

S T U D I A P H I L O L O G I C A



ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Ф. Б. Успенский

РАБОТЫ О ЯЗЫКЕ И ПОЭТИКЕ
ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

«Соподлинность порыва и текста»



ФОНД «РАЗВИТИЯ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ»
МОСКВА 2014

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6
У 77

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012—2018 годы)»*

Успенский Ф. Б.

У 77 Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». — М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований», 2014. — 216 с., ил., вклейка в конце книги. — (Studia Philologica).

ISBN 978-5-9551-0683-0

Основная тема этого сборника статей — поэтический язык О. Э. Мандельштама, причем в центре внимания оказывается по преимуществу поздний период его творчества. В эту пору при вынужденном отсутствии естественной читательской аудитории стихи Мандельштама парадоксальным образом отличаются предельной интенсивностью и свободой диалога — они рассчитаны на собеседников минувшей эпохи, читателей будущего и современников поэта. Едва ли не каждое произведение превращается в своего рода манифест. Попытке интерпретации инструментария и смысла некоторых из таких манифестов и посвящены наши исследования.

ББК 83.3 (2Рос=Рус)6

*В оформлении суперобложки использована работа Марка Шагала
«Любовники с букетом под деревом» (1957 г.)
и фотография Ф. Б. Успенского. Автор снимка — П. М. Аркадьев*

ISBN 978-5-9551-0683-0

© Ф. Б. Успенский, 2014
© Фонд «Развития фундаментальных
лингвистических исследований», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

МАНДЕЛЬШТАМ В СПОРАХ О ЯЗЫКЕ Звук -ш в стихотворении «Оттого все неудачи...»	7
КАЛЬКА ИЛИ МЕТАФОРА? Чепчик счастья в «Стихах о неизвестном солдате»	23
ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД (НЕ)ПОЭТИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКОЙ Ублюдок в переложении со старофранцузского «Сыновья Аймона»	44
Язык поэзии и язык науки Игра с терминами в стихах 30-х годов	52
ГРАММАТИКА КАК ПРЕДМЕТ ПОЭЗИИ	68
Франсуа Вийон и Древний Египет	83
ЗАМЕР(Э)ШИЕ ЗВУКИ Рожок почтальона в стихотворении памяти Ольги Ваксель	98
ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ЗОЛОТОГО ВЕКА XIX столетие в стихотворении «Дикая кошка – армянская речь...»	112
МОЛОТОК НЕКРАСОВА И КАРАНДАШ ФЕТА «Квартира» между стихами о стихах и гражданской поэзией	120
NAVENT SUA FATA LIBELLULAE Стрекоза в стихах о русских поэтах	133
СОКРАЩЕНИЯ И ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	192
УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА	205
БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА	207

МАНДЕЛЬШТАМ В СПОРАХ О ЯЗЫКЕ

Звук *-щ* в стихотворении «Оттого все неудачи...»

*Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык...*

На исходе 1936 г. Мандельштам написал стихотворение «Оттого все неудачи...», известное также под домашним названием «Кашеев кот» или «Кашей»:

Оттого все неудачи,
Что я вижу пред собой
Ростовщичий глаз кошачий –
Внук он зелени стоячей
И купец воды морской.

Там, где огненными щами
Угощается Кашей,
С говорящими камнями
Он на счастье ждет гостей –
Камни трогает клещами,
Щиплет золото гвоздей.

У него в покоях спящих
Кот живет не для игры –
У того в зрачках горящих
Клад зажмуренной горы,
И в зрачках тех леденящих,
Умоляющих, просящих,
Шароватых искр пиры¹.

[Мандельштам О. Э. 1993–1999, III: 106].

Поэт незамедлительно отправил эти стихи Н. С. Тихонову, сопроводив их письмом следующего содержания:

¹ Вдова поэта вспоминала, что в авторском исполнении финал первой строфы иногда звучал иначе: не *купец воды морской*, но *купец травы морской* [Мандельштам Н. Я. 2006: 387]. Ниже мы еще обратимся к этому важному для нас варианту.

31. XII. 36 г. С Новым годом! Уважаемый Николай Семенович! Посылаю Вам еще две новых пьесы. Одна из них Кашеев Кот¹. В этой вещи я очень скромными средствами при помощи буквы «ща» и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота. Язык русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся.

Как любой язык чтит борьбу с ним поэта и каким холодом платит он за равнодушие и ничтожное ему подчинение! Стишок мой в числе других когда-нибудь напечатают, и он будет принадлежать народу советской страны, перед которым я в бесконечном долгу. Вам, делегату VIII-го съезда (я слышал по радио Ваше прекрасное мужественное приветствие съезду), я сообщаю: я тяжело болен, заброшен всеми и нищ. На днях я еще раз сообщу об этом в наше НКВД и сообщу, если понадобится, правительству. Здесь, в Воронеже, я живу как в лесу, что люди, что деревья – толк один. Я буквально физически погибаю. Чего я жду от Вас? Добейтесь до разрешения общего вопроса, что может затянуться, – немедленной конкретной помощи – не частной – ну ее к черту – но скромной организованной советской поддержки. Имейте в виду, что служить я не могу, потому что стал не в шутку инвалидом. Не могу также переводить, потому что очень ослабел, и даже работа над своим стихом, которую я не могу отложить, стоит мне многих припадков.

Избавьте меня от бродяжничества (я еле держусь на ногах), избавьте от неприкрытого нищенства. Телеграфируйте мне о получении этого письма, примите самые решительные меры, потому что нет имени тому, что происходит со мной в Воронеже. Дальше так продолжаться не может [Мандельштам О. Э. 1993–1999, IV: 173]².

Это краткое послание сразу по нескольким причинам важно не только биографу Мандельштама, но и тому, кто занимается поэтикой его произведений. Перед нами как будто бы своеобразная декларация скрытого изобразительного потенциала

¹ Наряду с «Кашеевым котом» Н. С. Тихонову было послано стихотворение «Как подарок запоздалый / Ощутима мной зима...».

² Письмо Мандельштама Тихонову стало известно лишь в 1981 г., после публикации в альманахе «Глагол» Серафимой Поляниной (псевдоним филолога-классика С. В. Поляковой, отсылающий читателя к псевдониму *Андрей Полянин*, которым подписывалась иногда поэтесса София Парнок).

стихотворного слова, способности поэта исподволь творить стихом зримые и осязаемые объекты («В этой вещи я очень скромными средствами при помощи буквы “ща” и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота»), способность, которую можно обозначить как поэтическую иконичность [Успенский Ф. Б. 2009: 508–517; Успенский Ф. Б. 2010]¹.

В самом деле, у Мандельштама мы обнаруживаем целый ряд примеров, когда в описание зрительного или акустического явления интегрированы элементы, позволяющие ощутить называемое почти физически. Такого рода явления, не сводимые, как правило, к простой звукописи или ритмическим изменениям стиха, принадлежат к числу нестандартных, штучных или окказиональных поэтических событий, которые не разраста-

¹ Об иконичности в структуре поэтического текста см. также: [Жолковский, Щеглов 1996: 77–92]. Приведем отдельные примеры иконичности у Мандельштама. В стихотворении 1937 г. «Как светотени мученик Рембрандт...» мы находим, в частности, следующие строки: «Простишь ли ты меня, великолепный брат / И мастер и отец черно-зеленой теми, – / Но око соколиного пера / И жаркие ларцы у полночи в гареме / Смущают не к добру, смущают без добра / Мехами сумрака взволнованное племя» [Мандельштам О. Э. 1990, I: 238]. Что такое *око соколиного пера*? Только ли метафора зоркости, обладание острым зрением (как это отмечается в некоторых комментариях)? Мне бы казалось, что здесь мы сталкиваемся не только и не столько с абстракцией зрения, сколько с изображением предмета – перед нами и в самом деле птичье перо, вернее даже малая его часть, кружок или глазок на пере птицы. Для эмфазы этого чисто зрительного эффекта *око* и графически, и фонетически удваивается, как бы эхом отражается в слове «соколиного», а напоследок еще и подчеркивается кружочковостью самой графемы *о* (кстати говоря, в старых букварях именно слово «око» было едва ли не самой устойчивой иллюстрацией буквы «о» в русском алфавите, тогда как сама она могла изображаться с точкой внутри). Но почему перо, глазок на пере оказывается у Мандельштама одним из, так сказать, геральдических признаков живописи Рембрандта? Вообще говоря, перья на картинах великого голландца не перечесть, начиная от пера в руках размышляющего апостола Павла, который считается автопортретом художника, и кончая, например, перьями на шляпе в автопортрете с Саскней или пером на тюрбане Амана с картины «Артаксеркс, Эсфирь и Аман». В определенном смысле, глазастое перо, как это часто бывает у Мандель-

ются до масштабов тиражируемого литературного приема, они лежат на грани сознательного и бессознательного восприятия, читательского и исследовательского подхода к тексту. Их не всегда легко выследить, и при этом всегда есть риск разглядеть это окказиональное средство там, где его нет. Поэтому-то особенно важны, как кажется, те случаи, когда автор напрямую признается в способности добиваться невербального эффекта вербальными средствами.

Сложность, однако, заключается в том, что высказывание Мандельштама о созданном им материальном предмете до-

штама, вызывает к жизни весь этот сложный птичье-перый ряд. Как ни странно (но при этом тоже для Мандельштама весьма характерно), в этом графико-фонетическом изображении есть нарочитая неточность, потому что сокол понадобился не сам по себе, а в первую очередь для того, чтобы подчеркнуть и выделить око на пере, ведь перья сокола, как известно, пестры и скорее полосаты – полоски на их нижнем крае можно увидеть как глазки, но лишь с некоторой натяжкой. В первую очередь, глазастое перо ассоциируется конечно же с павлином, весьма нередким гостем на картинах Рембрандта. Здесь возникает невольная ассоциация со своеобразным воплощением «черно-зеленой теми», со знаменитым натюрмортом, изображающим мертвых павлинов, хотя я бы настаивал на том, что мы не можем говорить о какой-то одной картине, с которой это зрячее перо слетело в интересующий нас текст. Пресловутая и зощенная неточность Мандельштама позволяет ассоциировать этот предмет со всей рембрандтовской живописью сразу.

Остановимся еще на одном примере, где попытка прямого изображения смысла обладает, так сказать, двойным дном или, если угодно, работает сразу на два фронта. В 1937 г. Мандельштам написал стихотворение «Клейкой клятвой липнут почки», где вдруг единожды появляется явный сбой ритма: «Подмигнув на полуслове, / Запнулась зарница, / Старший брат нахмурил брови, / Жалится сестрица» [Мандельштам О. Э. 1990, I: 256]. Ритмический сбой, запинка ритма приходится в точности на глагол *запнуться*, и, соответственно, семантика глагола поддерживается здесь перебоем ритма, эта связь отмечалась, в частности, в комментариях Н. И. Харджиева [Харджиев 1973: 305, № 221]. Таким образом, перед нами классический пример единства ритма и смысла, не имеющий, казалось бы, прямого отношения к той теме штучных, почти уникальных изобразительных средств, о которой мы говорим. Однако в данном случае речь, возможно, идет о более сложном и при этом зрительном соответствии. В самом деле,

пускает разные возможности прочтения. Мы вынуждены признать свое комментаторское бессилие в попытках объяснить, почему именно *щ* и еще кое-что могут явить нам кусок золота, как эти средства связаны с его физическим воплощением. Действительно ли мы имеем дело с гимном иконичности или перед нами попросту оценка посылаемого произведения, как бы приравнивающая его к золотому слитку? Или же поэт имел в виду здесь нечто совсем иное?

Быть может, столь мощная суггестивность, которую Мандельштам приписывает букве *щ*, связана с еще одной особенно-

сбой ритма мотивирован глаголом *запнулась*, но чем мотивировано появление самого глагола, ведь его роль в данном контексте (*запнулась зарница*) довольно неясна? Возможный ответ на этот вопрос, на наш взгляд, таков: здесь передается физический облик того, к кому обращено стихотворение, Натальи Штемпель. Как известно, вследствие перенесенного в детстве туберкулеза тазобедренного сустава Штемпель хромала, и не что иное, как ее хромота, и заставляет спотыкаться ритм, порождает глагол *запнулась*. Более того, не исключено, что хромота – это одна из имплицитных тем всего стихотворения, и, к примеру, строки «Будет зыбка под ногою / легкая качаться» читаются под таким углом зрения двойко – зыбка как люлька или колыбель, которую качают ногой, сочетается с зыбкостью почвы под ногой хромой девушки. Конечно, на это легко возразить, что сугубо биографические детали – не лучший ключ к пониманию образного мира стихотворения. В самом деле, читатель имеет полное право не знать манеры и особенностей походки Натальи Штемпель, предполагается, что красота стиха должна быть ему доступна и без этого. Правда, рассматриваемое стихотворение подчеркнуто адресное, и героиня в нем даже называется по имени. Однако в данном случае мы апеллируем не к мемуарам и фактографическим подробностям, безусловно внешним по отношению к литературе. Дело в том, что это стихотворение входит в очень туго спаянный цикл стихов, которые писались в течение двух дней и, судя по всему, создавались как нечто единое. Во всяком случае, они шиты прямым перетеканием, лексическим и тематическим. Кульминацией этого цикла становятся стихотворения «К пустой земле невольно припадаю» и «Есть женщины, сырой родные земле», где хромота Штемпель явлена напрямую, а в одном из них становится главной темой. Иными словами, зыбка сть, запинка в сочетании со сбоем ритма незримо и неявно заранее подводят к тому, что потом зазвучит полно и открыто.

стью этого краткого послания. Содержание записки, ее стиль, графико-фонетический и синтаксический строй позволяют думать, что она в определенной своей части адресована не только и не столько Тихонову, но является не чем иным, как репликой в многовековой полемике русских поэтов о звуковых и изобразительных возможностях русского языка.

Именно так следует понимать, по-видимому, внезапную смену стилистических регистров в письме, неожиданное обращение автора деловой записки к торжественному языку и риторике трактата. Обратим внимание, к примеру, на характерное оттягивание сказуемых на последнюю позицию во фразе и постпозитивность прилагательного в предложении *Язык русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся*. Порядок слов – одно из скромных, но безотказно действующих средств архаизирующей стилизации, приобщающее это высказывание к старинным литературным сентенциям и отсылающее к эпохе начала лингвостилистических споров, середине XVIII столетия¹.

При этом складывается впечатление, что апелляция Мандельштама к ранним пластам истории русского литературного языка, если она и в самом деле имеет место, это скорее контраргумент в полемике с более традиционными для него оппонентами и союзниками, стихотворцами XIX в. С кем же спорит поэт, чье мнение и оценки побудили его высказаться в столь торжественном и ри-

¹ Ср., например, хрестоматийные рассуждения М. В. Ломоносова: «Карль пятый Римскій Императоръ говариваль, что Ишпанскимъ языкѡмъ съ Богомъ, Французскимъ съ друзьями, Нѣмецкимъ съ неприятельми, Италийскимъ съ женскимъ поломъ говорить прилично. Но естли бы онъ Россійскому языкѡу былъ искусенъ; то конечно къ тому присовокупиль бы, что имъ со всѣми оными говорить пристойно. Ибо нашель бы въ немъ: великолѣпіе Ишпанскаго, живость Французскаго, крѣпость Нѣмецкаго, нѣжность Италийскаго, сверхъ того богатство и сильную въ изображеніяхъ краткость Греческаго и Латинскаго языкѡа» [Ломоносов 1755: 6–7]; «Язык, которымъ Россійская держава великой части света повелевает, по ея могуществу имеетъ природное изобиліе, красоту и силу, чемъ ни единому европейскому языку не уступаетъ. И для того нетъ сумненія, чтобы Россійское слово не могло быть приведено въ такое совершенство, каковому въ другихъ удивляемъся» [Ломоносов 1950–1983, VII: 92].

торически выстроенном ключе в письме, основное содержание которого составляют просьбы о заступничестве, сетования на быт и невыносимость воронежского существования?

Едва ли мы ошибемся, предположив, что за высказыванием Мандельштама о своем стихотворении и о богатых возможностях русского языка просматривается знаменитая жалоба К. Н. Батюшкова из письма Н. И. Гнедичу на фонетическую грубость родной речи:

Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей, которые с ним немилосердно поступают. И язык-то по себѣ плоховать, грубенець, пахнет татарщиной. Что за ы? что за щ? что за ш, шій, щій, при, тры? О варвары! А писатели? Но Богъ съ ними! Извини, что я сержусь на русский народ и на его нарѣчіе. Я сію минуту читалъ Аріоста, дышалъ чистымъ воздухомъ Флоренціи, наслаждался музыкальными звуками авзонійскаго языка и говорилъ съ тѣнями Данта, Тасса и сладостнаго Петрарка, изъ устъ котораго что слово, то блаженство [Батюшков 1885–1887, III: 164–165].

Это письмо от 27 ноября – 5 декабря 1811 г. в том или ином виде могло быть известно Мандельштаму из разных источников: во-первых, он мог знать его непосредственно по публикации П. Н. Батюшкова, Л. Н. Майкова и В. И. Саитова; во-вторых, как отмечают М. Котова и О. Лекманов, фрагмент батюшковского высказывания с большой вероятностью должен был попасться ему на глаза в книге К. И. Чуковского «Некрасов». Так или иначе, но Мандельштаму, по наблюдениям исследователей, случилось и прежде обыгрывать батюшковское противопоставление итальянской нежности и русской грубости, причем символом последней оказываются звуки *-ы* и *-щ*. В «Египетской марке» (1927 г.), говоря о визите итальянской оперной певицы Анджолины Бозио в Петербург (где ей суждено было умереть), он писал:

Защекочут ей маленькие уши: «Крещатик», «щастие» и «щавель». Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы» [Мандельштам О. Э. 1993–1999, II: 467]¹.

¹ В ранней редакции «Египетской марки» было сказано лишь, что, «услышав впервые русскую речь, она (Бозио. – Ф. У.) заткнула свои маленькие уши [и рассмеялась]» [Мандельштам О. Э. 1993–1999,

Совпадение в поэтических пристрастиях (Данте, Тассо, Ариост, Петрарка) и восхищение, которое вызывал у Мандельштама Батюшков, очевидны и несомненны, но отчего же тогда появляется в записке Тихонову архаическая тяжеловесность стиля, апеллирующая к совсем иному звуковому строю?

Как кажется, не будет преувеличением сказать, что Осип Мандельштам воспринял строки из письма Гнедичу как вызов (да они, по сути своей, и были вызовом, упрекающим русских писателей в недостаточно искусном обращении с языком – *Отгадайте, на что я начинаю сердиться? На что? На русский язык и на наших писателей, которые с нимъ немилосердно поступают*). В такой перспективе стихотворение «Кашеев кот» – это виртуозная демонстрация языковых возможностей именно с помощью тех самых средств, которые Батюшков объявил языковым изъяном. Шипящие (и звук *-щ* прежде всего) наиболее яркое из этих средств, но Мандельштам в своем стихотворении отчасти коллекционирует и другие фонетические приметы, ненавистные Батюшкову (*-ы, -пре, -тр*, а заодно и родственные им *-гры, -зра* и тому подобные)¹.

Разумеется, в батюшковском противопоставлении итальянского и «татарщины» есть немалая доля эмблематичности, причем сама эта эмблематичность устроена несколько асимметричным образом. Фонетические особенности татарского языка как таковые едва ли принимались Батюшковым во внимание, ясно, что в его письме речь идет об аллегории варварского, неевропейского начала в русской культуре. Более того, мы можем с достаточной уверенностью говорить, что в понятие «татарского», варварски-восточного им включалась и церковно-составляющая русского письменного языка, он считал нежелательным

П: 562]. Связь этого фрагмента «Египетской марки» с письмом Гнедичу отмечена и В. Мусатовым [Мусатов 2000: 190], М. Л. Гаспаровым и О. Роненом [Гаспаров, Ронен 2003]. Ср.: [Котова, Лекманов <<http://www.ruthenia.ru/document/548135.html>>; Египетская марка 2012: 101, № 26].

¹ Любопытно, что в одном из авторских вариантов стихотворения таких неблагозвучных сочетаний больше – вместо *купец воды морской* возможно чтение «купец *травы* морской». См. выше, с. 7, примеч. 1.

ее включение в язык литературный. В этом отношении весьма характерен бранный эпитет *татарско-словенский*, употребленный Батюшковым применительно к языку его предшественников в другом месте [Батюшков 1885–1887, III: 409].

Что же касается языка итальянского, то лингвистический взгляд поэта сфокусирован исключительно на его мелодичности, то обстоятельство, что часть варварских звуков, за которые он упрекает русский народ и его наречие, есть и у итальянцев (фрикативные, аффрикаты, свистящие), им попросту игнорируется. Не исключено, кроме того, что предмет его раздражения в русском языке, если переводить его в более отчетливые лингвистические категории, – это не только фонетика, но и морфология, хотя последняя, разумеется, явлена для него в своей фонетической оболочке. По всей видимости, Батюшкова отталкивают, например, церковнославянское неполногласие, всяческие *-пр* и *-тр*, но особенно ему ненавистны причастия на *-ший*, *-щий*, формы, заметим, сугубо книжные, восходящие к церковнославянскому, которыми могли злоупотреблять поэты другого литературного лагеря. Характерно, что в своей ответной реплике Мандельштам прибегает к целому нагромождению такого рода шипящих эпитетов (ср., например, *горящих*, *леденящих*, *умоляющих*, *просящих*).

Замечательно при этом, что оба стихотворца мыслят, в сущности, в одних и тех же категориях: для Мандельштама, как и для Батюшкова, звук *-щ* исключительно выразителен и олицетворяет собой «неблагоразумие русской речи», он – воплощение патриархального начала, более того, признак дикости, агрессии, причем не только человеческой, но и звериной. Достаточно вспомнить, например, весь богатый ассоциативный ряд, который возникает у Мандельштама в связи с фигурой его учителя, В. В. Гиппиуса, чьим фонетическим атрибутом он провозглашает в «Шуме времени» (1923–1924 гг.) именно *шипящие* и *свистящие*:

Отвлеченные понятия в конце исторической эпохи всегда воюют тухлой рыбой. Лучше злобное и веселое шипенье хороших русских стихов. Рывкнувший извозчика был В. В. Гиппиус,

учитель словесности, преподававший детям вместо литературы гораздо более интересную науку – литературную злость. Чего он топорщился перед детьми? Детям ли нужен шип самолюбия, змеиный свист литературного анекдота? <...> У него было звериное отношение к литературе как к единственному источнику животного тепла. Он грелся о литературу, терся о нее шерстью, рыжей щетиной волос и небритых щек. Он был Ромулом, ненавидящим свою волчицу, и, ненавидя, учил других ее любить. Прийти к В. В. домой почти всегда значило его разбудить. Он спал на жесткой кабинетной тахте, сжимая старую книжку «Весов» или «Северные цветы» «Скорпиона», отравленный Сологубом, уязвленный Брюсовым и во сне помнящий дикие стихи Случевского «Казнь в Женеве», товарищ Коневского и Добролюбова – воинственных молодых монахов раннего символизма. <...> Между тем вся сила его личности заключалась в энергии и артикуляции его речи. У него было бессознательное влечение к шипящим и свистящим звукам и «т» в окончаниях слов. Выражаясь по-ученому, пристрастие к дентальным и небным. С легкой руки В. В. и поныне я мыслю ранний символизм как густые заросли этих «щ». «Надо мной орлы, орлы говорящие» (неточная цитата из стихотворения А. М. Добролюбова «Бог Отец». – Ф. У.). Итак, мой учитель отдавал предпочтенье патриархальным и воинственным согласным звукам боли и нападения, обиды и самозащиты. Впервые я почувствовал радость внешнего неблагоразумия русской речи, когда В. В. вздумалось прочесть детям «Жар-птицу» Фета – «На суку извилистом и чудном»: словно змеи повисли над партами, целый лес шелестящий змей{*} {*Здесь уместно будет вспомнить о другом домашце литературы и чтеще стихов, чья личность с необычайной силой сказывалась в особенностях произношения, – о Н. В. Недоброво. Язвительно-вежливый петербуржец, говорун поздних символических салонов, непроницаемый, как молодой чиновник, хранящий государственную тайну, Недоброво появлялся всюду читать Тютчева, как бы предстательствовать за него. Речь его, и без того чрезмерно ясная, с широко открытыми глазами, как бы записанная на серебряных пластинках, прояснялась на удивленье, когда доходило до Тютчева, особенно до альпийских стихов: «А который год белеет» и – «А заря и ныне сеет». Тогда начинался настоящий разлив открытых «а»: казалось, чтещ только что прополоскал горло холодной альпийской водой (примечание О. Э. Мандельштама. – Ф. У.)}. <...> Неужели литература – медведь, сосущий свою лапу, – тяжелый сон после службы

на кабинетной тахте? Я приходил к нему разбудить зверя литературы. Послушать, как он рычит, посмотреть, как он ворочается: приходил на дом к учителю «русского языка». (...) Начиная от Радищева и Новикова, у В. В. устанавливалась уже личная связь с русскими писателями, желчное и любовное знакомство, с благородной завистью, ревностью, с шутливым неуважением, кровной несправедливостью, как водится в семье. (...) В. В. учил строить литературу не как храм, а как род. В литературе он ценил патриархальное отцовское начало культуры. Как хорошо, что вместо лампадного жреческого огня я успел полюбить рыжий огонек литературной (В. В. Г.) злости. Власть оценок В. В. длится надо мной и посеичас. (...) Болтается шнурочек вместо галстука. В цветном некрахмальном воротничке беспокойны движенья короткой шеи, подверженной ангине. Из гортани рвутся шипящие, клопочущие звуки: воинственные («щ»), «и», «г». Казалось, этот человек находился постоянно в состоянии воинственной и пламенной агонии. Предсмертие было в самой его природе и мучило его и будоражило, питая усыхающие корни его духовного существа [Мандельштам О. Э. 1993–1999, II: 388–391]¹.

Контрверза же этого литературного диалога состоит в том, что для Мандельштама в этой дикости и «татарщине» кроется огромный ресурс языковой энергии, которую поэту следует отнюдь не избегать, а понимать, укрощать и использовать. Как кажется, именно такое обуздание языка он и имел в виду в своем письме и именно победу над ним с гордостью продемонстрировал Тихонову («Язык русский на чудеса способен, лишь бы ему стих повиновался, учился у него и смело с ним боролся.

¹ На связь этого фрагмента из «Шума времени» с интересующим нас стихотворением «Оттого все неудачи...» обратил внимание в своей статье и О. Ронен [Ronen 1968] (русский перевод со значительными добавлениями: [Ронен 2007]). Трудно сказать, насколько Мандельштам статистически объективен, приписывая ранним символистам особую склонность к шипящим, для нас существенно, что он сам слышал их именно так. В качестве иллюстрации, выявляющей у них такую шипящую ноту, можно привести, например, стихотворение И. Коневского «Ведь в куще каждой есть тайник...» (из «Мечты и думы», 1896–1899 гг.), в особенности две его финальные строчки: «Но жив нетлеющий Кашей / И живы прашуры мои!» (<http://lib.rus.ec/b/139214/read>).

Как любой язык чтит борьбу с ним поэта и каким холодом платит он за равнодушие и ничтожное ему подчинение!»).

Помимо всего прочего, то, что в эпоху Батюшкова могло быть проявлением тонкого поэтического вкуса, через столетие существования русской поэзии превращалось в любовь к красивости, признак дурного вкуса и глухоту к силе звучащего поэтического слова. Неслучайно, позицию Батюшкова, только до крайности выхолощенную, воспроизводит (сознательно или бессознательно) Максим Горький в своих рекомендациях начинающим поэтам:

Стихи я понимаю плохо и, может быть, поэтому Ваших стихов не могу похвалить... Не понимаю, что значат строки: Жизнь моя – радость минутная / Бело свежающей мглы. «Щей» в стихах – не люблю, так же как и «вшей» и «ужей».

В другом письме он предъявляет, в сущности, те же претензии и к прозе, не забывая помянуть богатство русского языка:

«Пришкандыбал» – слово уместное в речи, но не в описании, да и в речи не следует часто употреблять такие словечки, – язык наш и без них достаточно богат. Но у него есть свои недостатки, и один из них – шипящие звуко сочетания: *вши, шпа, вшу, ща, щей*. На первой странице рассказа *вши* ползают в большом количестве: «прибывшую», «проработавший», «говоривших», «прибывшую». Вполне можно обойтись без насекомых [Горький 1930].

Оказывается, парадоксальным образом, что церковнославянские причастия, казалось бы целиком и полностью прижившиеся в русском языке, продолжают тревожить литературские умы. Замечательно, что Горький, с его, по словам Мандельштама, «низколобым интеллектом», вылавливает из рецензируемого текста не только более традиционно раздражающие причастные формы настоящего времени, но и причастные формы прошедшего. Морфология в его письме также скрыта, маскируется под нечто иное, но Горький пытается юмористически приравнять не столько к фонетике, сколько к лексике, вульгарности *щей* и *вшей*.

Эти инструкции Горького были опубликованы в номерах «Литературной учебы» от 1930 г. Видел ли их Мандельштам?