



Ю. И. ЛЕВИН

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

ПОЭТИКА
*
СЕМИОТИКА



ЯЗЫК . СЕМИОТИКА КУЛЬТУРА



Ю. И. Левин

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

Поэтика

Семиотика



Школа
«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1998

ББК 81.2Р
Л 36

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 97-04-16043

Левин Ю. И.

Л 36 Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: «Языки русской культуры», 1998. – 824 с.

ISBN 5-7859-0043-2

В книге собраны статьи, печатавшиеся в 1960–90 годах преимущественно в малодоступных научных периодических изданиях, отечественных и зарубежных, а также ранее неопубликованные. Тематика книги широка и разнообразна: русская поэзия, прежде всего О. Мандельштам (автор стоял у истоков отечественного мандельштамоведения) и Б. Пастернак, и русская и зарубежная проза XX века (в центре В. Набоков, но также А. Платонов, Х. Л. Борхес, А. Мердок); общая поэтика – здесь автору принадлежат признанные классическими работы о метафоре и о коммуникативном строе лирики; фольклор и такие «малые формы», как, с одной стороны, евангельская притча и, с другой стороны, советский лозунг; общая и частная семиотика – автор формировался в недрах московско-тартуской семиотической школы; структурная лингвистика – от семантики союзов до структуры и семантики матерных ругательств; наконец, философия с семиотической точки зрения (проблема того, «что есть истина», философские миры Вл. Соловьева и Л. Шестова). Общий знаменатель всего этого многообразия – попытки автора вскрыть внутреннюю структуру изучаемых текстов и явлений, найти их инварианты, понять, как они «работают».

ББК 81.2Р

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

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

ISBN 5-7859-0043-2



- © Ю. И. Левин, 1998
- © А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
- © В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

I. О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

О. МАНДЕЛЬШТАМ	9
Разбор шести стихотворений	9
1. «Умывался ночью на дворе...»	9
2. «Ленинград»	17
3. «Мы с тобой на кухне посидим...»	24
4. «В игольчатых чужных бокалах...»	28
5. «Мастерица виноватых взоров...»	35
6. «Бежит волна-волной, волне хребет ломая...»	44
О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью	51
Заметки о «крымско-эллинических» стихах	75
Тридцатые годы	97
Заметки к «Разговору о Данте»	142
Почему я не буду делать доклад о Мандельштаме	153
Б. ПАСТЕРНАК	156
Разбор трех стихотворений	156
1. «Когда смертельный треск сосны скрипучей...»	156
2. «Все наклоненья и залогии...»	162
3. «Конец»	171
Заметки о «Лейтенанте Шмидте»	174
О ПОЭЗИИ ВЛ. ХОДАСЕВИЧА	209
СИММЕТРИЯ В СТИХЕ	268
А. С. ПУШКИН. «К ПОРТРЕТУ ЖУКОВСКОГО»	268
Г. ИВАНОВ. «ХОРОШО, ЧТО НЕТ ЦАРЯ...»	271

II. О ПРОЗЕ

ВЛ. НАБОКОВ	279
О «Машеньке»	279
О «Даре»	287
Биспациальность как инвариант поэтического мира Вл. Набокова ..	323
ОТ СИНТАКСИСА К СМЫСЛУ И ДАЛЕЕ («КОТЛОВАН» А. ПЛАТОНОВА)	392
ПОВЕСТВОВАНИЕ У АЙРИС МЁРДОК («ВРЕМЯ АНГЕЛОВ»)	420
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРУКТУРА КАК ГЕНЕРАТОР СМЫСЛА: ТЕКСТ В ТЕКСТЕ У Х. Л. БОРХЕСА	435

III. ОБЩАЯ ПОЭТИКА

СТРУКТУРА РУССКОЙ МЕТАФОРЫ	457
ЛИРИКА С КОММУНИКАТИВНОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ	464

IV. ФОЛЬКЛОР И МАЛЫЕ ФОРМЫ

ПРОВЕРБИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО	483
ЛОГИКО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ФОЛЬКЛОРЕ	504
СТРУКТУРА ЕВАНГЕЛЬСКОЙ ПРИТЧИ	520
СЕМИОТИКА СОВЕТСКИХ ЛОЗУНГОВ.....	542

V. СЕМИОТИКА

ЗЕРКАЛО КАК ПОТЕНЦИАЛЬНЫЙ СЕМИОТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ	559
СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МЕТРА С СЕМИОТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ	578
О ТИПОЛОГИИ НЕПОНИМАНИЯ ТЕКСТА	581
О СЕМИОТИКЕ ИСКАЖЕНИЯ ИСТИНЫ	594
СИМУЛЬТАННОСТЬ В ИСКУССТВЕ	606
ТРИ ЗАМЕТКИ	631
1. О границах формализации	631
2. Об итогах и перспективах семиотических исследований	633
3. За здоровье Ее Величества!	637

VI. В СТОРОНУ ФИЛОСОФИИ

ИСТИНА В ДИСКУРСЕ.....	645
ИНВАРИАНТЫ ФИЛОСОФСКОГО ТЕКСТА: ВЛ. СОЛОВЬЕВ	676
ИНВАРИАНТЫ ФИЛОСОФСКОГО ТЕКСТА: ЛЕВ ШЕСТОВ.....	743

VII. В СТОРОНУ ЛИНГВИСТИКИ

ОБ ОДНОЙ ГРУППЕ СОЮЗОВ РУССКОГО ЯЗЫКА	789
ОБ ОБЩЕННЫХ ВЫРАЖЕНИЯХ РУССКОГО ЯЗЫКА	809
ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ СЕМИОТИЧЕСКОГО ЦИКЛА, НЕ ВОШЕДШИХ В НАСТОЯЩЕЕ ИЗДАНИЕ.....	821

I. О РУССКОЙ ПОЭЗИИ



О. МАНДЕЛЬШТАМ

РАЗБОР ШЕСТИ СТИХОТВОРЕНИЙ

1. «Умывался ночью на дворе...»*

Умывался ночью на дворе —
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч, как соль на топоре,
Стынет бочка с полными краями.
На замок закрыты ворота,
И земля по совести сурова, —
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.
Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

1921

1. Мы начнем разбор этого стихотворения с рассмотрения лексики. Прежде всего бросается в глаза группа существительных, называющих простые, обыденные, грубые реалии: *бочка* (2), *замок*, *ворота*, *двор*, *топор*, *холст*, сюда же примыкают такие слова, как *грубый* и *суровый*. Все эти слова не впервые встречаются в поэзии Мандельштама, но необычна степень насыщенности ими текста, благодаря чему приобретают необычную окраску и другие, нейтральные в поэтическом словаре слова. Так, *звезды* оказываются *грубыми*, *звезда* «тает в бочке», ее луч — «как соль на топоре»: вполне поэтическое слово систематически огрубляется, снижается контекстом. Любопытно сравнить употребление этого слова здесь — и в стихотворении 1918 г. «На страшной высоте блуждающий огонь», лексика которого отчасти перекликается с лексикой данного (*звезда*, *страшный*, *смерть*, *черный*, *вода*), где, однако, *звезда* — не *грубая*, не *тает в бочке*, но, напротив, *прозрачная* и *мерцает*. Впрочем, и у раннего Мандельштама (условно будем называть период 1908—1920 гг. ранним, 1921—1926 — средним, 1930—1937 — поздним) можно наблюдать отнюдь не традиционно поэтическое отношение к звездам. Так, *звезда* часто ассоциируется с чем-то игольчатым, колющим: «мне в сердце длинной булавкою опустится вдруг звезда», «мерцают звезд булавки золотые», «последней звезды безболезненно гаснет укол» (ср. в сред-

* Опубликовано в: Slavic Poetics. Essays in honor of K. Tarasovsky. The Hague — Paris, 1973.

нем периоде: «в плетенку рогожи глядели колючие звезды», «в звездной колючей неправде») и вообще иногда характеризуются эмоционально отрицательно: «я ненавижу свет однообразных звезд», «безумных звезд разбег» (ср. в среднем периоде: «жестоких звезд соленые приказы», «я дышал звезд млечной трухой», «твердь кишит червями, и ни одна звезда не говорит»). Таким образом, у раннего Мандельштама звезды воспринимаются не только как «высокое» и «прекрасное», но и как что-то мешающее, ранящее, причиняющее боль; здесь же — как нечто грубое и причастное обыденному, низкому.

Соседство «низких» слов снижает и единственный в стихотворении поэтизм *твердь*: из семи употреблений этого слова в стихах Мандельштама только здесь и особенно в «Концерте на вокзале» («... твердь кишит червями») оно снижено контекстом.

2. Лексическим центром стихотворения можно считать, по-видимому, слово *соль* (между прочим, здесь оно впервые встречается в поэзии Мандельштама): соответствующая морфема употреблена трижды, в том числе два раза — как второй член сравнения со *звездами*:

Звездный луч, как соль на топоре ...
Тает в бочке, словно соль, звезда ...

Семантический вес этого слова повышается его внефабульным характером (собственно о *соли* здесь речи нет): оно входит как второй член сравнения, или же как необычный эпитет (*соленее беда*). Ср. хотя бы со словом *бочка*, встречающимся дважды, но фабульно, и не имеющим такого семантического веса. *Соль*, и притом в особенности в сочетании со *звездами*, бесспорно, представляет собой слово-символ, что подтверждается и дальнейшим употреблением этого слова (или прилагательного *солёный*) в среднем периоде, особенно вместе со *звездами* (*жестоких звезд соленые приказы, идти под солью звезд*). Отметим также связь *соли* с *бедой* (*соленее беда, соль на топоре*), также подкрепляемую более поздними стихами (*крутая соль торжественных обид, жестоких звезд соленые приказы*), и с нравственным миром человека, проявляющуюся здесь лишь в контексте всего стихотворения, но ясно выраженную позже (*и, словно сыплот соль мощною дорогой, белеет совесть предо мной*).

Хотя связи слова *соль*, таким образом, достаточно ясны, однако точно выразить семантику этого символа представляется нам затруднительным: в прозаическом языке нет слов, позволяющих объединить все эти зыбкие и неустойчивые значения, возникающие в поэтических контекстах, в едином термине.

3. Вернемся к сравнению *звезды-соль*. Наряду с сопоставлением по внешнему сходству, здесь, как нам кажется, имеет место противопоставление (и одновременно смешение) «высокого», «неземного» (кото-

рое, впрочем, сразу снижено эпитетом *грубыми*) — и «земного», «простого», «грубого» (*соль* тут, конечно, грубого помола), а также страшного и трагического (*соленее беда, соль = горечь*). Причем в отличие от большинства более ранних стихов (например, непосредственно предшествующих этому стихотворению «эллинических» стихов 1917—1920 гг.), где доминировало «неземное», «нежное» — здесь доминанта явно падает на «земное» и «грубое».

Смешение «высокого» и «низкого» отнюдь не новость для поэзии Мандельштама, напротив, оно очень характерно для него: ср. хотя бы — в раннем периоде — строки о сбитне и сайках или о «чудаке Евгении» и бензине в торжественных «Петербургских строфах», или «на свадьбу всех передушили кур» в стихотворении о музах, или «беженку» в «Когда Психея жизнь» и мн. др. Но здесь приобретают новое качество и характер «высокого», и характер «низкого», и их отношения.

Характер «высокого», «торжественного» в раннем творчестве Мандельштама достаточно ясен (материал по прилагательным соответствующих семантических полей см. в нашей статье в *IJSLP* XII, 1969). Заметим, что в свой акмеистский период, и еще долго после, Мандельштам воспринимался прежде всего как поэт этой сферы. Здесь же «высокое» приземляется, делается *суровее*, огрубляется, и, главное, приобретает нравственный оттенок, — не теряя при этом своей торжественности и высоты.

Характер «низкого», бытового у раннего Мандельштама заслуживает особого рассмотрения. Здесь мы отметим лишь, что оно выступает или как домашнее, интимное, вне всякой связи с «торжественным» (например, «и ты пытаешься желток взбивать рассерженною ложкой» и т. д.); или как обыденное и при этом не интимное, но, напротив, *чужое*, рассматриваемое с позиций стороннего наблюдателя («худые мужики и злые бабы переминались у ворот», «понекому челядь разбирает шуб медвежьих вороха ... кучера измаялись от крика» и т. д.); или эстетизированного или даже романтизированного, но с легкой иронией («Феодосия», «Морожено!»), или, наконец, в качестве «эллинизированного» быта, также воспринимаемого во многом с эстетических (хотя также и с нравственных и общекультурных) позиций — уже безо всякой иронии, но, напротив, с тоской по невозвратно ушедшему, — здесь быт выступает как идиллический даже в своей «грубости» (см. особенно «На каменных отрогах Пиэрии»).

В рассматриваемом стихотворении Мандельштам, кажется, впервые смотрит на «низкое» не со стороны и не через призму литературы или истории, но как участник, действующее лицо (в самом прямом смысле: «Умывался ночью на дворе»); не смотрит даже, а живет в нем; это «низкое» пережито и прочувствовано, поэт приобщился к нему. При этом оно приобрело — от «высокого» — торжественность, отдав ему свою грубость, «земность».

Из сказанного вытекает и характер отношений «высокого» и «низкого» — гораздо более тесный, чем прежде: не противопоставление или соположение (ср. «и убогого рынка лачуги, и могучий дорический ствол»), а слияние или органическое вырастание одного из другого, и это слияние происходит не в полумифической Элладе времен Терпандра или Сафо, а в нашей современности.

4. Остановимся еще на некоторых моментах, относящихся к субстанции содержания стихотворения.

«Действие» здесь происходит *ночью*, в стихотворении говорится о «страшном» (*топор, беда, земля ... страшнее*), однако общая тональность стихотворения, хотя и суровая, но не «страшная» (ср. хотя бы с действительно «страшным» и тоже «ночным» стихотворением «Сегодня ночью, не солгу...»): эпиграф вроде «Вот отчего нам ночь страшна» сюда, конечно, не подходит. Однако, если уж продолжать ссылки на Тютчева (играющие здесь чисто вспомогательную роль и ни на что не претендующие), то можно упомянуть о функции ночи в стихотворении «Святая ночь на небосклон взошла» — функции как бы катализатора, помогающего «обнажиться бездне», ставящего человека лицом к лицу с «пропастью темной» (у Мандельштама — «и земля правдивей и страшнее», и тоже, как у Тютчева, ощущение того, что «нет преград меж ней и нами»). Но «бездна» при этом открывается, конечно, у Тютчева и Мандельштама совершенно разная, даже противоположная: у Тютчева — «нет извне опоры, ни предела», у Мандельштама эта опора есть — «чище правды свежего холста вряд ли где отыщется основа», земля не только *страшнее*, но и *правдивей*.

5. В связи с этим обратим внимание еще на один слой лексики этого стихотворения, представленный словами *правда, правдивый, свежий, чище* (2), *по совести, основа*, относящимися преимущественно к нравственному миру человека. Заметим, что слова *совесть* и *правдивый* встречаются в этом стихотворении впервые, а слово *правда* употребляется раньше всего один раз (в «Декабристе»). Наличие в стихотворении этой группы слов и их большой семантический вес можно считать, по-видимому, сигналом серьезного сдвига в мирозерцании поэта. Именно, в этом стихотворении есть ощущение найденной опоры, и опора эта — в простых нравственных началах и в связанном с ними принятии простого, «грубого» и даже «страшного» как носителя правды и чистоты.

Особую роль в этом пласте стихотворения играет слово *земля*. Употребление этого слова (кстати сказать, наиболее частого из всех полнозначных слов в поэзии Мандельштама: 65 употреблений) в стихах Мандельштама требует отдельного рассмотрения. Отметим только, что здесь земля характеризуется, во-первых, как *суровая* и *страшная*, и, во-вторых, как *правдивая*. Тут предвосхищается употребление этого слова в

«Воронежских тетрадах» — ср. такие контексты, как: «и все-таки земля проруха и обух — не умолить ее», «дав стопе упор насильственной земли», «чуден жар прикрепленной земли», «и в голосе моем ... звучит земля — последнее оружие», «чернорабочей вспыхнут земли очи», «эту клятвопреступную землю».

Отметим, что мотив «земли» как нравственной основы проходит через все творчество Мандельштама. Но если в 1908 г. исповедание любви к земле сопровождается довольно двусмысленной мотивировкой («но люблю мою бедную землю, оттого что иной не видал»), то здесь никакие мотивировки уже не нужны: поэт ощущает свое единство с этой землей (а в 1937 г. даже *клятвопреступная земля* принимается поэтом).

Значимо и слово *основа*, приобретающее особую роль благодаря своей двусмысленности в контексте стихотворения (ткацкая основа — в связи с холстом, и нравственная, жизненная основа — в связи с *правдой* и *совестью*). Двусмысленно и слово *чище* (во 2-ой строфе), также связанное и с холстом, и с *правдой*. Функция этой двусмысленности в том, что благодаря ей тесно до неразличимости сливаются «бытовой» и «нравственный» слои стихотворения, так что «нравственное» естественно вырастает из «быта».

6. Обратим внимание на цветовую палитру стихотворения. Единственное цветообозначение здесь — *чернеет*; косвенно связано с черным и слово *ночью*; слова же *сияла*, *звездный*, *соль* (2), *чище* (2), *свежего холста*, *звезда* (2), связаны с белым, светлым. Таким образом цветовая гамма здесь — черно-белая (что вполне «реалистично», ибо действие происходит ночью), светлое выступает на черном фоне. Скупость и аскетизм такой гаммы, видимо, значимы и в связи с более глубокими, нежели фабульный, слоями стихотворения.

7. Отметим, наконец, и «температурные» характеристики, выраженные словами *стынет*, *студеная*, относящимися фабульно к воде, но связанные (как и цветовые характеристики) и с глубинными слоями стихотворения. Именно, можно считать, что в «космологическом» слое эти слова характеризуют тот суровый и скудный мир, к которому поэт здесь приобщается; в психологическом же слое они связаны с внутренним состоянием поэта. Слово *стынет* выражает не только холод, но и застылость, оцепенение, неподвижность (вода как будто готова подернуться льдом). Значима в этом контексте и *полнота* бочки: здесь тоже есть оттенок завершенности и неподвижности. И тот же семантический призвук появляется в строке «На замок закрыты ворота», где неподвижность возникает из замкнутости пространства, невозможности выхода, движения *вовне*¹ (чтобы убедиться в наличии этого оттенка, достаточно

¹ Этот мотив кочует по многим стихотворениям Мандельштама, от «Феодосии» 1920 г. («но трудно плыть, а звезды всюду те же») до «я около Кольцова, как сокол закольцован» 1937 г.

попробовать заменить строку, например, такой: «Настежь распахнулись ворота»). Впрочем, как обычно у Мандельштама, семантика здесь неоднопланова: замкнутости пространства 5-ой строки противопоставлен открытый простор земли в 6-ой и последней строках, и эта двуплановость проецируется и на психологический слой стихотворения (душа застыла, неподвижна, замкнута — и в то же время открыта всему, даже страшному, на земле).

8. От субстанции содержания (рассмотрение которой опиралось на анализ лексики) перейдем к форме содержания.

Стихотворение, почти полностью аметафоричное (единственная метафора — *правда свежего холста*), содержит два сравнения (оба — *звезд с солью*) и ряд необычных эпитетов (*грубыми звездами, чище смерть, солнее беда, земля правдивей*). Тропы не поражают здесь предметной наглядностью, и функция их не в том, чтобы заставить читателя заново ощутить и пережить предмет. Даже такое, почти пастернаковское по видимости сравнение, как «тает в бочке, словно соль, звезда», не воспроизводит картину дробящегося в воде отражения (соль тает совсем не так). Тропы здесь скорее являются средством введения нового, внефабульного материала (именно в тропах вводятся такие слова, как *соль* (2), *солнее, топор, грубый, чище* (2), *правда*) и создания сложной и многозначной семантической структуры (например, сопоставление *звезд* и *соли* или двузначная конструкция с *правдой, холстом* и *основой*). В конечном же счете и этот внефабульный лексико-понятийный материал, и сложная семантическая структура служат построению глубинных слоев стихотворения. В результате, хотя в фабуле стихотворения нет ничего, связанного с нравственным миром человека или, тем более, с ощущением истории и современности, тем не менее именно об этом и говорит стихотворение.

Итак, «нравственное» и «историческое» вводятся в стихотворение через внефабульные моменты.

9. Рассмотрим подробнее, в связи с этим, три последние строки стихотворения, представляющие собой сочинительную конструкцию из предложений одинаковой структуры. Эти строки являются, как нам кажется, итоговыми, центральными в семантическом отношении. Высоко значим здесь подбор существительных: *вода* и *земля* поставлены в один ряд со *смертью* и *бедой*. В результате происходит семантическое «взаимозаражение»: *беда* и *смерть* становятся «земными», реально пережитыми, а *вода* и *земля* наполняются человеческим — трагическим — содержанием. Не менее важны здесь и связи существительных с прилагательными: *вода* (студеная) — чернее; *смерть* — чище; *беда* — солнее; *земля* — правдивей и страшнее. Заметим, что «естественнее» (с точки зрения здравого смысла) было бы иное распределение атрибутов,

например: беда (или земля) — чернее; смерть (или беда) — страшнее; вода — чище. Характерно, что более конкретному (*земля*) приданы наиболее абстрактные атрибуты, а более абстрактному (*беда, смерть*) — наиболее конкретные.

Прилагательное, «естественным» образом прикрепленное к своему существительному, образовывало бы с ним прочное и замкнутое единство, и то взаимозаражение, о котором говорилось выше, та сложная, многозначная и открытая семантическая структура — не возникли бы.

Наконец, поставленные в один ряд прилагательные (*студеный, черный, чистый, соленый, правдивый, страшный*) начинают восприниматься как относящиеся к одному семантическому полю, как описывающие что-то единое. Попытки как-то назвать это поле не удаются. Но цель поэта и состоит в том, чтобы назвать неназываемое. А это неназываемое единство, сочетающее в себе быт, природу, историю и нравственное начало, и составляет то, о чем говорит это стихотворение.

10. Мы не будем останавливаться на «поэзии грамматики» в этом стихотворении; упомянем лишь о категории лица. Стихотворение написано от первого лица, но оно затушевано опущенным в 1-ой строке местоимением и непосредственным — со 2-ой строки и до конца — переходом к «безличному» объективному описанию. Опущение «я» имеет целью, по-видимому, снятие личного начала, подчеркивание «объективного», вне- или надличного характера того, о чем говорится в тексте; но главная функция этого эллипсиса, скорее всего, в создании ощущения фрагментарности, открытости, вырванности из более широкого жизненного контекста (ср. невозможность опущения начального *я*, например, в стихотворении «Я в хоровод теней...» или «Я слово позабыл...», в которых конструируется завершенный, замкнутый в себе мир).

11. Особого рассмотрения заслуживает вопрос о логико-синтаксической и семантической связности стихотворения.

Оно отличается, вообще говоря, большей связностью, чем это характерно для стихов предшествующего периода; однако и здесь можно наблюдать специфические для поэтики Мандельштама замены логических и реальных связей синтаксическими и немотивированные (по крайней мере, на первый взгляд) переходы. 1—5 строки конкретно-описательны и связны; в 6-ой строке естественно и непринужденно — благодаря сочинительному «и», — как будто продолжая бесхитростное описание ночного двора, вводится обобщающее «и земля по совести сурова», подводя итог сказанному раньше и подготавливая последующее. Точно так же, путем сочинения (уже бессоюзного) к описательным фразам 9—10 строк присоединяется, продолжая начавшееся перечисление, завершающее «чище смерть, соленее беда, и земля правдивей и страшнее». Таким образом, в обоих случаях реальные мотивировки заменены

синтаксическими. Иначе обстоит дело с 7—8 строками: здесь как раз синтаксическая связь с предыдущим отсутствует, зато содержащаяся в них сентенция мотивирована реально, хотя и косвенно (имеется в виду холст полотенца). Эти строки, таким образом, оказываются одновременно и «описательными», подобно 1—5 и 9—10, и «обобщающими», как 6 и 11—12, что базируется на уже отмечавшейся двузначности слов *чище* и *основа*.

Именно такое непринужденное объединение разнородного материала (конкретного и отвлеченного), когда обобщение непосредственно опирается на видимые реалии и вырастает из них, и создает во многом то непосредственное ощущение суровой, простой и чистой жизненной основы — ощущение такое же реальное, как студеная вода из бочки, которой «умывался ночью на дворе», не связанное с обычными для раннего Мандельштама историческими и литературными реминисценциями, которое составляет самое важное (и самое «новое» для Мандельштама) в этом стихотворении.

12. В нашем разборе мы старались показать, что в этом стихотворении появляется много такого, чего не было в ранней поэзии Мандельштама, что оно знаменует поворот в его творчестве (от «раннего» к «позднему»). В заключение на одном примере покажем, как мотивы этого стихотворения развиваются в позднем его творчестве. Речь идет о стихотворении «Сохрани мою речь навсегда...» (1931 г.). В нем снова появляется мотив дробящегося в черной воде отражения звезды: «Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима, чтобы в ней ... отразилась семью плавниками звезда». Зловещий *топор*, лишь мимоходом появляющийся в 1921 г., превращается в «...и для казни петровской в лесах топориче найду». *Бочка* перекликается с *колодцем*, *срубом*, *бадьей*. Сохраняется ощущение холода — *мерзлые плахи*. «Соленее беда» находит соответствие в «сохрани мою речь навсегда за *прикус несчастья и дыма*»: в обоих случаях речь идет о соленом или горьком (вспомним: «горький дым к ночлегу») вкусе несчастья. Другие лексические соответствия (и как раз в очень важных словах): *по совести* — *совестный*, *грубый*, *смерть*.

Общим для обоих стихотворений является и суровость проявляющегося в них мироощущения, трагическое осознание своего положения в мире, и торжественный, почти одический тон.

Характерно, что в стихотворении 1931 г. появляется мотив труда («совестный деготь труда»). В «Умывался ночью» этого мотива в явном виде нет, но и *двор*, и *топор*, и *земля* — намекают на него. Заметим, что еще в 1919 г. Мандельштам тоскует по «святым островам», где «скрипучий труд не омрачает неба». А уже в 1921-ом появляется *суровая* и *правдивая земля*, созданная, конечно, отнюдь не для веселья, но для труда (и страданья), и поэт принимает эту землю, и уже не назвал бы здесь

труд «скрипучим» и «омрачающим небо»: ностальгия по простой и чистой жизни, в духе мандельштамовского понимания эллинизма, которая давно ушла, сменилась приятием современной жизни в ее самых суровых и грубых (но и чистых) основах, несмотря на все *страшное*, что в ней есть. Но в стихотворении 1931 г., где приятие жизни выражено еще более отчетливо («лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи...»), появляется и сознание своего отщепенства («я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье»).

Символично, что стихотворение «Умывался ночью...» написано пятистопным хореем, размером пути и странствия — и в буквальном, и в самом широком смысле слова (см. К. Тарановский. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики — American Contributions to the Vth International Congress of Slavists, 1963): именно здесь Мандельштам, ощутивший *солёный* вкус *беды* и узнавший цену правды и совести, отправляется в свой трагический путь, закончившийся спустя семнадцать лет его гибелью.

1971

2. «Ленинград»*

- I Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухших желез.
- II Ты вернулся сюда, так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.
- III Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.
- IV Петербург, я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.
- V Петербург, у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.
- VI Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,
- VII И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Декабрь 1930

* Опубликовано в: Russian Literature, N 2, 1972.

1. Остановимся вначале на композиции текста. Стихотворение отчетливо членится на три части: (1) I—III строфы, (2) IV—V, (3) VI—VII. Каждая из частей образует единство, обусловленное формальными и/или семантическими факторами.

Первая часть объединена зацепленными лексико-синтаксическими параллелизмами:

я вернулся — ты вернулся (I—II)
 глотай же скорей — узнавай же скорее (II—III)

(обратим внимание на асимметрию этих параллелизмов: смена *я* → *ты* при одинаковой строчно-строфической позиции для первого параллелизма; смена формы слова *скорей* → *скорее* и позиции в строке для второго).

Отметим также семантическую связь «детских припухлых желез» с «рыбьим жиром» (I—II) и «рыбьего жира ... речных фонарей» с «желтком» (II—III, связь по цвету и т. д.).

Аналогично во второй части:

Петербург ... у тебя — Петербург, у меня ...
 (снова со сдвигом)
 еще — еще
 телефонов ... номера — адреса (сдвиг внутри строфы).

Третья же часть образует чисто семантическое единство, не поддержанное формально. Устроена она так, что связующие ее в единое целое реалии, относящиеся к одной предметной сфере:

лестница — звонок — дверная цепочка,

сопровождаются семантически близкими между собой характеристиками:

черный — вырванный с мясом — кандалы (*)

(относительно актуализации нефразеологического значения слова *черный* см. ниже). Отметим, что реалии поданы словами в прямом значении, характеристики же их метафоризированы и внефабульным образом вводят (или поддерживают) важную для стихотворения тему, выражаемую общими семами ряда (*).

2. Через весь текст проходит (внефабульным образом, преимущественно в тропах) сквозная тема, которую можно условно назвать темой боли. В лексике стихотворения она выражена рядом *до слез — детских припухших желез — рыбий жир — в висок ударяет — вырванный с мясом*, имеющим отчетливо выраженный физиологический оттенок; сюда же примыкает — как ее развитие — тема смерти (*умирать, мерт-*

вещов голоса), поданная уже в фабуле, а также ряд — снова внефабульно введенных — лексем: *зловещий, черный, кандалы*.

Сам по себе факт, что весь внефабульный материал стихотворения построен на «отрицательной», «болезненной» лексике, достаточно красноречив, но важно посмотреть и на то, как этот материал функционирует в тексте.

Первая часть стихотворения (I—III строфы) посвящена городу, точнее — возвращению и узнаванию. I 1 имеет мирный и чуть ли не сентиментальный характер (*знакомый до слез*); в I 2 на фразеологизм (*знакомый до слез*) наслаивается атопоконструкция² (*знакомый ... до прожилок, до детских припухших желез*), действующая и своей формальной структурой (уже в начале стихотворения расшатываются узуальные семантические связи и возникает семантически неустойчивое построение), и содержательно, вводя тему боли, болезни (с физиологическим оттенком), и одновременно тему детства (= незащищенность, ранимость). Естественная интерпретация этой строки: возвращение в город — это возвращение в детство. Временной сдвиг из взрослого состояния в детское «разыгрывается» семантическим сдвигом, возникающим благодаря атопоконструкции; происходящее в дальнейшем переназывание города — Ленинград (II строфа) становится Петербургом (IV—V) — поддерживает то же перенесение из настоящего в прошлое. Одновременно эта строка несет добавочный смысл болезненности этого возвращения, причем происходит (регрессивно) актуализация фразеологизма *до слез*. I 2, конечно, еще не снимает возможности дальнейшего мирного развертывания событий, но во всяком случае подготавливает к возможности и иного их хода.

Строфа II развивает I-ую, оставляя в силе обе упомянутые возможности; *рыбий жир*, причастный как «болезни», так и «детству», — метафора, подготовленная появлением этих тем в I строфе и как бы подтверждающая их значимость (в том же направлении работает и *желток* из III, могущий ассоциироваться с гоголь-моголем, и т. д.). Несколько неожиданная торопливость («глотаю же скорей», то же в III — «узнавай же скорее») может объясняться естественным желанием поскорее приобщиться к любимому городу, — хотя, как выяснится впоследствии, имеет более глубокий и трагический смысл.

Строфа III, рисуя Ленинград в *зловещих* черно-желтых тонах³, снова торопящаяся (*скорее*), декабрьская (не день, а всего лишь *денек*,

² См. Ю. Левин. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах — Структурная типология языков. Москва, 1966.

³ Отметим траурный характер этого цветового мотива в семантической системе Мандельштама — ср., например, стихотворение «Эта ночь непоправима». Вообще же как «желтое» («Над желтизной правительственных зданий...»), так и особенно «черное» («над черною Невой», «в черном омуте столицы», «в черном бархате январской ночи» и т. д.) прочно связано у Мандельштама с Петер-

темный, с зажженными фонарями), уже оставляет мало надежды на благополучное развертывание событий. (Отметим здесь попутно связь 2-ой строки с поговоркой о ложке дегтя и бочке меда — только соотношение частей у Мандельштама противоположное.)

И все же первая часть в целом, хотя и говорит о болезненности возвращения и встречи с городом, еще не предопределяет дальнейшего, и при переходе ко второй части возникает резкий и почти немотивированный ход:

Петербург, я еще не хочу умирать ...⁴

После этого тема смерти и боли начинает доминировать, окончательно утверждаясь в V 2 (*мертвецов голоса*).

Первая часть таила в себе скрытую двойственность (сентиментальность — боль, благополучие — неблагополучие); во второй части двойственность уже открытая, но оба члена оппозиции (встреча — «невстреча», еще жизнь — уже смерть) относятся к сфере боли и неблагополучия.

Первая часть говорила о встрече с городом, — вторая, главным образом, о встрече с его людьми; но встреча эта оборачивается невстречей, люди — мертвецами.

Вторая часть насыщена непоследовательностями и противоречиями (как первая — тропами); отметим некоторые из них:

- (1) IV 1, как уже отмечалось, не мотивирована предшествующим текстом;
- (2) в IV 2 — квазиобъяснение («не хочу умирать», потому что «у тебя телефонов моих номера»);
- (3) «у тебя (т. е. Петербурга) телефонов моих номера» вместо более естественного «у меня ... твоих...»;
- (4) *голоса* соответствуют *адресам*, а не — как было бы естественно — *телефонам*;
- (5) *мертвецов голоса* — оксюморное сочетание (типа «живой труп»);
- (6) вся V строфа как целое противоречива: «есть адреса» выражает реальную возможность встречи, но по этим адресам живут мертвецы, и «еще есть» сразу же превращается в «уже нет» (отме-

бургом. Мы не касаемся здесь другой, более ясно представленной у Мандельштама «черно-желтой» сферы — иудейской.

⁴ Заметим, что в первой части смену первого лица («я») в I строфе вторым лицом («ты») во II—III строфах можно рассматривать как диалог между «Я» и кем-то другим, обращаемся к этому «Я». Фактически, конечно, это голос того же «Я», но взятого в иной ипостаси, и его реплика (II—III строфы), обращенная к первой ипостаси «Я», звучит как отчасти чужой голос, и при этом голос предостерегающий и призывающий торопиться (а может быть и угрожающий). Возврат к первому лицу в IV звучит как ответ на предостережения II—III строф, как возврат к первому голосу, и этот факт повышает мотивированность рассматриваемой строки.