

совершенно новое слово, на которое не хотят обратить внимание большие писатели. Чтобы скорее достигнуть желаемого, я очень прошу Вас напечатать в «Дн<евниках> Пис<ателей>» «Свободный монолог», который при сем посылаю, как доказательство наличности во мне серьезной философии сильного духа и здорового мирозерцания. Мне кажется, что только в Вашем журнале и можно свободно и смело высказаться.

Извиняюсь за беспокойство и за смелое слово о себе. Вынужден.

Привет многоуважаемой Анастасии Николаевне.

Душевно Ваш В. Сидоров

6/V 1914

<sup>1</sup> По-видимому, данное высказывание является реакцией на рецензию Дмитрия Цензора: Д. Ц. [Цензор Д.]. В. Баян. Лирический поток // Златоцвет. 1914. № 7. С. 18. На эту рецензию Баян отреагировал в письме Богомолу весной 1914 года; см.: РГАЛИ. Ф. 2109. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 27–28; *Соболев А. Л.* Вадим Баян и рекламные технологии. С. 179.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-1-182-189

© Т. А. Пахарева (Украина)

## НЕСКОЛЬКО ПРЕДПОЛОЖЕНИЙ О СТИХОТВОРЕНИИ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА «НА КАМЕННЫХ ОТРОГАХ ПИЭРИИ...»\*

Мандельштамовская эпиталама, написанная в дни знакомства с Н. Я. Хазиной (далее Н. Я.), настолько скрупулезно и полно прокомментирована с точки зрения литературно-мифологических параллелей и источников, прежде всего, К. Ф. Тарановским и Г. А. Левинтоном, что у самой Н. Я. можно уловить даже некоторую досаду по поводу «русско-американских профессоров, которые считают, что даже слово „весна“ Мандельштам заимствовал у Вячеслава Иванова».<sup>1</sup> В этом раздраженном замечании звучит желание отстоять не только самобытность поэта О. Мандельштама (далее О. М.), но и, как представляется, ту реальность, которая вызвала к жизни «стихи о свадьбе и черепахе»<sup>2</sup> и которая несколько ступевалась за монументальным массивом интертекстуальных наблюдений исследователей.

Между тем, если исходить не только из факта написания стихотворения «на случай» импровизированной свадьбы, но и из мандельштамовского пафоса реабилитации реальности в наполненном вещественностью слове,<sup>3</sup> то имеет смысл поискать в этом тексте киевские приметы весны 1919 года, ведь художественный мир «На каменных отрогах...» все же должен хранить следы двойной принадлежности — к не только литературно-мифологическому, но и культурно-историческому и даже бытовому контексту того события, которым инспирировано стихотворение. Пример этой двойной принадлежности приводится, прежде всего, естественно, в самих воспоминаниях Н. Я., которая указывает на несомненность того, что «пестрый сапожок» Сафо пришел в текст стихотворения и из перелистанных О. М. в ее комнате ивановских пе-

\* Автор считает своим приятным долгом поблагодарить Р. Д. Тименчика и Г. А. Левинтона за ценные замечания и советы, полученные при подготовке этой работы к печати.

<sup>1</sup> *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга: Воспоминания / Подг. текста, предисловие, прим. М. К. Поливанова. М., 1990. С. 32.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье» (*Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2010. Т. 2. С. 81), — напишет Мандельштам в 1922 году в статье «О природе слова», само название которой имплицитно, через переключку с названием «О природе вещей» Лукреция, апеллирует к идее вещественности слова.

реводов Сафо, и из жизни («нелепые казанские сапожки с киевской ярмарки»,<sup>4</sup> которые носила тогда Н. Я.). Представляется, что не только в этой и некоторых отмеченных мандельштамоведом ранее деталях можно уловить следы присутствия киевских реалий.

Общим знаменателем между Киевом начала XX века и древней Элладой в эпитафаме, как и в крымско-эллинических стихах О. М., выступает в первую очередь пейзаж. Но если в крымско-эллиническом пейзаже акцентированы море, виноград/виноградники и горы, то здесь, соответственно, дубы, в изобилии растущие в Киеве и окрестных лесах, «простоволосая <...> трава» (то есть прямая и достаточно длинная и узкая трава, вроде мятлика лугового, распространенного в умеренных климатических зонах, в Киеве в том числе) и медуница, цветение которой в Киеве приходится как раз на середину весны (а О. М. с Рюриком Ивневичем приехали в Киев «между 15 и 19» апреля, «к Пасхе»<sup>5</sup>). «Холодная криница», с ее украинским звучанием, уже комментировалась исследователями как деталь, сцепляющая «эллинический» и киевский планы стихотворения — так же, как и «лирники слепые».<sup>6</sup> На подобной логике выбора образности, связанной с «couleur locale» в эллинических стихах О. М., также уже акцентировали внимание исследователи.<sup>7</sup>

Таким образом, пейзаж стихотворения выдержан только в таких чертах, которые с равным успехом отсылают как к мифологическому, так и к киевскому контекстам, и это типичная для О. М. двойная структура хронотопа. Но аналогичной двойственностью, возможно, обладают и другие образы — прежде всего, «выпукло-девический лоб» и «нежные гроба».

Н. Я. вспоминала, каким «обрядом» сопровождалось их с О. М. «тайное венчание»: «...мы „обвенчались“, то есть купили возле Михайловского монастыря два синих колечка за два гроша».<sup>8</sup> Эти дешевые колечки, украшенные синей финифтью, были неотъемлемой предметно-бытовой составляющей культа святой Варвары, широко распространенного в Киеве. Мощи св. Варвары хранились в соборе Михайловского монастыря вплоть до его уничтожения, а потом были перенесены во Владимирский собор. В момент «венчания» Н. Я. и О. М. св. Варвара была еще в Михайловском. Ее мощи, по которым видно, что они принадлежат совсем юной девушке, находились в открытой раке, соответствующие изображения которой сохранились на фотографиях начала XX века.

Если принять возможную включенность раки св. Варвары в число «нежных гробов», то также и ассоциативный переход стихотворения от «лирников слепых» к девическому «нежному гробу» будет поддержан не только логикой многочисленных аллюзий, но и теми реалиями, которые в дни «венчания» окружали О. М. и Н. Я. прямо на Михайловской площади: мы имеем в виду очевидное в праздничное время (в данном случае, послепасхальное, поскольку Пасха в тот год пришлось на 20 апреля) обилие возле Михайловского монастыря лирников, кстати, активно воспевавших св. Варвару. О популярности именно Варвары в их репертуаре свидетельствует, в частности, сборник Порфирия Демущого «Ліра і її мотиви» (1903), в котором среди песен лирников киевщины целых три посвящено св. Варваре, причем одна из них аттестована как «конт, вимомий кожному лирныкови».<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 32.

<sup>5</sup> Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама / Сост. А. Г. Мец при участии С. В. Василенко, Л. М. Видгофа, Д. И. Зубарева, Е. И. Лубянской, П. Мицнера. 2-е изд., испр. и доп. Toronto, 2016. С. 140.

<sup>6</sup> См., в частности: Левинтон Г. А. «На каменных отрогах Пиэрии» Мандельштама: материалы к анализу // Russian Literature. 1977. Vol. V. № 2. С. 125, 126; Петровский М. С. Городу и миру. 2-е изд., перераб. и доп. Киев, 2008. С. 272; Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М., 2000. С. 127, 156.

<sup>7</sup> Левинтон Г. А. «На каменных отрогах Пиэрии» Мандельштама. С. 125, 152.

<sup>8</sup> Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 32.

<sup>9</sup> Демущий П. Ліра і її мотиви. Київ, 1903. С. 29.

Следует напомнить, что украинские «лирники слепые» аккомпанировали себе на колесной лире, которая отличалась резким, тягучим, заунывным звуком, а содержание и настроение песен, исполнявшихся под такой аккомпанемент, чаще всего было «трудным» («тяжким, удручающим»<sup>10</sup>) — в том же смысле, в каком о «трудных повестях» говорится в «Слове о полку Игореве». Возможно, натужный и грубый звук колесной лиры также лежит в ассоциативной подпочве образов «скрипучего труда» и вращающегося тяжело/легко колеса в финальных строках мандельштамовского стихотворения. Тогда это труд не только производства «надломленного хлеба», но и «поэтическая работа», как сказано в «Разговоре о Данте», а «нерасторопность» «черепахи-лиры» дополнительно подкрепляется ассоциацией с медленно-тягучим темпом музыки и вращением колеса украинской лиры, которая к тому же и формой своей в рабочем положении напоминает перевернутую на спину черепаху. Если же вспомнить, что именно по отношению к поэтическому труду в стихотворении «Сохрани мою речь...» позднее появятся и «круговое терпенье», и «совестный деготь труда», то «скрипучий труд» и вращающееся колесо в «Черепахе» логично включаются в мандельштамовский индивидуальный смысловой комплекс творчества — в тот его слой, что связан с еще акмеистической концепцией искусства как «высокого ремесла», развитой Мандельштамом позднее в статьях о культуре и в «Разговоре о Данте».

В пользу предположения о колесной лире говорит и еще одна деталь, совпадающая с песнями украинских лирников в стихотворении Мандельштама — нечасто встречающееся в поэзии фольклорное обозначение «шумит» в применении к траве. Старинную казацкую песню, в которой повторяется строка «Вітер віє, трава шумить», цитирует Бунин в рассказе «Лирник Родион» (в варианте «край Дунаю трава шумить»<sup>11</sup>). Бунин подчеркивает древность этой песни, практически вторя размышлениям Ф. И. Буслаева о «старине доисторической» украинской эпической образности, уходящей в глубину индоевропейской почвы («...эпические выражения малорусской поэзии не исключительная принадлежность малорусского племени, образовавшаяся в позднейшее время вместе с историческими судьбами Малороссии, но есть общее достояние языков индоевропейских»<sup>12</sup>). Кстати, Буслаев в той же статье приводит и фрагмент о шуме травы из «Слова о полку Игореве» («Кликну, стукну земля, въшуме трава — ничит трава жалощами, а древо стугою к земли преклонилось — тогда врани не граахуть, галици помлькоша»<sup>13</sup>). Так у образа шумящей травы в стихотворении Мандельштама обнаруживается не только древнегреческая, но и древнерусская, украинская — и, в историческом пределе, общеиндоевропейская культурная подпочва.

Нельзя также не обратить внимание и на ту аллюзивно-смысловую линию образа шумящей травы, которая связана с темой смерти: «трава шумит» либо над убитым воином (украинская песня), либо как знак тревоги о судьбе несчастливых воинов («Слово о полку Игореве»). Этот шум травы звучит «жалощами», а с мотивом жалобы у Мандельштама соотносится еще одно определение этой же травы — «простоволосая» — поскольку в другом случае употребления этого эпитета в мандельштамовских стихах речь идет о «простоволосых жалобах ночных». Таким образом, выражение «простоволосая шумит трава» становится средоточием смыслового комплекса смерти и оплакивания-жалобы, причем в их архаически-эпическом воплощении. Учитывая обстоятельства знакомства О. М. и Н. Я., обращение к теме смерти в подтексте свадебного стихотворения не кажется неуместным, тем более что сама Н. Я. вспоминает значимые разговоры о смерти, которые О. М. вел с нею именно в эти дни: «Он говорил

<sup>10</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 4. С. 437.

<sup>11</sup> Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1966. Т. 4. С. 159.

<sup>12</sup> Буслаев Ф. И. Об эпических выражениях украинской поэзии (По поводу «Сборника украинских песен», изданных г. Максимовичем. Киев, 1849) // Буслаев Ф. И. О литературе: Исследования. Статьи. М., 1990. С. 94.

<sup>13</sup> Там же. С. 110.

иногда вещи, которых я ни от кого еще не слыхала. Лучше всего я запомнила его слова о смерти. Удивляясь самому себе, он сказал, что в смерти есть особое торжество, которое он испытал, когда умерла его мать. Многого из того, что он говорил о смерти, я, вероятно, тогда не поняла, но потом, когда я уже стала кое-что понимать, он больше об этом не заговаривал». <sup>14</sup>

Однако если вернуться к образу «черепахи-лиры», то ее напоминает еще один упомянутый Н. Я. предмет, маркировавший их свадьбу, — «самая круглая и самая безобразная гребенка», полученная Н. Я. от О. М. «вместо „свадебного“ подарка» <sup>15</sup> и купленная на том же Михайловском подворье. Эта аналогия, если она уместна, открывает в стихотворении модус, ведущий к пласту того «домашнего» юмора, без которого, по Мандельштаму, невозможна «семья-филология». Такое допущение кажется оправданным самим карнавальным стилем их свадьбы <sup>16</sup> и тем, что в этом карнавале посреди смерти юмор был особенно востребован (недаром годом позже юмором будет обильно расцвечена жизнь О. М. в Доме Искусств).

Представляется, что к тому же шутливому плану «На каменных отрогах...» апеллирует и едва заметная аллюзия на свадебную балладу Гумилева: <sup>17</sup> если у того вполне торжественно и серьезно «Уже слетел к дрожащей Андромеде / Персей в кольчуге из горящей меди», <sup>18</sup> то у Мандельштама «черепаха-лира» «во сне Терпандра ожидает, / Сухих перстов предчувствуя налет», <sup>19</sup> и мягко иронический эффект возникает от того, что вместо трепещущей девы героя ждет спящая черепаха. Совпадение корня «андр» в именах Андромеды и Терпандра, так же как и «зеркальные» образно-звуковые созвучия «слетел <...> Персей» и «перстов <...> налет», дополнительно связывает свадебные стихи двух акмеистов, чьи матримониальные обстоятельства и так уже были срифмованы Киевом как местом обоих бракосочетаний. Еще бесспорней их связывают и общий мотив тоски по «розовому раю» у одного и «святым островам» у другого — и идилические картины соответствующих топосов, развернутые в обоих текстах. Наконец, заявленные в первых строфах обоих стихотворений мотивы «наследования» («чара вам назначенных наследий» у Гумилева и «открытие» для «правнуков далеких» культурного наследия Эллады у О. М. <sup>20</sup>) окончательно убеждают

<sup>14</sup> Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 21.

<sup>15</sup> Там же. С. 32.

<sup>16</sup> См. об этом: Руссова С. Н. К истории одного кощунства (О. Мандельштам и В. Маккавейский) // Смерть и бессмертие поэта: Материалы науч. конф. / Сост. М. З. Воробьева, И. Б. Делекторская, П. М. Нерлер, М. В. Соколова, Ю. Л. Фрейдин. М., 2001. С. 215–223.

<sup>17</sup> Эта аллюзия открывает в стихотворении Мандельштама пласт того «внутрицехового юмора», о котором Р. Д. Тименчик пишет как о специфической черте литературной культуры 1910-х годов: «Этой культуре была имманентна глубинная категория высокого юмора. Весьма показателен один из устных рассказов В. Б. Шкловского. Как-то он сказал Анне Ахматовой, что строки

Я надела узкую юбку,  
Чтоб казаться еще стройней

невольнo звучат комически. Ахматова ответила: „Это шутка. Вообще все стихи — только шутка“. Конечно, Ахматова знала, кому что сказать и, в частности, что сказать Шкловскому, строившему свою поэтику на остроумии. Но в этой „шутке о шутке“ содержится косвенное признание осознанной самими творцами искусства 1910-х годов внутренней связи их новой поэтики с областью комического» (Тименчик Р. Д. Тынянов и «литературная культура» 1910-х годов // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига, 1988. С. 159–160). Г. А. Левинтон, обращаясь к теме комического у акмеистов, указывает на специфическую взаимопроницаемость между областями комического и серьезного в их поэзии, соотнося ее с природой поэзии как таковой (Левинтон Г. А. К вопросу о статусе «литературной шутки» у Ахматовой и Мандельштама // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: Тезисы конференции. М., 1989. С. 40–43).

<sup>18</sup> Гумилев Н. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998. Т. 2. С. 5.

<sup>19</sup> Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 105.

<sup>20</sup> См. замечание Тарановского о том, что «На каменных отрогах...» «начинается темой о культурном значении эллинского наследия для нас, далеких правнуков» (Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов. С. 125).

в неслучайности соположения этих стихотворений уже не только в шутивно-игровом контексте.<sup>21</sup>

Но имеет смысл вернуться к образу «нежных гробов», в котором множественное число провоцирует к дальнейшему приумножению связанных с ним контекстов. Обращаясь к контексту творчества Вяч. Иванова, рассматриваемому как приоритетный всеми комментаторами мандельштамовского стихотворения, можно вспомнить и о венке сонетов («Мы — два грозой зажженные ствола...»), где найдем и мотив красоты как «воловьего» труда, и все те же «соты» и «мед» поэзии:

В одном ярме, упорных два вола,  
Мы плуг влекли чрез целины живые,  
Доколь в страду и полдни полевые  
Единого, щадя, не отпрягла

Хозяина прилежная забота.  
Так двум была работой красота  
Единая, как мед двойного сота.<sup>22</sup>

Но наиболее важно, что здесь есть и вариант «нежного гроба» — стояние «Над мрамором божественного гроба, / Где древняя почит Красота».<sup>23</sup> Особенно в этом отношении привлекает внимание 10-й сонет:

Над мрамором божественного гроба  
Стоим, склонясь: отверст святой ковчег,  
Белеющий, как непорочный снег  
Крылами выг разрытого сугроба

На высотах, где светов мать — Ниоба  
Одела в лед свой каменный ночлег...  
Отверст — и пуст. Лишь алых роз побег  
Цветет в гробу. Глядим, дивясь, оба:

Ваяньями гробница увита, —  
Всю Вакх заткал снаружи гроздьев силой  
И стае птиц их отдал светлокрылой.

И знаем: плоть земли — гробница та...  
Невеста, нам предстала ты могилой,  
Где древняя почит красота!<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Г. А. Левинтоном уже был выявлен в примечании Гумилева к балладе А. К. Толстого «Алеша Попович» «пародийный намек <...> на стихотворение Мандельштама с его мифологизацией Терпандра» (*Левинтон Г. А. Гермес, Терпандр и Алеша Попович (эпизод из истории отношений Гумилева и Мандельштама?)* // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 568). Ученый квалифицирует его как «образчик „цеховой игры“, основанной на „кружковой семантике“, и своеобразный комментарий к мандельштамовскому стихотворению (в той мере, в какой ироническое восприятие современника и единомышленника может играть комментирующую роль) и, наконец, эпизод в почти не исследованных отношениях Мандельштама и Гумилева» (Там же. С. 570). С учетом выявленного Левинтоном иронически-игрового модуса восприятия Гумилевым стихотворения Мандельштама, можно предположить, что такое восприятие было отчасти спровоцировано содержащимися в мандельштамовской эпиграме отсылками к свадебной балладе Гумилева, и тогда рассмотренный Левинтоном эпизод в отношениях двух поэтов обнаруживает наличие поддерживающего контекста.

<sup>22</sup> *Иванов Вяч.* Собр. соч.: [В 4 т.]. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 416.

<sup>23</sup> Там же. С. 411.

<sup>24</sup> Там же. С. 416–417.

Здесь находим два очевидных визуальных соответствия тому, что можно было увидеть в Михайловском соборе, подойдя к раке св. Варвары: открытая крышка гробницы и «ваянья», которыми рака Варвары тоже была «обильно увита»: «В Михайловском Златоверхом монастыре первоначально мощи Варвары покоились в кипарисовом гробу, затем в позолоченной раке из серебра, устроенной на средства гетмана Ивана Мазепы, и, наконец, в драгоценной гробнице замечательной чеканной работы, созданной в 1847 г. петербургским мастером Андреевым на средства гр. А. А. Орловой-Чесменской».<sup>25</sup> Следовательно, не только чтение Сафо в переводах Иванова могло актуализировать ивановский интертекст в памяти О. М. в дни написания его эпитагамы, но и эта визуальная переключка с сонетами Иванова.

Образ «выпукло-девического лба» тоже вызывает ассоциации со св. Варварой, но уже не с ее гробницей, а со знаменитым иконописным изображением святой на алтарной иконе во Владимирском соборе, выполненной М. В. Нестеровым. Запрокинутое к небу лицо и особенно лоб нестеровской Варвары озарены ярким, почти белым сиянием, идущим сверху, поэтому можно констатировать в картине акцент и на высоте, и на связи этой высоты с «выпукло-девическим» лбом написанной с Елены Праховой Варвары (которая, заметим в скобках, несколько напоминает и этим прекрасным лбом, и чертами лица юную Н. Я.). Зеленая пальмовая ветвь в ее руке к тому же как бы предвосхищает образ Психеи-ласточки с «стигийской нежностью и веткою зеленой». И если подспудное воспоминание о киевской Варваре Нестерова участвовало в создании образа «ласточки, подружки, Антигоны», то это дополнительно объясняет появление в этом стихотворении, написанном уже в Петрограде, украинизма «прокинется» («то вдруг прокинется безумной Антигоной»<sup>26</sup>).

Владимирский собор возникает в ассоциативном поле мандельштамовской эпитагамы и в контексте ее византийско-равеннской образно-смысловой линии, прослеженной Левинтоном. Исследователь находит через образ «девического» «нежного гроба» связь с «Равенной» Блока,<sup>27</sup> а Владимирский собор напоминает о Равенне стилистикой своих стенных росписей, отчасти цитирующих мозаики Равенны (неслучайно, поскольку, готовясь расписывать Владимирский собор, В. М. Васнецов некоторое время провел в Равенне, изучая ее мозаики; группа апостолов-агнцев, например, в алтарной апсиде Владимирского почти точно воспроизводит такую же мозаичную группу в базилике Sant'Apollinare in Classe).

Наконец, еще один вероятный киевский контекст образа «нежных гробов» — это строки В. Н. Маккавейского о том, что «мумией легла Эллада / в александрийский саркофаг»,<sup>28</sup> завершающие вступительное стихотворение «Стилоса Александрии», изданного в 1918 году. Если учесть, что весна 1919 года была также и временем знакомства и дружеского сближения О. М. с Маккавейским и что именно Маккавейский осуществил шутовское «венчание» О. М. и Н. Я. и, по словам Н. Я., «подсказал Мандельштаму слово „колесо“ для <...> брачных стихов»,<sup>29</sup> то можно допустить возможность также и его лепты в том синтезе, путем которого создан образ «нежных гробов» в мандельштамовской эпитагаме. Известно, что 28 апреля на «Вечере искусств» в театре имени Ленина оба — и О. М., и Маккавейский — читали свои стихи, причем О. М. даже защитил Маккавейского от нападок «развеселившейся публики»,<sup>30</sup> а дата написания «На каменных отрогах...», указанная в первой публикации стихотворения в киевской «Неделе литературы и искусства», — 10 мая. Значит, к моменту его написания поэты общались уже около двух недель, что позволяет предположить знакомство Мандельштама с титульным стихотворением недавно вышедшего сборника Маккавейского.

<sup>25</sup> Варвара // Православная энциклопедия. М., 2003. Т. 6. С. 562.

<sup>26</sup> Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 110.

<sup>27</sup> Левинтон Г. А. «На каменных отрогах Пиэрии» Мандельштама: материалы к анализу (продолжение) // Russian Literature. 1977. Vol. V. № 3. С. 212.

<sup>28</sup> Маккавейский В. Стилос Александрии: Сонеты и поэмы. Киев, 1918. С. 9.

<sup>29</sup> Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 98.

<sup>30</sup> Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама. С. 141.

В том же театре имени Ленина, «бывшем Соловцовском», где прошел упомянутый «Вечер искусств», через два дня после этого события, 1 мая, состоялась премьера постановки К. Марджанова «Фуэнте Овехуна», в группу художников-оформителей которой входила Н. Я. В свое время Тарановский констатировал, что во второй строфе «На каменных отрогах...», которую исследователь определил как цитатный «монтаж», «остается только одна строка, к которой не найден литературный источник: „На свадьбу всех передушили кур“». <sup>31</sup> Возможно, таким источником может оказаться «Фуэнте Овехуна», где крестьяне, поднося «дань» своему притеснителю-командору, подчеркнуто говорят о том, что отдают ему всех своих кур:

Сто пар здесь каплунов. Куриный род  
Весь овдовел, и с петухами в прятки  
Не поиграют куры в деревнях. <sup>32</sup>

Точных сведений о дате посещения Мандельштамом этого спектакля нет, <sup>33</sup> но его знакомство с сенсационной работой Марджанова не подлежит сомнению, о чем свидетельствует явно основанное на собственных воспоминаниях суждение о ней, высказанное Мандельштамом уже в 1926 году во втором очерке о театре «Березиль»: «Когда-то в том же „бывшем Соловцовском“ театре шла „Фуэнте Овехуна“, вот этот спектакль — по прямой линии от „старинного театра“ барона Дризена!» <sup>34</sup> Остроте впечатления от этой постановки должен был способствовать и неизбежный психологический резонанс: соединение свадебных и «мятежных» мотивов в этой пьесе как нельзя лучше соответствовало атмосфере, окружавшей О. М. и Н. Я. в эти дни в Киеве, когда Пасха перемешалась с радикально-авангардным Первомаем, а любовь и стихи возникли среди кровавого карнавала гражданской войны.

<sup>31</sup> Тарановский К. Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов. С. 131.

<sup>32</sup> *Lope de Vega*. Овечий ключ: (Фуэнте Овехуна). Цит. по: Бальмонт К. Д. Собр. соч.: В 7 т. М., 2010. Т. 7. С. 542.

<sup>33</sup> «Мая 23. Киев. А. Дейч встречает О. М. и Надю Хазину в „польской кофейне на паях“. Пишет в дневнике о намерении Нади Хазинной повести О. М. на спектакль „Овечий источник“...» (Летопись жизни и творчества О. Э. Мандельштама. С. 147). Исходя из приведенной в «Летописи...» хронологии, к моменту вероятного знакомства Мандельштама со спектаклем Марджанова «На каменных отрогах Пизэрии...» уже было написано, и, если эта хронология верна, остается предположить в качестве источника указанной аллюзии сам текст пьесы Лопе де Веги, актуализированный в сознании Мандельштама просто фактом марджановской постановки и, возможно, рассказами Н. Я. о курьезных деталях оформления спектакля, к изготовлению которых была причастна и она сама: «...через всю сцену протягивалась гирлянда бутафорских фруктов, овощей, рыбных и птичьих тушек подозрительно фаллического вида» (Мандельштам Н. Я. Вторая книга. С. 18). «Принесение даров крестьянами», как «один из самых эффектных моментов» марджановского спектакля, уже рассматривался С. Г. Шиндиным как источник реминисценций в описании пира в заметке Мандельштама «Генеральская» (Шиндин С. Мандельштам и кинематограф // Toronto Slavic Quarterly. 2017. № 60. С. 19). Это представляет дополнительным аргументом в пользу предположения, что и строка о курах отсылает к тому же претексту. Что О. М. был уже наслышан об этом эффектном эпизоде до того, как посетил спектакль, кажется вероятным еще и потому, что творчество испанского драматурга несколькими годами ранее уже становилось объектом пристального интереса О. М. — в 1912 году, когда он активно участвовал в заседаниях романо-германского кружка, в том числе и в бурном праздновании 350-летия Лопе де Веги, подробно описанном в письме К. В. Мочульского В. М. Жирмунскому от 29 ноября 1912 года: «Наконец я перехожу к изображению ряда необыкновенных событий, высыпавшихся на мою голову 28 сего ноября. Торжественное заседание Лопе-де-Вега было обставлено всей возможной pompой; портрет сего гения был увенчан огромным лавровым венком и повешен на стене над головой Don-Perez'a; собрание было многолюдно (30 душ) и почтенно; М<ария> Ис<идоровна>, Эльза, Нат<алия> Георг<иевна> украшали первую скамейку; на остальных же блистали такие фигуры, как Левинсон, Шкловский, Пяст, Гумилев, Мандельштам, Гиппиус, Лозинские-frères и прочая, многая» (Мочульский К. В. Письма к В. М. Жирмунскому (вступ. статья, публ. и комм. А. В. Лаврова) // Новое литературное обозрение. 1999. № 35. С. 153).

<sup>34</sup> Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 218.

Впрочем, есть и другой текст, который не содержит столь буквальных переключек со строкой «На свадьбу всех передушили кур», но соотносится с ней в контексте мотива жертвоприношения. Это стихотворение В. И. Нарбута «Предпасхальное», опубликованное в киевском журнале «Зори», единственный номер которого вышел в январе 1919 года (и был оформлен Г. И. Нарбутом). Здесь, как и у О. М., все откармливаемые к празднику животные обречены на гибель:

Сопя и хрюкая, коротким рылом,  
кабан копается, а индюки  
в соседстве с ним, в плену своем бескрылом,  
овес в желудочные прут мешки.  
Того не ведая, что скоро казни  
наступит срок...<sup>35</sup>

В финале стихотворения, как и у О. М., возникает колесо, но это колесо Фортуны, к тому же персонифицированной в образе танцующей девушки (трудно удержаться от того, чтобы не соотнести ее с топчущей луга Эллады весной и музами, ведущими хоровод, в «На каменных отрогах...»):

Но, перед Вечностью свершая танец,  
стойкой едва касаясь колеса,  
Фортуна скажет: «Вот — пасхальный агнец,  
и кровь его — убойная роса».  
В раздутых жилах пой о мудрых жертвах  
и сердце рыхлое, как мох, изрой,  
чтоб, смертью смерть поправ, восстать из мертвых,  
утробой отравленная кровь!<sup>36</sup>

Размер стихотворения Нарбута, возможно, неслучайно совпадает с размером мандельштамовской эпиталамы — тем самым оба текста буквально в унисон говорят о вечном «хороводе» жизни и смерти.

<sup>35</sup> Нарбут В. И. Собр. соч.: Стихи. Переводы. Проза / Сост, подг. текста, вступ. статья и прим. Р. Р. Кожухарова. М., 2018. С. 408.

<sup>36</sup> Там же. С. 409.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-1-189-204

© М. Э. Баскина (Маликова)

### К ОПИСАНИЮ «ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА» 1930-х ГОДОВ: КАК СДЕЛАН ПЕРЕВОД «ЖИЗНИ» БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ М. Л. ЛОЗИНСКИМ\*

Высоко ценивший Лозинского советский теоретик перевода А. В. Федоров в 1938 году, задавшись вопросом: «В чем специфические признаки переводческого мастерства М. Л. Лозинского?», — дал на него довольно точный, но только общий, предварительный

\* Настоящая статья представляет собой вторую часть основанного на архивных материалах исследования «Советский довоенный филологический перевод». Первую часть см.: Маликова М. Э. К описанию «филологического перевода» в 1930-е гг.: А. А. Франковский — переводчик английского романа XVIII в. // *Studia Literarum*. 2017. Т. 2. № 3. С. 10–45.