

А. К. Жолковский

ОЧНЫЕ
СТАВКИ
С ВЛАСТИТЕЛЕМ

Статьи
о русской литературе

Москва
2011

ТАК КАК ЖЕ СДЕЛАН «ЛАМАРК»
МАНДЕЛЬШТАМА?*

Был старик, застенчивый как
мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы
фехтовальщик?
Ну, конечно, пламенный Ламарк.

Если всё живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцецам спущусь и
к усонгим,
Прошуршав среди ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся
в разломах,
Зренья нет – ты зришь
в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья, –
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила –
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в тёмные ножны.

И подъёмный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зелёная могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

7–9 мая 1932

* Впервые: Вопросы литературы. 2010. № 3. 150–182.

I

Об этом стихотворении написано много, в том числе ведущими мандельштамоведом; в результате о нем известно, казалось бы, все, если не больше, чем нужно. Выявлена его богатая подоплека: связь с (нео)ламаркистской и соответствующей натурфилософской традицией (в том числе Бергсоном), с биографическим фоном (особенно ролью Б.С. Кузина), с другими произведениями самого Мандельштама (лирикой, «Путешествием в Армению» [далее – ПА], «Разговором о Данте»), с некоторыми литературными топосами (парой Данте–Вергилий; Книгой Бытия), с тютчевским «хаосом», с целым пластом текстов как Золотого, так и Серебряного века русской поэзии (от Гнедича и Баратынского до Мережковского и Хлебникова) и даже с более поздней литературой; отмечены особенности его формальной структуры (включая поэзию грамматики); и с опорой на тот или иной вариант этого инструментария предложены широкие, часто взаимоисключающие, историософские истолкования...¹

Недостатки «ламарковедения» являются, как это бывает, продолжениями его достоинств. Сосредоточение на отдельных сторонах проблемы приносит интересные находки, но оставляет в стороне центральный вопрос о художественной природе вещи². Не будучи поставлены в такую единую перспективу, находки проигрывают в ценности, а главное, обнаруживают свою неполноту. Чтобы наметить целостный анализ стихотворения, желательно руководствоваться следующими соображениями.

«Ламарк» не просто одна из удач великого поэта, а явный «хит», обладающий огромной притягательной силой для читателей. Поэтому секрет его успеха вряд ли может сводиться к аллюзиям на специальные научные источники и поэтические раритеты. Наряду с «упоминательной» клавиатурой текста выявлению подлежит еще одна: стоящие за «вечными шедеврами» мощные прото- и архетипы, базовые – классические и современные – гипогаммы, покоряющие не только своей непосредственной цитабельностью, но и скрытыми в них безотказными психоэстетическими пружинами, которые срабатывают вне зависимости от нашего знакомства с самими претекстами.

Перенос акцента с научной и биографической подоплеку на собственно поэтический модус стихотворения подсказывается также принципиальной амбивалентностью и эллиптичностью мандельштамовской поэтики, без смущения отводящей противоречиям, «пропущенным звеньям» и темным местам роль интригующих

поэтических вольностей/неясностей в составе художественного целого. Такой синтез двух противоположных установок – на элементарные архетипы и алогичную разорванность – характерная черта мандельштамовского и, шире, модернистского письма.

В идеале требуется нащупать главный нерв стихотворения, исподволь определяющий его конкретные черты. Для этого надо сформулировать его тему и продукты ее первичного развертывания – проецирования на разнородный материал и совмещения полученных вариаций. Складывающееся таким образом глубинное решение обычно является сплавом общечеловеческих топосов (экзистенциальных, культурных, идеологических, литературных...) и специфических инвариантов данного автора. Соответственно констатация связей стихотворения с другими текстами поэта должна носить принципиальный характер, не сводясь к простым (центонным) переключкам. С глубинным стержнем стихотворения следует соотносить и организацию его формальных уровней (повествования, тропики, ритма, поэзии грамматики).

Вызывающая трудность (она же – принципиальное преимущество) подобного вывода текста произведения из его темы (так сказать, от нуля)³, состоит в демонстрации творческой природы всех больших и малых составляющих художественной структуры, часто – ввиду своей органичности – принимаемых за очевидное и инертное данное, но в действительности представляющих собой плоды оригинальных конструктивных решений⁴.

Намеченный оптимальный подход предполагает некое полное знание о предмете, а в изложении выглядит очень громоздко. За неимением первого и во избежание второго я пойду по традиционному пути введения новых находок, надеясь, что в сознании доброжелательного читателя контуры целостной картины проступят достаточно четко.

II

1. «Ламарк» написан 5-ст. хореем с чередующимися женскими и мужскими окончаниями, т. е. размером лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...», семантический ореол которого включает, среди прочих окрасок, так называемую тему пути – в буквальном или переносном смысле слова (Гаспаров 1999). Эта связь обычно не замечается (Jcin, Jovanovic 1992), а то и отвер-

гается как нерелевантная (Богомолов 2004: 313). Между тем переключки «Ламарка» с лермонтовским стихотворением не сводятся к внешнему совпадению размеров.

Налицо серия открывающих строки трехсложных глагольных синтагм с ударением на последнем, предцезурном слоге и с общим смыслом «движения, изменения»: *Я займу – Прошуршав – Сокращусь – Обрасту – Мы прошли* (аналогична и предикативная синтагма *Здесь провал*)⁵. К ним примыкают так или иначе близкие к ним глаголы (с отчасти иной семантикой или в иной позиции или с иной просодией): *спущусь – исчезну – вопьюсь – наступает – отступила – опоздала*. Это не случайное скопление глаголов движения, а последовательное развертывание лирического сюжета с перемещением героя по *подвижной лестнице* эволюции.

Ритмическому и фабульному акценту на «пути» вторит лексический мотив «ступания» ([*займу*] *ступень – наступает – отступила*), семантически близкий мотиву собственно «хождения» (*по сходням – прошли*) и параномастически скрещенный с мотивами «спуска» (*спущусь – отступила – опустить*) и «опоздания» (*опоздала опустить*). При этом как «ступание, шаг, походка», так и «опоздание, забывание, упускание» – инварианты Мандельштама (Павлов 1991; Жолковский 2005).

Есть и другие смысловые и словесные сходства; ср.:

дремали вечно силы – сильнее наших сил; не тем холодным сном могилы – для тех, у кого зеленая могила; темный дуб – темные ножны; уж не жду от жизни ничего я – все живое лишь помарка; вечно зеленея – зеленая могила; чтоб... весь день... вечно зеленея – короткий выморочный день; дыша вздымалась... грудь – красное дыханье; слух лелея... сладкий голос пел – напрасно Моцарта любил... глухота научья...

Обилие переключек позволяет увидеть в «Ламарке» более или менее сознательное⁶ полемическое обращение меланхоличной, но в целом примиряющейся с Божьим миром парадигмы «Выхожу один я на дорогу...»⁷. Таким образом, одним из решающих прототипических ходов «Ламарка» оказывается отталкивание от хрестоматийного текста Лермонтова⁸.

2. Путь – лишь одна из подтем лермонтовского стихотворения; еще одной (релевантной и для «Ламарка») является «могила», к которой он приводит. В этом отношении «Выхожу...» продолжает пушкинские размышления о смерти на фоне вечной

природы в «Брожу ли я вдоль улиц шумных...». Действительно, в обоих текстах фигурируют *дуб*, которому предстоит пережить лирического субъекта, и характерное программирование обстоятельств собственного загробного бытия. А настоятельные финальные *чтоб*, вводящие у Лермонтова список пожеланий (*чтоб... дремали – чтоб дыша вздымалась – чтоб... лелея... пел – чтоб... зеленея... склонялся и шумел*), читаются как развертывание аналогичного пушкинского финала, с его характерным *пусть*⁹:

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать¹⁰.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

По линии пространственной устремленности к «правильно расположенной могиле» с «Брожу ли я...» переключается и «Ламарк», субъекту которого, однако, добраться до своей *зеленой могилы* не суждено именно ввиду равнодушия природы (*Так, как будто мы ей не нужны*). Это равнодушие, спокойно констатируемое Пушкиным, но своевольно отменяемое Лермонтовым (*Я б хотел, чтоб было то-то и так-то*), Мандельштамом горестно принимается; ср. еще финал его «Века»:

И с высокой сетки птичьей,
От лазурных влажных глыб
Льется, льется безразличье
На смертельный твой ушиб.

Кстати, в «Веке» есть и «зеленый» мотив, контрастирующий с темой смерти и тоже напоминающий «Брожу ли я...» (*Мне время тлеть, тебе цвести*):

И еще набухнут почки,
Брызнет зелени побег,
Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век.

С точки зрения «Ламарка» в «Брожу ли я...» примечателен также акцент на стадиях жизненного цикла и неумолимом ходе времени (в «Ламарке» обращаемом вспять); ср. такие образы, как: молодая жизнь, юноши; цветение, тление, смерть, почивание; время, годы, дни, година, годовщина, час. Более того, в нем есть пара *младенец/патриарх (лесов)* и мотивы спуска вниз (*Мы все сойдем под мрачны своды*), уступания (*Тебе я место уступаю* – ср. *Я займу последнюю ступень* и *И от нас природа отступила*).

3. Еще один классический и тоже взятый с обратным знаком прецедентный текст – «Пророк» Пушкина. Как сама переключка, так и взаимная противоположность метаморфоз бегло отмечены в литературе (*Черашняя* 1992: 93; *Гаспаров Б.* 1994: 203), но заслуживают, на мой взгляд, большего внимания.

Чудесное превращение у Мандельштама претерпевают те же два важнейших органа (и в том же порядке), что у Пушкина: *Моих зениц... ушей коснулся он – Зренья нет... Наступает глухота*. Правда, в «Пророке» далее трансформируются также язык и сердце, чего в «Ламарке» нет, но это соответствует разнице в других аспектах темы («Ламарк» не метапоэтический текст).

Трансформации тела лирического «я» связаны в обоих случаях с проекцией на животный и растительный мир, в частности подводный; ср. в «Пророке»: *Как у испуганной орлицы; И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье*. Особенно существенно – в свете мандельштамовских метаморфоз – *жалю мудрья змеи* (ср. *Прошуршав средь ящериц и змей*). При этом очевиден последовательно противоположный смысл всех превращений и их осмыслений.

В обоих текстах метаморфозы совершаются неким Руководителем или по его указанию: у Пушкина операцию проводит *шестикрылый серафим*, творящий волю Бога; у Мандельштама – сам герой, но во имя и под знаком Ламарка и природы.

Цели/результаты операции вербализуются в виде прямого обращения (на ты) Руководителя к Ведомому: в «Пророке» *И Бога глас ко мне возвал: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли... И, обходя моря и земли...»*; в «Ламарке» *Он сказал... Зренья нет – ты зришь в последний раз... Он сказал: довольно полнозвучья, Ты напрасно Моцарта любил... Параллелизм касается и «хождения», которое в «Пророке» программируется на будущее, а в «Ламарке», напротив, уже имело место, но вскоре обрывается.*

У Пушкина сюжет кончается объявлением высшего смысла происходящего (*Исполнись волею моей*), у Мандельштама – кон-

стацией его бессмысленности (*И от нас природа отступила Так, как будто мы ей не нужны*).

Строя свой текст на конверсии (в смысле Риффатерра) влиятельнейших текстов русской поэтической классики, Мандельштам берет поистине высокую, новаторскую и в то же время апеллирующую к широкому читательскому кругу ноту.

4. «Ламарк» принадлежит к излюбленному Мандельштамом роду стихотворений о мировых ценностях: выдающихся творцах искусства («Бах», «Ода Бетховену», «Батюшков», «Ариост»), их произведениях («Домби и Сын», «Silentium», «Я не слышал рассказов Оссиана...») и иных памятниках культуры («Айя-София», «Notre Dame», «Адмиралтейство»). Среди них выделяются стихи, в которых поэт так или иначе примеривает к себе чужой мир, остро переживая отождествление с ним или по крайней мере тяготение к нему (*Чужая речь мне будет оболочкой*), но часто и отталкивание от него и/или неспособность слиться с ним, проникнуть в него и в нем задержаться (*Я не слышал; Я не увижу; Не искушай... Ведь все равно ты не сумеешь*). Таковы, например, его переживания по поводу любимых итальянских поэтов (*Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас, Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?*); *чудовищных ребер* Нотр-Дам; *знаменитой «Федры»*, отделившейся от него *могучей завесой*; померещившихся ему шотландских *дружинников*.

Отличие «Ламарка» в том, что лирическое «я» мысленно превращается в персонажей классика, начинает жить их жизнью и умирает их смертью, оказавшись как бы запертым в своей мутации (подобно студенту Ансельму из «Золотого горшка» Гофмана, магией злой волшебницы закупоренному в хрустальной склянке и не способному пошевелиться¹¹) и буквально воплотив собой идею эволюционного тупика (а в более широком смысле – гамлетовского путешествия в страну, откуда никто не возвращался). Правда, сходные, трагические в своей необратимости метаморфозы намечены в ряде мандельштамовских стихов того же времени; ср.:

Скажите мне, друзья, в какой Валгалле Мы вместе с вами щелкали орехи <...>? И прямо со страницы альманаха <...> Сбежали в гроб – ступеньками, без страха <...> Чужая речь мне будет оболочкой, И много прежде, чем я смел родиться, Я буквой был, был виноградной строчкой, Я книгой был, которая вам снится. («К немецкой речи», посвященное ламаркисту Кузину; отметим сбежание по ступенькам в гроб);

О, как мучительно дается чужого клекота почет: За беззаконные восторги лихая плата стережет! Ведь умирающее тело и мыслящий бес- смертный рот В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет <...> И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб, Получишь уксусную губку ты для изменческих губ («Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...»).

А в «Ламарке» метаморфозы образуют уже последовательную фабульную серию, внося в лирическое стихотворение сильную нарративную – квазибалладную, лироэпическую – струю¹².

5. Перевод медитаций на ламарковские темы в форму фабульного повествования – основа сюжетной организации «Ламарка». О своем вкусе к подобным решениям Мандельштам впрямую говорит в статье того же времени, посвященной, правда, не Ламарку, а Дарвину («К проблеме научного стиля Дарвина (Из записной книжки писателя)»; *Мандельштам* 1994: 212–216)¹³:

«Приливы и отливы научной достоверности, подобно *ритму фабульного рассказа*, оживляют дыхание каждой главы и подглавки [“Происхождения видов”...] Научный успех Дарвина был в некоторой своей части и литературным» (214–215).

«“Происхождение видов” – такой же *путевой дневник*, как “Путешествие на “Бигле” [...] Путешествие на фрегате вокруг света входило в... план воспитания молодого человека... Вот почему в научных сочинениях Дарвина мы видим элементы географической прозы, *начатки колониальной повести и фабульного рассказа*» (из черновиков той же статьи; *Мандельштам* 1994: 394)¹⁴.

Толчком к подобной динамизации материала могло послужить наблюдение, высказанное все в той же статье о Дарвине:

«Почти столетие отделяет Линнея от зрелого Дарвина... *На место неподвижной системы природы пришла живая цепь органических существ, подвижная лестница*, стремящаяся к совершенству» (212).

А возможность фабульного решения темы с драматическим поворотом, видимо, подсказало двойное рассмотрение Ламарком эволюционного процесса: в прямом, историческом, порядке восхождения от простых видов к сложным и в обратном, чисто аналитическом, нисхождении от сложных видов к простым (*Игошева* 2000: 44). Этому второму – как более интересному и историософ-

ски поучительному – Мандельштам прежде всего и уделяет внимание в *ПА*:

«В обратном, нисходящем движении с Ламарком [...] есть величие Данта [...] Смотрите, этот раскрасневшийся полупочтенный старец сбегает вниз по лестнице живых существ, как молодой человек, обласканный министром на аудиенции или осчастливленный любовницей» (*Мандельштам* 1994: 201–202).

Нисхождение Мандельштам положил и в основу большей части «Ламарка»¹⁵, дополнив его в конце попыткой восхождения. Подобная двухфазность практически обязательна в фабульном построении – он обратился к проверенной формуле. Одним из важнейших аспектов такого повествования является временной, получивший в «Ламарке» тщательную разработку, тем более изощренную, что изображению подлежало движение во времени вспять.

Событийный ряд «Ламарка» следует сразу двум основным типам фабул. Это и синтагматическая серия пространственных перемещений по *лестнице Ламарка*, и серия соответствующих парадигматических метаморфоз; кстати, именно они порознь заданы двумя классическими претекстами – лермонтовским (путь) и пушкинским (метаморфозы). В обоих типовых вариантах фабулы решающим моментом является попытка возвращения назад, и оба типа, а также их гибриды, имеют богатую архетипическую родословную.

6. Превращения – мотив из фольклорно-мифологического репертуара (миф, волшебная сказка) и его литературных обработок («Метаморфозы» Овидия, «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея, «Тысяча и одна ночь», сказки Перро, братьев Grimm, Гауфа и Гофмана, «Алиса» Кэрролла, в широком смысле – басни Лафонтена и Крылова), а позднее – из области научной фантастики, релевантной для «Ламарка» по научной линии. Важными нарративными моментами этих сюжетов являются: (не)добровольность превращения; перипетии существования в превращенном виде, часто с попытками вернуться в прежнее состояние; средства (часто волшебные, но иногда элементарные, например сон/пробуждение), обеспечивающие трансформации «туда» и «обратно».

Особенно эффектны сюжеты, в которых превращенное состояние сначала предстает желанным приобретением и некоторое время доставляет персонажам удовольствие, пока не возникает

потребность в возвращении, которое, однако, оказывается затруднено и либо все-таки осуществляется, как, например, в «Калифе Аисте», либо нет, как «Коте в сапогах», где великан людоед, будучи превращен в мышку, поедается заглавным героем. В последнем случае превращению подвергается, правда, не протагонист, а антагонист; такой выбор примера объясняется тем, что в сказках, как правило, конец должен быть счастливым для героя и, значит, обратная метаморфоза должна состояться. Зато несчастные концы были востребованы модернистской литературой – таково, например, безысходное «Превращение» Кафки. Интересный промежуточный случай – классические и вполне эпические «Метаморфозы» Овидия, где превращения окончательны, но приемлемы, ибо способствуют сохранению гармонической устойчивости мира в целом (Щеглов 2002). В связи с «Ламарком» следует заметить, что превращение в малые низшие существа не элементарный случай, а совмещение двух разных подтипов метаморфоз, представленных в литературе и по отдельности. Уменьшение в размерах есть, например, в сказках Перро и Гауфа и в «Алисе» Кэрролла, превращения в птиц, волков – в огромном количестве сказок, а и то и другое сразу – в том же эпизоде с великаном, обращающимся в мышку. Особый вариант проблем с обратимостью превращений представлен в сюжетах типа гетевского «Ученика чародея», где заигравшийся герой теряет власть над вызванными к жизни волшебными силами (и положение спасает лишь возвращение Руководителя).

В целом круге сюжетов «необратимая фиксация» метаморфозы происходит в порядке наказания (обычно богом) отрицательного персонажа (человека или животного) за нехорошее поведение. Последнее может быть любым (злым, подлым, тщеславным), но иногда носит специально «метаморфический» характер – состоит в желании казаться или стать не по чину кем-то иным. Сама форма наказания тоже может быть как произвольной (смерть, боль, фрустрация попыток: в баснях Крылова лягушка, желая раздуться до вола, лопается; обезьяна, подражавшая движению ловца, расставившего силки, попадает в них; ягненок, обрядившийся в волчью шкуру, подвергается укусам и побоям), так и в точности воспроизводящей провинность героя, который наказывается буквальным – преувеличенным до роковых масштабов исполнением его желаний (таков Мидас, своим прикосновением превращающий в золото все, даже пищу). О релевантности же мотива «наказания» для поэтики Мандельштама, в частности для его стихов о покушении на «чужое», мы уже говорили.

7. Передвижения – мотив из фольклорного (как сказочного, так и былинного) репертуара, но также из рыцарской, плутовской и приключенческой литературы и романов о путешествиях, в том числе научно-фантастических – под воду, на другие планеты и вообще в иные миры. Узловыми нарративными составляющими и тут являются причины отправки, средства транспортировки в «иное» пространство и, конечно, возможности возвращения – с добычей, с доказательствами пребывания «там» или хотя бы в целости и сохранности. Особенно драматичны опять-таки сочетания желанности и увлекательности пребывания в ином мире с последующими неприятными перипетиями и проблематизацией возвращения (очень занимавшей Мандельштама, в частности, в связи с Данте, «вернувшимся» из ада)¹⁶.

Интересный для сопоставления с «Ламарком» случай – в «Затерянном мире» Конан Дойла (1912), где переход на искомое плато, богатое древними биологическими видами, совершается по дереву, переброшенному через пропасть, затем этот «мост» обрушивается затаившим месть противником героев, возвращение становится сомнительным, но в конце концов изыскиваются даже два возможных решения – воздушный шар и ранее неизвестный туннель (реализуется второе).

Особый подтип перемещений, характерный как раз для литературы рубежа XX в. и последующей, являют путешествия не в пространстве, а во времени, где «иным» служит прошлое или будущее. Влиятельными ранними образцами этого жанра стали романы Марка Твена «Янки при дворе короля Артура» (1889) и «Машина времени» Уэллса (1895), в мандельштамовское время вдохновившая, в частности, Маяковского (путешествия в будущее в «Клопе» и «Бане») и Булгакова (путешествие в прошлое и обратно в «Иване Васильевиче»). В романе Твена герой переносился в прошлое, а у Уэллса – в будущее, причем в два приема, через тысячу и через миллионы лет, и на втором этапе будущее оказывалось подобным древнейшему прошлому, в котором землю населяли лишь какие-то первобытные крабы. А в сравнительно менее далеком феодальном прошлом у Твена трагическая кровавая развязка включала образы замка и рва, заваленного трупами и заливаемого водой, откуда герой переносился уже в современность.

Поэтический вариант гибельного путешествия в иное время, включающего глаголы движения (*мы проскочили; и промелькнув*), метаморфозы, опоздания, попытки остановиться и образ моста, есть в стихотворении Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1920–1921). Сама идея метаморфозы, прокручивающей биогра-

фическое время в обратном порядке, «соотносима с концепцией пьесы Хлебникова “Мирсконца” (упоминаемой в статье Мандельштама: “Буря и натиск”)), где есть и «ироническое упоминание о... происхождени[и] видов» (Лекманов 2000: 544). А в хлебниковскую пьесу 1912 г. «основное сюжетное движение... от старости обратно в детство», по-видимому, перешло из «Рассказа о Ксанфе, поваре царя Александра, и жене его Калле» Кузмина (1910, опубл. в 1913), в свою очередь, восходящего к мотиву поиска живой воды в восточной традиции, причем финальной метаморфозой этого сюжета является превращение героев в (земно)водные существа – тритона и наяду (Панова 2006, 1: 431, 642).

Еще один возможный претекст «Ламарка» по этой линии – ряд стихотворений Михаила Зенкевича, собрата Мандельштама по акмеистическому цеху, из его книги «Дикая порфира» (1912) – «Свершение», «Ящеры», «Махайродусы», «Человек», «В зоологическом музее», «Радостный мир», «Марк Аврелий», «Навуходоносор». В них разрабатываются темы обращения времени; родства человека с миром древности, в частности с как бы ожившей палеонтологией; и обнаженно физиологического представления о мозге. А эпиграф (*И в дикую порфиру древних лет Державная природа облачилась*), давший название книге и перекликающийся в «Ламарке» с образами властной природы и облачения в мантию, взят из «Последней смерти» Баратынского, – мрачного пророчества о будущем человека и природы, которое в начале XX в. могло читаться как прототип «Машины времени», оставшийся неизвестным ее автору¹⁷.

8. Из совмещений метаморфоз с путешествиями для нас интересны не простые соположения (скажем, многочисленные приключения Луция в ослином облике), а такие гибридные образования, где приход в новую точку закономерно сопрягается со сменой облика, т. е. такие сюжеты, как «Одиссея», «Пер Гюнт», «Мертвые души» и тому подобные, строящиеся по принципу *В Риме веди себя, как римляне* и *В Аляску сослан был, вернулся алеутом*. Так в шахматах происходит превращение пешки в ферзя по достижении противоположного края доски, легшее в основу соответствующего эпизода «Алисы в Зазеркалье», и, конечно, именно такова логика превращения во все более примитивные существа по мере спуска по ступеням эволюционной лестницы в стихотворении Мандельштама¹⁸. В какой-то мере гибридными оказываются и сюжеты с путешествиями (будь то в пространстве или во времени), приводящими героев к столкновению с радикально иными существами,

в частности представляющими эволюционное прошлое, например, в «Затерянном мире» и во втором путешествии в будущее в «Машине времени».

Примечательный подтип гибридных совмещений представляет встреча Данте в седьмом круге ада с грешником, обращенным в терновый куст, – Пьером делла Винья¹⁹. В *ПА* Мандельштам вспоминает этот эпизод²⁰ – всего за несколько страниц до своего знаменитого сопоставления Ламарка с Данте²¹.

Итак, сюжет «Ламарка» совмещает целый веер рассмотренных вариаций, складывающихся в картину «необратимого превращения в малое и низшее по мере поступенного пространственного перемещения (спуска), символизирующего движение в биологическое (филогенетическое) прошлое».

9. Сюжет стихотворения не сводится, однако, к простой занимательности волшебных приключений-метаморфоз. За ними стоит поиск некоего Святого Грааля – смысла жизни, бытия, эволюции, истории, науки – квест, обычно осуществляемый (подобно спуску Данте в ад под водительством Вергилия и земной миссии Христа, творящего волю Бога-отца) по заданию и под началом Руководителя и предпринимаемый здесь, так сказать, со шпатель в руке. Переключка «Ламарка» с дантовским топосом (самой «Божественной комедией», а также «Разговором о Данте») прекрасно изучена, но стоит подчеркнуть и релевантность евангельского сюжета, включая трагический момент Моления о Чаше – обращение к пославшему Сына Небесному Отцу: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты меня оставил?» (Мк. 15: 34).

Подобная двойственность/расщепленность протагониста, состоящего из высшей, отправляющей инстанции и низшей, отправляемой куда-то вдаль и вниз, чтобы кенотически разделить участь малых сих, очевидным образом сродни коллизии «Ламарка». А в какой-то мере она присутствует и в более популярных вариантах квестовой сюжетики, например в «Янки при дворе короля Артура» и его более позднем потомстве (типа «Трудно быть богом» братьев Стругацких).

10. Еще один жанровый слой «Ламарка» – модернистский топос пристального взглядывания-вживания в мир фауны, в том числе ее биологически или поэтически низших видов. Этот топос активно разрабатывали футуристы, в первую очередь Хлебников, с его «Кузнечиком» (1908) и «Зверинцем» (1909, 1911), и Маяковский, с его «Вот так я сделался собакой» (1915), «Хорошим отно-

шением к лошадям» (1918), а в дальнейшем – обэриуты, главным образом Заболоцкий и Олейников. Однако анималистские стихи обэриутов, в частности о змеях и пауках, писавшиеся в конце 1920-х – начале 1930-х годов, в печати, как правило, не появлялись («Лицо коня», «Прогулка» и «Змеи» Заболоцкого, все 1929; «Кузнечик», 1926, «Карась», 1927, «Доедает муху паук...», 1929, Олейникова), во всяком случае до 1932 г., как, например, очень интересное для сопоставления с «Ламарком» «Служение науке» Олейникова (1932, опубл. в 1934). Близость Мандельштаму этой линии очевидна; ср. хотя бы его открытую вариацию на хлебниковские темы «О бабочка, о мусульманка...» («Восьмистишия. 3»; написано в 1933).

Оригинальным поворотом заданного Хлебниковым топоса было стихотворение ценимого Мандельштамом Кузмина «Природа природствующая и природа оприроденная (Natura naturans et natura naturata)» (1927), где лирический субъект отказывается от посещения зоосада, который он уподобляет аду (!):

Кассирша ласково твердила:
– Зайдите, миленький, в барак,
Там вам покажут крокодила,
Там ползает японский рак. –
Но вдруг завыла дико пума,
Как будто грешники в аду,
И, озираяся угрюмо,
Сказал я тихо: «Не пойду!
Зачем искать зверей опасных,
Ревущих из багровой мглы,
Когда на вывесках прекрасных
Они так кротки и милы?»

Здесь, как и в «Зверинце» Хлебникова, с точки зрения «Ламарка» важны не только отдельные сходства, но и, прежде всего, сам принцип многофигурной панорамы животного царства, а кивающее в сторону «Божественной комедии» упоминание о пуме и аде должно было быть Мандельштаму особенно близко.

11. В «Ламарке» весь этот общечеловеческий экзистенциально-идеологический комплекс подан в типично мандельштамовском ключе. Отчасти об этом уже говорилось, здесь просто перечислю основные относящиеся к делу инвариантные мотивы Мандельштама²²:

двойственность, амбивалентность;
эллиптичность, мышление пропущенными звеньями;
приверженность культуре, текстам;
устремленность к чужому;
завороженность простейшими формами бытия;
возвращение к истокам, бесформенности, океанической стихии;
опоздание, упускание, способность заблудиться; перепутанность;
неустойчивые эмоциональные позы – ребячливость, спесь, обида;
уменьшительность, ласкательность.

Инвариантами Мандельштама пронизаны каждый сюжетный ход и каждая строка «Ламарка», к непосредственному рассмотрению которых мы и перейдем.

III

В стихотворении восемь четверостиший, попарно образующих четырехчастную композицию: Преклонение перед Руководителем – Добровольная отправка в его мир – Суровые последствия – Роковая необратимость маршрута.

1. Строфы I–II. Изображение Ламарка напоминает почтительное рассматривание его портрета в учебнике, энциклопедии, его книге или на стене школы²³. Амбивалентность его облика (застенчивый дуэлянт, мальчик-патриарх) вторит известным двойственным самоописаниям Мандельштама, что соответствует тяге поэта к самоотожествлению с культурными героями и вообще с «иным» и служит предвестием дальнейших фабульных двусмысленностей. Так, возрастная двойственность (*мальчик-старик*) сразу же задает хронологический аспект сюжета об эволюции, а ряд *живое – помарка – короткий выморочный день* – тему жизни и смерти; ср. далее: *исчезну – последнюю ступень – последний раз – сильнее наших сил – зеленая могила*.

В 8-й строке впервые появляется местоименное лирическое «я», сразу же заявляющее о решении лично испытать суть учения Ламарка, поставив научный опыт на самом себе – приступить к приключениям-метаморфозам, описанным в текстах Руководителя. Эта начальная точка метаморфического процесса отмечена «полнотой, цельностью» (Ламарка, лирического «я», подвижной эволюционной лестницы, всего живого), которой по ходу сюжета

предстоит сокращаться, демонтироваться, разбираться на отдельные составные части (ступени, органы и т. п.) – вплоть до полного растворения в природе²⁴. Характерно отличие этого «демонтажа» как от овидиевских метаморфоз, где комплекс свойств исходного существа (обычно человека) поэлементно – и очень плавно – трансформируется в комплекс же свойств нового существа (обычно животного или растения)²⁵, так и от хирургической операции в пушкинском «Пророке», где органы не столько трансформируются, сколько, так сказать, пересаживаются, но опять-таки с подчеркнутой количественной эквивалентностью замен.

Вся двустрофная экспозиция выдержана в узуальном прошедшем и настоящем времени²⁶, кроме последней строки, забегающей вперед с переходом к собственно действию в будущем времени (совершенного вида).

2. Строфы III–IV. Метаморфическая двойственность, ранее сосредоточенная на самоотождествлении «я» с Ламарком, здесь дополняется самоотождествлением с низшими существами. Эта первая половина метаморфического квеста, осуществляемого лирическим «я», а точнее планируемого и предвкушаемого, но еще, возможно, не совершающегося реально и в этом смысле типично «утопического» (даже и формально вводимого под конвоем условного придаточного с *Если...*), носит двойкий характер: герой действует по собственному желанию, но явно в ущерб себе. Последнее вытекает из кенотической природы его предприятия: он уменьшается в размерах, теряет ценные качества, почти буквально перестает существовать. Однако ведет он себя при этом самостоятельно и активно – в волевом 1-м л. ед. ч. буд. вр.: *спущусь – исчезну – откажусь – обрасту – вольюсь* (это *вольюсь* замечательно своей агрессивностью и, значит, повышенной жизненной силой), а некоторые из своих действий подчеркнуто описывает как приобретения: *обрасту – мантию надену* (последнее звучит, учитывая королевские коннотации мантии, особенно эффектно). Внушительно выглядит и *откажусь*: утрата горячей крови подается как сознательный широкий жест²⁷.

Вся эта добровольная активность вдохновляется идеей овладения – в духе «зоопаркового» топоса – целым новым, пусть примитивным, миром, который, впрочем, окрашивается в самые роскошные и аристократические тона. Ср. в *ПА*:

«Длинные седые усы этой бабочки имели остистое строение и в точности напоминали ветки на воротнике французского академика <...>

Головка незначительная, кошачья. Ее глазастые крылья были из прекрасного старого адмиральского шелка [...] И вдруг я поймал себя на диком желании взглянуть на природу нарисованными глазами этого чудовища» (202; ср. «французского академика» и «адмиральский шелк» с «[королевской] мантией», а также с фехтовально-феодалным топосом «Ламарка»).

Чудовищная дикость и в то же время привлекательность такого двойственного взгляда на мир – своими и чужими глазами – высказана у Мандельштама и в других стихах, современных «Ламарку»; ср.:

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас, Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?

Шестого чувства крошечный придаток Иль ящерицы темной глазок, Монастыри улиток и створчаток, Мерцающих ресничек говорок. Недостижимое, как это близко: Ни развязать нельзя, ни посмотреть...²⁸

Позитивное восприятие этого чужого мира выражается также в обильном употреблении уменьшительно-ласкательных суффиксов и им подобных: *кольцецам – ящериц – присосками – завитком* (последним таким словом станет *рюмочками* в следующей строфе, после чего уменьшительность из текста исчезнет; в I строфе аналогично звучал *мальчик*).

Параллельно с акцентированием уменьшительности и реальным сокращением в размерах происходит и «демонтаж полноты»: в кадр попадают названия органов, частей тела, органических функций и даже форм (как утрачиваемых, так и сохраняемых); ср. семантику слов *кольцецы, усонogie, мантия, горячая кровь, присоски, завиток*. Этот ряд будет продолжен *рюмочками глаз*, утратой *зренья* и *полнозвучья* и финальным разложением на такие компоненты, как *зеленое, красное и гибкое*.

Не забудем упомянуть о *сходнях*, продолжающих предметный мотив *лестницы*, который будет подхвачен в последней строфе (*подъемный мост*). О двойственном значении *Протея*, как греческого бога изменчивости и одновременно (со строчной буквы) как примитивного вида морских существ в мандельштамоведении уже писалось.

3. Строфы V–VI. Здесь путешествие вступает в свою вторую, трагическую фазу, и тональность повествования меняется. Исчезают: напористо предвкушаемое будущее время – оно сме-

няется реальным прошедшим (*Мы прошли; Он сказал*); четкое 1-е л. ед. ч., т. е. собственно лирическое я – оно сменяется несколько двусмысленным *мы*; и лирический герой как субъект самостоятельных действий – этот агент сменяется пациенсом, претерпевающим воздействие непреодолимых безличных сил (*зренья нет, наступает глухота*); и, главное, заманчивые преимущества «чужой оболочки» – теперь констатируются только бесспорные и ничем не компенсируемые потери.

Совершенный вид прошедшего времени глагола (*прошли*) переводит повествование в неотменимо фактический модус, заодно подтверждающий – задним числом и без радужной раскраски – реальность предыдущих событий. Но в прямой речи Ламарка возникает (вернее, возвращается из начальных строф) панхронное настоящее время законов природы и вечных истин, что подчеркивается еще и безглагольностью именных конструкций: *природа вся в разломах, Зренья нет; Здесь провал* (ср. *Все живое лишь помарка*). Этим игра с настоящим временем не ограничивается: в строке *Ты зришь в последний раз* оно уже не панхронное, а крупным планом поданное актуальное, дпящееся в описываемый момент²⁹. В VI строфе – в прямой речи Ламарка, открывающейся тем же анафорическим зачином, но занимающей уже все четверостишие, игра со временем возгоняется до еще более высокого градуса: актуальная драма настоящего момента подается в ретроспективном прошедшем (*напрасно... любил*), отбрасывающем тень теперешней потери также и на все прошлое субъекта³⁰. Ретроспективный взгляд в прошлое был подготовлен оборотом *зришь в последний раз* в конце V строфы, чему в VI симметрично отвечает проспективное *наступает глухота*, где глагол настоящего времени по смыслу направлен в будущее.

Местоимение *мы* продолжает разработку двойственности субъекта, осуществляющего свой квест: в этой точке повествования он и формально как бы сливается с Руководителем в единую фигуру. Впрочем, и сама эта двойственность двоится: *мы* может относиться и к некоему неопределенному множеству учеников/последователей Ламарка, не включающему самого учителя, чему способствует и лексическая двусмысленность глагола *проходить*, одно из значений которого – «прохождение материала на уроке», так что *мы прошли* можно понимать как «мы, читатели/ученики Ламарка изучили/прошли под его руководством». С другой стороны, дальнейшее настойчивое обращение Ламарка на *ты* к лирическому «я», говорит в пользу наивного понимания *мы* как «мы (= я) с Ламарком». Так или иначе, усложнение местоименной кар-

тины накладывается на аналогичное усложнение временной, обостряя кумулятивный эффект этих двух строф.

Из других эффектов отметим *наливные рюмочки глаз*, в последний раз играющие с уменьшительностью и, возможно, навеянные образом Ламарка, который в *ПА* «выплакал глаза в лупу» (202)³¹ – во фразе, непосредственно следующей за сообщением, что он «чувств[овал] провалы между классами».

4. Строфы VII–VIII. Происходит трагическая развязка сюжета. Почти до самого конца она разворачивается в реальном прошедшем времени и лишь в двух финальных строках возвращается в панхронное настоящее.

В VII строфе ситуация описывается главным образом в метаморфических терминах (*продольный мозг она вложила... в... ножны*), а в VIII – в модусе путешествия, замыкающем пространственный сюжет об отправке и (несостоявшемся) возвращении: спуску по лестнице и сходням должно было бы соответствовать обратное восхождение по фигуральному подъемному мосту (вносящему излюбленные Мандельштамом европейские коннотации; ср. выше о мотивах фехтования, французских академиков и адмиральского шелка), но этого, увы, не происходит. Впрочем, оба варианта фабулы совмещаются и тут: пространственное слово (*подъемный мост*, появляющееся в VIII в той же просодической позиции, что (*продольный*) *мозг* в VII, и практически рифмующееся с ним, имеет и специальное значение, описывающее как раз тот участок биологической структуры, о метаморфической утрате которого идет речь (*Кацис* 2002: 495–499). А в строфе VII метаморфический приговор природы (отнятие продольного мозга) обрисован с помощью «путевого» глагола *отступила*. К нему мы вскоре вернемся, но сначала остановимся на временной перспективе эпизода.

Она строится вокруг очень чуткого к времени типично мандельштамовского глагола *опоздала*. Это значит, что, спохватись природа немного раньше, мост был бы опущен вовремя и *мы* бы к нему успели. Натуральнее вроде было бы, если бы опоздала не природа, а пытавшиеся вернуться *мы*, и напрашивается мысль, что это один из случаев, когда у Мандельштама заблудились не только персонажи, а и сам поэт, так что *все перепуталось*, и остается лишь *сладко повторять* те или иные *блаженные слова*. Но можно понять дело и так, что, пока природа забывала и вспоминала, стало поздно именно для *нас*, которые безнадежно завязли где-то по ту сторону крепостного рва, потеряв способность к передвижению или вообще погивнув (недаром в тексте появляется *могила*).

Некая импрессионистическая неясность вообще характерна для финала «Ламарка», но в любом случае роковую роль здесь играет временная нестыковка.

Тем поразительнее немедленный последующий перескок к вневременной, онтологической, перспективе именного типа в строках о *тех, у кого зеленая могила* и т. д., замыкающих общую рамку стихотворения³². Это заключительное придаточное интересно и с местоименной точки зрения. На протяжении последних двух стрóf доминировало 1-е л. мн. ч. (*нас, мы*), унаследованное из предыдущей пары стрóf с сохранением возникших там двусмысленностей. Но теперь *мы* сменяется более безличным, обобщенным и отчужденным *тех*, потенциально включающим уже все человечество и высших животных (если ориентироваться на черновик, то позвоночных³³).

Впрочем, идентичность этих *тех* – законных обладателей зеленой могилы, красного дыхания и гибкого смеха – опять-таки двусмысленна и, во всяком случае, трактуется исследователями по-разному: то ли это, действительно, высшие животные, способные дышать, смеяться и претендовать на захоронение, то ли, напротив, какие-то примитивные формы жизни, сводящиеся к элементарным физическим проявлениям (*Гаспаров 1994*), то ли, наконец, люди, подобно лирическому герою, сознательно опростившиеся до инфузорий в поисках исходной точки для альтернативного, более осмысленного, нетупикового, варианта эволюции (*Pollak 1995: 30, 37*)³⁴.

Актантная структура последних двух стрóf не сводится к игре местоимений. В качестве мощного антагониста героев здесь впервые выступает *природа*, упомянутая в I строфе, почти не называвшаяся по имени в последующих (где «я» либо действовало само, либо подвергалось действию безличных сил) и лишь бегло промелькнувшая в V строфе, но тоже не в качестве субъекта действий. Теперь она берет на себя роль, традиционно отводимую в финалах классических стихотворений Богу (*И Бога глас ко мне воззвал; И в небесах я вижу Бога*), но несет лирическому герою не спасение или умиротворение, а бесславную гибель. Прописано не вполне ясно, но, скорее всего, следует понимать, что действует она в финале не вопреки, а (как и в строфах V–VI) согласно борцу за ее честь Ламарку, так что трагедия закономерно постигает не его, а самонадеянно пожелавших испытать на себе обратный ход эволюции и, так сказать, заигравшихся. По их собственной природе (*phusai*) им полагается – полагалась бы – *зеленая могила*, но по логике спуска в эволюционную преисподнюю им в этом теперь

отказывается Природой с большой буквы – в духе мифологических и басенных наказаний путем осуществления неразумных желаний³⁵.

В заключение присмотримся к небольшой, но поучительной балетной сценке, развертывающейся в самом начале VII строфы. «Путевой» предикат *отступила* приписан на этот раз не герою фавулы, а его антагонисту, но по направлению он продолжает движение героя, доводя его до логического конца. *Природа*, так сказать, предвосхищает очередное желание «я», спускающегося по лестнице вниз и отказывающегося от своих преимуществ (*От горячей крови откажусь*). И то, что это выражено именно в терминах «ходьбы» (отметим также переключку приставок *от*), акцентирует в ее акции черты иронического, «басенного» наказания «исполнением желаний вздорного персонажа». Более того, в ее решении и жесте – в союзе *И*, открывающем предложение, и словах *Так, как будто мы ей не нужны*, – слышится эмоциональная личная реакция, чуть ли не обида³⁶, что способствует превращению природы (еще одна метаморфоза!) в психологически полноценного персонажа развертывающейся драмы. Впрочем, собственно обида длится недолго: *природа* как бы говорит: «Не хочешь – не надо, мне все равно», с опорой на романтический образ «невозмутимого строя» (Тютчев) «равнодушной природы» (Пушкин). А метафорическая работа природы с ножнами, а затем и подъемным мостом продолжает фехтовальный мотив, тем самым придавая природе не просто человеческий облик, но и любимые Мандельштамом черты носителя европейской культуры. Ее заключительный пируэт сродни неуклюжей пламенности застенчивого Ламарка, и он закономерно венчает композицию.

Я попытался по возможности адекватно³⁷ очертить структуру «Ламарка», несущую его собственно художественный смысл, его, так сказать, сигнификат. От дальнейшей интерпретации я сознательно воздержался, поскольку она предполагает наложение «посторонних» смыслов, дикуемых идеологическими, культурными, эмоциональными и иными установками различных читателей на этот имманентный (и потому обязательный смысл). Сам я склонен соглашаться с теми, кто видит в стихотворении мрачное эзоповское предупреждение о наступающей культурной катастрофе, но – соглашаться и только. Наслаждаюсь же я «Ламарком» вот уже полстолетия именно как захватывающей и эстетически совершенной медитацией на общеэкзистенциальные темы.

Так как же сделан «Ламарк» Мандельштама?

¹ В настоящей статье я, не пытаясь по каждому поводу отдать библиографическое должное каждому из авторов (развивающих, в общем, единый круг идей) и не вступая в полемику, с благодарностью опираюсь на работы: *Rayfield* 1987; *Freidin* 1987: 224–229; *Черашняя* 1992: 87–93; *Гаспаров Б.* 1994; *Ivanov* 1994; *Pollak* 1995: 26–7, 50–4–35, 148–149; *Glazov-Corrigan* 2000: 73–89; *Игошева* 2000; *Лекманов* 2000; *Мусатов* 2000: 274–277, 352–397, 421–425; *Гаспаров М.* 2001; *Кацис* 2002: 485–503; *Богомоллов* 2004: 311–318; полезный обзор см. (*Игошева*: 2007).

² ...стихотворение практически... изымается из внутрилитературного ряда и делается явлением то ли “научной поэзии”, долженствующей быть дешифрованной в системе биологических категорий, то ли поэзией историософской, рассчитанной на восприятие в контексте описаний и пророчеств мыслителей, которые были ориентированы на движение ассоциаций, посторонних внутривоэтическим» (*Богомоллов* 2004: 311).

³ Такой метод анализа был предложен в работах по поэтике выразительности; см., например: (*Жолковский, Щеглов* 1996).

⁴ Ставится задача «отдельно зафиксировать каждый минимальный эффект повышения выразительности на пути от темы к тексту. Строя вывод, исследователь как бы “считает фокусы”, двигаясь [...] методом постепенных приближений и не делая скачков, которые оставляли бы необъясненным, “почему получилось так хорошо“» (*Жолковский, Щеглов* 1996: 303).

⁵ Цезуры, хотя и не столь последовательные, как у Лермонтова, многочисленны; ср. еще: *Был старик, Кто за честь, К кольцецам, Он сказал (bis), Здесь провал, И о нас, У кого.*

⁶ Релевантность для Мандельштама поэзии Лермонтова вообще и этого стихотворения в частности общеизвестна.

⁷ «Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (анти-тезис); и преобразование смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)» (*Гаспаров М.* 1999: 243).

⁸ Кроме того, продуктивным может оказаться соотнесение «Ламарка», вызывающего к историософским обобщениям, со стихами, написанными в т. наз. «публицистическом» 5-ст. хорее; о них см.: (*Гаспаров М.* 1999: 243 сл.). Одним из влиятельных текстов этого рода были «Боги Греции» Шиллера (и их русский перевод Фета) – стихотворение, богатое мотивами мысленного переноса в прошлое и картинами современного упадка и т. п.

⁹ Ср.: *Но пусть она вас больше не тревожит* в «Я вас любил...».

¹⁰ О маркированности этого эмоционального жеста («Здесь герой единственный раз отказывается принимать волю промысла») на фоне стоической тональности стихотворения в целом см.: (*Мазур* 2006: 352–353).

¹¹ Кстати, над переводом этой сказки Гофмана в юности одно время работал Мандельштам; см.: (*Мандельштам* 2008).

¹² О фабульной композиции стихотворения «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...» см.: (*Жолковский* 2005).

¹³ Из нее, кстати, видно, что огульное предпочтение Ламарка Дарвину, высказанное в *ПА* (и часто подчеркиваемое в литературе о «Ламарке»), было лишь одним из временных увлечений Мандельштама.

¹⁴ Ср. еще: ...натуралист [речь идет о Линнее. – А. Ж.] – профессиональный рассказчик, публичный демонстратор новых интересных видов» (*Мандельштам* 1994: 204).

¹⁵ Мотив восхождения все же появляется в тексте *ПА* дважды: «Благородное лестничное восхождение лисицы» (294); «Тут было нисходящее и восходящее движение сливок...» (205).

Идея нисхождения в прошлое, сочетающая дантовский спуск в ад с обратным путешествием во времени, могла быть навеяна строками Брюсова из его стихотворения «Вскрою двери» (1921), тоже, кстати, написанного 5-ст. хореем (Дмитрий Быков, устно):

Вскрою двери ржавые столетий,
Вслед за Данте семь кругов пройду,
В зыбь земных сказаний кину сети,
Воззову сонм призраков к суду!..

¹⁶ «Экстраполяцию Данте и дантовских образов на русских писателей, характерную для Мандельштама в разных его ипостасях вплоть до 1935 года, стоит отсчитывать <...> от эссе “Петр Чаадаев” (1914):

“Чаадаев был первым русским <...>, идейно побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно [...] На него могли показывать с суевренным уважением, как некогда на Данта: – Этот был там, он видел – и вернулся”.

Мандельштам здесь вводит намеком анекдот Боккаччо [в его биографической «Жизни Данте»] о веронских кумушках, которые, завидев Данте, принялись обсуждать его подпорченную Адом внешность:

“[В]от тот, который спускается в ад и, возвращаясь оттуда, когда пожелает, приносит весть о пребывающих там грешниках”; “Должно быть, ты права: ... борода его курчава, и лицо его черно от дыма и копоти адского огня”» (*Панова* 2010).

Из других вариаций на тему «(не)возвращения» ср. «Тайпи» Мелвилла, где попадание в идиллический (как бы относящийся к прошлому) мир дикарей чуть не кончается ритуальным пожиранием героя, лишь в последний момент спасающегося бегством. А в XX в., в рассказе Рэя Брэдбери «И грянул гром» (1952) разработан изощренный вариант (не)возвращения: вернувшись из путешествия в доисторическое прошлое, герой обнаруживает, что само настоящее катастрофически изменилось – по оплошности, допущенной им во время пребывания в прошлом.

¹⁷ О параллелях «Ламарка» с «Дикой порфирой» уже писалось:

«Зенкевич <...> явился [...] первопроходцем “биологической” темы <...> Зенкевич был одним из немногих спутников по акмеизму, связь с которыми продолжалась в советское время... <...> Не исключено, что стихи “Дикой порфиры” могли помниться или вспомниться тогда автору “Ламарка”. Однако при сходстве образного ряда этих произведений их пафос был контрастным. “Адамистский” азарт молодого Зенкевича, звавшего человека учиться *у последней склизкой твари Прозренью темному*, был предельно чужд Мандельштаму, неустанно фехтовавшему за права духа» (Корецкая 1995: 82). Что касается возможного влияния на Зенкевича «Машины времени», то его раннее знакомство с популярным и образно близким ему романом английского фантаста в высшей степени вероятно; а на рубеже 1930-х годов, примерно в то же время, когда писался «Ламарк», именно под редакцией Зенкевича (и с его переводами, в частности, «Войны миров») выходило первое советское, в 15 томах, собрание сочинений Уэллса (ЗИФ–ГИХЛ, 1929–1931).

Интересные прототипы мандельштамовского спуска к простейшим замечены в статье (как обычно, неубедительной в главном, но ценной отдельными находками), *Тименчик* 1996.

¹⁸ Ср. рассуждение о шахматах в *ПА*:

«Угроза смещения тяготеет над каждой фигуркой во все время игры, во все грозное явление турнира. Доска пучится от напряженного внимания. Фигуры шахмат растут, когда попадают в лучевой фокус комбинации, как волнушки-грибы в бабье лето» (194).

¹⁹ Pier della Vigna (XIII песнь «Ада», 31–37, 43–44).

²⁰ «И когда [кто-нибудь] из любопытства отломит веточку [тот] взмолится человеческим голосом, как Пьетро де Винеа: “Не тронь! Ты причинил мне боль! Иль жалости ты в сердце не имеешь? Мы были люди, а теперь деревья...”» (194).

²¹ «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия – ад для человека» (С. 201).

²² Подробнее см.: (Жолковский 2005).

²³ В таком школьном контексте за образами фехтования и появляющейся в дальнейшем шпаги может прочитываться образ учительской указки. Сам же жанр стихов о великом герое из прошлого имеет долгую традицию; в Серебряном веке он активно практиковался Брюсовым, причём с отчетливой установкой на автопроекцию.

²⁴ Дезинтеграция гибнущего животного тела представлена и в ряде других историософских медитаций Мандельштама, например в стихотворении «Век» (1922; его переключки с «Ламарком» отмечена в *Rayfile*: 89), где смерть XIX в., с которым Мандельштам себя ассоциировал, описывается как разложение умирающего *зверя* на такие на «составные части», как *хребет, позвонки, зрачки, улыбка, следы лап* (переключки «Века» с «Ламарком» отмечена там же). В более широком смысле во всех таких случаях имеет место развернутое и наглядное до иконичности изображение смерти как распада.

²⁵ См.: (Щеглов: 85 сл.).

²⁶ Даже единственная глагольная форма *Был* подчеркнута несобытийна – в отличие от альтернативного более процессуального *Жил*.

²⁷ Этому *откажусь* вторит еще более эксплицитный пассаж, не включенный в окончательный текст *ПА* (в главку «Аштарак»):

«Выйти к Арату <...> Упереться всеми [...] фибрами моего существа в невозможность выбора, в отсутствие всякой свободы. *Отказаться добровольно* от светлой нелепицы воли и разума» (Мандельштам 1994: 386).

²⁸ Обычно отмечается переключки этого восьмистишия с «Ламарком», но налицо отсылка и к «Шестому чувству» Гумилева с его оригинальным эволюционно-метаморфическим сюжетом, что связывает все три текста (Черашняя 1992: 119–120; Мусатов 2000: 422; Богомолов 2004: 108–109).

Мандельштамовская эстетизация низших форм жизни уже была соотнесена с «Кораллами» Мережковского (1884; см.: Богомолов 2004: 312–316), к которым можно добавить сонет Бальмонта «Уроды» (1899):

Я горько вас люблю, о бедные уроды,
Слепорожденные, хромые, горбуны,
Убогие рабы, не знавшие свободы,
Лады, разбитые веселостью *волны*.
И вы мне дороги, мучительные сны
Жестокой матери, *безжалостной Природы*,
Кривые кактусы, побеги белены,
И *змеи и ящерицы* отверженные роды...

²⁹ Ср. актуально-длительное настоящее время, контрастирующее с давно прошедшим (и панхронной именной формой) в стихотворении «Европа» (1914):

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних –
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта!

³⁰ По иронии обратного движения во времени этим прошлым, в сущности, является реальное настоящее то, в котором на рамке текста мыслит и действует лирическое «я».

³¹ В эпитете *наливными* не исключено влияние пушкинских строк из «Сказки о спящей царевне...» о роковом отравленном яблоке: *И к царевне наливное, Молодое, золотое Прямо яблочко летит... Пёс как прыгнет, завизжит...* Именно эти строки приводятся в современном Мандельштаму словаре Ушакова на первое (правда, иное, нежели в «Ламарке») значение слова *наливной* – «созревший, сочный». А *рюмочки* лексически опираются на *колбочки* – конусообразные фоторецепторные клетки сетчатки глаза.

³² Как было сказано, эти *те* – сродни тем *тем*, с помощью которых параметры желанной *могилы* вводятся и в финале «Выхожу...». Такое программирование идеального состояния напрямую описано Мандельштамом в *ПА* в пассаже о его предпочтениях в области поэзии грамматики:

«Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном – в долженствующем быть... Так мне нравится. Есть верховая, конная басмаческая честь. Оттого-то мне и нравится славный латинский “герундивум” – этот глагол на коне. Да, латинский гений... создал форму повелительной глагольной тяги как прообраз всей нашей культуры, и не только “долженствующая быть”, но “долженствующая быть хвалимой” – *laudatura est* – та, что нравится» (208).

³³ *Позвоночных рвами окружила И сейчас же отреклась от них (Мандельштам 1995: 483).*

³⁴ К отмеченным в литературе возможным источникам заключительных строк «Ламарка» – *зеленой могиле* Толстого (*Гаспаров Б. 1994: 199*; *зеленой его могилу* делают не только окружающие деревья, но и то, что похоронить себя там он завещал потому, что там закопана *зеленая палочка* его детства) и *Хлебникова (Лекманов 2000)* – можно добавить *красный смех* Андреева, *робкое дыхание* Фета, *красное дыханье* Зенкевича (*Иль, купаясь, кто распухнет В синий трупик из ребят. Иль дыханьем красным ухнет В пыльный колокол набат;* «Небо, словно чье-то вымя...», 1912) и *легкое дыхание* из одноименного рассказа Бунина, а также целое стихотворение последнего «Ограда, крест, зеленая могила...» (1906):

Ограда, крест, *зеленая могила*,
Роса, простор и *тишина* полей...
– Благоухай, звенящее кадило,
Дыханием рубиновых углей!
Сегодня год. *Последние* напевы,
Последний вздох, последний фимиами...
– Цветите, зрите, новые посеивы,
Для новых жатв! *Придет черед и вам.*

Вообще образ *зеленой могилы* – клишированный оксюморон, сочетающий мертвое с (вечно)зеленым живым, ср. *Над высокою могилой, Где страдальца прах сокрыт, Дремлет кипарис унылый И зеленый лавр шумит!* (Кюхельбекер, «Тоска по родине»); *Сти! Над могилой зеленой твоей Птичка звенит в темной чаще ветвей* (Плещеев, «Погребальная песня»); о лермонтовском дубе, вечно зеленеющем над могилой, уже говорилось.

³⁵ О басенной ауре ламарковской фауны Мандельштам писал в *ПА*:

«У Ламарка басенные звери. Они приспособляются к условиям жизни по Лафонтену. Ноги цапли, шея утки и лебедя, язык муравья, асимметричное и симметрическое строение глаз у некоторых рыб. Лафонтен, если хотите, подготовил учение Ламарка. Его умничающие, морализирующие, рассудительные звери были прекрасным живым материалом для эволюции. Они уже разверстали между собой ее мандаты» (202).

³⁶ «Обида» – одна из типично мандельштамовских эмоциональных поз (*Жолковский 2005*). Кстати, обидой в аналогичных случаях руководствуются и боги, например Аполлон, награждающий Мидаса ослиными ушами за присуждение первого приза не ему, а Пану (Овидий, «Метаморфозы», XI, 92).

³⁷ Разумеется, стремление к адекватности не гарантирует ее достижения. Далеко моему разбору и до полноты. Так, почти целиком в стороне осталась фонетическая организация текста, вершиной которой является драматическое скопление согласных *К/Г/Х* в финале: *тех – кого – могила – красное – дыханье – гибкий – смех.*

Baines 1976 – *Baines J. Mandelstam: The Later Poetry. New-York: Cambridge UP, 1976.*

Богомолов 2004 – *Богомолов Н.* От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

Гаспаров Б. 1994 – *Гаспаров Б.М.* Ламарк, Шеллинг, Марр: Стихотворение «Ламарк» в контексте «Переломной» эпохи // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука (Восточная литература), 1994. С. 187–212.

- Гаспаров М. 1999 – *Гаспаров М.Л.* «Выхожу один я на дорогу...» (5-ст. хорей: детализация смысла) // Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. С. 238–265.
- Гаспаров М. 2001 – *Гаспаров М.Л.* Мандельштам // О. Мандельштам. Стихотворения. Проза. М.: АСТ, Харьков: Фолио, 2001. С. 3–20.
- Glazov-Corrigan 2000 – *Glazov-Corrigan E.* Mandel'shtam's Poetics: A Challenge to Postmodernism. Toronto: U of Toronto Press, 2000.
- Жолковский 2005 [1979] – *Жолковский А.* «Я пью за военные астры...»: Поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 60–82.
- Жолковский, Щеглов 1996 – *Жолковский А., Щеглов Ю.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: Прогресс-Универс, 1996.
- Ivanov 1994 – *Ivanov V.V.* Mandelstam and Biology // Столетие Мандельштама: Мат-лы симпозиума / Сост. Р. Айзелвуда, Д. Майерс. Tenafly NJ: Эрмитаж, 1994. С. 280–298.
- Игошева 2000 – *Игошева Т.* О стихотворении «Ламарк» Осипа Мандельштама // Изв. Акад. наук. Сер. лит. и яз. 59 (2000): 38–45.
- Игошева 2007 – *Игошева Т.* Ламарк // О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники: Сборник мат-лов к Мандельштамовской энциклопедии / Сост. И. Делекторская и др. М.: РГГУ, 2007. С. 85–93.
- Ićin, Jovanović 1992 – *Ićin K, Jovanović M.* «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова и поэзия Мандельштама // Wiener Slavistischer Almanach, 1992. Bd. 30: 27–46.
- Кацис 2002 – *Кацис Л.* Осип Мандельштам: Мускус иудейства. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2002.
- Корецкая 1995 – *Корецкая И.* Об одном стихотворении Мандельштама // Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М.: Радикс, 1995. С. 77–85.
- Лекманов 2000 – *Лекманов О.* У кого зеленая могила... // Лекманов О. Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей, 2000. С. 542–545.
- Мазур 2006 – *Мазур Н.* «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и стоическая философия смерти // Язык. Стих. Поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова / Редколл.: Х. Баран и др. М.: РГГУ, 2006. С. 343–372.
- Мандельштам 1967 – *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова: 2-е изд. Вашингтон: Международное литературное содружество, 1967. Т. 1: Стихотворения, 1967.
- Мандельштам 1990 – *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. / Сост. П. Нерлер; коммент. А. Михайлов, П. Нерлер. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1: Стихотворения. Переводы.
- Мандельштам 1994 – *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Т. 3. Стихи и проза 1930–1937. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
- Мандельштам 1995 – *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений / Вступ. статьи М. Гаспарова, А. Меца; сост. и примеч. А. Меца. СПб.: Акад. проект, 1995.
- Мандельштам 2008 – *Мандельштам О.* Начало перевода сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок» / Публ. и коммент. П. Нерлера, О. Лекманова // Сохрани мою речь. Вып. 4/1. М.: РГГУ, 2008.
- Мусатов 2000 – *Мусатов В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев: Ника-Центр; Эльга-Н, 2000.
- Павлов 1991 – *Павлов М.* К теме движения в поздних стихах Мандельштама. Мотивы шага и полета // Осип Мандельштам: К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология: Мат-лы науч. конф. 27–29 дек. 1991 г. / Сост. Ю.Л. Фрейден. М.: Совет по истории мировой культуры АН, 1991. С. 40–44.
- Панова 2006 – *Панова Л.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006.
- Панова 2010 – *Панова Л.* Друг Данте и Петрарки друг: Мандельштам в освоении итальянских классиков. Статья 1. Дантопись Мандельштама: в границах «Божественной комедии» и судьбы Данте // [Материалы Международного мандельштамовского симпозиума. Пермь, июнь 2009 г. / Сост. Н.А. Петрова] (в печати).
- Pollak 1995 – *Pollak N.* Mandelstam the Reader. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- Rayfield 1987 – *Rayfield D.* Lamarck and Mandelstam // Scottish Slavonic Review 1987, 9: 85–101.
- Тименчик 1996 – *Тименчик Р.* Устрицы Ахматовой и Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. науч. тр. СПб.: Арсис, 1996. С. 50–54.
- Freidin 1987 – *Freidin G.* A Coat of Many Colors: Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation. Berkeley: Univ. of California Press, 1987.
- Фрейдин 1991. – Осип Мандельштам: К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология: Мат-лы науч. конф., 27–29 дек. 1991 г. / Сост. Ю.Л. Фрейдин. М.: Совет по истории мировой культуры АН, 1991.
- Черашняя 1992 – *Черашняя Д.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1992.
- Щеглов 2002 – *Щеглов Ю.* «Опыт о Метаморфозах». СПб.: Гиперион, 2002.