подача» реальности — расщепление множества на единичные составляющие, «лес → сосны/пниши» (1—6) и «корабль 15 → палуба 8; отвес 8 и хрупкий прибор геометра 11 ('мачта'); доски 16; переборки 17; обшивка 15.

### III — IV строфы

*Источники, подтексты, параллельные места*

**28 С чего начать?** — продолжая анализ пушкинских подтекстов в «Нашедшем подкову», Ст. Бройд приводит заключительную строчку «Осени» *Куда ж нам плыть?* как синтактико-ритмическую модель для этой строки (Broyde 1975: 182). **28 начать** — имеется в виду поэтическое творчество; зд. и дальше — внутренний монолог поэта.



**29 трещит и качается** — предикаты отсылают к *поскрипывающим* 5 и *шумящим* 25 соснам, а также к *пляшущей* палубе 8.

**30—32** — общий смысл: как сосны предшествуют кораблю и содержат его в себе, точно так же *воздух* и *земля* предшествуют поэтическому творчеству и содержат его материал (*сравнение*, *метафора*) в себе. Эти строки напоминают об «L’Invention» Шенье, с природой-матерью, диктующей законы творчества. Мотив творящей природы находит продолжение сначала в «Армении» (1930) — *Лазурь да глина, глина да лазурь, / Чего ж тебе еще? Скорей глаза сощурь, / Как близорукий шах над перстнем бирюзовым, / Над книгой звонких глин, над книжною землей, / Над гнойной книгою, над глиной дорогой, / Которой мучимся, как музыкой и словом*, а затем в «Восьмистишиях» — *И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме* 1933—1934.

**32 Земля гудит...** — параллель — вариант к «Оде Бетховену» (1914) — *Когда земля гудит от грома*.

**33 двуколки** — колесницы встречаются в поэзии Мандельштама неоднократно, а *двуколки* (как и *квадриги*) — по одному разу. В «Антологии античной глупости», как и в статье «Слово и культура» (см. комментарии к **34** и § 4.4.1), колесница связана с богами: *Катится по небу Феб в своей золотой колеснице — / Завтра тем же путем он возвратится назад* 1912(?); вариант к 4-й строфе «Ода Бетховену» опять-таки соединяет *колесницу* и *полубога* — Диониса: *Тебя предчувствуя в темнице, / Шенье достойно принял рок. / Когда на черной колеснице / Он просиял, как полубог, дек.* 1914 (цит по: Сегал 1998а: 325)<sup>47</sup>. Если в подтексте — колесницы, идущие от Шенье («L’Invention»), *char*, то весьма вероятно французско-русская звуковая переключка *char* : *шаф* **58**, подсказанная нам А. К. Жолковским.

**34 В броской упряжи густых от натуги птичьих стай** — другие контексты для *птичьих упряжей* отмечает Ст. Бройд: это статья «Слово и культура»: «Остановить? Зачем? Кто остановит солнце, когда оно мчится на воробьиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? Не лучше ли подарить его дифирамбом, чем вымалывать у него подачки? (ОМ, II: 168) и стихотворение «Сумерки свободы»: *Мы в легионы боевые / Связали ласточек — и вот / Не видно солнца; вся стихия / Щебечет, движется*,

<sup>47</sup> Немаловажно для нас и упоминание Шенье рядом с *колесницами*.

живет 1918. На возможный подтекст к этому месту — «Гимн Афродите» Сафо — наше внимание обратил М. Л. Гаспаров: *Стала на червонную колесницу; / Словно вихрь, несла ее быстрым лётном, / Крепкокрылая, над землю темной / Стая голубок* (пер. Вяч. Иванова); *<...> всходила / На колесницу / Золотую. Мчала тебя от неба / Над землей воробушков милых стая; / Трепетали быстрые крылья птичек / В далях эфира* (пер. В. В. Вересаева). Еще один контекст, где соединены густота и птичьи стаи — стихотворение «Все чуждо нам в столице непотребной...» (1918): *И птичьих стай густые перелеты / Угрюмые волнуют небеса.*

Мы полагаем, что место **33—36** нужно понимать так: двуколки богов стремятся превзойти колесницы участников состязаний (последние метонимически представлены как **храпящие любимцы ристалищ**). Более естественным было бы понимать это место как соперничество поэта или поэзии<sup>48</sup>, представленных *птичьей упряжью*, с участниками колесничного состязания, если бы не отсутствие подобных контекстов в творчестве Манделштама.

**37** — зачин строфы **Трижды блажен**, возможно, восходит к «Энеиде» Вергилия (I, 94), которая входила в программное гимназическое чтение (отмечено М. Л. Гаспаровым). **37 имя** — *имя* победителя, как в эпиникиях Пиндара.

**38—39** — общий смысл — *имя* как отличительная примета песни позволяет ей сохранить память о победителе и тем самым обеспечивает песни более долгое существование. **Имя** как мотив «личное» подготавливает появление «я» во второй и третьей частях стихотворения (наблюдение А. К. Жолковского, устное сообщение).

**40 повязка** — восходит к самому началу оды Андре Шенье «Le Jeu de raume» — *Reprends ta robe d'or, ceins ton riche bandeau, / Jeune et divine Poésie* [Снова надень свое золотое платье, повяжи [голову] богатой повязкой, / Юная и божественная Поэзия]. Среди других источников называлось античная Мнемозина, богиня, связанная

---

<sup>48</sup> М. Л. Гаспаров так и объясняет это место, со ссылкой на Автомедонта из начала «Ars amandi» Овидия. Такого же мнения придерживается Д. Майерс, также со ссылкой на Овидия (и на «Слово о полку Игореве») (Myers 1991: 17). Третий источник, в котором представлена колесница поэтов — это «L'Invention» Шенье, см. § 4.4.1.

с памятью, и мать муз, имевшая повязку (диадему) (эпиникии Пиндара) (отмечено Ст. Бройдом).

**41 исцеляющий** — параллель *Слово — чистое веселье, / Исцеленье от тоски!* 1915. **41 беспаямтство** — параллель *В беспаямтстве ночная песнь поется. / <...> / Среди кузнечиков беспаямтствует слово,* стихотворение «Я слово позабыл...» 1920 (ср. также вариант этого стихотворения — *А на губах, как черный лед, горит / И мучит память: не хватает слова. / Не выдумать его: оно само гудит, / Качает колокол беспаямтства ночного*). О преодолении беспаямтства — статья <Скрябин и христианство>: «Это муза припоминания — легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С хрупкого, легкого лица спадает маска забвения — проясняются черты; [далее о Скрябине. — Л. П.] торжествует память — пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить — значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение, хотя бы это стоило смерти» (цит. по: Мандельштам 1993).

**42—44 мужчина... сильный зверь... чобр** — это типичная для Мандельштама иерархия живых существ, от высших (*мужчина*) до низших (наблюдение М. Л. Гаспарова). Подобная иерархия есть в стихотворении «Ламарк» (1932).

**44 чобр**, эфириносный кустарник (отмечено в ОМ, I: 497), встречается еще и в варианте к стихотворению «Нет, не мигрень...» (1931): *Да коктебельского горького чобру пучок положи мне под голов[у]* (ОМ, I: 394). Соотнесенность поэзии (античной или в античных тонах) с дикими (крымскими?) растениями, воздействующими на человеческие ощущения — обоняние, вкус, — встречается и в прозе (место об Анненском в статье «О природе слова»). Возможный источник обоих эпизодов — *L'Aveugle* [Слепец] А. Шенье, с описанием настоя трав, дающего забвение.

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

В III—IV строфах на уровне тем и мотивов происходит резкий переход к теме поэтического творчества и обстоятельствам, его порождающим.

III строфа переключает читателя с общечеловеческой точки зрения на точку зрения поэта. Открывающая этот фрагмент строка — *С чего начать?* 28 — кладет начало внутреннему монологу поэта, который продолжается размышлением о выборе слов — *Ни*

одно слово не лучше другого 31. В этой строфе используется преимущественно НАСТОЯЩЕЕ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОЕ время, передающее то, что происходит в момент обдумывания или внутреннего проговаривания, например, *Все трещит и качается* 29. IV строфа, с УЗУАЛЬНЫМ временем, опять возвращает читателя к общечеловеческой точке зрения: [песнь] *дольше живет среди других* 39.

Внутренний монолог в III строфе посвящен не воображаемым сценам, как в I и II строфах, а реальности. Причем на сей раз реальностью становится даже и издаваемые звуки, *Все трещит и качается* 29, которые отсылают читателя к двум предшествующим строфам. Вторично появляется в этой строфе и *воздух* 30, только на этот раз он связан не с мотивом моря, а с мотивом творчества.

Некоторые параллели III строфы с двумя предшествующими можно видеть в том, что мир (ранее он был представлен *соснами*, теперь — *землей* и *воздухом*) предназначен для человеческой деятельности, будь то ремесло или творчество; в III строфе появляется дополнительный смысл — мир содержит в себе потенциальную творческую энергию. Еще одним скрепляющим звеном между III строфой и предшествующей является *земля* 32, хотя и в другом значении.

III—IV строфы объединены и тематически (о поэзии), и логически — тесной причинно-следственной связью: мир рождает поэзию, поэзия должна сохранить память о реальных событиях (блажен тот поэт, который введет в песнь имя), тогда беспмятство минует эту песню. Еще одним связующим звеном между III и IV строфами является мотив «лучший», «избранный», «отмеченный»: 31, 36, 40.

«Пиндаровский» слой этих двух строф обширен. Появление пиндаровского мотива колесничных состязаний связано с мотивом творчества опосредованно, через пиндаровские эпиникии (песни на победу в играх), которые сочинялись в честь победителя. Отсюда второй после колесничных состязаний пиндаровский мотив — имя победителя, которое должно прозвучать в оде.

IV строфа может служить примером поэтики опущенных звеньев, с одной стороны, и излишеств — с другой. Мандельштам опускает существенные детали в расчете на эрудицию читателя — например, чье имя должен ввести поэт в песнь. Эта деталь восстанавливается при помощи пиндаровского подтекста — *имя*

победителя. Зато в этой строфе с чрезвычайной подробностью и тщательностью выписаны детали, которые не имеют никакого отношения к сюжетной линии: это, например, троекратное объяснение причины одуряющего запаха.

### *У строфа*

#### *Источники, подтексты, параллельные места*

Традиционно, начиная со Ст. Бройда, в качестве параллелей к месту 45—52 приводились статья «Слово и культура» (1921) —

«Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие времена, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен»,

и строчка из стихотворения «Сестры — тяжесть и нежность...» —

*Время вспахано плугом и роза землей была* 1920,

а само это место интерпретировалось как рассуждение о поэзии<sup>49</sup>. В качестве контрпримера к такому пониманию можно привести другое рассуждение Мандельштама, в основе которого также положен образ вспаханной земли:

«Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании и зерна старого сюжета дали обильные всходы» («А. Блок», 1921—1922).

Мы же придерживаемся буквального понимания этого места. Как можно было видеть из толкований ключевых слов, приведенных в главах I—III, космологическая составляющая в стихотворениях Мандельштама имеет самостоятельную ценность. *Воздух* — чрезвычайно употребительное слово; более того, во многих контекстах оно является семантически выделенным, отмеченным (см. § 1.4.3). Мандельштамовская космология, как правило, не смешивается с другими тематическими областями, не служит

---

<sup>49</sup> *Воздух и поэзия, воздух и стих*, соотносятся в некоторых прозаических контекстах: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» («Четвертая проза»); «Воздух стиха есть неожиданное» («О собеседнике»), но при этом *воздух* никогда не служит в поэзии Мандельштама эмблемой или аллегорией поэзии.

вспомогательным средством символов и аллегорий (единственное исключение из этого правила — это слово *солнце*).

Есть еще один веский довод в пользу буквального прочтения V строфы — семантизация фонетического контекста *воздуха*. На звукописном фоне других строф (см. § 4.6) фонетическая густота звуков (и букв), из которых состоит слово *воздух*, особенно *В*, неслучайна. Это инструментовка V строфы

- на **В**: четыре из восьми строк начинаются на *В*, и кроме этого *В* становится самостоятельной фонетической темой: *Воздух быВаает темным как Вода... Все жиВое В нем плаВаает... плаВниками... В котором... Влажный... Вилами... Воздух... В него... Выйти... Войти* 45—52;
- на **О**: *вОздух... т[О]мным... вс[О]живОе* 45;
- на **З**: *воЗдух* 45; *черноЗем... Заново... треЗубцами... воЗдух* *Замешан... Земля... иЗ него нельЗя* 49—52;
- на **Д**: паронимия *воЗдух*: *воДа* 45; *Движутся... лошаДи... кажДую* 48—49; *воЗдух... трУдно* 51—52;
- на **У** (ударное в 5 случаях и неударное — в 13 остальных): *упрУжую* 47, *треЗубцами, плУгами* 50, *зУсто* 51, *трУдно* 52;
- на **Х**: *воздуХ* 45, 51; *Хрусталь... шафаХаются... распаХанный* 48—49.

Анаграмма *воздуха*, скорее неосознанная, чем осознанная, в IV—V строфах складывается, в частности, из следующих звуковых (и буквенных) комплексов: *ЗапаХ, ДУХ, ВОДа, ХрУсталь, ДвижУтся, ЗанОВО, трУдно, ВОйти*<sup>50</sup>.

По поводу семантизации фонетики Т. М. Николаева пишет:

«Хотя известный тезис К. Уоткинса о том, что анаграммы — это язык богов, а аллитерации — язык людей, может быть оспорен (можно выстроить промежуточные случаи), несомненно, что в случае анаграмм мы уже имеем заданное слово... Причудливая игра его обломков имеет свой собственный ритм и постепенно собирается, как мозаичная картинка, в перцепции воспринимающего» (Николаева 2000: 432).

<sup>50</sup> Другие случаи анаграммирования в поэзии Мандельштама: др.-греч. χελιδών [хелидон], ‘ласточка’, в «Стихах о неизвестном солдате» (1937) (*Будут люди холодные, хилые, / Убивать, холодать, голодать / (...)/ Научи меня, ласточка хилая, / Разучившаяся летать*), отмечено В. Н. Топоровым (Топоров 1981: 120); *Нищие* в «Раковине» (1911) (*Но ты полюбишь, ты оЦЕНИШЬ / Ненужной раковины ложь*), отмечено О. Роненом (Ронен 1992: 520). Более явный случай сознательной паронимии или сознательного анаграммирования, обсуждавшийся в мандельштамоведении: *НЕВА* как *вздувшаяся ВЕНА*, а также *ВОРОНЕЖ* — *блажь*, *ВОРОНЕЖ* — *ворон*, *нож*.

Наличие и аллитераций, и анаграммы для ключевого слова этой строки — *воздуха* дает еще больше оснований «читать Мандельштама так, как он написан», без привнесения аллегорических интерпретаций.

**45 Воздух** — для Мандельштама — это человеческий уровень мироздания. **Все живое** включает в себя человека. **45 Воздух бывает темным, как вода** — параллель *Словно темную воду, я пью помутившийся воздух* 1920. *Воздух* в поэзии Мандельштама объясняется и метафоризируется через *воду*: например, *воздухом* в поэтическом мире Мандельштама не дышат, его пьют (см. § 1.4.3), ср. также *Океан без окна, вещество* 1937. *Воздух* как *вода*, в которой **плавают все живое**, имеет отдаленную параллель в ранней поэзии Мандельштама: *Прекрасен храм, купающийся в мире* 1912. Этот контекст дает основания для отождествления *воздуха* со **сферой 46** и миром **52**.

**46 сфера** — источником **сферы** мог послужить диалог «Тимей» Платона (бог-демиург придает миру форму сферы, самой совершенной из фигур, см. § 2.2<sup>51</sup>) или Птолемея система мира, со сферою воздуха и сферою огня в центре вселенной (и Платонова, и Птолемея система описываются в популярной книге К. Фламариона «История неба»). **Воздух** как вместилище с определенными контурами — в «Египетской марке» (1927): «Уже весь воздух казался огромным вокзалом для жирных нетерпеливых роз» (ОМ, II: 72). Учитывая, что этот тот же Павловский вокзал, который в поэзии перифрастически описывается как *вокзала шаф стеклянный*, где *запах роз в гниющих пафниках* 1921, то позволительно и в «Нашедшем подкову» соотнести *сферу* с воздухом.

**47—48 плотную, упругую, чуть нагретую... хрусталь, в котором...** — *воздух* во многих поэтических пейзажах Мандельштама материализуется (*воздух сумрачно-хлопчатый; в гуще воздуха степно-*

---

<sup>51</sup> «В сущности, только две формы являются превосходнейшими из объемных — шар (globus), ибо так следует переводить [греческое] σφαῖρα; из плоских — круг или окружность (по-гречески κύκλος); только этим двум формам присуща та особенность, что все их части совершенно сходны между собой и крайние точки отстоят от центра на одинаковом расстоянии — правильнее этого ничего не может быть» (Цицерон, «О природе богов», пер. М. И. Рижского).

го) и перенимает свойства того или иного места, а также событий, в нем происходящих. Ср. [о Венеции] *воздух твой граненый; И без тебя мне снова / Дремучий воздух пуст; И воздуха прозрачный лес / Уже давно пресыщен всеми* (подробнее — в § 1.4.3). **Воздух** в этом стихотворении — тоже не исключение, ср. эпитеты **разъяренный**, **безлесный** 7.

**48 хрусталь** — как вспомогательный образ метафоры встречается еще и в строчке *Хрусталь волны уфругий* (отмечено Ст. Бройдом, Brojde 1975: 186).

**48 колеса** и **лошади** — метонимически продолжают сюжетную линию двуколок, начатую в 33—36<sup>52</sup>.

**49 влажный чернозем** — параллель из более позднего стихотворения «Чернозем» (1935) *Комочки влажные моей земли и воли*. По-видимому, представление о том, что *вода, влага*, с одной стороны, и *земля, чернозем*, с другой, являются «первоэлементами» мира, и породило метафорическое объяснение сущности воздуха через водно-земные соответствия, равно как и морскую атрибутику<sup>53</sup>.

**49 Неера** — морская нимфа, дочь Океана, возлюбленная Зевса (по другим мифам — Гелиоса). Объяснение О. Ронена: «Имя, которое Мандельштам вводит в стихотворение, звучит как „Неера“, в классической мифологии известная также как Метанира — мать Триптолема, основателя Элевзинских мистерий (праздников плодородия), первого человека, обученного Деметрой пахать землю, в этом отрывке соединяет в себе и все другие одноименные женские образы (например, в поэзии Альбия Тибулла, Шенье и Лермонтова), одновременно сохраняя свое этимологическое значение — „новизна“. Так Мандельштам нашел имя для изобретенной им богини обновления и рядом с ней поместил в поэтический пантеон Мнемозину, продемонстрировав таким образом один из своих критических постулатов: „Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изо-

---

<sup>52</sup> М. А. Гаспаров предлагает такое понимание — колесница Фаэтона проезжает по небу, кони шарахаются, Фаэтон погибает. Однако, по нашим наблюдениям, *воздух* в отличие от *лазури* в поэтическом языке Мандельштама никогда не означает 'небо', боги же в его поэзии являются небожителями (см. стихотворение «Ветер нам утешенье принес...»).

<sup>53</sup> *Вода* с ее космогоническими и космологическими функциями описывается в § 1.4.8.



брести, вспоминая тот же изобретатель» (Ронен 1992: 531; см. также Ронен 1983: 203)<sup>54</sup>. Мы склоняемся к тому, чтобы считать источником *Нееры* два стихотворения Шенье. Наиболее вероятный претендент на источник — буколика «*Accours, jeune Chromis, je t'aime, et je suis belle...*», «пасторально-пастушеская», переведившаяся Авр. Норовым (как «Неера»), Д. Ознобишиным («Неера»), И. Козловым («Вольное подражание А. Шенье»), В. Любичем-Романовым («Неэра»), С. Дуровым («Неэра»), А. К. Толстым («Ко мне, младой Хромид, смотри, как я прекрасна...»)<sup>55</sup>. В этом стихотворении Шенье — и уподобление героини (Нееры) богине, и пастушеско-водная образность (пастухи; волны, матросы), ср.: *⟨...⟩ et les bergers, le soir, / Lorsque, les yeux baissés, je passe sans les voir, / Doutent si je ne suis qu'une simple mortelle, / Et, me suivant des yeux, disent: «Comme elle est belle! / Néere, ne vas point te confier aux flots / De peur d'être déesse, et que les matelots / N'invoquent, au milieu de la tourmente amère, / La blanche Galathée et la blanche Néere* [Глядели пастухи, друг друга вопрошая: / Неэра, не вверяй себя морским волнам, / Не то богинею ты станешь, и пловцам / Придется в бурю звать, к стерну теряя веру, / Фетиду белую и белую Неэру!, неточный перевод А. К. Толстого]. Вторая идиллия, озаглавленная в самом сборнике стихотворений Шенье «*Neæge*», переводилась на русский язык только как «Неера»<sup>56</sup>: это жалобы героини перед смертью, обращение к возлюб-

<sup>54</sup> К этому можно добавить, что имя *Нееры* было распространено в античной поэзии (Гораций, «Оды», III, 14, 12; Вергилий, «Буколики», III, 4; Тибулл, III, 1 и 2; Французская элегия XVIII—XIX вв. 1989: 628), откуда она попала во французскую поэзию; у русской поэзии уже было два источника — латинская поэзия и французская (помимо Шенье — Мореас, отмечено М. Л. Гаспаровым).

<sup>55</sup> Мог ли знать Мандельштам эти переводы? В комментариях издания Французская элегия XVIII—XIX вв. 1989 сообщается, что это стихотворение было самым известным у русских переводчиков и поэтов. Вот косвенное указание на знакомство с переводами и переложениями Шенье самого Мандельштама: «Не раз русское общество переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы. Так Пушкин, и с ним все его поколение, прочитал Шенье» («О природе слова», 1921—1922).

<sup>56</sup> Авр. Норовым («Прощание Нееры»), И. Крешевым («Неэра»), Б. Е. Милlichem, Г. Русаковым, Н. И. Кролем («Неэра. Вольный перевод А. Шенье»), Е. М. Милlichem «Неэра». Данные по переводам — Шенье 1995, Французская элегия XVIII—XIX вв. 1989.

ленному (путешествующему по морю) и воспоминания о плаваньи к берегам Пестума, могла слиться с первой и добавить к вышеописанному «топосу Нееры» мотив путешествия<sup>57</sup>.

Фонетически слово *Неера* с двумя гласными подряд — такое же орнаментальное явление, как *аониды* в «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920).

Морская богиня в стихотворении с близкой космогонической топикой — *И сосцами летучей богини / Воспои обожженный сосуд* 1937 (в том же «античном» цикле 1937 г. — морские *Нереиды*).

**50 трезубец** — как атрибут моря есть в цикле «Армения» (1930), ср.: *Вдали якорей и трезубцев, / Где жухлый почил материк* 1930. **Плуг**, земледельческий инструмент, уже не в первый раз входит в один ряд с морским инструментарием, ср.: *Как плуги брошены, ржавеют якоря* 1913; {...} *Мужайтесь, мужи, / Как плугом, океан деля* 1918.

**51 Воздух замешан... Воздух 51, земля 51 / чернозем 49, вода 45** и, возможно, **искры 79** (вместо 'огня') — представляют собой четыре стихии, которые в античной философии считались четырьмя первоэлементами материи.

**52 выйти... войти** — *воздух* зд. репрезентирует мир, в который входят (рождаются) и из которого при жизни не выходят. Основанием для такого понимания служат контексты для слова *пространство*, с попаданием в него и выходом из него: *Нам ли, брошенным в пространстве, / Обреченным умереть / О прекрасном постоянстве / И о верности жалеть!* 1915; *И я выхожу из пространства / В запущенный сад величин* 1933—1934 (подробнее см. § 2.6)<sup>58</sup>. Любопытно, что зрительный аналог такому пониманию воздуха, или

---

<sup>57</sup> Именно эта Неера приводится Д. Майерс в качества подтекста (Myers 1991: 28).

<sup>58</sup> Вообще, мотив прикованности человека к миру (а также пространству и времени) был необыкновенно актуален для Мандельштама-символиста (земной мир из-за невозможности выйти за его пределы получал отрицательные оценки — ср. *земная клеть, земное заточенье*) и Мандельштама-акмеиста (только в этот период оценки сменились на положительные и нейтральные), см. § 1.1. В 20-е гг. судьба в передаче Мандельштама нередко принимала вид прикованности человека к месту и невозможности выхода за его пределы, ср. *И так устроено, что не выходим мы / Из заколдованного круга* 1920 (ср. также интенцию *вырваться* в строчках *Из горящих вырвусь рядов / И вернуться в родной звукоряд* 1922).

атмосферы, приводится в самом начале книги К. Фламмериона «Атмосфера»: «Воздушное море покрывает весь земной мир; волны его омывают горы и долины, и на дне его живем мы, насквозь пропитанные тою же стихиею. Эта животворящая жидкость вливается в наши легкие. С каждым вздохом среди нее начинается хрупкое существование новорожденного младенца, и она же принимает последний вздох умирающего» (последнее положение, напоминающее мандельштамовские вхождение и выход из атмосферы, иллюстрируется картинкой (№ 1)) (Фламмерион 1900: 1—2).

По наблюдениям О. Ронена, фонетически Неера подготавливает ключевое слово **эра 58**; по наблюдениям М. Л. Гаспарова **сфера 46** и **Неера 49** фонетически трансформируются в **эру 58**.

Цветопись (в словах **темный 45**, **чернозем 49** и **ночь 49**) подготавливает тему конца эры: «бессолнечный период», начавшийся в поэзии Мандельштама с 1917 г., продолжился и в 20-е гг., отсюда метафоры *черного* и *похороненного солнца*, *черный бархат советской ночи* и *всемирной пустоты* (1920), а также [о воздухе] *И, как слепые, ночью долгой / Мы смеем бессолнечную пьем* 1917, реализующие мотив «нарушенного хода вещей» и, возможно, мотив заката цивилизации (§ 1.4.5).

#### *Язык, образы, мотивы, сюжет*

III и IV строфы еще раз убеждают нас в том, что концептуализация действительности выполняется под знаком «закономерность». Основными областями действия закономерностей были ‘человеческая память’, ‘человеческая деятельность/творчество’ и ‘культура’.

Но где закономерности проявляются с регулярностью, не знающей исключений? Конечно же, в природе, в мире. Таким образом, пятая строфа, посвященная описанию воздуха как человеческой среды или наиболее человеческого уровня мироздания, может считаться итогом рассуждений о закономерностях: она о порядке, царящем в мире и касающемся людей. И фоновыми становятся недейктические времена: *УЗУАЛЬНОЕ* (*воздух бывает темным, как вода 45*), *ВНЕВРЕМЕННОЕ* (*все живое в нем плавает, как рыба 45*; *воздух замешан так же густо, как земля 51*) и даже *ВСЕВРЕМЕННОЕ* (во второстепенной пропозиции с квантором *каждый* — *каждую ночь распаханный заново 49*).

*Воздух*-‘среда’ в изображении Мандельштама напоминает воду, а все живое — рыбу, которая расталкивает эту упругую сферу<sup>59</sup>. *Воздух*-‘вещество’ или *воздух*-‘среда’ (строка 51 делает возможными оба прочтения) попадает в постоянное круговращение всего живого: он распахивается каждую ночь при помощи реальных и мифологических морских и сельскохозяйственных инструментов.

Пятая строфа прямым и косвенным образом стягивает к себе многие слова, образы, мотивы четырех предшествующих строф. Это, в первую очередь, новая композиция *воздуха*, *воды*, *земли*, правда, здесь все эти слова употребляются в значении ‘вещество’ (и ‘первоэлементы мира’), а *воздух* — еще и в значении ‘среда’; другой повтор — эпитет *влажный* (11 и 49); продолжение морского пейзажа I строфы — развернутая метафора *все живое плавает, как рыба*, морская нимфа *Неера* и морской инструментарий. От III строфы в ней — продолжение сюжета двуколок (*движутся колеса и шахраются лошади*). Наконец, *распаханный* и (густо) *замешанный* продолжают мотив созидательной деятельности.

Вся «водная» топка этой строфы (*вода... плавать... рыба... плавники... влажный... Неера... трезубцы*), как и «земляная» топка (*чернозем... распаханный... вилы... плугами... земля*), по-видимому, связана с тем, что и вода, и земля в поэтическом мире Мандельштама участвуют в космогонии, в создании всего сущего (см. §1.4.2 и §1.4.8).

Итак, в этой строфе круг замкнулся, цикличность представлена в своем «высшем» виде. Дальше — выход из круга повторов, распрямление времени.

### 1 часть. Итоги

Разобранные пять строф распадаются на три смысловых континуума (2 + 2 + 1), внутри которых выделяются две стержневые темы. Это

- 1) «создание X-а из Y-а»;
- 2) «память об Y-е, сохраняемая X-ом» (она не охватывает V строфы).

---

<sup>59</sup> Воздух-сферу можно представить как наполненный водой воздушный шарик, внутри которого плавают все живое (аналогично *рыбе*); соответственно, сфера расталкивается изнутри.

Третья по значимости тема в I—II строфах имеет локальный характер. Это

3) «предназначенность Y-а для создания X-а».

Тема памяти выдвинута на первый план, т. к. на нее тратится наибольшее количество языковых средств. Тема создания, напротив, оттеснена на второй: глаголы, формирующие ее, в большинстве своем имеют форму СТРАДАТЕЛЬНЫХ ПРИЧАСТИЙ ПРОШ. ВРЕМЕНИ (*заклепанный, слаженный; украшенная названьем песнь, а также распаханый и замешан*, исключение — *кто введет в песнь имя*) и являются вторичными предикатами. Третья тема реконструируется на основе сюжетной коллизии «сосны → корабль».

Объединяющей для III—IV строф и V строфы становится плохо прорисованная сюжетная линия «*двуколки, храпящие любимцы ристалищ → колеса, лошади*».

Тематические области, попавшие в эту часть, — 1) трехуровневый мир (*земля — воздух — небо*, инвариантная триада для поэзии Мандельштама, и *вода (море, соль, влажный, Неера)*); 2) пространство (*пространство* как 'расстояния и места'; разворачивание текстового пространства по вертикали и по горизонтали); 3) природа (*сосны*); 4) корабль, строительство корабля, мореплавание; 5) колесничные состязания; 6) поэзия, ее создание (*песнь, имя*); 7) закономерности.

Время, представленное в этой части, можно считать циклическим, несущим с собой повторяемость.

Положительные оценки и коннотации — *любимец* 36; *отмеченный* 40; *знаменитый* 24, *благородный* 27, *блажен* 37, *лучше* 31, *украшенный* 38 — работают на идею нормы (а может быть, идеала). Семантика интенсивности — *необузданный (необузданная жажда пространства)* 10, *разрываются на части* 35, *слишком* 41, *трижды (блажен)* 37 — и в целом высокая стилистика создают эффект мощи и великолепия мира.

## Вторая часть

### VI строфа

Эта строфа, как и предшествующая, представляет наибольшую трудность для понимания из-за опущенных звеньев (например, о какой эре идет речь?) и соединения разнородных образов (например, эры и шара, звучания шара и ребенка, говорящего

Я дам тебе яблоко). Мы полагаем, что понимание этой строфы требует хорошего знания прозы Мандельштама нач. 1920-х гг., где проговариваются те же идеи, а также знание главного подтекста — оды А. Шенье «Le Jeu de paume».

*Эра* должна прочитываться как христианская; об этом свидетельствует статья «Скрябин и христианство» и, в частности, недавно восстановленное ее окончание:

«Эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на почву Эллады, — чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени, мы ведем летоисчисление с того момента, как его приняла земля Эллады» («Скрябин и христианство», 1916—1917; цит. по: Мандельштам 1993)<sup>60</sup>.

Конец эры и наступающее за ним небытие, ничто, до какой-то степени совпадает с историософскими рассуждениями Мандельштама по поводу конца XIX века, гуманного, христианского, и сменяющего его XX века, иррационального, подавляющего человека. В стихотворениях «Век» (1922) и «1 января 1924» (1924) основная сюжетная коллизия — болезненная для Мандельштама (и его лирического «я») смена столетий; главные герои в этих стихотворениях — XIX (век-отец) и XX (чуждый век). Конфликт времени и лирического «я» в «Нашедшем подкову» проистекает и разрешается несколько иначе, чем в двух вышеназванных стихотворениях, как именно — см. IX строфу.

Итак, в поэзии 20-х гг. представлены два века, а в прозе того же времени историческая перспектива удлиняется еще на один век, XVIII<sup>61</sup>. О нем — статья «Девятнадцатый век» (1922) —

---

<sup>60</sup> По поводу *эры* и *летоисчисления* в книге «История неба» (1875) К. Фламарион пишет: «Слово ЭРА, АЕРА, происходит, говорят, от четырех заглавных букв Ab Exordio Regni Augusti, т. е. „от начала царствования Августа“. После счета по нескольким разным началам, христианская Европа приняла за точку отправления Рождество Христа, которое тоже достоверно нельзя определить. Это летоисчисление господствует ныне во всех христианских странах» (Фламарион 1994: 435). Вне зависимости от того, знал ли Мандельштам это место, отметим сюжетно связанные *эру* и *летоисчисление*, а также игру латинских корней *neAERA* — *AERA*.

<sup>61</sup> В поэзии Мандельштама 1923 г. XVIII в. представлен имплицитно, на уровне подтекстов из А. Шенье и О. Барбье (в стихотворении о Наполеоновской Франции).

«После восемнадцатого, который ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода и, как слепой котенок в корзине, был брошен среди непонятных ему миров, наступил век всепонимания — век релятивизма, с чудовищной способностью перевоплощения, — девятнадцатый. Но вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию — непостоянный и преходящий, и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров. В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской:

Ветер нам утешенье принес,  
И в лазури почуяли мы  
Ассирийские крылья стрекоз,  
Переборы коленчатой тьмы.

В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковейному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его теологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк.

И в этой работе легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний исторический день. Элементарные формулы, общие понятия восемнадцатого столетия могут снова пригодиться. «Энциклопедии скептический причет», правовой дух естественного договора, столь высоко осмеянный наивный материализм, схематический разум, друг целесообразности, — еще послужат человечеству. Теперь не время бояться рационализма. Иррациональный корень надвигающейся эпохи, гигантский неизвлекаемый корень из двух, подобно каменному храму чужого бога, отбрасывает на нас свою тень. В такие дни разум — *ratio* энциклопедистов — священный огонь Прометея».

Еще одно описание XVIII в., только не на фоне настоящего, а на фоне античности, — в «Заметках о Шенье». Место, о котором пойдет речь, интересно для нас тем, что в нем появляется образ *золотого шара* — того, который в «Нашедшем подкову» репрезентирует эру<sup>62</sup>:

«Великие принципы восемнадцатого века все время в движении, в какой-то механической тревоге, как буддийская молитвенная мельница. Вот тому пример: античная мысль понимала добро как благо или благополучие; здесь еще не было внутренней пустоты гедонизма. Добро, бла-

---

<sup>62</sup> Ст. Бройд в связи с *золотым шаром* также приводит параллель из «Заметок о Шенье», но в сильно редуцированном виде.

гополучие, здоровье были слиты в одно представленье, как полновесный и однородный золотой шар. Внутри этого понятия не было пустоты. Вот этот-то сплошной, отнюдь не императивный и отнюдь не гедонистический характер античной морали позволяет даже усомниться в нравственной природе этого сознания: уж не просто ли это гигиена, то есть профилактика душевного здоровья?

Восемнадцатый век утратил прямую связь с нравственным сознанием античного мира. Золотой сплошной шар уже не звучал сам по себе. Из него извлекали звуки исхищенными приемами, соображеньями о пользе приятного и о приятности полезного. Опустошенное сознание никак не могло выкормить идею долга, и она явилась в образе „la Vertu romaine“, более подходящей для поддержания равновесия плохих трагедий, чем для управления душевной жизнью человека. Да, связь с античностью подлинной для восемнадцатого века была потеряна.

Если рассмотреть строки **58—60** и совмещение образов *эры* и *шара* на фоне «Заметок о Шенье» (а также учитывать в качестве подтекста оду Андре Шенье «Le Jeu de raume» [Игра в мяч] и «Нагорную проповедь» (см. комментарии к **отвечала «да» и «нет 60»**)), то можно предложить такую интерпретацию. Христианская **эра 58** (как и золотой *шар* из прозы Мандельштама) вобрала в себя все гуманистические ценности; **звонит 58** она сама по себе и ее никто **не поддерживает 59** (она держится *на собственной тяге*, как набросок в голове поэта, см. «Восьмистишия», 6) потому, что ее гуманистические ценности — истинные. **Полая 59** же она, возможно, оттого, что человечество вышло из нее — ср. о Блоке:

«Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены... Век — барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупо отмеренном пространстве» .

**Литая 59** — этот эпитет может быть связан с мандельштамовским пониманием века как быта и бытия, творимого людьми.

Отметим еще, что долгий синтаксический и фонетический период, описывающий звучание *эры-шара*, имитирует продолжительное звучание эры-шара: звукопись создается инструментовкой на З/С-Л:

*Летоисчисления... быА... СбиАся... ЗапутАся... ЗвенеЛа... ЗоЛотой... полая  
Литая... отвечаЛа... ябЛоко... ябЛока... Лицо... Слепок С гоЛоса проиЗно-  
Сит... Слова 55—56.*

Равномерность звона иконически поддерживается открытыми слогами (в сильно консонантизированном окружении —



*Э-ра зве-не-ла как шар зо-ло-той по-ла-я ли-та-я; Я дам те-бе яб-ло-ко и-ли я не дам те-бе яб-ло-ко*, подробнее см. § 4.6).

**Лапта 53, шар 58 и яблоко 62** в одном контексте вполне совместимы, если вспомнить о мандельштамовском восприятии и изображении французской революции через призму образов французской поэзии. В данном случае связующие звенья дает ода Шенье «Le Jeu de raute». Свое название она получила от картины Луи Давида «Клятва в зале для игры в мяч», в основе которой — следующий исторический эпизод. 5 мая 1789 г. в Версале на заседании Генеральных штатов депутаты на прениях по вопросу о том, как голосовать, пословно или большинством голосов, раскололись на партии. Депутаты от третьего сословия объявили себя «Национальным собранием»; 20 мая, найдя дворец малых забав, где им предстояло заседать, закрытым, они собрались в зале «для игры в мяч» и дали клятву не расходиться до тех пор, пока не будет выработана конституция. В картине Давида — описание сцены голосования.

В «Нашедшем подкову» *рауте* дал **шар 58**, перевод французской *jeu de raute* «игры в мяч» на язык русских реалий дал **лапту 53**; появление **яблока 62** можно объяснить тем, что в сознании Мандельштама фр. *рауте*, ‘мяч, шар’ претерпевает двойную, образную и графическую трансформацию, превращаясь в близкое по звучанию *ротте*, ‘яблоко’<sup>63</sup>. Наглядное свидетельство тому — стихотворение «Язык бульжника...», в котором, кстати говоря, описанный интертекстуальный слой, включающий Шенье, «Клятву в зале для игры в мяч» Давида, события французской революции — на поверхности:

*Большеголовые там руки подымали [описание жеста, при котором произносится клятва в зале для игры в мяч] / И клятвой на песке, как яблоком, из-рали... / (...)/ И грызла яблоки, с шарманкой, детвора 1923*<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Такую же игру, *рауте* : *ротте*, отмечает О. Ронен для стихотворения «Язык бульжника...» (Ronen 1983: 314).

<sup>64</sup> Д. Майерс приводит еще один мандельштамовский контекст, в котором соотносятся *клятва* и *яблоко*, правда, безотносительно к рассматриваемому нами фонетическому сюжету: *Ужели я предам позорному злословью — / Вновь пахнет яблоком мороз — / Присягу чудную четвертому сословью / И клятвы крупные, до слез?* 1924.

Попутно отметим, что рефлексия над подобными звуковыми перекличками можно найти в «Заметках о Шенье» Мандельштама, а это повышает достоверность наших реконструкций:

«Так в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка переключается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом... и по-домашнему аукаются».

*Источники, подтексты, параллельные места*

**53 Шорох пробегает по деревьям...** — строчка **53** кажется никак не связанной с последующими, если не знать источника этого эпизода, «L'émeute» [Мятеж] Барбье: *Comme un vent orageux, des bruits rauques et sourds / Roulent soudainement de faubourgs en faubourgs* [Как грозовой ветер, хриплый и глухой шум / Внезапно прокатился из одного предместья в другое], который Мандельштам переводит, сохраняя сравнительный оборот: *Как будто ураган верхи дерев нагнул*, и перелагает в статье «Огюст Барбье», используя образ ветра-урагана как аллгорию: «Его поэзия родилась из ощущения контраста между величием пронесшегося урагана и убожеством достигнутых результатов». В прозе Мандельштама также обнаруживаются похожие контексты, не обязательно идущие от Барбье: «Прообразом исторического события — в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату. (...) Всмотримся... вслед за Тютчевым, знатоком грозовой жизни, в рождение грозы...» (Записи разных лет, 1910-е; ОМ, II: 375); «Когда режиссер затевает массовую постановку, он бросает в действие толпы людей, указывает им место... и они живут под его перстами, шумят, плачут, шарахаются, как тростники под напором ветра. У исторических событий нет режиссуры» («Кровавая мистерия 9-го января», 1922)<sup>65</sup>.

Восприятие деревьев на ветру как движущегося целого — в строчке более позднего времени (...) *Шумят сады зеленым телеграфом* 1931.

---

<sup>65</sup> Такая образность имела общекультурную основу — ср.: «Перед большими событиями нередко ощущается какой-то трепет предвестия или, по крайней мере, жажда этого нового ветра. Словно зашумят верхушки деревьев перед наступлением бури» (М. А. Кузмин, «Условности» (1923)).

Общий смысл **53**: пробегающий по деревьям ветер — предвестник исторического потрясения<sup>66</sup>.

**53 зеленой лаптой** — еще одно упоминание *лапты* есть в варианте к «Московскому дождю»: *Бульварной Пропилеи шорох — / Лети, зеленая лапта!* 1922. Источником *лапты* послужила ода Андре Шенье «Le Jeu de paume».

**54 Дети играют в бабки...** — источник этой строчки также обнаруживается в «Le Jeu de paume»: это строфа VI, где говорится о юности, упражняющейся в здоровой игре в мяч: *Repoussant la balle rapide, / Exerçait la jeunesse en de robustes jeux*. Вообще же, играющие дети в поэтическом мире Мандельштама — предвестники большого трагического события в истории: [перед казнью Лжедмитрия] *А в Угличе играют дети в бабки* 1916, а также [в революционном Париже] *Здесь толпы детские — событий попрошайки* 1923. Еще две параллели для *игры в бабки* того же 1923 г. — в «Грифельной оде» — *И в бабки нежная игра* и в «Шуме времени» — «[о Борисе Синани] Движенья его, когда нужно, были крупны и размашисты, как у мальчика, играющего в бабки, в скульптуре Федора Толстого, но он избегал резких движений, сохраняя меткость и легкость для игры; походка его, удивительно легкая, была босой походкой... Не то русский мальчик, играющий в свайку, не то итальянский Иоанн Креститель с чуть заметной горбинкой на тонком носу» («Шум времени», 1923, ОМ, II: 35). Отдаленная по времени параллель с другой русской игрой, *городками*, и *смертью* — *Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи — / Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду* 1931<sup>67</sup>.

**Позвонками умерших животных...** — контрастное совмещение **детей** и **умерших животных** задает идею нарушенного хода вещей. *Позвонки* также приближают читателя к историософскому пониманию времени Мандельштама, см. стихотворение «Век» (1922): *Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И свою кровью склеит / Двух столетий позвонки? / <...> / И невидимым*

<sup>66</sup> Ветер, откликающийся на события, есть еще в одном стихотворении «Ветер нам утешенье принес...» (1922).

<sup>67</sup> Д. Майерс приводит цитату из «Воспоминаний об Александре Блоке» Н. А. Павлович, где фигурируют дети, играющие в бабки (knucklebones) на трамвайных путях (Myers 1991: 28).

играет / Позвоночником волна. Начиная с этой строчки и до самого финала стихотворения тема конца, умирания будет ведущей.

**55 наша эра** — христианская, ее начало было обозначено в **18**, это **вифлеемский мирный плотник**. **55 Хрупкое летоисчисление нашей эры...** — параллель из прозы, с летоисчислением и хрупкостью, — *Времени нет! Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян* («Скрябин и христианство» (1915)).

**55 ...подходит к концу** — параллель «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены» («А. Блок», 1922).

**56 спасибо** — параллель из более позднего стихотворения, благодарность Батюшкову: *Он усмехнулся. Я молвил: спасибо* 1932.

**59 никем не поддерживаемая**, т. е. на собственной тяге — это придает дополнительную смысловую значимость эре-шару.

**58 шар золотой**<sup>68</sup> — можно понимать как державу, т. е. золотой шар, с которым изображались византийские императоры и русские цари, как предлагает Ст. Бroyд, однако по прозе Мандельштама (статья «Пшеница человеческая» (1922)) хорошо видно, что держава не является образом мандельштамовского мира. Перелагая «Le Jeu de raume», где осмеиваются митры, диадемы и другие аксессуары несправедливой, тиранической власти, Мандельштам пишет:

«В нынешней Европе нет и не должно быть никакого величия, ни тиар, ни корон, ни величественных идей, похожих на массивные тиары. Куда все это делось — вся масса литого золота исторических форм идей? — вернулась в состояние сплава, в жидкую золотую магму, не пропала, а то, что выдает себя за величие, — подмена, бутафория, папье-маше?» (ОМ, II: 194).

**60 отвечала «да» и «нет»...** — ср. параллель более позднего времени: *И вода, говорящая «да»* 1937. В подтексте, по-видимому, слова Иисуса Христа из Нагорной проповеди: «Но да будет слово ваше: „да, да“, „нет, нет“, а что сверх этого, то от лукавого» (Мф. 5, 37, из поучения о клятве)<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Шар — устойчивый образ мандельштамовской поэзии; в это ряд даже входит детское стихотворение «Шары» (1926). Тем не менее даже и на этом фоне ясное представление о *золотом шаре* этого стихотворения — например, его размерах — не возникает.

<sup>69</sup> Д. Майерс приводит контексты из русской поэтической традиции, в которых совмещаются *да* и *нет* (Дельвиг, Анненский, Цветаева), а также цитату из статьи Вяч. Иванова «О неприятии мира» (Myers 1991: 33).

**61 Так ребенок отвечает...** — мотив «ребенок перед лицом реальности» неоднократно воплощается в поэзии Мандельштама: *И там, где сцепились бирюльки, / Ребенок молчанье хранит* 1933, 1935; *Когда заулыбается дитя / <...> / И радужный уже строчится шов / Для бесконечного познания яви* 1936—1937. Возможный источник — «Так говорил Заратустра» Фр. Ницше: «Дитя — это... новое начинание и игра, колесо, катящееся само собою, первое движение, священное „Да“. Ибо священное „Да“ необходимо для игры созидания» (Ницше 1990: 23).

**62 яблоко** — Ст. Бройд отмечает параллель *Я вижу Августа, и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы* 1915. **Яблоко** он связывает с *шафом-державой*. Можно привести к этому месту параллельное место из прозы 1923 г. —

«Что может быть сильнее, что может быть органичнее: я весь мир почувствовал хозяйством... Да, я слышал с живостью настроженного далекой молотилкой в поле слуха, как набухает и тяжелеет не ячмень в колосьях, не северное яблоко, а мир, капиталистический мир набухает, чтобы упасть!» («Шум времени», 1923).

Сам жест, *яблоко* в руках (или во владении кого-л.) также имел прецеденты в поэзии Мандельштама, ср. *Взят в руки целый мир, как яблоко простое* 1915, с ницшеанским подтекстом (см. § 1.3.1, 3.2.1).

**63 слепок с голоса** — параллельные места: из прозы — «Вместо живых лиц вспоминать слепки голосов. Ослепнуть и узнавать слухом. Печальный удел! Так входишь в настоящее, как в русло высохшей реки» («Шум времени», глава «В не по чину барственной шубе», 1923; ОМ, II: 44), предложено Ст. Бройдом; «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение» («Слово и культура»); из поэзии — *И нет для тебя ни названья, ни звука, ни слепка* 1920.

### *Язык, образы, мотивы, сюжет*

Следующие три строфы устроены достаточно единообразно. Они объединяют фабульный и внефабульный эпизоды на одну и ту же тему (например, тему памяти, конца и т. д.).

В VI строфе представлен совершенно новый, исторический, мотив — конец уходящей христианской эры. Тематически его подготавливают две зарисовки — шорох, пробегающий по де-

ревьям, предвестник большого исторического события, и дети, играющие позвонками умерших животных, предвестники конца. Фонетически его намечают два ряда переключек с предшествующей V строфой. Это сокращение фонетических слов *сфера* 46 и *Неэра* 49, состоящих из пяти звуков, до короткого слова *эра* 58 (описательное продолжение этой звуковой цепочки — сокращение *эры* до полного нуля: *Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла* 64) и паронимы с семантикой хрупкости — *ХРУсталь* 48 : *ХРУпкое* 55 (оба стоят на самом приметном, выигрышном месте — в начале строки, поэтому их переключка вполне ощутима).

Исторической тематике соответствует «распрямление» времени: из циклического оно становится историческим. Новая серия ситуаций уже дается локализованной во времени: совпадают с «моментом речи» *Шорох пробегает... Дети играют... летоисчисление (<...> подходит к концу...* — НАСТОЯЩЕЕ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОЕ; ретроспективные штрихи к изображению уходящей эры идут в ПРОШЕДШЕМ ПРОДОЛЖЕННОМ — *Спасибо за то, что было... Эра звенела... отвечала*. И только внефабульные «ответ ребенка» и «выражение лица как память о голосе...» грамматически выражаются в недействительных временах.

Начиная с этой строфы Мандельштам говорит «от себя». Линия «я», начатая речевым актом благодарности — *Спасибо...*, продолжается ПЕРФЕКТНЫМИ самообвинениями — *я сам ошибся, я сбился, запутался...*; форма *я сам* задает параллелизм между *эрой* и лирическим «я». В заключительной строфе, IX, этот параллелизм усиливается (как — см. ниже).

Взаимоналожение двух линий, коммуникативной («я») и повествовательной (конец эры), создают эффект переживания уходящего времени: «пока я говорил, эра кончилась».

Время здесь и дальше вытесняет пространство. «Пространство текста» по сравнению с V строфой (*воздух как мир*) сузилось до верхушек деревьев (*шорох пробегает... зеленой лантой*); зато в этой строфе сохранился мотив перемещения.

В VI строфе два основных мотива, «конец» — конец эры, христианского летоисчисления и «память» — звук от эры продолжается после того, как она закончилась (фабульный эпизод); лицо ребенка хранит память о голосе, который произнес «да» или «нет» (внефабульный, иллюстративный). Мотивы «конца» и «па-

мяти» будут развиты и продолжены в следующих двух строфах II части.

### VII—VIII строфы

В VII строфе первая строка (64) посвящена кончившейся эре, все остальные (65—71) — умирающему (?) коню. Никакой логической связи между ними нет. Можно ли восстановить это пропущенное звено?

Ст. Бройд полагает (и не без оснований), что умирающий конь — это эмблема кончающейся эры: «The horse evokes the splendor and wealth of ancient Greece and for modern reader it can become the emblem of an era» (Broyde 1975: 175). Но так ли это?

В подтексте 65—71 — «O Corse à cheveux plats! que ta France était belle...», где умирающая и загнанная кобыла аллегорически воплощает судьбу наполеоновской Франции. В «Нашедшем подкову» вольное переложение этих ямбов Барбье построено на комбинации образа загнанной лошади/коня 65, с пылью 65 [*poussière* — пыль, прах, упоминается у Барбье], бегом 67 [*course rapide*]; от Барбье — предикат **пышущий жаром** [*haletante et sans forse*] 71 и иноходь [*allure*] 71.

Аллегоричность умирающей лошади из стихотворения Барбье делает вполне допустимым предположение Ст. Бройда относительно «Нашедшего подкову», тем более что лошади появляются и в стихотворении «Язык булыжника...», также в связи с концом эпохи — *И светлой улицей, как просекой прямой, / Летели лошади из зелени густой!*<sup>70</sup>. Продолжая обсуждение лошадиной сюжетной линии и линии эры, отметим, что первое упоминание христианской эры (*вифлеемский мирный плотник*, II строфа) соседствует с *двуколками* (III строфа), а конец христианской эры (*звук еще звенит*) и умирающий конь вообще даны в пределах одной строфы, VII. При этом обращает на себя внимание мена грамматического рода, с женского (*лошади* 48) на мужской (*конь* 65). Не исключено, что конь понадобился Мандельштаму для апокалиптических ассоциаций, которых лишена *лошадь*.

Все приведенные данные говорят в пользу того, что конь — эмблема или аллегория эры. Однако по прозе Мандельштама 20-х гг.

<sup>70</sup> *Лошади* и народные бедствия есть еще и в стихотворении 1937 г. «Как по улицам Киева-Вия...» — *На Крещатике лошади пали.*

хорошо известно, что аллегорическая поэтика, понимаемая в духе Б. Кроче<sup>71</sup>, воспринималась поэтом как чужая, не своя: упрекая XVIII век за чрезмерное пристрастие к аллегории, Мандельштам все же прощает их обилие своему любимцу — А. Шенье:

«Аллегорическая поэтика. Очень широкие аллегории, отнюдь не бесплотные, в том числе «Свобода, Равенство и Братство», — для поэта и его времени почти живые лица и собеседники. Он улавливает их черты, чувствует теплое дыхание» («Заметки о Шенье», ОМ, II: 165).

Тем самым вопрос о том, есть ли символическая связь между эрой и конем, для нас остается открытым.

*Источники, подтексты, параллельные места*

**64 Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла** — звук, произведенный эрой-золотым шаром. А. К. Жолковский отметил поэтические первопрецеденты мотива «X кончился, а Y еще продолжается»: это, в частности, стихотворение С. Надсона: *Не говорите мне: он умер, — он живет, / Пусть жертвенник разбит, — огонь еще пылает. / Пусть роза сорвана, — / она еще цветет, / Пусть арфа сломана, — аккорд еще рыдает!..* (устное сообщение).

**65 конь** — Ст. Бродяк предлагает считать коня символом прошедшей эры (Broyde 1975: 176) и символом России (Broyde 1975: 192); он вписывает коня в русскую традицию (Пушкин, Мицкевич, Анненский, Блок, Брюсов, Гоголь), к которой добавляет Маяковского с его знаменитой строчкой *Клячу истории загоним*. Мы вполне допускаем наличие ассоциаций с русской литературной традицией, связующей коня с прошедшей эрой, но никак не с «русской» образностью.

---

<sup>71</sup> «Аллегория это не что иное, как разновидность криптографии..., а потому это сознательно созданный продукт, акт воли, которым объявляется, что одно должно обозначать другое, а другое — третье: под „небом“ (пишет Данте в „Convivio“) я буду понимать „науку“, а под „небесами“ — науки... А когда автор не оставляет никакого документа, фиксирующего акт его воли, давая читателю „ключ“ аллегории, бессмысленно искать его и ожидать того, что значение может быть точно установлено» (Croce 1958: 4). Продолжение эта традиция находит в русской поэтике, ср. определение Б. В. Томашевского: «Аллегория обычно конвенциональна (условна), т. к. предполагает заранее известное соотношение между двумя сопоставляемыми явлениями» (Томашевский 1927: 37).



**66 поворот** шеи перекликается, хотя и слабо, с триумфальным поворотом из «Декабриста» (1917): *Квадриги черные вставали на дыбы / На триумфальных поворотах.*

**73 нашедший подкову** — Ст. Бройд в своей интерпретации делает упор на адресованности подковы тому, кто нашел ее, приводя параллельное место — «Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я»; [о Баратынском] «Чувство провиденциальности охватывает нашедшего» («О собеседнике»), а также *Я получил блаженное наследство* 1914. Мы допускаем такую трактовку, хотя не она кажется нам основной. Мы полагаем, что в фокусе описания находится как раз подкова, а совсем не тот, кто ее нашел. **73 подкова...** — Ст. Бройд на основании мандельштамовской строчки *В песок зарылся амулет* 1917 и подтекста — *Конь Аполлона! / Я недостойна / Твоих копыт. / Ведь не такую / Скует подкову / Тебе Гефест. / — Молчи, подкова! / Тебя я выбрал, / Тебя хочу, / Я Аполлона / Стремлю с Олимпа / К земным путям* (Ф. Солугуб) — предлагает считать подкову амулетом или символом удачи. Мы же на основании сюжетной цепочки «двуколки / храпящие любимцы ристалищ — лошади — конь — подкова» связываем найденную подкову не столько с ее бытованием в качестве амулета, сколько с темой памяти: нашедший подкову вместе с ней обретает память о колесничных состязаниях, античности и т. д. (см. ниже).

О связи лошадей/коня с **подковой** в поэзии Мандельштама свидетельствует стихотворение «Ариост»: *Крылатой лошади подковы тяжелы* 1935.

Строка **79 высекать искры из кремня** — продолжает мотив бега, см. *камни дороги* 69 и *отталкивания от земли* 71, в результате чего высекаются искры из кремня. Параллели — *И светлым ручейком течет рассказ подков / По звучным мостовым прабабки городов* 1923 (отмечено Ст. Бройдом); *И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым* 1925.

**79 больше не и больше нечего сказать** **80** — лексический параллелизм, которым задается однотипность двух эпизодов. *Больше не* вводит мотив конца и опустошенности. Продолжение — в **83**, наполовину расплескавшийся кувшин.

**80 губы, которым больше нечего сказать** — Ст. Бройд отмечает параллели более позднего времени — [о веке-властелине, т. е.

XIX] *Еще немного — оборвут / Простую песенку о глиняных обидях / И губы оловом зальют* 1924; *Да, я лежу в земле, губами шеveled, / Но то, что я скажу, заучит каждый школьник: / На Красной площади всего круглей земля* 1935; *Губ шевелящихся отнять вы не могли* 1935. Мы полагаем, что эти параллели должны быть отнесены не к этому месту, а к заключительной, IX, строфе. Вообще же, рот и губы в поэтическом мире Мандельштама этого и более позднего периода соотносятся с памятью, правдой и ее выговариванием, с существованием человека, ср.:

вар. *Человеческий жаркий искривленный рот / Негодует поет говорит* 1931 (ОМ, I: 509); *Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот / В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет* 1933; *Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней / Утомленными губами* 1937; *Звонким шопотом честолюбивым / Вспоминающих топотом губ* 1937; *Тому не быть: трагедий не вернуть, / Но эти наступающие губы — / Но эти губы вводят прямо в суть / Эхилла-грузчика, Софокла-лесоруба* 1937; *Я губами несусь в темноте / (...) / Я шепчу обескровленным ртом* 1937 *И свои-то мне губы не любви — / И убийство на том же корню* 1937.

**80 человеческие губы...** — источник «L'Invention» А. Шенье: *Un langage sonore, aux douceurs souveraines, / Le plus beau qui soit né sur des lèvres humaines.*

**81 сохраняют форму последнего сказанного слова** — А. Ханзен-Леве высказал предположение, что сохраняемая форма — круглая, от звука О: в этой строчке — ударное О в начальном и замыкающем словах, ср.: *форму... слова* (устное сообщение). В этом случае звук О согласуется с круговой символикой этого стихотворения. Такую трактовку поддерживает и строчка более позднего времени — [о рыбах] *Их, бесшумно окующих ртами* 1934.

**83 кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой** — параллель из прозы дает некоторые основания видеть в античном образе **кувшина** (ср. название стихотворения «Кувшин» в м. 'кратер'<sup>72</sup> (1937)) и мотиве «воду несут из родника / ручья домой» рецепцию поэзии Шенье: «Странно после античной элегии со всеми аксессуарами, где глиняный кувшин...» (возможный источник — *urne pesante* [тяжелый кувшин] из «Nylas» [Гиля-

<sup>72</sup> *Кратер* же фигурирует в «Антологии античной глупости»: *Сын Леонида был скуп, и кратеры берег он ревниво.*

са] Шенье). Однако по словоупотреблению, как прозаическому, так и поэтическому, более вероятно считать **кувшин** словом, которое «стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков» («Слово и культура», 1921), потому что он употребляется для обозначения утвари самых разных эпох<sup>73</sup>.

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

В VII строфе заканчивается сюжетная линия христианской эры и происходит резкий переход к другой сюжетной линии — «двуколки, храпящие любимцы ристалищ (III строфа) — движущиеся лошади и колеса (V строфа) — умирающий конь (VII строфа) / подкова, найденная и повешенная на пороге (VIII строфа)».

Но есть ли, в самом деле, связь между этими четырьмя строфами? Ст. Бродяк ее не усматривает. Мы же считаем, что обсуждаемые четыре строфы и образы колесницы, коня, лошади, колеса и подковы в них объединены в одну сюжетную линию едва заметными лексическими повторами — глаголом *хранеть* и существительным *пыль*:

*Соперничая с **хранящими** любимцами ристалищ 36 — Конь лежит в **пыли** и **хранит** в мыле 65 — Так / Нашедший подкову / {...} / Сдувает с нее **пыль** 74,*

а также мотивом чрезмерных усилий, бега на грани возможного —

*густых от натуги 34... **разрываются** на части 35... **любимцы ристалищ 36...** **шахаются** лошади 48... в мыле 65... **высекать искры** из кремня 79.*

В VII и VIII строфах две основные темы: памяти и конца.

<sup>73</sup> Например, античности (название стихотворения 1937 г. — «Кувшин» вместо 'кратер'), эпохи Данте («Для осязающей ладони, наложенной на горлышко согретого кувшина, он получает свою форму именно потому, что он теплый» («Разговор о Данте», 1933), эпохи Вийона («Нужно послушать, с каким вкусом рассказывает Виллон в „Ballade de la grosse Margot“ о профессии сутенера, которой он, очевидно, не был чужд: „Когда приходят клиенты, я схватываю кувшин и бегу за вином“» («Франсуа Виллон», 1910?), и современной Мандельштаму эпохи («Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем как вино...» («Слово и культура», 1921), {...} и *сливок альпийских кувшин*. Инвариантный во всех ситуациях кувшина остается его наполнение водой/вином и рука/ладонь, его держащая.

В VII строфе эпизод, относящийся к сюжетной линии эры, — *звук еще звучит*, и «конные эпизоды» — *конь лежит... хрипит*, грамматически оформляются в НАСТОЯЩЕМ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОМ; и там и там с настоящим связан эпизод прошлого: причина звука исчезла (ПЕРФЕКТ), *когда их [ног] было не четыре* (ПРОШ. ПРОДОЛЖЕННОЕ). Именно так реализуется мотив памяти: X исчезает, а память о нем сохраняется. Мотив конца воплощает исчезнувшая эра и конь. Оба эпизода — фабульные.

В VIII строфе эпизод с подковой имеет два назначения: он одновременно движет повествование и является иллюстрацией тезиса «памяти»; не случайно он вводится сравнительным союзным словом *так* (примечательно, что строка 72 состоит только из него одного) и получает грамматическое оформление в УЗУАЛЬНОМ времени. Два внефабульных эпизода (губы сохраняют форму слова и в руке сохраняется тяжесть кувшина) повторно иллюстрируют тему памяти и тему конца (в т. ч. конца перемещения). Соединенные союзом *и*, они представляют «сенсорную», «непроизвольно-физиологическую» реализацию мотива памяти. Иллюстративность можно связать с грамматикой времени: для этих эпизодов предпочтительно недейктическое истолкование грамматики времени: УЗУАЛЬНОЕ в случае *сохраняют... остается* и ПРОШЕДШИЕ ОТНОСИТЕЛЬНЫЕ<sup>74</sup> (а не дейктические) в случае *расплескался* (ФАКТИЧЕСКОЕ) и *несли* (ПРОДОЛЖЕННОЕ). Иллюстративность этих эпизодов тем заметнее, что человек («владелец» губ и руки, «производитель» действия (*нести*)) остается за кадром, ибо важен не он — а закон «сохранения».

В VIII строфе мотиву конца — конца перемещения подковы и кувшина (сюда же можно добавить *последнее сказанное слово*) — сопутствует мотив «опустошенности» (*губы, которым больше нечего сказать...*) и «порчи/ущербности» (*кувшин расплескался*).

Мотив конца в VII—VIII строфах проводится наиболее последовательно. В VIII строфе появляются «знаки» переживания времени, конца истории и надвигающегося исторического небытия — *еще, больше не / больше нечего*. Мотивы конца пути, конца переме-

---

<sup>74</sup> Относительное время — время глагола, которое связано не с осью времени (как у дейктических времен), а с временем другого события. Здесь ретроспекция также носит узуальный характер. Подробнее см. § 3.6.0.

щения (69—70; 79; 83) и замирания движения коррелируют со все сужающимся текстовым пространством (сужение от линии *дороги* до конечной точки перемещения в виде *порога* и *дома*); в поэтическом мире Мандельштама неподвижность и замирание движения всегда идут со знаком минус, см. § 2.7.3).

## *II часть. Итоги*

Разобранные пять строф также представляют единый смысловой континуум, внутри которого выделяются две стержневые темы, абсолютно равноправные. Это:

- 1) «память об Y-е, сохраняемой X-ом» — как и в первой части;
- 2) «конец/разрушение X-а» — новая тема.

Третья по значимости тема, локальная (она появляется только в VIII строфе), — это

- 3) «опустошенность/порча/ущербность».

Тематические области, попавшие в эту часть, — 1) христианская *эра*; 2) сюжетная линия «конь — подкова»; 3) иллюстративные эпизоды, связанные с человеческой деятельностью; 4) перемещение и его остановка / его прерывание. На фоне первой части здесь знаменательно сокращение пространства и исключительно горизонтальное (а не горизонтально-вертикальное) его развертывание.

Время в этой части представлено историческим, движущимся из прошлого в настоящее, и, по-видимому, прекращающимся вместе с концом эры.

## *ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ*

### *IX строфа, финальная*

*Источники, подтексты, параллельные места*

**84—85** **То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли...** (анаколуф). Содержательно это фраза вписывается в ту модель времени, которую мы называем «вечным возвращением» (напомним, что «вечное возвращение» — это разновидность циклического времени; в поэтическом мире Мандельштама оно действует в области культуры, ср.: *И не одно сокровище, быть может, /*

*Минуя внуков, к правнукам уйдет. / И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет* 1914, см. § 3.2.1, 3.3.1)). Общий смысл **84—85** — все повторяется. Отметим еще, что подобный риторический ход ('то, что я сказал, говорилось и до меня') встречается еще раз, в стихотворении более позднего времени: *Это было и пелось, синяя, / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питье / Называли «моя» и «мое»* 1937. Историсофская параллель с близкой тематикой — в книге О. Шпенглера «Закат Европы» (1918—1922, русский перевод «Причинность и судьба», «Academia», 1923): [переход от народного искусства — к искусству индивидуальному] «Является художник. Он сочиняет теперь то, что раньше вырастало из земли» (Шпенглер 1993: 267).

**85 зерна окаменелой пшеницы** — в прозе этого времени зерна пшеницы встречаются в статье «Пшеница человеческая» (1922) — правда, в несколько ином преломлении, хотя и в связи с темой памяти: «Европа — огромный амбар человеческого зерна, настоящей человеческой пшеницы... Но каждое зерно хранит память об одном древнем эллинском мифе, о том, как Юпитер превратился в простого быка, чтобы на широкой спине... перенести чрез земные воды драгоценную ношу — нежную Европу». Любопытно, что здесь параллелизм между монетами (зернами) и человеком («я») выдерживается на фонетическом уровне, ср. звуковой комплекс М-Н: '**меня, монеты**': *подобНо зерНаМ окаМеНелой пшеНицы... одНи На МоНетях; вреМя... МеНя... МоНету... МНе... Не... МеНя*.

**86—87 Одни на монетах изображают льва, / Другие — голову...** — лев и голова (профиль)<sup>75</sup> — типичные знаки античных

<sup>75</sup> Любопытная параллель из области искусствознания. П. А. Флоренский с 1921 г. читал лекции во ВХУТЕМАСе; на основе этих лекций в 1924—1925 гг. была написана книга «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях». Несколько лекций, представленных в книге, посвящены монетам: профильному изображению на них («изображенное лицо есть властелин и притом... взятый именно как носитель власти. Монета предстательствует за государственную власть», Флоренский 1993: 160), их функционированию («...этим предметам покоиться — чуждо: они хотят двигаться, в этом их жизнь и назначение, застаиваться же на месте — им смерть», там же, 164), противопоставлению монеты-лепешки (античной) — мо-

монет; поскольку обе строчки — в УЗУАЛЬНОМ, то и здесь, как в первой части, античность проецируется на каждодневную ситуацию как норма.

**88 лепешки** — форму античных монет как лепешкообразную или чечевицеобразную определяет П. А. Флоренский (Флоренский 1993: 166); по-видимому, такие соответствия — из фонда общих знаний.

**85—89 — монеты** и их обесценивание, **монеты** и археология — эти мотивы встречаются и в прозе, правда, в несколько ином преломлении:

«Переход на золотую валюту дело будущего, и в области культуры предстоит замена временных идей — бумажных выпусков — золотым чеканом европейского гуманистического наследства, и не под заступом археолога звякнут прекрасные флорины гуманизма, а увидят свой день и, как ходячая звонкая монета, пойдут по рукам, когда настанет срок» («Гуманизм и современность», 1923), отмечено Ст. Бройдом.

М. Л. Гаспаров объясняет образность этой статьи историческим фактом — в 1923 г. СССР перешел на золотую валюту.

**91 время** и **90 век** — оба слова употреблены в значении ‘абстрактное время’ (это *время-1.1* и *век-1.2*); они метафоризируются

---

нете современной («античные произведения такого рода чеканились, как известно, из металлического *шарика* или округлого катышка; он раздавливался, причем края его и после чеканки продолжали сохранять упругую и сочную закругленность, так что, несмотря на раздавленность, античная монета воспринимается как ограниченная одною замкнутою поверхностью, т. е. как происшедшая из *шарика*... Сосредоточение главной массы металла именно в этой части ведет к *лепешкообразной* или чечевицеобразной форме», (там же, 166, разрядка моя. — Л. П.), античным монетам, пролежавшим в земле, и вековой грязи на них, следам прикосновений («Этот накопившийся на ней в течение веков слой грязи, эту ее вековую обмусоленность, эти следы бесчисленных к ней прикосновений мы ценим, испытываем от них непосредственное удовольствие и величаем „благородною патиною древних“», (там же, 168, разрядка моя. — Л. П.). На фоне научного, искусствоведческого описания П. А. Флоренского ярче проступают особенности мандельштамовской концептуализации монетного фрагмента: это, например, разрушительные функции, которыми в поэтическом мире Мандельштама надделено время.

как смертоносная сила<sup>76</sup> и тем самым вписываются в линейную модель.

**90 Век, пробую их перегрызть, оттиснул на них свои зубы...** — в подтексте стоит Бергсон с его теорией времени-длительности: «La durée réelle est celle qui mord sur les choses et qui y laisse l’empreinte de sa dent. Si tout est dans le temps, tout change intérieurement» [Настоящая длительность — та, которая кусает вещи и оставляет на них отпечаток своих зубов. Если все находится во времени, все постоянно меняется] (Bergson 1966: 46), а также «La durée est le progrès continu du passé qui ronge l’avenir...» (там же, 4). *Оттиск*, возможно, коррелирует с темой памяти.

**90—91** — параллели к губительному линейному времени в «Нашедшем подкову» —

«Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное — время. Время хочет пожрать государство»; *Холодок щекочет темля, / <...> / И меня срезает время / <...> / Как ты прежде шелестила, / Кровь, как нынче шелестишь. / Видно, даром не проходит / Шевеленье этих губ, / И вершина колобродит, / Обреченная на сруб 1922*, все три отмечены Ст. Бройдом; «Нет, Чаадаев не смирился, хотя время своим тупым напильником коснулось и его мысли» («Петр Чаадаев», 1914); «Две черствые липы, оглохшие от старости, подымали на дворе коричневые вилы. Страшные какой-то казенной толщиной обхвата, они ничего не слышали и не понимали. Время окормило их молниями и опило ливнями, — что гром, что бром — им было безразлично» («Путешествие в Армению», 1931—1932).

**91 срезает меня, как монету** — эту строку М. Л. Гаспаров связывает с бытовавшей в еврейской среде незаконной практикой срезания (обрезания) монет, при которой монета обесценивалась.

**92 И мне уж не хватает меня самого...** — можно понимать как наступление смерти, ср. параллельное место *Тварь, откуда жизнь хватает, / Донести хребет должна* («Век», 1922). Существует описание мандельштамовского чтения этого стихотворения, воспроизводящего ситуацию конца (отмечено Д. Майерс), ср.: «Мандель-

---

<sup>76</sup> Д. Сегал видит овидиевский прототип в таком понимании времени («Tristia» IV, 6), с чем трудно согласиться. В этой тристии время представляет собой созидательное начало (со временем укрощаются дикие звери, зреет зерно и т. д.); мандельштамовский прототип, время-разрушитель, — это, скорее, *tempus edax rerum* («Метаморфозы», XV, 234).



штам читал последнюю строчку так, как если бы ему не хватало «себя самого»<sup>77</sup>.

*Язык, образы, мотивы, сюжет*

IX строфа подводит итоги всему тому, что было сказано выше: она, как уже отмечалось, синтезирует тезис (первую часть) и антитезис (вторую часть). Начинается она с рефлексии о судьбах культуры: *То, что я сейчас говорю, говорю не я...*, напоминающей, с

---

<sup>77</sup> «Сначала голос его зазвучал сдержанно и без дрожи. Он словно только набирал силы. Это было начало как бы спокойно-эпического повествования в прозе:

*Глядим на лес и говорим:  
Вот лес корабельный, мачтовый,  
Розовые сосны  
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,  
Им бы поскрипывать в бурю,  
Одинокими пиниями,  
В разъяренном безлесном воздухе...*

Но вот все напряженнее, все туже паруса, вздутые ветром. Полупустая комната с крашеным дощатым полом наполняется глухими раскатами органа. Напряжение передается мне так, словно это не он, а я читаю.

*Воздух дрожит от сравнений.  
Ни одно слово не лучше другого,  
Земля гудит метафорой...*

Замерзшая фигурка его жены за столом все отдаляется от меня, уменьшаясь, уходит все дальше, дальше в глубь бесконечно растянутой перспективы...

*То, что я сейчас говорю, говорю не я,  
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы...*

Я слушаю, вжав голову в плечи. Кажется, читая, он выпивает весь воздух комнаты. Никогда прежде я не видел Мандельштама таким. Лицо его бело, глаза сухи и словно испуганы. Даже всегда дрожащая при чтении стихов нижняя губа не дрожит...

В его легких уже не хватает воздуха. Задыхаясь, он произносит последние строки:

*Время срезает меня, как монету,  
И мне уже не хватает меня самого...*

Будь еще хоть одна строка, он уже не сумел бы произнести ее (Из воспоминаний Э. Л. Миндлина о Мандельштаме; Мандельштам 1991, т. II, 532—533.)

одной стороны, повествовательную рамку первых двух глав (с глаголом *говорить*), а с другой, — речь от первого лица в III строфе.

Эпизод проговаривания того, что уже существовало, вписывается в «вечное возвращение», иллюстрируя уже знакомый нам тезис: все сохраняется, ничто не исчезает бесследно. Таким образом, первые строки IX строфы задают основу «экзистенциального» сценария. В чем он состоит?

Х существует в мире, потом приходит конец его существованию (линейное время его разрушает/уничтожает), но память о нем остается (первая разновидность) / но потом начинается его постсуществование (вторая разновидность); в постсуществовании как раз и дает о себе знать «вечное возвращение».

Заметим, что «экзистенциальный сценарий» просматривается по меньшей мере в двух сюжетах «Нашедшего подкову»: это «победа на колесничных состязаниях → песнь, созданная в честь победителя и потому живущая дольше других», «двуколки; лошади и колеса; конь → подкова». Вот прозаический пересказ последнего:

При жизни (земном существовании) двуколки/лошади существуют по законам линейного времени: они появляются (в данной сюжетной линии это звено отсутствует, но оно представлено в других), существуют какое-то время, исчезают. Их постсуществование (в памяти, в культуре) — в подкове, которая хранит память о том, что было (зд. первая разновидность сценария).

Более отчетливо этот сценарий воплощается в финальной строфе, причем трижды; помимо уже упомянутой речи Я-субъекта (*то, что я говорю... вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы*), где эмфатически выделена заключительная стадия, он лежит в основе «археологических» эпизодов с монетами-лепешками: монеты проходят все фазы «экзистенциального» сюжета в его второй разновидности.

Первая фаза — создание монет, нанесение на них знаков (*одни на монетах изображают льва*). Вторая — выход из обращения, потеря денежной стоимости (отсюда уравнивание ценности *медных, золотых и бронзовых лепешек* — они с одинаковой почестью лежат в земле) и их «смерть», конец (*век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы / время срезает... лежат в земле*). Третья фаза — постсуществование (*вырыто из земли* (о зернах, но и о монетах одновременно)). Эпизод с монетами грамматически оформлен в УЗУАЛЬНОМ времени, что придает ему иллюстративность. Иллюст-

ративный характер к тому же приводит к нарушению причинно-следственных связей в IX строфе: например, финальная стадия выхождения на поверхность земли дается первой.

Третья иллюстрация «экзистенциального сюжета» — это судьба Я-субъекта; сам сюжет дается в предфинальной стадии (конец Я-субъекта, полагаемый линейным временем, в НАСТОЯЩЕМ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОМ); о постсуществовании Я-субъекта в этом стихотворении ничего не говорится, однако в других стихотворениях он специально оговаривается<sup>78</sup>, ср.:

*Да, я лежу в земле, губами шевеля, / Но то, что я скажу, заучит каждый школьник: / На Красной площади всего круглей земля* 1935.

Рассмотренный диалектический сценарий, с противопоставлением двух моделей времени, существования и постсуществования, проигрывается не только в «Нашедшем подкову», но и в некоторых других поэтических и прозаических произведениях Мандельштама.

В «Нашедшем подкову» с концом Я-субъекта согласуется мотив порчи (*время срезает меня...*) и мотив опустошенности (*И мне уж не хватает меня самого*).

Композиционно конец стихотворения, совпадающий с концом лирического «я», — это параллель к концу эры, совпадающей с концом стихотворного периода.

Для текстового пространства этой строфы организующей опять является вертикаль, как и в первой части, однако вертикаль теперь соединяет поверхность земли и земную кору, почву (*в земле, из земли*), которые коррелируют и с мотивом земли-хранительницы, и с мотивом конца. Тем самым благодаря этой заключительной строфе мироздание в «Нашедшем подкову» представлено в полном для Мандельштама объеме.

### *Итоги*

Итак, в заключительной, третьей части, диалектически соединяются три главные темы этого стихотворения:

---

<sup>78</sup> Едва ли возможно восстановить стадию постсуществования лирического «я» по аналогии с монетами из статьи «Гуманизм и современность» (1923), см. уже цитированное место (ОМ, II: 207).

- 1) «создание X-а»;
- 2) «разрушение/конец X-а» (и дополнительный мотив «порчи/опустошенности»);
- 3) «постсуществование X-а» (на месте мотива «память об X-е»).

Они образуют единый сценарий существования.

Линия «я» является обрамляющей для «археологических» сюжетов.

В третьей части совмещаются две модели времени — линейная и циклическая (последняя — в виде «вечного возвращения»).

Текстовое пространство охватывает собой поверхность и внутренность земли.

Тематически здесь представлены: 1) поэтическая речь; 2) монеты; 3) судьба лирического «я».

#### 4.4.3. Название стихотворения

В заключении этого раздела нам остается только вернуться к названию этого стихотворения. Так что же обрел НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ?

С дескрипцией «нашедший подкову» связана самая длинная сюжетная линия, растянувшаяся с III строфы по VIII. Таким образом, можно предположить, что НАШЕДШИЙ ПОДКОВУ получил память об античности, о колесничных состязаниях, о *песнях*, которые посвящались победителю, о беге иноходца *с разбро-санными ногами*. Поэтому *подкова* в нашей интерпретации — это не столько амулет, сколько знак «вечного возвращения». Подтверждением того, что такие ассоциации у Мандельштама были, может служить стихотворение «Язык булыжника...» того же 1923 г., в котором строчкой *И светлым ручейком течет рассказ подков / По звучным мостовым прабабки городов* вводится описание событий двух французских революций.

Альтернативное объяснение дает О. Ронен:

«Тематический центр „Пиндарического отрывка“ образует сгусток образов Российской государственности и культуры... Подкова — все, что осталось от гордого коня Петра, сохраняющая, как и русский поэт, бессмертный ритм величественной поступи России. Подкова, счастливая примета, защитит порог нашедшего ее» (Ронен 1992: 531).

#### 4.4.4. Стилистические и жанровые характеристики «Нашедшего подкову»

С реконструированным сюжетом и мотивами напрямую соотносятся стилистические и жанровые характеристики этого стихотворения.

В первой части этого стихотворения выделяются номинации *влача, земное лоно, фисталище, песнь*, стилистически «высокие», архаизированные, а также иноязычное слово — латинизированные (итальянизированные) *пинии*. В этом — русскоязычное следование высоким античным первообразам и, возможно, аллюзии на Древнюю Грецию (пиндаровскую и допиндаровскую, гомеровскую). Об ориентации на античную или псевдоантичную традицию (последняя — в лице А. Шенье) говорит изысканный перифрастический стиль, ср. метафоры-переименования и чистые перифразы:

волны названы *влажными рытвинами*, земля, суша — *земным лоном*, мачта — *отвесом* [метафора-переименование, метафора-загадка] и *хрупким прибором геометра*, смола — *смолистыми слезами*, сосны как потенциальный строительный материал — *благородным грузом*, кроны сосен — *мохнатой ношей*; Иосиф — *вифлеемским мирным плотником*, колесницы (кони) на скачках — *хралящими любимцами фисталищ*; воздух определяется целой серией перифраз — это *сфера*, которую *расталкивают плавниками*; *хрусталь*, в котором *движутся колеса и шапаются лошади*, *влажный чернозем Нееры*; метафорический эпитет *шефоватая* поверхность морей, — от волн, *густые* от натуги — метафорический эпитет, с метонимией,

и непривычно большое количество метонимий (синекдох) (в том числе перенятых из латинской поэзии — *соль* вместо моря, *пинии* вместо корабля, *колеса* вместо колесниц). Отметим еще, что в первой части собрано большинство метафор с одушевлением: одушевляются *ветер, сосны, песни*:

*под соленой пятою ветра*, [о соснах] *забывая верхушками о корнях, предлагая выменять*; [песни] *дольше живет... она отмечена среди подруг повязкой на лбу*.

Встречаются в первой части зооморфные и опредмечивающие метафоры (*все живое... плавает, как рыба, плавниками расталкивая; воздух ← чернозем*).

Вторая часть продолжает первую не по линии перифраз (они исчезают), а по линии сравнений (в I части сравнения — *неудобной, как хребет осла, плавает, как рыба*; во II — *Эра звенела, как шар золо-*

той и особенно сравнение ситуаций, вводимое союзом *так* (VI, VIII)), а также по линии опредмечивающих метафор (эра ← *шаф*).

В III части синтезируются все три стилистических приема: перифрастические метафоры-переименования (*разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки*), метонимии (синекдохи) (время ← *век*, профиль ← *голова*) и сравнения (*подобно зернам окаменелой пшеницы; как монету*). Характер метафор — зооморфный (век ← *перезреть*) и неочетливо антропоморфный или вещественный (время ← *срезает*). Таким образом, разностилевые приметы поддерживают как проведение мотивов, так и композиционное деление «Нашедшего подкову» на три части.

Теперь о жанрах. В этом стихотворении есть аллюзии на два жанра античной поэзии, оба пиндаровских — эпиникий (оды на победу) и эпитафия (точнее, эпицедей или френ). Эпиникии — в IV строфе, в первой части, эпитафия — христианской эре и себе, во второй и третьей частях. Автоэпитафия Мандельштама слабо вписывается в пушкинско-державинско-горациевскую традицию, поскольку в отличие от *Нет, весь я не умру — душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит*, она не дает оснований для оптимистичных ожиданий постсуществования «я».

Жанр «Нашедшего подкову» неочтлив; вольные рассуждения на темы поэзии, истории приближают его к пиндарической оде, существовавшей в западноевропейской традиции.

#### 4.4.5. Итоги

Подведем окончательные итоги. «Чужое» в этом стихотворении — это история и культура, слова, образы и мотивы; «свое» — обобщение культурного и исторического опыта; темы созидания, конца, памяти, складывающиеся в «экзистенциальный» сценарий; дискурсивное проведение мотивов; сюжет, а также поэтическая диалектика, о которой речь пойдет дальше. Творческая переработка «чужого», проведение через «чужое» слово, «чужой» образ своей линии — вот что порождает новый смысл. Такая трактовка согласуется с положением, которое Мандельштам особенно настойчиво отстаивает в разных статьях 1920-х гг.:

«Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания. Когда трепники написаны, тогда-то и служить обедню» («Буря и натиск», 1923).

#### 4.5. КОСМОЛОГИЯ И ДИАЛЕКТИКА В «НАШЕДШЕМ ПОДКОВУ»: ЧАСТОТНЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ ТЕЗАУРУС

«Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верлэном культуры. Для него вся сложность старого мира та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы. Говорят, что причина революции — голод в межпланетных пространствах. Нужно рассыпать пшеницу по эфиру» («Слово и культура», 1921).

Сказать, что такие-то и такие-то тематические инварианты обнаруживают себя в стихотворении «Нашедший подкову» — это значит приравнять «Нашедшего подкову» ко всем остальным стихотворениям или даже стихотворным сборникам с подобной тематикой. Например, к стихотворению «Гончарами велик остров синий...» (1937):

*Гончарами велик остров синий — / Крит зеленый, — запеся их дар / В землю звонкую: слышишь, дельфиновых / Плавников их подземный удар? / Это море легко на помине / В осчастливленной обжигом глине, / И сосуда студеной власть / Раскололась на море и глаз. / Ты отдай мне мое, остров синий, / Крит летучий, отдай мне мой труд / И сосцами текущей богини / Воскорми обожженный сосуд. / Это было и пелось, синяя, / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питье / Называли «моя» и «мое». / Выздоровливай же, излучайся, / Волоокого неба звезда / И летучая рыба — случайность / И вода, говорящая «да».*

После разбора мотивов, композиции, топики, языка «Нашедшего подкову» в стихотворении «Гончарами велик...» узнаваемы такие инвариантные составляющие:

- противопоставление «суша — вода»; морская богиня, участвующая в космогоническом сценарии;
- плавники*, *летучая рыба* как вспомогательные образы метафор;
- мотивы созидания, нахождения в земле и земли-хранительницы сокровищ;
- начало времени (ab ovo) / начало истории; античность и до-античность как фон; спрессованное время, с одной стороны, правремя, спроецированное на все происходящее, с другой;

прочерченная временная (историческая) линия «до Одиссея — Одисей — „я“, живущий сейчас»; «да», сказанное водой.

С «Камнем» и «Tristia» у этого стихотворения также обнаруживается большое количество общих мотивов: созидание, «вечное возвращение», память. С «Tristia», Стихами 1921—1925 гг. и более поздними стихотворениями — мотивы разрушительного времени, смены веков как смены эпох, личной обреченности. Таким образом, в диахронической перспективе стихотворение «Нашедший подкову», с началами и концами, с темой памяти, может рассматриваться даже как мостик, переброшенный от двух первых сборников Мандельштама, «Камень» и «Tristia», с пафосом человека-ремесленника и созданных им вещей, с античностью в качестве фона, с циклическим временем, — к поэзии 30-х гг., с ярко выраженной темой конца человеческой жизни, конца истории, с линейным временем, которое уже и в 20-е годы концептуализируется как время-разрушитель.

Однако «Нашедший подкову» даже на таком фоне — стихотворение уникальное. И уникальность его двоякого рода. Во-первых, в это стихотворение оказывается вписанным весь мир, с событиями, явлениями, законами и т. д.<sup>79</sup> И во-вторых, на всех уровнях этого стихотворения — лексическом, грамматическом, композиционном — «растворена» мандельштамовская диалектика. Иногда эти уровни взаимодействуют между собой, что «повышает акции» противоречий, складывающихся в единый диалектический сценарий.

Начнем с первого положения. Каталогизация всего сущего в истории поэзии — это особый нарративный прием (кстати, отмечаемый Мандельштамом в прозе и названный им «номенклатурной поэзией»): он обнаруживает себя, например, в стихотворе-

---

<sup>79</sup> М. Л. Гаспаров не принимает наш тезис, утверждая, что в любое стихотворение такого объема окажется вписанным весь мир. И хотя мы не пробовали сравнивать, все же обилие редкой для поэзии абстрактной лексики (*пространство, время, причина*) и родовой лексики (*все живое, дикий зверь*) вроде бы говорит в пользу нашей гипотезы. Другое мандельштамовское стихотворение примерно того же объема — «Стихи о неизвестном солдате» — не дает такой каталогизации, хотя космологическая его составляющая (с *пространством, воздухом, звездами*) достаточно сильна.



нии А. Шенье «L'Aveugle» [Слепец], в котором излагается содержание песен Гомера, включающее в себя все — от мироздания и четырех стихий до конкретных мифов и преданий. Но мандельштамовская каталогизация всего сущего в «Нашедшем подкову» — не на поверхности, она спрятана и рассеяна в тексте. Чтобы ее обнаружить и эксплицировать, мы составили частотный тематический тезаурус этого стихотворения. В нем оказались охваченными практически все главные рубрики любого языкового тезауруса, начиная от *пространства*, мира (*земли, воздуха, неба*<sup>80</sup>), географии, движения, времени, природы, живого и неживого мира, человека и человеческого мира, характеристик и атрибутов вещного мира и кончая аксиологией и числами. Более того, практически для всех основных категорий большей или меньшей степени абстракции в этом стихотворении находится соответствующее слово: например, *пространство, время; двигаться; счет, число* (крайне редкие слова для идиолекта Мандельштама!); *форма; запах; ощущение, память; начатъ, конец; все, все живое, дикий зверь, мужчина, ребенок*.

### Частотный тематический тезаурус

В этот тезаурус мы постарались включить бóльшую часть лексических средств, которые поддаются рубрикации<sup>81</sup>. Естественно, некоторые слова как «носители» разных смыслов попали сразу в несколько тематических групп.

**Каталогизация** всего сущего и диалектических законов, регулирующих существование и постсуществование, в этом стихотворении проходит не только как «прямая» номинация, но и как «непрямая» — метафорическая, метонимическая, перифрастическая. В этом последнем случае она помечалась значком #.

При подсчетах мы также учитывали все анафорические номинации.

Существительные во Мн. ч. записываются именно в этой форме.

Глагольная лексика в некоторых разделах записывается не в форме инфинитива, а в тех формах, которые встречаются в тексте.

vt — *verbum transitivum*, переходный глагол.

<sup>80</sup> Заметим, что *земля* употреблена в четырех разных значениях, к которым добавляется представление о земле как о суше в номинации *земное лоно*, а *воздух* — в двух, 'среда' и 'вещество'.

<sup>81</sup> Насколько нам известно, применительно к текстам художественной литературы классификация всех частей речи никогда не предпринималась. Обычно классифицировались существительные как носители авторской образности.

## I. МИРОЗДАНИЕ (37)

1. [части мироздания (12)] *небо* 26 [одновременно 'идеальное небо', 'высшая сила, управляющая всем происходящим' и 'физическое']; *воздух* 7, 30, 45, 45, 52, 52 [*воздух-1* 'среда'], *сфера* 46; *земля* 32, 71 ['поверхность']; *земля* 85, 89 ['земная кора']
2. [суша (2) vs. вода (8) = (10)] *земное лоно* ('суша', то же, что *земля-1.2*) 12; [атрибуты земли-суши] *пресный* (ливень) 24 // *моря* (мн. ч.) 13; [атрибуты моря] *влажный* (~ые рытвины) 11; *соленый* (~ая пята ветра) 8, *соль* 26; [характеристики] *поверхность* (морей) 13; # *шероховатый* (~ая поверхность морей) 13; *безлесный* (воздух) 7; *влажный* 11, 49
3. [вещество (10)] *чернозем* 49, *кремень* 79; *пыль* 65, 74; *хрусталь* 48; [четыре вещества как первоосновы мира] *земля* *земля-2.2* 'вещество, составляющее почву' + 'одна из четырех стихий' 51, *воздух* 51 [*воздух-2* 'вещество, заполняющее воздух-1' и *воздух-1* 'среда'], *вода* 45, *влажный* 11; *искры* 79 [вместо 'огня']
4. [стихии, метеорология (4)] *ветер* 8, *буря* 5; *разъяренный* (воздух) 7; *ливень* 24
5. [законы (1)] *притяжение* (земного лона) 12

## II. ГЕОГРАФИЯ (4)

*земля* 21 [*земля-1.4* 'государство, край' + 'ландшафт'], *горный кряж* 24; [место] *вифлеемский* (плотник) 18; *знаменитый* (горный кряж) 24

## III. ПРОСТРАНСТВО И ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ (68)

1. [общие понятия (2)] *пространство* [*пространство-1*, подтип: эмпирически постигаемое, 'расстояния и места'] 10; *поверхность* 13
2. [верх — низ (3)] *верхушки* 4, 23, *корни* 23
3. [характеристика поверхности (6)] *рытвины* 11, # *шероховатый* 13, # *хребет* (осла) 22, *горный* 24, *кряж* 24; *кремень* 79
4. [покрытый чем-л. (2)] *в* [+ Предл. пад.] (пыли) 65, *в* (мыле) 65
5. [пространственные отношения (7)] *близость* (мужчины) 42; *прикосновение* 60 [+ 'контакт']; *вот* 2 (+ ближний дейкис); *до* [+ Род. пад.] (верхушки) 4, *под* [+ Твор. пад.] (ливнем) [+ 'каузация'] 25
6. [местоположение, местонахождение (11)] *на* [+ Предл. пад.] (земле) 21, *на* (кряже) 24, *на* (пороге) 77, *на* (монетах) 86, *на* (них) 90; *в* [+ Предл. пад.] (руке) 82; *среди* [+ Род. пад.] (других) 39, *между* [+ Твор. пад.] (ладоней) 44; *в* [+ Предл. пад.] (нем) 45, *в* (котором) 48, *в* (земле) 89
7. [место (2)] *дорога* [*дорога-1.1* — 'полоса земли, предназначенная для перемещения'] 69; *ристаллице*<sup>82</sup> 36

<sup>82</sup> *Ристалище* (книжн., устар.) — площадь, служащая для конных состязаний (СЛУШ).

8. [местонахождение... поза (3)] *стоять* 21, *лежать* 89 (о неодуш. субъекте), *лежать* (об одуш. субъекте) 65
9. [динамические пространственные отношения (8)] *от* [+ Род. пад.] (земли) 71, *с* [+ Род. пад.] (нее) 74, *из* [+ Род. пад.] (него) 52, *из* (земли) 85, *из* (кремня) [+ 'воздействие на объект'] 79; *по* [+ Дат. пад.] (деревьям) 44; *в* [+ Вин. пад.] (песнь) 37; *в* (него) 52
10. [перемещение (21)] *двигаться* 48, *плавать* 45; *выйти* 52, *войти* 52; *пробежать* 53; *бежать* 67; *проступить* (сквозь обшивку корабля) 15; *шарахаться* 48; *отпалкивания* 71; *путешествия* 19; *расплескаться* 83; [в т. ч. каузированное] *признать* 8; *влачить* (прибор геометра) 11; *дать* 62, 62; *сдувать* (пыль) 74; *вешать* (ее) 77; *нести* 83, # *ноша* 4, *вырыть* 85; *разбросанный* 69
11. [преодоление препятствий (2)] *через* [+ Вин. пад.] (рытвины) 11, *сквозь* [+ Вин. пад.] (обшивку) 15
12. [пространство-время (1)] *в* [+ Предл. пад.] (бурю) 5; см. также VII. 5. Форма (1)

#### IV. ДВИЖЕНИЕ vs. НЕПОДВИЖНОСТЬ (31)

1. [движение (28)] *устоять* 8, *качаться* 29, *дрожать* 30; *разрываться* (на части) 35; *поддерживать* 59; *прикосновение* 60; *срезать* 90; *расталкивать* 46; см. также III. 10. Перемещение (20)
- vs.
2. [Неподвижность (3)] *лежать* (об одуш. субъекте) 65, *лежать* 89 (о неодуш. субъекте), # *отдохнуть* 78

#### V. ПРИРОДА (52)

1. [неживая (18)] *камни* 69, *окаменелый* 85; [растения] *деревья* 53; *лес* 1, 2, *сосны* 3, 5, 21, # *пни* 6; *кобры* 43; *яблоко* 62, 62; *зерна* 85, *пшеница* 85, # *соль* 26; [части деревьев] *верхушки* 4, 23, *корни* 23
2. [живая (20)] *всё живое* 45; [животный мир] *животные* 54, *зверь* 43; *дикий* 43; # *осел* 22; *лев* 86; *птичий* (~ья стаи) 34; # *рыба* 45; *любимцы* *ристалли* (перифр.) 36; *лошади* 48; *конь* 65, 66, *иноходец*<sup>83</sup> 72; [части тела животных] # *хребет* 22; *шерсть* 43 ['волосяное покрытие'], *мохнатый* 4; # *плавники* 46; *шея* 66; *ноги* 67; # *зубы* 90
3. [человек (12)] *человеческий* 80; *мужчина* 42; *дети* 54; *ребенок* 61; [части тела] *голова* 87, *лицо* 63, *лоб* 40, *зубы* 80; *рука* 82, *ладони* 44; *пята* 8; (а также) # *слезы* 15
4. [морские мифологические существа (2)] *Неера* 49; [атрибуты (?)] *трезубцы* 50

<sup>83</sup> При *иноходи* лошадь одновременно выносит сначала обе правые ноги, а затем обе левые (СЛУШ).

## VI. ЧЕЛОВЕК И ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ МИР (93)

см. V. 3. Человек; части тела (12)

1. [человек в обществе и в различных ситуациях (13)] *мореплаватель* 9, *мореход* 19; *плотник* 18; *геометр* 11; # *отец* (путешествий) 19 / *друг* (морехода) 19; # *подруга* 40 / *кто* 37, *никто* 59; *одни* 86, *другие* 87; *нашедший подкову* 73; *мирный* 18
2. [артефакты и вещи/животные, окружающие человека (6 + 29 = 37)] *повязка* 40; *шерсть* ('ткань') 75; *кувшин* 83, 83; # *лепешки* 88; # *шар* 58;
- [в т. ч. инструменты — земледельческие, морские, мифологические (5)] # *прибор* (геометра) 11; *вилы* 50, *трезубцы* 50, *мотыги* 50, *плуги* 50;
- [в т. ч. корабль (8)] *корабль* 15; *корабельный* 2, *мачтовый* 2 (лес); *отвес* 8, *прибор* (геометра) 11 ('мачга'); *палуба* 8; *доски* 16; *переборки* 18;
- [в т. ч. колесницы (14)] *двуколки* 33, # *упряжь* 34; *колеса* 48 / [конь] *любимцы* *ристалли* 36; *лошади* 48; *конь* 65, 66, *иноходец* 72; [подкова] *подкова* 73, 74, 75, 77, 78, 79;
- [дом (2)] *домой* 83; *порог* 77;
- [монета (2)] *монета* 91, *монеты* 86
3. [человеческая деятельность, в т. ч. социальная (6)] *путешествия* 19; [со-  
стязание] *соперничать* 36; *изображать* 86;
- [в т. ч. игры] *лапта* 53, *бабки* 54, *играть* 5
4. [речь (12)] *говорить* 1, 20, 84, 84; *сказать* 80; *сказанный* (~ое слово) 81; *спасибо* 56, «да» 60, «нет» 60; *отвечать* 60, 61, *голос* 63
5. [слово (6)] *слово* 31, 31, 81, *слова* 63; *имя* 37; *название* 38;
6. [поэтическое творчество (5)] *сравнение* 30; *метафора* 32; *песнь* 37, 38; *название* 38
7. [знаки на монетах (2)] *лев* 86, *голова* 87

## VII. ХАРАКТЕРИСТИКИ И АТРИБУТЫ ВЕЩНОГО МИРА (80)

1. [запах (4)] *запах* 14, 41, 43; *дух* (чобра) 44
2. [звуки (26)] *звук* 64, *голос* 63, 63; *пошкряпывать* 5, *шуметь* 24, *трещать* 29, *гудеть* 32; *хрепеть* 36, 65; *шорох* 53; *звенеть* 58, 64; *отвечать* 60, 61; *произносить* 63; см. также VI. 4, *речь* (11); см. также раздел «Фоника», звукоподражания
3. [на ощупь (3), на вкус (1) + 2 = (6)] # *шероховатый* 13, # *влажный* 10, 49 // *соленый* 8;
- [в т. ч. воздействие на обоняние, зрение (2)] *броская* (упряжь) 34; *одуряющий* (запах) 41
4. [цвет (4)] *розовый* (~ые сосны) 3; *зеленый* (~ая лапта) 53; *золотой* (шар) 58; *заблестеть* 75
5. [форма (15)] *форма* 83;

- [в т. ч. круглая, шарообразная, полукруглая (14)<sup>84</sup>] повязка 40, сфера 46; колеса 48; шар 58; яблоко 62, 62; крутой 66, поворот (шеи) 66; см. также VI. 2. подкова (6)
6. [вес (4)] тяжесть 82, груз 27; ноша 4; легкий 33 (+ 'с большой скоростью')
7. [материал, вещество в основе чего-л. (6)] золотой 58, 88, медный 88, бронзовый 88; смолистый 15; соленый 7
8. [прочный — хрупкий (4)] окаменелый 85, упругий 47 vs. хрупкий 11, 55
9. [как сделано (4)] заклепанный 17, сложенный (в переборки) 17; замешан 51, литой 60
10. [внутреннее наполнение (1)] полый 59
11. [консистенция (3)] # густой 34; плотный 47, упругий 47
12. [тепло (3)] нагретый 47; пылуший 72, жар 72

#### VIII. МИР В ДИНАМИКЕ — СОБЫТИЯ, ЯВЛЕНИЯ, МЕТАМОРФОЗЫ (85)

см. X, 5, Аспектуальное время: «исполнения», «достижения», «деятельности», «отглагольные существительные» и глагол *быть*, в том числе 47 переходных глаголов

1. [в т. ч. 'происходить, иметь место' (1)] *быть* 56;
2. [в т. ч. воздействие (46)] *высекать* vt искры из кремня 79 и т. д.
3. [в т. ч. создание (8)] заклепанный 17, сложенный 17; украшенный 38; кто *ведет* в песнь имя 37; *распаханный* 49; (о воздухе) *замешан* 51; одни на монетах *изображают* льва 86, другие — голову 86
4. [в т. ч. разрушение, порча (4)] *растертый* 44, век, пробуя их *перезгрызть* 90; время *срезает* меня 91; век *оттиснул* на них свои зубы 90
5. [в т. ч. воздействие с целью вернуть к первоначальному виду (2)] *сдувает* с нее пыль 74; *растирает* ее шерстью 75
6. [в т. ч. приложение усилий] *натуга* 34

#### IX. МИР В СТАТИКЕ (4)

см. X, 5, Аспектуальное время: «состояния»

#### X. МИР ВО ВРЕМЕНИ (25)

1. [время: общие понятия (7)] *время* 91 [*время*-1.1 как абстрактное понятие, во всей своей концептуальной полноте], *век* 90 [*век*-1.2. в том же значении, что и *время*-1.1]; *ночь* 49; *когда* 68; *пока не* 75; *тогда* 76; *сейчас* 84

<sup>84</sup> Круглая форма — в семантике «геометрических» прилагательных и существительных, а также в семантике предметных слов.

2. [история (2)] наша эра 55; летоисчисление 55

3. [фазы (9)]

[в т. ч. начало (3)] начать 28, # отец (путешествий) 19, заблестеть 75;

vs. [в т. ч. конец (6)] конец 55; умерший 54; исчезнуть 64; последний 81; больше не (чего) 79, 80

4. [продолжительность, длительность (6)] жить 39, сохранять (воспоминание) 67, оставаться (об ощущении) 82; еще 64, 67, дольше 39

См. также III. 12. Пространство-время (1)

5. Внутреннее (аспектуальное) время (иллюстрации)

**Основные предикаты (67) и второстепенные (27), всего (94)**

**[ДИНАМИКА — исполнения, достижения,  
деятельности, процессы — 85, 90%]**

**Исполнения (основные — 14 + второстепенные — 15, всего 29, 30%)** *сличить* vt с притяженьем... поверхность 12; воздух *замешан* vt 51; *сдувает* vt с нее пыль 74; *растирает* vt ее шерстью 75; он *вешает* vt ее на пороге 77; *высекает* vt искры из кремня 79; его *несли* vt 83; время *срезает* vt меня 91; одни на монетах *изображают* vt льва 86; другие — vt голову 86; летоисчисление *подходит к концу* 55; с чего *начать* 28; кувшин *расплескался* 83 // *отвес, пригнанный* vt к пляшущей палубе 9; доски, *заклепанные* vt 17; доски, *слаженные* vt в переборки 17; *украшенная* vt названьем песнь 38; *чобра, растертого* vt между ладоней 44; чернозем Нееры, *распаханный* vt 49; то, что *было* 56; эра, никем не *поддерживаемая* vt 59; *нашедший* vt подкову 73; повязкой, *исцеляющей* (vt) от беспамятства 41; *одуряющего* (vt) запаха 41; плавниками *расталкивая* vt сферу 46; век, пробуя их *перегрызть* vt 90; с *разбросанными* vt ногами 67; слез, *проступивших* 15; *умерших* животных 54

**Достижения (основные — 22 + второстепенные — 6, всего 28, 30%)** *выменять* vt свой благородный груз на щепотку соли 26; кто *введет* vt в песню имя 37; *отвечала* vt «да» и «нет» 60; ребенок *отвечает* (vt)... 61; «Я дам тебе яблоко» 62; «Я не дам тебе яблока» 62; *сохраняет* vt форму 67; губы, которым больше нечего *сказать* vt 80; *сохраняют* vt форму последнего сказанного слова 81; *вырыто* vt из земли 85; век, пробуя их *перегрызть* vt 90; век *оттиснул* vt на них свои зубы 90; *устоит* отвес 8; легкие двуколки *разрываются* на части 35; она *отмечена* среди подруг повязкой на лбу 40; из него нельзя *выйти* 52; в него трудно *войти* 52; я сам *ошибся* 57; я *сбился* 57; *запутался* в счете 57; причина звука *исчезла* 64; пока она не *заблестит* 75 // последнего *сказанного* vt слова 81; камней дороги, *обновляемых* vt в четыре смены 70; *забывая* верхушками о корнях 23; *предлагая* небу vt выменять 26; век, *пробуя* vt их перегрызть 90; *вдыхая* vt запах 14

**Деятельность (основные — 22, второстепенные — 6, всего 28, 30%)** голоса, который *произносит* vt эти слова 63; *глядим* на лес 1; *говорим* vt 1; *говорим*

vt 20; всё живое *плавает* 45; *движутся* колеса 48; *шахраются* лошади 48; шорох *пробегают* по деревьям... лаптой 53; дети *играют* в бабки 54; эра *звенела* 58; звук *звенит* 64; конь *лежит* 65; (конь) *храпит* 65; чтобы она *отдохнула* 78; то, что я *говорю* vt 84; *говорю* не я vt 84 // *пляшущей* палубе 9; *пышущего* жаром иноходца 71; *влача* vt прибор геометра 11; *любуюсь* на доски 16; *соперничая* с храпящими любимцами 36; *храпящими* любимцами 36; [в т. ч. **гомогенная деятельность**] *поскрипывают* 5; шумели 24; всё *трещит* 29; (все) *качается* 29; воздух *дрожит* от сравнений 30; земля *гудит* метафорой 32

### [ДЛИТЕЛЬНОСТЬ, СТАТИКА — состояния и др. — 9, ок. 10%]

**Процесс (1)** *дольше живет* среди других 39

**Состояние (основные — 3, второстепенные — 1, всего 4,4%)** в руке *остается* vt ощущение тяжести 82; они *стояли* на земле 21; лепешки *лежат* в земле 89; *разъяренный* 7

**Полусвязочные, некоторые фазовые и модальные глаголы (4)** воздух *бывает* 45 темным; их *было* не четыре 68; больше уж ей не *придется* 79; **а также** мне уж не *хватает* меня самого 92

**Отглагольные существительные и/или существительные с аспектуальной семантикой (6)**

от *натуги* 34; в необузданной *жажде* пространства 10; *беспамятство* 41; на всякое *прикосновение* 60; воспоминание о *беге* 67; *отталкивания* от земли 71

## XI. ПОВТОРЯЕМОСТЬ (6)

[**повторение (6)**] *заново* 49 (во времени), *обновлять* 70 (во времени); *слепок* 63; *всякий* (~ое прикосновение, 'каждый раз, когда прикасались') 60; *так* 61, 72

## XII. ПРИЧИННО-СЛЕДСТВЕННЫЕ СВЯЗИ (9)

1. [**причина — следствие (1)**] *причина* (звука) 64

2. [**цель (1)**] *чтобы* 78

3. [**каузативные предложно-падежные конструкции (7)**] в бурю 5; в разъяренном безлесном воздухе 7; *под* соленой пятою ветра 8; в необузданной жажде пространства 10; *под* пресным ливнем 24; (воздух дрожит) *от* сравнений 30; на всякое прикосновение (отвечала «да» и «нет») 60, ср. также Творительный (земля гудит) *метафорой* 32

## XIII. МИР В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ (6)

1. [**восприятие (3)**] *глядеть* 1, *любоваться* 16; *вдыхать* 14

2. [**ощущение (3)**] *ощущение* (тяжести) 82, *тяжесть* 82, # *жажда* (пространства) 10

## XIV. МЕНТАЛЬНЫЕ ОПЕРАЦИИ (47)

1. [**количество, счет (6)**] *счит* 57, *летоисчисление* 55; число 69, 71; *четыре* 68, 70

2. [полнота охвата (6)] *все* 29, *всё живое* 45, *всякий* (~ое прикосновение) 60; *каждый* (~ую ночь) 49; *наполовину* 83; *ни одно* 31
3. [интенсивность (1)] *необузданный* (~ая жажда пространства) 10
4. [степень (4)] *слишком* 41, *чуть* 47, *трижды* (блажен) 37; (не) *хватать* 92
5. [объем (1)] *щепотка* (соли) 26
6. [последовательность (1)] *смена* 70
7. [однообразие, похожесть (2) vs. разнообразие (3), всего (5)] *одинаковый* 89, # *подруги* 40 vs. *разнообразный* 88, *одни* 86 ... *другие* 87
8. [избранность, выделенность (4)] *любимец* 36; *отмеченный* 40; *знаменитый* 24, *почетъ* 89
9. [отрицание (16)] *лес* 2 ... *безлесный воздух* 7; *исцеляющий от беспамятства* 41; *безуспешно* 26; *необузданный* 10; *неудобный* 22; *Не* вифлеемским мирным плотником, а другим 18; *Когда их было не четыре, / А по числу камней дороги земле* 68—69; *Ни одно слово не лучше другого* 31; *Полая, лилая, никем не поддерживаемая* 59; *пока она не заблестит* 76; *И больше уж ей не придется высекать искры из кремня. / Человеческие губы, которым больше нечего сказать* 79—80; *То, что я сейчас говорю, говорю не я* 84; *И мне уж не хватает меня самого...* 92; *отвечала «да» и «нет»* 62; *«Я дам тебе яблоко» — или «Я не дам тебе яблока»* 62
10. [память (3)] *забывать* 23; *беспамятство* 41 vs. *воспоминание* 69  
 (лексические пары — иллюстрации)
11. [собираемость vs. единичность]  
*лес* 1, 2 vs. *сосны* 3 vs. *одинокий* (~ие пинии) 6;  
*дети* 54 vs. *ребенок* 61;  
*лошади* 48 vs. *конь* 65;  
*монеты* 86 vs. *монета* 91;  
*другие* 39, *подруги* 40 vs. *песнь* 37, 38;  
 [мы] vs. *я*  
*стай, все живое* (с детализацией)
- [представители одного рода] *сильный зверь*, см. также человек [в обществе и различных ситуациях]
12. [целое — часть] см.  
*корабль* 15 vs. *палуба* 8; *доски* 16; *переборки* 18; *мачтовый (лес)* 2  
*двуколки* 33 vs. *колеса* 48, *лошади* 48;  
*конь* 65, 66, *иноходец* 72 vs. *подкова* 73, 74, 75, 77, 78, 79;  
*домой* 83 vs. *порог* 77
13. [метонимии] *пинии* (вм. корабля) 6; *соль* (вм. моря) 27, а также *зубы* 80; *рука* 82; *голова* 87



### XV. АКСИОЛОГИЯ (11)

1. [положительные характеристики (6)] *благородный* 27, # *блажен* 37, *лучше* 31, *украшенный* 38; *почесть* 89, а также *спасибо* 56
2. [отрицательные характеристики (4)] [ошибка, неправильность] *ошибитесь* 57, *сбиться* 57, *запутаться* 57; [ущерб] *расплескаться* 83
3. [гармония (1)] *мирный* 18

### XVI. СУБЪЕКТНОСТЬ (КОММУНИКАТИВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ) (12)

1. [Я-субъект (7)] *я* 57, 84, 84, 92, 92; *сам* 56, 92
2. [чужое «я» (2)] *я* 62, 62
3. [чужое «ты» (2)] *ты* 62, 62
4. [мы — ‘люди, живущие теперь’ (1)] *наша* (эра) 55

В этом стихотворении мир входит через множество своих атрибутов; он воздействует на человеческое зрение, слух, осязание, обоняние; он дается и объективно, в восприятии человека, и пропущенным через множество разных ментальных операций; наконец, мир получает оценки.

В тезаурусе обращает на себя внимание обилие противопоставлений:

- суша vs. вода (I. 2);
- движение vs. неподвижность (IV. 1—2);
- создание/созидание vs. разрушение (VIII. 3—4);
- линейность и необратимость времени (X) vs. повторяемость (XI);
- динамика vs. статика (X. 5);
- положительные vs. отрицательные оценки (XV),
- а также обилие отрицаний ‘X — не X’ (XIV. 9).

Впрочем, те же противоречия мы наблюдали и на уровне мотивов, и на уровне композиции. При этом именно противоречия позволяют нам из обрывочных и мозаичных (на первый взгляд) фрагментов выстроить единую картину, а за красочностью и образностью этого стихотворения почувствовать пульсирующую мысль.

Итак, переходим к поэтической диалектике этого стихотворения.

#### *Диалектика субъекта и объекта*

Мир, или объект, в этом стихотворении лексически представлен уже знакомой нам инвариантной триадой *небо — воздух —*

земля, а также природой, богатейшим вещным миром, событиями и т. д. А воспринимающий его субъект представлен ‘мы’ (т. е. людьми) и я (лирическим героем этого стихотворения).

Вообще, творчество Мандельштама дает как образцы различные субъекта и объекта:

«Виллон отлично сознавал пропасть между субъектом и объектом, но понимал ее как невозможность обладания. Луна и прочие нейтральные „предметы“ бесповоротно исключены из его поэтического обихода» («Франсуа Виллон»),

так и образцы неразличения, слитности:

*И снег хрустит в глазах, как чистый хлеб, безгрешен 1937; И букв кудрявых женственная цепь / Хмельна для глаза в оболочке света 1937; Для того ль должен череп развиться, / <...> / Чтоб в его дорожке глазницы / Не могли не вливаться войска? 1937.*

В «Нашедшем подкову» субъектно-объектная концептуализация мира идет под знаком нерасчлененности: нерасчлененности субъекта и объекта (I, II, IX строфы), синкретизма мира, человека и культуры (III—IV строфа). Как именно это происходит, мы покажем на следующем примере:

[сосны] *Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли / Свой благородный груз 26—27.*

Здесь с сюжетом «объективной» действительности (‘сосны → корабль’) соединяются субъективные, человеческие оценки — метафорическая перифраза *благородный груз*; наречие *безуспешно*. Конечно, слияние субъекта и объекта в таком описании можно объяснить тем, что этот фрагмент пропущен через сознание говорящих. Но нет, даже и там, где «реальность» дается сама по себе, вне речи персонажей, имеют место те же эффекты — например, в метафорах:

Метафора-переименование *смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля 15*; предикатная метафора *Земля судит метафорой 32* и т. д.

Взаимодействие субъекта и объекта еще лучше просматривается в тезаурусе: с одной стороны, мир своими запахами, звучанием, цветом, формой, материальностью воздействует на субъекта и его пять чувств — зрение, слух, вкус, обоняние, осязание (см. VII); но с другой стороны, человек воспринимает все это (см. XIII),

«перерабатывая» свои впечатления в речь, поэзию (см. VI. 4—6). Слово, лексически закрепляющее единение субъекта и объекта, — это *ощущение* 82.

Человек в «Нашедшем подкову» выступает не только как воспринимающий, познающий, действующий субъект, но и как мера всех вещей, как «оправдание» мира (вспомним хотя бы мотив ‘сосны стремятся стать кораблем’).

**Диалектика качественных изменений (метаморфозы).** В 1921 г. Мандельштам рассуждает о метаморфозах в прозе:

«Наша кровь, наша музыка, наша государственность — все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе... Спасибо вам, „чужие люди“, за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром, который уже „не от мира сего“, который весь ушел в чайние и подготовку к грядущей метаморфозе» («Слово и культура», 1921),

а двумя годами позже в «Нашедшем подкову» метаморфозы определяют противопоставление вещей природных и вещей рукотворных. Все стихотворение тематически построено как цепочка — сюжетная и метафорическая — создания, разрушения, модификации:

уровень сюжета: сосны → корабль, корабль ← сосны; то, что я говорю → вырыто из земли;

метафорические метаморфозы: чернозем Нееры → воздух; шорох по деревьям → лапта; эра → золотой шар; монеты → лепешки, лежащие в земле → монеты.

Что Мандельштам сосредотачивает внимание читателя именно на вещах и происходящих с ними качественных изменениях, доказывают еще и чисто языковые факты. Во-первых, целый ряд переходных глаголов употребляется с заполненной валентностью объекта, но при этом с незаполненной валентностью деятеля, а в тех редких случаях, когда деятели все-таки попадают в текст стихотворения, они чаще всего имеют родовой статус. Вот примеры, когда активное начало, человек, остается «за кадром», а в кадре — вещи и то, что с ними происходит:

*дух чобра, растертого между ладоней; пока его [кувшин] несли домой; [то, что] вырыто из земли и т. д.*

Диалектика метаморфоз порождается еще и чисто синтаксическими механизмами, в принципе редкими для идиолекта Мандельштама. Это обилие каузативных конструкций (см. XII. 3), акцентирующих причинно-следственные связи между разными событиями. Отметим еще, что причинно-следственные отношения названы в стихотворении: это существительное *причина* (звука) 65 и целевой союз *чтобы* 80.

На фоне других стихотворений Мандельштама «Нашедший подкову» резко выделяется еще и повышенной глагольностью и, как следствие, повышенным динамизмом. И действительно, это стихотворение буквально «намагничено» глагольными формами, как сказано у Мандельштама об одной из дантовских песен (в «Разговоре о Данте»), см. X. 5: «Внутреннее (аспектуальное) время». В принципе, в идиолекте Мандельштама наблюдаются прямо противоположные тенденции (см. § 3.6.1).

Помимо основных предикатов, представленных в том числе формами *verbum finitum* (их количество — 67, т. е. 71%), в этом стихотворении насчитывается еще и повышенное количество второстепенных предикатов, выраженных причастными и деепричастными формами глагола (27, т. е. 29%).

В «Нашедшем подкову» сконцентрировано большое количество переходных глаголов (47, т. е. 50%), что и создает эффект перехода одной вещи в другую, создания, разрушения и вообще активного взаимодействия всего со всем.

«Перетекание» одного в другое получает еще и изобразительно-фонетическую мотивировку. Вот только один пример: общая для *монет* и *меня* консонантная пара *М-Н*, которая неоднократно повторяется в IX строфе:

*подобНо зерНаМ окаМеНелой пшеНицы... одНи На МоНетях* 85—86; *вре-  
Мя... МеНя... МоНету... МНе... Не... МеНя* 91—92.

Полный перечень фонетических метаморфоз — в разделе о фонике, см. § 4.6.

**Числовая диалектика.** Космологический, вещный, событийный материал организован еще и по числовым законам.

В исследовании Ст. Бройда отмечается организующая роль триады в этом стихотворении. В качестве подтверждения он приводит лексически выделенное *трижды* (блажен) 37 (которое, однако, правильнее считать усилителем), тройные повторы (со ссылкой на Ю. И. Левина):

*вода, хрусталь, земля* (V строфа);

*полая, литая, никем не поддерживаемая* (59);

*медные, золотые и бронзовые лепешки* (88);

к которым можно добавить *близость мужчины... запах шерсти... дух чобра* (причины одуряющего запаха) и трехкратное повторение слова *запах/дух* (IV строфа);

а также тройной принцип организации этого стихотворения, идущий от античности, «строфа — антистрофа — эпод», со ссылкой на О. Ронена (Broyde 1975: 220—221). Наша интерпретация также исходит из тройного композиционного членения этого стихотворения, только по диалектическому принципу «тезис — антитезис — синтез» (см. § 4.2). Продолжая описание триад в этом стихотворении, добавим, что и экзистенциальный сценарий состоит из трех частей, трижды появляется словесное обрамление — *говорим* 1, *говорим* 21, *говорю* 86 и трижды проводятся некоторые темы. Итак, триады лежат и в основе самых крупных, композиционных построений этого стихотворения, и в основе мелких, синтаксических и образных объединений.

Но есть еще одно число, также выполняющее роль организующего начала, два. По принципу *д и а д ы* организованы две первые строфы, а также все «повторы» и «отражения». Диада образуется еще и на уровне дистантных лексических повторов: точных, неточных, антонимичных —

**точные дистантные повторы (неотмеченные ранее) —**

Или запах *шерсти* сильного зверя 43 — И растирает ее *шерстью*, пока она не заблестит 76

В разъяренном безлесном *воздухе* 7 — *Воздух* бывает темным, как вода 45

Влача через *влажные* рытвины 11 — *Влажный* чернозем Нееры 49

*Хрупкий* прибор геометра 12 — *Хрупкое* летоисчисление нашей эры 59

Соперничая с *храпящими* любимцами ристалищ 36 — Конь лежит в пыли и *храпит* в мыле 65

Звук *еще* звенит 64 — *Еще* сохраняет 67

Конь лежит в *пыли* и храпит в мыле 65 — Сдувает с нее *пыль* 74

Конь *лежит* в пыли и храпит в мыле 66 — лепешки... *лежат* в земле 90—91

Эра звенела, как шар *золотой* 58 — Разнообразные медные, *золотые* и бронзовые лепешки 88

Эра *звенела* 58 — Звук *еще* звенит 64

не *четыре* 68 — в *четыре* 70

*по числу* 68 — *по числу* 70

*сказать* 80 — *сказанного* 81,

а также повторы синтаксических конструкций — *Не* вифлеемским мирным плотником, а другим 18 — Когда их было *не* четыре, / *А* по числу камней дороги земле 68—71; *так* 61, 72; *хотя* 64, 83.

#### неточные лексические повторы

Им бы *поскрипывать* в бурю 5 — Всё *трещит* и *качается* 29

*устоит* отвес 8 — и они *стояли* на земле 21

*мореплаватель* 9 — *мореход* 19

густых *от натуги* птичьих стай / Разрываются на части 34—35 — *Пышущего жаром* иноходца 71,

а также *ноша* — *нести*, *камень* — *окаменелый*, *заново* — *обновлять*.

#### антонимичные повторы

Исцеляющей от *беспамятства* 41 — Еще сохраняет *воспоминание* о беге с разбросанными 67

*соленый* 8 — *пресный* 25

*лес* 2 — *безлесный* воздух 7

и соположных лексико-синтаксических повторов, тоже антонимичных:

отвечала «*да*» и «*нет*» (60); «Я дам тебе яблоко» — или «Я *не* дам тебе яблока» (62); *Не* вифлеемским мирным плотником, а другим 18; Когда их было *не* четыре, / *А* по числу камней дороги земле 68—69.

Отрицания, которых в этом стихотворении 16 (см. XIV. 9), — это также диалектическая диада. Все вышеперечисленные диады наряду с другими типами повторов создают своего рода систему «прямых» и «кривых» зеркал, которая поддерживается звукописью. По принципу диады чаще всего устроено и проведение одного мотива «через разное»: сначала идет фабульный сюжет, а затем иллюстративный.

Еще одно число, *ч е т ы р е*, названное в стихотворении, определяет некоторые повторы: в частности, перечень земледельческого и морского инструментария в V строфе.

Числовая диалектика в «Нашедшем подкову» совпадает с античной традицией числовых спекуляций, идущей в том числе и от Платона<sup>85</sup>.

К числовой диалектике примыкает противопоставление класса и отдельных его представителей, собирательности — единичности (XIV. 11) и противопоставление целого и его частей (XIV. 12).

<sup>85</sup> Она рассматривалась в научной и научно-популярной литературе (в частности, в книгах К. Фламариона, в «Закате Европы» О. Шпенглера и др.).

Перейдем теперь к диалектике пространства, времени, начала-конца, которые важны не только сами по себе, но и как средство проведения «экзистенциального» сценария. Тем самым они тоже выполняют функцию отражающих «зеркал».

**Диалектика пространства.** Как уже неоднократно отмечалось, и лексически, и композиционно в этом стихотворении оказывается охваченным весь мир. И пространственность — это не только средство «оформления» мира (см. III раздел тезауруса); она достаточно нетривиально коррелирует с разными мотивами и их проведением.

Основные пространственные противопоставления в тексте задаются следующими диадами и триадами:

вертикаль — горизонталь; высь — ширь — глубина («недра» земли); верх — низ; внутри — снаружи; внутри — на поверхности; ограниченное — неограниченное пространство; перемещение (освоение (морского) пространства), перемещение ради перемещения.

Они создают эффект слитности и спаянности всех частей мироздания в единое целое.

### *Текстовое пространство*

**I строфа:** в 3—4 намечается вертикаль, соединяющая верх и низ, затем идет расширение пространства ввысь — *Розовые сосны, / До самой верхушки свободные от мохнатой ноши*. Вертикаль в 8—11 дополняется горизонталью. Здесь намечается расширение пространства вширь (неограниченное пространство): мореплаватель постигает морские просторы — *Влача через влажные рытвины хрупкий прибор геометра* (11). Наконец, называется само слово — *пространство* (зд. эмпирически постигаемое, в значении 'расстояния') и еще одно слово, *поверхность*.

**II строфа:** сначала вводится горизонтально-вертикализованное пространство — *на земле, / Неудобной, как хребет осла* 21—22; горизонтальное пространство затем сужается — *на знаменитом горном кряже* 24, а вертикаль, наоборот, достигает своего апогея — *сосны* стоят на земле 21, *под пресным ливнем* 25, [*под*] *небом* 26 (предлог *под* ограничивает пространство сверху). Тем самым вторично имеет место расширение обозреваемого пространства — от поверхности земли до неба.

**III строфа:** переход от *воздуха* к *земле* эксплицитно вводит вертикаль, а движение двуколок и птичьих стай — имплицитную горизонталь и перемещение по земле / по воздуху.

**V строфа:** воздух, средняя часть мироздания, описывается как человеческий мир, в котором происходит движение всего живого (в одном из двух случаев это перемещение по горизонтали), и как сферы, т. е. ограниченного пространства, за пределы которого человек не может выйти.

**VI—VIII строфы:** резкое сужение пространства до дороги, камней на ней, кремня, с одной стороны, и порога. Все перемещение осуществляется по горизонтали — *шорох пробегает по деревьям* 53; *конь бежит по дороге* (неограниченное пространство + прерванное передвижение) 67, 79 и *кувшин* несут домой (ограниченное пространство — зд. каузированное перемещение, которое имеет цель и конечную точку, *дом*) 83; вертикаль же лишь слегка намечается — *по числу отталкиваний от земли* 71 и *высекать искры из кремня* 79.

**IX строфа:** вертикализованное пространство + противопоставление «внутри» vs. «на поверхности»: перемещение монет *из земли* 85 на имплицитно представленную поверхность и нахождение *в земле* 89.

Подача пространства в «Нашедшем подкову» — насквозь диалектическая, от «пространства для **существования**» (*воздуха как сферы*) до «пространства **несуществования**» (*в земле*) и выхода *из земли*-‘коры’ на *землю*-‘поверхность’ как начала **постсуществования**. Заметим, что в такой усложненной «троичной» комбинации все вышеперечисленные элементы больше нигде в поэзии Мандельштама не встречаются.

Подача движения и перемещения в «Нашедшем подкову» — активного, необузданного в первой части, во второй части сменяется остановкой, ограничением перемещения и замиранием движения (*конь лежит... вешает ее* [подкову] *на пороге, чтобы она отдохнула*). Неподвижность подхватывается и в третьей части — [*монеты*] *с одинаковой почестью лежат в земле*. Наконец, каузативное перемещение второй части — *подкову вешают, кувшин несут*, дополняется *вырытыми* монетами в третьей части. Несамостоятельность такого перемещения — это также статика, постепенно «отвоевывающая» пространство текста у динамики.

Проводником различных идей и мотивов в этом стихотворении является каждое из четырех значений слова *земля* и перифраза *земное лоно*. При этом по мере приближения к «экзистенциальной» развязке происходит неумолимое «пространственное сужение» земельных денотатов.



Самая первая «земельная номинация», *земное лоно* 12 ('суша', то же, что земля-1.2), вводит противопоставление *морям* 13 и концептуализацию земли как человеческого дома. Следующая за ней *земля* 21 [*земля*-1.4 'часть *земли*-1.2, место, занимаемое народом; часть света, государство, край' + 'ландшафт'] или, что то же, *горный кряж* 24, дает географическую «прописку» и пространственную прикрепленность соснам. Следом идет *земля* 32, 71 [*земля*-1.3 'поверхность']: она коррелирует уже с лошадиными скачками и конским бегом. Некоторое отклонение от этой магистральной линии — *земля*-'вещество' 51 [*земля*-2.2 'вещество, составляющее почву' + 'одна из четырех стихий'], которая стоит в одном ряду с *черноземом* 49 и служит для объяснения природы воздуха. Наконец, завершающим «пространственным» аккордом этого стихотворения, в финальной строфе, становится *земля* 85, 89 [*земля*-2.1 'земная кора'], которая выполняет одновременно и функции могилы, и функции хранильницы (см. § 1.4.2). Тем самым «судьба» монет, пролежавших в земле, может с некоторой натяжкой проецироваться и на «судьбу» Я-субъекта.

**Диалектика времени.** Как мы помним, стихотворение начинается циклическим временем. Дальше время подвергается распрямлению. «Христианское» время, текущее от начальной точки (она обозначена *вифлеемским мирным плотником* 18) к конечной точке (она обозначена *концом* летоисчисления 55), вполне можно считать аналогом и исторического времени. Соответственно, конец христианского времени до какой-то степени напоминает конец времени вообще в том виде, как он передан в «Сумерках свободы» (1918): *В ком сердце есть, тот должен, слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет.* На смену историческому времени приходит л и н е й н о е время: в этом стихотворении, как и во многих других, его главная функция — быть разрушительной силой.

Еще один тип времени, «в е ч н о е» в о з в р а щ е н и е (разновидность циклической модели), также представлен в этом стихотворении — в мотиве постсуществования вещей, которое им уготовано в человеческой памяти и в культуре.

Почему мы с такой уверенностью дифференцируем временные модели? Результаты нашего исследования лексики и грамматики времени в поэзии Мандельштама 1908—1925 гг. позволяют нам говорить, что в своем постижении времени Мандельштам шел тем же путем, что и все человечество: от незнания времени — к циклическому времени (оно обнаруживает себя, например, в смене времен года), потом через спиралевидное (выход из круга повторов, постепенное распрямление времени) и через

историческое время (событийное, имеющее начало и конец) к постижению линейного времени. При этом сферы воздействия этих временных моделей четко различаются (подробнее об этом см. § 3.3, 3.6.2).

На фоне других стихотворений, несущих в себе модели времени, это стихотворение выделяется. Если в большинстве других стихотворений была представлена какая-то одна модель времени, то в этом стихотворении их несколько. Более того, они соединились, и соединились по-диалектически остро и противоречиво, в «экзистенциальный» сценарий.

В свою очередь, некоторые другие элементы этого текста символически соотносятся с разными моделями времени. Остановимся на них чуть подробнее.

С циклическим временем (и «вечным возвращением», его разновидностью) согласуется круговая символика, пронизательно отмеченная Клэр Кэвэна<sup>86</sup>. В первой части, где время — круговое, циклическое, круговая символика представлена *повязкой* (на лбу), *сферой*, *колесами*. Во второй части наряду с полноценным кругом — *шаром*, *яблоком* — встречается разомкнутый круг или полукруглые формы — *крутой поворот шеи*, *подкова*, что коррелирует с распрямлением времени. В заключительной строфе встречаются названия предметов с неправильной круглой или овальной формой (или, если угодно, формой сплющенного шара), соответствующие «вечному возвращению»: это *зерна* — *монеты* — *лешки*.

С историческим временем, с началом и концом эры согласуется горизонтальное целенаправленное перемещение. Композиционный параллелизм связывает начало эры, обозначенное *вифлеемским мирным плотником*, со скачками (они даны в соседних строфах, I и II), а конец эры — с прерванным бегом коня (VII строфа).

**Диалектика начала и конца.** В сценарии существования 'начало' (а также 'создание' и 'предназначенность') и 'конец', 'память' (и беспомысленность) диалектически соединяются. Как уже отмечалось, конец в этом сценарии не является абсолютным: культуре, истории, земным вещам обеспечены постсуществование в виде следа, возвращения, повторения и т. д. Начало, конец и память представлены:

---

<sup>86</sup> Клэр Кэвэна не связывает круговую символику с временем.

На лексическом уровне:

[**начало** — 3 **употребления**] *начать* 28, # *отец* (путешествий) 19, *заблестеть* 75;

[**конец** — 6] *конец* 55; *умерший* 54; *исчезнуть* 64; *последний* 81 (не абсолютное значение (последний — ‘тот, который больше не повторится’), но относительное (‘последний в некоторой последовательности’)), *больше не* (чего) 79, 80;

[**длительность** — 6] *жить* 39, *сохранять* (воспоминание) 67, *оставаться* 83; *еще* 64, 67, *дольше* 39;

[**память** — 3] *забывать* 23; *беспамятство* 41 vs. *воспоминание* 67.

На уровне мотивов:

«создание» — 2 случая, «предназначенность» — по меньшей мере 3;

«конец/разрушение» — 4;

«память» — 6.

В композиции:

семантика ‘начала’/‘создания’ концентрируется преимущественно в первой части, а семантика ‘конца’/‘разрушения’ — во второй; финальная строфа объединяет ‘создание’ с ‘концом’/‘разрушением’.

На уровне подтекстов память — это установка на воспроизведение «первообразцов».

**Диалектика-речь.** Самая выделенная лексическая область среди тех, которые не имеют никакого отношения ни к космологии, ни к «природе», — речь, слово, поэтическое творчество (VI. 4—6, всего 23 употребления).

С речью описанной согласуется и речеведение — глаголы говорения в «Нашедшем подкову» выполняют функцию «оправы», в которую вставлены различные сюжеты: повествование в «Нашедшем подкову» обрамляется глаголами *говорим* 1 и *говорим* 20, которые вводят содержание речи, и завершающим *говорю* 84. Попутно отметим, что и в других стихотворениях Мандельштама обнаруживается тот же прием, ср.:

[в зачине] *Я скажу тебе с последней / Прямотой* 1931; *Я скажу это начерно, шепотом, / Потому что еще не пора* 1937;

[в конце] *Я говорю за всех с такою силой, / Чтоб небо стало небом, чтобы губы / Потрескались, как розовая глина* 1931; *То, что я говорю, мне прости... / Тихо-тихо его мне прочти* 1937; *И я тебе хочу / Сказать, что я шепчу* 1937.

С другой стороны, эти метатекстовые элементы привносят «человеческое» видение мира, отражение мира в человеческом сознании и речи.

В тексте «Нашедшего подкову» упоминаются *сравнения* и *метафора*: текстовое отражение этих деталей — обилие метафор, в том числе перифрастических, с одушевлением, и обилие предикатных метафор, а также множество сравнений.

Поэтическое речеведение в «Нашедшем подкову» то тяготеет к собственно поэтическим формам, то к прозаическим. С одной стороны, это стилистика «высокого» (в номинациях *влача*, *земное лоно*, *ристаллище*, *песнь*, подробнее см. § 4.4.4), сконцентрированная в первой части; с другой стороны, длинные, непоэтические наукообразные слова с абстрактными суффиксами *-ани(е)/ань(е)*, *-ени(е)/ень(е)*: *воспоминание*, *ощущенье*; *летоисчисление*; *название*; *отталкивание*, *прикосновение*; *-ств(о)*: *беспамятство*. С одной стороны, легкий синтаксис (например, простые предложения в начале III строфы, 28—32), с другой — большие синтаксические периоды, характерные для прозы и мало пригодные для стиха (окончание III строфы, 33—36). Обратим внимание на то, что синтаксические периоды с разветвленным сложноподчиненным гипотаксисом (V, VII, VIII), в частности с причастными и деепричастными оборотами (9—13, 14—20, 21—27), иконически замедляют и отяжеляют речь: замедление особенно важно для VIII строфы, в которой речь идет о конце перемещения и о тяжести.

Общий вывод, который можно сделать на основании мандельштамовской космологии и диалектики, состоит в том, что «Нашедший подкову» — это *чудовищно-уплотненная реальность*, та, о которой (как об идеале!) Мандельштам писал в своей программной статье «Утро акмеизма» (1912):

«Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает».

#### 4.6. ЗВУКОПИСЬ В «НАШЕДШЕМ ПОДКОВУ»: ОРНАМЕНТ И СМЫСЛ

*Чудовищно-уплотненной реальностью* «Нашедший подкову» становится еще и благодаря эвфонии — звукоподражаниям, звуковым повторам, актуализирующим важное для «Нашедшего подкову»

слово, звуковым переключкам. Звукопись в этом стихотворении — это та же система отражающих зеркал, те же метаморфозы.

О том, что Мандельштам был необыкновенно внимателен к звуковой, мелодической стороне стиха, есть много свидетельств: самое интересное — похвальное слово себе за мастерство эвфонии в письме к Н. Тихонову:

«В этой вещи [„Оттого все неудачи...“; ее название в письме „Кашеев Кот“. — Л. П.] я очень скромными средствами при помощи буквы „ща“ и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота. Язык русский на чуде-са способен, лишь бы стих ему повиновался, учился у него и — смело с ним боролся» (из письма к Н. С. Тихонову от 31.12.1936).

Тем не менее отрыв звучания от смысла был для Мандельштама неприемлем; симптоматичны его порицания символистов за следование верленовскому принципу «Музыка прежде всего»:

«Он [поэт. — Л. П.] бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики, и называет этот расчет магией» («О собеседнике», 1913).

Особую ценность для Мандельштама представляет насыщение русского стиха согласными. В статьях нач. 1920-х гг. он даже развивает теорию обмирщения русского языка посредством консонантизации и адресует многочисленные похвалы Языкову, Фету, Пастернаку, Хлебникову — за следование «законам русского стиха»:

«Русский стих насыщен согласными и цокает, и шелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь — литания гласных» («Заметки о поэзии», 1923); [о поэзии Фета] «Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, шелканье, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака» («Заметки о поэзии», 1923)<sup>87</sup>.

Теоретические постулаты Мандельштама — такие как «Законы поэзии спят в гортани» («Заметки о Шенье», ОМ, II: 164) — подкреплялись стихотворной практикой: любой читатель их слышит. Однако в поэтике описание звукописи поэтического текста до

---

<sup>87</sup> Ср. также о дантовской фонетике: «Щипки, причмокивания и губные взрывы не прекращаются ни на минуту» (ОМ, II: 244).

сих пор не получило общепринятых методов и вызывает большие сложности по целому ряду причин. Стихотворение — это письменный продукт; его «озвучание» может опираться на разные орфоэпические нормы: например, авторскую (а записи мандельштамовского чтения сохранились), современную московскую и т. д. Какую из них выбрать в качестве определяющей? Остается открытым и другой вопрос — что превагирует в сознании поэта: звук над буквой или буква над звуком? Третий вопрос касается того, как поэты слышат звуки: различают ли они, например, согласные, коррелирующие по твердости-мягкости — скажем, [л] и [л']? Судя по «Слову о Эль» Хлебникова — нет.

Вслед за Ю. М. Лотманом, считавшим, что музыкальность стиха — это не столько акустическое, сколько графическое явление («Анализ поэтического текста», Лотман 1996), мы будем фиксировать преимущественно повторы на фонемном уровне (т. е. для нас, как и для Ю. М. Лотмана, предлог «с», даже и в тех позициях, где он произносится звонко, будет считаться реализацией глухого [с]). При анализе вокализма в «Нашедшем подкову» будут учитываться повторы ударных гласных, также в силу сложившейся традиции.

Поскольку для нас представляет ценность описание семантизации звучания в «Нашедшем подкову», то за основу мы взяли формат описания, предлагаемый Т. М. Николаевой для «Слова о полку Игореве». Во-первых, мы пренебрежем корреляцией согласных звуков по твердости-мягкости; парные согласные, различающиеся по глухости-звонкости, а также *И* и *Ы*, мы в ряде случаев будем считать вариантами (запись вариантов — *С/З*, *И/Ы*). Во-вторых, мы будем различать следующие фонетические рисунки повторов:

1) **переклички**: а) **контактные**, когда слова (или фонетические слова, полноударные с энклитиками) следуют друг за другом (повтор одного звука), и б) **дистантные**, когда слова отделены друг от друга (повторяется семантический комплекс, в любом порядке); особую выделенность приобретают повторы начальных звуков слова («начала», если хотя бы в одном слове звуковой комплекс стоит в начале<sup>88</sup>), повторы в словах с одинаковым или близким ритмическим рисунком (на-

<sup>88</sup> Подробнее см. Зубова 1999, Николаева 2000: 439.

пример, *запах : воздух*), а также в словах, занимающих одинаковое положение в строках (особенно в начале строки). Наконец, мы будем учитывать еще и третий тип переключек, в) **корневых** и **квазикорневых**, наиболее семантизированных: они могут соединять не только слова в пределах одной строфы, но и в пределах всего текста.

2) **темы**: по определению Т. М. Николаевой, это «связь группы слов по одному какому-либо звуку, согласному или гласному. Звук этот может охватывать как инициальную часть слова, так и проходить внутри слов, как бы связывая их единой нитью» (Николаева 2000: 443). Мы будем говорить о темах, как объемлющих целую строфу, так и локальных, в пределах одной-двух строк, в двух случаях: если тема скрепляет воедино соседние или близко расположенные слова или если она проходит по большому пространству и охватывает начала нескольких слов.

3) **фуги**: по определению Т. М. Николаевой, «под звукописью типа фуги понимается движение по тексту некоторого набора звуков; это движение составляет определенный рисунок, при котором в развитие звукового комплекса часто включаются — по одному — новые звуки, так что создается на определенных участках как бы сплошная «фугированная» ткань очень большой протяженности» (Николаева 2000: 444—445).

4) **анаграмма слова**: слово шифруется при помощи звуковых (графических) комплексов других слов.

Некоторым повторам можно приписать определенный смысл и даже увидеть в них звуковую иконку. Большое количество вопросительных знаков после приписанных темам и фугам слов — свидетельство того, что эта часть нашего исследования носит экспериментальный характер<sup>89</sup>.

### І строфа

**Тема-Р:** *говоРим... коРабельный... Розовые... веРхушки... поскРипывать... буРю... РазъяРенном... ветРа... Рытвины... хРупкий пРибоР геометРа... пРитяженьем... шеРоховатую повеРхность моРеЙ 1—13;*

<sup>89</sup> Подтверждений тому, что звукопись в «Нашедшем подкову» организовано именно так, а не иначе, у нас нет. Поэзия М. Цветаевой, в которой на авторские знаки препинания одновременно задают фонетический рисунок, делает фонетические реконструкции более надежными (образцы цветаевской звукописи приводятся в Зубова 1999).

**Тема-В:** *гоВорим... Вот... розоВые... В бурю... В разъяренном Воздухе... Ветра... отВес... мореПлАватель... В необузданной... пространСтва... Влача... Влажные... рытВины... шеРоХовАтую... поВерхность* 1—13;

**Тема-С/З ('сосен?')**: *СоСны... Самой... Свободные... поСкриПывать... разъяреНном безлесном воздухе... Соленой... уСтоит отвеС... необузданной... проСтранСтва... череЗ... Сличит С приТяжеНьем Земного... поВерхность* 1—13;

**Тема-П:** *Под... Пятою... Пригнанный к Пляшущей Палубе* 8;

**Тема-О:** *роЗовые сосны* 3, *свободные... ноши* 4, *одинокими* 6, *разъяр[О]нным вОздухе* 7; *под сол[О]ной пятоЮ* 8;

**Тема-А:** *мореПлАватель... жаАде пространства влача... влажные* 9—11.

**Фуга П/Б-Р звукоподражательная 'скрипа':** *Бы ПоскриПывать в БуРю* 4, *хРуПкий ПриБоР геометРа* 11;

**Фуга М-Н-И звукоподражательная 'скрипа':** *ИМ... поСкриПывать... одиНокиМи пИИниМи... разъяреННОМ безлесНОМ* 4—7;

**Фуга Л-С/З 'леса?':** *зЛядим... ЛеС... ЛеС корабельный* 1—2; *безлесном... Соленой* 7—8;

**Фуга П-Л-А // В-Л-А звукоподражательная 'плеска':** *Пл[А]шущей ПАлубе... мореПЛАватель* 8—9 // *Влача... ВЛАжные* 11;

**Фуга П-Р-Н-Т-В:** *ПРигНАНный... ПРосТРАНСтва... РыТВины... ПриБоР... ПриТяжеНье... шеРоХовАтую ПоВерХНОСТЬ мореЙ* 8—13.

**Переключки контактные:** *начала С-Т уСтОит отВеС* 8; *начала Л-Е ЛеС корабельный* 1—2; **В-Р-Х-Т** *шеРоХовАтую поВерХНОСТЬ* 13.

**Переключки дистантные:** *начала С-Л оСла... СоЛи* 22—26; *начала Г-И-М ГляДИМ... ГоворИМ* 1; *начала П-Д/Т-О Под солОной... ПяТоЮ веТра* 8.

**Переключки корневые/квазикорневые (графический уровень):** *ЛЕС... ЛЕС... безЛЕСный* 1—7; *МОРеПлАватель... МОРеЙ* 9—13; *ВЕРХушки... поВЕРХность* 4—13.

## II строфа

**Тема-М:** *виФлееМским Мирным плотником... другиМ отцоМ... другиМ Морехода... говориМ... земле... шумели... ливнеМ* 19—22.

**Серия фуг с Р-основой: П/Б-Р // Д-Р // К/Г-Р // Х-Р-К/Г // П-Р-Г звукоподражательная 'скрипа'** [продолжение Фуги П/Б-Р, I строфа]: *ПРостуПивших... коРаБля... ПеРеБоРки* 15—17; *ДРУгим... мирным... ДРУгим... ДРУгом мореХода* 18—19; *ХРебет... веРХушКами... КоРняХ... ГоРном... КРяже* 22—24; *ПРесным... ПРедлаГая... БлаГОРодный... ГРУз* 15—27;

**Фуга Л-С/З ('леса, смолы, слез?')** [продолжение Фуги Л-С/З 'леса?', I строфа]: *СмаЛистых СлеЗ... коРаБля... ЛюбуяСь на доСки... ЗаКлеПанные СЛаженные... виФлееМским плотником... оСла... СоЛи... Свой бЛаГОродный гРУз* 15—27;



**Фуга Л-И // Л-Е звукоподражательная 'ливня':** *стояЛИ земЛЕ... шумЕЛи... Ливнем* 21—25.

**Переключки контактные:** *начала С/З-Л СмалиСтых СлеЗ* 15; *начала З/С-Л-Н ЗаклепаННые СлажеННые* 17; *начала К-Р-Х веРХуиКами о КоРнях* 23; *начала Г-Р блаГОРодный ГРуз* 27; **Х-А** *вдыХАя зАнаХ* 14; **А** *зАбывая о корн[А]х* 23.

**Переключки дистантные:** *начала К-П/Б-Р КоРаБля... ПеРеБоРКи* 15—17; *начала К/Г-Р КоРнях... ГоРном КРяже* 23—24; *начала П-Д-Р ПоД Пресным... ПреДлагая* 25—26; *начала Б-Н БезуспешНо... БлагородНый* 27—28.

**Переключки корневые и квазикорневые (графический уровень):** *ДРУ-ГиМ... ДРУГОМ* 18—19.

### III строфа

**Тема-Р:** *тРецит... дРожит от сРавнений... дРугого... бРоской уПРяжи... РазРываются... соперничая... хРапящими... Ристалищ* 29—36;

**Тема-Т:** *начаТЬ... ТрециТ... дрожиТ оТ... гудиТ... меТафорой... густых оТ наТуги пТичьих сТай... часТи... ристАлищ* 28—36;

**Тема-Д ('двуколок?'):** *возДух Дрожит... оДно... Другого... гудит... Двуколки* 31—33;

**Тема-С:** *С чего... вСе... Сравнений... Слово... броСкой... густых... Стай... [разрываются]... части... Соперничая... ристАлищ* 28—36.

**Фуга О-В-Н:** *Ни одНО слоВо Ни... друО[Г]о* 31.

**Переключки контактные:** *начала Ч с Чего наЧать* 28; *начала Л-О-К Л[О]кИе двуКОЛКи* 33; *начала Б/П-Р БРоской уПРяжи* 34; *начала С-П-Р СоПеРничая С хРаПящими* 36; *начала Г-Т Густых оТ наТуГи* 34.

**Переключки дистантные:** *начала Н-Е сравНЕний... Ни одНо... НЕ* 30—31; *начала М-А зеМл[А]... МетАфорой* 32; *начала Р-А-Щ хРап[А]Щими... РистАлищ* 37; **А-С-Т** *чаСТЦ... риСТАлиц* 35—36.

### IV строфа

**Тема-Т/Д [продолжение Темы-Т и Темы-Д, III строфа]:** *Трижды... введеТ... Дольше живеТ среДи Других... оТмечена среДи поДруг... беспамятства... одуряющего... будь То близость... шерсти... просто Дух... расГерТого между ладоной* 37—44;

**Тема З:** *Запах... блиЗость... Запах... Зверя* 41—44;

**Тема-А:** *исцел[А]ющей... беспАмятства... одур[А]ющего зАпаха* 41.

**Фуга Н-А-М ('названия?'):** *песНь... иМя... укрАшеНная НазвАНьем песНь* 37—38;

**Фуга Д-Р-У-Г ('подруг, другого?'):** *среДи ДРуГих... среДи ПоДРУГ... одУРяющего* 39—40;

**Фуга Р-С-Т-О // Р-С-Т-Е:** шЕРСТи... звЕРя... пРОСТо... чОбРа РасТ[О]РТого  
43—44;

**Фуга С-И-Л ‘силы, слова?’:** Абу... [И]СцеЛяющей... СЛИшком СИЛЬНОго... бЛИ-  
зоСтъ... ИЛи... СИЛЬНОго... ИЛи 40—44.

**Переключки контактные:** начала П-К/Г ПодруГ ПовязКой 41; начала С-Л-И  
СЛИшком СИЛЬНОго 42; начала Б-Т/Д Будъ То БлизосТЬ 42; А-Й-У ис-  
цел[А]УЩеЙ... одур[А]УЩего 41; Ж триЖды блаЖен 38; В Введет В песнь  
38; Б-Т / Д Будъ То БлизосТЬ 43.

**Переключки дистантные:** начала Б/П-Е-Н БлажЕН... ПесНь 37; Е-Р шЕР-  
сти... звЕРя 43.

**Переключки корневые и квазикорневые (графический уровень):** ПЕСНЬ...  
ПЕСНЬ 37—38; ЗАПАХА... ЗАПАХ... дуХ 41—44; СИЛЬНОГО... СИЛЬНО-  
ГО 41—43; ИЛИ... ИЛИ 43—44.

### V строфа

**Тема-В (‘воздуха?’):** Воздух быВаает... Вода... Все жиВое плаВаает... плаВника-  
ми... В котором... ВлажнЫй... Вилами... Воздух... Выйти В него... Войти  
46—53 [продолжение Темы-В, I строфа];

**Тема-О** [продолжение Темы-О, I строфа]: вОздух... т[О]мным... вс[О] живОе 46;

**Тема-З** [продолжение Темы-З, IV строфа]: вoздyх... вoздyх Замешан... Земля...  
иЗ него нельЗя 46—52;

**Тема-Д (‘движения, двуколок?’)** [продолжение Темы-Д (‘дрожи, двуколок’),  
III строфа]: вoздyх... вoдa... Движyтся... лoшaди... кaждyю... вoздyх...  
тpуднo 46—53; Вoздyх... Вoдa 46;

**Тема-У:** [вoздyх]... yпpУгyю... чyть... тpeзyбцaми... плyгaми... гyстo... тpуднo  
46—53;

**Тема Х:** вoздyх... Хрустaль... шaрaХaютcя... рaспaХaнный... вoздyх 46—52;

**Тема-А:** бывAет... вoдa... плAвaет... плавникaми рaстAлкивaя 46—47;

**Тема-Н:** Нeрa... Нoчь... зaНoвo... зaмeшaн... Нeгo... Нeльзa... Нeгo тpуднo.

**Фуга П-Л-А-В ‘плавания?’, звукоподражательная ‘плеска’** [переключка с  
Фугой П-Л-А // В-Л-А ‘плавания’, I строфа]: ПЛАВаает... ПЛАВникaми...  
Плoтнyю 46—48; ВЛaжнЫй... ВиЛaми... Плyгaми 49—50;

**Фуга З-М-Л:** влaжнЫй чepнoЗeМ... виЛaМи, тpeзyбцaМи, МoтыгaМи, плyгa-  
Ми... ЗaМeшaн... ЗeМЛя 52—53;

**Фуга У-Р-Г-Т-Н:** плoТНyю yпPУГyю чyТЬ HaГPeТyю 48;

**Фуга Н-В-Т:** He[Г]o Нельзя ВыйТи В He[Г]o Трудно ВойТи.

**Переключки контактные:** начала Р-С РаСталкивая СфePy 47.

**Переключки дистантные:** начала В-Д ВозДух... Вoдa 46; начала В-И / Ы-Й-Т  
ВЫЙТи... ВойТИ; начала Х-Р-А ХPустАль... шaРaХaютcя начала П-У-Г  
yПpУГyю... ПлyГaми 47—50.

**Переклички корневые и квазикорневые (графический уровень):** КАК... КАК 45; ВОЗДУХ... ВОЗДУХ 45—51; черноЗЕМ... ЗЕМля 49—51.

### VI строфа

**Тема-Т/Д** [продолжение Темы-Т/Д, IV строфа]: *пробегаеТ по Деревьям... лап-Той... ДеТи играюТ... живоТных... леТоисчисление... подходиТ... То что... за-пуТался... счеТе* 53—57; *лиТая... поДДерживаемая... оТвечала... Так... оТве-чаеТ... Тебе... Тебе... Точный... коТорый произносиТ эТи* 59—63;

**Тема-Р:** *шоРоХ... нРобегаеТ... деРевьям... игРаюТ... умеРших... хРупкое... эРы* 53—55; *эРа... шаР... поддеРживаемая... нРикосновенье... Ребенок... нПроизно-сит* 51—63;

**Тема-П:** *ПробегаеТ... лаПтой... Позвонками... хруПкое... Подходит... сПасибо... заПутался... Полая... Поддерживаемая... Прикосновение... слеПок... Произно-сит* 53—63;

**Тема-К:** *всяКое приКосновенье... ребенК... яблКо... яблКа... слепК... Кото-рый* 60—63.

**Фуга III/Ж-Р-Х звукоподражательная ‘шороха’:** *ШоРоХ... нРобегаеТ по де-Ревьям... умеРШиХ... ЖивоТных... ХРупкое... наШей... подХодит... оШиб-ся...* 54—56;

**Фуга Л-З/С звукоподражательная ‘звона’** [продолжение Фуги Л-С/З, II строфа]: *ЛетоиСчиСления... было... СбиСся... ЗапуТалСя... Звенела... ЗаЛотой... поЛая ЛиТая... отвечала... ябЛоко... ябЛока... Лицо... Слепок С голоса про-иЗноСит... Слова* 55—56; продолжение в VII строфе — *иСчеЗла* 64;

**Фуга-С-П/Б-И/Ы:** *СПаСибо... БЫло... Сам ошиБСя... СБИЛСя... заПуталСя* 57—58;

**Фуга А-Й:** *литА[j]я... [j][А]... [j][А]блоко... [j][А]... [j][А]блока* 58—62.

**Повторы контактные:** *начала Л-О-Й* *зеЛ’Оной ЛапТоЙ* 53; *начала Л-Й* *по-Ла[j]а ЛиТя[j]а* 59; **Г/К-А** *иГ’Ряют в АбКи* 54; **Т-О-Р** *коТОРый нПроизноСиТ* 63; **О** *подХодит к кОлицу* 55.

**Повторы дистантные:** *начала К-У* *хруПкое... К КоциУ* 55; *начала С-Ч-Е-Т* *ле-ТоисЧиСлЕние... СЧЕТе* 55—57; *начала Д-А ДА... ДАМ... ДАМ* 60—62; *нача-чала Н-Е НЕТ... НЕ* 60—62; **Б-К** *реБеноК... яБлКо... яБлКа* 61—62.

**Повторы корневые и квазикорневые (графический уровень):** *эРы... эРа* 55—58; *Я... Я* 57; *Я ДАМ ТЕБЕ ЯБЛОКо... Я... ДАМ ТЕБЕ ЯБЛОКа* 62.

### VII строфа

**Тема-К** (‘коня, конца?’) [продолжение Темы-К, VI строфа]: *звук... звуКа... Конь... Крутой... Когда... Камней... отталКиваний* 64—71;

**Тема-Ч:** *приЧина... исЧезла... Четыре... Числу... Четыре... Числу* 64—71.

**Фуга З-В звукоподражательная ‘звона’:** *ЗВук... ЗВенит... ЗВука... исчеЗла* 64;

**Фуга Л-И/Ы** [продолжение **Фуги Л-И** // **Л-Е**, II строфа]: *ЛежИт в пыЛИ И хрАпИт в мЫЛе* 65;

**Фуга Р-О-Т**: *нО кРуТОй ПовоРОТ... сохРаняеТ* 66;

**Фуга Б-Р**: *Беге с РазБРосанными... Было* 67;

**Фуга-Х-Т/Д** **звукоподражательная ‘храпа’?** [продолжение **Темы-Х**, V строфа]: *ХоТя... ХрапИт соХраняеТ... иХ обновляеМыХ иноХоДца* 64—71.

**Повторы контактные: начала Т** *оТТалкиваний оТ земли* 71.

**Повторы дистантные: Л-И/Ы** в *пыЛИ* — *мЫЛе* 65; **Н-М** *обНовляеМых... сМеНы* 70; **С/З-Л** *чиСЛу... ЗемЛи* 69—71; **Г** *беГе... ноГами* 67; **Т/Д-Р**: *чеТыРе... ДоРоги... чеТыРе...* 68—70.

**Повторы корневые и квазикорневые (графический уровень): ЗВУК... ЗВУКа** 64; **ЧЕТЫРЕ... ЧЕТЫРЕ** 68—70; **ПО ЧИСЛУ... ПО ЧИСЛУ** 69—71.

### VIII строфа

**Тема-Р**: *РастИрает... шеРстью... поРоге... пРидется... искРы... кРемня... котоРым... сохРаняют фоРму... Руке... Расплескался* 75—83;

**Тема-С (‘слова’?)**: *человечеСкие... Сказать... Сохраняют... последнего Сказанного Слова... оСтается тяжеСти... расплеСкался... неСли* 80—83 [продолжение **Темы-С**, III строфа, и **Фуги С-И-Л**, IV строфа];

**Тема-К (‘кувшина, конца’?)** [продолжение **Темы-К**, VII строфа]: *человечеСкие... Которым... сказать... сказанного... руке... Кувшин... расплескался... поКа* 80—83;

**Тема-И**: *кувшИн наполовиНу... несли* 83.

**Фуга С/З-Т-Д**: *Так нашеДший подКову СдуваеТ... раСтИраеТ... шеРСтъю ЗаблеСтит... Тогда... вешаеТ... чТобы... оТДохнула... пРидется... выСекаТЬ иСкры из кремня* 74—80;

**Фуга Ш-Т/Д-Е // Ш-Т-О-Б**: *наШЕДШий... ШЕрСтъю... вЕШаеТ... [ЧТ]ОБы... БольшЕ... БольшЕ* 73—80;

**Фуга С-К-Р-А (‘искры’?)**: *выСеКаТЬ иСКРы... КРемн[А]* 79;

**Фуга П-Л-С-К** **звукоподражательная ‘плеска’**: *наПоловину раСПлеСкаЛся ПоКа... НеСли* 83;

**Фуга Н-В**: *Нече[Г]о... сохрАняют... последНе[Г]о... сказаНно[Г]о... слова... В руке оощеНье... кувшИн... НаполовиНу... е[Г]о Несли* 80—83.

**Контактные повторы: начала П-К-А** *раСПлескался ПоКа* 83; **начала В/Ф-И-Н** *кувшИн НаполовиНу* 83; **Д-В** *подкову... сдувает* 73—74; **О** *форму слова* 81.

**Дистантные повторы: начала Ч-Е** *ЧеловеЧеские... неЧего* 80; **начала Т-А-К/Г** *ТАК... Тогда* 72—76; **начала С-Н-А** *сохрАн[А]ют... СказАНного* 81; **начала Н-Л-И** *наполовиНу... Несли* 83; **начала Ш-Б-О** *[ЧТ]ОБы... БольшЕ... БольшЕ* 78—80; **начала С-Т** *остае[ТС]я... ТяжеСти* 82.

**Корневые и квазикорневые повторы (графический уровень):** *ЕЕ—ЕЕ* 75—77; *БОЛЬШЕ НЕ* чего... *БОЛЬШЕ...* *НЕ* 79—80; *СКАЗАТЬ...* *СКАЗАННОГО* 80—81.

### IX строфа

**Тема-Р:** *говоРю... говоРю... выРыто... зеРнам... избоРажают... дРугие... Разно-  
обРазные... бронзовые... пРобуя... пеРезРыть... вРемЯ... сРезает* 84—91;

**Тема-Т** [продолжение **Темы-Т/Д**, VI строфа]: *То что... вырыТо... монеТах...  
изображаюТ... золоТые... почесТью лежаТ... перегрызТь... отТиснул... среза-  
еТ... монеТу... хватаеТ* 84—92;

**Тема-З** [продолжение **Темы-З**, V строфа]: *из Земли... ЗернаМ... изобража-  
ют... разнообраЗные... Золотые... бронЗовые... Земле... перегрызть... Зу-  
бы... срезает* 85—91;

**Тема-В** [продолжение **Темы-В**, V строфа]: *гоВорю... гоВорю... Вырыто...  
льВа... голоВу... бронзовые... одинаКовой... ВеК... Свои... Время... хватает* 84—91;

**Тема-Л:** *земЛи... окаменеЛой... Льва... голоВу... залотые... Лепешки... Лежат...  
земЛе* 85—89;

**Тема-А:** *j[A] сейчАс... j[A] А* 84—85.

**Фуга М-Н** ('меня, монеты?'): *подобНо зерНаМ окаМеНелой пшеНицы... одНи На  
МоНетях* 85—86; *вреМЯ... МеНя... МоНету... МНЕ... Не... МеНя* 91—92<sup>90</sup>.

**Контактные повторы: начала Г** *дРугие Голову* 87; **Н** *окамеНелой пшеНицы* 85; **Р** *вРемЯ сРезает* 91.

**Дистантные повторы: начала Л-В** *льВа... голоВу* 86—87; **начала Д-И** *одНи...  
дРугие* 86—87; **начала В-К** *одинаКовой... ВеК* 89—90; **Б-Р-Н-З** *Разнооб-  
Разные... бронЗовые* 88; **И** *земЛи... пшеНицы* 85; **А** *одинаКовой... лежат* 89; **М-Н-Е** *МоНету... МНЕ* 91—92.

**Корневые и квазикорневые повторы (графический уровень):** *Я ГОВОРЮ...  
ГОВОРЮ... Я* 84; *ЗЕМЛи... ЗЕМЛе* 85—89; *МЕНЯ... МНЕ... МЕНЯ* 91—92.

### МЕЖСТРОФНЫЕ ЗНАЧИМЫЕ ПОВТОРЫ

См. также § 4.5, Числовая диалектика, диада

#### в пределах одной части стихотворения

*МОРЕ*плаватель / *МОРЕй* — *МОРЕ*хода (I, II); *ЗАПАХ* — *ЗАПАХ* — *ЗАПАХа* / *ЗАПАХ* (II, IV) — *ДУХ* — (IV) — *ВОЗДУХе* — *ВОЗДУХ* — *ВОЗДУХ* / *ВОЗДУХ* (I, III, V); *двуКОлка* — *КОЛеса* (III, V); *ЗВЕНела* — *ЗВЕНит* (VI, VII); *ГУСТых* — *ГУСТо* (III, V).

<sup>90</sup> Еще Ст. Бродь отметил повторы *МеНя* как *МоНету* / и *МНЕ* уж *НЕ* хватает *МЕНя* самого.

## в разных частях

*ЗЕМного* — *ЗЕМле* — *ЗЕМля* — *черноЗЕМ* / *ЗЕМля* — *ЗЕМли* — *ЗЕМли* / *ЗЕМле* (I, II, III, V; VII; IX); *ДРУГой*, *ДРУГ*, *поДРУГа*, *ДРУГие* (II, III, IV; IX); *сфЕРА* — *неЭРА* — *ЭРА* (V; VI); *ХРУпкий* — *ХРУсталь* — *ХРУпкое* (I; V; VI).

## Анаграмма (графический уровень)

ВОЗДУХ:

*Запах*, *ДУХ*, *ВОДа*, *Хрусталь*, *ДвижУтся*, *ЗанОВО*, *тРУДно*, *ВОйти* (IV—V строфы).

В этом стихотворении налицо сильная консонантизация звучания и явная тяга к «обмирщенной» речи, которая к тому же «скрипит», «плещет», «храпит».

Самые употребительные звуки — *Р*, *Р'* (темы в I, VI, VII, VIII, IX строфах и фуга во II строфе); их распространенность в русском стихе дает все основания считать их фоновыми в «Нашедшем подкову». Другие звуковые повторы — Тема-В в I, V и IX строфах, Тема-С и фуги со звуком С в первой части, Тема-К во второй части создают интересный звуковой рисунок.

Консонантные и вокалические группы, лежащие в основе фуг и простых переключек, создают эффект зеркальности и перетекания одной вещи — в другую и одного явления — в другое. Ср.:

*Лес корабЕльный; оСла... СаЛи; КоРаБля... ПеРеБоРКи; двуКОлка... КОЛеса; сфЕРА... неЭРА... ЭРА; реБеноК... яБлоКо... яБлоКа; ЛьВа... гаЛоБу; МоНету... МНЕ* (есть целая **Фуга М-Н 'меня, монеты'**: 85—86; 91—92); *ДРУГой, ДРУГ, поДРУГа* (есть **Фуга Д-Р-У-Г: среДи ДРУГих... среДи ПоДРУГ... оДУРяющего** 39—40); *ХРУпкий... ХРУсталь... ХРУпкое; ДА... ДАМ... ДАМ*.

Звуковые повторы — в виде тем, фуг и переключек — «прошивают» ткань стихотворения и наравне с лексическими и мотивными повторами являются теми скрепами, которые не позволяют «Нашедшему подкову» распастись на отдельные, не связанные между собой эпизоды.

В «Нашедшем подкову» есть множество звукоподражательных звуковых цепочек, которые воспроизводят плеск (**Фуга П-Л-А // В-Л-А и др.**), скрип (**Фуга П/Б-Р, Фуга М-Н-И**), звуки ливня (**Фуга Л-И // Л-Е**), шорох (**Фуга Ш/Ж-Р-Х**), звон (**Фуга З/С-Л**) и т. д. в тех местах, где эти звуки описываются. Пример: фуги плеска, объединяющие три строфы<sup>91</sup>:

<sup>91</sup> Другой пример звуковой имитации плеска приводит Д. Сегал: в строфе *В темной арке, как пловцы, / Исчезают пешеходы, / И на площади, как воды, /*

**Фуга П-Л-А // В-Л-А:** ПЛ[А]шущей ПЛЛуБе... мореПЛАватель 8—9; Вла-чА... ВЛАжньые 11; **Фуга П-Л-А-В:** ПЛАВает... ПЛАВникАми... ПЛотную 46—48; ВЛАжньый... ВиЛами... ПЛУгами 49—50; **Фуга П-Л-С-К:** наПолони-ну раСПЛеСКАлСя ПоКа... неСли 83.

Иконичность не ограничивается звукоподражанием и простирается несколько дальше: гудение и звон передается италянизированной фонетикой, с открытыми слогами (как в слове *пинни*), в окружении консонантизированной фонетики. Так имитируется равномерность издаваемых звуков, ср.: *Э-фа зве-не-ла как шар зо-ло-той по-ла-я ли-та-я; Я дам те-бе яб-ло-ко и-ли я не дам те-бе яб-ло-ко*. А протяженность звучания создается удлинённым последним словом: *Зем-ля гу-дит* [двусложные слова] *ме-та-фо-рой* [четырёхсложное], то же — с семисложным словом *под-дер-жи-ва-е-ма-я*, воспроизводящим звон эры-шара. Иконическая передача конца средствами фонетики — это два случая усечения повторяющихся слов: *ЗАПАХА — ЗАПАХ — ДУХ* и *СФЕРА — НЕЕРА — ЭРА*.

Если наше фонетическое истолкование «Нашедшего подкову» правильно, то можно говорить о том, что все уровни этого стихотворения — композиционный, мотивный, образный, лексический, грамматический, звуковой — служат для передачи одних и тех же смыслов.

#### 4.7. ОТ СОДЕРЖАНИЯ — К СТРУКТУРЕ И ФОРМЕ

Содержательные особенности «Нашедшего подкову» — античность и панхронизм, космологическая и экзистенциальная тематика, — в сущности, не новы: они достались Мандельштаму от поэзии русского символизма. Но одно дело — темы, и совсем другое — способы их проведения, приемы. Об этом — рассуждение Мандельштама из статьи «Буря и натиск» (1923), которая как раз и выдает литературный генезис произведений Мандельштама:

«Стержнем символизма было пристрастие к большим темам — космического и метафизического характера. Ранний русский символизм — царст-

---

*Глухо плещутся торцы* и следующей («Дворцовая площадь», 1915) повторяется ПЛ... ТЛ: *пловцы — площади — глухо — плещутся — только — светла* (Сегал 1998а: 317). Еще один пример — стихотворение «С розовой пеной усталости...», с рифмой *Плеск : Блеск* и строчкой *С нею безвесельный дальше Плывет гребец*.

во больших тем и понятий *с большой буквы*, непосредственно заимствованных у Бодлэра, Эдгара Поэ, Малларме, Суинберна, Шелли и других... У символистов тема выставлялась вперед как щит, прикрывающий прием... Грандиозные космические гимны Бальмонта оказались детски слабыми и беспомощными... Трансцендентальная поэзия Андрея Белого оказалась не в силах предохранить метафизическую мысль от старомодности и обветшалости. Несколько лучше обстоит дело со сложным византийско-эллинистическим миром Вячеслава Иванова... Но, благодаря отсутствию чувства меры, свойственному всем символистам, невероятно перегрузил свою поэзию византийско-эллинистическими образами и мифами, чем значительно ее обесценил... Русский символизм правильнее назвать даже лже-символизмом, чтобы оттенить его злоупотребления большими темами и отвлеченными понятиями, плохо запечатленными в слове».

А приемы Мандельштама принципиально иные: если у русских символистов (с точки зрения Мандельштама) — нарочитость и педалирование темы, то у Мандельштама, напротив, многие темы завуалированы, скрыты; если у символистов язык предельно минимизирован, то у Мандельштама он лексически и стилистически явлен во всем своем многообразии, в своей семантической многомерности.

Стихотворение «Нашедший подкову» лексически, образно, сюжетно устроено по принципу реки, то текущей единым потоком, то распадающейся на множество еле заметных рукавов, ручьев, потоков. Это касается и космологии (в V строфе она звучит во всю мочь, а до этого лишь проглядывает через эпизоды плавания и создания поэзии), и сюжетной линии «двуколка — подкова» (с явно обозначенным начальным и конечным эпизодом, III—VII—VIII строфы и пунктирно прочерченным срединным, в V строфе). Считать ли принцип реки, открывающийся при «глубоком чтении», структурой или ее отсутствием — это отдельный вопрос. Во всяком случае, существует опасность, что в читательском восприятии это стихотворение может распасться на отдельные, не связанные между собой эпизоды.

Мозаичность мотивов и образов, явная и скрытая переплетенность фабульных и внефабульных эпизодов, едва проступающий через них «экзистенциальный» сценарий, космология и историософия Мандельштама удерживаются в рамках одного стихотворения не только благодаря повторам. При отсутствии «стержневой идеи», долженствующей организовать и скрепить все это



множество образов и мотивов, цементирующие функции приданы мандельштамовской диалектике.

Мандельштам, написавшего «Нашедшего подкову» свободным стихом, подстерегала еще одна опасность — совпасть с прозой. Свободный стих был не так давно освоен русской поэзией, и его близость к прозе в 1920-е гг. все еще ощущается. С одной стороны, он предоставляет поэту максимальную свободу, но с другой — требует собственно поэтических признаков текста, благодаря которым такое стихотворение воспринималось бы как настоящая поэзия. Об этом в 1921 г. писал В. М. Жирмунский, приводя в качестве образца настоящей лирики «Александрийские песни» М. Кузмина, с упорядоченными строками свободного стиха<sup>92</sup> и обилием повторов (определяющих композицию, по В. М. Жирмунскому):

«Принципы композиции лирических стихотворений особенно ярко выступают в так называемых «свободных стихах» (*Vers libres*). Отсутствие строгой метрической композиции в обычном смысле слова, т. е. членение на метрически равные стихи, периоды и строфы, выдвигает на первое место другие существенные факторы композиционных построений — и прежде всего различные формы ритмико-синтаксического параллелизма» (Жирмунский 1921: 87).

Что мы находим в «Нашедшем подкову»? Мандельштам пользуется всеми свободами, предоставляемыми верлибром. Среди них — строки разной длины, от 1—2 слогов (72, 76) до 22—24 слогов (8, 41, 45, 63, 67, 83), с разной метрической основой (в том числе с силлабо-тонической — как отмечается в работе Eagle 1972, в I строфе строка 3 — ямб, строка 5 — дактиль, строка 6 — анапест); разбивка на синтагмы, которая, по-видимому, имеет семантический характер (односложная строка 72 состоит исключительно из союза *так*, а двусложная строка 76 — из союза *тогда*<sup>93</sup>), использование многосложных «непоэтических» слов (*поддерживаемая*, *разнообразные*, *летоисчисление* и т. д.), большие синтаксические периоды, разнообразие интонационных схем (попытка описания интонации

<sup>92</sup> См. также Гаспаров, Скулачева 1993.

<sup>93</sup> Ю. Н. Тынянов писал о силе стихового выделения — особенно значимой, если выделены не ключевые, вспомогательные слова. Можно предположить, что выделение *так* и *тогда* свидетельствует о приоритетности мотива памяти.

в «Нашедшем подкову» см. в Eagle 1972). При этом в «Нашедшем подкову» отсутствует четкий рисунок повторов, который В. М. Жирмунский и Р. О. Якобсон (Якобсон 1983: 472) считали одной из основных примет лирического текста — эквивалентности его элементов.

Итак, свободный стих Мандельштама балансирует на грани поэзии и прозы. И все-таки в «Нашедшем подкову» дилемма «поэзия : проза» разрешается в пользу поэзии. Поэтические приметы в виде пиндарических мотивов, стилистически высоких слов, следование западноевропейским традициям пиндарической оды — вот что делает «Нашедшего подкову» лирическим текстом.

И действительно, стихотворение «Нашедший подкову», свободное и в метрическом, и в сюжетном отношении, легко распалось бы на несвязанные между собой фрагменты, совпало бы с поделенной на строки прозой, если бы не его всеохватность, диалектика, равновесие присутствия и отсутствия.

Впрочем, каким еще может быть стихотворение, вместившее в себя всё?



## Глава V

### Стихи о Москве О. Мандельштама и М. Цветаевой: Два образа города — две поэтики — два художественных мира<sup>1</sup>

Исследование трех областей картины мира Мандельштама позволяет уже на новом этапе вернуться к вопросу о том, что же такое поэтический мир<sup>2</sup> Мандельштама и чем он отличается от других поэтических миров. С этой целью мы сопоставили тексты двух русских поэтов XX в. — Осипа Мандельштама и Марины Цветаевой.

#### Тексты

#### Цикл «Стихи о Москве» М. Цветаевой<sup>3</sup>

##### 1.

Облака — вокруг,  
Купола — вокруг.  
Надо всей Москвой  
— Сколько хватит рук! —  
Возношу тебя, бремя лучшее,  
Деревцо мое  
Невесомое!

В дивном граде сем,  
В мирном граде сем,

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках проекта «Поэтика как точная наука» (Научная школа М. Л. Гаспарова) РФФИ № 00-15-98845. В основе этой главы — две публикации, Панова 2000в, Панова 2000г.

<sup>2</sup> «„Поэтический мир“ — круг лирических констант, лежащий глубже всех конкретных текстов и задающий выбор их тем, композиционное решение... natura naturans» (Седакова 1984). Такому пониманию поэтического мира мы и будем следовать дальше. Сходное понимание поэтического мира — в модели «Тема ↔ Текст» А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова (Жолковский, Щеглов 1986, Shcheglov, Zholkovsky 1987, Жолковский, Щеглов 1996)

<sup>3</sup> По изданию Цветаева 1990 (подготовлено Е. Б. Коркиной).

Где и мертвой мне  
 Будет радостно —  
 Царевать тебе, горевать тебе,  
 Принимать венец,  
 О мой первенец!

Ты постом — говей,  
 Не сурьми бровей  
 И все сорок — чтí —  
 Сороков церквей.  
 Исходи пешком — молодым шажком! —  
 Все привольное  
 Семихолмие.

Будет твой черед:  
 Тоже — дочери  
 Передашь Москву  
 С нежной горечью.  
 Мне же — вольный сон, колокольный звон,  
 Зори ранние  
 На Ваганькове.

## 2.

### **Из рук моих — нерукотворный град**

Прими, мой странный, мой прекрасный брат.

По цёрковке — всё сорок сороков,  
 И реющих над ними голубков;

И Спасские — с цветами — воротá,  
 Где шапка православного снята;

Часовню звездную — приют от зол —  
 Где вытертый — от поцелуев — пол;

Пятисоборный несравненный круг  
 Прими, мой древний, вдохновенный друг.

К Нечаянная Радости в саду  
 Я гостя чужеземного сведу.

Червонные възблещут купола,  
 Бессонные взгремят колокола,

И на тебя с багряных облаков  
 Уронит Богородица покров,

И встанешь ты, исполнен дивных сил...  
 — Ты не раскаешься, что ты меня любил.

## 3.

**Мимо ночных башен**

Площади нас мчат.  
Ох, как в ночи страшен  
Рев молодых солдат!

Греми, громкое сердце!  
Жарко целуй, любовь!  
Ох, этот рев зверский!  
Дерзкая — ох! — кровь.

Мой — рёт — разгарчив,  
Даром, что свят — вид.  
Как золотой ларчик,  
Иверская горит.

Ты озорство прикончи,  
Да засвети свечу,  
Чтобы с тобой нонче  
Не было — как хочу.

## 4.

**Настанет день, — печальный, говорят!**

Отцарствуют, оплачут, отгорят,  
— Остужены чужими пятаками —  
Мои глаза, подвижные, как пламя.  
И — двойника нащупавший двойник —  
Сквозь легкое лицо проступит лик.

О, наконец тебя я удостоюсь,  
Благообразия прекрасный пояс!

А издали — завизжу ли и вас? —  
Потянется, растерянно крестясь,  
Паломничество по дорожке черной  
К моей руке, которой не отдерну,  
К моей руке, с которой снят запрет,  
К моей руке, которой больше нет.

На ваши поцелуи, о, живые,  
Я ничего не возражу — впервые.  
Меня окутал с головы до пят  
Благообразия прекрасный плат.  
Ничто меня уже не вгонит в краску.  
Святая у меня сегодня Пасха.

По улицам оставленной Москвы  
Поеду — я, и побредете — вы.  
И не один дорогою отстанет,  
И первый ком о крышку гроба грянет, —  
И наконец-то будет разрешен  
Себялюбивый, одинокий сон.

И ничего не надобно отныне  
Новопреставленной болярыне Марине.

### 5.

**Над городом, отвергнутым Петром,**  
Перекатился колокольный гром.

Гремучий опрокинулся прибой  
Над женщиной, отвергнутой тобой.

Царю Петру и Вам, о царь, хвала!  
Но выше вас, цари, колокола.

Пока они гремят из синевы —  
Неоспоримо первенство Москвы.

— И целых сорок сороков церквей  
Смеются над гордынею царей!

### 6.

**Над синевою подмосковных роц**  
Накрапывает колокольный дождь.  
Бредут слепцы Калужскою дорбгой, —

Калужской, песенной, привычной, и она  
Смывает и смывает имена  
Смиранных странников, во тьме поющих Бога.

И думаю: когда-нибудь и я,  
Устав от вас, враги, от вас, друзья,  
И от уступчивости речи русской —

Одену крест серебряный на грудь,  
Перекрещусь — и тихо тронусь в путь  
По старой по дороге по Калужской.

### 7.

**Семь холмов — как семь колоколов,**  
На семи колоколах — колокольни.  
Всех счетом — сорок сороков, —  
Колокольное семихолмие!

В колокольный я, во червонный день  
Иоанна родилась Богослова.  
Дом — пряник, а вокруг плетень  
И церковки златоголовые.

И любила же, любила же я первый звон —  
Как монашки потекут к обедне,  
Вой в печке, и жаркий сон,  
И знахарку с двора соседнего.

— Провожай же меня, весь московский сброд,  
Юродивый, воровской, хлыстовский!  
Поп, крепче позаткни мне рот  
Колокольной землей московскою!

### 8.

#### **Москва! Какой огромный**

Страннопримный дом!  
Всяк на Руси — бездомный.  
Мы все к тебе придем.

Клеймо позорит плечи,  
За голенищем — нож.  
Издайка-далече  
Ты все же позовешь.

На каторжные клейма,  
На всякую болезнь —  
Младенец Пантелеймон  
У нас, целитель, есть.

А вон за тою дверцей,  
Куда народ валит —  
Там Иверское сердце,  
Червонное, горит.

И льется аллилуйя  
На смуглые поля.  
— Я в грудь тебя целую,  
Московская земля!

### 9.

#### **Красною кистью**

Рябина зажглась.  
Падали листья,  
Я родилась.



Спорили сотни  
Колоколов.  
День был субботний:  
Иоанн Богослов.

Мне и доньше  
Хочется грызть  
Жаркой рябины  
Горькую кисть.

### «Московские» стихотворения 1916 г. О. Мандельштама

#### I. 1. В разноголосице девического хора

2. Все церкви нежные поют на голос свой,
3. И в дугах каменных Успенского собора
4. Мне брови чудятся, высокие, дугой.

#### II. 1. И с укрепленного архангелами вала

2. Я город озирал на чудной высоте.
3. В стенах Акрополя печаль меня снедала
4. По русском имени и русской красоте.

#### III. 1. Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,

2. Где голуби в горячей синеве,
3. Что православные крюки поет черница:
4. Успенье нежное — Флоренция в Москве.

#### IV. 1. И пятиглавые московские соборы

2. С их итальянскою и русскою душой
3. Напоминают мне явление Авроры,
4. Но с русским именем и в шубке меховой.

#### I. 1. О, этот воздух, смутой пьяный,

2. На черной площади Кремля
3. Качают шаткий «мир» смутьяны,
4. Тревожно пахнут тополя.

#### II. 1. Соборов восковые лики,

2. Колоколов дремучий лес,
3. Как бы разбойник безъязыкий
4. В стропилах каменных исчез.

#### III. 1. А в запечатанных соборах,

2. Где и прохладно и темно,
3. Как в нежных глиняных амфорах
4. Играет русское вино.

- IV.** 1. Успенский, дивно округленный,  
2. Весь удивление райских дуг,  
3. И Благовещенский, зеленый,  
4. И, мнится, заворкует вдруг.
- V.** 1. Архангельский и Воскресенья  
2. Просвечивают, как ладонь, —  
3. Повсюду скрытое горенье,  
4. В кувшинах спрятанный огонь...
- I.** 1. **На розвальнях, уложенных соломой,**  
2. Едва прикрытые рогожей роковой,  
3. От Воробьевых гор до церковки знакомой  
4. Мы ехали огромною Москвой.
- II.** 1. А в Угличе играют дети в бабки  
2. И пахнет хлеб, оставленный в печи.  
3. По улицам меня везут без шапки,  
4. И теплятся в часовне три свечи.
- III.** 1. Не три свечи горели, а три встречи —  
2. Одну из них сам Бог благословил,  
3. Четвертой не бывать, а Рим далече —  
4. И никогда он Рима не любил.
- IV.** 1. Нырjali сани в черные ухабы,  
2. И возвращался с гульбища народ.  
3. Худые мужики и злые бабы  
4. Переминались у ворот.
- V.** 1. Сырая даль от птичьих стай чернела,  
2. И связанные руки затекли;  
3. Царевича везут, немеет страшно тело —  
4. И рыжую солому подожгли.

Сопоставление нескольких поэтических идиолектов все еще остается сложным — хотя и многообещающим — предприятием. Сложным — потому что никто еще не дал удовлетворительных ответов на целый ряд вопросов: «какими должны быть основания для сравнения поэтов и их текстов?», «что сравнивать — темы? мотивы? лексику? грамматику?», «как / по каким параметрам сравнивать?». А многообещающим — потому что в случае фило-

логически корректного сопоставительного анализа полученные данные, очевидно, будут более точными и объективными<sup>4</sup>.

Принимая во внимание неработанность сопоставительной методики, материал для параллельного исследования мы выбрали абсолютно бесприоритетный. Это лирический цикл М. Цветаевой «*Стихи о Москве*» 1916 г.

«*Стихи о Москве*» [далее **СМ**, с номером стихотворения от 1 до 9],

и разрозненные стихотворения о Москве О. Мандельштама того же года — два описания Москвы и московских соборов и историческую зарисовку:

«*В разногосице девического хора...*» [далее **ВРД**],

«*О, этот воздух, смутой пьяный...*» [далее **ОЭВ**],

«*На розвальнях, уложенных соломой...*» [далее **НРУ**].

Творческим импульсом к написанию «московских стихотворений» для обоих поэтов во многом послужили их московские встречи и прогулки по Москве, когда Цветаева, москвичка, «дарила» Москву Мандельштаму, петербуржцу. Поэтому эти<sup>5</sup> стихотворения звучат как реплики одного диалога; не без оснований Дж. Таубман называет их «зашифрованным диалогом» (ciphered conversation) (Taubman 1989: 75). Отметим в этой связи еще одно обстоятельство: биографам Цветаевой и Мандельштама удалось собрать лишь самые общие (и весьма немногочисленные) сведения

<sup>4</sup> Другое достоинство параллельного описания идиолектов — в том, что понятийный аппарат исследователя становится более адекватным предмету описания. К примеру, поэзия поздней Цветаевой не раз называлась «экзистенциальной» или «философской». Теми же самыми словами говорят и о поэзии Мандельштама. При всем том мы интуитивно ощущаем, что «экзистенциализм» или «философия» Цветаевой не такая, как у Мандельштама. Девальвация понятий такой степени сложности очевидна. Как кажется, она стимулирует поиски более простой терминологии, которая бы помимо большей смысловой определенности выявляла бы отличия и сходства между писателями. Это как раз одна из тех задач, которую мы попытались решить в этой главе.

<sup>5</sup> К стихотворениям цикла **СМ** Цветаевой можно добавить некоторые другие ее «московские» стихотворения 1916 г., а к трем стихотворениям Мандельштама, вдохновленным Цветаевой, — четвертое, «Не веря воскресенья чуду...».

об их встречах, основываясь именно на их стихотворениях 1916 г. (см. об этом подробнее в следующих работах: Разумовская 1994: 99—103, Саакянц 1999: 81—93, Швейцер 1992: 155—174, Taubman 1989: 71—87, Freidin 1987: 99—123 и др.). Выбор пал на СМ Цветаевой и «московские» стихотворения Мандельштама еще и из-за их тематической общности. Учитывая эти и некоторые другие факты, о которых речь пойдет дальше, можно смело констатировать, что ни до 1916 г., ни после 1916 г. поэзия Цветаевой и поэзия Мандельштама не сблизились до такой степени.

Помимо топики, т. е. описания Москвы и московских соборов, у стихотворений Цветаевой и Мандельштама обнаруживаются менее очевидные тематические пересечения:

последний путь (СМ4 и НРУ), усмирение воли и плоти (там же), общие принципы описания (например, церкви/соборы изнутри и извне (см. Приложение, Таблица 1, § 1.6), Москва через тепло, горение (там же)), мотивы (одна реалья проступает через другую: СМ4 — сквозь лицо проступает лик; ВРД — женские черты проступают в московских соборах), сюжетные переключки (например, перемещение по Москве, СМ3, СМ4 и НРУ).

Повторяющиеся слова составляют 10% от общего количества лексем у Цветаевой и 20% — у Мандельштама (см. Приложение, Таблица 2); с близкими синонимами и однокоренными словами (8% и 16% соответственно) количество повторов достигает 18% у Цветаевой и 36% у Мандельштама. Интересно, что к числу повторяющихся относятся как ключевые слова (*Москва, город, церковь, я, мы*), так и слова, служащие вспомогательными образами (*лик, шапка*), глаголы, формирующие мотивы (*гореть, пить* и т. д.).

В этих стихотворениях даже обнаруживается более или менее общий биографический слой. В лирическом цикле Цветаевой, предельно насыщенном подробностями ее жизни, «мандельштамовский» слой — весь «на поверхности»: Мандельштам — это и внутренний адресат трех стихотворений цикла (СМ2, 3, 5), и даже их герой:

1. *Из рук моих — нерукотворный град / Прими, мой странный, мой прекрасный брат* СМ2.

Другой адресат и герой СМ, о котором нельзя не упомянуть, это дочь Цветаевой, Аля, см. пример (8).

В поэтике Мандельштама действуют прямо противоположные, «внеличные» тенденции. Оттого-то у Мандельштама «цветаевский» слой настолько далеко запрятан, что говорить о нем стало возможным только после длительных разысканий мандельштамоведов (Л. Я. Гинзбург, Кл. Брауна, К. Ф. Тарановского и др.<sup>6</sup>). В ВРД с Цветаевой обычно связывается лейтмотив «девическое, женское», включая сюда — *Аврору «с русским именем и в шубке меховой», «брови... высокие, дугой»* и даже название города, *Флоренция*, как точный латинский перевод фамилии *Цветаева*. Все это, конечно, не бесспорные случаи. К бесспорным можно отнести цветаевский «ключ» к стихотворению НРУ, предложенный Л. Я. Гинзбург<sup>7</sup> (см. Гинзбург 1972: 321—322). Какое-то время это стихотворение считалось в высшей степени загадочным и непонятным. В самом деле, в I—II строфах субъект движения обозначается перволичной местоименной формой (*я, мы*), а в III и IV строфах — третьеличной (*он, царевич*). Как только к процессу интерпретации были подключены биографические факты — Цветаева и любимый ею исторический сюжет «Марина Мнишек — Лжедмитрий», совмещение *я—он* стало объяснимым<sup>8</sup>.

Стихотворения Цветаевой и Мандельштама должны рассматриваться не только в биографическом контексте, но и в культурном — 200-летнего спора между Москвой (городом сугубо русским) и Петербургом (городом европейским). Для Цветаевой, после ее поездки в Петербург и знакомства с петербургскими литературными кругами (дек. 1915 — янв. 1916), СМ — это еще и акт самовыражения, акт самооценки и противопоставления себя Петербургу. Главный лейтмотив СМ — «*у меня в Москве*», как в цикле «Стихи к Блоку» —

2. *У меня в Москве — купола горят! / У меня в Москве — колокола звонят!*<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> О Цветаевой как адресате московских стихотворений Мандельштама также писала Н. Я. Мандельштам (Мандельштам 1990).

<sup>7</sup> В нашей работе мы принимаем другую интерпретацию этого стихотворения, К. Ф. Тарановского (Tarasovsky 1976: 115—121).

<sup>8</sup> И Н. Я. Мандельштам, и А. А. Ахматова отмечают, что Цветаева расковала Мандельштама, и он, не умевший до тех пор писать любовных стихов, обрел этот дар.

<sup>9</sup> Это стихотворение входило в первоначальную редакцию СМ.

Для Мандельштама же его «московские» стихи — это открытие Москвы и русской культуры: Москва становится для него олицетворением русского начала и — что немаловажно — русского православия.

Итак, мы предлагаем опыт параллельного лингвопоэтического описания стихотворений на одну тему, основанного на статистическом анализе данных по лексике, грамматике и стилистике (см. Таблицы 1—4). Цель этого исследования — в том, чтобы от анализа языка, образов, мотивов в «московских» стихотворениях Цветаевой и Мандельштама перейти к различиям и сходствам в их поэтиках и художественных мирах. Весь собранный лексический материал приводится в Таблице 1 в форме тезауруса; в нашем описании будут приведены лишь некоторые статистические выкладки. Сразу предупредим, что количество словоупотреблений в СМ Цветаевой (612) в 2 раза превышает количество словоупотреблений трех «московских» стихотворений Мандельштама (272).

### Москва

По количеству номинаций Москвы и по их разнообразию СМ Цветаевой существенно опережает «московские» стихотворения Мандельштама: *Москва* 5, *град* 3, *город*, *ты* 2; *Московская земля*, *ты* vs. *Москва* 2, *город* (см. Тезаурус, § 1.1<sup>10</sup>). Назначение «московских» номинаций Цветаевой, по-видимому, состоит в том, чтобы показать Москву в разных ипостасях и передать разное отношение к ней говорящего (например, дистанцию в случае *град* и ее отсутствие в случае *ты*). Как мы постараемся показать дальше, эта тенденция к многоаспектности поддерживается многообразием «московских» тем и мотивов.

Несмотря на малое количество московских номинаций, в стихотворениях Мандельштама тратится значительно больше красок на описание Москвы, чем в СМ Цветаевой. Если у Цветаевой описание строится на основе повторяющихся словосочетаний, которые, как будет показано ниже, формируют устойчивые лейтмотивы<sup>11</sup>, то у Мандельштама в описание Москвы вовлекаются самые разные детали. Добавим к этому, что в количественном от-

---

<sup>10</sup> Здесь и далее знак § отсылает к Тезаурусу.

<sup>11</sup> Тенденция к повторам проявляется в том, что 36% слов в СМ Цветаевой повторяется (при 28% повторов у Мандельштама).

ношении «московская» лексика Мандельштама (см. § 1.1—1.6), 43%, почти что в два раза превышает соответствующую группу слов у Цветаевой, 25%.

### Москва в мировой перспективе

В СМ Москва разрастается до целого Мира; верхний предел этого мира — *облака 2, синева* (в значении ‘небо или воздух’) и *купола 2, колокола 3*; ее нижний предел — *земля* (в значении ‘почва’), *холм* (и метафорический *колокол*, которому московские холмы уподобляются) (см. § 1.5). Тем не менее *Москва* в пространстве имеет свои четкие очертания — отсюда *Московская земля* (*земля* в значении ‘государство’, ‘владение’, ‘территория’).

Москва в изображении Цветаевой предстает как город, Богом созданный (эпитет *нерукотворный*), богоизбранный и богохранимый (эпитеты *дивный*, *мирный*, § 1.6). В пантеон высших сил, покровительствующих Москве и ее жителям, входят *Богородица* (добавим к этому то, что в СМ упоминаются Богородичные иконы и церкви, используется метафора *Иверское сердце* в значении «Икона Иверской Божьей матери») и целитель *Пантелеймон* (см. § 7.1). Москва (как и следует по народным поверьям) охраняема *колоколами* и *колокольным звоном*. Колокольная атрибутика проходит по всему циклу Цветаевой: *колокол 5* и *колокольный 6* — самые употребительные слова в «Стихах о Москве».

В СМ (и, по-видимому, в Москве, отображенной в этом цикле) соединяются несоединимые или плохосоединимые вещи: живое и мертвое (см. § 10.8), начала и концы (см. § 18.5—18.6), социальный верх и социальный низ (см. § 10.1), православие и язычество (см. § 7.1).

Москва — это не только город для живых, но и для мертвых:

3. *В дивном граде сем, / В мирном граде сем, / Где и мертвой мне / Будет радостно* СМ1.

Не случайно в связи с Я-субъектом и ее посмертным существованием упоминается топоним *Ваганьково* (кладбище) (СМ1); кроме того, два стихотворения, СМ4 и СМ7 (IV строфа), содержат описание похоронного обряда на *улицах... Москвы*.

Для Цветаевой важна оппозиция «свое — чужое». Москва однозначно осознается как свое, родное, отсюда мотив Москва — центр

России (Руси), к которому стекаются паломники и все русские (включая Я-субъекта). На эту же идею работает метафора Москва — *странноприимный дом*, а также ассоциативные связи *Москвы* с теплом и уютом. Ср.:

4. Москва! Какой огромный / Странноприимный дом! / Всяк на Руси — бездомный. / Мы все к тебе придем СМ8.

Чужим для Цветаевой становится Петербург; хотя он прямо не называется, он тем не менее входит в текст через эпитет *чужеземный* (гость — о Мандельштаме) и через упоминание факта перенесения столицы из Москвы в Петербург — отсюда *город, отвергнутый Петром* (СМ5). В отличие от Мандельштама у Цветаевой рядом с Москвой не называются другие города, а только Подмоскovie:

5. Над синевою подмосковных рощ / Накрапывает колокольный дождь. / Бредут слепцы Калужскою дорогой СМ6.

Наконец, в СМ Москва концептуализируется как фамильное наследство автора, передаваемое в ее роду по наследству:

6. Царевать тебе, горевать тебе, / Принимать венец, / О мой первенец! / <...> / Будет твой черед: / Тоже — дочери / Передашь Москву / С нежной горечью СМ1.

Совсем другой образ Москвы дают стихотворения Мандельштама. С названиями Москвы (3 словоупотребления) — соседствуют названия других городов — *Флоренция*, *Рим 2* (в контексте формулы «Москва — третий Рим») и *Углич*, и даже прилагательное, называющее другую страну, — *итальянский* (всего 5 словоупотреблений, т. е. больше, чем собственно «московских» номинаций, см. § 2). При этом *Рим* и *Углич* представляют собой реальные исторические города, а *Флоренция* берется в отвлечении от географической реальности, в своем эстетическом и историософском содержании. Из этого следует, что для Мандельштама Москва — лишь один из городов, который может быть определен и описан по аналогии с другими городами и культурами.

Идея нерукотворности Москвы есть также и у Мандельштама:

7а. И с укрепленного архангелами вала / Я город озирал на чудной высоте ВРД

(при этом не исключено, что появление *архангелов* в ВРД инициировано Архангельским собором). Идея богоизбранности Мо-



сквы, возможно, тоже присутствует в «московских» стихотворениях: в НРУ она присутствует на уровне подтекста, «Москва — третий Рим»:

*76. Не три свечи горели, а три встречи — / Одну из них сам Бог благословил, / Четвертой не бывать, а Рим далеке — / И никогда он Рима не любил.*

### Москва в топографической перспективе

В СМ Цветаевой передается самое общее впечатление от Москвы. Что наиболее поражало в Москве нач. XX в. всех приезжих? Обилие церквей, золотые купола (об этом существует множество документальных исторических свидетельств). Все это мы находим и в СМ<sup>12</sup>. Зрительное восприятие Москвы в СМ дополняется слуховым — колокольным звоном, который в зависимости от ситуации то ослабляется (*накрапывает колокольный дождь*, СМ6), то усиливается (*перекатился колокольный гром*, СМ5). Для передачи «расхожих» представлений в СМ Цветаевой используются два формульных выражения. Одно из них — архаическая фразема «сорок сороков церквей» — встречается целых 4 раза и лейтмотивом проходит через СМ. Чтобы можно было почувствовать гиперболичность этой фраземы, мы приведем небольшую историческую справку:

«Одним из самых заветных преданий о городе было поныне бытующее мнение, что на Москве стояло ни много ни мало: сорок сороков церквей. Еще Владимир Даль в своем „Толковом словаре“ вносил поправку — на самом деле храмов было не 1600, а „только“ около тысячи, и разделены они были некогда на староства, или благочиния, именовавшиеся образно „сороками“, хотя в этих сороках число церквей составляло менее 40» (Сорок сороков 1988: 7—8).

Другая мифологема, «город на семи холмах», также далека от реальности, однако она освящена почтенной аналогией — на семи холмах возник Рим. Эта фразема используется Цветаевой трижды и даже переделывается в окказионализм *семихолмие* 2:

---

<sup>12</sup> Не эта ли московская экзотика послужила основанием для следующей негативной оценки Мандельштама в 20-е годы: «Для Москвы самый печальный знак — богородичное рукоделие Марины Цветаевой... Безвкусица и историческая фальшь стихов Цветаевой о России — лженародных и лжемосковских» («Литературная Москва», 1922).

8. *Исходи пешком — молодым шажком! — / Все привольное / Семихолмие* СМ1.

В набор собственно московских топонимов в СМ прежде всего входят «безличные» и неконкретизированные *площади, улицы, башни, церкви, колокольни* (все во Мн. ч.). Множественное число здесь показательно: город подается «общим» планом.

«Крупным» же планом в этом цикле подаются московские святыни. Это наиболее почитаемая часовня Иверской иконы Божьей матери в Воскресенских воротах. При этом она описывается не только извне — *часовня звездная* (купол часовни — золотые звезды на синем фоне), *Как золотой ларчик, / Иверская горит*, но и изнутри — *приютом от зол*, хранительницей одной из самых почитаемых икон:

9а. *А вон за тою дверцей, / Куда народ валит — / Там Иверское сердце, / Чervenое, горит* СМ8.

Другая «церковная» номинация, *Нечаянныя Радости в саду*, по-видимому, соответствует церкви Благовещения в Нижнем саду Кремля<sup>13</sup>.

Есть в СМ еще один объект, показанный «крупным» планом, — это дом, место рождения «я». Ср.:

9б. *Дом — пряник, а вокруг плетень, / И церковки златоголовые* СМ7.

Наиболее представительная часть Москвы, Кремль, вводится в СМ двумя сложными номинациями — это *Спасские ворота* (упомянут и обряд снимать шапки перед ними<sup>14</sup>) и *пятисоборный несравненный круг* (последний фигурирует в тексте как подарок адресату стихотворения, т. е. Мандельштаму):

10. *Пятисоборный несравненный круг / Прими, мой древний, вдохновенный друг.* СМ 2.

Наконец, Ваганьково, упоминаемое единожды, вводит тему посмертного существования Я-субъекта, поддерживаемую и развиваемую другими словами.

---

<sup>13</sup> «В народе церковь Благовещения была известна более по имени находившейся в ней чтимой иконы Богоматери „Нечаянная Радость“» (Сороков 1988: 77).

<sup>14</sup> Сороков 1988: 86.

Если судить по набору топонимов (см. § 1.4), по разнообразию пространственных предлогов (см. § 3) и слов с семантикой перемещения (см. § 4), Москва подается Цветаевой с «бытовой» точки зрения, как интериоризированное пространство, полностью знакомое Я-субъекту. Если же судить по приемам описания, по образности и цветовым характеристикам, то Москва представлена по меньшей степени в трех разных ипостасях: Москва торжественная, царская (СМ1), Москва лубочная (СМ3, III строфа, СМ7, II строфа), и, наконец, Москва иконописная (в основе СМ2 лежат несколько иконописных сюжетов, заимствованных Цветаевой, — город, передаваемый из рук в руки, пример (10), и Покров Богородицы (иконографический тип — Богородица с покровом в руках, пример (156)).

В стихотворениях Мандельштама ассоциации вокруг Москвы идут в трех направлениях: православие византийского образца, эпоха Смутного времени и женское начало. В ВРД и ОЭВ переплетаются первая и третья линии, в НРУ представлена только вторая.

У Мандельштама вся топографическая лексика двух первых стихотворений сводится к названиям Кремля и кремлевских соборов (см. § 1.4).

Это *акрополь* (т. е. вышгород; имеется ввиду, конечно же, Кремль, расположенный на возвышенности), *высота* (в том же значении), *вал*; *площадь* (Кремля); *собор* (*московские соборы*) 4, *церковь* (Мн. ч.); *Успенский* (= собор) 2, *Успенье* (в том же значении), *Архангельский*, *Благовещенский* (=собор) и *Воскресенья* (=собор).

Кроме того, в ОЭВ из таких деталей, как *колокола*, *стропила*, вырисовывается образ колокольни Ивана Великого:

11. *Колоколов дремучий лес, / Как бы разбойник безъязыкий / В стропилах каменных исчез* (в первоначальном варианте — *Соборов восковые лики / Спят; и разбойничать привык / Без голоса Иван Великий, / Как виселица, прям и дик* (ОМ, I: 430).

Представленный набор топонимов вполне хрестоматиен. Однако именно он наилучшим образом репрезентирует Москву.

Отметим еще одну особенность художественной подачи Москвы в стихотворениях Мандельштама: при том, что Москва воплощает собой женское начало (эпитет *девический*, *Аврора в шубке ме-*

хой в ВРД), Москву у Мандельштама все-таки представляют *собор* 4 (муж. род), а не *церковь/церковка* (жен. род). Объясняется этот факт тем, что семантика слова *собор*, как и его коннотации, отвечают историсофской мысли Мандельштама (ср. его стихотворения о соборах 1914 г. ...*Но в старом Кельне тоже есть собор* или стихотворение 1921. *Соборы вечные Софии и Петра*): словоупотребление Мандельштама позволяет сделать вывод, что именно *собор* для него — символ христианства.

В ВРД и ОЭВ Москва была представлена как компактное целое. Пространственное размыкание границ Москвы имеет место в третьем стихотворении, НРУ. Помимо прилагательного *огромный* впечатление большого пространства задает соположение в пределах одного предложения двух разнородных топонимов (теперь уже не из числа кремлевских), передающих начальную и конечную точку пути на костер:

12. *От Воробьевых гор до церковки знакомой / Мы ехали огромною Москвой*<sup>15</sup>.

Категории, с помощью которых изображаются Москва и ее достопримечательности, у Цветаевой и Мандельштама по большей части совпадают. Цветопередача, звуковые ассоциации, образные параллели, количественная оценка передают еще и чисто сенсорное восприятие Москвы, в котором участвуют зрение, слух и даже осязание (см. § 1.6).

У Мандельштама характеристики Москвы и ее архитектуры более дробные и многоплановые. Тенденция к передаче объекта со всех сторон, во всех аспектах у Мандельштама проявляется очень сильно: характеристики объектов даже напоминают пункты анкеты (см. § 1.6).

Среди таких характеристик — детали соборов (*дуга*), материал (*каменный*), форма (*округленный*), цвет (*зеленый*), звучание (*петь*), внутреннее содержание (метафорические *душа; огонь, горенье и вино*).

При этом многие характеристики соотносятся с человеческими мерками: помимо того что в «московские» стихотворения входят названия человеческих ощущений и эмоций по отноше-

---

<sup>15</sup> В некоторых мандельштамоведческих работах к числу опознаваемых относится и *знакомая церковка*: согласно Тагановскы 1976: 117, это та же Иверская часовня, что и в СМ Цветаевой.

нию к соборам (*прохладно, темно*), описания соборов предполагают еще и человеческие ассоциации и уподобления (метафорические *брови, лик, душа, ладонь*). Последние в не меньшей степени характерны и для Цветаевой (ср. метафорические *сердце, грудь* при описании Иверской часовни).

Топографическая тема у Цветаевой переходит в тему православной обрядовости, а у Мандельштама получает дальнейшее развитие в его поэтической историософии.

### Москва в перспективе православной обрядовости

Религиозная лексика представлена приблизительно равным количеством словоупотреблений у Цветаевой и Мандельштама, по 7%, см. § 7.1—7.2. В отличие от Мандельштама, у которого мало специфически православных номинаций (преобладают общехристианские) и много повторяющихся слов, в СМ Цветаевой «церковные» номинации дают представление о русском православии в самых разных его проявлениях. Среди религиозных номинаций есть слова, задающие иерархию, — *Бог, Богородица, целитель Пантелеймон, Иверское* (сердце), субстантивированное прилагательное *православный* (= человек), прилагательное — *юродивый*. У Цветаевой даже встречаются названия лиц по их месту в церковной иерархии и по виду религиозного служения. Это *монашка* (Мн. ч.), *поп* (оба — из числа обиходных, стилистически сниженных), а также *странник* (Мн. ч.). К этим номинациям примыкает и название одной из видов религиозной деятельности — *паломничество*.

Глаголы, называющие обрядовые действия — *читать* (церкви), *перекреститься, снять* (шапку), *петь* (Бога), *говеть*, — передают обрядовую сторону православия. Этой же цели служат названия церковного календаря (т. е. время праздников и обрядов) — *пост*, метафорическая *Пасха*, (день) *Иоанна Богослова*, равно как и названия церковного распорядка дня — *обедня*; (*первый*) *звон*. Таким образом, мы можем говорить о еще одной стороне Москвы в СМ — это Москва православная.

С другой стороны, у Цветаевой есть и антипод Москвы православной, а именно Москва языческая, сектантская, тюремная, беззаконная; ср. названия лиц и названия коллектива — *знахарка, сброд*, а также прилагательные *воровской, хлы-*

стовский (социальная стратификация представлена в § 10.1), а также *каторжные клейма*:

13. — *Провожай же меня, весь московский сбород, / Юродивый, воровской, хлыстовский!* СМ7.

В «московских» стихотворениях Мандельштама на религиозную лексику, немногочисленную, возложена иная смысловая и функциональная нагрузка. Религиозные номинации служат только атрибутами православия; они, кстати говоря, выдержаны в высоком архаизирующем стиле: *православные крюки, черница*, а также *архангел*. О них речь пойдет в следующем разделе.

### Москва в историософской перспективе

И у Мандельштама, и у Цветаевой изображенная Москва не равна Москве 1916 года: это, в сущности, не Москва реальная, а Москва идеальная, воплощающая русское начало. Некоторую связь с современностью можно видеть только в ОЭВ Мандельштама, где предреволюционная обстановка с уличными беспорядками передана как *смута*.

В СМ Цветаева добивается эффекта сгущенной, концентрированной русскости; в ее Москве нет места для иноземного или чужеродного (см. подробнее раздел «Москва в мировой перспективе»). Мандельштам в «московских» стихотворениях, напротив, проводит параллели между русским духом, русской стихией и другими культурами (см. § 1.3 и § 2). Таким образом, можно констатировать, что Цветаева и Мандельштам расходятся в своем понимании русского начала. У Цветаевой в фокусе описания находится «только русское», у Мандельштама же явственно наблюдается движение от русского к ино- или общекультурному и обратно.

Общие для Цветаевой и Мандельштама «русские» темы и мотивы, немногочисленные, формируются прежде всего вокруг слов, обозначающих утварь (см. § 14). Интересно, что у Цветаевой преобладают собственно русские реалии (*колокол, ларчик, печка* и т. д.), тогда как у Мандельштама к собственно русской утвари (*печь, рогожа*) добавляется «общечеловеческая» (*вино, хлеб, кувшин*) и даже инокультурная (*амфора*). Во-вторых, русское для обоих поэтов воплощается в языке (см. § 11), ср. *речь* у Цветаевой (*и от уступчивости речи русской*), и *имя* у Мандельштама —

14а. *В стенах акрополя печаль меня снесла / По русском имени и русской красоте ВРД.*

Впечатление «русскости» создается в текстах обоих поэтов еще и чисто стилистическими средствами, см. Таблицу 3. Так, оба поэта широко пользуются историзмами. Но если в целом у Мандельштама преобладает нейтральный (и высокий) стиль и практически не представлен сниженно-разговорный, то у Цветаевой мы обнаруживаем элементы всех трех стилей. Помимо этого она использует некоторые фольклорные синтаксические конструкции (в основном, повторы). Тем самым у Цветаевой Москва торжественная сменяется Москвой фольклорной и Москвой народной, в то время как у Мандельштама в каждом из трех стихотворений Москва выдержана в едином стиле.

Расхождения в понимании русского начала Москвы начинаются с того, что русскость для Цветаевой периода СМ — это еще и образ жизни, поведение от богопочитания (СМ2, СМ6) до разгула (СМ3). Показательна в этом случае та социальная иерархия лиц, которая выводится в СМ, см. § 10.1, от *царя* 4 и *болярыни* до *солдат*, *сброда*, *знахарки*. По-видимому, в поэтическом мире Цветаевой с Москвой связана еще и идея царствования, царского венца, см. § 8, хотя она находит выражение не в исторических фактах, а в поэтической мифологии Цветаевой.

Цветопись в СМ с преобладанием интенсивного красного и золотого ([о церквях] *червонный* 2, *багряный*, *золотой*, *златоголовый*), также подчеркивает национальную специфику Москвы: Цветаева использует цвета русских народных сказок, былин, русских икон<sup>16</sup>.

Для Мандельштама же русское воплощается прежде всего в культуре (см. § 1.6), истории (см. § 12) и эстетике (§ 20). По-видимому, в связи с тремя разбираемыми стихотворениями можно говорить о том, что Москва и притягивает своей русскостью (ВРД, ОЭВ), и отталкивает, пугает (НРУ, ОЭВ). Притяжение идет благодаря культуре, а отторжение — из-за истории: слова, описывающие явления культуры, имеют положительные коннотации (некоторые из них даже относятся к высокому стилю), тогда как исторические события — наоборот. Отрицательные коннотации,

<sup>16</sup> Подробный разбор цветковых слов см. в работе Зубова 1989.

в частности, имеют «цветовые» обозначения: на *черной* площади Кремля (ОЭВ), *черные* ухабы и Сырая даль от птичьих стай *чернела* (НРУ), эпитет *восковой* (Соборов восковые лики, одно из возможных пониманий — ‘мертвые’), а также слова, передающие восприятие — *связанные руки затекли, немеет* страшно тело (НРУ).

Русское начало в ВРД и ОЭВ символизируют *соборы*. Любопытно, что их внешний облик не всегда отвечает русской идее, ср.: *Успенье нежное — Флоренция в Москве* (ВРД); зато их внутренне содержимое, их сущность — истинно русские. Их внутренняя русскость — в передаче Мандельштама — порождается традицией и православием (перевес внешнего над внутренним — в ВРД, внутреннего над внешним — в ОЭВ). В ОЭВ соборы даже уподобляются материальным хранителям — *кувшинам, амфорам* и т. д., а их содержимое — *огню/горению и вину* (с присущей этим словам смыслом и ‘длительный процесс’, ‘тепло’, ‘воздействие на человека’).

Отметим еще, что Москва в этих двух стихотворениях предстает как замкнутое пространство. Замкнутость порождается, в первую очередь, предлогом *в* + Предл. пад. 10, см. § 3, а также прилагательными и причастиями с семантикой замкнутости *запечатанный* (собор), *скрытый* (*повсюду скрытое горенье*), *спрятанный* (огонь) в ОЭВ. Наконец, идею замкнутости передают существительные *собор, амфора, кувшин* в сочетании с уже упомянутым предлогом *в*. Тем самым русскость для Мандельштама — нечто потаенное, на что нельзя указать пальцем, но что можно лишь ощутить, почувствовать: отсюда — *душа соборов*.

Удивительно, что Москва дается в стихотворениях Мандельштама через призму других культур. К 1916 г. у Мандельштама уже сложился набор непреложных культурных ценностей. Это античность (Древняя Греция и Рим) и Италия эпохи Возрождения. Заметим: Москва в этот набор не попадает. Более того, при описании Москвы Мандельштам пользуется, фактически, инокультурными словами (греческим и латинским корнесловом), см. Таблицу 3. Чего, например, стоит один только *акрополь* вместо *Кремля* (ВРД) или *амфоры*, которые коррелируют с русскими *кувшинами* (ОЭВ), не говоря уже об *Авроре* (ВРД) (рядом с *зарей* в СМ Цветаевой)! С таким же размахом Мандельштам в ВРД и ОЭВ пользуется «заемными» образами и мотивами.



В НРУ, напротив, представлена М о с к в а (и — шире — Русь) и с т о р и ч е с к а я; как многократно отмечалось, в этом стихотворении контаминируются исторические факты эпохи Смутного времени<sup>17</sup>, причем контаминация эта происходит за счет того, что описываются не сами факты, а их основные приметы — не убийство царевича Димитрия в Угличе, а *Углич*, место убийения; не костер, на котором будут сжигать царевича, а всего лишь — *рыжью солому подожгли*. Русь историческая воссоздается не только с помощью «клавиатуры упоминаний», но и через бытовые детали — утварь (*розвальни, сани, свечи*), см. § 14, изображение народа (*народ, мужики, бабы, дети*), см. § 10.1, ритуальных и обиходных действий (*гульбище, играть в бабки*), а также через время года (русская зима).

Все описанные нами историософские явления «московских стихотворений» Мандельштама встраиваются в господствующую на тот период модель времени. Это круговое время или так называемое «вечное возвращение». В отличие от символистов, которые в круг повторов включали абсолютно все — события человеческой жизни, исторические события и т. д., повторения у Мандельштама затрагивают только события истории и культуры.

Какие явления культуры повторяются в его «московских» стихотворениях? Флоренция отражается в Успенском соборе (ВРД). По-видимому, это оценка из области эстетики, потому что главный флорентийский собор, Санта Мария дель Фьоре, был ровесником Успенского собора (1475—1479), а Ридольфо Фиораванти (прозванный Аристотелем), болонец, был современником флорентийца Бруннелески, который возводил знаменитый купол собора Санта Мария дель Фьоре (1294—1467)<sup>18</sup>. В соборах Кремля дает о себе знать переплетение итальянской и русской культур: тот факт, что Успенский и Архангельский соборы были построены итальянцами, по-видимому, послужил основой для следующего четверостишия:

146. *И пятиглавые московские соборы / С их итальянскою и русскою душой / Напоминают мне явление Авфоры, / Но с русским именем и в шубке меховой.*

Говоря о русскости соборов, Мандельштам использует образы других культур. Это, как уже отмечалось, *вино в глиняных амфорах*

<sup>17</sup> См., например, Гинзбург 1972, Brown 1973: 221—226, Taranovsky 1976.

<sup>18</sup> См., например, Бродский 1985, Данилова 1991.

(ОЭВ, III строфа), образ, типичный для античной цивилизации. Далее, Рим (и Византия) повторены в Москве (НРУ), эта тема заявлена в строках (76), где в подтексте стоит историческая доктрина «Москва — третий Рим, а четвертому не быть»<sup>19</sup>.

Какие события истории повторяются? Это, во-первых, смута как собственно московское событие — слова *смута* и *смутьяны* в ОЭВ и описание событий после смуты в НРУ. Во-вторых, события Смутного времени (убиение царевича Дмитрия, Лжедмитрий и его казнь) повторяются с Я-субъектом. «Вечное возвращение» объясняет еще и использование синтаксических времен в этом стихотворении — ПРОШЕДШЕГО ПРОДОЛЖЕННОГО (замедляющего повествование) (I, III и начало IV строфы), сменяемого НАСТОЯЩИМ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНЫМ (или Praesens historicum?) (II и конец IV строфы). Смысл переключения с одного времени на другое в том, чтобы показать, как события прошлого повторяются сейчас, с Я-субъектом.

### Москва в пространственной перспективе

У Цветаевой в СМ пространство (и перемещение) представлено почти такой же долей материала, как и у Мандельштама 9% (4%) vs. 11% (3%) (§ 3—4).

Москва в СМ — это хорошо структурированное пространство, которое задается самыми разными предложениями и наречиями, как локативными, передающими статическое расположение одних объектов относительно других (всего 21), *над* + Твор. 5, *вокруг* 3, *на* + Предл., так и директивными, передающими конечную точку перемещения (всего 22), *к* 5, *на* + Вин. 3, маршрут, *по* 5, *мимо* и т. д., см. § 3. Москва — это еще и пространство, осваиваемое через перемещение (см. группу глаголов перемещения в § 4 и пример (8)). В семантике глагола *исходить*, единственного нецеленаправленного глагола в СМ, даже заложена идея полного освоения пространства (в данном случае, *семихолмия*, на котором стоит Москва). В целом в СМ явно преобладает целенаправленное пе-

---

<sup>19</sup> Убедительная аргументация приводится в Brown 1973, Taranovsky 1976: 120. В этих же работах приводится знаменитое место из письма старца Филофея — «Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти», которая и легла в основу разбираемого отрывка.

ремещение; такое перемещение имеет своим конечным пунктом московские и подмосковные святыни и осуществляется оно, естественно, *пешком*, ср.: к *Москве*, см. пример (5), к *Нечаянныя Радости в саду* (ср.: *К Нечаянныя Радости в саду / Я гостя чужеземного сведу* СМ 2), *внутри Иверской часовни*, см. пример (9а), а также от *Москвы*, по *Калужской дороге* (по-видимому, в сторону монастырей?), см. пример (5). Изоморфизм между *Москвой* и Я-субъектом начинается уже здесь, ибо и Я-субъект становится целью движения, ср. *тремякратное повторение предложно-падежной конструкции к руке*:

15а. *А издали — завизжу ли и вас? — / Потянется, растерянно крестясь, / Паломничество по дорожке черной / К моей руке, которой не отдерну, / К моей руке, с которой снят запрет, / К моей руке, которой больше нет* СМ4.

В СМ Цветаевой горизонтальное перемещение дополняется вертикальным, соединяющим верх (физический и нефизический) и низ. Ср.: *деревцо, возносимое (вверх)*, СМ1, и *покров, который Богородица уронит на гостя*, СМ2:

15б. *И на тебя с багряных облаков / Уронит Богородица покров* СМ2.

Обобщая все сказанное, отметим, что статическое и динамическое начало в СМ полностью уравновешены и взаимодополняют друг друга, так же как и перемещение по горизонтали дополняется перемещением по вертикали. Все эти факты еще раз убеждают нас в том, что *Москва* в СМ — это самостоятельный мир в Мире.

У Мандельштама, напротив, статика преобладает над динамикой: из 29 пространственных предлогов 15 с локативным значением и только 4 — с значением 'направление' (причем последние только в НРУ, см. пример (12)). А перемещение, если и осуществляется, то преимущественно по горизонтали: это путь *царевича на костер* и *возвращение народа с гульбища* (НРУ).

Мандельштам изображает *Москву* как замкнутое пространство; о дополнительных историсофских смыслах, которые стоят за этой замкнутостью, см. предыдущий раздел.

### Москва в перспективе Я-субъекта

Как известно, поэтика Цветаевой и поэтика Мандельштама сильно различаются по эгоцентрическому параметру. У Цветаевой, в отличие от Мандельштама, Я всегда выделено. Эти разно-

направленные тенденции нашли выражение и в «московских» текстах обоих поэтов. Эгоцентрические элементы в СМ Цветаевой представлены 11% словоупотреблений, в то время как в стихотворениях Мандельштама их всего 4%, т. е. почти что в три раза меньше. Если же учитывать полный комплекс характеристик, связанный с *я, ты, мы* и т. д., то у Цветаевой эта цифра достигнет 27% (напомним, что на Москву в СМ «тратится» столько же словоупотреблений, 25%), а у Мандельштама — 10% (в четыре раза меньше, чем на Москву, 43%). Тем самым можно сделать следующий вывод: в «московских» стихотворениях Мандельштама тематическая доминанта одна, это Москва. А в СМ Цветаевой их две — «я» и Москва; именно поэтому мы утверждали в самом начале, что главный лейтмотив в СМ — *у меня в Москве* (пример (2)).

Есть и другие подтверждения тому, что линия его хорошо прочерчена в СМ, но никак не в «московских» стихотворениях Мандельштама. Так, отсутствующий у Мандельштама внутренний адресат представлен большим количеством личных местоимений в СМ Цветаевой. На *ты/твой, вы/ваши* приходится 24 словоупотребления; при этом в число «адресатов» попадают не только отдельные люди, но и классы людей (*враги, друзья; живые*), а также неживые сущности (*Москва*, см. пример (4)). Отсутствующее у Мандельштама повелительное наклонение встречается в СМ 12 раз, см. пример (13), инфинитивы в том же значении — 3 (это 10% от общего количества пропозиций, см. Таблицу 4); обращения встречаются 17 раз, см. пример (17); наконец, 4 из 9 стихотворений заканчиваются прямой речью героини. Уже по этим данным можно судить, что у Цветаевой Москва пропускается через ее «я», тогда как Мандельштам описывает Москву как бы со стороны (ВРД и ОЭВ) или с позиций героя (НРУ).

В СМ Я-субъект является активным, действующим началом. Именно поэтому биография лирической героини вписана в Москву. Здесь появляются почти что анкетные данные героини: Москва как место ее рождения, место ее жизни и (предполагаемое) место смерти; это город, передаваемый в ее роду по наследству (причем по женской линии). Ср. сочетаемость местоимения *я* — *родилась... мертвой мне*, см. пример (5), *вольный сон* («смерть») и др., § 9.2. Обратим внимание и на другие характеристики — Я выполняет у Цветаевой целый ряд ритуальных действия — *на-*

*дeть* (крест на грудь), *перекреститься*, «я» становится субъектом эмоционального состояния — *любить, устать, быть радостной*, ментальных действий — *думать*. Я также выполняет ряд физических действий — *отдернуть* (руку), *завидеть*, субъектом перемещения — *поехать, тронуться в путь*. В СМ с Я-субъектом связаны еще и такие мотивы, как воля и ее ограничение (§ 10.6.1), свое-чужое (§ 10.3).

С притяжательным местоимением *мой* соотносятся части тела героини — *рука, рот, глаза*; общий вид — *Даром что свят — вид*. С помощью местоимения *мой* также передаются родственные и дружеские связи Я-субъекта: *мой первенец, брат, друг*.

Итак, мы подошли к тому, что еще одна ипостась цветаевской Москвы — Москва биографическая, моя Москва. При этом прослеживается явный параллелизм между Москвой и я. И та и другая названы по имени (*Москва* и *Марина*). Их связывает и синтаксический параллелизм — ср.:

*Над городом, отвергнутым Петром, / Перекатился колокольный звон. / Гремучий опрокинулся прибор / Над женщиной, отвергнутой тобой* СМ5,

и образный — мотив тепла, горения —

*Как золотой ларчик, / Иверская горит; Там Иверское сердце, червонное, горит vs. рот разгарчив, глаза, подвижные, как пламя, жаркий сон*,

цветопись (Москва в червонно-красных тонах и колокольном звоне vs. колокольный... червонный день, в который родилась героиня) и т. д. Москва, кроме того, подчинена Я-субъекту: не случайно в СМ она описывается и как наследие лирической героини, см. пример (6), и как дар Я-субъекта чужеземному гостю, см. (1).

У Мандельштама, напротив, Я-субъект в четырех из пяти случаев предстает только как пассивный субъект восприятия. Не случайно в ВРД и ОЭВ с я (и мы) согласуются глаголы эмоционального восприятия и ментальной деятельности:

*снедать* (о печали) (как многократно отмечалось, в подтексте стоит *Ты вянешь и молчишь: печаль тебя снедает* (А. С. Пушкин)), *чудиться, напоминать*, а также *сниться, мниться*;

эти глаголы передают произвольные, неконтролируемые действия или состояния, которые происходят как бы помимо воли субъекта. Ср.:

16. Не диво ль дивное, что вертоград нам снится, / Где голуби в горячей синеве  
ВРД.

И только один глагол, *озирать*, вводит контролируемое целенаправленное действие, которое опять-таки направлено на восприятие и постижение города, см. пример (7).

Героем повествования *я* становится только в НРУ; при этом он воплощает собой не активное, а пассивное, жертвенное начало: с *я/он* согласуется глагол каузированного перемещения — *везти* 2 (*меня везут, царевича везут*).

#### Москва и Я-субъект во временной перспективе (Таблица 4)

Мы исходим из того, что событийность (и повествовательность) требует дейктических времен (т. е. соотносенных с реальной осью времени — настоящих, см. НАСТ. АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОЕ в примере (5), прошедших, см. ПРОШЕДШЕЕ ПРОДОЛЖЕННОЕ в примере (7а), будущих, см. примеры в (17)), а описательность — вневременных (ВНЕВРЕМЕННОГО, см. *Всяк на Руси бездомный* в примере (4), (96), *УЗУАЛЬНОГО*, см. пример (2) и т. д.)<sup>20</sup>. Поскольку стихотворения о Москве с неизбежностью предполагают описательность, то мы начнем анализ с вневременности.

Описательность у Мандельштама явно преобладает над повествовательностью. На вневременные пропозиции у Мандельштама приходится 39% (что сопоставимо с дейктическими временами, 45%), а у Цветаевой — только 19%. Целям описания служат замедляющие повествование продолженные дейктические времена; они-то и преобладают у Мандельштама, но не у Цветаевой. Кроме того, действия и процессы в стадии развития явно преобладают над законченными действиями и событиями, см. 18.1—18.8. Наконец, Мандельштам использует такие глаголы, в которых собственно глагольная семантика ослаблена (*чернеть*, *просвечивать* и др., близкие к соответствующим прилагательным). Сюжетная линия Я-субъекта из трех стихотворений Мандельштама представлена только в НРУ: передается она продолженными временами — ПРОШЕДШИМ ПРОДОЛЖЕННЫМ и НАСТОЯЩИМ АКТУАЛЬНО-ДЛИТЕЛЬНОМ:

<sup>20</sup> См. § 3.6.0.

мы *ехали...* меня *везут...* царевича *везут...* *нечет* страшно тело, ср. также — связанные руки *затекли* [перфект, передающий законченное действие и состояние в результате это действия].

Коммуникативная линия Я-субъекта у Манделштама полностью отсутствует.

В СМ Цветаевой наблюдаются прямо противоположные тенденции. Это объясняется и тем, что описательность уступает место повествовательности, и тем, что в СМ Цветаевой сильна линия его. Сюжетную линию Я-субъекта «обслуживает» большое количество дейктических времен — 40%; при этом количество продолженных времен в 3 раза меньше фактических. Среди фактических времен, как ни странно, перевес на стороне будущего, ср.:

17. *На ваши поцелуи, о, живые, [ОБРАЩЕНИЕ] / Я ничего не возражу — впервые. [БУД. ФАКТИЧЕСКОЕ] / Меня окутал с головы до пят [ПЕРФЕКТ (относительное время)] / Благообразия прекрасный плат. / Ничто меня уже не вгонит в краску [БУД. ФАКТИЧЕСКОЕ] СМ4.*

Коммуникативная линия Я-субъекта представлена императивами (10%), обращениями (17 случаев).

Вообще, для Цветаевой фактор времени, судя по количеству временных слов (6%), см. Тезаурус, § 5, дейктических времен (40%) и императивов (10%), является весьма существенным. На этом фоне видно, что у Манделштама временная координата ослаблена — временные слова — 0,7%, см. Тезаурус, § 5, дейктические времена — 45%, императивов — нет, подробнее см. Таблицу 4.

В СМ Цветаевой время — линейное, текущее из прошлого в будущее; оно связано только с линией лирической героини. При этом оно вроде бы не затрагивает Москву (упоминается только одно историческое событие, связанное с Москвой, § 18.1). Весь жизненный путь лирической героини — рождение (прошедшее) — первенец — встреча с *ты* (и все коллизии этой встречи) (настоящее) — смерть (будущее) — имеют место во времени.

Говоря о линейности времени в СМ, нельзя не упомянуть, что оно четко разбивается на три временных плана — прошлое, ср. прошедшие времена (11), настоящее, ср. настоящие (9) и будущее — см. будущие (30). Императивы также соотносятся с моментом речи (как точкой отсчета) и настоящим-будущим (как предполагаемым временем выполнения действия).

Для Мандельштама этого периода характерен другой тип времени, «вечное возвращение» (см. раздел «Москва в историко-софской перспективе»). «Вечное возвращение» соотносится, естественно, с историческими событиями и явлениями культуры. С другой стороны, для описания Москвы, ее соборов и, наконец, ее сущности Мандельштаму требуется синтаксическая вневременность.

Временные показатели являются следствием поэтики и картины мира каждого из поэтов. Поэтика Цветаевой с неизбежностью предполагает динамику, поэтика Мандельштама — и статику, и динамику. Поэтика Цветаевой ориентирована на явления (например, *я* при жизни vs. *я* после смерти или три разных описания Иверской часовни), поэтика Мандельштама — на сущности (*собор* и его *душа*). Для описания сущностей не требуется никакого времени, а для передачи разных проявлений одной реалии время часто бывает необходимо.

### Заключение

Мы имели возможность убедиться в том, что Москва Цветаевой выписана совсем не так, как Москва Мандельштама. В СМ Цветаевой Москва дается через множество разнородных проявлений. Она явлена и в архитектуре, и в особом — московском — укладе жизни, и в православии, и в социальной стратификации (от *царя* до *каторжных клейм*); и надо всем эти стоит Москва биографическая, «моя Москва». Москва Мандельштама в каждом из трех стихотворений, напротив, выписана как бы в едином стиле, через наиболее репрезентативные архитектурные сооружения (в ВРД и НРД) и исторические события (в НРУ).

На первый взгляд может показаться, что различия в передаче Москвы — прямое следствие жизненного опыта каждого из поэтов. По биографиям поэтов мы хорошо знаем, что для Цветаевой Москва — это город обжитой и знакомый до мельчайших подробностей (отсюда биографичность и «личные» интонации!), Мандельштам же смотрит на Москву глазами приезжего, гостя (отсюда отстраненность и описание через наиболее репрезентирующие черты!). Однако это не так. Если рассматривать «московские» стихотворения каждого из поэтов не отдельно от других стихотворений, а на их фоне, то сразу же открываются инвари-



антные схемы и элементы. Так, в «Верстах», по наблюдениям И. Ю. Беляковой, складывается особый «московский» текст (см. Белякова 1999: 150)<sup>21</sup>, основанный на повторяющихся словосочетаниях, образах, мотивах. И СМ повторяет многие схемы, образы, принципы описания, которые есть в других стихотворениях этого периода. В свою очередь, «архитектурные» и «городские» стихотворения Мандельштама разных лет могут строиться практически на тех же самых основаниях: в них «значимые» детали постепенно складываются в целое. Абсолютно по такой же схеме — с минимумом времени и обилием пространства, с «говорящими» деталями — написаны, например, стихотворения о Венеции (1920 г.)<sup>22</sup> и о Воронеже (1937 г.).

Значит, различия в текстах Цветаевой и Мандельштама продиктованы различиями в творческом сознании поэтов и — как следствие — различиями в картине мира. Почему у Цветаевой Москва явлена во многих ипостасях? Потому что Цветаева описывает явления. Прямым следствием того, что она мыслит явлениями, можно считать и ее поэтическую этимологию, паронимию, множество номинаций для одной реалии. Почему у Мандельштама Москва дана в историсофском освещении, с минимумом сюжетных ходов и «лирических» отклонений? Потому что Мандельштам мыслит сущностями.

Положение, которое мы взялись продемонстрировать в этой работе, в сущности, не ново: у больших поэтов одна и та же реальность «преломляется» по-разному в их сознании и «пропускается» через их внутренний мир; концептуально она соотнобразуется с их стилем, облекается в словесную форму и в привычные для них грамматические конструкции. Мы же только постарались научно доказать это положение и объективировать сходства и различия с помощью статистики.

### Таблица 1. Частотный тезаурус

Учитывая весь накопленный опыт по составлению частотных тезаурусов (особенно Гаспаров 1988), мы решили объединить в одной таблице два типа

<sup>21</sup> К этому необходимо добавить, что СМ не выбивается ни по своим образам, ни по своему языку из стихотворений периода Верст-I, см. подробнее об этом периоде Ревзина 1995: 311—314.

<sup>22</sup> См. § 3.6.2.

тезаурусов, формальный (когда рубрикация соответствует самым общим делениям языкового тезауруса) и функциональный (когда учитывается, во-первых, коммуникативная составляющая текстов (Я—Ты), во-вторых, субъектно-объектные отношения (т. е. мотивы) и, в-третьих, основные тематические составляющие.

Мы постарались отразить многомерность слова в поэтическом тексте, поэтому многие слова попадают в несколько рубрик. Мы добавили к существительным, которые обычно становятся материалом поэтических тезаурусов, все остальные части речи — глаголы, прилагательные, наречия и даже предлоги (естественно, только те, которые поддаются однозначной классификации). К сожалению, нам пришлось оставить без внимания некоторые текстовые коннекторы (такие как *а, но*).

#### Условные обозначения

# — слово употреблено как вспомогательный образ тропа.

Pl. — мн. ч. существительного.

Sing. — ед. ч. существительного.

**Полужирным шрифтом** выделены общие слова в стихотворениях Цветаевой и Мандельштама.

<p><b>Цветаева — 612 словоупотреблений, 393 лексемы (64% от общего количества)</b></p>	<p><b>Мандельштам — 272 словоупотребления, 197 лексем (72% от общего количества)</b></p>
<p><b>§ 1. МОСКВА</b></p>	
<p>с рубрикой <i>ПРОСТРАНСТВО</i> (29) — 155 словоупотреблений (25%)                  17: <b>Москва</b> 5, град 3, <b>город</b>, ты 2 [см. § 9.2 <i>ТЫ-5</i>]; земля ('территория + поверхность'), ты, см. § 9.2 <i>ТЫ-6</i>;  <b>московский</b> (~ая земля 2, ~ий сброд) 3; мы ('жители Москвы') [см. § 9.2 <i>МЫ-3</i>]</p>	<p>с рубрикой <i>ПРОСТРАНСТВО</i> (19) — 118 словоупотреблений (43%)                  4: Москва 2, город;    <b>московский</b> (~ие соборы)</p>
<p><b>§ 1.2. Прилежающие к Москве территории</b></p>	
<p>10: подмосковный (~ые рощи); Калужская (дорога) 3, она; дорога 3, поле (Pl.), роща (Pl.)</p>	
<p><b>§ 1.3. Русское государство; национальность</b></p>	
<p>3: Русь, <b>русский</b> (~ая речь); мы ('русские'), см. <i>МЫ</i> (2)</p>	<p>5: <b>русский</b> (~ое имя 2, красота, душа, #~ое вино) 5</p>

### § 1.4. Московская топография

22: [общие топографические деления] холм, семихолмие 2; **площадь** (Pl.), **улица** (Pl.); башня (Pl.); **церковь** (Pl.) 2, они; **церковка** (Pl. и Sing.) 2, колокольня (Pl.); дорожка; двор, дом, плетень

[Кремль] пятисоборный (круг — в зн. 'соборы Кремля'); Спасские ворота

[Красная площадь] Иверская (в зн. 'Иверская часовня'), **часовня** (звездная — в зн. 'Иверская часовня')

[другие московские топонимы] Ваганьково (= кладбище), Нечаянная радости в саду

26: [общие топографические деления] **улица** (Pl.), вертоград ('сад'), ворота

[Кремль] Кремль, акрополь ('Кремль'), высота ('Кремль'); вал; стена (Pl.); **площадь** (Кремля); собор (Pl.) 3, (Sing.) 1, их; **церковь** (Pl.); Успенский (= собор) 2, Успенье (= собор); Архангельский (= собор), Благовещенский (= собор), Воскресенья (= собор); <колокольня Ивана Великого> колокол (Pl.), стропила

[другие московские топонимы] Воробьевы горы; **церковка, часовня**

### § 1.5. Элементы московского пейзажа

6: **синева** ('небо и/или воздух'), облако (Pl.) 2 vs. холм, # колокол (Pl.) (на семи колоколах); земля (в значении 'почва' — колокольная московская)

6: **синева** ('небо'), воздух; тополь (Pl.); ухаб (Pl.); даль, сырая (даль)

### § 1.6. Характеристики архитектурных сооружений и элементов пейзажа

68: [чудо] **чудный** (град), **дивный** (град); нерукотворный (град)

[внутреннее состояние, порядок] мирный

[пространственные характеристики] привольный (~ое семихолмие)

[часть церкви] купол 2; колокол (Pl.) 3, они

58: [чудо] **чудный** (~ая высота); диво **дивное**; дивно (округленный — Успенский собор); райский (двусм.)

[пространственные характеристики] огромный (Москва); повсюду

[часть церкви, собора] пятиглавый (собор), дуга (Pl.) 2, колокол (Pl.), # стропила

<p>[<i>цвет</i>] червонный (~ые купола, ~ое сердце) 2, багряный (~ые облака), золотой (# ларчик), златоголовый (~ые церковки), <b>гореть</b> (об Иверской часовне и иконе в ней) 2, возблестать (о куполах); синева (подмосковных рощ), # смуглый (~ые поля); <b>черный</b> (~ая дорожка)</p> <p>[<i>форма</i>] круг (пятисоборный несравненный круг)</p> <p>[<i>количество</i>] сорок сороков 4 (церквей, колоколен); семь (холмов, # колоколов 2) 3, семихолмие 2; пятисоборный; сотня (Pl.) колоколов</p> <p>[<i>полнота охвата</i>] <b>весь</b> (Москва, семихолмие, 2) 3</p> <p>[<i>звуки</i>] звон (колокольный, первый) 2, # колокольный (земля), рев 2 (солдат); аллилуйя</p> <p>[<i>образные ассоциации</i>]</p> <p>[<i>с рукотворными вещами</i>] # ларчик, # колокол 2</p>	<p>[<i>ощущение</i>] <b>нежный</b> 3 (церкви, Успеные, # амфоры); прохладно (в соборах); пахнуть (о тополях); тревожно</p> <p>[<i>зрительное восприятие</i>] темно (в соборах); просвечивать (как ладонь), # восковой (~ые лики собора) (двусм.)</p> <p>[<i>цвет</i>] <b>черный</b> (~ая площадь Кремля, ~ые ухабы) 2; чернеть (о дали); зеленый (Благовещенский собор)</p> <p>[<i>материал</i>] каменный (~ые дуги собора, стропила) 2; глиняный (# ~ые кувшины); меховой (~ая шубка)</p> <p>[<i>форма</i>] дуга (Pl. и Sing.) 3, округленный (Успенский собор), пятиглавый (~ые московские соборы)</p> <p>[<i>полнота охвата</i>] все (церкви нежные), весь</p> <p>[<i>звуки</i>] хор, разноголосица, голос, <b>петь</b> 2; vs. # безъязыкий (разбойник)</p> <p>[<i>образные ассоциации</i>] [<i>с городами</i>] Флоренция (Успеные нежное — Флоренция в Москве)</p> <p>[<i>с природой</i>] дремучий лес (колоколов)</p> <p>[<i>с рукотворными вещами</i>] запечатанный (собор); # амфора, вино</p> <p>[<i>с живыми существами</i> — голуби] заворковать</p>
---	--

<p>[с человеком] # сердце (Иверское сердце); # грудь (Я в грудь тебя целую, Московская земля); # смуглый (поля); # смеяться (над), # спорить</p> <p>[с человеческими институтами, домом] # странноприимный дом (о Москве), приют (от зол — об Иверской часовне)</p> <p>[обладание чем-л.] с + Твор. (Спасские с цветами воротá)</p> <p>[отличительные приметы] звездный (~ая часовня)</p> <p>[атрибуты] колокольный (звон, гром, дождь, ~ое семихолмие, ~ая земля) 5</p> <p>[состязание и превосходство] первенство Москвы, неоспоримый (кр. ф.); несравненный (круг); спорить (о колоколах); # смеяться (над гордынею царей); <b>высокий</b> (ср. ст. — выше вас, цари, колокола)</p> <p>[временные характеристики] ночной (~ые башни); старый (~ая Калужская дорога)</p> <p>[действия X-а] мчать (нас — о площадях), смеяться (над гордынею царей)</p> <p>[действия в отношении X-а] передать (Москву), принять (град, пятисоборный... круг) 2, отвергнуть (город)</p>	<p>[с человеком, с женщиной — о соборах] # девический (хор); брови, # лик; # душа, # ладонь</p> <p>[состояние] укрепленный (вал); # удивленье (райских дуг)</p> <p>[обладание чем-л.] с + Твор. (с душой, именем) 2, свой (голос)</p> <p>[горение] горячий (синева), (скрытое) горенье (о соборах), # огонь (спрятанный в кувшинах — о соборах)</p>
--	---

§ 2. [vs] НАЗВАНИЯ ДРУГИХ ГОРОДОВ, ЗЕМЕЛЬ, ГОСУДАРСТВ

1: чужеземный (гость)

5: Флоренция, Рим 2; итальянский; Углич

§ 3. ПРОСТРАНСТВО

54 (9%): [локативные элементы — 21] в + Предл. 4, над(о) + Твор. 5, во-круг 3, где 3, на + Предл. 3, за + Твор. 2, там

[дифективные элементы — 22] к + Дат. 5, по + Дат. 5, на + Вин. 3, с + Род. 2, из + Род. 2, в + Вин. мимо + Род., сквозь + Род., выше + Род, куда

[протяженность в пространстве] издали, издалека-далече; соседний; привольный, **огромный**

[пространство вокруг говорящего или героя] вон, тот

[пространство, занятое чем-либо или покрытое чем-либо] окутать (с головы до пят), с + Род... до + Род.

31 (11%): [локативные элементы — 20] [среди них — *внутри* — 13] в + Предл. (синева, Угличе, стенах Акрополя, часовне, соборах, стропилах) 10; запечатанный, скрытый, спрятанный на + Предл. (площади, высоте) 2; с + Род. (вала); у + Род. (ворот); где 2, повсюду

[дифективные элементы — 4] в + Вин., от + Род... до + Род., по + Дат. (улицам)

[протяженность в пространстве] **далече; огромный; высокий**

[пространство вокруг говорящего или героя] этот; знакомый (~ая церковка)

[пространство, занятое чем-либо или покрытое чем-либо] уложенный, прикрытый

§ 4. ПЕРЕМЕЩЕНИЕ

23 (4%): подвижный (~ые глаза); от-дернуть (руку)

[горизонтальное перемещение]

[способ перемещения] пешком, шажок

[глаголы горизонтального перемещения] исходить, свести, мчать, поехать, тронуться (в путь), побрести, брести, от-

8 (3%):

[горизонтальное перемещение]

[средство перемещения] сани, розвальни; на + Предл. (розвальнях)

[глаголы перемещения] ехать, везти 2, возвращаться

<p>стать, потянуться (к чему-либо), прийти, валить (куда народ валит)</p> <p>[<i>маршрут</i>] путь, дорога, дорожка</p>	
<p>[<i>вертикальное перемещение</i>] падать (о листьях), уронить (покров, о Богородице), снять (шапку) vs. возносить (бремя), встать</p> <p><i>см. также Пространство, [директивные элементы]</i></p>	<p>[<i>горизонтально-вертикальное перемещение</i>] нырять (в ухабы)</p> <p><i>см. также Пространство, [директивные элементы]</i></p>
<p><b>§ 5. ВРЕМЯ</b></p>	
<p><i>с рубриками Церковный календарь (7), Начало (10), Конец (6) — 43 (7%)</i></p>	<p><i>с рубрикой Начало (1) — 2 (0,7%)</i></p>
<p>20: день 3, нонче, сегодня, пока, отныне, донныне, в 2, субботний; ночь, ночной; настать; уже; ранний (зори); старый (Калужская дорога), древний (друг); больше (нет); новопредставленный ('только что')</p>	<p>1: никогда</p>
<p><b>§ 6. ПРОСТРАНСТВО-ВРЕМЯ</b></p>	
<p>5: к, в + Предл.; обедня; ночь; тьма</p>	<p>2: с + Род.; гульбище</p>
<p><b>§ 6. ПРОСТРАНСТВО-ВРЕМЯ</b></p> <p><b>§ 7.1. Православие, обряды</b></p>	
<p><i>с рубрикой Московская топография (10) — 40 словоупотреблений (7%)</i></p>	<p><i>с рубрикой Московская топография (13) — 20 словоупотреблений (7%)</i></p>
<p>23: <b>Бог</b>, Богородица, Пантелеймон, целитель; Иверское (сердце); смиренный, святой (# Пасха, вид),</p>	<p>7: <b>Бог</b>, архангел (Pl.); благословить</p>
<p>юродивый (сброд), <b>православный</b> (= человек) vs. хлыстовский (сброд); чтить (церкви), перекреститься, креститься (растерянно крестясь), снять (шапка... снята), петь (Бога), говеть; аллилуйя; покров (Богородицы, двусм.), крест;</p>	<p><b>православный</b> (православные крюки)</p> <p>крюки (православные)</p>
<p>паломничество, странник (Pl.); монашка (Pl.), поп</p>	<p>черница</p> <p>райский (двусм.) (дуги)</p>

<b>§ 7.2. Церковный календарь</b>	
7: пост, # Пасха, (день) Иоанна Божьего, колокольный (день), червонный (день); обедня; (первый) звон	
<b>§ 8. ЦАРСТВОВАНИЕ</b>	
11: венец, царь (Sing.) 2, (Pl.) 2, Петр 2; царевать, отцарствовать; венец; болярыня	1: царевич
<b>§ 9.1. СФЕРА ГОВОРЯЩЕГО</b>	
70 словоупотреблений (11%), с дополнительными характеристиками — 163 (27%)	10 словоупотреблений (4%), с дополнительными характеристиками — 26 (10%)
13: о 3, ох 3, хвала (X-y); вон, тот; вокруг 2; сей 2 (?)	1: этот (?)
<b>§ 9.2. Я/МЫ КАК ЛИРИЧЕСКИЕ ГЕРОИ</b>	
28: я 16, мой 11; мы 1  1) я [как лирический герой стихотворения] 16, [идентификация] женщина, [действия Я-субъекта] родиться 2; удостоиться (пояса благообразия); отдернуть (руку), любить (первый звон), целовать (Московскую землю); думать, возражать; хотеть; надевать (крест на грудь), перекреститься, свести (гостя к церкви); завидеть; устать; поехать, тронуться в путь; # возносить (бремя, дерево); [действия в отношении Я-субъекта] поцелуй (Pl.), отвергнуть, [состояния Я-субъекта] быть радостной; мертвый (Где и мертвой мне / Будет радостно); сон (в зн. 'смерть'); мой 11 (мои руки, моя рука, мой рот, мои глаза; мой первенец, брат,	6: я 5, мы  1) я 3, [как субъект восприятия] снедать (о печали); чудиться (мне чудится), напоминать (напоминают мне). 2) я [как лирический герой стихотворения] озирать; [местоположение] на чудной высоте; в (стенах Акрополя). 3) я [как роль], [действия в отношении Я-субъекта] vezти, см. также ОН.



<p>друг; # мое деревцо); вид. См. также он / она.</p> <p>1) мы ['ты и я'], [действия в отношении мы] мчать (Площади нас мчат)</p>	<p>1) мы ['ты и я'], [действия мы] ехать</p>
<p><b>§ 9.3. МЫ КАК ПРЕДСТАВИТЕЛИ КЛАССА</b></p>	
<p>2: мы 2</p> <p>2) мы ['русские'], [характеристики] все; [действия] прийти (к Москве);</p> <p>3) мы ['жители Москвы'], [характеристики] есть ('обладание') (Младенец Пантелеймон / У нас, целитель, есть)</p>	<p>1: мы</p> <p>2) мы ['люди'], [действия, происходящие с X-ом] сниться (вертоград нам снится)</p>
<p><b>§ 9.4. ТЫ/ВЫ</b></p>	
<p>24: ты 16, твой, вы (обращение к 1 лицу); вы 5, ваш</p> <p>1) ты (→ дочь Аля) 4, [характеристики] первенец, # бремя (лучшее), # деревцо (невесомое), [действия] царевать, принимать (венец), передать (Москву); чтить (церкви), (не) сурьмить (бровей); горевать, горечь; твой (черед), черед.</p> <p>2) ты 7 / вы (→ Мандельштам), [характеристики] гость (чужеземный); брат (странный, прекрасный); друг (древний, вдохновенный); царь, [действия] принять 2 (Москву, соборы); любить (меня), (не) раскаяться, что (ты меня любил), отвергнуть (женщину, т. е. меня); встать; прикончить (озорство); озорство; засветить (свечу), [действия в отношении X-a] уронить покров на X-a (о Богородице), быть с X-ом ('случиться'); хвала X-у, [состояния] исполнен (сил); силы (дивные).</p> <p>3) [идентификация] любовь (→ Мандельштам ?, обобщенный образ?), [действия] целовать.</p> <p>4) [идентификация] сердце, [характеристики] громкое, [действия] стучать.</p> <p>5) ты 2, [идентификация] Москва,</p>	

<p>[действия X-а] позвать, [действия в отношении X-а] передать.</p> <p>6) ты, [идентификация] Московская земля, [наличие] # грудь, [действия в отношении X-а] целовать (в грудь).</p> <p>7) ты, [идентификация] пояс, [характеристики] прекрасный; [соотношения X-а с др. реалиями] (пояс) благообразия, [действия в отношении X-а] удостоиться X-а.</p> <p>8) [идентификация] поп, [действия] позаткни (мне рот).</p> <p>1) вы 2, [идентификация] враги, друзья, [действия в отношении X-а] устать от X-а (устав от вас, враги, от вас, друзья).</p> <p>2) вы 2, [идентификация] живые, [действия], побрести; поцелуй (Pl.), [действия в отношении X-а] завидеть X; ваш (поцелуй).</p> <p>3) вы, [идентификация] цари ('Петр и петербуржец Мандельштам'), [соотношение с другими реалиями] высокий (выше вас, цари, колокола).</p> <p>4) [идентификация] весь московский сброд, [действия] провожать (меня)</p>	
<b>§ 9.5. ОН/ОНА (← Я)</b>	
<p>3: [идентификация] боярыня Марина, [состояние] новопреставленный; (ничего не) надобно, см. также Я-1</p>	<p>2: он, [характеристики] царевич, [обладание] руки (+ состояние — священный, затечь); тело (+ состояние — неметь), [действия] (не) любить (Рима); [действия в отношении] везти; [состояние] без (шапки)</p>
<b>§ 10. ЧЕЛОВЕК И ЕГО МИР</b>	
137 словоупотреблений (23%)	46 словоупотреблений (17%)
<b>§ 10.1. Человек, люди</b>	
<p>29: [социальная иерархия] царь 4, боярыня vs. <b>народ</b>, солдат (Pl.), сброд</p>	<p>9: [социальная иерархия] царевич vs. <b>народ</b>, мужики, бабы</p>

<p>[характеризация по роду деятельности] поп, монашка (Pl.); знахарка, юродивый, воровской, хлыстовский, каторжный, клеймо (Sing. и Pl.) 2</p> <p>[по возрастному признаку] младенец, первенец; молодой (шажок, ~ые солдаты) 2</p> <p>[родственные и дружеские отношения] дочь, брат; гость, друг (Sing. и Pl.) 2 vs. враг (Pl.)</p> <p>[по половому признаку] женщина</p> <p>[по какому-либо отличительному признаку] слепец (Pl.)</p>	<p>[характеризация по роду деятельности] # разбойник, смутьян (Pl.); черница</p> <p>[по возрастному признаку] дети</p> <p>[по половому и возрастному признаку] # девический (хор соборов)</p>
<p><b>§ 10.2. Человек, отделенный/отличный от других людей</b></p>	
<p>3: странный (брат); одинокий (сон); # странноприимный дом</p>	
<p><b>§ 10.3. Свой — чужой</b></p>	
<p>2: чужой, чужеземный</p>	
<p><b>§10.4. Внешний вид, части человеческого тела, душа, внутренние органы</b></p>	
<p>25: вид, # смуглый (~ые поля); голова 1, лицо, <b>лик</b>; <b>бровь</b> (Pl.), рот 2, глаз (Pl.); <b>рука</b> (Pl.) 2, (Sing.) 3, который 3; плечо (Pl.); грудь, # грудь; пята (Pl.); сердце, # сердце, кровь</p>	<p>8: худой (мужики); тело; # <b>лик</b>; # <b>бровь</b> (Pl.); <b>рука</b> (Pl.), # ладонь; безязыкий</p> <p># душа</p>
<p><b>§ 10.5.1. Физические действия и деятельность</b></p>	
<p>24: одернуть (руку), надеть (крест), снять (где шапка... снята); встать; прийти, отстать, валить (куда народ валит), провожать, брести; грызть (кисть рябины); (не) сурьмить (бровей); позаткнуть (рот); родиться 2; принимать (венец), принять (Москву) 2, передать (Москву); удостоиться (пояса благообразия); # позвать (о Москве), рев (солдат); царевать, говеть, креститься (растерянно кре-</p>	<p>б: поджечь (солому), играть (в бабки), бабки, переминаясь, везти 2</p>

стясь), перекреститься	
<b>§ 10.5.2. Ментальные и психические действия</b>	
3: чтить (церкви), возносить (деревцо), думать	
<b>§ 10.5.3. Восприятие</b>	
2: [зрительное] завидеть [тактильное] # нащупать(и двойника нащупавший двойник)	5: [ментальное] чудиться, мниться, напоминать; сниться; [зрительное] озирать
<b>§ 10.5.4. Воздействие на органы чувств и его результат</b>	
2: [на вкус] горький (кисть рябины)  [на внешний вид] вогнать в краску	3: [на эмоциональное состояние] снедать (о печали) [на обоняние] пахнуть (о тополях, о хлебе) 2
<b>§ 10.5.5. Ощущения, эмоции и их выражение</b>	
13: радостный, Нечаянная Радости vs. горевать, горечь; <b>нежный</b> (горечь); страшный (рев); печальный; <b>любить</b> 3, целовать, поцелуй (Pl.); (не) раскаяться (в том, что...)	6: печаль, # удивленье; (не) <b>любить</b> ; прохладно, темно, тревожно
<b>§ 10.5.6. Поведение, характер</b>	
4: озорство; гордыня (царей) vs. растерянно; тихо	1: злой (бабы)
<b>§ 10.5.7. Физическое психическое состояние</b>	
3: устать (от X-а) vs. исполненный; сила (Pl.) (исполнен дивных сил)	3: # пьяный, затечь (о руках), неметь (о теле)
<b>§ 10.6.1. Воля</b>	
7: себялюбивый (сон), вольный (сон), хотеть, хотеться; дерзкий (кровь); возразить; (не) надобно	

<b>§ 10.6.2. Закон (юридический, нравственный), общественный порядок</b>	
6: запрет, снять (снят запрет); разрешить (разрешен... сон); клеймо (Sing. и Pl.) 2, воровской (сброд)	3: смута, смутьяны, качать «мир»
<b>§ 10.7. Преемственность, наследование</b>	
4: черед, дочь; принимать (венец); передать (Москву)	
<b>§ 10.8. Живое vs. мертвое</b>	
10: живой (субстант., Pl.) VS. мертвый (мертвой мне), новопреставленный; # легкий (~ое лицо); # сон ('смерть') 2  [погребальный обряд] гроб; плат (благообразия); пояс (благообразия); ком (первый)	1: # восковой (?) (~ые лики соборов)
<b>§ 10.9. Судьба, предназначение</b>	
[синтаксические конструкции] Мне же — вольный сон	1: роковой (рогожа)  [инфинитивные синтаксические конструкции] Четвертой не бывать
<b>§ 11. ЯЗЫК, РЕЧЬ, ИМЯ</b>	
9: имя (Pl.), речь; Петр 2, Марина; хвала; говорить, возразить, позвать	2: имя 2
<b>§ 12. ИСТОРИЯ</b>	
5: см. Исторические события (1) Петр 2, царь	9: см. Исторические события (8) царевич
<b>§ 13. ОДЕЖДА</b>	
4: шапка, # пояс, плат, голенища	3: шубка, [характеристики] меховой (~ая шубка); шапка
<b>§ 14. УТВАРЬ</b>	
22 (4%): купол 2; колокол 5, они; колокольный 6; свеча; # ларчик; нож, печка; # пряник; пятак (Pl.); гроб; крышка	14 (5%): колокол, # амфора (Pl.), # кувшин, печь, свеча 2 (Pl.), ворота, рогожа, # вино, хлеб, солома 2; сани, розвальни

<b>§ 15. ДОМ</b>	
8: # странноприимный дом, приют (от зол); дом, # пряник (о доме); плетень, дверца, пол vs. бездомный	
<b>§ 16. ПРИРОДА</b>	
15 словоупотреблений (3%)	5 словоупотреблений (2%)
<b>§ 16.1. Природа</b>	
8: [ <i>деревья</i> ] # деревцо, рябина 2; листья, цветы, кисть 2 (рябины); па- дать (о листьях); роща (Pl.) земля, ком	3: [ <i>деревья</i> ] тополь (Pl.); # дремучий, #лес
<b>§ 16.2. Живые существа</b>	
1: голубок (Pl.)	1: голубь (Pl.)
<b>§ 16.3. Природные явления</b>	
6: зоря (Pl.), ранний; # гром, # при- бой, # дождь; # литься (льется ал- лилуйя)	1: Аврора
<b>§ 17. МАТЕРИАЛЬНОЕ, ЦВЕТОВОЕ, ЗВУКОВОЕ И ПРОЧ. «ОФОРМЛЕНИЕ» ПРЕДМЕТНОГО МИРА</b>	
48 словоупотреблений (8%)	26 словоупотреблений (10%)
<b>§ 17.1. Материал</b>	
1: серебряный (крест)	4: см. <i>Характеристики архитектур- ных сооружений и элементов пейзажа,</i> [материал]
<b>§ 17.2. Форма</b>	
4: круг, кисть 2 (рябины); узкий	5: дуга (Pl. 2 и Sing.) 3 (соборов); ок- ругленный (Успенский +собор); пя- тиглавый (~ые московские соборы)
<b>§ 17.3. ТЯЖЕСТЬ vs. ее отсутствие</b>	
2: бремя vs. невесомый (~ое дерев- цо)	

<b>§ 17.4. Цвет</b>	
17: червонный (купол, #~ое сердце, #~ый день) 3, красный (~ая кисть рябины), багряный (~ые облака); <b>черный</b> (~ая дорожка); золотой (ларчик), златоголовый (~ая церковь), возблестать (о куполах), гореть (Иверская, Иверское седце) 2, зажечься (о рябине); (вонгать в краску; разгарчивый (рот); синева (рощ); # смуглый (~ые поля); сурьмить (брови)	5: см. <i>Характеристики архитектурных сооружений и элементов пейзажа, [цвет]</i> (4); рыжий (~ая солома)
<b>§ 17.5. Звуки</b>	
16: звон (колокольный, первый) 2, рев 2 (солдат); грянуть; гремучий (прибой); греметь (о сердце, колоколах) 2, взграть (о колоколах), громкий (~ое сердце); гром; прибой, вой (в печке); песенный (~ая дорога); <b>петь</b> (Бога); позвать (о Москве)	6: см. <i>Характеристики архитектурных сооружений и элементов пейзажа, [звуки]</i>
<b>§ 17.6. Горение, тепло</b>	
8: <b>гореть</b> 2, жаркий (~ая кисть рябины); # пламя (о глазах), # разгарчивый (рот разгарчив) vs. отгореть (о глазах); остудить (о глазах); # жаркий (сон)	6: поджечь (солому); # огонь; # горенье; гореть (о свечах); теплиться (о свечах); # горячий (синева)
<b>§ 18. СОБЫТИЯ, ДЕЙСТВИЯ, ПРОЦЕССЫ, СОСТОЯНИЯ</b>	
91 словоупотребления (15%)	38 словоупотреблений (14%)
<b>§ 18.1. Исторические события</b>	
1: отвергнутый (Петром город — о Москве)	8: «мир», [ <i>характеристики</i> ] шаткий [ <i>действия в отношении X-a</i> ] качать; смута; встреча (Pl.) (три встречи), они, одна, четвертая (встреча)
<b>§ 18.2. Наступление события</b>	
5: наступить, быть 2	3: (не) бывать; явление ('появление') (Авроры)

[с кем происходит событие] с + Твор., у + Род.	[неожиданное] вдруг
<b>§ 18.3. Законченные действия</b>	
29: принимать, принять 2: передать; позаткнуть (рот); уронить (покров); отдернуть (руку); окутать (меня... с головы до пят); вогнать (в краску); надеть (крест на грудь); перекреститься; позвать; проступить; # перекатиться; опрокинуться; снять (снят запрет); разрешить (разрешен... сон); родиться 2; удостоиться (пояса благообразия); встать; прийти; отстать; завидеть; (не) раскаяться; возразить; поцелуи 2 <i>см. также Начало (6), Конец (4)</i>	2: поджечь (солому); исчезнуть; <i>см. также Исторические события (8), Начало (1)</i>
<b>§ 18.4. Действия, деятельности, процессы в стадии развития</b>	
29: грызть, мчать; (не) сурмить бровей, чтить (церкви), смывать 2 (имена); любить 3, целовать; валить, возносить; царевать; говеть, думать, говорить; провожать, хотеть, хотеться; брести, падать, креститься, # смеяться, # спорить; греметь 2, # крапывать, # литься; рев 2, вой; радостный (будет радостно)	15: снедать (о печали), чудиться, сниться, озирать; качать («мир»), пахнуть (о тополях), # играть (о вине), мниться; # просвечивать (о событиях), играть в бабки (о детях), теплиться (о свечах), переминаясь (о мужиках и бабах), неметь (о теле), везти (царевича), затечь (о руках)
<b>§ 18.5. Начало</b>	
10: впервые, первый (ком, звон) 2; первенец; возблестать (о куполах), взгреть (о колоколах), засветить (свечу), завидеть, поехать, побрести	1: заворковать
<b>§ 18.6. Конец</b>	
6: наконец, наконец-то; прикончить (озорство), отцарствовать, оплакать, отгореть	



§ 18.7. Состояния	
6: позорить (клеймо позорит плечи); сон vs. бессонный, болесть; # сон ('посмертное существование') 2; (не) надобно	2: чернеть (о дали), просвечивать (о соборах)
§ 18.8. Фоновые состояния/действия	
11: [ <i>состояние</i> ] уставший (от врагов и друзей); исполнен (дивных сил) [X, сделанный Y-ом] отвергнутый (Петром, тобой) 2, вытертый (от поцелуев пол); нащупавший (двойника нащупавший двойник); остуженный (чужими пятаками, о глазах); <b>оставленный</b> (~ая Москва)  [действия X-а ] реющий (голубок), поющий (Бога) / крестясь	7: [ <i>состояние</i> ] # пьяный (смутой, о воздухе) [X, сделанный Y-ом] укрепленный (с укрепленного архангелами вала)  [сделанный X — без указания на субъект действия, с акцентом на результате] <b>оставленный</b> (в печи, о хлебе); связанный (~ые руки), прикрытый (рогожей, о розвальнях), # спрятанный (в кувшине, об огне), запечатанный (сбор)
§ 19. ПРИЗНАКИ, КАЧЕСТВА, СВОЙСТВА	
79 словоупотреблений (13%)	37 словоупотреблений (14%)
§ 19.1. Соотнесенность с чем-либо	
8: московский 2, подмосковный, русский, чужеземный; соседний; первый; каторжный	8: московский, русский 5, итальянский; <b>девический</b>
§ 19.2 Приметы, качества, свойства	
57: колокольный 6; привольный, огромный, узкий; бездомный; мирный; нерукотворный; святой (свят вид, святая Пасха), смиренный; молодой 2; червонный 3, багряный, красный, золотой, златоголовый, черный, смуглый; мертвый; субботный; древ-	23: каменный 2, меховой, глиняный; высокий, огромный; пятиглавый, округленный; нежный 2; черный, зеленый, рыжий; дремучий; безъязыкий; роковой; знакомый; # восковой (?); худой, злой; сырой (сырая даль); шаткий («мир»); дивно

<p>ний; новопреставленный; подвижный; # странноприимный (дом); страшный (страшен рев... солдат); горький, нежный, печальный; громкий, гремучий, песенный; жаркий (сон); жаркий (кисть рябины); невесомый; странный; бессонный; разгарчивый (мой рот разгарчив); чужой; легкий; вольный; себялюбивый, одинокий; привычный; радостно, жарко, растерянно, тихо; звездный; уступчивость (речи русской)</p>	
<b>§ 19.3. Оценка</b>	
5: лучше; прекрасный 3; несравненный; дивный	4: райский, чудный, дивный
<b>§ 19.4. Степень, интенсивность признака</b>	
<p>5: как (+ предложение) 3, какой (+ прилаг.); крепче (позаткни мне рот), зверский (рев), жаркий (сон), жарко (целовать)</p> <p>[<i>синтаксические повторы</i>] и любила же, любила же; смывает и смывает имена</p>	3: шаткий («мир»), дремучий (лес); страшно (немеет страшно тело)
<b>§ 20. ЭСТЕТИКА</b>	
3: лучший (бремя); прекрасный 2 (пояс, плат)	1: красота
<b>§ 21. ЭТИКА</b>	
7: зло (Pl.); позорить; клеймо vs. благообразие 2, хвала, удостоиться	
<b>§ 22. СОЗДАНИЕ, ТВОРЧЕСТВО</b>	
3: песенный, вдохновенный, нерукотворный	1: укрепленный (архангелами вал)
<b>§ 23. УНИЧТОЖЕНИЕ, ИСЧЕЗНОВЕНИЕ</b>	
5: вытертый (от поцелуев пол), смыть (имена) 2, больше нет, оставленный (Москва)	1: исчезнуть

<b>§ 24. АБСТРАКТНЫЕ И ЛОГИЧЕСКИЕ ОПЕРАЦИИ</b>	
73 словоупотребления (12%)	30 словоупотреблений (11%)
<b>§ 24.1. Вместе vs. раздельно</b>	
14: и 8, да; потечь, валить, сброд, народ vs. одинокий	8: и 5; народ vs. разногласица, свой
<b>§ 24.2. Сравнение, подобие</b>	
б: как 3; двойник 2, тоже	б: как 2, как бы; Флоренция, в (Москве); напоминать
<b>§ 24.3. Отрицание</b>	
13: не 8, нет, ничего 2, ничто; бездомный, бессонный; невесомый, неоспоримо, несравненный, нерукотворный	5: не 2; без; безъязыкий
<b>§ 24.4. Полнота охвата</b>	
18: <b>весь</b> (Москва, семихолмие, московский сброд) 3, <b>все</b> (церкви 2) 3, все (мы все); всякий (болезнь), всяк; целый (сорок сороков церквей); хватить (Сколько хватит рук — о Москве и ее облаках, куполах); исходить; исполненный (сил); позаткни (рот)	4: <b>весь</b> (о соборе), <b>все</b> (церкви), повсюду vs. едва
<b>§ 24.5. Количество</b>	
16: сколько, счет (всех счетом — сорок сороков); сорок сороков (церквей, колоколен) 4; семь (холмов, # колоколов 2) 3, семихолмие 2; пятисоборный; сотня (Pl.) (колоколов); первый (звон, ком) 2; по + Дат. (по церковке)	6: один; три 3; четыре; пятиглавый (~ые московские соборы)
<b>§ 24.6. Причинно-следственные связи</b>	
6: от + Род. 3 (вытертый от поцелуев пол, уставший от...), на 2 (капторжные клейма, на всякую болезнь), на (возразить на... поцелуи)	1: от + Род. (сырая даль от птичьих стай чернела)

Таблица 2

Общая лексика — 70 лексем	
<i>Цветаева — 393 лексемы</i> <i>Всего: 18%</i>	<i>Мандельштам — 197 лексем</i> <i>Всего: 36%</i>
Лексические повторы — 39 лексем	
10%	20%
Лексические переключки — 31 лексем	
8%: <b>пяти</b> сорборный несравненный круг злато <b>головой</b> <b>пяти</b> сорборный круг страшен (Спасские) воротá / плетень поехать тьма печка печальный мирный монашки град/город голубок дивный царь церковь потекут (как монашки потекут к обедне) (чтобы... не) было ('произойти') зори пламя сад ..... прекрасный проступит роща аллилуйя (льется на поля)  воровской окутал  младенец, первенец, молодой с головы до пят	16%: <b>пяти</b> главые московские соборы <b>пяти</b> глав <b>ый</b> собор <b>округ</b> ленный страшно ворота ехать темно печь печаль «мир» черница город голуби Не диво ль дивное, что... царевич собор/церковь затекли (и связанные руки затекли) (не) бывать ('произойти') Аврора огонь вертоград ..... красота просвечивает лес (православные) крюки (поет черни- ца) разбойник прикрытый (рогожей), связанные (руки) дети тело

Таблица 3

<b>1. Иноязычные слова</b>	
1: [ <i>др.-евр.</i> , <i>др.-греч.</i> ] аллилуйя	5: [ <i>др.-греч.</i> ] архангелы, амфоры, акрополь; [ <i>латинский</i> ] Флоренция, Аврора
<b>2. Историзмы</b>	
7: Русь, боярыня; сорок сороков 4 (церквей), сурьмить (брови)	3: (православные) крюки; смута, смутьян
<b>3. Устаревшие слова</b>	
1: издалека-далече	1: далече
<b>4. Высокий стиль (архаизмы, книжная лексика)</b>	
14: град 3, покров; Нечаянныя Радости; вознести, возблещут, взгремят; исполнен (сил); доньине; гордыня, лик; завидеть; златоголовый	5: вертоград; печаль (меня) снедала по # Дат.; черница; смута; озирать; лик
<b>5. Народно-песенный стиль</b>	
6: (Спасские) воротá, чужеземный [ <i>figura etymologica</i> ] издалека-далече [ <i>синтаксические повторы</i> ] в... в 2; по... по; устав от... от; и любила же, любила же я...	1: [ <i>figura etymologica</i> ] не диво ль дивное
<b>6. Разговорный и сниженно-разговорный стиль</b>	
17: церковка, деревцо́, шажок, дверца, голубки // монашки поп; прикончи (озорство), позаткни (мне рот); нонче, всяк, болесть, разгарчив (мой рот); вгонит в краску; (народ) валит; да ('и'); даром что	1: церковка; страшно (интенсификатор; двусм.)

**Таблица 4. Грамматические времена**

М. Цветаева

<b>Вне времени</b>	<b>Дейктические времена</b> 50 (40%) (продолженные — 12 vs. фактические — 35, в 3 р. больше)			<b>Относительные времена</b> (предшествование, следование, одновременность)	<b>Модальность, субъективность</b> 15 (12%)	
24 (19%)	Буд. 30	Наст. 9	Прош. 11	20 (16%)	Повел. 12	Инф. 3

О. Мандельштам

<b>Вне времени</b>	<b>Дейктические времена</b> 22 (45%) (продолженные — 10 vs. фактические — 5, в 2 р. меньше)			<b>Относительные времена</b> (предшествование, следование, одновременность)	<b>Модальность, субъективность</b> 1	
19 (39%)	Буд. 1	Наст. 9	Прош. 12	8 (16%)	Повел. —	Инф. и др. 1



## Библиография

- Аверинцев 1990* — *Аверинцев С. С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам 1990. Т. 1. С. 5—64.
- Аверинцев 1991* — *Аверинцев С. С.* Конфессиональные типы христианства у раннего Мандельштама // Слово и судьба 1991. С. 287—298.
- Аврелий Августин 1992* — *Аврелий Августин.* Исповедь. М.: Республика, 1992 [XI кн., 14—28].
- Амелин, Мордерер 2000* — *Амелин Г. Г., Мордерер В. Я.* Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.; СПб.: Языки русской культуры, 2000.
- Андреев 1977* — *Андреев М. А.* Проблема времени в «Божественной комедии» Данте. Дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1977.
- Апресян 1980* — *Апресян Ю. Д.* Типы информации для поверхностно-семантического компонента модели «Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст» // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 1. Wien, 1988.
- Апресян 1986a* — *Апресян Ю. Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семантика и информатика. 1986. Вып. 28. М., 1986. С. 5—33.
- Апресян 1986б* — *Апресян Ю. Д.* Перформативы в грамматике и в словаре // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1986. № 3. С. 208—223.
- Апресян 1988* — *Апресян Ю. Д.* Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке // Русистика сегодня. Язык: система и функционирование. М., 1988. С. 57—78.
- Апресян 1990* — *Апресян Ю. Д.* Лексикографический портрет глагола ВЫЙТИ // Вопросы кибернетики. Язык логики и логика языка. Вып. 166. М., 1990. С. 70—95.
- Апресян 1992* — *Апресян Ю. Д.* Лексикографические портреты (на примере глагола БЫТЬ) // Научно-техническая информация. 1992. Сер. 2. № 3. С. 20—33.
- Апресян 1994* — *Апресян Ю. Д.* О языке толкований и семантических примитивах // Известия АН. Сер. литературы и языка. 1994. № 4. Т. 53. С. 27—40.
- Апресян 1995* — *Апресян Ю. Д.* Избранные труды. Т. 1: Лексическая семантика. М.: Школа «Языки русской культуры», Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1995.
- Апресян 1996* — *Апресян Ю. Д.* Избранные труды. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.



- Апресян* 1999 — *Апресян Ю. Д.* Отечественная теоретическая семантика в конце XX столетия // Известия АН. Сер. литературы и языка. 1999. № 4. С. 39—53.
- Аристотель* 1978 — *Аристотель.* Поэтика / Пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. С. 11—163.
- Арутюнова* 1976 — *Арутюнова Н. Д.* Предложение и его смысл. М.: Наука, 1976.
- Арутюнова* 1979 — *Арутюнова Н. Д.* Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979. С. 147—173.
- Арутюнова* 1982 — *Арутюнова Н. Д.* Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 13. Логика и лингвистика. М., 1982. С. 5—40.
- Арутюнова* 1997 — *Арутюнова Н. Д.* Время: модели и метафоры // Язык и время 1997. С. 51—61.
- Арутюнова* 1998 — *Арутюнова Н. Д.* Мир и язык человека. М., 1998.
- Арутюнова* 1999 — *Арутюнова Н. Д.* Путь по дороге и бездорожью // Языки динамического мира 1999.
- Ахматова* 1986 — *Ахматова А.* Сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1986.
- Баранов:* Идеографический словарь русского языка / Под ред. О. С. Баранова. М.: ЭТС, 1995.
- Барф Р.* 1989 — *Барф Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
- БАС:* Словарь современного русского литературного языка АН СССР. В 17 т. М.; Л., 1950—1965.
- Белый* 1922 — *Белый А.* Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Поэзия слова. П / 6, Эпоха, 1922. С. 7—19.
- Белякова* 1999 — *Белякова И. Ю.* Лексико-семантические изменения в словаре М. Цветаевой в конце 10-х гг. // Борисоглебье Марины Цветаевой: Сб. докладов. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1999. С. 149—159.
- Бергсон* 1909 — *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с франц. М. Булгакова, перераб. Б. Бычковский // *Бергсон А.* Собрание сочинений. Т. 1. М., 1909.
- Бибихин* 1995 — *Бибихин В. В.* Мир: Курс, прочитанный на филос. факте МГУ весной 1989. Томск: Водолей, 1995.
- Блок* 1955 — *Блок А.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955.
- Богуславский* 1977 — *Богуславский И. М.* О семантическом описании русских деепричастий: неопределенность или многозначность // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1977. Т. 36. № 3. С. 270—281.
- Богуславский* 1996 — *Богуславский И. М.* Сфера действия лексических единиц. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
- Бродский* 1985 — *Б. Бродский.* Сокровища Москвы. М.: Изобр. иск., 1985.

- Булыгина 1982 — Булыгина Т. В. К построению типологии предикатов в русском языке // Семантические типы предикатов. М., 1980. С. 7—85.
- Булыгина, Шмелев 1992 — Булыгина Т. В., Шмелев А. Д. Идентификация событий: онтология, аспектология, лексикография // Логический анализ языка. Модели действия. М.: Наука, 1992. С. 108—115.
- Вежбицкая 1990 — Вежбицкая А. Сравнение — градация — метафора // Теория метафоры 1990. С. 133—152.
- Вежбицкая 1996 — Вежбицкая А. Русский язык // Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1996. С. 33—88.
- Виноградов 1935 — Виноградов В. В. Язык Пушкина. М.; Л., 1935.
- Виноградов 1976 — Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 369—459.
- Всеволодова 1975 — Всеволодова М. В. Способы выражения временных отношений в современном русском языке. М.: МГУ, 1975.
- Всеволодова, Владимирский 1982 — Всеволодова М. В., Владимирский Е. Ю. Способы выражения пространственных отношений в современном русском языке. М.: МГУ, 1982.
- Гаспаров 1994 — Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994.
- Гаспаров 1986a — Гаспаров М. Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-х стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М.: Наука, 1986. С. 181—198.
- Гаспаров 1986b — Гаспаров М. Л. «За то, что я руки твои...» — стихотворение с отброшенным ключом // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин: ТПИ, 1986. С. 19—26.
- Гаспаров 1988 — Гаспаров М. Л. Художественный мир писателя: тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин, «Сети», ч. III) // Проблемы структурной лингвистики. 1984. М.: Наука, 1988. С. 125—136.
- Гаспаров 1989 — Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989.
- Гаспаров 1990 — Гаспаров М. Л. Фет безглагольный // Ново-басманная, 19. М.: Худ. лит., 1990. С. 515—529.
- Гаспаров 1991a — Гаспаров М. Л. Труд и постоянство в поэзии Манделыштама // Слово и судьба. 1991. С. 371—388.
- Гаспаров 1991b — Гаспаров М. Л. Античная риторика как система // Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика. М.: Наука, 1991. С. 27—59.
- Гаспаров 1993a — Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993.
- Гаспаров 1993b — Гаспаров М. Л. Поэт и культура: три поэтики Осипа Манделыштама // De visu. 1993. № 10 (11). С. 39—70.
- Гаспаров 1995a — Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995.

- Гаспаров 1995б* — *Гаспаров М. А.* Владимир Маяковский // *Очерки 1995б.* С. 363—395.
- Гаспаров 1995в* — *Гаспаров М. А.* «Грифельная ода» Мандельштама: история текста и история смысла // *Philologica.* 1995. Vol. 2. № 3/4.
- Гаспаров 1997а* — *Гаспаров М. А.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1997.
- Гаспаров 1997б* — *Гаспаров М. А.* Избранные труды. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1997.
- Гаспаров 1997в* — *Гаспаров М. А.* Избранные труды. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1997.
- Гаспаров 1997г* — *Гаспаров М. А.* Избранные труды. Т. 3. М.: Языки русской культуры, 1997.
- Гаспаров 2000* — *Гаспаров М. А.* Тропы в стихе: попытка измерения // *Онтология стиха: Сб. памяти В. Е. Холшевникова.* СПб., 2000. С. 13—21.
- Гаспаров, Ронен 1999* — *Гаспаров М. А., Ронен О.* «Сумерки свободы»: опыт академического комментария // *Известия АН. Сер. литературы и языка.* 1999. № 3. С. 3—9.
- Гаспаров, Скулачева 1993* — *Гаспаров М. А., Скулачева Т. В.* Ритм и синтаксис в свободном стихе // *Очерки 1993.* С. 27—59.
- Гинзбург 1972* — *Гинзбург Л. Я.* Поэтика Осипа Мандельштама // *Известия АН СССР. Сер. литературы и языка.* 1972. № 4. С. 321—322.
- Гинзбург 1982* — *Гинзбург Л. Я.* Поэтика Осипа Мандельштама // *Гинзбург Л. О старом и новом: Статьи и очерки.* Л., 1982. С. 267—285.
- Гловинская 1982* — *Гловинская М. Я.* Семантические типы видовых противопоставлений. М., 1982.
- Гловинская 1986* — *Гловинская М. Я.* Теоретические проблемы видо-временной семантики русского глагола: Дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГУ. 1986.
- Гречаная 1995* — *Гречаная Е. П.* Андре Шенье в России // *Шенье 1995.* С. 448—417.
- Григорьев 1979* — *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979.
- Григорьев 2000а* — *Григорьев В. П.* Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Григорьев 2000б* — *Григорьев В. П.* Хлебников: «Настоящий голод пространства» // *Языки пространств 2000.* С. 400—405.
- Григорьева 1980* — *Григорьева А. Д.* Слово в поэзии Тютчева. М.: Наука. 1980.
- Григорьева, Иванова 1985* — *Григорьева А. Д., Иванова Н. Н.* Язык поэзии, XIX—XX вв.: Фет. Современная лирика. М.: Наука, 1985.
- Гофман 1937* — *Гофман В.* Язык символистов // *Литературное наследство.* № 27—28. М., 1937. С. 54—105.
- Гумилев 1991* — *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. М.: Худ. лит., 1991.
- Гуревич 1984* — *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984.

- Данилова. 1991 — Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М.: Искусство, 1991.
- Декарт 1989 — Декарт Р. Первоначала философии // Декарт Р. Сочинения. М.: Наука, 1989 [ч. II, 4—21].
- Дьяконов 1972 — Дьяконов И. М. Введение // Мифологии Древнего мира / Пер. с англ. М.: Наука, 1972.
- Женетт 1998 — Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. Т. 1—2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
- Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама — Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж: ВГУ, 1990.
- Жирмунский 1921 — Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пг.: ОПОЯЗ, 1921.
- Жирмунский 1928 — Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928.
- Жолковский 1986 — Жолковский А. К. «Я пью за военные астры...» — поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский, Щеглов 1986. С. 204—227.
- Жолковский 1986 — Жолковский А. К. О трех грамматических мотивах Пастернака // Быть знаменитым некрасиво... Пастернаковские чтения, I. М.: Наследие. 1992. С. 55—55.
- Жолковский 1994 — Жолковский А. К. Блуждающие сны. М.: Наука, 1994.
- Жолковский 1995 — Жолковский А. К. Инвенции. М.: Гендальф, 1995.
- Жолковский 1999а — Жолковский А. К. Поэтика недоверия. М.: Школа «Языки русской культуры», 1999.
- Жолковский 1999б — Жолковский А. К. О неясной ясности: Логоцентрические заметки на полях стихотворения Мандельштама «Не сравнивай: живущий несравним...» // Звезда. 1999. № 2.
- Жолковский 2000 — Жолковский А. К. Бродский и инфинитивное письмо // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 187—198.
- Жолковский 2002 — Жолковский А. К. Эпюд в инфинитивных тонах: «Устроиться на автобазу...» Сергея Гандлевского // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2002. № 1. С. 41.
- Жолковский, Щеглов 1986 — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Мир автора и структура текста: Статьи о русской литературе. Tenaflu (N. J.), 1986.
- Жолковский, Щеглов 1996 — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст: Сб. статей. М.: Прогресс, 1996.
- Золотова 1973 — Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М.: Наука, 1973.
- Золотова 1982 — Золотова Г. А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М.: Наука, 1982.

- Золотова 1988* — *Золотова Г. А.* Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. М.: Наука, 1988.
- Золотова 1995* — *Золотова Г. А.* Монопредикативность и полипредикативность в русском синтаксисе // Вопросы языкознания. 1995. № 2. С. 99—111.
- Золотова, Ониненко, Сидорова 1998* — *Золотова Г. А., Ониненко Н. К., Сидорова М. Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.
- Золян 1981* — *Золян С. Т.* Семантическая структура слова в поэтической речи // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1981. № 6. Т. 40.
- Зубова 1989* — *Зубова Л. В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: ЛГУ, 1989.
- Зубова 1999* — *Зубова Л. В.* Язык поэзии Марины Цветаевой. СПб.: СПбГУ, 1999.
- Иванов 1974* — *Иванов В. В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, С. 39—67.
- Иванов 1994* — *Иванов Г. В.* Петербургские зимы // *Иванов Г. В.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994.
- Кант 1994* — *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994.
- Князев 1981* — *Князев Ю. П.* Заметки о перфекте пассива в русском языке // Лингвистические исследования: грамматическая и лексическая семантика. М.: Институт языкознания, 1981. С. 63—73.
- Князев 1983* — *Князев Ю. П.* Результатив, пассив и перфект в русском языке // Типология результативных конструкций. Л.: Наука, 1983. С. 149—160.
- Князев 1989* — *Князев Ю. П.* Акциональность и стательность: их соотношение в русских конструкциях с причастиями на -н, -т. München: Otto Sagner, 1989. (Specimina philologiae slavicae. Bd. 81).
- Кобозева 2000* — *Кобозева И. М.* Грамматика описания пространства // Языки пространств 2000. С. 152—162.
- Ковалева, Нестеров 1995* — *Ковалева И. И., Нестеров А. В.* Пиндар и Мандельштам // Мандельштам и античность. М., 1995.
- Ковтунова 1986* — *Ковтунова И. И.* Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986.
- Ковтунова 1995* — О поэтических образах Бориса Пастернака // Очерки 1995б. С. 132—207.
- Кожевникова 1986* — *Кожевникова Н. А.* Словоупотребление в русской поэзии нач. XX века. М.: Наука, 1986.
- Кожевникова 1992* — *Кожевникова Н. А.* Язык Андрея Белого. М.: ИРЯ РАН, 1992.
- Кожевникова 1995а* — *Кожевникова Н. А.* О тропах в стихотворениях О. Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж...» 1995.
- Кожевникова 1995б* — *Кожевникова Н. А.* Устойчивые образы в языке русской поэзии XX в. // Очерки 1995а. С. 6—79.

- Красильникова 1993* — *Красильникова Е. В.* Референциальные аспекты употребления морфологических форм (функции форм числа существительных) // *Очерки 1993*. С. 154—171.
- Лангерак 1993* — *Лангерак Т.* Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светогени мученик Рембрандт...») // *Russian Literature*. 1993. № 33. С. 289—298.
- Левин 1965* — *Левин Ю. И.* Структура русской метафоры // *ТПЗ*. Вып. 2. Тарту, 1965. С. 293—299.
- Левин 1969* — *Левин Ю. И.* О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. Материалы к изучению поэтики О. Мандельштама // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. Mouton, The Hague, 1969. № XII. С. 106—161.
- Левин 1975* — *Левин Ю. И.* Заметки о «Крымско-эллинских» стихах О. Мандельштама // *Russian Literature*. 1975. 10/11. С. 5—31.
- Левин 1978a* — *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов // *Slavica Hierosolymitana*. 1978. Vol. III. С. 110—173.
- Левин 1978b* — *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов. II («Стихи о неизвестном солдате») // *Slavica Hierosolymitana*. 1979. Vol. IV. С. 185—213.
- Левин 1991* — *Левин Ю. И.* Заметки о поэтике О. Мандельштама // *Слово и судьба 1991*. С. 350—371.
- Левин 1998* — *Левин Ю. И.* Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.
- Левин и др. 1974* — *Левин Ю. И., Сегал Д. М., Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная семантическая парадигма // *Russian Literature*. 1974. 7/8. С. 47—82.
- Левинтон 1977* — *Левинтон Г. А.* «На каменных отрогах Пизэрии» Мандельштама // *Russian Literature*. 1977. 5. С. 123—170, 201—237.
- Левинтон 1994* — *Левинтон Г. А.* Мандельштам и Гумилев: Предварительные заметки // *Mandelstam Centenary Conference 1994*. С. 30—43.
- Лейбниц 1982* — *Лейбниц Г.* Переписка с Кларком // *Лейбниц, Г. Сочинения: В 4 т. Т. 1*. М.: Мысль, 1982. С. 430—528.
- Лекманов 2000* — *Лекманов О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000.
- Локк 1985* — *Локк Дж.* Опыт о человеческом разумении // *Локк Дж. Сочинения*. М., 1985 [кн. II, гл. 13—17].
- Лосев 1968* — *Лосев А. Ф.* Комментарии к диалогу «Тимей» // *Платон 1968*. С. 647—676.
- Лосев 1991* — *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа // *Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура*. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 21—186.
- Лотман 1997* — *Лотман М. Ю.* Мандельштам и Пастернак (попытка контрастной поэтики). Таллин: Alexandra, 1997.

- Лотман 1986* — *Лотман Ю. М.* Заметки о художественном пространстве // ТПЗ. 1986. Вып. 19. С. 25—43.
- Лотман 1988* — *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1988.
- Лотман 1996* — *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, 1996.
- Мандельштам 1990* — *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. / Сост. П. М. Нерлер Т. 1—2. М.: Худ. лит., 1990.
- Мандельштам 1991* — *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-бизнес-центр / Под. ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М.: Терра, 1991.
- Мандельштам 1992* — *Мандельштам О.* Собрание произведений / Сост. С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. М.: Республика, 1992.
- Мандельштам 1993* — *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Арт-бизнес-центр, 1993. Т. 2: Стихи и проза 1921—1929.
- Мандельштам 1995* — *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. СПб.: 1995.
- Мандельштам 1990* — *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга: Воспоминания. М.: Московский рабочий, 1990.
- Мандельштам 1999* — *Мандельштам Н. Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999.
- МАС: Словарь русского языка.* М., 1957—1961. Т. 1—4.
- Маслов 1984* — *Маслов Ю. С.* Очерки по аспектологии. Л.: ЛГУ, 1984.
- Мейлах 1994* — *Мейлах М.* Об одном экзотическом подтексте «Стихов о неизвестном солдате» // *Mandelstam Centenary Conference 1994.* С. 99—111.
- Мельчук 1995* — *Мельчук И. А.* «Сейчас» и «теперь» в современном русском языке // *Мельчук И. А.* Русский язык в модели «Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст». М.; Вена: Школа «Языки русской культуры», 1995. С. 53—79.
- Мифы народов мира: Мифы народов мира.* М., 1982—1988.
- Михеев 2000* — *Михеев М. Ю.* Жизни мышья беготня или тоска тщетности? (о метафорической конструкции с родительным падежом) // *Вопросы языкознания.* 2000. № 2. С. 47—70.
- Морковкин 1977* — *Морковкин В. В.* Опыт идеографического описания лексики (анализ слов со значением времени в русском языке). М.: МГУ, 1977.
- Морковкин: Морковкин В. В.* [ред.] Лексическая основа русского языка: Комплексный словарь. М., 1983.
- Муратов 1918* — *Муратов П.* Образы Италии. 3-е изд. Т. 1. М.: Научное слово, 1918.
- НБАС: Словарь современного русского литературного языка.* Т. 1—4. М.: Русский язык, 1991—1994.
- Никитина 1993* — *Никитина С. Е.* Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993.
- Николаева 2000* — *Николаева Т. М.* От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000.

- Ницше 1990* — *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра / Пер. с нем. В. В. Рынкевича. М.: Интербук, 1990.
- НОСС 1997*: Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под ред. Ю. Д. Апресяна. Вып. 1. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
- НОСС 2000*: Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под ред. Ю. Д. Апресяна. Вып. 2. М.: Языки русской культуры, 2000.
- «Отдай меня, Воронеж...» 1995* — «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж: ВГУ, 1995.
- Очерки 1990* — Очерки истории языка русской поэзии XX века: Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы: Звуковая организация текста. М.: Наука, 1990.
- Очерки 1993* — Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории: Синтаксис текста. М.: Наука, 1993.
- Очерки 1994* — Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М.: Наука, 1994.
- Очерки 1995а* — Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства поэтического языка и их трансформация. М.: Наука, 1995.
- Очерки 1995б* — Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. М.: Наука, 1995.
- Павлов 1994* — *Павлов М. С.* К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н. Е. Штемпель // *Mandelstam Centenary Conference 1994*. С. 173—182.
- Павлович 1995* — *Павлович Н. В.* Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., 1995.
- Падучева 1992* — *Падучева Е. В.* Глаголы действия: толкования и сочетаемость // *Логический анализ языка. Модели действия*. М.: Наука. 1992. С. 69—77.
- Падучева 1985* — *Падучева Е. В.* Высказывание и его соотношенность с действительностью. М.: Наука, 1985.
- Падучева 1996* — *Падучева Е. В.* Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
- Панова 1996* — *Панова Л. Г.* Пространство и время в поэтическом языке О. Мандельштама // *Известия РАН. Сер. литературы и языка*. 1996. № 4. С. 29—41.
- Панова 1997* — *Панова Л. Г.* Поэтический мир Осипа Мандельштама: Вещи в пространстве и во времени // *Категоризация мира, пространство и время: Материалы научной конференции*. М.: МГУ, 1997. С. 196—197.
- Панова 1999а* — *Панова Л. Г.* «Миги»... «дни»... «века» в русской поэзии от А. С. Пушкина до акмеистов // *А. С. Пушкин и поэтический язык XX века:*



- Сб. статей, посвященный 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. М.: Наука, 1999. С. 152—178.
- Панова 1999б — Панова Л. Г. *Du mouvement avant toute chose* или движение в поэзии Осипа Мандельштама // Языки динамического мира 1999. С. 444—454.
- Панова 2000а — Панова Л. Г. Пространство в поэтическом мире О. Мандельштама // Языки пространств 2000. С. 429—439.
- Панова 2000б — Панова Л. Г. Поэтическая грамматика времени // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 2000. № 4. С. 1—9.
- Панова 2000в — Панова Л. Г. Стихи о Москве М. Цветаевой и О. Мандельштама 1916 года: два образа города — две поэтики — два художественных мира // Wiener Slawistischer Almanach. 2000. Bd. 45. P. 41—74.
- Панова 2000г — Панова Л. Г. Стихи о Москве М. Цветаевой и О. Мандельштама 1916 года: два образа города — две поэтики — два художественных мира // Марина Цветаева — Александр Пушкин: VII международная научно-тематическая конференция (9—10—11 октября 1999 года). М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2000.
- Панова 2000д — Панова Л. Г. Наречия группы «сразу... немедленно... сию секунду» в нарративном и диалогическом режимах // Диалог 2000: Теоретические проблемы. М., 2000. С. 223—228.
- Панова 2001а — Панова Л. Г. Модели времени в поэзии Мандельштама // Текст. Интертекст. Культура. М.: ИРЯ РАН, 2001.
- Панова 2001б — Панова Л. Г. Семантика начала-конца, создания-разрушения, памяти в стихотворении О. Мандельштама «Нашедший подкову» // Логический анализ языка: Семантика начала и конца. М.: Индрик, 2001.
- Панова 2001в — Панова Л. Г. Русская «наивная» космология: *мир-1.1, свет-1.1, земля-1.2, вселенная-1* ('свет'), *вселенная-2* (астрономическая) // Русский язык: Исторические судьбы и современность: Международный конгресс исследователей русского языка: Труды и материалы. М.: МГУ, 2001. С. 78—79.
- Панченко 1981 — Панченко О. Н. Номинативные и инфинитивные ряды. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1981.
- Панченко 1993 — Панченко О. Н. Номинативные и инфинитивные ряды в строе предложения // Очерки 1993. С. 81—100.
- Пастернак 1990 — Пастернак Б. П. Что такое человек? // Пастернак Б. П. Об искусстве. М.: Искусство, 1990.
- Перцов 2000 — Перцов Н. В. О неоднозначности в поэтическом языке // Вопросы языкознания. 2000. № 3. С. 55—82.
- Перцова 1990 — Перцова Н. Н. К понятию вещной коннотации // Вопросы кибернетики. Язык логики и логика языка. Вып. 166. М., 1990. С. 96—105.
- Пинский 1989 — Пинский Л. Е. Поэтика Данте в освещении поэта // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989. С. 367—396.

- Платон* 1968 — Платон. Тимей / Пер. С. С. Аверинцева // Платон. Сочинения. Т. 3. Ч. 1. М.: Наука, 1968. С. 455—542.
- Платонова* 1992 — Платонова О. В. Референциальный аспект метафорической номинации (на материале поэтического языка XX века). Дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 1992.
- Плунгян* 1997 — Плунгян В. А. *Время и времена*: к вопросу о категории числа // Язык и время 1997. С. 158—169.
- Поэтика и стилистика* 1991 — Поэтика и стилистика. 1988. М.: Наука, 1991.
- Полухина* 1986 — Полухина В. Грамматика метафоры и художественный смысл // Поэтика И. Бродского / Под ред. Л. В. Лосева. Тенафлу, 1986. С. 63—93.
- Пунин* 2000 — Пунин Н. Н. <Хлебников и государство времени> // Мир Велимира Хлебникова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 159—174.
- Пушкин* 1985 — Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М.: Худ. лит., 1985.
- Разумовская* 1994 — Разумовская М. Марина Цветаева: Миф и действительность. М.: Радуга, 1994.
- Рахилина* 2000 — Рахилина Е. В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. М.: Русские словари, 2000.
- Ревзина* 1989а — Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики 1985—1987. М.: Наука, 1989. С. 134—151.
- Ревзина* 1989б — Ревзина О. Г. Выразительные средства поэтического языка М. Цветаевой и их представление в индивидуально-авторском словаре // Язык русской поэзии XX века: Сб. научных трудов. М.: ИРЯ АН СССР, 1989. С. 195—222.
- Ревзина* 1990 — Ревзина О. Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки 1990. С. 27—46.
- Ревзина* 1995 — Ревзина О. Г. Марина Цветаева // Очерки 1995б. С. 305—362.
- Ревзина* 1999 — Ревзина О. Г. Метафора в поэтическом идиолекте Марины Цветаевой // СЛМЦ 1999. С. 5—30.
- Рейхенбах* 1985 — Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М.: Прогресс, 1985.
- Ронен* 1991 — Ронен О. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» // Слово и судьба 1991. С. 428—436.
- Ронен* 1992 — Ронен О. Осип Мандельштам // Мандельштам 1992.
- Русская грамматика* 1980 — Русская грамматика. Т. 1—2. М., 1980.
- Саакянц* 1999 — Саакянц А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1999.
- Сазонова*: Сазонова И. К. Русский глагол и его причастные формы: Толково-грамматический словарь. М.: Русский язык, 1989.
- Самовитое слово*: Самовитое слово: Словарь русской поэзии XX века / Под ред. В. П. Григорьева. Пробный выпуск. М., 1998.

- Сегал 1975* — Сегал Д. М. Фрагмент семантической поэтики О. Э. Мандельштама // Russian Literature. 1975. № 10/11. С. 59—145.
- Сегал 1998a* — Сегал Д. Осип Мандельштам. История и поэтика // Slavica Hierosolymitana. 1998. Vol. VIII. Кн. I. Ч. 1.
- Сегал 1998b* — Сегал Д. Осип Мандельштам. История и поэтика // Slavica Hierosolymitana. 1998. Vol. IX. Кн. I. Ч. 2.
- Седакова 1984* — Седакова О. А. Шкатулка с зеркалом: Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой // ТПЗ. 1984. Вып. 18. С. 93—108.
- Седакова 1994* — Седакова О. А. Похвала поэзии // Седакова О. А. Стихи. М.: Гнозис, Carte Blanche, 1994. С. 317—357.
- Седых 2001* — Седых О. М. Философия времени в творчестве О. Э. Мандельштама // Вопросы философии. 2001. № 5. С. 103—131.
- Семенко 1986* — Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама: от черновых редакций к окончательному тексту. Roma: Carucci editore, 1986.
- Семантические типы предикатов 1982* — Семантические типы предикатов. М.: Наука, 1982.
- Семиотика 1983* — Семиотика. М.: Радуга, 1983.
- Семчук 1991* — Семчук Ю. О. Пространство и время в поэзии О. Мандельштама 1915—1921 г. // О Мандельштаме. Даугавпилс, 1991. С. 31—32.
- СЛАСП*: Словарь языка Пушкина. Т. 1—4. М., 1956—1961.
- СлД*: *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1—4. М.: Русский язык, 1984.
- СлМЦ 1996* — Словарь поэтического языка Марины Цветаевой / Под ред. О. Г. Ревзиной. Т. 1. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1996.
- СлМЦ 1998* — Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. Т. 2. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1998.
- СлМЦ 1999* — Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. Т. 3. Кн. 1. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 1999.
- СлМЦ 2000* — Словарь поэтического языка Марины Цветаевой. Т. 3. Кн. 2. М.: Дом-музей М. Цветаевой, 2000.
- СлПЯ*: Словарь языка русской поэзии XX века. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2001.
- СлУш*: *Ушаков В. Н.* [ред.] Толковый словарь русского языка. Т. 1—4. М., 1935—1940.
- Слово и судьба 1991* — Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991.
- Сорок сороков 1988* — Сорок сороков: Альбом-указатель всех московских церквей: В 4 т. / Сост. С. Звонарев. УМСА-Press, 1988.
- Степанов 1991* — Степанов Е. Николай Гумилев: Хроника // Гумилев 1991. Т. 3. С. 344—429.
- Степанов 1981* — Степанов Ю. С. Имена, предикаты, предложения (семиологическая грамматика) М., 1981.

- Степанов 1985* — *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. М., 1985.
- Степанов 1997* — *Степанов Ю. С.* Константы: Словарь русской культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
- Тарановский 1962* — *Тарановский К.* Стихосложение Осипа Мандельштама // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics.* 1962. Vol. 5. P. 99—125.
- Тарановский 1987* — *Тарановский К. Ф.* Еще раз о стихотворении Мандельштама «На розвальнях, уложенных соломой» // *Russian Literature.* 1987. Vol. XXII.
- Теория метафоры 1990* — Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.
- Теория функциональной грамматики 1987* — Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. Л.: Наука, 1987.
- Теория функциональной грамматики 1990* — Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность. Л.: Наука, 1990.
- Тименчик 1974* — *Тименчик Р. Д.* Заметки об акмеизме // *Russian Literature.* № 7/8. 1974.
- ТКС:* Толково-комбинаторный словарь русского языка: Опыт семантико-семантического описания лексики / Под ред. И. А. Мельчука и А. К. Жолковского. Вена, 1984.
- Тоддес 1988* — *Тоддес Е. А.* Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама начала 20-х годов // *Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения.* Рига, 1988. С. 184—217.
- Тоддес 1998* — *Тоддес Е. А.* Наблюдения над текстами Мандельштама. Вып. 10. Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновский чтения. М., 1998.
- Томашевский 1927* — *Томашевский Б.* Теория литературы: Поэтика. М.; Л., 1927.
- Топоров 1981* — *Топоров В. М.* Из исследований в области анаграммы // *Структура текста.* 81. Тезисы симпозиума. М., 1981. С. 109—121.
- Топоров 1983* — *Топоров В. Н.* Пространство и текст // *Текст: Семантика и структура.* М.: Наука, 1983. С. 227—284.
- Топоров, Цивьян 1984* — *Топоров В. Н., Цивьян Т. В.* О нервалианском подтексте в русском акмеизме (Ахматова и Мандельштам) // *Russian Literature.* 1984. Vol. XV. С. 20—50.
- ТПЗ:* Труды по знаковым системам. Тарту: Тартуский гос. университет.
- Тынянов 1965* — *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка: Статьи. М., 1965.
- Тынянов 1977* — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Успенский 1970* — *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970.
- Успенский 1985* — *Успенский Б. А.* Из истории русского литературного языка XVIII — нач. XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М.: МГУ, 1985.

- Успенский 1988* — *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // ТПЗ. XXII. Вып. 831. 1988. С. 66—84.
- Успенский 1989* — *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема). Статья вторая // ТПЗ. XXIII. Вып. 855. 1989. С. 18—38.
- Успенский 1996* — *Успенский Б. А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // *Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 306—340.
- Фламарион 1900* — *Фламарион К.* Атмосфера (L'atmosphère). Общепонятная метеорология / Пер. с фр. Е. А. Предтеченского и Д. А. Коропчевского. СПб., 1900.
- Фламарион 1994* — *Фламарион К.* История неба (печатается по изданию 1875 г.). М., 1994.
- Флоренский 1990* — *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990.
- Флоренский 1993* — *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993.
- Французская элегия XVIII—XIX в. 1989* — Французская элегия XVIII—XIX в. в переводах поэтов пушкинской поры / Сост. В. Э. Вацуру. М.: Радуга, 1989.
- Фэвр-Дюпэвр 1991* — *Фэвр-Дюпэвр А.* Бергсоновское чувство времени у раннего Мандельштама // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология: Материалы научной конференции 27 декабря 1991. М., 1991. С. 19—24.
- Хайдеггер 1991* — *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 95—99.
- Хайдеггер 1997* — *Хайдеггер М.* Бытие и время. М.: Ad marginem, 1997.
- Ханзен-Лёве 1999* — *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
- Цветаева 1990* — *Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы / Подг. Е. Б. Коркиной. Л.: Библиотека поэта, 1990.
- Черашня 1981* — *Черашня Д. И.* «Нашедший подкову» (анализ субъектной организации лирического сюжета // Художественное целое как предмет типологического анализа. Кемерово, 1981. С. 65—70.
- Шатир 2000* — *Шатир М. И.* Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XIX вв. Кн. 1. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Швейцер 1991* — *Швейцер В. А.* Мандельштам и Цветаева // Слово и судьба 1991. С. 160—176.
- Швейцер 1992* — *Швейцер В. А.* Быт и бытие Марины Цветаевой. М.: СП Интерпринт, 1992.
- Шенье 1995* — *Шенье А.* Сочинения 1819 г. / Подг. Е. А. Гречаная. М.: Наука, 1995.

- Шимак-Рейфер 1994* — Шимак-Рейфер Я. В поисках источников платоновской прозы. Заметки переводчика // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 269—275.
- Шлотт 2000* — Шлотт В. Возрождение культуры из трагедии русской истории: К вопросу о влиянии Ницше на поэтику О. Мандельштама // Сохрани мою речь. Вып. 3. Ч. 1. М., 2000. С. 233—241.
- Шмаков 1990* — Шмаков Г. Г. О некоторых чертах пространственно-временных отношений в поэзии XX века и об особенностях ее восприятия // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990.
- Шмелев 2000* — Шмелев А. Д. «Широта русской души» // Языки пространств 2000.
- Шпенглер 1993* — Шпенглер О. Закат Европы / Пер. с нем. под ред. А. А. Франковского. М.: Искусство, 1993.
- Эйхенбаум 1919* — Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика. Вып. 3. Пг., 1919. С. 151—165.
- Эйхенбаум 1987* — Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987.
- Эпштейн 1990* — Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990.
- Эткинд 1991* — Эткинд Е. Г. Осип Мандельштам — трилогия о веке // Слово и судьба 1991. С. 240—270.
- Эткинд 1998* — Эткинд Е. Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.
- Язык и время 1997* — Логический анализ языка: Язык и время. М.: Индрик, 1997.
- Языки динамического мира 1999* — Логический анализ языка: Языки динамического мира. Дубна, 1999.
- Языки пространств 2000* — Логический анализ языка: Языки пространств. М., 2000.
- Якобсон 1983* — Якобсон Р. О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика 1983.
- Якобсон 1985* — Якобсон Р. О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985.
- Якобсон 1987* — Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Яковлева 1994* — Яковлева Е. С. Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). М.: Гнозис, 1994.
- Яковлева 1995* — Яковлева Е. С. Час в русской языковой картине времени // Вопросы языкознания. 1995. № 6. С. 54—76.
- Яковлева 1997* — Яковлева Е. С. Час в системе русских названий времени // Язык и время 1997. С. 267—280.
- Abbagnano 1974* — Abbagnano N. Storia della filosofia. Torino, 1974.
- Abernethy, Langford 1970* — Abernethy and Langford. Introduction to Western Philosophy: Presocratics to Mill. N. Y., 1970.
- Bergson 1966* — Bergson H. L'évolution créatrice. Presses universitaires de France, 1966.

- Bilokur: Bilokur B.* A Concordance to the Russian Poems of Feodor I. Tiutchev. Brown University Press, 1975.
- Böhmig 1989 — Böhmig M.* Tempo, spazio e quarta dimensione nell' avanguardia russa // *Europa orientalis*. 1989. № 8. P. 342—380.
- Brown 1973 — Brown C.* Mandelstam. Cambridge, 1973.
- Broyde 1975 — Broyde S.* Osip Mandel'stam and His Age: A Commentary on the Themes of War and Revolution in the Poetry 1913—1923. Harvard University Press, Cambridge, 1975.
- Casares: Casares J.* El diccionario ideografico de la lengua española. Barcelona, 1984.
- Cavanagh 1995 — Cavanagh C.* Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton, New Jersey, 1995.
- Coseriu 1985 — Coseriu E.* Tesis sobre la lengua y la poesia // *Coseriu E.* El hombre y su lenguaje: Estudios de la teoria y metodologia. Madrid: Gredos, 1985. P. 98—103.
- Croce 1958 — Croce B.* La poesia di Dante. Bari, 1958.
- Driver 1968 — Driver S.* Acmeism // *The Slavic and East European Journal*. 1968. Vol. XII. № 2. P. 141—156.
- Eagle 1972 — Eagle H.* On the Free Verse Rhythm of Mandelstam's «Horseshoe Finder» // *Russian Literary Threequarterly*. 1972. № 4. P. 331—346.
- Encyclopedia of Philosophy: The Encyclopedia of Philosophy / Ed. Paul Edwards.* 1967.
- Freidin 1987 — Freidin G.* A Coat of Many Colors. Osip Mandelstam and his Mythologies of Self-presentation. Berkley, L. A., London. Univ. of California Press, 1987.
- Geymonat 1973 — Geymonat L.* Storia del pensiero filosofico. Garzanti, 1973.
- Koubourlis: Koubourlis D. J.* A Concordance to the Poems of Osip Mandelstam. Ithaca; London, 1974.
- Lakoff, Johnson 1980 — Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live By. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Leech 1969 — Leech G. N.* Towards a Semantic Description of English. London; Harlow, 1969.
- Lyons 1977 — Lyons J.* Semantics. Vol. I. Cambridge, 1977.
- Lyons 1978 — Lyons J.* Semantics. Vol. II. Cambridge, 1978.
- Mandelstam Centenary Conference 1994 — Mandelstam Centenary Conference.* Hermitage Publishers, 1994.
- Myers 1991 — Myers D.* The Hum of Metaphor and the Cast of Voice. Observations on Mandel'shtam's «The Horseshoe Finder» // *The Slavonic and East European Review*. 1991. Vol. 69. № 1.
- Nilsson 1974 — Nilsson N. Å.* Osip Mandel'stam: Five poems. Stockholm, 1974.
- Notions philosophiques: Encyclopédie philosophique universelle. Les notions philosophiques.* Vol. 1—2. Paris, 1990.

- Pollak 1995* — *Pollak N.* Mandelstam the Reader. John Hopkins Univ. Press, 1995.
- Przybylski 1964* — *Przybylski R.* Arkadia Osipa Mandelstama // *Slavia orientalis*. 1964. XIII. № 3. С. 242—258.
- Przybylski 1982* — *Przybylski R.* An Essay on the Poetry of Osip Mandelstam. God's Grateful Guest / Transl. by M. G. Levine. Ardis, Ann Arbor, 1982.
- Robert*: *Le Grand Robert de la langue française*. Vol. 1—9. Paris, 1991.
- Roget*: *Roget P. M.* Roget's International Thesaurus. 1984.
- Ronen 1983* — *Ronen O.* An Approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983.
- Russell 1954* — *Russell B.* Mysticism and Logic. Great Britain, 1954.
- Shaw*: *Shaw J. T.* Pushkin: A Concordance to the Poetry. Vol. 1—2. Columbus, Ohio, 1985.
- Shcheglov, Zholkovskiy A. 1987* — *Shcheglov Yu., Zholkovskiy A.* Poetics of Expressiveness: A Theory and Applications. Amsterdam; Philadelphia, 1987.
- Smart 1974* — *Smart I. I.* Problems of Space and Time. N. Y.; London, 1974.
- Stumph 1989* — *Stumph S. E.* Philosophy: History & Problems. N. Y., 1989.
- Taranovskiy 1976* — *Taranovskiy K. F.* Essays on Mandelstam. Cambridge, 1976.
- Taubman 1989* — *Taubman J. A.* A Life through Poetry. Marina Tsvetaeva's Lyric Diary. Columbus: Slavic Publishers, 1989.
- Terras 1966* — *Terras V.* Classical Motives in the Poetry of Osip Mandelstam // *Slavic and East European Journal*. 1966. № 10. P. 253—265.
- Terras 1969* — *Terras V.* The Time-Philosophy of Osip Mandelstam // *The Slavonic and East European Review*. 1969. Vol. XLVII. № 109. January. P. 344—354.
- Trésor*: *Trésor de la langue française: Dict. de la langue du XIX e et du XX e s.* (1789—1860). Vol. 1—15. 1974—1992.
- Vendler 1967* — *Vendler Z.* Verbs and Times // *Vendler Z.* Linguistics in Philosophy. N. Y.: Cornell Univ. Press, 1967. P. 97—121.
- Zholkovskiy 1994* — *Zholkovskiy A.* Text counter Text: Rereadings in Russian Literary History. Stanford, California, 1994.
- Wierzbicka 1972* — *Wierzbicka A.* Semantic Primitives. Frankfurt am Main: Atheneum, 1972.
- Wierzbicka 1980* — *Wierzbicka A.* *Lingua Mentalis: The Semantics of Natural Language*. Sydney etc.: Academic Press, 1980.
- Wierzbicka 1985* — *Wierzbicka A.* Lexicography and Conceptual Analysis. Ann Arbor, MI: Karoma, 1985.
- Wierzbicka 1988* — *Wierzbicka A.* The Semantics of Grammar. Amsterdam; Philadelphia, 1988.
- Wierzbicka 1991* — *Wierzbicka A.* Cross-Cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction. Berlin; N. Y.: Mouton de Gruyter, 1991.



## Терминологический указатель

- А**  
**А**кмеизм, акмеисты 38, 45, 51, 66,  
77, 124—155, 150, 155, 240, 477,  
479, 517, 530, 624  
**а**ллегория 647, 648, 664, **665**  
**а**награмма 647, 648, **704**, 711  
**а**нализ художественного текста  
— имманентный 612  
— интертекстуальный 612, 616  
— контекстуальный 612, 616  
— лингвистический 613, 616  
— черновики анализ 612  
**а**нтропоцентричность 32, 81, 115,  
119, 124, 146, 180, 193, 224, 243,  
244, 274, 375, 385, 389, 563, 569  
**а**орист 403  
**а**спектуальное время глагола (по  
классификации З. Вендлера) 399  
— достижения (achievements) 41,  
**407**, 433  
— деятельности (activities) 41,  
**407**, 433  
— исполнения (accomplishments)  
41, **407**  
— процессы **407**, 433  
— предельные **407**  
— неопредельные **407**  
— состояния (states) 41, **407**
- Б**удущее 429—431, 469  
— как осуществляющееся на-  
стоящее (время в предложе-  
нии) 416  
— положение дел (время в пред-  
ложении) **403**, 416  
— продолженное (время в пред-  
ложении) **404**, 416, 430, 462  
— с модальным значением (вре-  
мя в предложении) 416  
— фактическое (время в  
предложении) **403**, 406, 416,  
430, 438, 441, 454, 461, 462,  
471, 744
- «**В**ещный» сценарий, см. также «со-  
бытийный» сценарий 19, 42,  
557—559  
**в**невременное (время в предложе-  
нии) **401**, 415, 420, 428, 429,  
433—436, 438, 439, 443, 446, 450,  
451, 457, 470, 473—475, 652, 743  
**в**нутреннее время, аспектуальное  
время 335, 399, **406—407**  
**в**ремена в предложении 399—406,  
415—418, 423, 424, 467, 468, 767  
**в**свременное (время в предложе-  
нии) **402**, 405, 406, 415, 425, 439,  
652
- Г**лубина чтения 40  
— «глубокое» чтение 713  
граммема 41, 397, 640
- Д**ейксис **35**, 36, 268, 269, 308, 309,  
493, 524, 591, 669  
— ближний 89, 268, 308, 499  
— дальний 89, 268, 308  
— дейктические времена 368,  
400—401, **402—405**, 419, 425,  
431, 466, 743

- недейкитические времена **401**—**402**, 419, 425, 431, 466, 743
- вторичный 269, 525
- первичный 525
- денотат 45, 87, 91, 95, 101, 110, 221, 225, 373
- деятельность, см. аспектуальное время глагола
- достижение, см. аспектуальное время глагола
- Звукопись** 45, 59, 568, 584, 647, 651, 657, 658, 667, 671, 693, 701—712
- Идиолект** **16**, **17**, **44**, **45**
- императив, см. повелительное наклонение
- инвариант 115, 136, 142, 152, 156, 160, 395, 680, 746
- инструментовка, см. звукопись
- интертекст 43, 51, 353—355, 612
- инфинитивные предложения 411—413, 418, 450, 462, 741
- ирреальная модальность 365, 408, 415, 417, 418, 421, 438, 451, 464
- исполнение, см. аспектуальное время глагола
- Картина мира** 14, 29—35, 97, 118, 518
- авторская (поэтическая) 19, 34, **35**, 41—44, 198, 399, 410, 745;
- Мандельштама 17, 19, 28, 29, 34, 35—40, 59, 167, 182, 187, 188, 193, 202, 252, 272, 300, 338, 419, 596, 601, 717
- наивная (языковая), см. тж. «Наивная» картина мира 31, **32**, 35, 80, 142, 143, 168, 202, 217, 219, 224, 233, 268—270, 372—387
- каузация 50, 128, 181, 326, 327, 390, 600, 693
- квантор 81, 101, 106
- классификация З. Вендлера, см. аспектуальное время глагола
- ключевое слово 42, 43, 48, 49, 165, 173, 177, 186, 202, 588, 725
- концепт 44, 86—97, 107—118, 122—164, 166—173, 177, 187, 193, 194, 219—231, 240—251, 339, 371—396, 561—570, 581—597
- концептуализация 32, 44, 75, 76, 80, 83, 86, 112, 131, 133, 137—139, 143, 145—147, 152, 155, 165—167, 174, 180, 181, 188, 191, 217, 261, 269, 372, 374, 380, 384, 394, 451, 565, 569, 579, 583, 587, 590, 599, 602, 652, 698
- первичная 36, см. «наивная картина мира»
- вторичная 35, 118
- «космогонический» сценарий 250, 331
- космогония 128, 194, 205, 331, 377, 385, 386, 649, 651, 653
- космология **27**—29, 33, 34, 73—82, 85, 97, 103, 118, 157, 177, 192—193, 271, 334, 337, 385, 457, 576—599, 646, 649, 680—701, 712, 713
- Лексема** **34**, 41, 45, 47—49, 69, 79, 80, 82—86, 88, 89, 94, 96, 98, 101, 103, 107, 118, 127, 128, 130, 135, 139, 220, 227, 229—231, 242, 486, 488—490, 493, 496, 498, 501, 504, 506, 508, 512, 514—516, 522, 523
- лексическое поле 43, 49, 50, 79, 271—91, 293—295, 297—307, 309—325, 527—29, 531—534, 536—539, 541, 543—550, 551—561, 570—575
- лингвостатистический подход 15, 16, 36, 37, 727
- линии (содержательные эквиваленты грамматики времени в сборниках) **432**, 457, 469—479
- вневременная **432**, 433, 434, 443—452
- «личная» **432**, 453—455, 470

- повествовательная **432**, 441—443, 452—463, 473
- событийная (упрощенная) **432**, 434—437
- личная сфера говорящего 308, 402
- Метафора** 41, 44, 45, 50—53, **54**—62, 75, 109, 110, 112, 114, 120, 127, 128, 130, 131, 133, 143, 151, 153, 154, 156, 164—169, 171, 172, 175, 176, 180—182, 185, 188, 191, 194, 215—217, 219, 246, 252—267, 273, 275, 286—288, 292, 303, 309, 311, 328, 330, 336, 337, 339, 351, 355, 356, 361, 368, 372, 375, 376, 380, 382, 386, 390—393, 395, 439, 489, 490, 561, 565, 568, 569, 585, 586, 588, 589, 595, 598—601, 637, 642, 649, 653, 678, 682, 692, 701, 728, 729, 734
  - адвербиальная **55**
  - адъективная **55**, 57, 185
  - генитивная **55**, 60, 63, 65, 131, 171, 176, 275, 390, 593
  - дополнение **55**
  - классифицирующая **55**
  - «метаморфоза» 64
  - переименование **54**, 57, 60, 65, 131, 175, 183, 260, 678, 691
  - предикатная **55**, 57, 60, 63, 65, 128, 143, 153, 171, 183, 185, 186, 260, 390, 568, 586, 691, 701
  - приложение **55**, 567, 568
  - семантическая запись метафоры **54**
  - уточнение метафоры **57**
  - фразовая **55**
- метонимия 51, **56**, 59, 60, 106, 133, 137, 143, 161, 174, 339, 393, 589, 612, 678, 679, 682, 689
- миропорождающий **23**, 93, 109
- модель 17, 20, 43, 357, 358, **359**—372, 375, 384, 385, 391, 392, 394, 426—429, 431, 432, 553, 602, 676
  - мотив 74, 75, 132, 341, 388, 456, 616, 618—623, 631, 633, 635, 636, 645, 651, 653, 662—665, 668, 676, 680, 681, 690, 692, 697—699, 712, 714, 723, 725, 742
- «**Назывные**» предложения 406, 412—413, 450, 457, 472, 567
- «наивная» картина мира
  - «наивное» время 32, 33, 372—387
  - «наивная» геометрия 32, 217—231, 292
  - «наивная» космология 32, 33, 79—107
  - «наивное пространство» 32, 33, 217—235
- настоящее 429—431, 466
  - актуально-длительное (время в предложении) 258, 398, **404**, 405, 416, 425, 430, 433—435, 437, 450—452, 458, 471—473, 645, 663, 669, 676, 743
  - положение дел (время в предложении) 368, **403**, 416, 425, 430, 435, 469—472
  - псевдопроцессуальное (время в предложении) 406, 435
  - расширительное (время в предложении) 416, 435, 474
- начала, см. звукопись
- Обращение** 409, 410, 417, 426, 437, 450—452, 461, 472, 744
- общефактическое значение несовершенного вида глагола 403
- одновременность (время в предложении) 417, 435, 450, 470—472, 474, 476
- оптатив 406, 408, 411, 417
- ось времени 335, 372, 377, 381, 382, 384, 385, 406—408, 466, 504, 527, 535, 614, 669

- Паронимия** 59, 390, 395, 647, 663, 746
- переключки звуковые** 659, 663, 702, **703**, 705—710, 711
- перифраза** 58, 60, 74, 120, 123, 128, 135, 148, 150, 152, 165, 166, 178, 523, 637, 678, 679, 682
- перфект (время в предложении)** **404**, 405, 416, 440, 443, 458, 473, 475, 663, 669, 744
- **акциональный** **404**, 405, 416
- **статальный** **404**, 406, 416, 461, 470, 473, 474
- повелительное наклонение** 258, 365, 405, 409, 411, 417, 426, 428, 434, 435, 437, 454, 455, 470, 472, 473, 741, 749
- полипропозитивность** 414
- потенциальное (время в предложении)** **402**, 417
- поэтический узус** 477, **478**—523, 570, 572, 587
- предшествование (время в предложении)** 417, 450, 475
- примитивы** 23, 31, 34, 106, 108, 109, 218, 296
- пропозиция** **52**, 62, 414, 421
- проспекция** 524
- пространственность** **202**, 204, 219, 252, 268, 337, 338
- процесс, см. аспектуальное время глагола**
- прошедшее** 420, 429—431, 454, 469
- **положение дел (время в предложении)** **403**, 416, 438, 445, 743
- **продолженное (время в предложении)** **404**, 416, 438, 439, 442, 445, 446, 459, 462, 663, 669
- **фактическое (время в предложении)** **403**, 416, 442, 445, 446, 473—476, 669
- Рассуждение о природе вещей** **27**, 66, 118, 134, 137, 141, 159, 178, 334
- расхожие представления** 36, 198, 730
- ретроспекция** 426, 524, 669
- референция** 86, 109, 116, 456, 564, **614**, 635
- **конкретно-референтный статус** 388, **614**, 635, 640
- **родовой статус** **614**, 635, 640, 641
- речевой акт** **408**, 409—410, 418, 570
- речевой узус** 38, 113, 478, 501, 522, 570, 582, 583, 590
- ритмико-синтаксическая формульность** 477, 505, 518
- Семантический язык** 31, 34, 35
- символизм, символисты** 38, 45, 46, 66, 67, 76, 77, 108, 113, 156, 163, 165, 171, 178, 201, 202, 210, 214, 237—241, 245, 247, 254, 286, 293, 294, 308, 325, 341, 342, 357, 360, 387, 389, 425, 438, 452, 455, 479, 518, 530, 579, 580, 584, 702, 712, 713
- синеκδοχα** **56**, 458 678, 679
- следование (время в предложении)** 439
- «событийный» сценарий, см. также «вещный» сценарий** 42, 557
- состояние, см. аспектуальное время глагола**
- сравнение** 65, 109, 131, 165, 176, 330, 361, 642, 701
- **сравнение с как, словно, подобно** **56**
- **Творительный сравнения** **56**, 59, 64, 255
- Таксис** 399, 414
- тезаурус** 42, 49, 682—690, 727, 744, 747—765
- тема, см. звукопись** **704**—711

- тема, см. мотив 617, **618**, 653, 654,  
662, 668, 670, 673, 676, 677, 679,  
680, 741
- темпоральность **219**, 270
- толкование 26, **31**, 34, 42, 49, 104,  
106—109, 118, 124, 138, 148, 167,  
174, 180, 218—220, 242, 372, 373,  
388, 481—485, 519—521, 562,  
572, 581—583, 590
- трансцендентный **26**
- трансцендентальный 713
- тропеические высказывания (пропо-  
зиции) 62—67  
— бескодовые 63, 254, 258  
— однокодовые 63—65, 254, 258,  
263, 601  
— разнокодовые 63, 65, 66, 254
- тропы 50—67
- У**зואльное (время в предложении)  
258, 360, **402**, 405, 406, 415, 420,  
426—429, 433—435, 438, 443,  
445, 446, 457, 458, 461, 462, 470,  
471, 474—476, 619, 620, 640, 645,  
652, 669, 672, 675
- Ф**акт 335
- френ 679
- фуга, см. звукопись **704—712**
- Х**ронология 335, 379, 381, 414, 431,  
536—540
- Ц**елевая конструкция 417, 693
- Э**гоцентризм 32, 307, 565, 740—745  
«экзистенциальный» сценарий 19,  
461—462, 559, 617, 621, 675, 676,  
696—699, 713
- экфрагис 459, 623, 636, 637
- эмблема 176, 177, 188, 646
- эпипикии 679
- эпитет **56**, 57, 60, 65, 66, 90, 92, 110,  
129, 130, 132, 153, 169, 275, 542,  
592, 593, 598, 678, 728, 729, 732
- эпицедий 679
- этноцентризм **32**, 79—86, 231—233
- Я**-субъект **45**
- beyond time (англ.) 18, 389, 429
- de rerum natura (лат.) 27, 327, 432
- folk model of the world (англ.) 31
- Praesens historicum 398, 416, 420,  
445, 474
- tertium comparationis 57—62

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАНДЕЛЬШТАМА

- «1 января 1924» 367, 457, 529, 565, 566, 655
- «10 января 1934» 251, 529
- «1793» («Когда корабль столетний государства...») (перевод «Quatre-vingt-treize» О. Барбье) 634
- «А. Блок» 167, 422, 646, 657, 661
- «Автопортрет» 261
- «Адмиралтейство» 247, 272, 359, 443—445, 637
- «Айя-София» 427, 438, 439
- «Американка» 441, 442
- «Антология житейской глупости» 631, 642, 667
- «Ариост» («Во всей Италии приятнейший, умнейший...») (1933) 163, 188, 189
- «Ариост» («В Европе холодно. В Италии темно...») (1935) 176, 409, 410, 470, 665
- «Армения» 55, 467, 470, 642, 651
- «Батюшков» 470, 474, 475
- «Бежит волна-волной, волне хребет ломая...» 633
- «Буря и натиск» 73, 363, 629, 638, 679, 712, 713
- «В Петербурге мы сойдемся снова...» 58, 59, 447
- «В разноголосице девического хора...» 446, 454, 722—767
- «В спокойных пригородах снег...» 442
- «Валкирии» 443
- «Век» 190, 367, 422, 427, 457, 460, 461, 565, 655, 660, 673
- «Веницейской жизни, мрачной и бесплодной...» 187, 361, 427, 447—452, 455, 633
- «Вернись в смесительное лоно...» 453, 454
- «Ветер нам утешенье принес...» 649, 660
- «Возможна ли женщине мертвой хвала...» 60, 61, 453
- «Возьми на радость из моих ладоней...» 171, 172, 453
- «Вооруженный зреньем узких ос...» 355
- Воронежские стихи 28, 463, 468, 469
- «Восьмистишия» 197, 198, 212, 235, 241, 245, 249, 355, 642, 657
- «Вот дароносица, как солнце золотое...» 109, 342, 389
- «Все чуждо нам в столице непотребной...» 643
- «Вы, с квадратными окошками...» 457, 458
- «Выпад» 14, 16, 610, 613
- «Голубые глаза и горячая лобная кость...» 470
- «Гончарами велик остров синий...» 190, 471, 680, 681
- «Грифельная ода» 191, 343, 457—459, 579, 603, 660
- «Гуманизм и современность» 672, 676
- «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» 676

- «Дано мне тело — что мне делать с ним...» 434, 436
- «Дворцовая площадь» 711, 712
- «Деятнадцатый век» 211, 245, 624, 634, 638, 655, 656
- «Декабрист» 453
- «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» 393
- «Довольно кукусься! бумаги в стол засунем!..» 529
- «Домби и сын» 442, 443, 459
- «Европа» 443
- «Египетская марка» 422, 648
- «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...» 443, 444
- «Есть обитаемая духом...» 443
- «Есть целомудренные чары...» 434
- «Есть ценностей незыблемая скала...» 443
- «Еще далеко асфodelей...» 453, 598
- «Еще мы жизнью полны в высшей мере...» 427, 471, 472
- «Жизнь упала, как зарница...» 460
- «Жил Александр Герцевич...» 470
- «За Паганини длиннопалым...» 470
- «За то, что я руки твои не сумел удержать...» 454, 638
- «Заблудился я в небе — что делать?...» I 470
- «Заблудился я в небе — что делать?...» II 470
- «Заметки о поэзии» 215, 252
- «Заметки о Шенье» 626, 627, 629, 630, 656, 657, 659, 665, 667
- «Зверинец» 364, 427, 453, 456
- «Звук осторожный и глухой...» 433, 434
- «Золотистого меда струя из бутылки текала...» 393, 453
- «Золотой» 355, 426, 437, 459
- «Импрессионизм» 59, 60, 215, 216, 472
- «Как облаком сердце одето...» 342
- «Как по улицам Киева-Вия...» 664
- «Как растет хлеб опара...» 389
- «Как тельце маленькое стеклышком...» 164
- «Как этих покрывал и этого убора...» 453
- «Камень» 39, 155, 357, 358, 389, 421, 422, 424, 425, 430, 432, 445, 462, 681
- ранний (символистский, до 1912 г.) 39, 150, 162, 425, 426, 431—437, 462
- после 1912 г. 309, 426, 427, 431, 437—446, 599
- «Катится по небу Феб...» (Антология античной глупости) 642
- «Кинематограф» 441—443
- «Кобыла» (перевод «O Corse à cheveux plats! que ta France était belle...» О. Барбье) 634, 635
- «Когда в далекую Корею...» 470
- «Когда в теплой ночи замирает...» 446
- «Когда городская выходит на стогны луна...» 446
- «Когда корабль столетний государства...» (пер. О. Барбье) 634
- «Когда на площадях и в тишине келейной...» 446
- «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» 69, 122, 397, 398, 446
- «Когда, Соломинка, не спишь в огромной спальне...» 446
- «Кому зима — арак и пуниш голубоглазый...» 458, 625
- «Конец романа» 213
- «Концерт на вокзале» 458, 460
- «Кровавая мистерия 9-го января» 659

- «Кувшин» 55, 470, 633, 667, 668  
«Куда как страшно нам с тобой...»  
464
- «Ламарк» 190, 352, 355, 436, 644  
«Литературная Москва» 15, 214, 628,  
629, 730  
«Лютеранин» 437, 438
- «Медленно урна пустая...» 75  
«Мне жалко, что теперь зима...» 447,  
455  
«Мне холодно. Прозрачная весна...»  
446  
«Молодость Гете» 257  
«„Морожено!“ Солнце. Воздушный  
бисквит...» 443  
Московские стихи 463, 468, 469  
«Московский дождик» 660  
«Мы с тобой на кухне посидим...»  
464  
«Мятеж» (перевод «L'Émeute»  
О. Барбье) 634, 659
- «На бледно-голубой эмали...» 434  
«На доске малиновой, червонной...»  
303  
«На каменных отрогах Пиэрии...»  
343, 445, 453  
«На луне не растет...» 443  
«На площадь выбежав, свободен...»  
443  
«На развальях, уложенных соло-  
мой...» 453, 454, 722—767  
«Нашедший подкову» 17, 19, 28, 140,  
141, 355, 427, 457—459, 461, 603,  
607—615  
«Не веря воскресенья чуду...» 724  
«Не сравнивай: живущий  
несравним...» 470, 614  
«Нежнее нежного...» 435  
«— Нет, не мигрень, — но подай  
карандашик ментоловый...» 644  
«Нет, никогда ничей я не был совре-  
менник...» 367, 457, 461, 565
- «О бабочка, о мусульманка...» (Вось-  
мистишия) 352, 472  
«О временах простых и грубых...»  
440  
«О, небо, небо, ты мне будешь  
сниться!...» 585  
«О поэзии» 38  
«О природе слова» 27, 45, 46, 66, 67,  
77, 213, 353, 354, 363, 445, 623,  
624, 628, 631, 650, 791  
«О собеседнике» 638, 646, 665, 702  
«О, этот воздух, смутой пьяный...»  
722—767  
«Огюст Барбье (Поэт французской  
революции 1830 г.)» 634, 659  
(Ода) 38, 39, 79  
«Ода Бетховену» 642  
«Опять войны разногласица...»  
111, 113, 157, 159, 273  
«Отравлен хлеб, и воздух выпит...»  
440  
«Оттого все неудачи...» 702
- «Петербургские строфы» 440  
«Петр Чаадаев» 152, 353, 637  
Письмо к Н. С. Тихонову от  
31.12.1936 702  
«Письмо о русской поэзии» 622  
«Полночь в Москве. Роскошно  
буддийское лето...» 475, 476  
«Природа — тот же Рим и отрази-  
лась в нем...» 443  
«Промчались дни мои — как бы оле-  
ней...» (перевод Фр. Петрарки)  
588  
«Путешествие в Армению» 136, 146,  
248, 252, 256, 257, 600, 629  
«Пшеница человеческая» 632, 661,  
671
- «Разговор о Данте» 13, 50, 52, 53, 60,  
66, 172, 249, 262, 353—355, 611,  
629, 639, 640, 693, 702  
«Раковина» 647  
«Рим» 470, 595



- «Римских ночей полновесные слитки...» 557, 593, 595
- «Руку платком обмотай и в венценосный шиповник...» (Армения, 5) 352
- «С веселым ржанием пасутся табуны...» 440
- «С миром державным я был лишь ребячески связан...» 470
- «С розовой пеной усталости у мягких губ...» 458, 632, 633, 636, 637, 712
- «Сегодня дурной день...» 435
- «Сегодня ночью, не солгу...» 457
- «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» 447, 646 (Скрябин и христианство) 356, 363, 632, 643, 655, 661
- «Слово и культура» 45, 157, 391, 626, 627, 642, 646, 668, 680
- «Слух чуткий парус напрягает...» 435
- «Смутно-дышащими листьями...» 399, 436
- «Соломинка» 446
- «Среди священников левитом молодым...» 453
- «Стансы» («Необходимо сердцу биться...») (1937) 39, 79
- «Стансы» («Я не хочу среди юношей тепличных...») (1935) 39, 79
- «Старик» 359, 360
- «Стихи о неизвестном солдате» 141, 146, 181, 186, 244, 529, 596, 647, 681
- «Стихи о русской поэзии» 474
- Стихи 1921—1925 гг. 357, 367, 368, 421, 425, 428—431, 465, 474, 681
- «Сумерки свободы» 125, 169, 170, 342, 364, 365, 427, 428, 456—464, 639, 642, 643
- «Твое чудесное произношение...» 355, 447
- «Твой зрачок в небесной корке...» 355
- «Теннис» 441, 442
- «Только детские книги читать...» 434
- «Улыбнись ягненок гневный с Рафаэлева холста...» 257, 258, 470
- «Умывался ночью на дворе...» 124, 125, 457, 460, 625
- «Утро акмеизма» 45, 76, 119, 143, 213, 215, 240, 247, 354, 701
- «Франсуа Виллон» 262, 263, 359, 360, 445, 668, 691
- «Холодное лето» 55
- «Холодок щекочет темя...» 353, 427, 462
- «Царское село» 426
- «Чернозем» 133
- «Четвертая проза» 352, 646
- «Что делать нам с убитостью равнин...» 250
- «Что поют часы-кузнечик...» 453
- «Шары» 661
- «Шум времени» 212, 395, 422, 427, 460, 566, 626, 660
- «Ребяческий империализм» 114
- «Сергей Иванович» 627
- «В не по чину барственной шубе» 201, 662
- «Эта ночь непоправима...» 454
- «Это Гарик Ходасевич, по фамилии Гренцион...» (Антология житейской глупости) 631
- «Я буду метаться по табору улицы темной...» 457, 460, 462
- «Я в львиный ров и в крепость погружен...» 470
- «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» 361, 427, 453, 455

- «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» 470
- «Я изучил науку расставанья...» 453
- «Я молю, как жалости и милости...» 470
- «Я наравне с другими...» 455
- «Я не знаю, с каких пор...» 457
- «Я не искал в цветущие мгновения...» 453
- «Я не слышал рассказов Оссиана...» 440
- «Я не увижу знаменитой Федры...» 364, 427, 441
- «Я по лесенке приставной...» 457, 460
- «Я скажу это начерно, шепотом...» 159, 162
- «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» 122, 651
- «Язык булыжника мне голубя понятней...» 457, 459, 460, 632, 634, 658, 664, 677
- «Notre Dame» 427, 439, 440, 637
- «Silentium» 190, 352, 357, 436
- «Tristia» 151, 421, 425, 428, 430, 431, 437—445, 457, 462, 474, 598, 681

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверинцев С. С.** 119, 442  
**Аврелий Августин** 334, 338, 358, 374  
— «Исповедь» 337  
**Адамович Г. В.**  
— «Чистилище» 625  
**Амелин Г. Г., Мордерер В. Я.** 247  
**Андерсен Г.-Х.**  
— «Дюймовочка» 61  
**Анненский И. Ф.** 622, 644, 661, 665  
**Апресян Ю. Д.** 20, 31, 32, 34, 79, 269, 292, 308, 311, 402, 407, 482, 524  
**Апулей**  
— «Золотой осел» 398  
**Арбенина О. Н.** 447, 454  
**Ариосто Лудовико** 39, 163, 170, 189, 464  
**Аристотель** 58, 201, 635  
— «Поэтика» 53, 54  
— «Физика» 206  
**Архилох**  
— «О Фасосе» 639  
**Арутюнова Н. Д.** 33, 53, 79, 218, 335, 375, 599  
**Ахматова А. А.** 37, 38, 49, 54, 58, 64, 103, 107, 122, 138, 147, 159, 166, 173, 177, 192, 236, 240, 387, 397, 408, 420, 425, 479, 480, 482, 493, 495, 515, 517, 518, 523, 531, 561, 576, 580—582, 589, 594, 625, 726  
— «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...» 408  
**Бальмонт К. Д.** 713  
**Баратынский Е. А.** 15, 201, 517  
**Барбье Огюст** 615, 623—626, 634, 635, 655  
— «L'Émeute» [Мятеж] 634, 635, 659  
— «L'Idole» [Кумир] 634  
— «O Corse à cheveux plats! Que ta France était belle...» 664  
— «Quatre-vingt-treize» [1793] 392, 639  
— ямбы 459, 634  
**Барт Ролан** 613, 614  
**Батюшков К. Н.** 464, 517, 637, 661, 713  
**Беллини Джованни**  
— «Летейские воды» 448—450  
**Белый Андрей (Бугаев Б. Н.)** 15, 153, 164, 248, 443, 464, 568  
— «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» 15  
— «Золото в лазури» 164  
**Белякова И. Ю.** 746  
**Бергсон Анри** 212, 249, 339, 341, 343, 445  
— «Творческая эволюция» 204, 211, 343—355, 437, 638, 673  
**Бибихин В. В.** 23  
**Блок А. А.** 37, 49, 107, 108, 122, 138, 140, 147, 166, 173, 177, 178, 192, 200, 234, 236, 240, 294, 387, 443, 460, 479, 480, 513, 561, 576, 581, 584, 589, 594, 638, 657, 660, 665  
— «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...» 413

- Богуславский И. М. 31, 524, 543  
Браун Кларенс (Brown С.) 726, 738, 739  
Бродский И. А. 57, 58, 203  
— «Сохрани на холодные времена...» 26  
— «Эклога V: летняя» 24  
Бройд Стивен (Brojde S.) 140, 458, 614, 616, 622, 638—642, 644, 649, 656, 661, 662, 664, 665, 668, 672, 693, 694, 710  
Брюсов В. Я. 665  
— «Лебедь» (пер. сонета «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...» Ст. Малларме) 247  
— «Настал заветный час дремотный...» 585  
Брунеллески Филиппо 738  
Бубер М. 214  
Булгаков М. А.  
— «Белая гвардия» 234, 401, 405, 406  
— «Мастер и Маргарита» 214  
Булгыгина Т. В. 335, 398  
Буонарроти Микеланджело 162, 215  
Бурлюк Д. Д. 179
- Ваксель Ольга 60**  
Вежбицкая Анна (Wierzbicka А.) 23, 31, 32, 34, 58, 69, 203, 268—270, 275, 292, 295, 398, 401, 402, 411, 524, 577, 582, 588—590  
Вендлер Зено (Vendler Z.) 407  
Вергилий Марон Публий 627, 629, 650  
— «Энеида» 643  
Верлен Поль 680  
— «Art poétique» [Искусство поэзии] 148, 262, 263, 702  
Вийон (Виллон) Франсуа 39, 262, 263, 623, 668  
Виноградов В. В. 54, 55, 58, 64, 397, 478  
да Винчи Леонардо 162, 215  
— «Тайная вечеря» 161, 186
- Витгенштейн Людвиг 398  
Владимирский Е. Ю. 33  
Всеволодова М. В. 33, 542, 570
- Галилей Галилео 627**  
Гандлевский С. М.  
— «Устроиться на автобазу...» 412  
Гераклит 249, 357, 359  
Герштейн Э. Г. 332  
Гаспаров Б. М. 151, 161  
Гаспаров М. А. 19, 30, 51, 56, 58, 61, 67, 79, 125, 155, 163, 179, 186, 332, 367, 391, 442, 454, 564, 568, 607, 610, 643, 649, 650, 652, 672, 673, 681, 714, 746  
Гете Иоганн Вольфганг 40, 636  
Гинзбург Л. Я. 454, 726, 738  
Гловинская М. Я. 31, 32, 401, 402, 404, 405, 407, 441  
Гоголь Н. В. 665  
— «Вий» 565  
Гомер 629, 678  
— «Илиада» 637  
— «Одиссея» 640  
Гораций Флакк Квинт 650, 673, 679  
Городецкий С. М. 203  
Гречаная Е. П. 624, 625, 636  
Григорьев В. П. 20, 47, 245, 340  
Гумилев Н. С. 37, 38, 49, 52, 107, 122, 124, 137, 147, 159, 166, 173, 177, 192, 234, 240, 330, 387, 425, 545, 460, 479, 480, 485, 487, 518, 519, 523, 531, 561, 576, 580—582, 589, 624, 625, 627  
— «Дон Жуан» 25  
— «Заблудившийся трамвай» 625  
Гуревич А. Я. 22, 207  
Гюго Виктор  
— «Отверженные» 459  
Гюрджиев Г. И. 157
- Давид Луи**  
— «Клятва в зале для игры в мяч» 459, 626, 658

- Даль В. И. 220  
 Данте Алигьери 13, 14, 39, 52, 53,  
 66, 67, 262, 358, 665, 668, 702  
 — «Божественная комедия»  
 [Commedia] 13, 14, 200, 693  
 Дарвин Чарлз Р. 347, 352  
 Декарт Рене 201, 205, 358  
 — «Первоначала философии»  
 207, 208  
 Демокрит 206  
 Державин Г. Р. 29, 86, 87, 103, 473, 478  
 — «Ласточка» 61  
 — «Памятник» 673  
 Достоевский Ф. М.  
 — «Бесы» 235  
 — «Преступление и наказание»  
 234  
 Дьяконов И. М. 65  
**Еврипид** 361, 453  
 Ершов П. П.  
 — «Конек-Горбунок» 152  
 Есенин С. А. 179  
**Жирмунский В. М.** 15, 67, 714, 715  
 Жолковский А. К. 20, 40, 68, 411,  
 412, 607, 616, 642, 643, 665, 717  
 Жуковский В. А.  
 — «Алонзо» 198, 199, 308  
**Зализняк Анна А.** 58  
 Зелинский Ф. Ф.  
 — «Овидий Назон» 183  
 Зенкевич М. А. 625  
 Золотова Г. А. 20, 33, 304, 399, 412, 432  
 Зубова Л. В. 16, 703, 704  
**Иванов В. И.** 77, 643, 661, 713  
 Иванов Г. В. 178  
 — «Петербургские зимы» 343  
 Ильф И., Петров Е.  
 — «Двенадцать стульев» 235  
**Кант Иммануил** 76, 214  
 — «Критика чистого разума» 26,  
 210, 212  
 — «Прологомены» 210  
 Карамзин Н. М. 87, 478, 517  
 — «Бедная Лиза» 87, 478  
 Катулл Гай Валерий 628, 637, 640  
 Кеплер Иоганн 627  
 Князев Ю. П. 405  
 Кобозева И. М. 217  
 Ковалева И. И. 615, 622, 637, 639, 640  
 Ковтунова И. И. 68, 332, 340, 409, 414  
 Кожевникова Н. А. 51, 67, 153, 156,  
 165, 169, 177, 179, 181, 237, 387  
 Красильникова Е. В. 68  
 Кроче Бенедетто (Сросе В.)  
 — «Поэзия Данте» [La poesia di  
 Dante] 665  
 Крученых А. Е. 214  
 Кузин Б. С. 352  
 Кузмин М. А. 30, 37, 76, 236, 361, 603  
 — «Александрийские песни» 37,  
 714  
 — «София», цикл  
 — «Условности» 659  
 — «Форель разбивает лед» 38  
 Кэвэна Клэр (Cavanagh C.) 615, 640,  
 699  
**Лайонз Джон** (Lyons J.) 32, 69, 269,  
 292, 398, 408  
 Лакофф Дж., Джонсон М. (Lakoff G.,  
 Johnson M.) 204, 218, 336  
 Лаланд Андре 220  
 Ламарк Жан Батист 377, 352  
 — неоламаркизм 347, 352  
 де Латуш Анри 626  
 — «О жизни и сочинениях Андре  
 Шенье» 625  
 Левин Ю. И. 16, 30, 45, 46, 50, 51,  
 56, 68, 421, 464, 465, 610, 693  
 Левинтон Г. А. 626  
 Лекманов О. А. 20, 152, 170, 183,  
 184, 309, 343, 363, 366, 443, 585  
 Лермонтов М. Ю. 201, 236, 479, 480,  
 482, 483, 491, 493, 495, 496, 529,  
 623, 649

- Лейбниц Готфрид 141, 300  
— «Переписка с Кларком» 208, 209
- Лессинг Г. Э. 199, 603
- Лившиц Б. К.  
— «Набережная» 639
- Лобачевский Н. И. 213
- Локк Джон 212, 245  
— «Опыт о человеческом разумении» 208
- Лосев А. Ф. 205  
— «Диалектика мифа» 80
- Лотман М. Ю. 68
- Лотман Ю. М. 17, 200, 703
- Лукреций (Тит Лукреций Кар) 206
- Майерс Диана** (Myers D.) 458, 615, 616, 637, 638, 640, 643, 651, 658, 660, 661
- Малевич К. С.  
— «Черный квадрат» 215
- Малларме Стефан 603, 611, 612, 713  
— «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...» 247
- Мандельштам Н. Я. (Хазина) 182, 210, 341, 362, 454, 464, 625, 633, 674, 726  
— «Воспоминания» 177, 623  
— «Вторая книга» 726
- Мандельштам О. Э.  
— акмеистический период 38, 39, 66, 76, 108, 123, 138, 150, 160, 173, 179, 182, 188, 195, 239, 240, 247, 388, 425, 437, 530, 564, 583, 597, 598  
— символистский период 39, 73—77, 107, 108, 119, 122, 135, 138, 144, 145, 149, 150, 152, 165, 166, 168, 173, 178, 179, 188, 240, 286, 299, 308, 334, 388, 425, 437, 564, 579, 580, 582, 597  
— постсимволистский период 39, 119, 120, 123, 138, 286, 387, 580, 581  
— основная модель мира 39, 49, 73, 76—79, 145, 166, 254, 327—330  
— символистская модель мира 39, 49, 254, 255, 325—327  
см. Указатель произведений  
Мандельштама
- Маслов Ю. С. 398, 405
- Матвеева Новелла 268
- Матфей  
— Евангелие от Матфея 661
- Маяковский В. В. 58, 163, 216, 665
- Мейлах М. Б. 157
- Мец А. Г. 450, 473, 626, 637
- Миנדлин Э. Л. 673
- Михаков С. В.  
— «А что у вас?» 405
- Михеев М. Ю. 20, 50, 55, 58, 59, 63, 234, 235
- Мицкевич Адам 665
- Моне Клод 479
- Мореас Жан 650
- Морковкин В. В. 33, 336, 372, 373, 386, 524
- Муратов Павел  
— «Образы Италии» 447—449
- Набоков В. В.** 63, 235
- Надсон С. Я. 665
- Некрасов Н. А.  
— «Рыцарь на час» 491
- Ницше Фридрих 126, 163, 211, 287, 341, 357, 359, 427, 455  
— «Так говорил Заратустра» 109, 110, 124, 125, 167, 176, 341—343, 662
- Никитина С. Е. 29, 30
- Николаева Т. М. 647, 703, 704
- Ньютон Исаак 208, 209, 627
- Овидий Назон** 126, 622, 637, 640, 641, 643, 674
- Павлов М. С.** 263
- Павлович Н. А. 660

- Павлович Н. В. 67  
 Падучева Е. В. 407, 431  
 Панченко О. Н. 411, 413  
 Паскаль Блез 220  
 Пастернак Б. П. 52, 58, 201—203,  
 216, 237, 339, 340, 356, 702  
 — «Пространство» 25  
 Перцов Н. В. 397  
 Перцова Н. Н. 336  
 Петрарка Франческо 39, 114, 135,  
 163, 523, 588  
 Петр I 445, 637—640, 677, 720, 742,  
 755  
 пифагорейцы 359  
 Пиндар 163, 615, 622, 630, 636, 640,  
 643—645, 678, 715  
 Пинский Л. Е. 13  
 Писарро Камилл 473  
 Платон 201, 214, 334, 578, 695  
 — «Тимей» 205, 206, 648  
 Платонов Андрей 58  
 — «Джан» 246  
 — «Котлован» 235  
 — «Счастливая Москва» 235  
 — «Чевенгур» 235  
 — «Ювенильное море» 235  
 Платонова О. В. (Евтушенко) 55, 60—  
 62  
 Плулган В. А. 372, 375, 380  
 Поллак Н. (Pollak N.) 203, 245  
 Полухина В. 55, 58  
 Протагор 32  
 Птолемей  
 — птолемеява система мира 95,  
 648  
 Пунин Н. Н. 340  
 Пушкин А. С. 15, 37, 49, 58, 65, 107,  
 122, 137, 147, 148, 159, 166, 173,  
 177, 189, 192, 200, 201, 234, 237,  
 240, 387, 440, 479, 480, 482—484,  
 486, 487, 493, 496, 498, 512, 513,  
 517, 561, 576, 581, 589, 679  
 — «Близ мест, где царствует Ве-  
 неция златая...» 448, 633  
 — «Евгений Онегин» 62, 440, 443  
 — «Осень» 641  
 — «Памятник» 673, 679  
 — «Поедем, я готов; куда бы вы,  
 друзья...» 633  
 — «Покров, упитанный язви-  
 тельною кровью...» 631  
 — «Стансы» (В надежде славы и  
 добра) 638  
 — «Ты вянешь и молчишь: пе-  
 чаль тебя снедает...» 742  
 Пшибильски Р. (Przybylski R.) 447  
**Расин Жан** 114  
 — «Федра» 361, 453  
 Рассел Бертран 334  
 — «Мистицизм и логика» 355, 356  
 Рафаэль 162, 215  
 — псевдо-Рафаэль 162, 257  
 Рахилина Е. В. 58, 268  
 Ревзина О. Г. 19, 30, 47, 54, 58, 746  
 Рейхенбах Ганс 24, 525  
 Рембо Артюр 611, 612  
 — «Гласные» [Voyelles] 611  
 Рембрандт Харменс ван Рейн 215,  
 391, 392  
 Рильке Райнер Мария  
 — «Дуинские элегии», 8  
 [Duineser Elegien] 241  
 Ронен Омри 18, 51, 61, 119, 124,  
 125, 157, 170, 184, 186, 454, 458,  
 610, 623, 639, 640, 647, 649, 650,  
 652, 658, 677, 694  
**Сафо**  
 — «Гимн Афродите» 643  
 Сегал Д. М. 18, 21, 447, 622, 625,  
 627, 637, 640, 642, 673, 711, 712  
 Седакова О. А. 104, 202, 203, 216,  
 245, 603, 717  
 — «Старые песни» 104

- Седых О. М. 21, 339, 393  
 Семенко И. М. 50, 156, 250  
 Серов В. А.  
 — «Похищение Европы» 632  
 Скулачева Т. В. 714  
 Соловьев В. С. 358  
 Сологуб Федор (Тетерников Ф. К.) 665  
 Спиноза Барух 212  
 Степанов Ю. С. 81  
 Сумароков А. П. 480
- Тарановский К. Ф.** (Taranovsky K. F.)  
 18, 45, 170, 179, 454, 610, 632, 726,  
 733, 738, 739
- Тарковский А. А. 238, 479  
 Тассо Торквато 39  
 Таубман Джейн (Taubman J.) 724, 725  
 Террас Виктор (Terras V.) 21, 339, 343  
 Тибулл Альбий 649  
 Тинторетто Я. 447, 449, 452  
 Тихонов Н. С. 702  
 Тоддес Е. А. 178  
 Толстой А. К. 650  
 Толстой Л. Н.  
 — «Война и мир» 170, 234
- Томашевский Б. В. 56, 62, 68, 665  
 Топоров В. М. 205, 647  
 Торричелли Эванджелиста 627  
 Тынянов Ю. Н. 47, 48, 67, 198, 199, 714  
 Тютчев Ф. И. 15, 27—29, 37, 47, 49,  
 107, 121, 122, 138, 147, 149, 166,  
 173, 174, 192, 193, 200, 201, 234,  
 240, 361, 387, 436, 479, 480, 484,  
 493, 561, 581
- Урысон Е. В.** 31, 227  
 Успенский Б. А. 51, 357, 478  
 Ушаков Д. Н. 38
- Фаворский В. А.** 216  
**Фет А. А.** 37, 138, 165, 237, 479, 480,  
 492, 702  
 — «Одним толчком согнать ла-  
 дью живую...» 411  
 — «Шепот, робкое дыханье...»  
 413
- Федоров Н. Ф.**  
 — «Философия общего дела» 210,  
 214
- Фиораванти Аристотель** 738  
**Фламарион Камилл** 695  
 — «Атмосфера» 119, 245, 246, 652  
 — «История неба» 119, 178, 449,  
 648, 655  
 — «Рассказы о бесконечном» 186
- Флоренский П. А.**  
 — «Анализ пространственности  
 и времени в художественно-  
 изобразительных произведе-  
 ниях» 34, 199, 202, 213, 215,  
 267, 351, 399, 400, 671, 672  
 — «У водоразделов мысли» 580
- Фрейдин Г.** (Freidin G.) 725  
**Фэвр-Дюпэгр А.** 21
- Хайдеггер Мартин** 204, 212, 299, 356  
**Ханзен-Лёве О.** 254, 287, 341, 667  
**Хлебников В. В.** 179, 214, 339, 340,  
 702  
 — «Слово о Эль» 703
- Ходасевич В. Ф.** 111, 479  
 — «Дом» 24
- Цветаева М. И.** 30, 38, 54, 58, 203,  
 263, 454, 480, 661, 704, 717—767  
 — «Версты» 746  
 — «Стихи к Блоку» 726  
 — «Стихи о Москве» 19, 419,  
 717—762  
 — «Андрей Шенье» 625
- Цицерон Марк Туллий** 287  
 — «О природе богов» 83, 141,  
 648
- Чаплин Чарли** 216  
**Черашняя Д. И.** 615, 640  
**Чехов А. П.**  
 — «Вишневый сад» 409



**Шапир** М. И. 68

Шатобринан Франсуа Рене

— «Гений христианства» 630

Шеллинг Фридрих Вильгельм 339

Шенгели Г. А. 624

Шенье Андре 615, 623—633, 635, 642  
649, 655, 665, 678— «Hylas» [Гилас] 631, 639, 667,  
668— «Ami, chez nos Français ma  
Muse voudrait plaire...» 627

— «Byzance» [Византия] 633

— «Le Jeu de raume» [Игра в  
мяч] 459, 626, 627, 636, 643,  
644, 657, 658, 660, 661— «L'Invention» [Изобретение  
(Замысел)] 627—630, 642, 643,  
667— «Accours, jeune Chromis, je  
t'aime, et je suis belle...» 623,  
630, 650— «Néæge» [Неера] 623, 631, 650,  
651— «Partons, la voile est prête, et  
Byzance m'appelle...» 633— «L'Aveugle» [Слепец] 631, 644,  
682— «Près des bords où Venise est  
reine de la mer...» 448— «Œta, mont ennoblí par cette  
nuit ardente...» 631— «Sur un groupe de Jupiter et  
d'Europe» 632, 636, 637

— ямбы 634

Шимак-Рейфер Я. 246

Шлотт В. 343

Шмаков Г. Г. 603

Шмелев А. Д. 335

Шопенгауэр Артур 23

Шпенглер Освальд

— «Закат Европы» 167, 168, 210,  
211, 393, 671, 695

Штемпель Н. Е. 112, 136, 158, 186

**Щеглов** Ю. К. 40, 616, 717**Эвклид**

— эвклидова геометрия 213

Эйнштейн Альберт 209, 213, 214, 340

Эйхенбаум Б. М. 15, 17, 67

Элиот Томас Стернз 603

— «Four Quartets»: «Burnt Norton»  
[Четыре квартета; Бернт Нор-  
тон] 338

Эпштейн М. Н. 200, 201, 443, 577

Эткинд Е. Г. 367, 564

**Юстиниан** 438**Языков** Н. М. 702

Яacobсон Р. О. 68, 69, 397, 715

Яковлева Е. С. 32, 43, 214, 364, 372,  
375, 478, 490, 524

Böhmg M. 214

Eagle H. 714, 715

Leech G. 33, 203, 269, 524