

# ОПЫТ ОСВОЕНИЯ ЯЗЫКА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА: «КАК СВЕТОТЕНИ МУЧЕНИК РЕМБРАНДТ...»

Марина А. Бобрик  
(Берлин)

*...and speech impelled us  
To purify the dialect of the tribe  
And urge the mind to aftersight and foresight*  
T. S. Eliot. Little Gidding. II.  
(Four Quartets, 1936–1943)

## Вступление

Стихотворение «Как светотени мученик Рембрандт...» (4 февраля 1937) – из числа тех у Мандельштама, к которым *mutatis mutandis* применимы слова Павла Муратова из его «Образов Италии»:

Если бы Мантенья всегда писал такие вещи, <...> то он остался бы для нас неумолимым и почти жестоким волшебником, заставляющим наше зрение быть более тонким, чем оно есть от природы. Художественная плотность этих вещей, если можно так выразиться, превосходит наши естественные способности (Муратов 1924, 1: 128).

Стихи о мучительном вглядывании и вчувствовании в тьму жизни как будто вынуждают читателя на себе испытать усилие понимания. В посвященных этому стихотворению работах сделано немало ценных наблюдений, предложено несколько интерпретаций текста в целом (сжатый их обзор составил раздел «Синописис толкований»). К новой попытке прочтения побуждает то обстоятельство, что язык стихотворения – собственно конструкции, слова, звуки – остается недорасспрошенным. Первым на пути камнем преткновения стал для комментаторов синтаксис; из дюжины филологов, писавших об этом тексте начиная с 1967 г., аббераций не избежал, кажется, никто.

Начиная работу, я прежде всего стремилась компенсировать «лингвистическую недостаточность» предшествующих комментариев, но не могла предвидеть заранее, насколько глубоким окажется переосмысление образов и общей идеи стихотворения.

## Текст

Автографа не существует, нет и авторизованной копии. Единственный список сделан рукой Н. Я. Мандельштам и хранится в составе Принстонского архива Мандельштама (“Natashina kniga,” Box 4, Folder 17, fol. 51 – <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/736664523>). Заново выверив текст по рукописи, воспроизвожу его здесь с сохранением пунктуации и орфографии<sup>1</sup>; отличия от современных норм комментируются в примечаниях.

- 1 Как светотени мученик Рембрандт,
- 2 Я глубоко ушел в немеющее время
- 3 И резкость моего горящего ребра
- 4 Не охраняется ни сторожами теми,
- 5 Ни этим воином, что под грозю спят...
  
- 6 Простишь ли ты меня, великолепный брат<sup>2</sup>
- 7 И мастер<sup>3</sup>, и отец чернозеленой<sup>4</sup> теми,
- 8 Но око соколиного пера
- 9 И жаркие ларцы у полночи в гареме
- 10 Смущают не к добру, смущают без добра
- 11 Мехами сумрака взволнованное племя.

---

<sup>1</sup> В существующих изданиях орфография и пунктуация отредактированы.

<sup>2</sup> В рукописи зачеркнута запятая после *великолепный брат*.

<sup>3</sup> Запятая после *мастер* может указывать на паузу и, следовательно, на более тесную интонационно-смысловую связь в составе обращения: *великолепный брат / И мастер*.

<sup>4</sup> В современной норме принято написание через дефис: *черно-зеленой*; написание без дефиса скорее передает произношение слова как одноударного (с редуцированным в 1-м слог [ч'ь-]).

## Синописис толкований

Кларенс Браун включил это стихотворение в свое исследование генезиса мандельштамовских стихов 1937 г. о Сталине (см.: Brown 1967: 585–588). В аспекте этой темы Брауну было интересно разгадать мотивировку просьбы поэта о прощении, и он усматривал ее в «грехе» стихов о Сталине. Задачи последовательно комментировать текст Браун перед собою не ставил, однако предложил свое толкование в форме перевода на английский.

Следом вышла статья Омри Ронена (см.: Ronen 1968: 252–264), который оспорил как некоторые переводческие решения Брауна (дав свой перевод), так и его толкование. Ронен, которому претила прямолинейность политических интерпретаций, сблизил «я» и Рембрандта, поэта и художника на обобщенном уровне – как творцов, духовные сокровища которых не находят отклика у современников: «Мандельштам сопоставляет себя с Рембрандтом; оба – мученики богатства своего художественного зрения, отвергнутого их веком, и оба могут только “смутить” “волнуемое” “мехами сумрака” поколение теми драгоценными дарами, которые они предлагают». Перо с глазком (*око соколиного пера*) и покрытый драгоценной парчой ларь (*жаркие ларцы*) Ронен видел на картине Рембрандта «Артаксеркс, Аман и Эсфирь»: «Именно это выставленное напоказ богатство, по видимому, смущает посетителей музея, и поэт, извиняясь, говорит об этом Рембрандту» (Ронен 2010: 73, 75; Ronen 1968: 255; Ronen 2015: 8).

Обе работы конца 1960-х долго находились на периферии внимания комментаторов; статья О. Ронена – вплоть до 2010 г., когда он решил вывести ее из забвения, издав по-русски в своей книжке «Чужелюбие»; работа К. Брауна, насколько знаю, не упоминается комментаторами этого стихотворения до сих пор.

Большинство комментаторов (Н. Я. Мандельштам, С. В. Полякова, Т. Лангерак, М. Л. Гаспаров), исходя из того, что поэт сравнивает себя с Рембрандтом, искали «ключей» к разгадке образов стихотворения на картинах великого голландца.

На передний план выдвинулась идея контрастного противопоставления двух частей, впервые предложенная С. В. Поляковой

(см.: Полякова 1992; Полякова 1997: 86–91). Если в первой строфе, полагала она, поэт уподобляет себя Рембрандту, то во второй – противопоставляет ему себя и своих современников; любимая Рембрандтом «роскошь» (перья, драгоценности) кажется Мандельштаму, «нестыжателью и дервишу» (Полякова 1997: 89–90), напрасно искушающей «людей, охваченных темными, непраздничными <...> заботами» (Там же: 90).

Варьируя эту идею, Т. Лангерак первую часть связывает с «новозаветным», а вторую с «ветхозаветным» Рембрандтом; первый – «простой и истинный», второй – «роскошный и мнимый» (Лангерак 1993: 292).

Принимая выводы Поляковой и Лангерака, М. Л. Гаспаров формулирует сводное понимание второй строфы как упрека поэта Рембрандту за его страсть к драгоценным редкостям: «...с Рембрандтом [Мандельштам] самоотождествляется, но лишь частично – с новозаветным страждущим Рембрандтом I строфы, но не с ветхозаветным роскошествующим Рембрандтом II строфы <...>: поэт <...> со смущением упрекает брата-художника, что его пышность без нужды искушает нынешний трудно живущий народ» (Гаспаров 1996: 98). В чуть более поздний комментарий Гаспаров добавил предложенную Н. Я. Мандельштам (см.: Мандельштам Н. 1987: 241) отсылку к картине «Шествие на Голгофу»: «Поэт примеривает свое место в этом новом мире. Он – похожий на Прометея Христос (“Как светотени мученик Рембрандт...” <...>) с картины воронежского музея “Шествие на Голгофу”, приписывавшейся Рембрандту (теперь – Я. В. де Вету-старшему); и он осуждает Рембрандта за любование роскошью старого мира в его темных картинах» (Мандельштам 2001: 670).

Ирина Сурат, сохраняя опоры синкретичного комментария Гаспарова (уподобление «я» поэта Рембрандту; отождествление «я» с Христом Страстей; око соколиного пера и жаркие ларцы как образы роскоши и соблазна у Рембрандта, которые «ставятся под сомнение в виду обступающей тьмы»; просьба о прощении за этот упрек), старается, в отличие от других, отойти от идеи отождествления образов стихотворения с конкретными картинами и образами

Рембрандта в пользу «Рембрандта вообще» («он [Мандельштам] создает в стихах сам образ рембрандтовской живописи»); символическое толкование получают и «время», «жаркие ларцы», «сторожа»: «...это стихи о свободе от времени, от “сторожей” и “воинов” – о последней свободе крестного страдания»; «Поэт говорит с художником *de profundis* – из той глубины “немеющего времени”, в которую оба они погружены»; «Все стихотворение растет и строится как личное мучительное переживание рембрандтовского мира светотени – преходящего блеска и великолепия жизни перед лицом вечности и тьмы» – и наконец: «...главная, невыговоренная мысль этих стихов – мысль о смерти, представшая поэту в образах глубоко родственного ему художника, брата-Рембрандта» (Сурат 2022: 391, 387, 395, 390, 392; там же).

Последним по времени был (из наследия) опубликован разбор Марка Гринберга, который пристальнее многих вглядывается в слова. Отталкиваясь от работы Сурат, он, по сути, мыслит в поле выводов Ронена (см. выше) и, не меняя общей конструкции, выводит их на еще более высокий уровень абстракции:

В целом смысл стихотворения можно очертить следующим образом. Поэт, обращаясь к живописцу, говорит: мы, каждый по-своему, обрекли себя на страдания, мы исследуем трудные противоречия времени, борьбу света с тьмой, и я при этом чувствую себя буквально распинаемым, ведь извлекать из мира – красками ли, словом ли – его трагическую истину и отвечать за свой жизненный выбор – это мученичество. Прости: перед твоими ли картинами, перед моими ли стихами – вообще перед лицом этой истины – люди чувствуют себя очень беспокойно, суровый взгляд искусства их смущает, делает их жизнь, и без того опасную, еще опасней, потому что свет человеческого в тех, кто находится под непрерывным воздействием тягостного сумрака, то усиливается, то слабеет, и это состояние неотделимо от болезненной тревоги (Гринберг 2023: 191).

## Комментарий

Каждая из двух строф являет собою законченное синтаксическое целое, это строфы-предложения. Между собою они скреплены сигналами определенных мотивов – внутренними звуковыми повторами, рифмами внутри строфы, межстрофными рифмами:

I Рембрандт	II брат
время	теми
ребра	пера
теми	в гареме
спят	без добра
	племя

По горизонтали основные смысловые параллели таковы: *Рембрандт – брат* (мотив творческого братства); *время – теми* (Р. п. ед. ч. от *тьма*; мотив темных времен); *ребра – пера – без добра* (мотив творчества: муки, инструменты поэтического письма, неприятие современниками); *сторожами теми* (Т. п. мн. ч. от *тот* или Р. п. ед. ч. от *тьма*, см. комментарий) – *у полночи в гареме* (мотив пребывания в плену у тьмы). В обоих направлениях – по горизонтали и по вертикали – текст как бы прошит рифмами *время – теми – теми – в гареме – племя* (узел мотивов времени, тьмы, плена, современников).

Речь ведется от первого лица (*Я, моего, меня*); роль другого – Рембрандта – меняется: в первой строфе о нем говорится в третьем лице, во второй же строфе говорящий прямо обращается к нему. Такова самая общая коммуникативная структура этого текста. Ключевой вопрос его интерпретации состоит в том, чтобы понять, в каком конкретно отношении друг к другу находятся «я» поэта и Рембрандт. А так как роли и отношения проявляются прежде всего в синтаксисе (и интонации), важно разобраться в устройстве конструкции каждого из двух строфообразующих предложений, чтобы затем рассматривать их лексико-семантическое наполнение.

I

Ст. 1–2. *Как светотени мученик Рембрандт, / Я глубоко ушел в немеющее время...* – Фраза такого вида допускает два (и только два) грамматически верных толкования:

- (1) ‘как мучимый светотенью Рембрандт, я углубился в эпоху’;
- (2) ‘как Рембрандт мучается светотенью, [так] я углубился в эпоху’<sup>5</sup>.

Комментаторы видят тут только одну возможность – первую. Предикативность слова *мученик* не замечают, читая его исключительно как определение (приложение) к *Рембрандт*. Отсюда истолкование всего стихотворения в смысле уподобления поэта художнику и отсюда затрудненный поиск мотивировки для просьбы о прощении во второй строфе. Полагаю, что предпочтительна, напротив, вторая возможность и что, двигаясь в этом направлении, можно продвинуться в понимании текста<sup>6</sup>.

Главный формально-семантический критерий, позволяющий отличить конструкцию (1) от конструкции (2), – это характер предиката<sup>7</sup>. В первом случае одно сказуемое (*ушел*) и ситуация одна (‘я углубился в эпоху’), а предметом сравнения является один из компонентов этой ситуации (*Я соотносится с Рембрандт*). Напротив,

<sup>5</sup> Скобки указывают на выполненную в толковании вторую, факультативную часть сопоставительного союза *как... так*.

<sup>6</sup> Можно припомнить в этой связи и сознательное отталкивание от принципа сравнения в стихах воронежского периода: «Не сравнивай: живущий несравним» (1937; Мандельштам 2020, 1: 210); «меня сравненьем не смущая» («На доске малиновой, червонной...», 1937. – Там же: 207).

<sup>7</sup> Союз не имеет определяющего значения. В конструкции обоих типов возможен и союз *как*, и союз *как... так* (полностью или с опущенной второй частью), ср.: (1) «**Как** волны потока, **так** сонмы планет / За странником мира кипели вослед» [здесь и далее выделено мной. – М. Б.] (С. П. Шевырев. «Беспредельность», 1825. – Поэты 1820–1830-х годов 1972: 148); с одиночным союзом *как*: «**Как** демон мой, я зла избранник» (М. Ю. Лермонтов. «Я не для ангелов и рая...», 1831. – Лермонтов 1979: 222); (2) «**Как** буря по полю несется, / **Так** в мире мой раздастся глас» (В. К. Кюхельбекер. «Пророчество», 1822. – Кюхельбекер 1967: 161); с эллипсисом *так*: «**Как** мир физический живет *движеньем*, / Моральный мир живет *к добру влеченьем*» (А. Х. Востоков. «Бог в нравственном мире», 1807. – Востоков 1935: 210).

в конструкции другого типа аналогия устанавливается между двумя ситуациями, каждая из которых оформлена самостоятельной предикативной конструкцией ('Рембрандт – мученик светотени', 'я глубоко ушел'), и компоненты одной ситуации имеют соотносительную пару в другой. Именно поэтому ключевую роль в истолковании мандельштамовской фразы играет синтаксически амбивалентное (определение или сказуемое) слово *мученик*. В предикативном смысле оно соотносится с *глубоко ушел*; равным образом в этой фразе крест-накрест попарно соотнесены слово *светотени* и сочетание *в немеющее время, Рембрандт и Я*:

Как	светотени	мученик	Рембрандт,
[Так]	Я	глубоко ушел	в немеющее время.

Надежности такому прочтению придает параллель в написанном несколькими днями позднее (тематически близком к данному) стихотворении Мандельштама; начинается оно с очень похожей конструкции, в которой авторское «я» соотнесено с художником: «Как дерево и медь Фаворского полет – / В дощатом воздухе мы с временем соседи» 'как для Фаворского вещество творческого полета – дерево и медь, [так] мне доской [для письма] служит воздух, в котором я соседствую с эпохой'<sup>8</sup> («Как дерево и медь Фаворского полет...», 11 февр. 1937. – Мандельштам 2020, 1: 201)<sup>9</sup>. Тут в обеих частях сопоставления сказуемые одного типа (оба именные) – *полет* и *соседи*; в «рембрандтовском» же стихотворении менее, вероятно, привычны для уха не только риторически обусловленная фигурой хиазма препозиция сказуемого, но и то, что именное сказуемое (*мученик*) соотносится с глагольным (*глубоко ушел*); однако это именно лишь менее привычно, аграмматизма тут нет.

Таким образом, начальная фраза стихотворения «Как светотени мученик Рембрандт...» строится по такому же аналогическому принципу, что и, например, начало тютчевского «Как океан

<sup>8</sup> В конструкции «мы с + Т. п.» *мы* имеет инклюзивную функцию, так что *мы с временем* значит 'я и время'.

<sup>9</sup> Ср. мотив вещества воздуха в «Стихах о неизвестном солдате» и мотив доски в «Грифельной оде» и в стихотворении «На доске малиновой, червонной...».

объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами...» (Тютчев 1913: 76)<sup>10</sup>.

Как вышло, что альтернативной возможности не замечали? Пунктуационно конструкции (1) и (2) неразличимы, смысловые акценты и эллипсис второй части союза выявляются только интонационно (по выражению Мандельштама, «в исполнении»; Мандельштам 2020, 2: 173), так что, если не заметить параллели в стихотворении с упоминанием Фаворского, срабатывает автоматизм восприятия и из двух грамматически возможных прочтений высвечивается более тривиальное, частотное, а менее привычное остается в тени.

Соотнесенные друг с другом элементы начальной фразы семантически как бы отражаются друг в друге<sup>11</sup>, поэтому имеет смысл рассматривать их попарно.

*...светотени мученик ... глубоко ушел в немеющее время... –* Метафорическое употребление слова *мученик* с генитивом абстрактной семантики (*м. веры, искусства, любви, науки, свободы, славы* и т. д.) в (поэтическом) языке XIX–XX вв. обычная вещь. Сочетание *мученик светотени* у других авторов не отмечено, ср. однако *светотень* в сочетании с глаголом *замучить* (что косвенно подтверждает предикативность слова *мученик* у Мандельштама) в литературно-критическом эссе И. Анненского «Иуда» (II. «Искусство Леонида Андреева», 1909): «Но что сделал бы со схемами обвинительного акта, или покаянной молитвы, или даже страстной

<sup>10</sup> Аналогия как принцип мандельштамовской поэтики была выявлена О. Роненом на примере образов поэтического письма, творчества в «Грифельной оде»; термин был выбран с опорой на терминологию самого Мандельштама: “Since the ode is not symbol-oriented, and actually anti-symbolist in many respects, one may speak of the **analogy** as its pervasive semantic device, especially since M. himself uses this term in a relevant context of *Разговор о Данте* («**аналогия** с горными породами»).” Тот же принцип Ронен усматривал в структуре заговоров: “Such analogy is the main organizational principle of magic spells («как у камня ничего не болело и не болит, так у раба божия X чтобы не болело» etc.)” (Ronen 1983: 50).

<sup>11</sup> В известной мере этот параллелизм учитывается в работе М. С. Гринберга (см.: Гринберг 2023: 178–193).

исповеди Леонид Андреев, если **его замучили** контуры, **светотени**, контрасты, сгущения теней и беспокойные пятна?» (Анненский 1979: 149).

...*светотени*... – В прямом терминологическом смысле слово *светотень* (*claire-obscur; chiaroscuro; helldunkel, halbdunkel*) означает прием изображения объема и глубины пространства с помощью распределения света и тени, ср. словарные определения: «смещение света с тенью; оттенка [ж. р. 'оттенение; наложение и распределение теней']» (СЦСРЯ 1847, 4: 107); «полутень, разные оттенки, степени, смесь тени и света» (Даль 1863–1866, 4: 144); «*demi teinte* ['полутона']» с отсылкой к статье о слове *клер-обскюр*, значение которого определено следующим образом: «(Clairobscur), в живописи правильное распределение света и тени, помощью переходов от белого к черному. Особенно в этом искусны были Корреджо и Рембрандт» (Толль 1864, 3: 412; 2: 481).

В словоупотреблении Мандельштама значение слова *светотень* осциллирует между двумя полюсами его семантики и в зависимости от контекста приближается скорее к свету (как в стихотворении 1931 г. «Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...»: «...Больше **светотени!** / Еще, еще! Сетчатка голодна!» – Мандельштам 2020, 1: 142) или скорее к тьме, как здесь, так как Рембрандт в представлении Мандельштама «мастер и отец» изображения тьмы, ср.: «Уже светает. Шумят сады зеленым телеграфом. / К Рембрандту входит в гости Рафаэль» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931. – Там же: 141), где Рембрандт и Рафаэль – аллегории, соответственно, ночи и рассвета<sup>12</sup>. В разбираемом стихотворении Рембрандт, таким образом, скорее мученик тьмы, погруженный в распознавание оттенков темного («мастер и отец черно-зеленой теми»), и тогда: 'как Рембрандт погружен в мучительное распознавание оттенков тьмы, [так] я глубоко погрузился в немеющее время'.

---

<sup>12</sup> Акцентирование «темной» семантики в слове *светотень* не индивидуально для Мандельштама, этот мотив развернут, например, в стихотворении Тора Ланге "Clair Obscur" в переводе К. Бальмонта («Застенчивая Ночь, твои немые ласки...»).

...светотени ... в немеющее время... – Функция светотени как приема состоит в создании иллюзии пространства, ср.: «Светотень, освещая изображаемые предметы, <...> дает картине перспективу или расположение предметов относительно дали, приближая одни и отдаляя другие; так что картина представляет третье мнимое протяжение глубины, которое иногда до того очаровывает созерцателя, что он, кажется, видит даль, движение предметов и жизнь их» (Плаксин 1844: 36). Пространственная компонента слова *светотень* соотнесена в стихотворении со словом *время*.

...немеющее... – Молчит спящий, мертвый, больной немотой. Мотив оскудения слова в «советской ночи» в ряде стихов 1920–1930-х гг. сопряжен с мотивом нехватки слова, позабытого или потерянного слова, ср.: «Какая боль – искать **потерянное слово**» («1 января 1924», 1924, 1937. – Мандельштам 2020: 119; см. комм. О. Ронена к этим стихам: Ronen 1983: 257–259)<sup>13</sup>. В паре с понятием светотени в смысле ‘оттенки темного, тьмы’ слово *немеющее* приобретает обертона ‘становящееся темным’ в смысле обеднения культуры (*темный* ‘невежественный’; *темные времена*). Переход от речи к безмолвию (грамматически – выражающая процесс форма причастия настоящего времени *немеющее*) соотнесен с переходом от света к тьме (наглядным в самой структуре слова *свет-о-тень*).

...мученик ... глубоко ушел... – ‘глубоко погрузился’, ср. мотив поиска (слова) в «1 января 1924» (см.: Ronen 1983: 230). Погружение в эпоху есть род мученичества, ср.: «Я в львиный ров [как пророк Даниил] и крепость **погружен / И опускаюсь ниже**, ниже, ниже» (1937; Мандельштам 2020, 1: 202), до самой сердцевины времени, ср.: «Я в **сердце века**. Путь неясен...» (14 дек. 1936; Там же: 186).

<sup>13</sup> Некоторые понимают *немеющее* в смысле ‘терять способность говорить’ о людях, которых принуждают молчать (см. в частности: Лангерак 1993: 290; Гринберг 2023: 181); другие – в смысле измеряемой звуком временной бесконечности ‘сморкающее при удалении’, «на <...> глубине, уходящей в вечность» (Сурат 2022: 388). Перевод К. Брауна (*ever muter time*) сохраняет многозначность оригинала (см.: Brown 1967: 585).

Ст. 3. *И резкость моего горящего ребра...* – Рифма *ребра – пера* (рифмуются третьи строки I и II строфы) и межъязыковое созвучие *Rippe* ‘ребро’ – *перо* служат сигналом параллелизма образов *резкость ... горящего ребра* и *око соколиного пера* (комм. к последнему см. в своем месте) как образов органа-инструмента поэтического творчества – горячего / горящего сердца и острого зрения. Каждый из двух образов сочетает в себе идею инструмента поэтического письма (*ребро* ‘кость’, *перо* ‘писчее перо’) и представление об органе творчества как способа постижения жизни (*ребро* ‘сердце’, *перо* ‘око’).

Культурно-поэтическая семантика слова *ребро* двоятся, восходя к двум (текстологически и экзегетически) взаимосвязанным библейским контекстам: метонимия *ребро* ‘сердце’ восходит к сюжету и иконографии крестных страданий и воскресения Иисуса в трактовке Евангелия от Иоанна (Ин. 19:34; 20:20)<sup>14</sup>; *ребро* ‘кость’ как эмблема творения и творчества – к ветхозаветному сюжету сотворения Евы ‘жизни’ из ребра первочеловека (Быт. 2:22). В христианской культуре укоренилось представление о «ветхом Адаме» как прототипе «нового Адама» Христа и, соответственно, о параллелизме ветхозаветного и новозаветного сюжетов и о лексической преемственности между ними. В русском стандартном переводе (синодальном) эта преемственность сохраняется вслед за церковнославянской и греческой версиями. Однако в одном и в другом контексте слово *ребро* имеет разные грамматические формы (ед. или мн. ч.) и разные значения (‘ребро’ или ‘бок’) и порождает поэтому разные образные ассоциации (с костью или с сердцем).

---

<sup>14</sup> В традиции почитания крестных ран, развившейся в западноевропейском христианстве, рана от копья считалась главной из пяти и отождествлялась с сердцем Иисуса (*Herz Jesu, Sacré-Cœur*). Мотив раны мог входить в изображение распятия (если художник ориентировался на Ин. 19:34) и был обязательным в изображениях воскресшего Иисуса (восстание из гроба, явление ученикам, «уверение Фомы»). Т. Лангерак (см.: Лангерак 1993: 292) допускал, что образ *ребра* связан с картиной Рембрандта „Christus toont zijn wonden aan de ongelovige Thomas” («Неверие апостола Фомы», 1634). Эту картину, хранившуюся в Эрмитаже, а в 1930 г. перемещенную в московский Музей изобразительных искусств, Мандельштам вполне мог видеть, однако она никак не связана с основной темой стихотворения – света во тьме, а для понимания новозаветной составляющей образа горящего ребра довольно обобщенного визуального представления о крестной ране на основании евангельского текста и его иконографии.

Познание эпохи сердцем является одним из лейтмотивов творчества Мандельштама в советское время, начиная от максимы 'имеющий сердце да слышит' в стихах 1918 г.: «В ком **сердце** есть – тот должен слышать, время, / Как твой корабль ко дну идет» («Гимн». – Мандельштам 2020, 1: 86), заканчивая воронежскими стихами: «Но разве **сердце** – лишь испуганное мясо? / Я <...> **сердцевины часть** / До бесконечности расширенного часа» («Как дерево и медь Фаворского полет...», 1937. – Там же: 201). Звуковое и смысловое подобие слов *сердце* и *сердцевина* сообщает идею согласия между поэтом и эпохой; ср. сходный принцип в другом мандельштамовском образе творческого постижения жизни: в **ось** земную впиваться **острым**, как жало **осы**, зрением («Вооруженный зреньем узких ос...», 1937; см.: Там же: 200)<sup>15</sup>.

Словоупотребление Мандельштама находит параллели в поэтическом языке его времени. Метонимия *ребро* 'сердце' есть, в частности, в поэтическом словаре М. Цветаевой<sup>16</sup>; она же понимает сердце как «центропев»<sup>17</sup>. В программных стихах Вяч. Иванова ребро и творящая сила огненной природы – символы творчества<sup>18</sup>. Вполне индивидуален Мандельштам в том, что он в одном образе большой

<sup>15</sup> Ср. древние заговорные формулы типа «кость к кости, жила к жиле», призванные обеспечить исцеление, восстановление целостности – как в видении пророка Иезекииля об оживлении сухих костей и восстановлении Израиля: «И когда я пророчествовал, сделался звук, и вот – шум и движение, и стали соединяться кости, **кость с костью**» (Иез. 37:7); ср. в примеч. 10 мысль О. Ронена о сходстве с заговором.

<sup>16</sup> Поначалу – оба понятия рядом: «Всё громче, громче об **ребро** / **Сердечный** стук...» («Как настагаемый олень...», 1921. – Цветаева 1994–1995, 2: 18); позднее слово *ребро* принимает на себя значение 'сердце': «В летописи **ребра** / Небо – какой пробел!» («Когда же, Господин...», 1922. – Там же: 128); «Что же мне делать, **ребром** и промыслом [сердцем и судьбой] / Певчей!» («Поэты». 3: «Что же мне делать, слепцу и пасынку...», 1923. – Там же: 185) – или: «Как живется вам с чужою, / Здешнею? **Ребром** – любая?» («Попытка ревности», 1924. – Там же: 242).

<sup>17</sup> Ср. сердце как орган творчества в стихах памяти Маяковского: «Выстрел в левую створку: / Ну в самый-те Центропев!» («Маяковскому». 5: «Выстрел – в самую душу...». – Цветаева 1994–1995, 2: 277).

<sup>18</sup> «И в плоть стремится жизнь чрез **огнеструйный** перст [Творца], / И **из ребра** выходит Ева» («Творчество». – Иванов 1971–1987, 1: 537); «Не снова ль извечная Ева, / Нагая, встает **из ребра** / Дремотного первенца мира, / Невинное чадо эфира, / Моя золотая сестра?» («Поэзия». – Иванов 1971–1987, 3: 487).

плотности сопрягает оба мотива, оба значения, оба семантических поля.

Определение *горящего* ‘способного глубоко чувствовать, страдающего’ (ср. *пылающее, огненное, горячее сердце*) и звуковой повтор *го[р’а]щего реб[ра]* усиливают мотив вчувствования в эпоху (*я глубоко ушел*).

В этимологическом смысле ‘способность резать, врезаться’ резкость горящего инструмента («горящего ребра») вызывает представление о выжигании (знаков, слов), ср. пушкинское «глаголом жечь сердца людей»<sup>19</sup>.

Одновременно в слове *резкость* не вполне пропадает и смысловая связь с сердцем и светом, скрепляемая созвучием [*рес*]кость и *сердце*: горящее сердце издает свет (ср. *резкий с., режущий глаз с.*).

Возможно, в слове *резкость* происходит и семасиологизация элементов *рез-* и *-кость*, связанных с мотивом творчества; ср. в языке Мандельштама 1930-х годов *кость* как инструмент мысли, чувства: «И я хочу благодарить холмы, / Что эту **кость** и эту кисть развили» («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...», 1937. – Мандельштам 2020: 279); «Он **мыслит костью** и **чувствует челом**» («Внутри горы бездействует кумир...», 1936. – Там же: 186); особенно начало стихов памяти Андрея Белого: «Голубые глаза и **горячая лобная кость**» (1934, 1935; Там же: 167), где *горячая ... кость* читается как предтеча сочетания *горящее ребро*; параллель тем более значимая, что речь идет о поэте, которого Мандельштам чтит буквально до конца жизни<sup>20</sup>. *Рез-кость ... ребра* может вызывать представление об инструменте письма, костяном писале, ср. в стихах тех же дней картину мучительного создания письмен-образов, значительных, как «черты и резы» из хрестоматийного рассказа о началах

<sup>19</sup> Параллель предложена А. А. Гиппиусом при обсуждении этого места стихотворения.

<sup>20</sup> Ср. свидетельство солагерника Мандельштама В. Л. Меркулова: «Мандельштам снял с себя всё, остался голым и сказал: “Выколотите мое белье от вшей!” Я выколотил. Он сказал: “Когда-нибудь напишут: “Кандидат биологических наук выколачивал вшей у второго после А. Белого поэта”»; «...Читал Мандельштам также свой “Реквием на смерть А. Белого” <...>. Он вообще часто возвращался в разговорах к А. Белому, которого считал гениальным» (Нерлер 2010: 141).

славянской письменности: «Я не смолчу, не заглушу **боли**, / Но **начерчу** то, что **чертить** волен» («Если б меня наши враги взяли...», февр. 1937. – Там же: 281).

Ст. 4–5. *Не охраняется ни сторожами теми, / Ни этим воином, что под грозою спят...*

*Не охраняется...* – Мотив неподконтрольности поэта (в сочетании с мотивами темного времени и онемения эпохи) восходит к „Tristia“, ср.: «Дикой кошкой горбится столица, / **На мосту патруль стоит**, / Только злой мотор во мгле промчится / И кукушкой прокричит. / **Мне не надо пропуска ночного, / Часовых я не боюсь** – / За блаженное, бессмысленное слово / Я в ночи советской помолюсь» («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920. – Мандельштам 2020, 1: 93). В воронежских стихах он возобновляется в «Стансах» 1935 г.: «Я должен <...> / Работать речь, **не слушаясь, сам-друг**» (Там же: 177) – и в двух стихотворениях зимы 1937 г.: «Упал опальный стих, не знающий отца: / Неумолимое – находка для творца, / Не может быть другим, **никто его не судит**» («Как землю где-нибудь небесный камень будит...», янв. 1937. – Там же: 195); «Я **без пропуска** в Кремль вошел» («Средь народного шума и спеха...», янв. 1937; Там же: 198). Мандельштам убежден в своем суверенном праве писать «неумолимое»: «Но начерчу то, что чертить **волен**» («Если б меня наши враги взяли...», февр. 1937. – Там же: 281)<sup>21</sup>.

*...ни сторожами ..., ни ... воином, что ... спят...* – в настроенном на синтаксическую норму восприятия *что*-придаточное припрягается к слову *воином*, стоящему в форме единственного числа, и тогда форма множественного числа *спят* требует объяснения. Если в стихе нет ошибки при записи Н. Я. Мандельштам по памяти, объяснить устройство этой фразы можно трояко<sup>22</sup>:

<sup>21</sup> О мотиве свободы выбора и воли особенно в поздних стихах см.: Бобрик 2021: 64.

<sup>22</sup> С точки зрения норм письменного языка синтаксис фразы аномален во всех трех случаях; но все три возможности допустимы как в разговорном языке, так и в качестве «поэтической вольности».

- (1) придаточное предложение с *что* грамматически корректно относится к слову *сторожами*, но расположено дистантно; ср. в стихе: «Он от пожаров еще и морозов наглее» («С миром державным я был лишь ребячески связан...», 1931. – Мандельштам 2020, 1: 133) – последовательность *пожаров и морозов* разорвана словом *еще*; в нашем случае разрыв велик и потому в качестве объяснения маловероятен;
  - (2) придаточное по смыслу относится к *воину*, опущено из *тех* или *таких*; грамматически корректная фраза выглядела бы так: \*...*ни этим воином (из тех, таких), что под грозой снят*; ср. один из множества примеров эллипсиса у Мандельштама: «...Когда свинец ползет на медь, / Улитки корчатся и плавятся кубышки – [так,] / **Что** грешникам в котле кипеть!» («<Истукан>». <I>: «Бронза», пер. из О. Барбье, 1921–1929. – Мандельштам 1993–1999, 2: 147)<sup>23</sup>;
  - (3) придаточное *что под грозой снят* по смыслу относится ко всему обороту *ни... ни* в целом, то есть и к сторожам, и к воину в смысле ‘не охраняется никем: ни теми сторожами, ни этим воином, все они (и те, и другой) снят’.
- Версии (2) и (3), как увидим, не исключают друг друга.

...*что под грозой снят*... – традиционная метафора беспечности, неучастия, страха, непонимания значительности происходящего<sup>24</sup>. В старшей, новозаветной традиции сон во время чуда – метафора духовного бездействия и противоположность деятельному бодрствованию, ср. сон учеников в Гефсимании (Мф. 26:36–46;

---

<sup>23</sup> Можно указать и на случаи аграмматичного согласования по смыслу, например: «На **стёкла** [мн. ч.] вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло, / Запечатлеется на нем [на стекле, ед. ч.] узор» («Дано мне тело – что мне делать с ним...», 1909. – Мандельштам 2020, 1: 32).

<sup>24</sup> В русской поэзии примеров немало, от А. Пушкина («Но он беспечно **под грозой** / И в ведро ясное **дремал**. – / И жил, не признавая власти / Судьбы коварной и слепой». – «Цыганы», 1824. – Пушкин 1937–1959, 4: 184) до А. Прокофьева («...По нашему велению / Седой ордой раскинулась вдали / **Гроза** как постоянное явление, / И **спать** уже **не могут** короли!» – «Мы потрясаем мир. По нашему велению...», 1932. – Прокофьев 1976: 191).

Мк. 14:22–42; Лк. 22:40–46), сон стражников у гроба Иисуса (в иконографии Воскресения)<sup>25</sup>.

...под грозю... – ‘в грозу’, клише поэтического языка, метафора борьбы, войны, потрясений, но и очистительного катаклизма; скорее в этом последнем смысле и в словоупотреблении Мандельштама: гроза как разряд напряжения, высвобождение (революционной) энергии, Ленин сравнивается со «спелой грозой» («Если б меня наши враги взяли...», 1937. – Мандельштам 2020, 1: 281).

...что ... спят... – Образ спящих стражников (то есть нарушающих долг бодрствования) оттеняет идею творческого бодрствования<sup>26</sup>. Поэт погружен в постижение «темницы мира», не охраняемый никем, ‘вся охрана спит, не ведая происходящего. Я же...’ «Не обманываюсь снами, / А захлебываюсь знаньем», ибо, «Лишь грозе подставив темя, / Благодать вернете жизни!» («Петербург», пер. из М. Бартеля, 1925. – Там же: 379, 382), ср.: «Поэзия, тебе полезны грозы!» («К немецкой речи», 1932. – Там же: 156).

...ни ... теми, ни этим... – Противопоставление *тот – этот* в пределах одной фразы встретилось в стихах Мандельштама только здесь, причем скорее в значении ‘ни одними, ни другим’, то есть в том смысле, в каком оборот *ни тот ни этот* употребляется как самостоятельная дискурсивная единица<sup>27</sup>. Мандельштам

<sup>25</sup> Ср. мотив духовного бодрствования/сна в муратовском описании фрески Пьеро делла Франческа «Воскресение»: «Христос, бодрствующий за весь мир, и воины, погруженные в тяжелую дрему у пустеющего саркофага, окутаны очарованностью весеннего рассвета» (Муратов 1924, 3: 87–88).

<sup>26</sup> Ср. мотив сна людей и пробуждения их поэтом в близких по времени стихах: «Как землю где-нибудь небесный камень будит, / Упал опальный стих...» («Как землю где-нибудь небесный камень будит...», янв. 1937. – Мандельштам 2020, 1: 195); «И разбудив вражеской тьмы угол» («Если б меня наши враги взяли...», февр. 1937. – Там же: 281).

<sup>27</sup> Временное значение местоимения *тот* хотя и есть в языке Мандельштама (экс-плицитно – «И от красавиц тогдашних, от тех европейок нежных / Сколько я принял смущенья, надсады и горя!» в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...», 1931. – Мандельштам 2020, 1: 133), но в обсуждаемом контексте

развертывает идиому, встраивая в нее «сторожей» и «воина», идиома разрушается, порождается новая конструкция, воспринимаемая как затрудненная. Похожее соотнесение местоимений, причем разных по числу, а именно *все – этот*, есть в стихах 1935 г.: «Я – беспартийный большевик, / Как **все** друзья, как недруг **этот**» («Ты должен мной повелевать...». – Там же: 277). В обоих стихотворениях соотнесены группы одинакового состава («союз + местоимение + существительное»), только в одном случае в смысле 'и... и' (1935), а в другом – в смысле 'ни... ни' (1937); в обоих случаях весь оборот в целом составляет смысловое единство.

...ни сторожами ..., ни ... воином... – зд. 'ни дозорными, ни воинами'.

Слово *сторож* встречается у Мандельштама, кроме этого текста, дважды в поэзии и столько же в прозе, везде – в значении 'сторож на городских улицах'. Синонима *страж* как возможного конкурента нет вовсе, а слово женского рода *стража* никогда не употребляется в собирательном смысле 'группа стражников', только в обороте *на страже*. Есть, таким образом, основания в первую очередь думать о городской охране.

Словом *воин* Мандельштам всегда обозначает военного. Так называет он и солдат-стражников при голгофском Кресте: «Стояли **воины** кругом / **На страже** стынущего тела» («Неумолимые слова...», 1910. – Мандельштам 2020, 1: 246)<sup>28</sup>. О семантике единственного числа в словоформе *воином* будет сказано дальше в связи с конструкцией фразы.

В обороте *ни... ни* названы, таким образом, охранники двух разных типов, чтобы сказать, что творчество не подлежит охране никаких несущих службу людей; придаточное *что под грозою спят* согласовано по смыслу со всем оборотом в целом и относится и к сторожам, и к воину вместе.

---

не дает хорошего смысла и заводит в тупик (см. толкования в работах: Полякова 1997: 87–88; Сурат 2022: 390).

<sup>28</sup> В канонических Евангелиях иначе.

*теми* – двусмысленно: ‘теми’ (местоимение *тот* в Тв. п. мн. ч.) и ‘тьмы, мрака’ (существительное *тьма* в Р. п. ед. ч.).

В своем местоименном значении *теми* соотносено с *этим* (см. комм. выше). В то же время *теми* перекликается с омонимичной формой слова *тьма* на конце 7-го стиха. Благодаря этой межстрофной рифме смысл словосочетания *сторожами теми* (как часто у Мандельштама) уплотняется, приобретая контекстное значение ‘ночными сторожами’, ср. в стихотворении «Если б меня наши враги взяли...»: «в глубине **сторожевой ночи**» (Мандельштам 2020, 1: 281).

Омонимия *теми* – *теми* выявляет смысловое напряжение между 4-м и 7-м стихами: в последнем слово *теми* относится к Рембрандту («мастер и отец черно-зеленой **теми**»); благодаря этой подсказке *сторожами теми* прочитывается как парафраз сочетания *ночной дозор*, которым с XIX в. называют знаменитую картину голландского мастера (De Nachtwacht, 1642, Рейксмузеум, Амстердам). Это не значит, что под ‘теми ночными сторожами’ подразумеваются только рембрандтовы дозорные – какой в этом был бы смысл? – но значит, полагаю, что о своем творчестве в темное время Мандельштам говорит через аналогию с образами Рембрандта: ‘мое творчество не охраняется сторожами, подобными дозорным Рембрандта’ (вроде патруля в «ночи советской» из стихов 1920 г.: «На мосту **патруль** стоит, / <...> / Мне не надо пропуска ночного, / **Часовых я не боюсь**». – Мандельштам 2020, 1: 93).

Ст. 5. *Ни этим воином, что под грозой спят...* – Замыкающий строфу стих связан рифмой с начальным ее стихом (*спят* – *Рембрандт*). Рифма и здесь, как и в случае *теми* – *теми*, отсылает к аналогии – к определенной, не менее хрестоматийной, чем «Ночной дозор», картине Рембрандта, а именно его «Воскресению» (1639, Старая пинакотекка, Мюнхен)<sup>29</sup>. На ней событие изображено как

<sup>29</sup> В иконографии Воскресения римские воины у гроба Иисуса изображаются в состоянии ужаса и/или сна в момент светового чуда. В Евангелии говорится только, что стражу поставили; иконография питалась из священного предания.

подобие ночной грозы: на фоне глубокой тьмы видно сильнейшее свечение от центральной фигуры – открывающего крышку гроба ангела; воины, пораженные, летят вверх тормашками или разбегаются во тьму, а один спит<sup>30</sup>. Эта аналогия позволяет отнести придаточное *что под грозою спят* к слову *воин*, пренебрегая несоответствием в числе и понимая конструкцию фразы как эллиптическую в смысле ‘воином (из тех, таких), что под грозою спят’. И вновь: это не зашифрованное описание конкретной картины Рембрандта, но автохарактеристика через аналогию с образами Рембрандта.

*...ни сторожами ..., ни ... воином, что ... спят...* – Возвращаясь к конструкции двух этих стихов (ст. 4–5), можно заключить, что обе предложенные выше версии понимания фразы – и та, где придаточное относится к слову «воин» (2), и та, где оно относится ко всему обороту *ни... ни* (3), – совместимы: в плане современности и автохарактеристики *спят* отнесено и к сторожам, и к воину; в плане аналогии из мира образов Рембрандта воин сопоставлен с тем, кто спит во время чуда Воскресения; ценой грамматической шероховатости достигается большая плотность смысла.

Итак:

‘Как Рембрандт погружен в мучительное распознавание оттенков тьмы, так я углубился в свой век, из которого исчезает слово, и мое движимое горением сердца творчество уже не контролирует никто: ни сторожа тьмы, как те дозорные, ни такие воины, как этот при Кресте, что спит во время великого события’.

---

<sup>30</sup> К сюжету Воскресения склонялась при обсуждении этого места С. В. Полякова (см.: Полякова 1997: 87–88).

## II

Во второй части аналогия с Рембрандтом сменяется прямым диалогическим обращением к нему. Проблемой для комментаторов и здесь стало строение фразы и эллипсис «маленьких» дейктических слов.

*Простишь ли ты меня, великолепный брат... Но око ... пера И ... ларицы ... Смущают ... племя.* – О широких возможностях эллипсиса в русском языке читатели и профессиональные комментаторы Мандельштама не всегда помнят, хотя как раз при чтении стихов Мандельштама «эллиптический нерв» важно держать наготове. *Простишь ли ты меня* в начале фразы подразумевает, что все остальное по смыслу остается отнесенным ко «мне», к говорящему; пропуск форм притяжательного местоимения *мой* (моего *пера*, мои *ларицы*) в стихотворной речи с ее ритмическими ограничениями (как и в разговорной с ее стремлением к экономии средств) естествен. Во второй строфе речь продолжает идти о «я» поэта.

Ст. 6. *Простишь ли ты меня, великолепный брат...* – Конструкция с вопросительной интонацией подразумевает усиленную просьбу ‘сможешь ли / пожелаешь ли ты меня простить?’ или ‘прости меня, если сможешь’. В передаче этой модальности по-своему верен, думаю, как перевод К. Брауна (*Can you forgive me* – Brown 1967: 585), так и перевод возражавшего ему О. Ронена (*Will you forgive me* – Ronen 1968: 255; Ronen 2015: 8).

Младший просит прощения у старшего, у мастера за то, что у него не получается проникнуть в тайны тьмы и сделать так, чтобы плоды его творчества не раздражали людей.

Сочетание мотива вины с мотивом причастности эпохе и вечности (*я глубоко ушел в немеющее время*) повторится в стихотворении «Как дерево и медь Фаворского полет...»: «Я **сердцем виноват** и **сердцевины часть** / До бесконечности расширенного **часа**» (Мандельштам 2020, 1: 202).

*великолепный брат* – ‘царственный брат’ по созвучию *Рембрандт* и *Рем-брат*; братья Ромул и Рем в языке европейской культуры – эмблема (царственного) братства, близнечества. В переносном смысле *брат* употребляется в сочетаниях *брат по духу*, *братья по перу*. Имя Рембрандта, раз названное в начале стихотворения, затем эхом откликается в нескольких точках текста: *время*, *ребра́*, *брат*, *пера*, *гарема* (см.: Полякова 1997: 181, примеч. 1). В начале второй строфы вместо имени – слово *брат*, созвучное, по наблюдению А. А. Морозова, слову *Brand* ‘пожар’ и перекликающееся далее с *горящего ребра* (см.: Золян, Лотман 2012: 45; источник не указан).

*...великолепный...* – Прославляя Рембрандта как мастера, Мандельштам величает его великолепным в смысле *magnificus* ‘выдающийся, блестящий, великий’<sup>31</sup>. Это слово сочетает в себе семантику ослепительного величия и красоты: в воронежских стихах *великолепный* рифмуется со *сленну* («Я к губам подношу эту зелень...», 1937. – Мандельштам 2020, 1: 215), корень *-леп-* (с семантикой красоты) перекликается со *слеп-* (корнем со значением ослепления).

Семантика царственности брезжит в созвучии обеих частей имени Рембрандта – **Рембрандт** и **Рейн** (*Rembrandt van Rijn*) – не только друг другу и не только имени одного из двух царственных братьев – основателей Рима, но и слову *reigne* ‘царство’; ср. у Мандельштама ассоциацию **Реймс** (место коронавания французских королей) – *брат* – **Рейн** (на котором стоит *Кёльн*) в стихах 1914 г.: «Что сотворили вы над **реймским братом**?» («Реймс и Кёльн», 1914. – Мандельштам 2020, 1: 263)<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Ср. переводы К. Брауна (*splendid brother* – Brown 1967: 585) и О. Ронена (*magnificent brother* – Ronen 1968: 255). Напротив, те, кто услышал в этих стихах упрек Рембрандту, вынуждены толковать *великолепный* иначе: «Называя Рембрандта “великолепным братом”, Мандельштам наверняка имеет в виду именно <...> его невероятное мастерство в изображении предметов материального мира» (Сурат 2022: 392; см. также: Полякова 1997: 89).

<sup>32</sup> В Воронеже написано и еще одно «реймское» стихотворение – «Реймс и Лаон» (1937). О комплексе значимых переключек раннего и позднего Мандельштама см.: Гаспаров 1996: 95–96.

Поэт обращается к Рембрандту как к брату-художнику, брату лучшему, старшему, первородному; весь ряд именовании Рембрандта – *великолепный брат, мастер, отец* – отмечен смиренным признанием его более высокого достоинства.

Ст. 7. *И мастер, и отец чернозеленой теми...* – Рембрандт, в представлении Мандельштама, мастер изображения тьмы<sup>33</sup>; эта мысль сохраняется в обеих частях текста (см. выше комм. к сочетанию *светотени мученик*). Ассоциация черного, зеленого и ночной тьмы есть и в других мандельштамовских стихах: «**Зеленой** ночью папоротник **черный**» («Мир начинался страшен и велик...», 1935. – Мандельштам 2020, 1: 277)<sup>34</sup>; «**зеленая** звезда», «над **черною** Невой» («На страшной высоте блуждающий огонь...», 1918. – Там же: 85).

*И мастер, и отец...* – В XIX – нач. XX в. о Рембрандте пишут как о признанном мастере светотеневого спектра. Светотень ассоциировалась с Рембрандтом и в прямом смысле термина, и в метафорическом применении его к литературной и риторической манере разных авторов<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Ср. такой же семантический пучок – *мастер, отец* + генитив объекта – в «Балладе» (1916, 1928) Пастернака, где речь о Шопене: «...Вы обнесли стеной религий / **Отца и мастера тоски**» (Пастернак 1989–1992, 1: 97). В поэтическом подкорпусе НКРЯ сочетание такого состава в промежутке времени 1800–1937 отмечено только в этих двух текстах.

<sup>34</sup> Переключку отметил в свое время М. Л. Гаспаров (см.: Гаспаров 1996: 98–99).

<sup>35</sup> О генезисе этого мотива в западноевропейском и в русском контекстах см.: Дмитриев 2021: 37–38, примеч. 4, 5; 41–42; 43, примеч. 35. Общим местом литературной критики, начиная с К. Случевского («Достоевский (очерк жизни и деятельности)», 1889) и Вяч. Иванова («Достоевский и роман-трагедия», 1911), стало, в частности, сравнение с техникой светотени стиля Достоевского. Опираясь на это клише и на метафорическое именование Достоевского мучеником, Г. А. Левинтон видит неявный намек на писателя в начальной строке стихотворения «Как светотени мученик Рембрандт...», а в слове *время* во втором стихе – на журнал «Время». В основании иносказания лежит, по мнению Левинтона, общая с Достоевским тема Мандельштама – «проблема взаимоотношения православия и иудаизма, русского и еврейского начал» (Левинтон 1994: 30; см.: Левинтон 2015: 444–451; Левинтон 2023: 117, обзор более ранних работ автора на эту тему). Остается неясным, как такая интерпретация ст. 1–2 соотносится с текстом стихотворения в целом.

Более того, считалось, что именно Рембрандт ввел светотень в живописную практику. Так, в книге К. Шторка (см.: Storck 1912) о системе эвритмического воспитания Эмиля Жак-Далькроза (системе, занимавшей Мандельштама, см. его статью «Государство и ритм», 1918), в пассаже, посвященном роли света в синкретическом танцевальном действе, о Рембрандте говорится как о высшем авторитете в вопросах светотени, как о суверенном мастере и изобретателе этого приема: „**Rembrandt hat uns diese Lichtwelt der Malerei gegeben**; er strebt keine Nachahmung des Lichtes an, wie es draußen die Natur besitzt; er tritt nicht in Wetteifer mit Lichtwerten der wirklichen Welt, – das Bild im Rahmen, das ist seine Welt“ («Рембрандт в живописи создал свой свет; он отнюдь не копирует тот свет, который мы видим в природе; картина, пространство, ограниченное рамой – его мир, его природа, и здесь он создает свой свет, свободно распоряжаясь его силой»); „Eine schlechthin geniale Lichtanlage, um die der Maler Alexander von Saltzmann das größte Verdienst besitzt, ermöglicht ein Arbeiten mit der Kraft des Lichtes, das ein vollkommenes Seitenstück **zum Helldunkel Rembrandts** ist oder doch werden wird. Auch **Rembrandt** war nicht vom ersten Bilde **ein Meister** in der Verwendung **des erkannten Mittels**“ («Светотени [А. Зальцманна] теперь уже напоминают светотени картин Рембрандта; несомненно, впоследствии они будут еще более усовершенствованы. Ведь и Рембрандт не сразу овладел найденным им средством») (Storck 1912: 99; Шторк 1924: 130–131).

*теми* – не только рифмуется с омонимом *теми* в 4-м стихе (см. комм.), но и перекликается со словом *светотени* в начальном стихе; значения ‘тень’ и ‘тьмь’ накладываются друг на друга – частый у Мандельштама прием уплотнения смысла.

Ст. 8. *Но око соколиного пера... – ‘соколиное око (моего) пера’<sup>36</sup>, эмблема творческого зрения, сопряженная рифмой с *резкость моего горящего ребра* (см. комм.).*

---

<sup>36</sup> Ср. одну из идиом острого зрения *соколиный глаз* (отмечено в: Успенский, Файнберг 2020: 122).

*Перо* – зд. в традиционном для языка поэзии синкретическом смысле, сочетающем в себе птичье и писчее значения: ‘птичье перо как инструмент творчества’. В этом смысле (с опорой на прозрачность этимологии *pen*) перевел слово *перо* К. Браун: *the eye of the falcon-quill pen* (Brown 1967: 585) – и в этой буквальной точности остался одинок. Почти все последующие комментаторы понимали *соколиное перо* исключительно как ‘перо сокола’ и искали объяснения ему на картинах Рембрандта<sup>37</sup>. О. Ронен хотя и перевел слово *перо* в чисто птичьем смысле (*the falcon feather*) и даже нашел уникальное глазчатое соколиное перо на картине Рембрандта «Артаксеркс, Аман и Эсфирь», но проницательно истолковал этот образ как эмблему художественного зрения (см.: Ronen 1968: 255; Ronen 2010: 74–75; Ronen 2015: 8)<sup>38</sup>.

Остается дать объяснение устройству этой эмблемы. К ней подходит тот ключ, который Ронен подобрал для другого, сходного «птичьего» образа у Мандельштама: «...птица как традиционный символ поэтического творчества метонимически расщепляется у Мандельштама на *голос* и *перо* (“Перо – кусочек птичьей плоти” – “Разговор о Данте”» (Ронен 2002: 29). В образе *око соколиного пера* мы имеем дело с «метонимическим расщеплением» на зрение и перо. Повтор элемента *око* скрепляет словосочетание и подчеркивает идею острого зрения.

---

<sup>37</sup> В. В. Мусатов считал, что речь об остром зрении самого Рембрандта (см.: Мусатов 2000: 508–509). Другие видели в стихотворении скорее указание на предмет из инвентаря рембрандтовых картин. Т. Лангерак, как и О. Ронен, остановил свое внимание на картине «Артаксеркс, Аман и Эсфирь», однако, не усматривая там глазчатого соколиного пера, считал «соколиные очи» свойством деспота Артаксеркса, а *око соколиного пера* – поэтической вольностью (см.: Лангерак 1993: 294); идея «нарочитой неточности» варьируется в работах: Успенский 2014: 10, примеч. и Сурат 2022: 395.

<sup>38</sup> Полемизируя с О. Роненом, Т. Лангерак его не назвал, хотя работу 1968 г. знал и в другом месте своей статьи, по другому поводу, на нее сослался. В русской версии эссе «Кащей», опубликованной годы спустя, Ронен (как будто отвечая Лангерaku) добавил примечание, в котором пояснил, что перо на тюрбане Агасфера [Ронен пользуется принятой в западноевропейских языках формой имени Артаксеркса. – М. Б.] едва видно из-за давней порчи картины и неумелой реставрации. Упоминаю этот казус потому, что обсуждение картины из ГМИИ все еще связывают только с работой Лангерака.

Зрение поэта мыслится Мандельштамом по аналогии со зрением ловчих птиц. Ср. этот мотив в сопряжении с темой светотени: «Покуда **глаз – хрусталик кравчей птицы**, / А не стекляшка! / Больше светотени! / Еще, еще! Сетчатка голодна!» («Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...», 1931. – Мандельштам 2020, 1: 142) – или в стихах памяти Андрея Белого (1934): «Где плавкий **ястребок на самом дне очей?**» (Там же: 168) – и очень явственно – в сопряжении с темой времени, своего и будущего, ближнего и дальнего – в «Разговоре о Данте»: «Двадцать шестая песня прекрасно вводит нас в анатомию дантовского глаза, столь естественно приспособленного лишь для вскрытия самой структуры будущего времени. У Данта была **зрительная аккомодация хищных птиц**, не приспособленная к ориентации на малом радиусе, – слишком большой охотничий участок» (Мандельштам 2020, 2: 371). Ср. также отождествление себя с соколом в воронежских стихах того же времени: «**Я** около Кольцова / **Как сокол** закольцован» (январь 1937; Мандельштам 2020, 1: 192).

В сочетании *око* [моего] *соколиного пера* создан семантически уплотненный образ органа и инструмента, глаза и писчего пера одновременно – в *pendant* к тому, как в сочетании *резкость моего горящего ребра* благодаря метонимии создан образ другого двуединого органа-инструмента творчества – горящего сердца и костяного писала.

### Ст. 9. *И жаркие ларцы у полночи в гареме...*

*жаркие ларцы* – эмблема сокровищ поэзии, ‘золото слов’ (ср. идиому *золотые слова*), ср.: «...чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока что не нуждается» («[Поэт о себе]», 1928. – Мандельштам 2020, 3: 259; см.: Ronen 1968: 255; Ronen 2010: 75; Ronen 2015: 8).

Образ ценностей искусства как света во тьме (о Слове сказано: «И свет во тьме светит», Ин. 1:5) варьируется и в „Tristia“, и в воронежских стихах, ср.: «Римских **ночей полновесные слитки**, / Юношу Гете манившее лоно» (1935; Мандельштам 2020, 1: 180). Дважды этот образ связан с Кашеем – бессмертным хранителем

сокровищ<sup>39</sup>: в стихотворении «Еще далёко мне до патриарха...» (1931) ларцам Кащей уподоблены картины Рембрандта: «Вхожу в вертепы чудные музеев, / Где пучатся **кащевы Рембрандты**» (Там же: 144); а в мрачно-иронических святочных стихах «Оттого все неудачи...» (29–30 декабря 1936) Кащей – сам поэт (анализ стихотворения см.: Ronen 1968: 252–264; Ронен 2010: 63–93; Ronen 2015: 1–20).

Написанные месяц спустя стихи «Как светотени мученик Рембрандт...» лишены иронических обертонов, и в них оба носителя маски Кащей: и Рембрандт со своим золотом во тьме, и поэт – прозревающий вечность владетель чистого золота слов.

*у полночи в гареме* – ‘в плену у ночной тьмы’ (ср. ниже комм. к *сумрак*). О звездах как о множественном единстве (*гарем*) ср.: «**одинокое** [‘единое; как будто одноокое’] **множество** звезд» («Были очи острее точимой косы...», 9 февр. 1937. – Мандельштам 2020, 1: 200); «мачеха звездного **табора**, / Ночь» («Стихи о неизвестном солдате», 1937–1938. – Там же: 205).

Ст. 10. *Смущают не к добру, смущают без добра...* – Удвоенное отрицание понятия *добро* имеет (как и удвоение смысла ‘глаз’ в *око соколиного пера*) эмфатический смысл: ‘реакция людей, современников недобрая и не сулит добра’; кроме того, это отсылка «к тому виду гражданской лирики примирения с государственным порядком вещей, который основал Пушкин в надежде, как и его последователи, славы и добра» (Ронен 2002: 66, примеч. 21), и пессимистически окрашенная рефлексия собственных «Стансов» 1935 г. («Я в мир вхожу – и люди хороши». – Мандельштам 2020, 1: 176) в духе «Нет, никогда ничей я не был современник...» (см. комм. О. Ронена: Ronen 1983: 331–363).

---

<sup>39</sup> Ср. дефиницию значения имени *Кашей* в словаре В. Даля: «сказочное лицо, в роде вечного жида, с прилагат[ельным] *бессмертный*, <...> означая изможденного непомерно худобою человека, особенно старика, скрягу, скупца и ростовщика, корпящего над своею казною» (Даль 1978–1980, 2: 101).

*смущают* – ‘не удовлетворяют, раздражают’; семантика глагола *смущать кого-л.* включает, согласно определению В. Даля, широкий круг негативных ощущений: ‘тревожить <...>, приводить <...> в недоуменье или ставить в тупик; приводить в негодование против чего, соблазнять <...>; сби[ва]ть с толку’ (Даль 1978–1980, 4: 238); в нынешнем употреблении *смущать* имеет более узкое значение ‘заставлять испытывать неловкость’. В отличие от «кашеевых Рембрандтов», «жаркие ларцы» поэзии Мандельштама не находят признания у публики.

Ст. 11. *Мехами сумрака взволнованное племя.*

*племя* – рифмуется с *время* в смысле ‘поколение, род’; ‘народ’ (см.: Даль 1978–1980, 3: 124), как в «племя младое, незнакомое» Пушкина («Вновь я посетил...», 1835) и «за новым племенем брести» Тютчева («Как птичка, с раннею зарей...», 1835); ср. *для племени чужого* («1 января 1924», 1924), *за высокое племя людей* («За гремучую доблесть грядущих веков...», 1931), *племя пушкинovedов* («День стоял о пяти головах...», 1935; см.: Ronen 1983: 234, 256, 262, 347). Тема «племени» сопровождает стихотворение о Кашее в новогоднем письме Н. Тихонову: «Стишок мой, – писал Мандельштам, – в числе других когда-нибудь напечатают, и он будет принадлежать **народу советской страны**, перед которым я в бесконечном долгу» (Мандельштам 2020, 3: 457).

Пара *время – племя* напоминает читателю пару *век – поколение*, а сочетание *взволнованное племя* – сочетание *хлопочут поколения* в первой строфе «Последнего поэта» Баратынского (см.: Баратынский 1914: 140).

*сумрак* – ‘мрачная эпоха; темное время’ (см. выше комм. к *немеющее время*), контекстуальный синоним *полночь* (*у полночи в гареме*); ср. именование эпохи словами «ночного» семантического ряда: *сумерки свободы* («Гимн», 1918. – Мандельштам 2020, 1: 86), *в ночи советской* («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920. – Там же: 93).

*мехами сумрака* – ‘как мехи раздувают пламя, так нагнетается возбуждение людей’, ср.: «Ход **воспаленных** тяжб людских [вар.: дел людских]» («Нет, никогда ничей я не был современник...», 1924; см.: Ronen 1983: 331); *племя* по созвучию ассоциируется с *пламя* (см.: Ronen 1968: 255).

Итак:

‘Как Рембрандт погружен в мучительное распознавание оттенков тьмы, так я углубился в свой век, из которого исчезает слово, и мое движимое горением сердца творчество уже не контролирует никто: ни сторожа тьмы, как те дозорные, ни такие воины, как этот при Кресте, что спит во время великого события.’

‘Прости мне, если можешь, великий брат, мастер и отец изображения оттенков тьмы, что зоркое око поэта и золото моих слов не способны удовлетворить современников, но раздражают их, разгоряченных недобрым и зловещим жаром, нагнетаемым эпохой мрака.’

## Заключение

Пересмотр прежнего понимания синтаксиса в обеих строфах стихотворения открыл возможность по-новому взглянуть на распределение ролей поэта и Рембрандта, что, в свою очередь, повлекло за собою переосмысление образов и общей идеи.

В фокусе этих стихов находится «я» поэта; между ним и его молчаливым собеседником как будто невидимое зеркало. Образы стихотворения осциллируют между двумя планами, связанными между собою отношением аналогии. На переднем плане читаются смыслы, относящиеся к поэтическому творчеству, а из глубины проступают смутные, но узнаваемые образы картин голландца. На переднем плане – эмблемы поэтического творчества (*резкость моего горящего ребра, око соколиного пера, жаркие ларцы*), образы времени (*немеющее время, у полночи в гареме, мехи сумрака, сторожа и воин*) и современников (*племя*), а в глубине угадываются мотивы живописи Рембрандта, варьирующие тему света и тьмы –

«светотени» (свет во тьме, оттенки тьмы, Воскресение, ночной дозор, спящий страж, золото).

Мандельштамовский образ в этих стихах предполагает не описание, не энигматический намек, но выражение в эмблеме (формуле), материальное означающее которой может происходить из мира природы или из (христианской) культурной традиции.

Уплотнение смысла образа достигается совмещением в нем нескольких смыслов; возникают «тяжелые» эмблемы, такие как *резкость моего горящего ребра* или *око соколиного пера*. Инструментом сгущения смысла в этих стихах могут быть метонимия (*ребра*); омонимия и совмещение значений обоих омонимов (*сторожами теми*); этимологизация слова и/или семасиологизация его элементов (*резкость*). На уровне синтаксиса словосочетания средством может быть нестандартная семантическая сочетаемость, способная выявить некоторый смысл сверх тех, что присущи отдельным компонентам сочетания, и тем самым уплотнить смысл сочетания в целом. На уровне фразы (крепко слитой со строфой в общих для обеих границах) уплотнение смысла достигается ценой отступления от стандарта письменного синтаксиса в пользу большей свободы поэтического и разговорного строения фразы (эллипсис, анаколуф). Наконец, весь текст прошит системой смысловых созвучий и повторов; имя Рембрандта эхом откликается в разных точках текста.

Такого рода эмблематическая образность равно чужда реализму и символизму, сходна она скорее с барочными образами Ломоносова и поэтов-метафизиков, а в поколении Мандельштама – с эмблемами и аллегориями Монтале и Элиота.

Ритмическое выделение на шестистопном фоне двух пятистопных стихов выявляет опорные семантические акценты текста: ‘как Рембрандт – мученик светотени’ (ст. 1); ‘мой зоркий глаз поэта’ (ст. 8). Этими акцентами определяется фундаментальная для Мандельштама коллизия двух тем – “the theme of the historical contemporary and the theme of the literally noncontemporary” (Ronen 1983: 336). В стихотворении отражен момент, когда неприятие стихов Мандельштама публикой и властями переживается им как

собственная ущербность (ср. мотив вины в «1 января 1924»). Просьбу о прощении он приносит тому, кого почитает братом и мастером света и тьмы, «просветителем», если угодно, тьмы, – Рембрандту. Соизмеряя себя с ним, Мандельштам сетует на то, что свет его поэзии в сумраке эпохи – недостаточен. Это стихи о связи поэта с его временем, о свободе его творческой воли и о непонимании его слова современниками.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

- Анненский И. 1979. Книги отражений / Изд. подготовили Н. Т. Ашимбаева, И. И. Подольская, А. В. Федоров. М.: Наука.
- Бобрин М. 2021. Летняя сказка: Стихотворение Осипа Мандельштама «Пароходик с петухами...» (1937). – Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 87. S. 35–86.
- [Боратынский Е. А.] 1914. Полн. собр. соч. Е. А. Боратынского: [В 2-х тт.] / Под ред. и с примечаниями М. Л. Гофмана. Т. 1. СПб.: Издание Императорской Академии Наук.
- Востоков [А. Х.] 1935. Стихотворения / Ред., вступительная статья и примечания Вл. Орлова. Л.: Советский писатель.
- Гаспаров М. Л. 1996. О Мандельштаме: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 17).
- Гринберг М. С. 2023. Око соколиного пера и жаркие ларцы / Публикация Е. В. Габриэловой. Предисловие И. З. Сурат. – Литературный факт. № 4. С. 178–193.
- Даль В. И. 1863–1866. Толковый словарь живого великорусского языка: [В 4-х чч.] М.: Издание Общества Любителей Российской Словесности, учрежденного при Императорском Московском Университете.
- Даль В. И. 1978–1980. Толковый словарь живого великорусского языка: [В 4-х тт.] М.: Русский язык.
- Димитриев В. М. 2021. Картина Достоевского и панорама Толстого: К истории одной параллели у Вяч. Иванова и Андре Жида. – Русская литература. № 3. С. 36–49.
- Золян С., Лотман М. 2012. Исследования в области семантической поэтики акмеизма. Таллинн: [Tallinna Ülikooli Kirjastus].
- Иванов Вяч. 1971–1987. Собр. соч.: [В 4-х тт.] / Редакция Д. В. Иванова и О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien.

- Кюхельбекер В. К. 1967. Избранные произведения: В 2-х тт. / Вступительная статья, подготовка текста и примечания Н. В. Королевой. М.; Л.: Советский писатель.
- Лангерак Т. 1993. Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт»). – *Russian Literature*. № 33. P. 289–298.
- Левинтон Г. А. 1994. Мандельштам и Гумилев: Предварительные заметки. – *Mandelstam Centenary Conference: Materials from the Mandelstam Centenary Conference, School of Slavonic and East European Studies, London 1991* / Compiled and edited by Robin Aizlewood, Diana Myers. Tenafly: Hermitage Publishers. P. 30–43.
- Левинтон Г. А. 2015. К пустой земле невольно припадая: Postscriptum к статье Н. Н. Мазур. – *Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сборник статей в честь В. А. Мильчиной*. М.: Новое литературное обозрение. С. 444–451.
- Левинтон Г. А. 2023. Мандельштам и Достоевский: О некоторых элементах темы Достоевского в Третьей воронежской тетради. – *Acta Slavica Iaponica*. Т. 44. P. 113–144.
- Лермонтов М. Ю. 1979. Собр. соч.: В 4-х тт. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 1: Стихотворения 1828–1841. Л.: Наука. Ленинградское отделение.
- Мандельштам Н. 1987. Книга третья. Париж: YMCA-Press.
- Мандельштам О. 1993–1999. Собр. соч.: В 4-х тт. / Сост. П. Нерлер, А. Никитаев, Ю. Фрейдин, С. Василенко. М.: Арт-Бизнес-Центр.
- Мандельштам О. 2001. Стихотворения. Проза / Сост., вступительная статья и комментарии М. Л. Гаспарова. М.; Харьков: АСТ; Фолио. (Библиотека поэта).
- Мандельштам О. 2020. Полн. собр. соч. и писем: В 3-х тт. / Сост., подготовка текста и комментарии А. Г. Меца. Изд. 3-е, испр. и доп. СПб.: Интернет-издание.
- Муратов П. П. 1924. Образы Италии: В 3-х тт. Берлин: Издательство З. И. Гржебина.
- Мусатов В. В. 2000. Лирика Осипа Мандельштама. Киев: Ника-Центр, Эльга-Н.
- Нерлер П. 2010. Слово и «Дело» Осипа Мандельштама: Книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М.: Петровский парк.
- Пастернак Б. 1989–1992. Собр. соч.: В 5-ти тт. / Сост. и комментарии Е. В. Пастернак и К. М. Поливанова. М.: Художественная литература.

- Плаксин В. 1844. Учебный курс словесности, с присовокуплением предварительных понятий о человеке вообще, о его познавательных силах, о свойствах и связи мыслей; краткой теории изящных искусств и примеров во всех родах прозаических и поэтических сочинений. Кн. 2. СПб.: В Типографии Морского Кадетского Корпуса.
- Полякова С. В. [1992]. Осип Манделъштам: наблюдения, интерпретации, неопубликованное и забытое. [Ann Arbor]: Ardis.
- Полякова С. В. 1997. Осип Манделъштам: Наблюдения, интерпретации, заметки к комментарию. – Полякова С. В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. [СПб.]: ИНАПРЕСС. С. 65–187.
- Поэты 1820–1830-х годов 1972. Поэты 1820–1830-х годов / Биографические справки, сост., подготовка текста и примечания В. С. Киселева-Сергенина. Общая редакция Л. Я. Гинзбург. Т. 2. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение.
- Прокофьев А. 1976. Стихотворения и поэмы / Вступительная статья Б. И. Соловьева. Сост., подготовка текста и примечания В. В. Базанова и В. В. Бузник. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение.
- Пушкин А. С. 1937–1959. Полн. собр. соч.: В 16-ти тт. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР.
- Ронен О. 2002. Поэтика Осипа Манделъштама. СПб.: Гиперион.
- Ронен О. 2010. «Кашей». – Ронен О. Чужелюбие: Третья книга из города Энн. СПб.: Журнал «Звезда». С. 63–93.
- Сурат И. 2022. Мученик Рембрандт. – Сурат И. Тяжесть и нежность: О поэзии Осипа Манделъштама. М.: Прогресс-Традиция. С. 385–396.
- СЦСРЯ 1847. Словарь церковнославянского и русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии наук: [В 4-х тт.] СПб.: В Типографии Императорской Академии Наук.
- [Толль Ф. Г.] 1864. Настольный словарь для справок по всем отраслям знания: В 3-х тт. СПб.: Издание Ф. Толля.
- [Тютчев Ф. И.] 1913. Полн. собр. соч. Ф. И. Тютчева / Под ред. П. В. Быкова. СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Маркс.
- Успенский Ф. Б. 2014. Работы о языке и поэтике Осипа Манделъштама: «Соподчиненность порыва и текста». М.: Фонд «Развития фундаментальных лингвистических исследований». (Studia Philologica).

- Успенский П., Файнберг В. 2020. К русской речи: Идиоматика и семантика поэтического языка Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение.
- Цветаева М. 1994–1995. Собр. соч.: В 7-ми тт. / Сост., подготовка текста и комментарии А. Саакянц и Л. Мнухина. М.: Эллис Лак.
- Шторк К. 1924. Система Далькроза / Пер. с нем. Р. Варшавской, Н. Левинской. Под ред. и с предисловием П. П. Гайдебурова. М.; Л.: Издательство «Петроград».
- Brown, C. 1967. Into the Heart of Darkness: Mandelstam's Ode to Stalin. – *Slavic Review*. Vol. 26. № 4. P. 584–604.
- Ronen, O. 1968. Mandel'shtam's *Кащей*. – *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students* / Ed. by Charles E. Gribble. Cambridge, Mass.: Slavica Publishers. P. 252–264.
- Ronen, O. 1983. *An Approach to Mandel'shtam*. Jerusalem: The Magnes Press.
- Ronen, O. 2015. Mandel'shtam's "Kashchei". – [Ronen, O.] *The Joy of Recognition: Selected Essays of Omry Ronen* / Ed. by Barry P. Scherr and Michael Wachtel. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications. P. 1–20.
- Storck, K. 1912. E. Jaques-Dalcroze: Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit. Stuttgart: Steiner & Pfeiffer.

## REFERENCES

- Annenskii, I. *Knigi otrazhenii*. Edited by N. T. Ashimbaeva, I. I. Podol'skaia, and A. V. Fedorov. Moscow: Nauka, 1979.
- Bobrik, M. "Letniaia skazka: Stikhotvorenje Osipa Mandel'shtama 'Parokhodik s petukhami...' (1937)." *Wiener Slawistischer Almanach* 87 (2021): 35–86.
- Boratynskii, E. A. *Polnoe sobranie sochinenii E. A. Boratynskogo*. 2 vols. Vol. 1. Edited and annotated by M. L. Gofman. Saint Petersburg: Izdanie Imperatorskoi Akademii Nauk, 1914.
- Brown, C. "Into the Heart of Darkness: Mandelstam's Ode to Stalin." *Slavic Review* 26, no. 4 (1967): 584–604.
- Dal', V. I. *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka*. 4 vols. Moscow: Izdanie Obshchestva Liubitelei Rossiiskoi Slovesnosti, uchrezhdennoho pri Imperatorskom Moskovskom Universitete, 1863–1866.
- . *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka*. 4 vols. Moscow: Russkii iazyk, 1978–1980.

- Dimitriev, V. M. "Kartina Dostoevskogo i panorama Tolstogo: K istorii odnoi paralleli u Viach. Ivanova i André Gide'a." *Russkaia literatura* 3 (2021): 36–49.
- Gasparov, M. L. *O. Mandel'shtam: Grazhdanskaia lirika 1937 goda*. Chteniiia po istorii i teorii kul'tury 17. Moscow: RGGU, 1996.
- Grinberg, M. S. "Oko sokolinogo pera i zharkie lartsy." Published by E. V. Gabriellova. Prefaced by I. Z. Surat. *Literaturnyi fakt* 4 (2023): 178–93.
- Ivanov, Viach. *Sobranie sochinenii*. 4 vols. Edited by D. V. Ivanov, and O. Dechart. Brussels: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987.
- Kiukhel'beker, V. K. *Izbrannye proizvedeniia*. 2 vols. Prefaced, edited and annotated by N. V. Koroleva. Moscow and Leningrad: Sovetskii pisatel', 1967.
- Langerak, T. "Analiz odnogo stikhotvoreniia Mandel'shtama ('Kak svetoteni muchenik Rembrandt')." *Russian Literature* 33 (1993): 289–98.
- Levinton, G. A. "Mandel'shtam i Gumilev: Predvaritel'nye zametki." In *Mandelstam Centenary Conference: Materials from the Mandelstam Centenary Conference, School of Slavonic and East European Studies, London 1991*. Compiled and edited by Robin Aizlewood, and Diana Myers, 30–43. Tenafly: Hermitage Publishers, 1994.
- . "K pustoi zemle nevol'no pripadaia: Postscriptum k stat'e N. N. Mazur." In *Russko-frantsuzskii razgovornik, ili / ou Les Causeries du 7 Septembre: Sbornik statei v chest' V. A. Mil'chينوi*, 444–51. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
- . "Mandel'shtam i Dostoevskii: O nekotorykh elementakh temy Dostoevskogo v Tret'eii voronezhskoi tetradi." *Acta Slavica Iaponica* 44 (2023): 113–44.
- Lermontov, M. Iu. *Sobranie sochinenii*. 4 vols. 2<sup>nd</sup> rev. and exp. ed. Vol. 1, *Stikhotvoreniia 1828–1841*. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1979.
- Mandel'shtam, N. *Kniga tret'ia*. Paris: YMCA-Press, 1987.
- Mandel'shtam, O. *Sobranie sochinenii*. 4 vols. Edited by P. Nerler, A. Nikitaev, Iu. Freidin, and S. Vasilenko. Moscow: Art-Business-Center, 1993–1999.
- . *Stikhotvoreniia. Proza*. Prefaced, edited and annotated by M. L. Gasparov. Biblioteka poeta. Moscow and Kharkiv: AST; Folio, 2001.
- . *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*. 3 vols. Prefaced, edited and annotated by A. G. Mets. 3<sup>rd</sup> rev. and exp. ed. Saint Petersburg: Internet-izdanie, 2020.

- Muratov, P. P. *Obrazy Italii*. 3 vols. Berlin: Izdatel'stvo Z. I. Grzhegina, 1924.
- Musatov, V. V. *Lirika Osipa Mandel'shtama*. Kyiv: Nika-Tsentr, El'ga-N, 2000.
- Nerler, P. *Slovo i "Delo" Osipa Mandel'shtama: Kniga donosov, doprosov i obvinitel'nykh zakliuchenii*. Moscow: Petrovskii park, 2010.
- Pasternak, B. *Sobranie sochinenii*. 5 vols. Edited and annotated by E. V. Pasternak, and K. M. Polivanov. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1989–1992.
- Plaksin, V. *Uchebnyi kurs slovesnosti, s prisovokupleniem predvaritel'nykh poniatii o cheloveke voobshche, o ego poznavatel'nykh silakh, o svoistvakh i sviazi myslei; kratkoi teorii iziashchnykh iskusstv i primerov vo vsekhn rodakh prozaicheskikh i poeticheskikh sochinenii*. Vol. 2. Saint Petersburg: V Tipografii Morskogo Kadetskogo Korpusa, 1844.
- Poliakova, S. V. *Osip Mandel'shtam: nabliudeniia, interpretatsii, neopublikovannoe i zabytoe*. Ann Arbor: Ardis, 1992.
- . "Osip Mandel'shtam: nabliudeniia, interpretatsii, zametki k kommentariiu." In *Oleinikov i ob Oleinikove i drugie raboty po russkoi literature*, 65–187. Saint Petersburg: INAPRESS, 1997.
- Poety 1820–1830-kh godov*. 2 vols. Vol. 2. Edited and annotated by V. S. Kiseleva-Sergenina, and L. Ia. Ginzburg. Leningrad: Sovetskii pisatel'. Leningradskoe otdelenie, 1972.
- Prokof'ev, A. *Stikhotvoreniia i poemy*. Prefaced by B. I. Solov'ev. Edited and annotated by V. V. Bazanova, and V. V. Buznik. Leningrad: Sovetskii pisatel'. Leningradskoe otdelenie, 1976.
- Pushkin, A. S. *Polnoe sobranie sochinenii*. 16 vols. Moscow and Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1937–1959.
- Ronen, O. "Mandel'shtam's *Кауей*." In *Studies Presented to Professor Roman Jakobson by His Students*. Edited by Charles E. Gribble, 252–64. Cambridge, Mass.: Slavica Publishers, 1968.
- . *An Approach to Mandel'shtam*. Jerusalem: The Magnes Press, 1983.
- . *Poetika Osipa Mandel'shtama*. Saint Petersburg: Hyperion, 2002.
- . "Kashchei." In *Chuzheliubie: Tret'ia kniga iz goroda Ann*, 63–93. Saint Petersburg: Zhurnal "Zvezda," 2010.
- . "Mandel'shtam's 'Kashchei'." In *The Joy of Recognition: Selected Essays of Omry Ronen*. Edited by Barry P. Scherr, and Michael Wachtel, 1–20. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 2015.
- Surat, I. "Muchenik Rembrandt." In *Tiazhest' i nezhnost': O poezii Osipa Mandel'shtama*, 385–96. Moscow: Progress-Traditsiia, 2022.

- Slovar' tserkovnoslavianskogo i russkogo iazyka, sostavlennyi Vtorym otdeleniem Imperatorskoi Akademii nauk.* 4 vols. Saint Petersburg: V Tipografii Imperatorskoi Akademii Nauk, 1847.
- Storck, K. E. *Jaques-Dalcroze: Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit.* Stuttgart: Steiner & Pfeiffer, 1912.
- . *Sistema Dalcroze'a.* Translated from the German by R. Varshavskaia, and N. Levinskaia. Prefaced and edited by P. P. Gaideburov. Moscow and Leningrad: Izdatel'stvo "Petrograd," 1924.
- Tiutchev, F. I. *Polnoe sobranie sochinenii F. I. Tiutcheva.* Edited by P. V. Bykov. Saint Petersburg: Izdanie T-va A. F. Marks, 1913.
- [Toll', F. G.] *Nastol'nyi slovar' dlia spravok po vsem otrasliam znaniia.* 3 vols. Saint Petersburg: Izdanie F. Tollia, 1864.
- Tsvetaeva, M. *Sobranie sochinenii.* 7 vols. Edited and annotated by A. Saakiant, and L. Mnukhin. Moscow: Ellis Lak, 1994–1995.
- Uspenskii, F. B. *Raboty o iazyke i poetike Osipa Mandel'shtama: "Sopodchinennost' poryva i teksta."* *Studia Philologica.* Moscow: Fond "Razvitiia fundamental'nykh lingvisticheskikh issledovani," 2014.
- Uspenskii, P. and V. Fainberg. *K russkoi rechi: Idiomatika i semantika poeticheskogo iazyka Mandel'shtama.* Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2020.
- Vostokov, [A. Kh.] *Stikhotvoreniia.* Prefaced, edited and annotated by Vl. Orlov. Leningrad: Sovetskii pisatel', 1935.
- Zolian, S. and M. Lotman. *Issledovaniia v oblasti semanticheskoi poetiki akmeizma.* Tallinn: [Tallinna Ülikooli Kirjastus], 2012.