

Борис Андреевич Успенский

## К поэтике раннего Мандельштама (*Я в хоровод теней...*: анализ текста)\*

*Памяти Кирилла Федоровича Тарановского*

### I.

1. Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
2. С певучим именем вмешался,
3. Но все растаяло, и только слабый звук
4. В туманной памяти остался.

### II.

5. Сначала думал я, что имя – серафим,
6. И тела легкого дичился,
7. Немного дней прошло, и я смешался с ним
8. И в милой тени растворился.

### III.

9. И снова яблоня теряет дикий плод,
10. И тайный образ мне мелькает,
11. И богохульствует, и сам себя клянет,
12. И угли ревности глотает.

### IV.

13. А счастье катится, как обруч золотой,
14. Чужую волю исполняя<sup>1</sup>,
15. И ты гоняешься за легкой весной,
16. Ладонью воздух рассекая.

### V.

17. И так устроено, что не выходим мы
18. Из заколдованного круга.
19. Земли девической упругие холмы
20. Лежат спеленатые туго.

---

\* В данной научной работе использованы результаты проекта *Лингвосемиотические аспекты истории русской культуры: Средние века и раннее Новое время*, выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2023 г.

<sup>1</sup> *Вариант*: "Само себя не узнавая" ("Кольцо", 1922, I, с. 27).

Стихотворение О. Э. Мандельштама, датированное 1920 г. и завершающее книгу “*Tristia*” – в ее второй, последней редакции<sup>2</sup>, – распадается на две части (состоящие из двух строф), содержательно и стилистически друг другу противопоставленные; они объединены лирическим субъектом. Эти две части соответствуют двум параллельным планам повествования. Вначале говорится о мире потустороннем, ирреальном, затем – о посюстороннем, реальном мире. Первая часть описывает переход лирического субъекта из бытия в небытие (строфы I-II); во второй части речь идет о жизни, им оставленной и в то же время для него продолжающейся (строфы III-IV). Первая часть представлена как воспоминание, вторая – как деятельный процесс, непрекращающееся движение. Последняя строфа, содержательно не связанная с предыдущим текстом, – заключительная (строфа V). Лирический субъект здесь отсутствует; ему противопоставит антропонимический образ земли, живущей своей замкнутой жизнью, полностью изолированной от человеческого существования и нам непонятной.

## I.

(1) *Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,*<sup>3</sup>

Перед нами картина потустороннего мира: взору поэта – так мы будем называть лирического субъекта – предстоит хоровод теней, которые *топчут* нежный луг. Глагол *топтать* означает прежде всего ‘давить, нажимать’, что неизбежно предполагает тяжесть того, кто действует таким образом; между тем речь идет здесь о *тенях*, которые нематериальны и, следовательно, невесомы. Семантика тяжести, имплицитированная глаголом *топтать*, противопоставит характеристике *нежного* луга (ср. амбивалентный характер противопоставления *тяжести* и *нежности* в стихотворении Мандельштама *Сестры тяжесть и нежность...* 1920 г.).

Это оксюморон, который никоим образом не имеет при этом игрового характера: он отражает сущностные характеристики описываемой сцены<sup>4</sup>. В мире теней

<sup>2</sup> Рассматриваемое стихотворение впервые было опубликовано в берлинской газете “Накануне” 25 июня 1922 г. (литературное приложение № 9 к № 74) и затем, в августе того же года, в московском альманахе “Кольцо” (1922, I, с. 27) – с разночтением, отмеченным выше; в газете “Накануне”, также как и во всех других публикациях, указанное разночтение отсутствует. В следующем году это стихотворение было напечатано в сборнике *Вторая книга* (Мандельштам 1923б: 55-56). Оно не вошло в отдельное издание *Tristia*, вышедшее в августе 1922 г. в Берлине (Мандельштам 1922). Вторая редакция *Tristia* в дополненном и переработанном составе появилась в сборнике *Стихотворения* 1928 г. (Мандельштам 1928: 93-150; данное стихотворение представлено здесь на с. 149-150). – Относительно времени выхода альманаха “Кольцо” и берлинского издания *Tristia* см.: Мец 2022: 217, 219.

<sup>3</sup> Ср.: “На каменных отрогах Пиерии / Водили *музы* первый *хоровод* / [...] / Бежит весна *топтать* луга Эллады...” (*На каменных отрогах Пиерии...*, 1919 г.).

<sup>4</sup> Отчасти сходный феномен представлен у Пастернака: “Шло несколько ангелов в гуще толпы. / Незримыми делала их бестелесность, / Но шаг оставаял отпечаток стопы” (*Рож-*

не действуют физические закономерности, которые определяют поведение глаголов или, иначе говоря, мотивируют их употребление. Ср. описание этого мира в других стихотворениях Мандельштама из того же цикла: “В сухой реке пустой челнок плывет” (*Я слово позабыл...*, 1920 г.); или, наоборот, противопоставление посюстороннего мира потустороннему – мира жизни миру теней: “Не отвязать неприкрепленной лодки, / Не услышать в меха обутой тени, / Не превозмочь в дремучей жизни страха” (*Возьми на радость из моих ладоней...*, 1920 г.)<sup>5</sup>.

(2) *С певучим именем вмешался,*

Появляется мотив имени, важный для последующего изложения.

(3) *Но все растаяло, и только слабый звук*

(4) *В туманной памяти остался.*

Речь идет, по-видимому, о смерти, о переходе из бытия в небытие. Поэт вмешивается в хоровод с певучим именем на устах (стремительность противопоставлена при этом топтанию, звучание – тишине), и все исчезает. Исчезает, по-видимому, и он сам, у него остается лишь туманное воспоминание о слабом звуке из жизни, которую он оставил: это отзвук *певучего имени*, с которым он вступил в хоровод<sup>6</sup>.

## II.

(5) *Сначала думал я, что имя – серафим*

(6) *И тела легкого дичился,*

Находясь в небытии, поэт вспоминает о своей прежней жизни, и это означает, что он не умер в прямом биологическом смысле. Душа его жива, и он продолжает

---

*дественская звезда*). Здесь описание не имеет оксюморонного характера, противопоставленность бестелесности ангелов и того, что они оставляют на земле отпечаток, никак не подчеркнута: бестелесность ангелов принадлежит потустороннему миру, недоступному для нашего восприятия, а отпечаток стопы – здешней, земной реальности.

<sup>5</sup> В более раннем стихотворении (из книги *Tristia*) неприкрепленная лодка означает переход в иной мир: “Что зубами мыши точат / Жизни тоненькое дно, – / Это ласточка и дочка / Отвязала мой челнок” (*Что поют часы-кузнецик...*, 1917 г.). Слово *дочка* в этих стихах не имеет общепризнанного объяснения: К.Ф. Тарановский видел здесь обозначение музы (Тарановский 2000: 112), М. А. Гаспаров считал, что речь идет об Антигоне, ведущей отца (Эдипа) к месту его упокоения (Мандельштам 2001: 630); возможно, оно обозначает душу. Как отмечает Тарановский, “*ласточка* и *дочка* варьируют один и тот же субъект, и отсюда проистекает единственное число сказуемого” (Тарановский 2000: 119, примеч. 7).

<sup>6</sup> Переход из бытия в небытие, как, может быть, и вступление в *хоровод теней*, описывается Мандельштамом в другом стихотворении из той же книги *Tristia*: “Но здесь душа моя вступает, / Как Персефона, в легкий круг; / И в царстве мертвых не бывает / Прелестных, загорелых рук” (*Еще далеко асфodelей...*, 1917 г.).

жить в мире небытия. Ранее он думал, что имя – это серафим, и он *дичился* (боялся, пугался, чуждался?) этого образа. О связи поэзии с серафимом говорилось уже в раннем стихотворении Мандельштама, вошедшем во второе издание *Камня*: “Значенье – суета и слово – только шум, / Когда фонетика служанка серафима” (*Мы напряженного молчанья не выносим...*; 1912 г.<sup>7</sup>), но речь не шла тогда об именах и вообще о поэтическом языке. Мандельштам говорит здесь о глоссолалии – поэзии, освобожденной от слов и смысла<sup>8</sup>; тема глоссолалии находит отражение затем (в книге *Tristia*) в мотиве “блаженного, бессмысленного слова” (*В Петербурге мы сойдемся снова...*, 1920 г.; ср. *Соломинка*, 1916 г.)<sup>9</sup>. В любом случае поэзия – в том или ином виде – является для него порождением серафима, т. е. ассоциируется с сакральным началом.

Но что имеется в виду под *легким телом*, которого прежде *дичился* поэт? Может быть, сам серафим, воплощенный в имени и в этом смысле являющийся его телом? Слово *дичиться* обычно применяется к детям или животным, пугающимся чего-то странного, необычного, чужого<sup>10</sup>. При таком понимании оказывается, что поэта первоначально пугала серафическая (сакральная) природа поэтического слова: она внушала ему робость.

<sup>7</sup> В *Стихотворениях* 1928 г. эти стихи датируются 1913-м г. (Мандельштам 1928); 1912 г. указан в автографе из собрания М.В. Аверьянова (см.: Мандельштам 1978: 260; 1990: 297).

<sup>8</sup> Как указал Н.И. Харджиев, непосредственным поводом для этих стихов явилось услышанное Мандельштамом стихотворение Эдгара По *Ulalume* (см.: Мандельштам 1978: 260; 2001: 619; Тарановский 2000: 33). Слово *Ulalume* само по себе представляет собой глоссолалическое речение. Вместе с тем, все стихотворение, прочитанное на английском языке, которого Мандельштам не знал, должно было звучать для него как глоссолалия; так оно и трактуется в цитируемых нами строках. Нет ли здесь ассоциации с сектантскими глоссолалиями? Мандельштам мог быть знаком с нашумевшей книгой Д.Г. Коновалова (1908), в свое время широко обсуждавшейся (ср.: Костылев 2017). В дальнейшем эта тема оказывается в сфере интересов опоязовской филологии (см. прежде всего: Шкловский 1919: 22-26, *passim*; ср.: Якубинский 1919а; 1919б: 57); к этому же времени (1912-1920 гг.) относятся и высказывания Хлебникова о волшебной речи заговоров и заклинаний и заумной поэзии (*Говорят, что стихи должны быть понятны... и Наша основа*, см. Хлебников 1986: 633-634, 627-628). Мандельштам говорит о глоссолалии в статье *Слово и культура* (1921 г.): “Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур”.

<sup>9</sup> Ср. к этой же теме: “В беспамятстве ночная песнь поется” (и далее: “Среди кузнециков беспамятствует слово”)(*Я слово позабыл...*, 1920 г.). Это стихотворение вошло в книгу *Tristia* в ее последней редакции (1928 г.). – Таковую же роль играет, можно думать, и список гомеровских кораблей, который упоминается в стихотворении *Бессонница* (1915 г.). Ср.: “... the catalogue has a ring of magic enchantments. It could be used as an illustration of Verlaine’s ‘de la musique avant toute chose’. The names no longer provide the modern reader with any factual information, but their exotic ring still move his imagination, as they did in Homer’s time and evoke an historical perspective” (Nilsson 1974: 37-38).

<sup>10</sup> Ср. в стихах об Андрее Белом: “Он, кажется, дичился умиранья / Застенчивостью славной новичка” (*Когда душе и торопкой и робкой...*, 1934-1935 гг.).

Образ имени-серафима отчасти напоминает сравнение имени с птицей в стихотворении из *Камня*, написанном, может быть, в эпоху увлечения имяславием: “Божье имя, как большая птица, / Вылетело из моей груди” (*Образ твой, мучительный и зыбкий...*, 1912 г.)<sup>11</sup>. Такое же сопоставление мы встречаем и позднее: “Я слово позабыл, что я хотел сказать, / Слепая ласточка в чертог теней вернется...”, ср. затем здесь же: “Но я забыл, что я хочу сказать, / И мысль бесплотная в чертог теней вернется” (*Я слово позабыл...*, 1920 г.); *мысль бесплотная* обозначает здесь невысказанное слово. Вместе с тем, этот мотив прослеживается уже и в ранних стихах Мандельштама: “И слово замирает на устах, / И кажется – испуганная птица / Метнулась в вечеряющих кустах” (*Мой тихий сон...*, 1908-1909 г.). Кажется возможным предположить, что в основе этой ассоциации лежит представление о голубе как символе св. Духа (Мф. III:16; Ин. I:32).

Если в земной жизни поэт сравнивал имя с *серафимом* и говорил о наличии у него *тела*, то в мире теней имя оказывается для него подобным *душе*: как имя, так и душа лишены сущностной вещности, ср. у Тютчева: “Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело” (*Она сидела на полу...*). И характерно, что в другом стихотворении Мандельштама, парном к тому, которое было приведено выше, *слепая ласточка* означает не слово, а душу: “Когда Психея-жизнь спускается к теням / [...], / Слепая ласточка бросается к ногам” (*Когда Психея-жизнь...*, 1920 г.; ср.: Тарановский 2000: 120-121, примеч. 16, 18).

(7) *Немного дней прошло, и я смешался с ним*

(8) *И в милой тени растворился.*

Поэт смешивается с именем (слово *смешался* явным образом противопоставит первоначальному *вмешался*), – и сам становится именем, растворяясь в *тени*<sup>12</sup>. Восприятие имени извне (со стороны) сменяется отождествлением с ним<sup>13</sup>. Так оказы-

<sup>11</sup> Ср. также из *Камня*: “Я печаль, как птицу серую, / В сердце медленно несусь” (*Скучный луч, холодной мерю...*, 1911 г.)

<sup>12</sup> Здесь уместно обратить внимание на ударение: поэт растворяется не в *тени* (где тень понимается как неиндивидуализированное состояние, нерасчлененная субстанция), но в *тэни* (где подчеркивается индивидуация тени как явления): речь идет об олицетворенной тэни, а не о бесформенной тени. См. в этой связи о семантике второго предложного падежа: Успенский 2004: 63-74. – Выражение *милая тень* (также *родная тень*) повторяется затем в *Концерте на вокзале* (1921 г.): “На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит”. Ср. у Тютчева: “И страшно-грустно стало мне, / Как от присущей милой тени” (*Она сидела на полу...*; имеется в виду милый образ, который, присутствуя в настоящем, целиком уже принадлежит прошлому). Отметим, что заключительная строка *Концерта на вокзале* (“В последний раз нам музыка звучит”) находит соответствие в другом стихотворении Тютчева: “В последний раз вам вера предстоит” (*Я лютеран люблю богослуженье...*).

<sup>13</sup> М.А. Гаспаров считает, что поэт сливается с тем певучим именем, которое он приносит в загробный мир, – “живым земным именем” (см.: Мандельштам 2001: 636; ср. также: Наполитано 2023: 191). Нам видится в такой трактовке излишняя конкретизация.

вается, что имя – это тень; *mutatis mutandis*, мир теней, в котором находится поэт, – это мир имен или, иначе говоря, мир знаков, лишенных конкретного содержания (т. е. лишенных денотатов). Знаки эти образуют поэтическую семисферу, – замкнутый и самодостаточный мир поэзии, мир “певучих имен”, который заставляет поэта забыть собственное *я*. Об этом Мандельштам писал уже в *Камне*: “Отчего душа – так певуча, / И так мало милых имен, / [...] / О, широкий ветер Орфея, / Ты уйдешь в морские края – / И, несозданный мир лелея, / Я забыл ненужное ‘я’” (*Отчего душа так певуча...*, 1911 г.)<sup>14</sup>. Позднее, в статье *Слово и культура* (1921 г.), Мандельштам сравнивает слово (т. е. имя) с душой: “Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела”<sup>15</sup>. О неприкрепленности слова к конкретному, вещному значению (денотату) он говорит также в статье *О природе слова* (1921-1922 гг.)<sup>16</sup>.

Итак, речь идет, по-видимому, о сфере поэтического творчества<sup>17</sup>. Переход в эту сферу понимается как переход в иной мир: это переход в онтологически первичный мир поэзии, когда имя стоит у истоков бытия и есть подлинное бытие<sup>18</sup>. Сначала поэт

<sup>14</sup> Первоначальный вариант: “Ты ушел в морские края”. Так в первой публикации (“Гиперборей”, 1912, I, с. 20) и в двух первых изданиях *Камня* (Мандельштам 1913; 1916); в третьем издании *Камня* (Мандельштам 1923а) и в *Стихотворениях* 1928 г. (Мандельштам 1928) *ушел* меняется на *уйдешь*.

<sup>15</sup> “брошенного, но не забытого тела” – реминисценция тютчевского стихотворения (*Она сидела на полу...*), которое мы цитировали выше. – Представление о душе, которая “свободно выбирает [...] милое тело”, может напоминать евангельское “Дух дышит, где хочет” (Ин. III:8). Для славянского языкового сознания слова *дух* и *душа* естественным образом ассоциируются (подобно лат. *animus* и *anima*, которые калькируют эти славянские слова). Связь этих слов восходит, по-видимому, к первым переводам священных текстов, предшествующим деятельности Кирилла и Мефодия, ср. уже в Фрейзингенских отрывках ок. 1000 г.: *dub* и *dusu* (acc. sg.) (*Friz.* III, 8, 66); также *dus* (gen. pl.) (*Friz.* II, 40, 91).

<sup>16</sup> См. здесь: “Как [...] быть с прикреплением слова к его значению: неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь, его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, называл ее придуманным именем. Наоборот, какой-то правильный филологический инстинкт исстари подсказывал человеку, что вначале было Слово”. Ср. еще к этой же теме: “Время – царственный подпасок – / Ловит слово-колобок” (*Как растет хлебов опара...*, 1922 г.).

<sup>17</sup> Ср.: “...тот мир, куда ‘спускается’ лирическое ‘я’ поэзии Мандельштама – это мир поэзии” (Сегал 2021, I: 886).

<sup>18</sup> Об особой, высшей реальности, создаваемой поэтическим языком, Мандельштам писал в статье *Утро акмеизма* (1913 г.): “Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь деся-

думал, что имена представляют собой нечто внешнее по отношению к миру, который они обозначают (к вещам, которые они называют), но оказалось, что имя – это онтологическая данность: вещь – это воплощение (инкарнация) имени, и самый мир в таком случае есть не что иное, как производное от сонма имен.

### III.

(9) *И снова яблоня теряет дикий плод,*

Начиная с этой строфы стиль стихотворения резко меняется: он становится более энергичным и сниженным, приближаясь к разговорной речи. Вместе с тем меняется ракурс повествования. Это выражается прежде всего в смене временных форм: если ранее последовательно употреблялись глаголы в прошедшем времени (поскольку поэт вспоминал о прошлом), то теперь повествование ведется в настоящем времени, синхронном восприятию читателя. Речь идет о том, что происходит сейчас, в обыденной реальности. Мы оказываемся в земном, здешнем мире, где все идет своим чередом, в установленном порядке: яблоня снова теряет дикий плод – так же, как это происходило раньше, в земной жизни поэта.

Тема падающего плода звучит уже в стихотворении Мандельштама, открывающем *Камень* (начиная со 2-го издания 1916 г.): “Звук осторожный и глухой / Плода, сорвавшегося с древа, / Среди немолчного напева / Глубокой тишины лесной...” (*Звук осторожный и глухой...*, 1908 г.). Как в том, так и другом случае, падение дикого плода знаменует круговорот жизни, ее непрекращающееся движение.

(10) *И тайный образ мне мелькает,*

(11) *И богохульствует, и сам себя клянет,*

(12) *И угли ревности глотает.*

М.А. Гаспаров предположил, что *тайный образ* здесь – это образ возлюбленной поэта. По его словам, “поэт [...] приносит в загробный мир живое земное имя, остается там, сливается с ним и лишь издали видит на земле *тайный образ* своей возлюбленной” (Мандельштам 2001: 636)<sup>19</sup>. С этим трудно согласиться: идея воз-

---

тизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает”. – Ср. ту же тему под иным углом зрения: “Несозданных миров отмститель будь, художник, – / Несуществующим существованье дай...” (*Я знаю, что обман в видении немислим...*, 1911 г.). О *несозданном мире*, существующем в поэтической семиосфере, говорится и в цитированном выше стихотворении *Отчего душа так невуча...* (того же 1911-го года).

<sup>19</sup> Ср. также: “Тень приобретает здесь черты определенного женского облика, связанного с Я личным отношением” (Левин 1995: 78).

любленной едва ли не навеяна словом *ревность*, но это, как нам кажется, ложная ассоциация. Представляется очевидным, что здесь и далее описывается земной, поусторонний мир. Если ранее (в первых двух строфах) местоимение 1-го лица относилось к тому, кто находится в потустороннем мире, то теперь это же местоимение относится к человеку, находящемуся в здешней, обыденной реальности, в мире поустороннем. Это один и тот же лирический субъект, который раздваивается: говоря словами Тютчева, он жилец “двух миров”, пребывающий “на пороге как бы двойного бытия” (*О вещая душа моя...*)<sup>20</sup>. Полагаем, что тайный образ является из потустороннего мира в поусторонний (ср.: Наполитано 2023: 192): так поэт, находящийся на земле, видит самого себя, свое *alter ego*. В перспективе земной жизни этот образ кажется богохульствующим и завидующим простому, обыденному земному существованию; таким он видится, по-видимому, в кривом зеркале здешней действительности<sup>21</sup>.

#### IV.

(13) *А счастье катится, как обруч золотой,*

(14) *Чужую волю исполняя,*

Этот пассаж может напоминать песню, в частности, городской романс. Он противостоит торжественному описанию потустороннего мира: переход от небытия к бытию предстает здесь как смена жанра – условно говоря, от одического к песенному.

Образ счастья как золотого обруча – это парафраз выражения *колесо фортуны*. Речь идет о недостижимости счастья: оно не зависит от человека, который к нему стремится и которому оно не дается в руки. Детерминированность счастья, которое подчиняется *чужой воле*, делает бессмысленным его поиски, попытки его поймать.

Отметим, вместе с тем, что замечание о детерминированности счастья отсутствует в ранней (первоначальной?) редакции данного стихотворения, ср. вариант этого пассажа в одной из первых публикаций (1922 г.):

(13) *А счастье катится, как обруч золотой,*

(14) *Само себя не узнавая,*<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Ср. раздвоение лирического субъекта – также в связи с переходом в иной мир – у Хлебникова: “Я умер, я умер, и хлынула кровь / По латам широким потоком / Очнулся я иначе, вновь, / Окинув вас война оком” (*Мрачное*; этот пассаж повторяется затем в *Войне в мышеловке*). Семантическая переключка слов *латы* и *воин* позволяет догадываться, что я во втором предложении не совпадает с я в первом (ср.: “Очнулся я иначе, вновь”); более того, это первое я изменилось в *вы*, будучи вытеснено иным я, – в связи с изменением точки зрения. См. разбор этого и подобных случаев у Хлебникова: Успенский 2018.

<sup>21</sup> Д.М. Сегал трактует *тайный образ* как ‘память подсознания’, которая, насколько можно понять, связана с мифологией потустороннего мира (см.: Сегал 2021, I: 890).

<sup>22</sup> “Кольцо”, 1922, I, с. 27. См. выше, примеч. 1.

Здесь говорится не о детерминированности счастья, а о его изменчивом, непостоянном облике. Мысль о том, что счастье определяется *чужой волей* – что бы ни понималось под этими словами, – не является, по-видимому, исходной в стихотворении; вместе с тем сами слова хорошо вписываются в песенную стилистику рассматриваемого пассажа. Полагаем, таким образом, что слова о *чужой воле* – не содержательно, а контекстно обусловлены.

(15) *И ты гоняешься за легкою весной,*

(16) *Ладонью воздух рассекая.*

И здесь снова перед нами сниженный стиль, разговорная речь. В основе выражения *легкая весна* лежит, по-видимому, фразеологизм *легкая жизнь*. *Легкая весна* – образ земного счастья. Счастье неуловимо, и попытки поймать его смехотворны: они не могут увенчаться успехом.

Обращение во 2-м лице (на *ты*) – это разговор с самим собой: говоря с собой, мы обращаемся к себе на *ты*<sup>23</sup>. Нет оснований думать, что поэт обращается к себе, говоря из потустороннего мира.

## V.

(17) *И так устроено, что не выходим мы*

(18) *Из заколдованного круга.*

Мы живем в двух измерениях – в мире знаков и в мире реалий, – и одно воспринимается через другое. Это заколдованный круг.

(19) *Земли девической упругие холмы*

(20) *Лежат спеленатые туго.*

Земля представлена как живой, девичий организм<sup>24</sup>. Она живет своей жизнью и полностью равнодушна к тому, что происходит на ней или вокруг нее.

\* \* \*

Рассмотренное стихотворение объединяет два начала – мифологическое и тютчевское. Мифологический образ посещения поэтом загробного мира сочетается здесь с тютчевским видением мира; это сочетание характерно вообще для раннего Мандельштама. Особенностью данного стихотворения является его стилистическая гетерогенность.

<sup>23</sup> См. об этом: Успенский 2012: 55, примеч. 5, ср. также 83, примеч. 99.

<sup>24</sup> Ср. к этому: “Спокойно дышат моря груди” (*Silentium*, 1910 г.).

В свое время в программных юношеских стихах Мандельштам писал:

В непринужденности творящего обмена  
Суровость Тютчева – с ребячеством Верлена,  
Скажите – кто бы мог искусно сочетать,  
Соединению придав свою печать?

(*В непринужденности творящего обмена...*, 1908 г.)

Рассмотренное нами стихотворение предстает как ответ на этот вопрос.

### Литература

- Коновалов 1908: Д.Г. Коновалов, *Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве*, I/1 (*Физические явления в картине сектантского экстаза*), Сергиев Посад 1908 (отдельный оттиск работы из “Богословского Вестника” за 1907 и 1908 гг.).
- Костылев 2017: П.Н. Костылев, *Дмитрий Григорьевич Коновалов (1876–1947): материалы к биографии*, “Религиоведческий альманах”, 2017, 2 (4), с. 126–136.
- Левин 1995: Ю.И. Левин, *Заметки о “крымско-эллинических” стихах [О.Э. Мандельштама]*, в: Он же, *Избранные труды: Поэтика. Семиотика*, Москва 1995, с. 75–97.
- Мандельштам 1913: О.[Э.] Мандельштам, *Камень: стихи*, Санкт-Петербург 1913<sup>1</sup>.
- Мандельштам 1916: О.[Э.] Мандельштам, *Камень: стихи*, Петроград 1916<sup>2</sup>.
- Мандельштам 1922: О.[Э.] Мандельштам, *Tristia*, Берлин–Петербург 1922.
- Мандельштам 1923а: О.[Э.] Мандельштам, *Камень: первая книга стихов*, Москва–Петроград 1923<sup>3</sup>.
- Мандельштам 1923б: О.[Э.] Мандельштам, *Вторая книга*, Москва–Петербург 1923.
- Мандельштам 1928: О.[Э.] Мандельштам, *Стихотворения*, Москва–Ленинград 1928.
- Мандельштам 1978: О.[Э.] Мандельштам, *Стихотворения*, составление, подг. текста и примечания Н.И. Харджиева, Ленинград 1978.
- Мандельштам 1990: О.[Э.] Мандельштам, *Камень*, изд. подготовили Л.Я. Гинзбург и др., Ленинград 1990.
- Мандельштам 2001: О.[Э.] Мандельштам, *Стихотворения, проза*, составление, вступ. статья и комментарии М.Л. Гаспарова, Москва 2001.
- Мец 2022: А.Г. Мец (сост.), *Летопись жизни и творчества О.Э. Мандельштама*, Санкт-Петербург 2022<sup>4</sup>.

- Наполитано 2023: П. Наполитано, *О теме слова в четырех стихотворениях “крымско-эллинского цикла” Мандельштама*, в: С.Г. Емец, И.И. Козыр (сост.), *Серебряный век в Крыму: взгляд из XXI столетия: Материалы XII Международных Крымских Герцыковских чтений 9-11 сентября 2021 года, г. Судак*. Симферополь 2023, с. 186-198.
- Сегал 2021: Д.[М.] Сегал, *Осип Мандельштам. История и поэтика*, I-II, Москва 2021.
- Тарановский 2000: К.[Ф.] Тарановский, *Очерки о поэзии О. Мандельштама*, в: Он же, *О поэзии и поэтике*, Москва 2000, с.13-208.
- Успенский 2004: Б.А. Успенский, *Часть и целое в русской грамматике*, Москва 2004.
- Успенский 2012: Б.А. Успенский, *Ego loquens: Язык и коммуникационное пространство*, Москва 2012<sup>2</sup>.
- Успенский 2018: Б.А. Успенский, *К поэтике Хлебникова: проблемы композиции*, в: Он же, *Исследования по русской литературе, фольклору и мифологии*, Москва 2018, с. 63-70.
- Хлебников 1986: В. Хлебников, *Творения*, Москва 1986.
- Шкловский 1919: В.[Б.] Шкловский, *О поэзии и заумном языке*, в: *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*, Петроград 1919, с. 13-26.
- Якубинский 1919а: Л.[П.] Якубинский, *О звуках стихотворного языка*, в: *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*, Петроград 1919, с. 37-49.
- Якубинский 1919б: Л.[П.] Якубинский, *Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках*, в: *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*, Петроград 1919, с. 50-57.
- Nilsson 1974: N.Å. Nilsson, *Osip Mandel'stam Five Poems*, Stockholm 1974 (= *Acta Universitatis Stockholmiensis: Studies in Russian Literature*, 1).

*Abstract*

Boris Andreevič Uspenskij

*Towards the Poetics of the Early Mandelštam. Ja v chorovod tenej: an Analysis*

Mandelstam's poem is divided into two opposing parts, in terms of content and style; they are united by the same lyrical subject. These two parts correspond to two parallel narrative plans. In the beginning, the unreal, afterlife world (the world of shadows) is presented, and then the earthly, real world. The first part describes the lyrical subject's transition from being to non-being; the second part speaks of the life he has left behind which at the same time continues for him. The analysis of the poem leads to the conclusion that the world of shadows is treated by the poet as an Elysium of names, i.e. poetic words. It is a special reality created by poetic language. This poem appears as an illustration of Mandelstam's early theoretical work on poetic language.

*Keywords*

Mandelštam; Tjutčev; Names; Poetics; Poetic Language; Glossolalia.