

"НА КАМЕННЫХ ОТРОГАХ ПИЭРИИ" МАНДЕЛЬШТАМА:  
МАТЕРИАЛЫ К АНАЛИЗУ

Г.А.ЛЕВИНТОН

Выяснение подтекстов стихотворения состоит из двух этапов: Во-первых, установление источников и, во-вторых, интерпретация текста на этой основе. Первые два раздела работы посвящены подобной интерпретации преимущественно на основании уже известного в науке материала. В следующих разделах в основном выясняются новые источники и делаются лишь самые предварительные попытки интерпретации; здесь мы выходим за рамки одного стихотворения и рассматриваем его в контексте других мандельштамовских стихов. Десятый раздел представляет собой комментарий общего характера уже к самой работе (мы не сочли нужным предварять работу методологическими постулатами, так как в основном действуем в пределах известного метода, связанного в первую очередь с именем К.Ф.Тарановского).<sup>1</sup>

I

Стихотворение Мандельштама "На каменных отрогах Пиэрии" было предметом разбора в статье К.Ф.Тарановского "Пчелы и осы в поэзии Мандельштама".<sup>2</sup> В первом разделе в качестве материала мы в основном пользуемся результатами этой статьи.

Так как в распоряжении Мандельштама бесспорно были оба перевода Сафо (Вяч.Иванова и В.Вересаева)<sup>3</sup>, то можно говорить о выборе, причем, выбор этот однозначен: как показал К.Ф.Тарановский, в местах расхождения двух переводов Мандельштам выбирает такой способ цитирования, который указывает на перевод Вяч.Иванова. Но то, что при описании процесса порождения можно назвать выбором, при декодировании, восприятии, выступает как значение, коннотация, иначе говоря, в подтексте мандельштамовского стихотворения существует противопоставление: Иванов vs Вересаев, с постоянным предпочтением "Иванова". В чисто литературном плане такое предпочтение интерпретируется достаточно просто: это - не-

кая "ориентация" в литературной синхронии, в данном случае схематизированной до простого противопоставления полюсов.<sup>4</sup> Иванов до некоторой степени выступает здесь как обозначение целого направления.<sup>5</sup> С другой стороны, такой постоянный выбор показывает, что Манделштам цитирует не только Сафо, но и самого Вяч.Иванова (это показал К.Ф.Тарановский уже в самом подзаголовке своей статьи; ср. также отмеченные им цитаты из оригинальных стихов Иванова). Этот эффект возникает именно при наличии двух, легко сопоставимых, одновременных переводов (сопоставленных уже в читательском восприятии), их сравнение заставляет воспринимать несопадающий "остаток" как нечто внесенное переводчиком (так как Манделштам не мог сравнить перевод с оригиналом).

При этом именно "индивидуальность" переводов Иванова была той чертой, которая постоянно отмечалась в рецензиях, в том числе, что особенно важно, в рецензии В.В.Вересаева: "Читая переводы г. Иванова, всякий скажет: 'Сразу видно, что это Вячеслав Иванов'. Было бы много лучше, если бы можно было сказать: 'Сразу видно, что это Алкея и Сафо'".<sup>6</sup> Ср. в другой рецензии с положительной оценкой: "В каждом слове чувствуется творческая индивидуальность поэта-переводчика. Индивидуальность эолийских поэтов не исчезла, читатель встречается с ней на каждом шагу, но искусство переводчика тоже везде дает себя знать в той едва уловимой дымке, которой подернуты песни Алкея и Сафо в переводах Вяч.Иванова".<sup>7</sup> Особенно показательно сравнение двух переводов, сделанное тем же рецензентом в рецензии на второе издание переводов Вяч.Иванова и на обе книги Вересаева (*Архилох* и *Сафо*)<sup>8</sup>: "Ценность перевода Вяч.Иванова в его поэтическом совершенстве и художественной цельности, единственный его недостаток - слишком субъективные дополнения, создающие нередко впечатление цельности и законченности там, где сохранились лишь обрывки. Главное достоинство переводов В.В.Вересаева - их скромная документальность".<sup>9</sup> В связи с последним ср. обилие комментариев у Вересаева по сравнению с Ивановым (показательно, что Манделштам, видимо, пользовался этими комментариями), отмеченное А.Захаровым в рецензии на две книги Вересаева;<sup>10</sup> он ставит эти комментарии в пример Иванову, причем для сравнения выбран использованный Манделштамом фрагмент о черепахе, по мнению А.Захарова, непонятный без комментария. Э.Диль, останавливаясь на том же фрагменте, осуждает вересаевский прием: "представление на выбор более точного и менее точного перевода. Мы предпочли бы, чтобы В.В.Вересаев привел только второй перевод",<sup>11</sup> т.е. тот, в котором стоит не *лира*, а *черепаха*, как в переводе Иванова, который А.Захаров считает непонятным. То, что Манделштам, явно отдавая предпочтение "точному", а не "разъясня-

ящему" переводу: *черепаха*, а не *лира*, (ср. название анализируемого стихотворения "Черепаха" в большинстве публикаций), дает при этом и синтетический вариант, "компрессию" двух вариантов вересаевского перевода (*черепаха-лира*) может быть косвенным свидетельством того, что этот круг рецензий был Мандельштаму известен.

Наиболее показательна в этом отношении рецензия М. Кузмина,<sup>12</sup> в которой переводы обсуждаются в терминах оригинального творчества Иванова:

Имя переводчика предопределяет все достоинства и некоторые недостатки перевода. Благородный и крепкий стих, подлинный дух античности и простонародная нежность некоторых песенок Сафо не были неожиданными находками. К сожалению, таких строк, как "Зарю встречает щеко т с л а в и й", со страхом, но можно было ожидать /.../ С удовольствием мы видим скорее всего Вяч.Иванова, теперь соединившего былую крепость *Кормчих звезд* с таинственной нежностью *Нежной тайны* (стр. 235).<sup>13</sup>

Учитывая этот круг высказываний, можно предположить, что сопоставление двух переводов имело для Мандельштама особый смысл: перевод Вересаева должен был быть для него "нейтральным" (беспризнаковым, немаркированным), т.е. своеобразным эквивалентом подлинника<sup>14</sup>, на фоне которого перевод Иванова выступал как индивидуальный, по выражению Брюсова, "субъективный", "преломленный сквозь индивидуальную призму переводчика"<sup>15</sup>, т.е. перевод Вересаева = Сафо, а перевод Иванова = Сафо + Иванов.<sup>16</sup>

Однако, на другом уровне выбор перевода Иванова может иметь и другую коннотацию. Если считать, что выбор Иванова не задан наперед, а в каждом случае производится заново, то таким критерием может быть своеобразная амбивалентность в отношении *couleur locale*, свойственная ивановским переводам. Иначе говоря, выбираются такие варианты, которые могут быть интерпретированы не только как греческие реалии, но и как реалии русские, что вообще характерно для эллинистических стихов Мандельштама.<sup>17</sup> Таков *сапожок* Сафо (*ремень* у Вересаева) и *башмаки* (*сапоги* привратника у Иванова, *подшвы* /сандалий/ у Вересаева),<sup>18</sup> *криница* из оригинальных стихов Иванова<sup>19</sup> - слово, которое выступает не только, как украинизм, но, возможно, и как славянизация греческой реалии, если предположить, что, кроме Иванова, его источником является "Целебная криница" Бальмонта<sup>20</sup> (*сб. Жар птица*, 1907), где мотив возникновения Иппокрены<sup>21</sup> связывается с Ильей Муромцем ("Конь Ильи копытом звонким бьет - рождается криница").<sup>22</sup> Отметим, что эти стихи процитированы Блоком в статье "О лирике" (*Собр. соч.*, V, 1962, 139). Сюда же относятся и *лирники*, соотносимые общеязыковым и читательским сознанием в пер-

вую очередь не с греческой (в общепринятой символике - европейской) лирой, а с русской и главным образом украинской<sup>23</sup> лирой. Здесь важно и имплицитное отождествление эпических певцов разных эпох и само слово *лирники*. Источником его является не XXXVI фрагмент Сафо в переводе Иванова, где *лирник лесбийский* относится к лирическому поэту, Терпандру (что не отмечено Ивановым, но есть в комментарии Вересаева), а статья Вяч.Иванова "Эпос Гомера" (предисловие к изданию гомеровских поэм, - Москва, 1912), где эпические певцы постоянно называются *лирниками*, а их песни *билинами*.<sup>24</sup> Таким образом, за счет двойного употребления этого слова у Иванова, в стихотворении Мандельштама возникает подтекстовая связь между *лирниками* первой строфы и *Терпандром* - третьей.

Сюда же относится мотив *кующих цикад*, восходящий, как показал К.Ф.Тарановский (стр.1980), к оригинальным стихам Иванова.<sup>25</sup> Сам этот мотив связан именно с русской поэзией, так как основан, видимо, на сопоставлении цикады и "ее поэтического родственника - кузнечика"<sup>26</sup> и осмыслении внутренней формы русского названия кузнечика (*кузнец* - *ковать*). Иначе говоря, *цикада* является здесь просто экзотической заменой *кузнечика*, причем в тексте сохранены все связи замененного слова.<sup>27</sup>

При этом отождествление цикады и кузнечика восходит к традиции переводов Анакреона<sup>28</sup> и, в первую очередь, к Державину: "Счастлив золотой *кузнечик*, / Что в лесу *куешь* один, / На цветочный сев *лужечек* / Пьешь свой *мед*, как господин", а также к комментарию Я.Грота к этому стихотворению: "Древние весьма часто поминают о *цикадах* (*кузнечиках*) прославляя их пение /.../ их пищу, состоящую из росы /.../. Анакреонтическая ода превозносит счастье цикады, потому что она по любви к ней Аполлона и Муз<sup>29</sup> одарена пением" (*Сочинения Державина*, II, СПб., 1863, 424); ср. здесь же ссылку на перевод Гете: "у немцев подражал ей Гете ("An die Cicade")".<sup>30</sup> Ср. также перевод этой оды (Н.В.Берга) под названием "Цикада" в хрестоматии В.Алексеева (*Древне-греческие поэты в биографиях и образах* - СПб., 1895, 221).

Слово *песенка* входит в ряд отмечавшихся уже (Тарановский, стр.1983) диминутивов - *сапожок*, *перстенок*, *молоточки*, *солнышко*, - ведущих в круг русских фольклорных ассоциаций (у слова *песенка* эту функцию выполняет не только суффикс, но и основа).<sup>31</sup> Учитывая анакреонтический источник, интересно отметить употребление этого слова в *Истории греческой литературы* Круаза, где оно относится именно к "Кузнечик" Анакреона: "Песенки 'Промокший Эрот' и 'Кузнечик' поистинне прелестны" (стр. 163); ср. также: "Обычно отличают поэзию, которая исполнялась в пении (*песня*, простая ода) и поэзию, кото-

рая пелась *хором*<sup>32</sup> (торжественная ода); первая форма процветала особенно на *Лесбосе*, ее мы находим также у Анакреона" (стр.148). Ср. также "*песенки Сафо*" в цитированной выше рецензии Кузмина (ср. также сноску 143).

Можно предположить еще один источник: учитывая такое прямое указание на цитацию, можно предполагать какой-то нетривиальный ее тип, а также большую удаленность от текста источника. При этих допущениях можно думать, что, кроме всего прочего, имеется в виду:

Пой, красавица: "*Кузнец,*  
*Скуй мне злат и нов венец,*  
*Скуй кольцо златое,*  
Мне венчаться тем венцом,  
Обручаться тем кольцом..."

т.е. руссифицированная версия иноязычного текста, руссификация особенно заметна благодаря существованию неруссифицированного перевода ("*Ленора*").<sup>33</sup> При этом элементы текста подвергаются параллельным трансформациям: *кузнец* → *кузнечик* → *цикада* (связанной с игрой этимологических связей) и *кольцо* → *перстень* → *перстенок*, или *кольцо* → *колечко* → *перстенок*; такой же трансформации подвергается *колечко* Сафо в переводе Вяч.Иванова (если признать, что перевод Вересаева выступает как нейтральный, как некий эквивалент подлинника.<sup>34</sup> Удаленность от цитируемого текста подчиняется здесь вполне определенным и мотивированным правилам, сама цитация - "многоступенчатая" (цитируется песня, цитируемая Жуковским). Если источником этой строки действительно является "*Светлана*", то объясняется и свадебная функция, приписанная кольцу, которое у Сафо, как отмечал К.Ф.Тарановский, играет роль простого украшения; ни Иванов, ни Вересаев не включают этот фрагмент в число эпиграмм (эта свадебная функция - также, если не руссификация, то модернизация, что в пределах рассматриваемого текста до некоторой степени эквивалентно). Свадебный смысл имеет также само слово *ковать*, так как среди источников можно предположить и реальный фольклорный текст: "*Кузьма Демьян / Скуй свадебку / Крепко на крепко / Долго на долго*" (Шейн, *Великорусс в своих песнях*, т. I, в. II, 1900, № 1989), где *Кузьма* осмысливается как название кузнеца, так же "этимологически" как и "кузнечик", ср.: "В русском поверье Кузьма и Демьян представляются *ковачами*<sup>35</sup>, они *куют 'свадебку'*" (Веселовский, "Три главы из исторической поэтики", *Историческая поэтика*, Ленинград 1940, 221; о Веселовском см. ниже). Существенно, что в 1918 г. вышло второе издание книги Веселовского о Жуковском (В.А.Жуковский, *Поэзия чувства и "сердечного воображения"*; ср. рецензию Блока на первое издание), так что это со-

четание подтекстов вполне правдоподобно.<sup>36</sup>

Общая установка на выбор руссизмов и переводов Вяч. Иванова вводит в подтекст стихотворения и такие противопоставления, которые не выражены в тексте. Так, стих "Высокий дом построил плотник дюжий" не указывает на выбор какого-то из двух переводов, но инерция выбора ивановского перевода имплицитно противопоставляет ивановского "бога-воеводу" - "Арею", стоящему в переводе Вересаева, причем *воевода* может осмысляться как русский свадебный чин.

Этот выбор руссифицирующих вариантов легко интерпретировать как своеобразное отождествление греческого и русского плана, что вполне понятно в контексте взглядов Мандельштама (также, видимо, восходящих к Вяч. Иванову). "Русский язык - язык эллинистический. Живые силы эллинской культуры /.../ устремились в лоно русской речи, сообщив ей самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения" ("О природе слова". *Собр. соч.*, II, 245)<sup>37</sup> - и уже анализируемого стихотворения: "Мы", получившие "ионийский мед" ("блаженное наследство"), получают не только временную характеристику (отождествляясь, как показал К. Ф. Тарановский, с "правнуками далеками"), но и этническую определенность.<sup>38</sup> Эта русско-греческая тема проявляется и в том, что слово, стоящее в конце первого двустопия первой строфы (причем, - с мужской клаузулой), т.е. в "сильной позиции" с точки зрения интонации<sup>39</sup>, соединяет греческий и русский корни (*хоро*/*χορος*/*+вод*). Это слово, в котором первый компонент подчеркнут повтором (*отрогах* - *хоровод*), иконически иллюстрирует эллинизм "в лоне русской речи", "эллинистическую природу русского языка" (II, 245-46).

Заметим, что пара /*хор*/-/*рог*/, может быть, активизирует противопоставление *g/x*, по обоим признакам: смычность/фрикативность и звонкость/глухость, заставляя реконструировать недостающие члены; так как звонкий фрикативный выходит за пределы орфоэпической нормы (для данного круга лексики), то речь идет о глухом взрывном /*к*/, т.е. можно полагать, что имплицитно диалектное название хоровода *хоровод*, *карагод*.<sup>40</sup> С другой стороны, инвертный порядок повтора имплицитно в первом стихе комплекс *гор* (инверсия комплекса *рог*), т.е. *горы*, слово которое семантически бесспорно подразумевается в первом стихе. Возможно, имплицитно также название *ореад*, ср.: "Горных нимф в их физическом значении называют *ореадами* (от *ὄρος* 'гора'), но как вдохновительницы поэтов они удержали более древнее имя /.../ *Муза*",<sup>41</sup> т.е. импликация слова *горы* мотивируется мифологически, при чем возникает связь с *музами* второго стиха. Ср. в списке действующих лиц трагедии Анненского "Царь Иксион": "*Хор горных нимф, ореад*" (в тексте трагедии несколько раз упоминается *хоровод*

*орead*). Сюда же, может быть, и слово *оргия*, в связи с дионисийской темой, рассматриваемой ниже. Ср. в предисловии Анненского к переводу *Вакханок*, помимо многократных упоминаний и описаний трагического хора (ср. слово *хорег*), следующее место: "Вакхические *горние оргии*", и здесь же рассуждение о слове *δρυια* и фраза: "силены и сатиры перенесены в тиас Вакха прямо из сельских хороводов" (*Вакханки* - СПб., 1894, LXX-LXXI); ср. также "в *оргиях* Вакха /.../ *горний* /.../ быт" (стр.LXXX) и комментарий к слову *χορεΐα* (стр.XII).

Компонент *хор*<sup>42</sup> в соседстве с "Лиэрией" (в родительном падеже) отсылает к XLV фрагменту Сафо, отмеченному, как источник, К.Ф.Тарановским (стр. 1977):

Розы Лиэрии  
Лень тебе собирать  
С хором подруг...

так как следующие строки этого фрагмента: "Так и сойдешь в Аид / Тень без лика в толпе / Смутных теней", то можно увидеть здесь связь с "Я в хоровод теней, топтавших нежный луг".<sup>43</sup>

Итак, цитаты из Сафо в этом стихотворении выбираются по принципу выбора "руссификации" и выбора перевода Вяч.Иванова, причем реально результаты того и другого выбора совпадают, т.е. ивановский перевод является одновременно "руссифицирующим". Эта руссификация - черта ивановского перевода в целом, а не окказиональное свойство отдельных выбираемых вариантов. В этом смысле показателен случай с "богом-воеводой" (выбор, на который нет прямых указаний в тексте), причем эта черта существенна именно на фоне перевода Вересаева. Руссификация выступает как *признак* в смысле пражской школы, как нечто "дополнительное" по сравнению с нейтральным, беспризнаковым (в указанном выше смысле) переводом Вересаева. Важно, что так воспринимал отношение двух переводов и сам Вересаев. В его рецензии Иванову инкриминируется

склонность к всякого рода архаизмам, неологизмам и простонародным оборотам. Переводы его /Вяч.Иванова, Г.Л./ пестрят такими словами, как "зане", "златой",<sup>44</sup> "град", "бранник", "лирник", "цокот славий",<sup>45</sup> "утицы", "зерцало" и т.д. /.../ У Алкея и особенно у Сафо некоторые стихотворения несомненно носят характер народной песни, - что, повидимому, и побудило г.Иванова ввести в свой перевод указанные народные обороты. Но обороты эти, - все эти "аль видали", "буйные головы", "зятек", "женишок" - придают переводам характер не народной песни вообще, а *русской* /курсив автора/ народной песни. Только русская молодая, а не гречанка Сафо может спрашивать "Знать не видали? Аль видали, да не достали?" Заставлять говорить древне-эллинических поэтов таким языком,

это - такая бесвкусица, о которой не может быть двух мнений". 46

Наконец, о таком восприятии Иванова свидетельствуют слова самого Манделъштама о том, что Иванов "более *на-роден* и доступен, чем все другие символисты /.../ Ни у одного символического поэта /.../ гул /.../ колокола народной речи<sup>47</sup> не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова" ("Буря и Натиск", II, 341). И, наконец, слова об эллинизме Иванова, по сути дела совпадающие с мнением Вересаева, но с противоположной оценкой: "Эллинистические стихи Вячеслава Иванова не после и не параллельно с греческими, а раньше их, потому что *ни на одну минуту он не забывает себя, говорящего на варварском родном наречии*" (II, 343).<sup>48</sup>

Интересно, что другой упрек Вересаева проявляется в стихах Манделъштама таким же инвертным образом: "Г. Иванов соединяет в одно стихотворение несколько фрагментов, дошедших в отдельности, если в их содержании есть что-либо общее. Прием, по нашему мнению, совершенно непозволительный" (Op.cit., 391; ср. цитированные выше слова Э.Дилия по тому же поводу) но, как показал К.Ф.Тарановский, стихотворение Манделъштама (особенно вторая строфа) представляет собой именно *монтаж* отдельных мотивов Сафо.

По-видимому, для анализа этого стихотворения необходимо учитывать не только указанные рецензии, но и всю полемику в *Гермесе* вокруг переводов Вересаева и Иванова и о переводах греческой поэзии вообще.<sup>49</sup> Суть дела здесь не столько в том, что "Г.Гриневич стоит за свободное отношение к форме подлинника, а г.С.Шольце за строгое соблюдение формы подлинника",<sup>50</sup> сколько в том, что Шольце, Диль, Брюсов считали возможным передачу в русском стихе низших уровней греческого текста, тогда как Гриневич полагал это невозможным. Иначе говоря, спор шел именно об эллинизме русской речи,<sup>51</sup> и если допустить, что эта полемика была Манделъштаму известна, то существенно, что подтекст стихотворения строится именно на противопоставлении вересаевского и ивановского переводов, стремящихся к имитации низших уровней подлинника.<sup>52</sup>

Есть основания полагать, что полемика в *Гермесе* была известна Манделъштаму, так как он, по-видимому, использовал некоторые переводы, появлявшиеся в этом журнале (особенно существенны в этом отношении переводы Сафо, сделанные А.Ивановым, на которых мы остановимся ниже). Так, перевод того же А.Иванова "Из Элегии 'Саламин' Солона"<sup>53</sup> мог быть источником манделъштамовского "Саламина": первая строка этого перевода содержит слово "прелестный" ("Сам я глашатаем прибыл с *прелестного* к вам Саламина"), отсутствующее, например, в переводах Вяч.Иванова и Г.Ф.Церетели. Укажем также пере-



воды, которые могли послужить источниками анализируемого стихотворения: "Великий мир рождает смертным людям / Богатство и цветы *медовых песен*" ("Радости мира" /из Вакхилида/, пер. Шестакова)<sup>54</sup>, отрывки из *Трудов и Дней* Гесиода в переводе С.Шольце: "О, лиэрийские музы, хвалимые гласом поэтов" и:

И не бывает ужасного голода у справедливых  
 Также и кары другой, только пириество – вечный удел их,  
 Жизнь им дарует земля, и в горах высокие *дубы*  
 Желуди в дар им несут, а равнина и *пчелок* приносит.

Таким образом, подтекст стихотворения Мандельштама строится прежде всего на противопоставлении двух переводов, находящихся в отношении "привативной оппозиции", причем предполагается актуальность и соотнесенность переводов в сознании воспринимающего. Показательно, что именно через эту соотнесенность цитируются анализируемые стихи у Ахматовой в строке "это пчелы, это донник" (где эти слова отнесены к поэзии), – причем, в цикле "*Тайны ремесла*" это стихотворение "Про стихи" непосредственно предшествует стихотворению, посвященному Мандельштаму. Цитата организована весьма сложно: слово *донник* стоит в переводе Вересаева в соответствии с *медуницей* в переводе Иванова (№ 24 и VI соответственно, см. Тарановский, 1985); *медуница*, как название растения есть в стихе "На радость осам пахнет медуница", восходящем к переводу Иванова (а также: "их пища время, медуница, мята"), но в другом стихотворении Мандельштама слово *медуницы*, как отмечает К.Ф.Тарановский, означает "пчел" ("медуницы и осы тяжелую розу сосут"). Возникает подтекстовое тождество двух членов: *пчелы* – *донник* / = *медуница* (растение) = *медуницы* (пчелы) / = *пчелы*. Таким образом, здесь не только реминисцируется круг стихотворений Мандельштама, рассмотренных К.Ф.Тарановским, но и иллюстрируется способ организации подтекста в этих стихах (существенно также, что у Мандельштама имя Ахматовой встречается в сочетании с *пчелами*: "Привыкают к пчеловоду пчелы", ср. раздел IV).<sup>55</sup>

К сказанному выше нужна оговорка: предложенное нами определение ивановского перевода как *признакового* (*marked*) – в противоположность беспризнаковому (*unmarked*) переводу Вересаева – верно, лишь когда мы говорим о тексте (точнее, корпусе текстов) как о неделимой единице. На уровне отдельных компонентов текста отношения более сложны. Каждый элемент (реально существующий в тексте, или только потенциально возможный в нем, т.е. соотнесенный с элементом текста на "оси выбора") по своим коннотациям может рассматриваться как *специфически греческий*. (экзотический), *специфически*

*русский* и нейтральный, т.е. имеют место сразу две оппозиции: 1) русский vs не-русский и 2) греческий vs не-греческий. Руссификация может быть результатом выбора элементов, несущих признак "русский", и элементов, не несущих признака "греческий". Так как первая группа входит во вторую, то необходимо пояснение. Могут выбираться элементы специфически русские (т.е. признаковые члены первой оппозиции), таковы в ивановском переводе большинство примеров, приведенных в рецензии Вересаева (ср. выше примеры из Кузмина и Блока). Аналогичный эффект, однако, может достигаться и за счет выбора беспризнаковых членов второй оппозиции, т.е. таких, которые в контексте, где естественно ждать экзотических элементов, не имеют специфически греческих ассоциаций. К этим "минус-грецизмам" (воспринимаемым именно на фоне другого перевода) относятся в основном те элементы, которые цитирует Мандельштам: *сапожок* - это не-ремень, *бог-воевода* - не-Арей, *перстенок* (с прозрачной русской этимологией) наделен функцией, несвойственной ему в эпоху Сафо. *Сапожок* не несет специфически русских ассоциаций (ср. *сапожки* в "Новеллино", ср. ниже), он функционирует именно как не-греческая реалья.<sup>56</sup> В более общем виде можно говорить о *неспецифических* реальях, которые могут соотноситься и с "греческим" и с "русским". Именно в этом смысле мы употребили выше слово *амбивалентность*. Признаковость текста может создаваться выбором беспризнаковых элементов. Тексты в целом также могут оцениваться по обоим названным признакам, и перевод Вересаева - нейтральный, с одной точки зрения, (не-русский) может оказаться признаковым, с точки зрения оппозиции греческий vs не-греческий. В этом смысле показательна установка Брюсова с его отталкиванием от русских языковых моделей и "русской латыни", т.е. канонизированных адаптаций римской культуры (ср. нетрадиционные ударения в собственных именах, повторяющие акцентуацию подлинника, приближение синтаксиса перевода к синтаксису оригинала вопреки нормам русского языка; см.: Гаспаров, "Брюсов и буквализм"). Вопрос о двух тенденциях ("адаптирующей" и "остраняющей") в переводах и стилизациях, вероятно, имеет достаточно широкое значение.

## II

За счет подтекстов возникают отсутствующие в тексте связи, соотнесения отдельных частей стихотворения. В этом смысле специфический интерес представляет двустишие: "И растянул сапожник неуклюжий / На башмаки все пять воловьих шкур". Превращение множественного числа

в единственное и синтаксическая структура в целом находят параллель в других строках той же строфы ("построил плотник дюжий" из *плотники* с заменой императива на индикатив). В каждом четверостишии этой строфы - два предложения с единственным числом главных членов и одно - с множественным. Необходимость и форма глагола диктуется общим построением строфы<sup>57</sup> (см. о глагольных временах в этой строфе у К.Ф.Тарановского) и не противоречит подлиннику, но тем не менее правомочен вопрос об источнике глагола *растянул*, заменяющем *шили* во всех переводах, и прилагательного *воловьих* вместо *бычачьих* у Иванова, при том, что слово *бычачьих* есть в словаре Мандельштама: "Мужицких бычачьих церквей" в "Армении, II").<sup>58</sup> Само слово *воловьих* объясняется просто: это слово использовано в двух переводах эпиталамы: переводе А.Иванова:<sup>59</sup>

А его сандалии - пять *воловьих шкур*  
Десять ведь сапожников еле шили их...

и в переводе Г.Ф.Церетели, в русском переводе книги Круаза:

Сапоги у него - пять *воловьих кож*,  
Цельх десять людей их работали.<sup>60</sup>

Текстуально Мандельштам ближе к переводу Иванова (*воловьих шкур*, ср. и слово *сапожники*, общее для перевода А.Иванова, Вяч.Иванова и Вересаева). На перевод А.Иванова указывает автоцитата в *Разговоре о Данте*: "сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий изнасил Данте за время своей поэтической работы".<sup>61</sup> Слово *подошвы* связано с переводом Вересаева ("на ногах пятерные подошвы"), *воловы*, и главное, *сандалии* - указывают на перевод А.Иванова. Тем не менее, весьма правдоподобно считать сочетание "растянул /.../ пять воловьих шкур" цитатой из вересаевского перевода гомеровского гимна Гермесу - "шкурой воловией вокруг обтянул" (ст. 49 - речь идет об изготовлении *лири*). Сложность заключается в том, что в переводе Д.Шестакова<sup>62</sup> стоит "коровья шкура", в прозаическом переводе Г.Янчевецкого ("К Ерму")<sup>63</sup>: "обтянул ее кожей быка"; среди других известных нам переводов гомеровских гимнов нет гимна к Гермесу, а перевод Вересаева впервые появился в его книге *Гомеровы гимны* в 1926 г.<sup>64</sup> Тем не менее, переводы были сделаны явно раньше. Гимны должны были выйти вскоре после *Архилоха* и *Сафо*, и можно полагать, что Мандельштам имел возможность слышать его перевод на каком-либо публичном чтении или узнать его каким-нибудь иным путем. Наконец, он мог пользоваться каким-то неизвестным нам переводом, в котором был бы выбран

аналогичный вариант. Тогда слово *воловых* указывало бы одновременно и на Сафо и на гимн к Гермесу, связывая вторую строфу с третьей (с мотивом *черепахи-лиры*, реминисцирующим гимн Гермесу), так же, как замена Гермеса Терпандром связывает третью строфу с лесбосской темой второй, и сама тема *черепахи-лиры* отсылает одновременно к гомеровскому гимну и к Сафо (ср. в ответе Мандельштама Одоевцевой: "Оттого, что Терпандр действительно жил,<sup>65</sup> родился на Лесбосе"; см. *Собр. соч.*, I, 1967, 446). Возможно, что совпадение с переводом Вересаева достаточно случайно, и слово *воловых* из перевода А.Иванова выбрано как более нейтральное не мешающее двойственности реминисценции, а на гомеровский "Гимн" указывает лишь слово *растянул* - однокоренное не только слову *обтянул* в вересаевском переводе, но и *натянул* в переводе Пестикова и *натянул* в комментарии Вересаева к 46 фрагменту Сафо ("натянул струны на панцире черепахи").<sup>66</sup>

Р.Д.Тименчик указал нам на еще один источник этого мотива, интересный в нескольких отношениях: во-первых, он свидетельствует о распространенности мотивов, связанных с гимном к Гермесу, во-вторых, цитируемое ниже стихотворение Городецкого могло стать источником Мандельштама только при условии его знакомства с этим гимном (т.е. знания подтекста стихов Городецкого), - речь идет о стихотворении из сборника *Цветущий посох* (СПб., 1914; ср. "Как царский посох в скинии пророков у нас цвела..."), посвященном В.Нарбуту: "... Все тайны выглядев, худой и долгоспинный / Хохол взыграл на струнах, из волов живых, / Жестокий, вытянул он эти струны-жили, / Не обсудив, на гусях грубых растянул..." (стр. 113 - ср. украинскую тему, отмеченную в первом разделе).<sup>67</sup> Важно здесь также имя Нарбута, рецензента *Каменя*,<sup>68</sup> (ср. выше о связи с Нарбутом стихотворения Ахматовой, цитирующего "На каменных отрогах").

Интересно отметить возможную ассоциацию волов/быков с пчелами: в сборнике переводов В.В.Латышева,<sup>69</sup> в оде Мелеагра Гадарского "К весне", сопоставимой с мотивом *весны* во второй строфе "На каменных отрогах", находим: "Хитро-прекрасное дело быками рожденные пчелы / Начали снова и сидя в ульях из прозрачного воска / Многочейные соты готовят с вновь собранным медом", при этом к первой из цитируемых строк дана сноска: "По верованию древних, пчелы родились сами собой в трупах убитых быков" (стр.52). Заметим, что эти стихи известны также в переводе Масальского:<sup>70</sup> "Делом своим занялись из тельца происшедшие пчелы /.../ слепляют / Белые, медом златым и душистым текущие соты".<sup>71</sup>

Другой пример связи - подтекстовая связь, повторяющаяся связь в тексте, - это связь *ионийского меда* и *меда, вина и молока* IV строфы. Кроме указанной статьи Вяч.

Иванова, источник сведений об ионийской традиции можно видеть в книге А. и М. Круазе *История греческой литературы*; ср. название главы "Ионийский период" (стр. II + сл.); ср. "Ионийский эпос" (стр. 7);<sup>72</sup> подробно об искусстве аэдов (стр. 11) – и главное, об ионийской диалектной основе эпического койнэ (стр. 12, 81, 84).<sup>73</sup>

Однако значение определения *ионийский* этим не исчерпывается. Как кажется, его можно рассматривать и в связи с названием диалога Платона "Ион", посвященного искусству аэдов.<sup>74</sup> Диалог известен по переводу Владимира Соловьева,<sup>75</sup> причем он вошел в первый, прижизненный том *Творений Платона*, целиком сделанный Соловьевым, в котором, как и в переводах и статьях Иванова, употребляется слово *билинн* и в тексте перевода и в комментарии (см., например, 533-Е), причем именно в "Ионе" справедливо видят один из источников мотива *меда* в I строфе "На каменных отрогах", а также *меда и молока* в IV строфе.<sup>76</sup> Отметим, что приводимые ниже слова Платона цитируются в "Трех главах из исторической поэтики" Веселовского (см. раздел VII):

Все хорошие творцы былин /.../ и песнотворцы хорошие точно так же, как корибантствующие пляшут, будучи не в своем уме, так и песнотворцы не в своем уме творят эти прекрасные песни, и когда войдут в действие лада и размера, то опьяненные и одержимые точно вакханки, которые черпают из рек *мед и молоко* в состоянии одержимости, – а пока в своем уме, то – нет,<sup>77</sup> – так и душа песнотворца производит то, что мы от них слышим. Ведь говорят же нам поэты, что в неких садах и рощах *муз* собирают они из медоточивых источников и *приносят* нам те песни, как *пчелы*, и так же, как оне, летая, и правду говорят, потому что легкое существо поэт, и крылатое, и священное" (533, Е – 534, В).

Т.е. "как пчелы /.../ нам подарили" почти дословная цитата из "Иона"; ср. также упоминание *муз* и слово *легкое* (ср. *легко*, которым заканчивается стихотворение). Интересен также комментарий Соловьева: "как пчелы, которые были посвящены Зевсу".<sup>78</sup> Существенно, что именно интересующая нас фраза ("Ведь говорят...") подробно комментируется (лингвистически) Соловьевым:

Я должен был несколько отступить от буквы, по которой выходит, что поэты срывают песни с медоточивых источников /.../ Несообразность еще усиливается сравнением с пчелами, так как ясно, что пчелы собирают мед с цветов, а не с источников. Если бы можно было в тексте вместо этих источников или ключей (*κρηρῶν*) предположить лилии (*κρινῶν*), то все это прекрасное место было бы вполне безукоризненно.

Поскольку греческие слова здесь специально разбираются и цитируются не в контексте (где человек, не знающий

языка, вряд ли обратил бы на них внимание), а отдельно, то может быть можно предположить в этом соотношении *κρυων κριων* источник *криница* IV строфы. Это подтверждается словами: "Эллинизм - это /.../ крынка с молоком..." (ср. *криница* и *молоко* в IV строфе), Манделштам мог считать слова *криница* и *крынка/крынка* этимологически связанными - так в словаре Преображенского, ср. там же мнение Фасмера о заимствовании этого слова из греч.

Наконец, еще одна подтекстовая связь между первой и второй строфой - это связь мотива *муз* (и *хоровода*) с именем Сафо, основанная на традиционном мотиве: Сафо - десятая муза. В связи с изложенным выше важно, что одна из эпиграмм, связанных с этим мотивом (AP, IX, 506), приписывалась Платону. Она цитируется Вересаевым в предисловии к "Сафо":

"Платону приписывается такое двустишие:

Девять на свете есть муз, утверждают иные. Неверно:  
Вот и десятая к ним - Лесбоса дочь Сафо."

Ср. также эпиграмму Антипатра Сидонского (AP, IX, 66), известную в переводе Н. Кострова: "Нежную Сафо увидев, боялась сама Мнемозина, / Как бы десятою вдруг музой ее не сочли" (ср. у Манделштама: "Муза припоминания *легкая Мнемозина*, старшая в *хороводе*", "Пушкин и Скрябин", II, 317). Ср. также *Митиленская муза* (о Сафо) у Демохора (*Древне-греческие поэты в биографиях и образцах*, 8).

Связь мотива *хоровода* с Сафо подтверждается, может быть, анонимной эпиграммой (AP, IX, 189), цитируемой Вересаевым в том же предисловии (важно и сравнение Сафо с *Каллионой*):

К храму блестящему Геры сиятельною сходитесь,  
Лесбоса девы стопой легкою в пляске скользят  
Там *хоровод* вы богине начнете прекрасный: пред вами  
*Сафо* пойдет с золотой лирою<sup>79</sup> в нежных руках.  
Сколь в многорадостной пляске блаженны вы девы! Как будто  
Сладкий свой гимн запоет вам *Каллиопа* сама!

Наконец, важно и традиционное сопоставление девяти поэтесс с девятью музами. В это число включается также Эррина (которую традиционно считали подругой или ученицей Сафо), учитывая, что ее имя этимологически восходит к названию "весны", возможно, что оно зашифровано в стихе "Бежит весна топтать луга Эллады" (тогда возникает подтекстовая мотивировка соседства этого стиха с именем Сафо). Однако это остается только предположением, пока не будут установлены прямые источники Манделштама.<sup>80</sup>

Таким образом, возникают довольно сложные подтекстовые связи между элементами текста: *лирики* первой стро-

фы связаны с Терпандром третьей, который, соотносясь с Лесбосом и заменяя Гермеса, связывает вторую и третью строфы<sup>81</sup> (перенос из круга ассоциаций второй строфы в третью; обратный перенос представляет собой слово *растянул*, а, может быть, и вся конструкция "растянул /.../ пять воловьих шкур" во II строфе), так же, как мотив *черепахи-лиры*, соотносящийся и с гомеровским (ср. I строфу) гимном к Гермесу, и с Сафо. Миф о Гермесе связан также (через тему Аркадии) с четвертой строфой и с первой (*Пизрич - Эпир*), возможно, что глагольные конструкции II строфы связывают ее с первой через гомеровские ассоциации "генетического описания", так же как и слово *воловых*, соотносимое с *Иллиадой*. *Ионийский мед* I строфы связан с *медом и молоком* (из "Иона") в IV строфе, а хоровод муз с "десятой музой" (Сафо). *Сапожок - башмаки* (и, возможно, *весна* / = Эринна / Сафо) - связи внутри II строфы,<sup>82</sup> как "парономазия *Сафо-сапожок*" (отмеченная О.Роненом, *Op.cit.*) действует внутри второго стиха II строфы (и кстати, имплицитно другую форму имени - *Сафо*). Таким образом возникает особая структура чисто подтекстовых связей, порождающая новые смыслы, не заданные ни текстом, ни источниками цитат (т.е. подтекстами в собственном смысле слова).

### III

Нужно более подробно остановиться на мотиве "кующих пчел", в частности на державинском подтексте этого мотива. По другим поводам нам придется еще указать некоторые державинские подтексты у Манделштама, но непосредственно для анализируемого стихотворения наиболее важны, видимо, следующие связи.<sup>83</sup> Во-первых, нужно указать среди источников мотива пчел (в частности в "эротическом" значении - в "Возьми на радость") такие стихи Державина, как "Венерин суд" и "Мщение"<sup>84</sup> ("Анакреонтические оды" и "Пчелка" ("К меду прилипнув, / с ним и умрешь"). В связи с мотивом *Весны* во второй строфе ср. "Возвращение весны" (1797): с упоминанием *харит* (ср. в I разделе о *харитах*, как одном из возможных значений фонологической темы *хор*) и особенно: "Вся природа торжествует / Празднует Весны приход / Все играет, все ликует / Нимфы! станьте в хоровод". Реминисценции из Державина в этом стихотворении вполне мотивированы тем, что у Державина есть переводы Сафо (2 варианта перевода "Блажен подобен тот ..."; эти стихи переводил также Жуковский, перевод Жуковского, в частности, процитирован Гротом в примечаниях к державинскому переводу -

Сочинения Державина, II, 1865, 44), стихи посвященные Сафо (1794). Особенно важны поздние стихи (1816) "Полигимнии": в первой строфе этого стихотворения сосредоточены основные слова I и II строф мандельштамовского стихотворения: "Муза Эллады, пылкая Сафа", а вторая строка вводит греко-русскую тему: *Северных стран Полигимния*"; ср. особенно начало III строфы Державина: "Так, ты, греко-российска Харита!" Русско-греческая тема у Державина есть и в "Русских девушках", построенных на столкновении греческих имен, связанных с "адресатом" (Анакреоном - автором "Кузнечика"), и русских ("простонародных") реалий. Ср. особенно стихи "Как в лугу весной бычка / Пляшут девушки российски" (ср. "Бежит весна топтать луга"), причем в варианте, приведенном Гротом в примечаниях (существенно, что в издании Грота примечания даны под строкой) было: "В хороводах как бычка" (II, 1865, 245), этим может объясняться постоянная связь хоровода и луга у Мандельштама (не только дистантная - в "На каменных отрогах" где эти слова встречаются в разных строфах, но и в "Я в хоровод теней топтавших нежный луг"). Ср. также "башмаками в лад стучат" (ср. башмачок Сафо в одном из вариантов Мандельштама).

Существенно, что это стихотворение процитировано в статье Эйхенбаума "Поэтика Державина" (Аполлон, 8, 1916), причем одна из интересующих нас строк процитирована как: "Башмачками в лад стучат" (стр. 39). Можно полагать, что эта статья существенна для анализа державинских реминисценций у Мандельштама. Из цитированных в ней стихов отметим: "Видел ли харит пред ними, / Как под звук приятных лир / Плясками они своими / Восхищают горный мир" (стр. 38), где присутствуют оба варианта темы хор/гор. Здесь же (стр. 42-43) специальное рассуждение об античных темах у Державина: "Каждая эпоха по-своему впитывает в себя предания античной культуры - по-своему пережил ее и Державин. Рядом с дионисийским восторгом он знает и аполлоновскую красоту" (стр. 42). Особенно существенно начало статьи:

В июле исполнилось сто лет со дня смерти Г.Р.Державина - кто скажет, что его поэзия оценена и осмыслена? И не характерно ли, что и здесь, как и в изучении Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, больше сделала не академическая наука, а наука, так сказать, журнальная? Не странно ли, что имена Брюсова /.../ и Вячеслава Иванова являются в памяти раннее, чем скромные имена наших призванных историков литературы (стр. 24).

Своеобразным "цитатным ответом" на эти слова кажется следующее место из "Барсучьей норы" (стилизованной под юбилейную статью): "Не позавидуешь читателю, который



захочет почерпнуть знание /курсив Мандельштама/ о Блоке из литературы 1921-22 г. Работы, именно 'работы' Эйхенбаума и Жирмунского тонут в этой литании" (II, 270); ср. также упоминание Эйхенбаума в *Литературной Москве* (в явной связи с "На каменных отрогах" и смежными стихотворениями, содержащими мотивы *хоровода, муз*, ср.: "Но тут душа моя *вступает* и т.п.): "Единственная женщина *вступившая в круг* русской поэзии на правах *новой музыки* это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потембней и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе *Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского* (II, 327).<sup>85</sup>

В связи со статьей Эйхенбаума находится видимо и мотив *гитары*, сопоставляемой с *лирой* в той же статье Мандельштама: "семиструнная гитара, подруга Аполлона Григорьева, была для него не менее священна чем классическая лира" (причем эта фраза соседствует с упоминавшейся во II разделе автоцитатой из "На каменных отрогах": "Высокий математический лоб ...").

Отождествление гитары с лирой (помимо ряда других ассоциаций, на которых мы остановимся ниже) может быть связано с мотивом гитары у Державина. Ср. "Гитара" (1800): "*Шестиструнная гитара / У красавицы в руках, / Громы звучного Пиндара / заглушая на устах*". Но более существенна "Цыганская пляска": "Возьми, Египтянка, гитару"; ср. особенно: "Волшебное зараз искусство / Вакханок древних оживи" и "Да вопль твой э в о а ужасный" (см. ниже об импликациях противопоставления дионисийского и аполлонического начал в выше приведенной фразе Мандельштама). Но особенно важен комментарий Эйхенбаума к этому стихотворению (целиком процитированному в статье):

Это ли не дионисийский *дифирамб* /.../ это ли не *победа над смертью*?<sup>86</sup> Недаром так хорошо пишет Державин о дифирамбе /.../: "Выражения его должны возбуждать к неистовым движениям и круговым пляскам" (ср. ниже: Веселовский о хороводах и плясках; ср. "Круговая пляска" у Анненского, Г.Л.) Так и написана "Цыганская пляска" - поистине буйный дифирамб. Державин прибавляет /.../: "Не знаю я дифирамбов, сочиненных нашими знаменитыми лириками; но в некоторых народных, так называемых *цыганских песнях* /.../ вижу им подобие" (стр. 41-42).

Если учесть, что цитированной фразе Мандельштама о гитаре предшествует<sup>87</sup>: "он /Блок/ подхватил *цыганский романс* и сделал его языком всенародной страсти"<sup>88</sup> (II, 272), то связь кажется очевидной.<sup>89</sup>

Само сопоставление "гитара - лира"<sup>90</sup> заслуживает особого комментария. Сопоставление этих слов явно имплицитно слово *кифара* (ср. это слово в связи с Вяч. Ивановым в контексте, явно связанном с "На каменных отрогах" - см. сн.5) семантически сходное с *лирой* и фонологически с *гитарой*.<sup>91</sup> Интересно, что слова *кифара* и *ги-*

тара, кроме глухости/звонкости начальной фонемы, различаются лишь согласными /f/ и /t/, что можно осмыслить как инвертированную имитацию регулярного соответствия русской *фиты* и греческой *тэты* (ср. формы *китара* и *китарист* в предисловии Анненского к *Вакханкам*, стр. IX, XI). Это подтверждается повторением той же игры (в достаточной мере нетривиальной, для того чтобы мы могли считать эту связь значимой) в стихе "флейты греческой тэта и йота", где в слове *флейты* кроме /j/ или /i/, выделенного особо (*йота*), единственные негласные - это /f/ и /t/ - первый и последний согласные слова.<sup>92</sup> Как кажется, такой повтор можно рассматривать как специфический способ соотнесения слов, иначе говоря - в корпусе текстов Мандельштама устанавливается сопоставление *кифара* - *флейта*.<sup>93</sup> Причем это не только сопоставление основных греческих инструментов, связанных с лирической поэзией (см., например, *Круазе*, *passim*), но в первую очередь - главное противопоставление в "Фамире-кифареде" Анненского,<sup>94</sup> где оно репрезентирует противопоставление аполлонического и дионисийского начал:<sup>95</sup> Фамиру и муз, с одной стороны, и менад, сатилов и Силен - с другой,<sup>96</sup> (ср. изображение сатиры с флейтой и кифарой на обложке издания трагедии 1913 г.). В рецензии Мандельштама на трагедию (II, 415-16) встречаются оба слова, причем флейта названа рядом с тимпаном (традиционно ассоциирующимся с вакханками, ср., в частности, *тимпан* в "Вакханке" Батюшкова) и автоцитатой из "Silentium": "Для чего в самом деле *тимпан* и *флейту*, претворенные в слово, *возвращать* в первобытное состояние *звука*" (стр. 416). - Ср. связь этих же слов в стихах: "Убаюкал *хор огромный* / *Флейты*, *люти* и *тимпаны*" (II, 456), где также обыгрывается тема /t/ - единственно-негласного шумного во втором стихе кроме /f/ и /j/ в слове *флейта* - и тема *хорогро* присутствующая и в I строфе "На каменных отрогах".

Ср. также сближение слов *кифара* и *флейта* в статье "Пушкин и Скрябин":<sup>97</sup> "Эллины боялись *флейты* и фригийского лада, считая его опасным и соблазнительным, и каждую новую струну *кифари Терпандру* приходилось отвоевывать с великим трудом" (II, 316 - имя Терпандра указывает на связь с "На каменных отрогах"). Источники этой фразы нужно искать в книге Круазе: "Лады - дорийский и *фригийский* были основными, первый - более строгий, второй - более *страстный*" (стр. 113). "Что касается до *флейты*, инструмента /.../ возбуждавшего своими экспрессивными качествами даже нареkania со стороны строгих моралистов /.../" (стр. 112), "флейта считалась такой страстной лишь в сравнении с *сухой кифарой*" (стр. 112-13; здесь, возможно, источник *сухих перстов* Терпандра в III строфе "На каменных отрогах"). Здесь же - о добавлении Терпандром новых струн к кифаре (стр. 113, 115)

и увеличении им числа частей кифародического нома ("с трех до семи" - стр. 115). К связи "фригийского лада" с флейтой - ср.: "Наряду с кифародическим номом у греков сохранилось воспоминание и о другом виде нома, который сопровождался аккомпанементом флейты. Создание этого нома приписывалось одному фригийцу, по имени *Олимпу*. Фригийское происхождение этого Олимпа ясно показывает, что именно из Фригии, родины сатира Марсия пришла в Грецию чужеземная музыка, исполнявшаяся флейтой" (стр.116). Еще более близким источником можно считать предисловие Анненского к переводам *Вакханок* Еврипида (СПб., 1894), где, помимо ряда упоминаний флейты, а также роли музыки у Еврипида и вообще в драме (ср.: "Юноша должен был понимать и дифирамбы и трагические хоры", стр. XI - о музыкальном воспитании; ср., м.б., "Государство и ритм" Мандельштама), ср.: "Мы находим в 'Вакханках' прославление флейты и бубна" (стр. LXVIII); здесь же о дионисийском и дифирамбическом происхождении драмы: "Драма вышла не из аполлонова пэана, а из страстного дифирамба в честь бога-героя" /= Диониса - Г.Л./; ср.: "Великие дионисии, главное прибежище драмы" (стр. LXXIII). Помимо этого, для нас важно:

Когда Терпандр лесбосский задумал прибавить к 4-струнной гитаре еще три струны, преступный инструмент был осужден /.../ Священная традиционная музыка Аполлона имела свои строго определенные лады и особые пригодные для этой цели инструменты - фракийскую лиру с гитарой и арфу. Традиции пришлось однако очень рано поддаться перед вторжением иноземных ладов и инструментов: из Азии явилась эолическая флейта - кларнет с гудящим бубном и кимвалом (стр. LXIII);

Легенда заставляет Афины бросить флейту /.../ передает печальный исход состязания Силена с божественным китаристом (стр. LXIV);

Музыка флейт, бубен и литавров вошла в оргии греков через Фракию, хотя настоящая ее родина Фригия (стр. LXXVII).

#### IV

Возвращаясь к мотиву кующих цикад, следует отметить соседство цикад с песенкой. Связь цикады/кузнечика с песней, пеннем, словом у Мандельштама постоянна: "кузнечиков хор спит", "среди кузнечиков беспамятуствует слово", "что поют часы-кузнечик", наконец само рассуждение о цитате - цикаде в "Разговоре о Данте".<sup>98</sup> Повидимому, общим подтекстом кующей цикады и "Что поют

часы-кузнечик" является круг стихов Анненского: "Стальная Цикада", "Лира Часов" и "Кэк-уок на цимбалах"<sup>99</sup> (ср. особенно "Молоточков лапки цепки" в "Кэк-уок", где можно увидеть и тему насекомых и один из возможных источников *молоточков* во второй строфе "На каменных отрогах".<sup>100</sup> Учитывая мотив *часов* в "Стальной Цикаде", можно считать, что "поют часы-кузнечик" - это трансформация мотива *цикады* (обратная по отношению к той, которая лежит в основе *кующих цикад*).<sup>101</sup> При этом сочетание *поют часы* восходит к "Соломинке": "Двенадцать месяцев поют о смертном часе", причем эта строка, по сути дела - модификация державинского "глагола времен"<sup>102</sup> (ср. упоминания "реки времен" у Мандельштама, а также связь "Грифельной оды" с этой державинской строфой). Эту традицию ("ночную поэзию") отметил Л.В.Пумпянский, возводящий ее к Юнгу. В России она начинается с XVIII в. (Державин: "На смерть Мещерского" и "Водопад", Бобров) продолжается в "Парки бабье лепетанье" Пушкина и, главным образом, у Тютчева, и, наконец, поздние ее отголоски Пумпянский находит в "Дожде" Бальмонта и "Стальной Цикаде" Анненского (!).<sup>103</sup>

Можно привести ряд подтверждений предполагаемой связи *цикад/кузнечика* с Анненским. Так в "Ариосте" соседние строфы (II и III) начинаются соответственно: "И словно музыкант на десяти *цимбалах*" (в той же форме, что в названии стихотворения Анненского) и "На языке *цикад* пленительная смесь" (ср. фонологическое сходство: *цикады* - *цимбалы*).<sup>104</sup> Особенно показательна вторая строфа второго варианта, где перечислены основные мотивы "На каменных отрогах" и смежных стихов (в частности, сопоставлены *кузнечик* и *цикады* - именно в формах единственного и множественного числа, соответственно, как в "На каменных отрогах" и "Что поют..."): :

Над розой мускусной жужжание пчелы  
В степи полуденной *кузнечик* мускулистый  
Крылатой лошади подковы тяжелы <sup>105</sup>  
Части песочные желты и золотисты <sup>106</sup>  
На языке *цикад* пленительная смесь...

На связь с "Стальной Цикадой"<sup>107</sup> указывает слово *часовщик* (ср. в "Стальной Цикаде": "с дверью часовщика") в "Литературной Москве": "Если прислушаться к прозе в эпоху процветания *фольклора*,<sup>108</sup> то услышишь как бы густой звон сцепившихся в воздухе *кузнечиков*, таков общий звук современной русской прозы, и не хочется различать этого звона, не выдуманного никаким *часовщиком*,<sup>109</sup> слагающегося из несметной тьмы разных трав и вер" (II, 377-78); последние слова отсылают к цитированному в той же статье (ранее) хлебниковскому *кузнечику*, которого можно рассматривать как еще один источник этого мотива:

Анекдот щекочет усиками из каждой щели, совсем как у Хлебникова.

Крыльшкуня золотиписьюм тончайших жил,  
Кузнечик в кузов пуза уложил  
Премного разных трав и вер (II, 336).

В этой связи особенно существенно упоминание Хлебникова в статье "Буря и натиск" (II, 350), в той же, где упоминается "Стальная цикада" (рядом с цитированными словами об Иванове - II, 343) и где содержатся цитированные выше слова об Ахматовой и Анненском (II, 345). Причем устанавливается связь между "Стальной цикадой" и Хлебниковым, так как с каждым из этих упоминаний соседствует имя Асеева (о футуристах - II, 350 - и "от 'Стальной цикады' Анненского к 'Стальному соловью' Асеева лежит прямой путь" - II, 344). Учитывая, что слова *цикада* и *кузнечик* функционируют в мандельштамовском тексте в связи с этимологическим осмыслением второго слова, существенно упоминание *этимологии* в связи с именем Хлебникова (т.е. прямо названного источника мотива *кузнечика*<sup>110</sup>). "Хлебников /.../ погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в *этимологическую* ночь, любезную уму и сердцу умного читателя" ("Выпад", II, 245).<sup>111</sup> Ср. также "Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика" (III, 86), и особенно приложение этого же комплекса к *переводу*: "Перевод иностранных авторов, густой саранчой опустивший на поля мысли и слова /.../ *застрекотали* перья" (III, 56 - ; ср., м.б., в статье "Детская литература": "*Кузнечики* в фраках прислуживали какому-то принцу"), и в статье о Михоэлсе: "зеленого шатхена-*кузнечика* /т.е. свата, ср. свадебную тему в "На каменных отрогах", Г.Л./, коричневых *музыкантов* /.../ еврейской *свадьбы*" (III, 107). Ср. здесь же греческую тему: "Еврейский Дионис /.../ пляшущий еврей подобен водителю античного *хора* /.../ это *часовщик*, созерцающий зубчики в лупу /.../ от иудейской созерцательности к дифирамбическому восторгу" (III, 107-10), ср. тему часовщика в "Египетской марке".

Мотив *кузнечика* имеет довольно значительную историю в русской традиции (в том числе и в связи с *музыкой*, *пением*, *стихами*); указываемые ниже примеры могли служить источниками как Мандельштаму, так и его предшественникам. Отметим в первую очередь "Кузнечика-музыканта" Полонского (упоминаемого, в частности, в "Дополнительных примечаниях" Грота ко второму тому *Сочинений Державина* в связи с "Кузнечиком", стр. 726; ср. соседство слов *кузнечик* и *музыкант* в цитированной фразе из статьи о Михоэлсе), а также "балладу" Н.Энгельгардта "Победитель", известную по антологии В.и П.Перцовых *Молодая поэзия*:<sup>112</sup>

Целый день в саду зеленом  
 Молоточком бьет кузнечик  
 Он кует вооруженье  
 Своему меньшому сыну (стр.212).

Во-вторых, важно отметить специфическое употребление слова "стрекоза" в XVIII начале XIX века, когда помимо современного значения это слово обозначало также и "кузнечика" и в ряде словарей проводилось или переводило лат. *locusta*, *cicada*.<sup>113</sup> Это вряд ли было известно Мандельштаму и его непосредственным предшественникам (все же, ср. ниже пример из Бальмонта) но соответствие "стрекоза = кузнечик" устанавливается у всякого двуязычного читателя через соответствие *cigale* у Лафонтена и *стрекоза* в русских переводах Сумарокова, Хемницера, Нелединского-Мелецкого и - хрестоматийного - Крылова.<sup>114</sup> В этом значении слово *стрекоза* употребляется иногда еще в XIX в. (возможно, под влиянием глагола *стрекозатъ*). Отметим только наиболее существенные примеры (из указанной статьи): сопоставление с *рифмой* у Вяземского ("Только звонко застрекочет / Колокольчик *стрекоза* / Рифма тотчас же насочит..."), сопоставление с *часами* в "Звуках ночи" А.Майкова ("*Стрекозы как часы* стучат между кустов") и наконец "Звонче голос стрекозы" - источник мандельштамовского "Дайте Тютчеву стрекозу"<sup>115</sup>(ср. также мотив *пения* в указанных переводах Лафонтена). Из XX века отметим у Бальмонта: "Протяжное *пенье стрекоз*" ("В столице", сб. *Под северным небом*). Отметим у Мандельштама тему "стрекоз смерти" связанную с А.Белым (см. К.Тарановский: "The Problem of Context and Subtext in the Poetry of Osip Mandel'stam", *Slavic Forum, Essays in Linguistics and Literature*, - The Hague, 1974; ср. еще в "Кубке мятежей", стр.209: "Полковник /.../ *стрекочет* /.../ и вот я мертв"), но м.б. и с А.К.Толстым: "ассирийские крылья стрекоз" в стихотворении с блоковской рифмой "крыл-Азраил" (см. К.Ф.Тарановский: "Разбор одного заумного стихотворения Мандельштама", *Russian Literature*, II, 1972) и стихи: "Ломали крылья стрекозиные / и молоточками казнили" возможно устанавливающие связь *стрекоз* и *цикад/кузнечиков* (ср. *молоточки*). Ср. также слово *стрекочет* в связи с *часовщиком* в цитированных выше стихах из "Армении", 10.

Наконец, связь *кузнечика* со *словом* и *пением* явно восходит к известному мифологическому мотиву *кузнеца слов, кузнеца языка*. В качестве источников можно назвать Бальмонта ("Кузнец", сб. *Горящие здания*): "Возле дыма и огня / Много слов я создаю /.../ Я кую", а также посвященный этому мотиву абзац в "Трех главах из исторической поэтики" Веселовского (*Историческая поэтика*, - Ленинград 1940, 328), - "ковач песен" и наконец дантовский стих (*Purg.*, XXIV, 117): "fabbro del parlar mater-

по<sup>116</sup> (ср., может быть, сообщение Миндлина о том, что в 1919 г. Мандельштам брал у Волошина Данте с параллельным французским переводом - II, 524).<sup>117</sup> В пользу дантовского источника говорит мотив цикады в *Разговоре о Данте* ("цитата есть цикада"); существенно, что употребленное в этом пассаже слово *клавиатура* применялось Мандельштамом и к переводу (см. II, 427). Ср. особенно перевод стиха Данте (Inf., XXXII, 35):

Создается саранчевая фонетика:

Mettendo i denti in nota di cicogna,

Работая зубами на манер челюстей кузнечиков (*Разг.*, 46).

Т.е. *cicogna* 'аист' на основании сходства *cicogna* - *cicada* переводится как *кузнечик* (= *цикада*). Ср. также о Данте: "Он /.../ ест и пьет /.../ подражая /.../ пisku и стрекоту насекомых" (*Разг.*, 79). Сюда же у Мандельштама: *работать речь* (ср. лат. *fabri*), а также *Слово - подкова и родовое железо* (о языке) в "Мне кажется, мы говорить должны" (ср. также тему *слова и имени* в "Нашедший *подкову*").

## V

Упомянутые выше цитаты из Анненского - не единственные в анализируемом стихотворении. Ср. в "Царе Иксионе":

Там гурьбою веселой  
Облетая сады  
Золотистые пчелы  
Собирают меда  
/.../  
И красавица Геба  
Ими поит гостей.<sup>118</sup>

Ср. противопоставление *Геба-Лета* в трагедии (см. ниже о стихе "Россия, Лета, Лорелея"): выбор между кубками Гебы и Леты в рассказе Иксиона (Анненский, 399), а также представление о *меде* (амброзии) как о напитке бессмертия.

Ср. в "Лаодамии": "Страшны голодные осы" (стр. 449).<sup>119</sup> Там же: "Наш путников еще *высокий дом* / не прогонял" (479), наконец в "Меланиппе": "Над *гробом нежной* / моей сестры... (117); ср. *нежные гроба*. Там же - постоянный мотив *хоровода*: "Ты в хоровод девичий наш войдешь?" (317), "*Хоровод священный* ей не мил" (320). Ср. в "Иксионе": *хоровод ораэд* (382, 404) и упомянутый в I разделе: "Хор горных нимф ораэд". Можно указать также ре-

минисценции трагедий Еврипида, переведенных Анненским: "Ногою / гибкой я меж дев Аргосских / В хороводе уж не буду / *попирать* родные нивы" ("Электра", стр. 179-82). "О прелесть мира, О Харити<sup>120</sup> /.../ Вы мир верните ей забытый / О Музы, в пляске круговой / Тогда впервые<sup>121</sup> Афродитой / Тимпан гудящий поднят был" ("Елена", 341-346). "Муз хоровод дивноколых /.../ Долго / Славил там песнь *Пиэрид* тайну любви" ("Ифигения в Авлиде", 1042-45). "Вещий бог, на семиструнной / Лире вторя, песней дивной / воспоеет..." ("Ифигения в Тавриде", 1128-30).<sup>122</sup> Сюда же - "Ион" Еврипида (ср. "Ион" Платона), где можно найти источник отождествления "Кремль-Акрополь" в "О природе слова" - ср. *кремль Афини* ("Ион", 1038; ср., кстати, слово *кремль* в переводе Иванова из Алкея). На фоне этих цитат правдоподобным представляется предположение об Анненском как об источнике мотива *бескровной жертвы* (*мед, вино и молоко*) в "На каменных отрогах". Ср. *вино с молоком*, которым поят тень Филламона в "Фамире": "Филламон! Вельможный! / А кровки? Или молочка с винцом?" (Анненский, 572); ср. ремарку: "тень припадает к молоку с вином и жадно пьет" (стр. 573). Мотив сопроводительной жертвы в "Лаодамии": "Но *асфоделей* / Бледно-лиловых / В пепельном поле /<sup>123</sup> Он не увидит /.../ Пока из *нежних* / Любящих рук /<sup>124</sup> С молением слезным / *Пчелы* *золотой* / Дар не прольется / На грудь земли / С струею белой / Телицы черной" (стр. 498). Наконец, там же перечень всех трех компонентов "Прости мне сын /.../ *коль пеною вина* / *И молоком и медом* в чаше медной / Ты не почтен"; ср. аналогичный перечень в "Ифигении в Тавриде" (рядом с упоминанием лиры):

Я стонов и воплей смягчить  
 Напевами лиры и музыки,  
 Искусством не в силах  
 /.../  
 В обитель Аида за ним  
 Из кубка умерших струею,  
 Хребет орошая земли,  
 Что же медю послать возлиянье?

Источник горных телиц.  
 И Вакхову сладкую влагу  
 И труд золотистой<sup>125</sup> пчелы...

("Ифигения в Тавриде", 145-47, 159-67)<sup>126</sup>

В контексте "Ифигении" *бескровная жертва* противопоставлена человеческим жертвам, приносимым Ифигенией-жрицей и принесенью в жертву самой Ифигении (ср. названия трагедий в переводах Анненского: "Ифигения-жертва", "Ифигения-жрица"), причем противопоставление особенно под-



черкнуто тем, что бескровной жертвой Ифигения должна почитать Ореста, а в сюжете она должна самого Ореста принести в жертву Артемиде.<sup>127</sup> Ср. также мотив человеческой жертвы у Анненского: "Ждет / Костер и нож детской" ("Меланиппа-философ", стр. 343) и *костер* угрожающий самой Меланиппе (ср. перевод Анненского из Леконта де Лиля "Огненная жертва").<sup>128</sup> На этом фоне можно полагать, что *бескровная жертва* в IV строфе мандельштамовского стихотворения имплицитно противопоставление человеческим жертвам, что для 1919 года вполне понятно. С другой стороны, *мед, вино и молоко* - это погребальная жертва, пища мертвых (ср. "где не едят надломленного хлеба / Где только мед, вино и молоко" - т.е. Святые острова могут читаться как "острова мертвых" (ср. раздел VI).<sup>129</sup>

Существенны также комментарии Анненского к Еврипиду. Ср., например, его статьи в кн. *Вакханки, Трагедия Еврипида, Стихотворный перевод /.../ и три экскурса/.../ Иннокентия Анненского* (СПб., 1894), где Еврипид связывается с Саламином (ср. там же: "в гавани теснились только что прибывшие корабли" - стр. LXXXIII - при: "из гавани Афин" и "целый лес незваных кораблей" в "Саламине" Мандельштама).<sup>130</sup> Здесь же - пересказ "Ипполита" и "Ифигении в Тавриде" (стр. LIII и LXI) и специальный "экскурс": "Дионис в легенде и культе" (стр. LXVII-C), с многочисленными упоминаниями *хороводов, оргий* и т.п. (ср. ссылки на указанную книгу в разд. I и III, а также ряд других ссылок в настоящем разделе). К последней строфе ср.: "Скала под ударом вакхического тирса дает воду и вино, а земля /.../ струится молоком, с тирсов каплет мед" (стр. LXXXVIII) и: "Пьеса замыкает классический век античной трагедии *дифирамбом* в честь бога сцены: в центре *хор*, и сам Дионис - запевалой. Точно завершив полный *круг*, трагедия вернулась к своему источнику" (стр. 157), ср. мотив Ипокрены. Отметим здесь же наименование Софокла - "творец Антигоны" (стр. X) - ср. "похитивший голубку Антигону" об Анненском у Мандельштама, а также связь: "фракиец /.../ тронутый *стрекалом бога*" (стр. XXXV) и "Но ты, о радость Кипра, ты /.../ /Хоть раз *стрекалом* с высоты / До Хлои дерзостной *коснися*" (перевод Анненского из Горация, *Од.*, III, 26 - Анненский, 231) - в связи со словом *стрекало* в "Вооруженный зреньем узких *ос*" (указано нам Р.Д.Тименчиком).

Правдоподобность реминисценций из Анненского подтверждается общим характером упоминаний его имени у Мандельштама, и - для анализируемого стихотворения - в первую очередь сближением с Вяч.Ивановым в "О природе слова": "Все спали, когда /.../ Анненский бодрствовал /.../ Не было еще "Весов". Молодой студент Вячеслав

Иванович Иванов обучался у Момзена и писал по-латыни монографию о римских налогах. И в это время директор Царскосельской гимназии долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывая в себя змеиный яд мудрой эллинской речи" (II, 253). Другие высказывания об Анненском связывают его с "греко-русской темой", и сходны с цитированными словами о Иванове.

И для Анненского поэзия была привычным делом и Еврипид был домашний писатель - сплошная цитата и кавычки.<sup>131</sup> Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой.<sup>132</sup> Он /.../ никогда не сближал внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии не эллинизация, а внутренний эллинизм адекватный духу русского языка (II, 253);

ср. рецензию Блока на *Тихие песни* (Собр. соч. VI, 1962, 619 и сл.). "Анненский представитель эллинизма героического. Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укрепленными городищами" (II, 252; ср. тема *Акрополя* - деревянного в "За то, что я руки твои..."; ср. слово *Акрополь* в связи с русско-греческой темой: "Кремль-Акрополь" - см. выше). "Они /европейцы - Г.Л./ испугаются этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов,<sup>133</sup> и сорвавшего классическую шаль с плеч Федры,<sup>134</sup> и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнувшего Овидия" (там же).<sup>135</sup> "Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя статья /.../ и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того, чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии /ср. "Елена" и "Ифигения в Тавриде" Еврипида - Г.Л./ бросает в водопад куклу /.../" (III, 34-35).

К Анненскому восходит и другой мотив IV строфы "На каменных отрогах" - сочетание *простоволосая трава*. Ср. в переводе Анненского из Верлена - "Вечером", посвященном Овидию в изгнании: "Пусть бледная трава изгнанника покоит / И ель вся в инее серебрянная кроет /.../ Редея, волосы седеющие сбились (имплицитное сближение седины волос и инея, серебра ели) / И ветер, леденя откритое чело" (ср. *холодок, лоб, повеяло* в "На каменных отрогах"). При этом в переводе "Colloque Sentimental" Верлена: "Вся в инее *косматилась трава*",<sup>136</sup> где *иней* и применение к *траве* глагола *косматилась* (имплицитного "волосы") явно связано с "Вечером". Ср. также в "Меланippe": "Как волос / В траве или тонкие нити" (Анненский, 315). Эта достаточно отдаленная связь подтверждается тем, что слово *простоволосий* употреблено также в стихотворении, посвященном Овидию - "В простоволосых жалобах ночных"<sup>137</sup> (что специально подчеркивается в

статье "Слово и культура": "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* Трестиях", - II, 225; ср. в той же статье "И сладок нам лишь узнаванья миг", II, 227).<sup>138</sup> Показательно, что, говоря об Анненском-переводнике, Мандельштам цитирует последние строки "Вечером":

На жалкий хребий мой я больше не в обиде:  
И наг и немощен был некогда Овидий.

"Неспособность Анненского /.../ быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. И орел его поэзии, когтивший *Еврипида*, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах кроме горсти *сухих трав*" ("О природе слова", II, 252). Перечень имен показательен и достаточно явно указывает на "На каменных отрогах" (если верно наше предположение о цитировании *Еврипида* в IV строфе этого стихотворения).<sup>139</sup>

Так как речь идет о цитировании переводов Анненского<sup>140</sup> (это касается и *Еврипида*), то важно отметить, что известные нам рецензии отмечают в его переводах те же черты, что и в переводах Вяч.Иванова. Ср.: Ф.Ф.Зелинский, "Еврипид в переводе И.Ф.Анненского" (*Из жизни идей* I, 1908, 321-38) - рецензия на I том *Театра Еврипида*, 1906): "И.Ф.Анненский вовсе не переводчик в обыкновенном смысле слова, но толмач, старающийся только своими словами передать /.../ речь подлинника. Еврипид для него - часть его собственной жизни, существо родственное ему самому" (стр. 321) - правдоподобно считать эту фразу источником цитированного выше высказывания Мандельштама. Специально подчеркивается "субъективность перевода" ("Называя перевод И.Ф.Анненского художественным, мы тем самым называем его субъективным" - стр. 322), которую отмечают и новые исследователи.<sup>141</sup> Для сближения с Вяч.Ивановым особенно важна рецензия Э.В.Дилля (чьи рецензии на Иванова цитировались выше) на I том второго (посмертного) издания *Театра Еврипида* (под редакцией Зелинского); ср. в связи с сказанным в I разделе статьи: "Благодаря Ф.Ф.Зелинскому у нас есть свой Софокл, благодаря его же заботам - является на свет труд жизни И.Ф.Анненского, подарившего нам нашего *Еврипида*" (*Гермес*, XIX, 1916, 450).

Для этого сопоставления важны также случаи руссификации в переводах и трагедиях Анненского: ср. монолог Гермеса в "Иксионе", где бог описывает свою статую в Царском селе (Анненский, 485), цитату из Пушкина в "Фамире" (упоминание *цвеници* - "И из пелен ее я разо-

вью" - 532), из Слова о Полку Игореве в переводе "Ифигении в Тавриде" ("Златое слово выронив" - стр.979) и др.

(Продолжение следует)

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Работа писалась в несколько этапов и на каждом из них обсуждалась с рядом моих коллег. Многое из того, что было высказано при этих обсуждениях, вошло в статью, и авторы этих замечаний указаны в тексте. Я благодарю всех коллег, названных ниже, особенно Р.Д.Тименчика, несколько раз читавшего работу и указавшего целый ряд источников (многие из этих указаний послужили поводом к новым разысканиям) и К.Ф.Тарановского, проявлявшего постоянное внимание к этой работе и сообщившего нам ряд существенных соображений и сведений (в частности - свидетельства Н.Я.Мандельштам в ее воспоминаниях, оставшихся недоступным для нас.) Из лиц, не названных в статье, я благодарен Б.Я.Бухштабу и Д.М.Сегалу, с которыми обсуждался ряд положений.
- 2 *To Honor Roman Jakobson*, III, 1967.
- 3 Ниже мы приводим ряд косвенных доказательств этого (в частности, очень показательна цитата из Мандельштама у Ахматовой), не выделяя их особо. Разумеется, можно не признавать, что Мандельштам знал перевод Вересаева, но результаты, получаемые при таком допущении, кажутся достаточно интересными, чтобы оправдать само допущение. Кроме того, предположения, сделанные в работе, на наш взгляд, косвенно подтверждают друг друга.
- 4 Об этом см.: Г.А.Левинтон, "Литературные влияния", *Материалы XXVII студенческой научной конференции*, - Тарту, 1972.
- 5 Ср. упоминание Иванова в списке поэтов в статье "Выпад" (*Собрание сочинений*, II, 1971, 228), определение символизма формулой *a realios ad realora* со сноской: "Формула символизма, данная Вячеславом Ивановым. См. "Мысли о символизме" в сборнике *Борозды и межи* ("Утро Акмеизма", *Собрание сочинений*, II, 324), "Сам Вячеслав Иванов много способствовал созданию акмеистической теории" (*там же*, II, 257). Ср. также письма к Вяч.Иванову (II, 485 сл., А.А.Морозов. *Письма О.Э.Мандельштама к В.И.Иванову* - Зап.Отд.Рукописей ГБЛ.в.34 - Москва, 1974, с ценным комментарием).  
К связи анализируемого стихотворения с Ивановым ср.: "Брюсов и Вячеслав Иванов, стихи коих уже могли бы возбуждать благородную печаль о том, что теперь так не пиют. В стихах Вяч. Иванова какая-то пресыщенность /.../ поэт до такой степени дома в своих образах, что ленится творить /.../ достиг, очевидно, того величия, когда ему позволено и сонному прикасать-

- ся к кифаре, чуть-чуть касаясь ее перстами" ("О современной поэзии", *Собрание сочинений*, III, 28; ср. лексику III строфы "На каменных отрогах"; о слове кифара см. ниже).
- 6 В.Вересаев /рец./, "Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе Вячеслава Иванова", *Вестник Европы*, 2, 1915, 390-91 (перепечатано в: В.В.Вересаев, *Собрание сочинений* X - Москва 1930, 263).
  - 7 Э.В.Диль, "Эолийские лирики в переводах Вячеслава Иванова", *Гермес* XV:19, 1914, 461.
  - 8 *ЖМНП* 1916, февраль, "Критика и библиография", 396-406.
  - 9 Стр. 405-06.
  - 10 *Гермес* XVIII:7-8, 1916, 140.
  - 11 *ЖМНП* 1916, февраль, 403.
  - 12 *Петроградские вечера*, кн. III, б.г. 1914 или 1915, 234-35. Отметим, что в этой же книге опубликован ряд рецензий и статей, на которые нам еще придется сослаться ниже, а в IV книге того же издания - стихи Манделыштама "Реймс и Кельн" (кн. IV, 1915, 15).
  - 13 Р.Д.Тименчик, указавший нам эту рецензию, предположил в *нежной тайне источник нежных гробов* в анализируемом стихотворении (ср. частоту слова *нежный* в рецензии Кузмина), рассматривая *раскрылись гроба* как намек на *раскрылась гробовая тайна*.
  - 14 Ср. требование к переводу, сформулированное В.Брюсовым: "Можно кратко определить задачу переводчиков, сказав, что их труд должен будет для русского читателя заменять подлинник. (О переводе *Энеиды* Вергилия - опубликовано в статье М.Л.Гаспарова "Брюсов и буквализм", *Мастерство перевода*, сб.8 - Москва 1971, 122). К понятию "нейтральности" (в негативном смысле) ср. "в русских переводах почти все иностранные писатели /.../ говорят одним и тем же суконым языком" ("*Потоки халтуры*", *Собрание сочинений* II, 425).
  - 15 /В.Брюсов/. Несколько соображений о переводе од Горация русскими стихами. - *Там же*, 125.
  - 16 Ср. соображения Ю.М.Лютмана о том, что при наличии нескольких способов описания один из них может восприниматься "не как один из многих возможных способов выражения, а как содержание, структура самой действительности" (Ю.М.Лютман, "О проблеме значений во вторичных моделирующих системах", *Труды по знаковым системам* II - Тарту, 1965, 27.) Такое восприятие Вересаевского перевода свойственно не только Манделыштаму. Этот перевод постепенно превращался в канонический и до сих пор рассматривается как адекватный. Показательно в этом отношении переиздание *Эллинских поэтов* 1963 года (не только сам факт переиздания и включение в серию переводов классических текстов - *Библиотека античной литературы*/, но и эдичионные и комментаторские приемы). "Индивидуальность" переводов Вяч.Иванова отмечает и М.Л.Гаспаров (*Начало Ифигении в Тавриде* Еврипида, - сб. *Античность и современность* - Москва 1972, 269). Ср. также в последнее время использование вересаевского перевода (кроме первой строки) в переводе романа Сэлинджера Р.Райт-

- Ковалевой и появившуюся недавно (м.б. после работы К.Ф.Тарановского?) тенденцию цитировать название романа, как "Выше кровельку, плотники", - т.е. используя перевод Иванова.
- 17 Ср. аналогичную роль имен в строке "пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала". Реалии могут относиться и к "Крым" и к "Тавриде", как формулирует это противопоставление Д.М.Сегал ("Семантическая структура одного стихотворения Манделыштама", *Sign, Language, Culture - The Hague* 1970, 618), "вполне вписываясь в 'современность'", эта строка в то же время "прекрасно передает сущность /.../ эллинизма" (*там же*, 621).
- 18 Возникает подтекстовая связь: *сапожок - башмаки* = *сапоги* у Иванова/, ср. *сапожнич*. Перевод этой связи в текст в одном из вариантов - замена *сапожок* на *башмачек* (*башмачек - башмаки*, как у Иванова *сапожок - сапоги*). Нельзя ли предположить, что вересаевские варианты отразились в стихе "Блажен кто завязал ремень / подошве гор на твердой почве" в Грифельной оде, связанной и с греческой темой вообще и с "На каменных отрогах".
- 19 К.Ф.Тарановский, *op. cit.*, 1985.
- 20 Сочетания *целебная криница* и *холодная криница* сопоставимы не только ритмически и синтаксически, но отчасти и фонологически; определения оба женского рода в именительном падеже содержат комплекс /*п*а*ж*а/, мотивированный морфологически, которому предшествует прерывный звонкий, и ударному гласному (стоящему перед этим звонким) предшествует /*л*/, а ему в свою очередь - безударный альтернант *того же гласного*; для обоих начальных согласных нерелевантна оппозиция звонкость/глухость. Как видно из сказанного, число и последовательность гласных, согласных и сонантов - одинаковы. О другом "греческом" источнике - см. раздел II.
- 21 Ср. употребление этого названия у Манделыштама ("И вместо струи Ипнокрены" и др.) а также его аннаграмму в стихах: "Обратно в кревь родник журчит / Цепочкой, пеночкой и речью" (ср. также слова *кремень* и *кремнистый*, распространяющие эту фонологическую тему на весь текст "Грифельной оде").
- 22 Ср. в других стихах Бальмонта: "Радуйся - /.../ в Сладим-реке есть мед" ("Радуйся", сб. *Зеленый Вертоград*), ср. название сборника Бальмонта 1917 года *Сонеты солнца, меда и луны*, с эпиграфом "Слово песни - капля меда..." (перевод Бальмонта испанской песни "Soleares"). В других стихах Манделыштама: "Отчего душа так певуча", ср. "Отчего душа болит" ("Отчего?", сб. *Зеленый Вертоград*), "Ночь, где шумит Енисей" - ср. "Страна, где мчит течение Енисей" ("Сибирь", сб. *Сонеты солнца, меда и луны*).
- 23 Украинские мотивы в этом стихотворении (ср. *криница*) могут быть связаны с переводом Сафо Ивана Франко, вышедшим под тем же названием, что и книга Вяч.Иванова (И.Франко, *Алькаї и Сафо* - Львів 1913), о чем Манделыштам мог узнать в Киеве в 1919 г.
- 24 Ср. там же о ионийской традиции эпоса (ср. "ионийский мед")

- и в связи с сопоставлением аэдов и лирников - сопоставление греческих и сербских певцов.
- 25 Интересно отметить, что именно упоминаемая Тарановским строфа цитируется в рецензии Блока на сб. "Прозрачность" (*Собр. соч.*, V, 1962, 539): "Цикады, цикады / Молотобойные / Скрежетопильные / Звонко-гремучие / Вы ковачи".
  - 26 Это подтверждает Н.Я.Мандельштам. См. V.Terras, "Classical Motives in the Poetry of O.Mandel'stam", *SEEJ* X, 1966, 3. Ср. "Кузнечиков хор спит" (ср. ниже в этом же разделе о комплексе *хор* в I строфе) - стих, цитируемый Ахматовой в "греческом" контексте в виде "мрачно хор *цикад* вдруг зазвенел из сада" ("Смерть Софокла").
  - 27 Ср.: "Цикады во всю кузнечики, которых он, как почему-то все русские, принимал за *цикад*". (В.Набоков, *Весна в Фиальте*, 1956, 138). Это можно рассматривать как свидетельство энтомолога и/или как намек на стихи Иванова и Мандельштама. Здесь аналогичная (но вскрытая) игра: *цикают* кузнечики /= *цикады*/, как у Мандельштама: *куют* цикады /= *кузнечики*/. Ср. у него же в "Даре": "Кузнечик заводящий свой маленький мотор ... цик-цик-цик".
  - 28 Ср. также у Анакреона: "Как *кузнец* молотом вновь Эрот по мне ударил" (фр. 47, пер. Г.Ф.Церетели. - А.и М.Круазе, *История греческой литературы*, СПб., 1912, 161).
  - 29 Связь с первой строфой.
  - 30 Эти стихи Державина как источник "*кукащих цикад*" был указан Н.Я.Мандельштам, на что обратил наше внимание К.Ф.Тарановский.
  - 31 О подобных фольклорных отсылках см.: Н.Я.Мандельштам, *Воспоминания*, 1970, 201-02. Отметим, что отсылка к песне не обязательно имеет фольклорное значение, ср.: "Кремнистый путь из старой песни", где речь идет о превращении лермонтовского стихотворения в романс (ср. Г.А.Левинтон, "К проблеме литературной цитации"; I, *Материалы XXVI научной студенческой конференции*, Тарту, 1971).
  - 32 Учитывая значение фонологического комплекса *хор* в I строфе (см. ниже, особенно раздел VII), можно видеть здесь отчетливое противопоставление I и II строфы.
  - 33 Ср. подзаголовок раннего варианта ("Людмила"): "Русская баллада, подражание Бюргеровой 'Леноре'".
  - 34 У Вересаева - *колечко*, у Иванова - *перстенок* (ср. также *перстень* в переводе Г.Ф.Церетели. - А.и М.Круазе, *История греческой литературы*, СПб. 1912, 157).
  - 35 Ср. слово *ковачи* в цитированных стихах Вяч.Иванова.
  - 36 Ср., в частности, в этой книге Веселовского - о русском фольклоризме (в том числе Жуковского) - стр.473, 475; о руссификациях в переводах Жуковского - стр. 477. В связи с 'лирниками' (и 'бълинами' у Иванова) ср. "Он были мне Омировы читал" - в стихах Тютчева о Жуковском, цитируемых Веселовским (стр. 508). О других связях *цикад* см. ниже - раздел IV.
  - 37 Ср. интересный прием в статье "О природе слова", где на протяжении трех страниц постоянно встречаются рядом и синоними-

- зируются слова "Кремль" и "Акрополь" (*Собр. соч.*, II, 248-51). Ср. "Овидий, Пушкин, Катулл", "Пушкин, Овидий, Гомер" (II, 224 - сочетания, восходящие к формуле Зелинского "Овидий, Цекспир, Пушкин" - см. раздел VIII). В связи с этой темой интересно отметить, что в IV книге *Петроградских вечеров* (т.е. той же, в которой появились "Реймс и Кельн" Мандельштама и следующей после рецензии Кузмина) появилась рецензия Б. Мосолова на *Глиняные голубки* Кузмина (IV, 1915, 235-38). Если допустить предположенное выше влияние Кузмина, то оказывается важным, что стихи Кузмина сравниваются "с мелической поэзией древних греков и особенно /.../ с песнями великого лесбийца, появившегося недавно в отличном переводе на русский язык, принадлежащем Вячеславу Иванову". Далее сравнение с Алкеем приобретает другой смысл (цитируется Гораций: *Од*, I, 32; отметим, однако, что это - ода "К лире").
- 38 Тема наследия в связи с Сафо восходит к "Предисловию" Иванова к книге *Алкей и Сафо*, которое заканчивается фр. LXI: "Вспомнит со временем кто-нибудь, верь, и нас". Связь темы наследства с Сафо реализуется в соположении I и II строф. К Сафо (помимо прочих смыслов - см. раздел IX) относится и последнее четверостишие I строфы, которое как показывает автоцитата в "Барсучьей норе", отмеченная Ю. Иваском (см.: Мандельштам, III 1969, XX) связано с мотивом бессмертия: "Высокий математический лоб Софьи Перовской /.../ веет уже мраморным холодком настоящего бессмертия" (II, 272). Определение *математический* относится к ассоциативно связанной с Софье Перовской - Софье Ковалевской, т.е. ясно, что для Мандельштама здесь важно само имя *Софья* в силу его греческой этимологии (ср. теологическую традицию) и фонологического сходства с именем Сафо. Если отвлечься от ударения (а место ударения у обоих имен совпадает), то эти имена тождественны по составу гласных /а,о/ и по порядку согласных /s.f - s.f'/. Ср. снижение темы бытовой мотивацией в "Холодок цекочет темя" (ср. рифму *время*) и, может быть, сцену в "Египетской марке": "парикмахер /.../ лил ему прямо на макушку, облизавшую в концертах Скрябина, холодную коричневую жижу, ляпал прямо на темя ледяным мирром" (II, 13), связанную также с Гоголем ("матушка, пожалей своего сына" - II, 13).
- 39 См.: К.Ф. Тарановский, "Из истории русского стиха XVIII в.", *Роль и значение литературы XVIII в. в истории русского культуры*, Сборник к 70-летию П.Н. Беркова, Москва-Ленинград 1966, 107-08.
- 40 А возможно и имя *Кори*, ср. связь *хоровода*, *луга* и пр. с именем Персефоны/Прозерпины.
- 41 Ф.Ф. Зелинский, *Древне-греческая религия*, Петербург: "Огни", 1918, 41-42.
- 42 Ср. автоцитатное обыгрывание того же корня в "Стихах о неизвестном солдате" (5): "Хорошо умирает пехота / И поет хорошо хор ночной", где слово *умирает* выделено как единственное, не содержащее ударного о (ср. "*хор* цикад" в цитированном выше



- стихе Ахматовой из "Смерти Софокла"). Ср. "Всяду горы сладкие Орфея".
- 43 Ср.: V.Terras, *Op.cit.* Ср. также слово *choreas* в источнике стиха: "Я в хоровод теней..." (*Verg. Aen.*, VI, 644; см.: О.Ронен, "Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике О.Мандельштама", *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky* - The Hague, 1973).
- 44 Важно, что слово *златой* (более того "чертоги златые", возможно, ассоциируемые с *Евгением Онегиным*) есть в переводе оды Сафо к Афродите, сделанном Ф.Е.Коршем (*Русский Вестник*, 1880, сентябрь, 75-76). Этот перевод (перепечатанный в *Гермесе* в 1915 г. в приложении к некрологу: Г.Зенгер, "Федор Евгеньевич Корш", *Гермес* XVI:7-8, 1915, 185-87) вошел в хрестоматию В.Алексеева (*Древне-греческие поэты в биографиях и образцах*, сост. В.Алексеев, СПб., 1895), т.е. для Мандельштама этот способ перевода может быть связан с традицией "русской Сафо" в целом (ср. в том же переводе "мою злую кручину развей"), а, может быть, вообще с традицией перевода греческих авторов. Например, о роли Гнедича - см. Л.Я.Гинзбург, "Поэтика О.Э.Мандельштама", *Изв.АН СЛЯ* XXI, 1972 № 4, 312. Слова *кручина* и *чертоги златые* есть также в переводе Г.Ф.Церетели (Круазе, *Op.cit.*, 159).
- 45 Цитата из *Слова о полку Игореве*: "Г'екоть славїя успе" (ст.35), безусловно понятная Мандельштаму, в чьих стихах известны цитаты из *Слова* и упоминания *Слова* (ср. также II, 245). Интересно, что это же сочетание ставит в вину Иванову и Кузмину (см. выше).
- 46 *Вестник Европы*, 1912, февраль, 390-91. Ср. также: "подлинный дух античности и простонародная нежность" в указанной рецензии Кузмина. К этому близки и замечания Блока в рецензии на *Прозрачность* - "Нельзя не пожаловаться на перевод Вакхилидова дифирамба в некоторых частях русским *былинным* складом /ср. слово *былины* у Иванова, Г.Л./ тем более, что такая передача, по-видимому, намеренна, иначе мы не встречали бы таких выражений, как "али-вдосталь" и "нет надеждидружинников" (Блок V, 1962, 540), ср. возражения против "таких слов и выражений, как /.../ харалужный, сулица" и пр. (V, 539). Отметим, что прием смещения подчеркнуто русских слов (архаизмов - "архивных слов", по выражению Измайлова) и греческих реалий - основной прием пародий на Вяч.Иванова (Е.Венский, А.Измайлов).
- 47 Ср. "Густой благовест Вячеслава Иванова" (II, 230). Ср. в черновике: "Не хватает слова / Не выдумать его, само гудит / Качает колокол" а также: "Говорит по-французски, но французские слова звучат тускло и матово, как приглушенный колокол родной речи" (Нюэн Ай-Как).
- 48 Ср.: "Лучше обстоит дело сложным византийско-эллиническим миром Вячеслава Иванова /.../ Он относился к Византии и Элладе не как к чужой стране, предназначенной для завоевания, а справедливо видел в них культурные истоки русской поэзии" (II, 341). Ср. о руссификации в более общем плане (не только в связи с

- Грецией): "Серебрянная труба Катулля /.../ мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски ("Слово и культура", II, 224). Ср. также: "Перевод был прививкой чужого плода" (III, 59), "Добрый гений русских переводчиков - Жуковский - и Пушкин относились к переводам всерьез" (III, 58-59). Вообще о взглядах Манделштама на перевод см. "О переводах", "Потоки халтуры" (II, 425-40), "Жак родился и умер" (III, 57-60).
- 49 К.Гриневич, "Versus Sapphicus", XV:15-16, 1914, 420-28;  
С.Шольце, "Возражение г.Гриневичу", XV:17-18, 450-52;  
Э.Диль, "Эолийские лирики в переводе Вячеслава Иванова, XV:19, 460-63;  
А.Карасевич, "Письмо в редакцию (по поводу полемики г.С.Шольце с г.Гриневичем)", XVI:I, 1915, 22;  
С.Шольце, "К чему следует стремиться при переводе древних авторов", XVI:2, 40-42;  
А.Захаров (рец.) "Архилох, Стихотворения и фрагменты; Сафо, Стихотворения и фрагменты, пер. В.В.Вересаева", XVIII:7-8, 1916, 137-42.
- Ср. также статью В.Брюсова, появившуюся до выхода переводов Иванова и Вересаева, но упоминаемую А.Захаровым (стр. 370) в перечне работ, связанных с этой дискуссией: В.Брюсов, "О переводе Энеиды русскими стихами", XIV:9, 1914, 259-67, а также: В.Брюсов, "Sapphicus Maius в русском стихосложении", XIX:15-16, 1916, 325-27.
- 50 А.Карасевич, "Письмо...", 22.
- 51 Во всяком случае, так мог интерпретировать эту полемику Манделштам. В действительности, сторонники передачи низших уровней оригинала могли стоять на очень разных позициях: от Шольце (видимо, наиболее близкого к позиции Манделштама), который, протестуя против слова "экзотический", употребленного Гриневичем, говорит: "Наша европейская культура есть полное продолжение греческой" ("Возражение г.Гриневичу", 450-51), - до Брюсова, чья статья входит в серию не напечатанных при его жизни работ, сейчас опубликованных в указанной статье М.Л.Гаспарова ("Брюсов и Буквализм"); М.Л.Гаспаров показывает, что для Брюсова важно было именно создание "эффекта отдаленности", экзотичности (как и в его "римских" романах, Гаспаров, *op.cit.*, 106), "Мне хочется дать возможность лицам, не знающим латинского языка, читать Горация по латыни" ("Несколько соображений...", 125). Ср. в связи со словами Шольце более ясное высказывание Брюсова в той же статье: "Поэзия Горация принадлежит эпохе, совершенно отличной от нашей. Современному читателю чужды те идеи, понятия, образы, в сфере которых живет поэзия Горация. Современному русскому читателю чужды те приемы изобразительности, те способы выражать свою мысль /.../ которые были обычны в римской поэзии. Русскому читателю чужды, наконец, горацианские метры" (стр. 127). Но Манделштаму неопубликованные статьи Брюсова, конечно, не были известны.
- 52 Причем, видимо, из разных соображений (ср. аналогичное требо-

вание Брюсова, объясняемое установкой на "буквализм", на перевод, заменяющий подлинник). Интересно, что это требование формулируется им (см. сноску 14) в статье 1916 г., т.е. написанной вскоре после полемики в *Гермесе*, эта формулировка, видимо, является своеобразным ответом на позицию Гриневича. В частности, с его предложением переводить античные тексты русским классическим рифмованным стихом явно связано следующее место в статье Брюсова: "Переводчик, чтобы быть последовательным, должен будет изменить и *метри* Горация, применяя, вероятно, и *рифму*, как обычное украшение наших лирических стихотворений. Но в поэтическом создании форма важна никак не менее содержания; изменяя форму стихотворения, переводчик изменит что-то в самом его существе ("Несколько соображений...", 125; курсив наш, Г.Л.). Вопрос о сходстве позиций Брюсова и Вересаева представляет специальный интерес, ср. обвинение Н.Квашнина-Самарина в "слишком народном русском выражении" в переводе *Энеиды*, в примечании ко второй редакции перевода *Энеиды*, стих 2 (Гаспаров, *op.cit.*, 115). Интересно сравнить теоретическую позицию Брюсова с практикой Манделыштама. "Перевод, заменяющий подлинник, должен быть пригоден и для *цитат* по нему (Гаспаров, "О переводе 'Энеиды' Вергилия", 123; курсив Брюсова). Для Манделыштама источником цитации служит как раз противоположный тип перевода. Следует, конечно, помнить, что слово *цитата* употреблено у Брюсова не в том же смысле, в каком употребляем его мы, говоря о Манделыштаме, и в каком употреблял его сам Манделыштам; Брюсов говорит о цитате в научном сочинении, а не о *литературной цитации*, - а также о том, что Манделыштаму, как уже говорилось, вряд ли были известны указанные статьи Брюсова, и сопоставление имеет только типологическую ценность. Ср. также отзыв Манделыштама о брюсовском переводе *Фауста*: "беззубое лже-научное цвкание" ("О переводах", II, 436).

53 *Гермес*, IX:11-12, 1911, 316.

54 *Ibid.*, XIX:15-16, 1916, 334.

55 Интересно, что указанное стихотворение Ахматовой посвящено Нарбуту - ср. это имя в связи с одним из источников "На каменных отрогах" (см. раздел II).

56 Ср. в рецензии Манделыштама на перевод *Парижских арабесок* Пюисманса: "ошибка переводчика /.../ в том, что он уснащает перевод *чисто русскими* московскими словечками" (II, 415). Сходную амбивалентную роль играет слово *сандалии*, ср.: "Как мальчик вечером песок / Вытряхивает из сандалий".

57 Кроме того, этот способ описания можно рассматривать как имитацию "генетического описания". Манделыштам должен был знать рассуждения Лессинга об этом приеме, если не непосредственно, то через работы Потебни ("Из записок по теории словесности"; ср. упоминание Потебни: "русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потебней", II, 327); в таком случае "генетическое описание" должно было ассоциироваться у него с классическим примером: гомеровским описанием щита Ахилла. Следовательно, здесь

возникает подтекстовая связь с "эпической" темой первой строфы.

- 58 Правда, как указал нам К.Ф.Тарановский (в письме от 8.VII. 1972): "Быков Манделыгтам и в другом месте заменил *волами*: 'Овидий пел арбу *воловью*'. Об источнике (*Ovid. Tristia*, III, X, 33-34) см.: К.Тарановский, "О замкнутой и открытой интерпретации поэтического текста", *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*, I - The Hague, 1973, 358; О.Ронен, "Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Манделыгтама", *Slavic Poetics*, The Hague, 1973. Ср. "в *простоволосиях* жалобах ночных / Жуют *волы*", также в связи с Овидием. Кроме того, источником может быть и описание преследования Гектора Ахиллом (*Иллиада*, XII, 158-61, пер. Гнедича):

Сильный бежал впереди, но преследовал много сильнейший,  
Бурно несясь; не о жертве они, не о коже *воловоу*  
Спорились бегом: обычная мзда то ногам бегоборцев;  
Нет, об жизни ристалися Гектора, конника Трои.

Здесь опять связь с первой строфой (*эпическая* тема), возможно так же с мотивом состязания в беге в "Новеллино" (учитывая, что в этих стихах состязание сопоставляется с бегом в аду), сложение *бегоборцы* также находит аналогию в поздних стихах Манделыгтама. Слово *бычачьих* (в том же падеже, что и у Вяч. Иванова) в "Армении" может объясняться своеобразной "компенсацией": в переводе Вяч.Иванова из О.Туманяна ("Пахарь" - *Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней*, под ред. В.Брюсова, - Москва, 1916, 324) встречается слово *волы*, т.е. схематически:

	пер.Иванова:	цитата у Манделыгтама:
(Сафо)	<i>бычачьих</i> -----	<i>воловоу</i>
(Туманян)	<i>волы</i> -----	<i>бычачьих</i>

- 59 *Гермес*, XIII:18, 1913, 479. Ср. в его же переводах из Сафо возможные источники манделыгтамовского стихотворения: "*харит* блаженный хор" (ср. выше о слове *хоровод*) "Выше здание воздвигайте" (дом у Манделыгтама, при: *потолок* у Вересаева, *кровелька* у Вяч.Иванова, - правда, дом может восходить к цитируемому Тарановским - стр. 1982 - подражанию Сафо П.Голенищева-Кутузова).
- 60 А.и М.Круазе, *История греческой литературы*, СПб., 1912, 158.
- 61 О.Манделыгтам, *Разговор о Данте*, - Москва, 1967, 10 (далее обозначается *Разг.*).
- 62 *Ученые записки Казанского Университета*, XVI, 1899, кн.3, 64.
- 63 *Гимназия*, г.VI, 1893, кн. XII, XIV, XVIII-XIX, XX.
- 64 По крайней мере, по данным библиографии: *Русские советские писатели-прозаики*, 7:1, Москва, 1971.
- 65 Ср.: "По установившемуся преданию действительным изобретателем семиструнной лиры был Терпандр" - А.Н.Деревицкий, *Гомерические гимны: Анализ памятника*, - Харьков, 1889, 113.
- 66 Миф об изобретении лиры Гермесом мог быть известен Манделыгтаму из многих пересказов (кроме комментария Вересаева к Сафо,

см. Ф.Зелинский, *Из жизни идей, III : Соперники Христианства*, СПб., 1907, 92, там же о связи культа Гермеса с Аркадией – возможна подтекстовая связь III и IV строфы; тот же, *Древнегреческая религия*, – Петербург, 1918, 32; А.Н.Деревицкий, *Гомерические гимны*, и др.) и из Горация (*Од. I, 10*) – ода переводилась многократно, в частности, Державиным; ряд переводов был также в *Гермесе* в течение десятых гг., подробно см.: W. Busch, *Horaz in Russland (Forum Slavicum, II, München, 1964)*. Ср. также статью А.Тюлелиева, "Конспект урока Горация в VIII классе (Гимн Меркурию-Гермесу)", *Гермес*, XII:5, 1913, 119–26. На Горация, как на источник сведений об этом мифе, указывает имя Меркурий в вопросе Одоевцевой к Манделыгтаму, но в ответе Манделыгтама это имя уже не показательно, так как, даже если Одоевцева передает этот ответ точно (не ассимилируя терминологию Манделыгтама своей), то это может быть просто цитирование речи собеседника в своей речи. Можно полагать, что, помимо пересказов, Манделыгтаму был известен и сам гимн (в том или ином переводе), в котором сразу после эпизода изобретения лиры Гермес отправляется к коровам Аполлона; в гимне, естественно, упоминается Пиэрия: таким образом возникает связь между I и III строфами. Здесь можно найти объяснение немотивированному *Этиру*, который может быть просто анаграммой *Пиэрии*. (Заметим, что в переводе Вересаева стоят *тиерийские горы*, которые, как мы пытались показать выше, фонетически цитируются в "каменных отрогах Пиэрии"). Ср. также упоминание *хоровода* и *муз*: "Сопровождаю и сам я божественных муз олимпийских / Дело же их хороводы" (пер. В.Вересаева, стр. 450–51). Интересно отметить цитату из этого стихотворения в воспоминаниях Э.Л. Миндлина, приближающую стихи к тексту гимна: "струна под сухими пальцами воспелого Манделыгтамом Терпандра, того, кто вырезал из панцыря черепахи и *натянув* струны из *воловьих* жил, скандировал эллинские стихи" (см. III, 512): т.е. для слушателя-современника (ср. там же о чтении Манделыгтамом "Черепашки") эти стихи значили примерно то же, что мы реконструировали выше.

- 67 Отметим в том же сборнике (ср. подзаголовок "вереница *восьмистилий*") стихи, посвященные Тютчеву (стр. 89), Ф.Ф.Зелинскому (стр. 100, ср. разделы VI и сл.), Ахматовой (стр. 120 – с упоминанием *лиры*) и самому Манделыгтаму (стр. 117); ср. в последнем стихотворении: "он чтит *пространство* (ср. это слово в "Восьмистилиях)", "Он *нежно* любит материал /.../ строфы *послушную квадригу*" (ср. это слово в "Декабристе" – см. раздел VIII). Отметим также в других стихах сборника "Ковш медового питья" (стр. 28) "хлеб перемолот, жернова остыли" (стр. 29, ср. раздел VI), к дантовской теме (раздел IX); ср. явные реминисценции: "Должно быть *жизнь переломилась* / И *пол-пути* уж *пройденно* /.../, Какой-то свет едва заметный / На *жизни* *будущей* лежит" (стр. 39, учитывая, что это – последние строки стихотворения, можно видеть здесь и влияние "Равенны" Блока).
- 68 В том же номере *Нового журнала для всех*, 1913, апрель, в ко-

- тором напечатана его рецензия - помещены его стихи, связанные с темой мертвого жениха, "Покойник" (стлб. 2). Любопытно отметить в первом номере журнала за этот же год стихи Горюдцкого "Флорентийский рассвет" с интересными для нас строками: "О замыслов любимых хор / За цепью невысоких гор..." (стр. 16); там же - стихи Вл.Княжнина "Стихи о Петербурге" (стр. 58), которые интересно было бы рассмотреть как источник некоторых мандельштамовских мотивов.
- 69 В.В.Латышев, *На досуге; Переводы из древних поэтов*, СПб., 1898.
- 70 Под названием "Весна" - *Полярная Звезда*, 1822, 105 и сл.
- 71 Ср. здесь же: "Вакху вина покровителю празднуют люди", "Хороводы заводит Дионис" (пер. Латышева), ср. также упоминание *Ори* (у Масальского: "Вновь улыбнулась весне цветоносной румяная Ори" - см. раздел IX).
- 72 Здесь же (стр. 9) о кифаре, "изобретение которой приписывалось Гермесу", как об инструменте аэдов (связь I и III строф), "имевшей сначала 4, потом 7 струн" (ср. ниже). Ср. также краткий пересказ гимна к Гермесу (стр. 75, о гимнах - стр.7).
- 73 Отметим также важную для Мандельштама связь: *хоровод - круг*, эту связь (выводимую из соотношений типа: "Я в хоровод теней" и "Как Персефона в легкий круг") мы постараемся еще продемонстрировать ниже (в частности сюда относится и *колесо* - см. раздел VII). Ср., в частности, синонимию этих слов в письме к Вячеславу Иванову 13/21 августа 1909 г. (II, 487): "Несогласный на *хоровод* покидает *круг*, закрыв лицо руками", (пересказ "Кризиса Индивидуализма" Иванова, см. А.А.Морозов, *op. cit.*, стр. 264, прим.7, к теме *хор-хоровод* ср.: "Умался век эпоха: пусть же зачнется *хоровой дифирамб* /.../ Кто не хочет петь *хоровую песнь* пусть удалится из *круга*, закрыв лицо руками"). Ср. также: "Я в *хоровод*" и "*Из заколдованного круга*". Учительная это соотношение можно предполагать, что в ассоциации круга входит и эпический *κύκλος* (см. о цикле у Круазе, стр. 66 и сл.). К связи со II строфой ср. также: "Настоящим преемником *лесбосских* поэтов является *иониец* Анакреонт" (стр. 161). Отметим, что *κύκλος* означает также 'хоровод', 'круговая пляска' (ср. *αὐρεῖν κύκλου* - 'водить хоровод').
- 74 "Ион" - также название трагедии Еврипида (герой ее Ион - эпосим Ионии). Об этом см. раздел V.
- 75 *Творения Платона*, пер. Владимира Соловьева, т. I, Москва, 1899. О влиянии Соловьева на Мандельштама см.: Н.Я.Мандельштам, *Воспоминания*, 1970, 248.
- 76 Отмечено Н.Я.Мандельштам и (независимо) в 1968 г. - О.Роненом (сообщено нам К.Ф.Тарановским).
- 77 "Для Вакханок, впавших в гипнотическое состояние, вода превращается в мед и молоко" (прим. Вл.Соловьева). Таким образом, "мед, вино и молоко" IV строфы связываются и с поэтическим значением меда и с дionисийскими мотивами. Включение в этот ряд вина мотивируется не только прямой ассоциацией вина с Вакхом, но и следующим местом в "Рассуждении об Ионе" Соло-

- вьева: "Превращать воду в мед и молоко, конечно, легче (особенно с пьяных глаз), нежели дикое безрассудство стихийных оргий превратить в сверхрассудочность художественного творчества" (стр. 189), где первые слова, как кажется, могут ассоциироваться (по крайней мере, у читателя) с "претворением воды в вино". Ср.: "Поэт легко пьянеет классическим вином" ("Слово и культура"), где вину приписано "поэтическое" значение меда (м.б. по смежности в IV строфе?); ср. эту формулу с "нам подарили ионийский мед".
- 78 Ср.: дубы – дерево Зевса – в IV строфе и басню Эзопа "Пчела и Зевс" (*Избранные басни Эзопа*, перевод с греческого В.Алексеева, СПб., 1888, 82).
- 79 К традиционному определению лиры – золотая восходит золотой живот черепахи-лиры.
- 80 Интересно, что эпиграммы *Палатинской Антологии*, посвященные Эринне (AP, IX, 190; VII, 11-13), содержат мотивы пчел и меда (см.: Н.А.Чистякова, "Греческая поэтесса Эринна"; *Вопросы античной литературы и классической филологии*, Москва, 1966). Мотив "девяти поэтесс – девяти муз" есть у Антипатра Фесалоникского (AP, IX, 26 – где упоминается Сафо, Эринна, а также *Пиерийский утес*), однако переводов всех этих эпigramм до 1919 г. нам обнаружить пока не удалось. Имя Эринны (в том числе и в связи с Сафо, т.е. либо утверждение, либо отрицание того, что поэтессы были современницами) встречается во многих доступных Мандельштаму источниках. Возможно, с названием ее поэмы "Прялка" связан мотив *пряжи, прядения* у Мандельштама.
- 81 Эта связь укреплена тем, что фрагмент, посвященный Терпандру и в вересаевском и в ивановском переводах непосредственно примыкает к эпиталаме, реминисцируемой стихом: "Высокий дом построил плотник дюжий". В переводе Вересаева эти два текста практически составляют одно синтаксическое целое, а у Иванова, где фрагмент о Терпандре вынесен из раздела эпиталам, он замыкает предыдущий раздел, т.е. непосредственно предшествует указанной эпиталаме.
- 82 Ср. внутри I строфы: *орeadы* (имплицитруемые соотношением *хор – рог*) и *музы*.
- 83 Так как источник мотива *цикад* был указан в I разделе, то здесь мы приводим другие державинские реминисценции, рассматривая их как фон, на котором приобретает большую достоверность указанное соответствие. (Ср. также упоминания Державина в статьях: II, 226, 314). Вообще державинские реминисценции у Мандельштама известны, приводим одну, кажется, не отмеченную: "Когда в ветвях понурых / Заводит чародей / /.../ / Не хочет *петь* линочий / Ленивый богатырь – / И малый и могучий / Зымящий *снегирь*" ср.: "Что ты *заводишь* песню военную / Флейте подобно, милый *снегирь*? / /.../ / Кто теперь *вождь* наш? Кто *богатырь*?"
- 84 В комментариях Грота к "Мшению" упоминается *фригийский тон* (см. об этом ниже, где речь идет о мотиве *гитары*, также связанном с Державиным).

- 85 Ср. также упоминание "формалистов" (в цитате из рецензии Н.Я. Берковского на "Скандалиста" Каверина (Веер герцогини", III, 55).
- 86 Ср. мотив *бессмертия* в стихотворении (ср. также иллюстрацию к "цыганской пляске" в гrotовском издании).
- 87 Т.е. цитируемая ниже фраза находится между словами о гитаре и автоцитатой из "На каменных отрогах".
- 88 Ср. сопоставление Кармен и пушкинских "Цыган" с "эподом трагического хора" (II, 333-34).
- 89 О происхождении драмы из дифирамба писал Аристотель (о чем упоминает Веселовский в "Трех главах из исторической поэтики"). Это окажется существенным в связи с "трагическими" подтекстами IV строфы (см. разделы V и VII). Ср. в "Есть ценностей незыблемая скала" замену слова "трагедия" сочетанием *торжественная боль*, где *боль* восходит к аристотелевскому "страданию" (Ронен, *op.cit.*). При учете демонстрируемого ниже сопоставления аполлоновского и дионисийского мотивов, имплицированного в цитированных словах Манделыштама о гитаре, становится существенным сочетание *дифирамба* (дионисийского жанра) с *солнцем* (с которым связан Аполлон): "Не лучше ли почитать его /солнце/ дифирамбом..." (II, 222). К "дионисийской природе" дифирамба ср. примечание Вл.Соловьева к "Иону" (комментарий к слову *дифирамб*): "Восторженные, первоначально вакхические песни - от одного из названий Вакха:  $\Delta\iota\upsilon\upsilon\rho\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$ ".
- 90 Упоминание Лиры и связи с Аполлоном Григорьевым основано, в частности, на обыгрывании его имени. Если учесть цитируемый Манделыштамом гимн Гермесу - связанный с изобретением лиры, то особенную значимость приобретает псевдоним А.Григорьева - *А.Трисмегистов* - упоминаемый Блоком (*Собр. соч.*, V, 1962, 494, сноска; о Гермесе-Трисмегисте см. в книге Ф.Ф.Зелинского, *Соперники христианства*). Если учесть, что в контексте стихотворения *лира* связана с Терпандром, увеличившим число ее струн до семи, то сопоставление с *гитарой* может имплицировать тот факт, что в начале XIX века в России к гитаре была добавлена седьмая струна (ср. "шестиструнная гитара" у Державина); семиструнная гитара закрепилась только в России (ср. отсутствие этого определения в "Декабристе" - к которому восходит эта фраза в "Барсучьей норе", - где гитара связана с Германией - "подруга *рейнская*"). В начале XX в. был ряд работ по истории гитары (в частности В.А.Русакова) и журналы, посвященные гитарной музыке. Существовала специальная работа: М.А. Стахович, *Очерк истории семиструнной гитары*, СПб., 1864. Следует учесть, что с работами Стаховича о русской песне полизировал А.Григорьев. Однако трудно утверждать что-либо определенное об источниках Манделыштама.
- 91 О подобном фонологическом кодировании у Манделыштама см: Б.А. Успенский, "Грамматическая правильность" и поэтическая метафора", *Тезисы IV летней школы по вторичным моделирующим системам*, Тарту, 1970.
- 92 *Тэ*та и *йота* описывают весь состав негласных в слове *флейты*



- (причем противопоставление /f/ и /t/ гласным и /l/ усилено признаком глухости). Возможно, та же игра - в следующем стихе, в слове *хватало* /xv.t.l/. Ср. /xv/, субституирующее в диалектах /f/ литературного языка (типа *Хвилитт*, что особенно характерно для греческих заимствований), и обратную замену (*фатать* = "хватать"). Ср. замечания Манделштама о роли согласных в стихе: "Множитель корня - согласный звук, показатель его живучести. Слово размножается на гласными, а согласными. Согласные семя и залог потомства языка /.../ Русский стих насыщен согласными" ("Заметки о поэзии", II, 261; первую фразу цитируем по второй редакции - II, 673). Ссылка Терраса (*op.cit.*) на использование греческих букв для обозначения нот, объясняет сам факт упоминания букв, но не их выбор. Ср., может быть: "Есть предание, что Терпандр к стихотворениям присоединил и музыкальные знаки" (Г.Я.Мищенко, *Краткий очерк греческой литературы*, Ревель, Изд.ж. "Гимназия", 1892).
- 93 В русской традиции есть также сочетание "гитара и флейта". Ср., например: "Нынче гитара и флейта даже и у приказчиков вывелись, а гарнизонный офицер остается верен этим инструментам до конца жизни" (Салтыков-Щедрин, "Приятное семейство", *Губернские очерки*).
- 94 Ср. упоминание Фамиры в "Ионе" (533-С) и комментарий Соловьева.
- 95 Ср. это противопоставление в статье Эйхенбаума о Державине. Оно связано также и с Вячеславом Ивановым (из современной критики укажем: A.Bakshy, "Viacheslav Ivanov, the Poet-Philosopher of Modern Russia", в его книге *The Path of Modern Russian Stage and Other Essays*, - London, 1917, 113). В этой связи снова отметим имя Аполлона Григорьева.
- 96 При этом может оказаться важным, что *флейта* упомянута в переводе Модеста Гофмана гомеровского гимна к Дионису (в переводе Анненского этого слова нет), см.: Модест Гофман, *Гимны и Оды*, СПб., 1910, 13, где этот гимн соседствует с гимном к Гермесу (не тем, о котором шла речь выше). Вся книга посвящена Ф.Ф. Зелинскому, а первое стихотворение - Э.В.Диллю. В связи с дионисийской природой флейты ср.: "студенты поклонялись им /камням/ по ночам, осыпая их цветами и танцуя вокруг под звуки флейт и тамбуринов" ("Франсуа Виллон", II, 303).
- 97 Ср. в той же статье "русско-греческие" мотивы, связанные с Тютчевым: "ветер сломал с налета *музыкальские камыши*" (II, 317); ср. м.б. у Круаза: "слово *έλεγος* /.../ по-видимому, означало первоначально *тростниковую флейту*". Ср. перечень "аксессуаров" "античной элегии" в "Заметках о Шенье": "Глиняный кувшин, тростник, ручей, пчелиный улей, розовый куст, ласточка" (II, 299). Ср. там же (в связи с темой цитации): "Муза припоминания - легкая Мнемозина, старшая в хороводе" (II, 317 - о связи с "На каменных отрогах" см. раздел II).
- 98 На этом основании Р.Д.Тименчик предположил, что для Манделштама цикада - "сверхцитата, цитата, по преимуществу".
- 99 Опубликованы в 1910, 1916 и 1923 гг. соответственно. Несмо-

- тря на то, что "Кэк-уок" опубликован после написания этих стихов, нам кажется вполне вероятным, что Мандельштаму стихотворение Анненского было известно, следует учесть особую роль Анненского для акмеистов. Ср., в частности, слова Ахматовой: "Анненский /.../ учитель Пастернака, Мандельштама, Гумилева" - *Вопросы литературы*, 4, 1965, 186. Во всяком случае знакомство Мандельштама с В.Кривичем /Анненским/ - издателем сб. 1923 г. - подтверждается записью в альбом последнего стихотворения "В тот вечер не гудел..." 7 мая 1918 г. - см. комментарий Н.И.Харджиева в: *О.Мандельштам. Стихотворения* - Ленинград, 1973, 274.
- 100 Другой источник "молоточков" указан К.Ф.Тарановским в упом. статье "Пчелы и осы..." (стр. 1980). Это "Цикада" Вяч.Иванова. Ср. "Ты безмолствуешь в ответ, / Звонкогласная певунья / /.../ Только пальцы мне живеи / *Молоточками* цекочешь..." - Стихотворение "Что поют часы-кузнечик" подробно рассмотрено К.Ф.Тарановским в статье "Разбор одного 'заумного' стихотворения Мандельштама" (*Russian Literature* 2, 1972), где указаны другие связи этого стихотворения с Анненским. Для нас в частности важно, что источником мандельштамовской *дочки* является перевод из Малларме; отметим в нем мотив *волос* (см. раздел V). Сопоставление с "Дождем" Бальмонта, видимо, вовсе не отменяет нашего сопоставления. Скорее всего "Дождь" был также источником Анненского (ср. объединение Анненского и Бальмонта в одну традицию Пумпянским - см. ниже в этом разделе.) Ср. у Анненского: "*Молоточки* налетают / Мало в *точки* попадают"; у Мандельштама: "Что зубами *мыли точат*" при: "Жучок-точильщик / Твердил "Тик-так. Тик-так", "Равняя звуки *точкам*, / Началу всех начал, / Он *тонким молоточком*..." у Бальмонта.
- 101 На "Стальную Цикаду", как на источник *цикад* в "На каменных отрогах", указал нам Р.Д.Тименчик. В ответ на наше предположение о цитировании "Стальной цикады" в сочетании *часы-кузнечик*, он указал нам остальные два стихотворения, приводя в качестве аргумента в пользу реминисценций Анненского то, что стихи "Что поют..." посвящены Ахматовой - учитывая распространенный мотив: Ахматова - ученица Анненского (ср. "Анненский известен лишь по вульгаризации его методов Ахматовой" - "Буря и натиск", II, 345); ср. также соседство имен Ахматовой и Анненского в "Письме о русской поэзии" (III, 34), и: "Сочетание тончайшего психологизма (школа Анненского) с *песенным ладом* поражает в стихах Ахматовой" ("О современной поэзии", III, 29). Ср.: "Что зубами *мыли точат*" и "Так же *мыли* книги *точат*" у Ахматовой ("Сколько раз я проклинала...", ср. Тарановский, "Разбор...", 140; сн.11). Интересно, что именно этот стих соотнесен с Анненским и Бальмонтом (*точат - точки*). В этой связи приобретает особенный смысл соотношение Ахматовой с мотивом *пчел* (ср. I раздел. См.: специальную посвященную эту работу Тименчика, "Заметки об акмеизме", I, *Russian Literature*, 7, 1974). Интересно указать на еще один

- возможный источник этого мотива - загадку в сборнике Садовникова (*Загадки русского народа*, СПб., 1901, № 1454а): "Летела *ах* / Через божий *страх*: / 'Ах, Ах! Мои детки горят!'" (при том, что *Ах* "в 1910-е годы /.../ служило как бы знаком-индексом имени Ахматовой" - Р.Тименчик, "Анаграммы у Ахматовой", *Материалы XXVII научной студенческой конференции Литературоведение, Лингвистика*, - Тарту, 1972, 79). Если этот источник сколько-нибудь правдоподобен, то мотив *пчел* у Мандельштама можно связывать, помимо его античных источников, также и с русскими загадками о пчелах (сакральность пчел - пчелы делают воск для церковных свечей; см. Садовников, № 1444 - 1455). О связи смежного стихотворения Мандельштама ("Возьми на радость") с трехчленной структурой некоторых загадок - см. О.Ронен, *op.cit.*
- 102 Тема "музыки умирания" в стихотворении "Что поют часы-кузнецик" была продемонстрирована К.Ф.Тарановским (Разбор одного 'заумного' стихотворения Мандельштама", 139-40).
- 103 См.: Л.В.Пумпянский, "Поэзия Тютчева", *Уrania, Тютчевский Альманах*, 1803-1929, Ленинград, 1929, 49-50 (особ. 50 сн. 2). Эта статья (указанная нам Р.Д.Тименчиком) чрезвычайно важна для изучения Мандельштама. С одной стороны, описанный в ней "интенсивный" принцип поэтики Тютчева (выражающийся в "циклизации", "дублетах", автоповторах) очень близок к некоторым явлениям мандельштамовской поэтики (ср. *контекст* в смысле Тарановского, ср. "автоописательный" термин *двойчатки*), с другой стороны, именно в силу этого сходства (а также того, что в статье сопоставлены стихи, входящие в подтексты ранних стихотворений Мандельштама) - эта статья, если Мандельштам ее знал, не могла не оказать влияния на концепцию Тютчева в его поздних стихах. Ср., в частности, у Пумпянского о традиции Державина у Тютчева и начала двух стихотворений (двух частей "Стихов о русской поэзии"): "Дайте Тютчеву стрекозу" и "Сядь, Державин, развалился". Некоторые частные аспекты сопоставления Державина и Тютчева, важные для Мандельштама: антологическая традиция, царскосельская тема, тема отражения (ср. Ахматова), тема зрения, ср. также перечень "звуковых" слов у Тютчева (*грам, грохот, треск* и т.п.), видимо, отразившийся в третьей части "Стихов о русской поэзии". Ср. также тему *кузнеца* в статье Пумпянского: "Державинская поэзия /.../ превратилась в непрерывно дымящуюся мастерскую Вулкана, *гигантским молотом кующего громopodobные стихи*" (стр. 45, ср. ниже). Ср. также о слове *орган* важном в лексике Мандельштама: "Тютчев, вероятно, был последним поэтом, знавшим это слово и получившим его из музыкальной лексикологии Державина" (стр. 47).
- 104 Если наше предположение о том, что Мандельштам знал "Кэк-уок" до опубликования неверно, то, видимо, эти стихи следует рассматривать как установление *post factum*'ного соответствия (т.е. с точки зрения всего корпуса текстов существует связь *цикад* с "Кэк-уоком на цимбалах").

- 105 *Крылатой лошади* - см. раздел I о возможном источнике *криници*-Ипокрены. Слово *тяжелы* (учитывая *розу* в первой строке) можно соотнести с "Сестры тяжесть и нежность" ("Медуницы и осы *тяжелую розу сосут*").
- 106 Ср. "Золотистого меда струя..."
- 107 К вопросу о влиянии "Стальной цикады" на Мандельштама - ср., может быть, сближение с этим стихотворением мандельштамовского "Я ненавижу свет" в работе: J.Bailey, "The three-stress *dol'niki* of George Ivask as an Example of Rhythmic Change", *IJSLP*, XIII, 1970, 160, fn.17.
- 108 Ср. связь *цикад* с *песенкой* (и фольклорный подтекст слова *куют*).
- 109 Ср.: "Такаядушная *стрекошет* мгла / Как будто в гости водяная дева / К *часовицику* подземному пришла" (Армения, 10).
- 110 Ср. в цитированных стихах Хлебникова повторы: "*Кузнечик в кузов пуза...*" О фонологической организации этих стихов см.: R.Jakobson, "On the Subliminal Patterning in Poetry", *Studies in General and Oriental Linguistics Presented to Shirō Katto-ri*, - Токуо, 1970.
- 111 Ср., м.б., у Анненского, в предисловии к *Вакханкам*: "Эврипид /.../ был и филологом, он умел и любил играть словами и даже создавал этимологические легенды" (стр. XXIII).
- 112 *Молодая поэзия, Сборник избранных стихотворений русских поэтов*, сост. П. и В.Перцовы, СПб., 1895.
- 113 Материал собран в статье В.А.Плотниковой-Робинсон "Стрекоза или кузнечик", *Лексикографический сборник*, III, Москва, 1958. Дальнейшие примеры взяты нами из этой статьи.
- 114 Ср. перевод соответствующей басни Эзопа "Кузнечик и муравей" *Избранные басни Эзопа*, 43-44. Интересно, что у Эзопа находим также соединение мотивов *поющих цикад, пчел и меда и дуба*, но переводов этого текста (*Fab. Aes.*, 102) нам пока обнаружить не удалось (ближайший по времени перевод см.: Р.В.Гимидт, "К вопросу о возникновении культа деревьев", *Доклады АН СССР*, Серия В, № 6, 1928, 121.)
- 115 См.: О.Ронен, *op.cit.* Отметим, что рифмуемую у Мандельштама *розу* находим в соседнем стихе Тютчева: "Жарче *роз* благоуханье".
- 116 Интересно, что это именно XXVI песня "Чистилища" - из соседней, XXVII песни взят эпитафия к *Нормчим звездам* Вяч.Иванова (см. раздел IX) и мандельштамовский мотив Рахили и Лии (идентифицированный К.Ф.Тарановским - "Три заметки о поэзии Мандельштама", *IJSLP*, XII, 1969, 170).
- 117 В связи с мотивом "кузнеца слов" ср.: "Слова пламенную ковкость", а также: "Твои молодые гроба / Где буквы кузнечные клещи" (Армения, II). *Молодые гроба* - ср. *нежные гроба* (как показано ниже, - мотив, связанный с Данте). Ср. также: О.Ронен, *op.cit.*: камень *ἄκμη ἄκμων* 'наковальня' (ср. ссылку на Гесиода: *Theog.*, 722). Впервые на этимологическую связь слов *камень* и *ἄκμη* в связи с темой *камня* у Мандельштама указал Г.Г.Сулерфин в докладе, прочитанном в Тартуском универ-

- ситете.
- 118 И. Анненский, *Стихотворения и Трагедии*, Ленинград, 1959, 393.
- 119 Цитаты из трагедий Анненского в других стихах Манделыштама в связи с античными мотивами: "Иксион": "Милее ему златогла-  
вый / Приама высокий чертог" (ср., с одной стороны, *чертоги  
златые* в переводах Корша и Церетели "Оды к Афродите" Сафо, с  
другой - "высокий Приамов скворешник". Ср. только что цитиро-  
ванный *высокий дом*). В Монологе Меланиппы (излагающей учение  
Анаксагора) можно видеть источник некоторых стихов из "Сестры  
тяжесть и нежность": "Семя / там каждое начатки всех вещей /  
Незримые таило: и железа / В нем был закал и *розы* аромат /.../  
из этих зерен / Составились и небо и земля" (344). Описание  
теней в Аиде в "Лаодами": "губы / беззвучные /.../ *шаги, как  
шорох*" (488) может быть связано с "не услышать в меха обутой  
тени".
- 120 Ср.: "Легенда дает Дионису /.../ три прекрасных подруги: Мету,  
*Харту* и Ирену, т.е. Опьянение, *Прелесть* и *Мир*" (Анненский,  
"Дионис в легенде и культе", *Вакханки*, XXXVIII).
- 121 Ср. "первый хоровод".
- 122 К цитатам Манделыштама из Еврипида в переводах Анненского от-  
метим, что стих "Греки сбодили Елену по волнам" не может от-  
носиться к Троянскому сюжету, но только к "Елене" Еврипида  
(где Елену действительно *крадут*, крадут греки - Менелай - и  
где в сюжете играет большую роль то, что ее крадут "по вол-  
нам"). На фоне других стихов Манделыштама (в частности, греко-  
европейско-русских триад типа "Россия, Лета, Лорелея") при  
первом чтении возникает впечатление, что три строфы стихотво-  
рения "Я не увижу знаменитой Федры" связаны с тремя эпохами  
(Греция, Франция, Россия - Античность, XVII век, XX век), но  
очевидно, что и I строфа относится к XVII в.: Название "Фе-  
дра" (а не "Ипполит"), *двойная* (парная) *рифма*, наконец *много-  
ярусный театр*, противопоставленный античному, ср.: "У антич-  
ности был амфитеатр, а у нас - у новой Европы - ярусы. И на  
фресках Страшного суда и в опере" ("Египетская марка", II,  
29), тем более интересна в этом стихотворении цитата из траге-  
дии "Меланиппа-философ", ср.: "Мы ж мира, бог, мы жаждем  
только мира" (Анненский, 327) - "Я в этой жизни жажду только  
мира".
- 123 Возможно, что сочетание *бледно-лиловых* + слово *пепельный* -  
источник стиха "асфodelей прозрачно-серая весна", где про-  
зрачно-серая по структуре сходно с *бледно-лиловыми* (асфodel-  
ями), а семантически может быть сближено с *пепельным* (полем);  
ср. также единственное число последнего слова.
- 124 Ср., м.б., "блаженных жен родные руки".
- 125 Ср. "золотистого меда струя" - в связи с "таврической" темой.
- 126 Ср. "Я для гроба / Украшу, гость, тебя золотой елей / Я разо-  
лью тебе на тело, горной / золотой пчелы цветочный дар тебе /  
я на *костер* пролью рукою щедрой" (*ibid.*, 630-34) при прозаиче-  
ском пересказе этого места в предисловии к *Вакханкам* (см. ни-  
же): "В *костер* бросит она дорогие *жертвы*, тело обольет золо-

чистым маслом, а пламя разожжет чистым пчелиным медом" (*Вакханки*, СПб., 1894, СЛXI), где в стихотворном переводе введено слово *горный* (ср. комплекс *гор-*), а эпитет *золотистый* перенесен от *масла* к *пчелиному меду* (прием характерный и для Мандельштама). Перевод Ифигении был впервые опубликован в 1921 году (в III томе *Театра Еврипида*), но по причинам изложенным выше (в связи с "Кэк-уок на цимбалах") мы считаем вполне вероятным знакомство Мандельштама с неизданным переводом Анненского. Можно, впрочем, обойтись без этого предположения. Мандельштам мог пользоваться прозаическим переводом в *Древнегреческие поэты в биографиях и образцах* (стр. 722): "Хочу совершить возлияние в честь умершего, вылить на лоно земли сосуд, наполненный молоком пасущихся в горах коров, вином, и произведением золотистых пчелок, это служит облегчением теням умерших". Это не противоречит гипотезе о цитировании Анненского, так как даже при пользовании прозаическим переводом, связь "Еврипид-Анненский" должна была сохраниться. Ср. цитированный прозаический пересказ смежного места из "Ифигении". Отметим также мотив *возлияния* в "Антигоне": "Она из медной / и кованной амфоры льет струи / священного тройного возлиянья" (пер. Мережковского, стр. 480-82). Ср. "снова Антигона требует погребения и возлияния для милого братнего тела" ("Пушкин и Сарябин"). Ср. слово *медная* в примере, из "Лаодамии"; ср. в *Разговоре о Данте*: "начинается примерно - 'мёд', а кончается - 'медь'" (*Разг.*, 18).

127 Ср. также роль пчел в культе и мифе Артемиды.

128 Ср. Самосожжение Лаодамии, оговоренное в предисловии Анненского к трагедии: "Лаодамии более всего подошла *огненная смерть, смерть жертвы*" (Анненский, 446). Ср. в "Камне": "О, величавой жертвы пламя! / Пол-неба схватил костер" (ср. упоминание *скинии*, которая в другом месте соседствует с *торжественной балью* - трагедией).

129 Другие источники этого мотива (Гораций - см. раздел VI - Гесиод, III, немейская ода Пиндара, стр. 76-80) не противоречат этой интерпретации. О "дионисийском" значении мотива см. разделы II и VII (ср. также в разделе II о "поэтических" ассоциациях). Отметим связь с третьей строфой: в книге Ф.Ф.Зелинского, *Древнегреческая религия* (Петербург, 1918), после констатации связи Аполлона и Гермеса (ср. раздел II) со скотоводством следует: "Скотоводство и рожденное с ним пчеловодство давало человеку *бескровную пищу* - и для него и для его богов: *молоко, мед* и в третьих, *вода* - таков состав древнего, нефаллического (т.е. *трезвого, бесжмельного*) *возлияния*" (стр. 32). Там же (стр. 42) о *меде* и *вине* в обряде принесения Иресионы. - Возможна также связь *бескровной жертвы* (если предполагать, что восприятие последней строфы требует актуализации этого названия) с евхаристией; ср. рядом с упоминанием последней: "О *луговине той, где время не бежит*", а также некоторые возможные ассоциации с евхаристией в "Как растет хлеб опара"; см. К.Ф. Тарановский, "О замкнутой и открытой интерпретации поэтиче-

- ского текста".
- 130 Ср.: "Из окна были видны нежные японские холмы, целый лес моторных и парусных лодок" ("Возвращение", III, 21), ср. также "Лес корабельный, мачтовый", кстати, и *окно* связывается с темой моря ("Ариост", "Батум").
- 131 Фраза, как кажется, подтверждающая предположение о цитировании Еврипида Манделыштамом.
- 132 Видимо, цитата из Предисловия Анненского к "Меланиппе": "Ища тусклых лучей, завещанных нам античной красотой" (Анненский, 308) – ср. возможно, "Там, где элинам сияла красота". Интересно отметить скрытое цитирование этой фразы у Н.Я.Мандельштам: "...Смерть художника /.../ творческий акт, как бы снопом лучей освещающий весь его жизненный путь" (*op.cit.*, 165). – М.б. намек на смерть Анненского? Интересно, что в определении "домашнего эллинизма": "Эллинизм это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда" (II, 253), видимо, цитируется первая ремарка к "Фамире": "На примятой траве убогая глиняная утварь, губки, тростниковая корзина с хлебом, кувшины, тазы" (Анненский, 513). Ср. в рецензии Манделыштама на "Фамиру": "не как советы исполнителям, а как само исполнение следует понимать чудесные *ремарки*, в выразительности не уступающие тексту" (II, 416). Ср. также в "Египетской Марке" сравнение Мервиса с Кифаредом: "В моем восприятии Мервиса просвечивают образы греческого сатира, несчастного певца-кифаредда, временами маска *евритидовского* актера" (II, 33).
- 133 Введение итальянской темы ("Голубка-Эвридика", "И живая ласточка упала на горячие снега" – ср.: Л.Я.Гинзбург, *op.cit.*, 323-324). Об итальянской теме см. раздел IX.
- 134 Ср. "Ахматова" ("Вполоборота, о печаль"), т.е. устанавливается связь "Анненский – Ахматова".
- 135 Введение пушкинской темы (см. раздел IX).
- 136 Интересно, что слово *травы* дважды повторено в стихотворении В.В.Набокова "Colloque Sentimental" (В.В.Набоков, *Стихи*, Петербург 1916), варьирующем Верлена, (но не являющемся точным переводом).
- 137 Сопоставление Ю.И.Левина ("О некоторых чертах плана содержания поэтических текстов: Материалы к поэтике О.Мандельштама", *IJSLP*, XII, 1969, 124). Там же (стр. 118) отмечено, что этими двумя случаями исчерпывается употребление слова *простоволосый* у Мандельштама, точнее в его оригинальных стихах, в переводе "Мятежа" Барбье: "И женщин и детей простоволосый плач", ср. в "Я изучил...": "и женский плач". Об этом мотиве подробнее, с указанием источников у Овидия см.: К.Ф.Тарановский, "О замкнутой и открытой интерпретации поэтического текста", *American Contributions to the Seventh Congress of Slavists, I: Linguistics and Poetics* (The Hague, 1973, 357-58.)
- 138 К.Ф.Тарановский указал нам еще одну связь этого стихотворения с Анненским: "Но близко время *расставанья / петуший* крик вдали" в переводе из Леконта де Лиля (Анненский, 225), причем цитируемое стихотворение связано с темой *мертвого жениха* –

- т.е. темой "Леноры" и "Лаодамии".
- 139 Имя Леконта де Лиля - ср. его стихотворение "Огненная жертва", упоминавшееся выше в связи с Еврипидом. Имя Малларме может быть связано с его стихотворением "Гробница Эдгара Поэ" (Мандельштам так же транслитерировал это имя), переведенным Анненским (см. ниже, раздел VIII).
- 140 Возможно, здесь была специфическая (внепоэтическая) ассоциация (в частности в связи с Малларме), ср.: "В юности он как-то пробовал переводить Малларме - ему посоветовал Анненский: *учитесь на переводах*" (Н.Я.Мандельштам, *op.cit.*, 258).
- 141 См. М.Л.Гаспаров, "Начало 'Ифигении в Тавриде' Еврипида, *Античность и современность*, - Москва, 1972.