



Примечания

- 1 Декарт Р. Избранные произведения. М., 1950.
- 2 Ламетри Ж.О. Сочинения / Общ. ред., предисл. и примеч. В.М. Богуславского. М., 1976.
- 3 Richardson A. British Romanticism and the Science of the Mind. Cambridge, 2001.
- 4 Eichner H. The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism. Stable URL // <http://www.jstor.org/stable/462237>
- 5 Шлегель Ф. Люцинда // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. / Пер. с нем.; Сост. и предисл. А. Дмитриева. Коммент. М. Рудницкого. М., 1979. Т. 1. С. 117–204.
- 6 Новалис Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 205–342.
- 7 Там же. С. 241.
- 8 Там же. С. 277.
- 9 Там же. С. 278.
- 10 Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 61.
- 11 Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. / Пер. с нем.; Сост. и предисл. А. Дмитриева; Коммент. М. Рудницкого. М., 1979. Т. 1. С. 169.
- 12 Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Новеллы. Сказки. М., 2007. С. 89.
- 13 Там же. С. 91.
- 14 Arnim L.A. von. Erzählungen und Romanen. Herausgegeben von Hans-Georg Werner. Leipzig, 1981. (Hollins Liebeleben, der Wintergarten, Die Novellensammlung von 1812, Frau von Saverne u.a.).
- 15 Гофман Э.Т.А. Указ. соч. С. 137.
- 16 Там же. С. 128.
- 17 Там же. С. 130.

УДК 821.161.1.09-1+929Мандельштам

НАД СТРАНИЦАМИ АВТОГРАФА «ОДЫ БЕТХОВЕНУ» О. МАНДЕЛЬШТАМА

Б.А. Минц

Педагогический институт Саратовского государственного университета,
кафедра теории и истории литературы
E-mail: bella-mints@yandex.ru

В статье на материале автографа «Оды Бетховену» изучаются особенности работы Мандельштама над текстом этого стихотворения. Учтены также мотивная композиция окончательной редакции и культурные контексты, которые участвуют в формировании семантики стихотворения.

Ключевые слова: автограф, ода, движение замысла, контекст, подтекст, мотив, вариант, редакция, аллюзии.

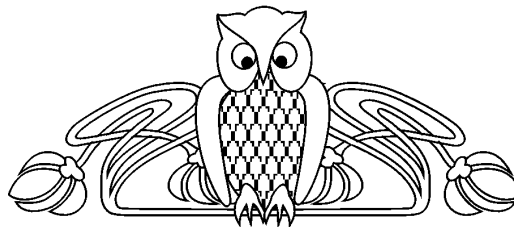
On the Autograph of the «Ode to Beethoven» by O. Mandelshtam

B.A. Mints

The article studies the peculiarities of the way O. Mandelshtam was working on the text of the given poem taking into account the motive type of the composition of the final edition and the cultural aspects influencing the semantics of the poem.

Key words: autograph, ode, development of the plot, context, underlying message, motif, variant, edition, allusion.

Прежде чем перейти собственно к теме статьи, придётся сделать довольно длинное вступление. Поэзия Мандельштама обладает в высокой степени внутренним единством. Можно предположить, что в некоторых ранних текстах закодированы векторы его будущего поэтического и личностного развития. Иными словами, интересны пути рождения профетического смысла



ранних произведений. К таким текстам, как нам кажется, относится и «Ода Бетховену» (1914), воспринимаемая чаще всего как определённый этап эволюции поэта. При этом предметом исследований обычно оказывается аутентичный текст, представленный в наиболее авторитетных изданиях с незначительными разночтениями¹ («Тебя назвать <боялись> / <не смели>, но чтили, неизвестный бог»). На первый взгляд, речь в этой строке идёт о Дионисе, однако комментаторы усматривают здесь возможность сопоставления с местом из «Деяний святых Апостолов»²: «И, став Павел среди ареопага, сказал: Афиняне! По всему вижу я, что вы как бы особенно набожны;

Ибо, проходя и осматривая ваши святыни, я нашёл и жертвенник, на котором написано: “неведомому Богу”. Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам:

Бог, сотворивший мир и все, что в нем, Он, будучи Господом неба и земли, не в рукотворенных храмах живет» (Деяния св. Апостолов, 17:22–24). Внутренний контекст стихотворения позволяет предполагать совмещение античных, ветхозаветных и христианских аллюзий, что вполне характерно и для Мандельштама, и для культурной эпохи в целом. Особо насыщенный философско-художественный комплекс представляет именно пара Дионис – Христос. Так можно обозначить одну из линий исследовательской программы, связанной с этим стихотворением.

В «Оде» усматривают «поэтическую парфразу» статей Вяч. Иванова о религии Диониса и «Ницше – Дионис»³, идею архитектурности



музыки, в которой заложена полемика с символистами⁴, отождествление Бетховена с ключевыми для Манделъштама библейскими героями Моисеем и Аароном⁵. Кратко обозначим наиболее интересные моменты данных направлений интерпретации. По меньшей мере категоричной выглядит схема Марии Рубинс, согласно которой «акмеисты отвергли дионисийство с его мистикой, экстазом, пророческими видениями и неопределённым метафорическим языком, обратившись вместо этого к богу солнца и покровителю искусств Аполлону»⁶. Если, по словам той же М. Рубинс, вслед за Ницше и символистами «акмеисты связывали Диониса с духом музыки, а Аполлона с пластическими искусствами»⁷, то слово «отвергли» применительно к Манделъштаму вряд ли уместно. Точнее говорить о погружении в дионисийскую стихию и стремлении к её внутреннему преображению. Именно подобные интенции продиктовали Манделъштаму сначала «Оду Бетховену», а позднее эссе «Скрябин и христианство». При этом в «Оде» он идентифицирует Бетховена с Дионисом, а в эссе противопоставляет как выразителя «торжества личности, цельной и невредимой», христианской музыки, звучность которой окрашена в «белый мрамор синайской славы» (II, 316). Следовательно, религиозные и художественные искания поэта направлены к христианскому и персоналистскому преодолению стихии, от которой он не отгораживается, и в дальнейшем это станет важным ключом к его мироощущению и судьбе.

Отчасти подтверждает предполагаемый смысл метаморфоз традиционных образов и наблюдение над сквозным для «Оды» мотивом огня, который в основном тексте проходит ряд превращений, каждый раз сохраняя многозначность. Сначала это свеча и одновременно огонь вдохновения, свет божественной отмеченности:

И в тёмной комнате глухого
Бетховена горит огонь. (I, 44)

Затем это образ сожжённой рукописи, разрушительных творческих стихий:

Уже бросает исполнитель
Испепелённую тетрадь. (I, 44)

В третьей строфе доминирует метафорический смысл, который оставался на втором плане в первой:

Кто может ярче пламени
Усиле воли осветить? (I, 44)

В пятой строфе поэт обыгрывает значения внутреннего пламени духа и огнепоклонства, в котором одновременно угадываются языческий культ стихии, поклонение единому Вседержителю, воплощённому в огненном столпе, и христианская символика света:

Тебе монашеские кельи –
Всемирной радости приют,
Тебе в пророческом весельи
Огнепоклонники поют;
Огонь пылает в человеке,
Его унять никто не мог.
Тебя назвать не смели греки,
Но чтили, неизвестный бог! (I, 45)

Наконец, финал «Оды Бетховену» являет собой торжественный апофеоз ветхозаветного жертвенного огня:

О, величавой жертвы пламя!
Полнеба охватил костёр –
И царской скинии над нами
Разодран шёлковый шатёр.
И в промежутке воспалённом,
Где мы не видим ничего,
Ты указал в чертоге тронном
На белой славы торжество! (I, 45)

Воистину можно увидеть здесь аналог развития симфонической темы с героической пагетикой в финале.

Среди ключевых культурных контекстов «Оды», образующих своеобразные диалогические каналы и смысловые перспективы, назовём музыкальный, библейский, евангельский, католический, тютчевский. Самый общий смысловой контур «Оды» связан с темой «судьба художника» и цепочкой самоидентификаций Манделъштама, с его неповторимой версией кодекса чести и героического различия творца (ср.: о духовном различии Данте и Пушкина в «Разговоре о Данте» – «камер-юнкерская борьба за социальное достоинство и общественное положение поэта», II, 372), с религиозными исканиями периода «Камня». Музыкальный подтекст, несомненно, требует специального исследования: к примеру, семантика предполагаемых аллюзий на произведения Бетховена (Девятая симфония и её финал, в котором хор поёт стихи из «Оды к радости» Шиллера, Седьмая симфония, балет «Творения Прометея», добавляющий новые смыслы к мифопоэтическим контурам мотива огня)⁸ многое открывает в стихотворении, формирует его подтекст. Более локальная тютчевская аллюзия («Полнеба охватил костёр» у Манделъштама и «Полнеба охватила тень» у Тютчева в стихотворении «Последняя любовь») рождает драматическую энергию антитезы, но, возможно, указывает на присутствие в творческом сознании автора «Оды» и более общих философско-поэтических концепций Тютчева. О библейском и евангельском подтекстах мы частично сказали выше. Добавим следующее: цепочка поэтических образов, восходящих к священной паре Моисея и Аарона, т.е. косноязычного пророка и наделённого красноречием первосвященника (читается: и поэта), поэтический шифр фамилии Манделъштама («миндальный посох» Аарона), образы «царской



скинии» и «царского посоха» («Есть ценностей незыблемая скала...», 1914) – всё это и многое другое свидетельствует о существовании тесной связи между религиозным и художественным самоутверждением поэта. Возможна и жанрово-смысловая парадигма (ибо жанр оды у Мандельштама превращается в смысл, лишаясь значительной части формализованных свойств поэтики) – «Грифельная ода», «Ода Сталину», одическая традиция.

После такого пространного вступления скажем, что в этой статье речь пойдёт об ином подходе к раскрытию смысловых глубин стиха, а именно о внимании к самой работе поэта над текстом, к движению замысла. В отброшенных словах, строках, строфах иногда открывается то, что скрыто в окончательной редакции. «Черновики никогда не уничтожаются» (II, 384) – вот один из характерных парадоксов в «Разговоре о Данте» Мандельштама. Здесь же он говорит: «Сохранность черновика – закон сохранения энергетики произведения. Для того, чтобы прийти к целому, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону» (II, 385). Н.Я. Мандельштам подтверждает, что поэт стремился читать «Божественную комедию», учитывая, что «сквозь ставшее, сквозь готовый текст просвечивает ход первоначального порыва»⁹.

Один из фрагментов, приводимых комментаторами, есть в недоступном для нас автографе, хранящемся в принстонском архиве Мандельштама:

Тебя предчувствуя в темнице
Шенье достойно принял рок,
Когда на чёрной колеснице
Он просиял, как полубог¹⁰.

Итак, движение замысла показывает, что имя Бетховена соединилось в сознании поэта с ключевым для него и его окружения именем Андре Шенье. Поэт и жертва Великой французской революции стал героем поэтического мифа благодаря элегии Пушкина «Андрей Шенье». Очень многие факты культуры воспринимались Мандельштамом сквозь ореол пушкинских текстов, приобретаемая характер вариантов мифа, в том числе и судьба А. Шенье¹¹. После расстрела Гумилёва его образ стал ассоциироваться в глазах близких ему людей с А. Шенье¹². Мандельштам, предчувствуя смерть, клялся в верности Андре Шенье, размашисто и, может быть, не совсем справедливо противопоставляя ему его младшего брата: «Было два брата Шенье – презренный младший весь принадлежит литературе, казнённый старший сам казнил её» (II, 188). Судьба Мандельштама рифмуется с судьбой Шенье. «Мандельштам уже в начале двадцатых предчувствовал возможность такого исхода; он уже знал, что именно его связывает с Шенье: первоначальное увлечение идеей революции и последующее отвращение к неотделимым от неё террористическим средствам, знаменовавшим первоначально идею как таковой»¹³.

Для нашей темы особенно важно, что имя Шенье появляется в дореволюционном стихотворении, в рукописи с пометой «6 декабря 1914»¹⁴, и что тема Бетховена имплицитно созвучна теме Великой французской революции. В «Заметках о Шенье», задуманных примерно в то же время, Мандельштам пишет о поэте в тех же терминах ницшеанско-ивановского культурного кода: «Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Дионисийский характер. Одержимость» (II, 297).

Учитывая всё сказанное, можно предположить, что ещё в 1914 г. Мандельштам интуитивно обращается к мифу, который сбудется в жизни его поколения. Его занимают мысли о фатальном расхождении идеальных освободительных стихий и реальных фурий революции. Вообще не исключено, что «Ода Бетховену» органично включается в разыгрываемый в «Камне» по канве римских, овидиевских и пушкинских мотивов поэтический сценарий с неизвестным исходом на тему «власть – художник – народ». В приведённом фрагменте «Оды» акцентируется одна из важнейших линий триады – «художник и революция».

Автограф, которому, собственно, посвящена эта статья, хранится в ИРЛИ¹⁵. Судя по тому, что правка производилась на белой рукописи, представляющей собой запись основной редакции стихотворения (за исключением пропущенных строк во второй строфе, где оставлены отточия), можно предположить, что поэт работал над уже готовым стихотворением. Незаконченные пробы и варианты затем были отброшены, какие-то по чисто формальным соображениям, какие-то – потому, что не вписывались в целое.

В готовой первой строфе после слов «Бетховена горит огонь» над строчками «И я не мог твоей, мучитель, / Чрезмерной радости понять» Мандельштам пробует воссоздать зримый облик своего героя, совмещая бытовой жест («Ты <...> закрыл все двери») и эмоциональное состояние («Все чувства затворил»). Пробы показывают, что творческая мысль тяготеет к конкретизации облика композитора и уточнению особенностей творческого процесса. В строке о дверях зачёркнуто слово, возможно, «наглухо»: «Ты <наглухо> закрыл все двери». Мандельштаму могло показаться слишком тривиальным и грубоватым обыгрывание в одной строфе эпитета «глухой» («В комнате *глухого*/ Бетховена горит огонь») и слова «наглухо», тем более что дальше есть строки: «С каким *глухим* негодованьем / Ты собирал с князей оброк».

Рядом с первой строфой поэт набрасывает другой её вариант. Он приведён в комментариях к «Камню» как вполне гладкий и законченный, на самом же деле здесь имеются и зачёркивания, и слова, записанные вразброс, на разных уровнях. Некоторые слова не поддаются уверенному прочтению. Приведём реконструкцию комментаторов «Камня»:



В последний раз – Небес посланник
В горсть пепла обратился сам
О неужели радость? Странник
Так поздно постучится к нам?¹⁶

В рукописи этот вариант строк 5–8 выглядит несколько иначе: вместо «в последний раз» – «в который раз», что весьма существенно для Мандельштама, ибо подчёркивает повторяемость, цикличность творчества как события и судьбы. «В который раз» записано над зачёркнутым «Огонь потух». Поэт сосредоточен на дискретном характере творчества, на его провалах, хотя, как обычно, соединяет прямой и переносный смысл. Судя по расположению слов, ему не слишком ясно, кто стучится – радость или странник. Мандельштам отбросил эти строки не только потому, что они не складывались. Вероятно, «небес посланник» отброшен как штамп, а пафос всей строфы получился излишне трагическим. Более уместными показались автору «Оды» строки, эмоциональным центром которых является «чрезмерная радость», а мотив испепеляющего огня творчества воплощён в предметном образе испепелённой тетради. К тому же в строчках основной редакции «Уже бросает исполнитель / Испепелённую тетрадь» ощущается не столько жертвенность, сколько волевая устремлённость художника и его внутренний огонь, готовый испепелить собственные создания. Это более энергичный и многозначный вариант.

Вторая строфа, начиная с издания «Камня» 1923 г., выглядит как три строки в окружении отточий («Кто этот дивный пешеход? / Он так стремительно ступает / С зелёной шляпою в руке»), в рукописи же она приведена полностью:

Когда земля гудит от грома
И речка бурная ревёт –
Сильней грозы и бурелома –
Кто этот дивный пешеход?
Он так стремительно ступает
С зелёной шляпою в руке
И ветер полы развеивает
На неуклюжем сюртуке.

Комментаторы двухтомника объясняют судьбу этой строфы так: «Заменённые отточиями строки, по свидетельству Г. Иванова, были забракованы Ахматовой (“Новый журнал”, Нью-Йорк, 1955, кн. 43, с. 275), а по сообщению И.С. Поступальского, были отброшены из стилистических соображений»¹⁷. Как бы то ни было, характерно, что Мандельштам не убрал всю строфу, а оставил её часть и отточия. Мотив пешехода (путника, странника) дорог ему; в «Разговоре о Данте» он будет соразмерять с ритмом шагов дыхание поэзии: «У Данта философия и поэзия всегда на ходу. Всегда на ногах... Стопа стихов – вдох и выдох – шаг» (II, 367). Мандельштам готов пожертвовать рифмой, завершённостью поэтического периода, картинностью сравнения, но не этим

ключевым для себя образом. Аполлоническая гармония стиха в его завершённом варианте не столь важна ему, сколь след первоначального творческого порыва.

Серьёзной правке подверглась четвёртая строфа. Мандельштам подбирал самые различные и подчас противоположные или явно неудачные эпитеты: Дионис – наивный, строптивый, терпеливый, нетерпеливый, благочестивый, своенравный, благодарный. Оставил первоначальный вариант: «как муж наивный / И благодарный, как дитя». Тем самым в облике композитора подчёркивается черта, родственная самому поэту, – его младенческая природа.

Мучительно идёт работа над следующим вариантом строфы, который наконец складывается в более или менее ясные слова (правда, некоторые из них реконструированы предположительно):

О Дионис, мужей отрада,
Мученье девушек и жён
Тобой пьянее винограда
Был новый сок изобретён
Ты проходил, не бросив взгляда,
Не отвечая на поклон.

В таком виде строфа сохраняет двойной облик Бетховена-Диониса и подчёркивает мифопоэтическую природу музыки как древнейшего искусства и пьянящей стихии. Однако Мандельштам предпочёл этому старый вариант, содержащий точную деталь биографии Бетховена («собирал с князей оброк»), правда, переосмысленную в русле его собственных представлений о разночинстве художника, о справедливости утопического миропорядка, где князья платят оброк творцу. Здесь можно увидеть и отражение одной странности в поведении самого Мандельштама: скитаясь по стране в голодные годы, он принимал помощь благополучных людей так, как если бы они обязаны были спасать поэта. Не предсказана ли эта его нища гордыня в «Оде Бетховену»?

Несмотря на то что работа, зафиксированная в данном автографе, закончилась неудачей и Мандельштам вернулся к первопечатному варианту стиха, важен сам порыв, само стремление переделать текст, продолжить работу над ним. Можно, не претендуя на окончательность выводов, всё же сделать несколько заключений об особенностях работы над «Одой Бетховену». Мандельштам вольно или невольно стремится сохранить гармонию между предметностью, вообразимостью образов и их отвлечёнными смыслами, отказываясь при этом от прямого и излишне детального портретирования. Из вариантов, параллельно развивающих сходные темы, он выбирает наиболее энергичные и близкие его собственному пониманию природы художника и искусства. Строками, где преобладает традиционная мифопоэтическая семантика, Мандельштам жертвует ради тех, в которых точные детали биографии Бетховена и



его человеческого облика подвергаются символическому переосмыслению. Несомненно, определённую роль играли формальные соображения и просто поэтический вкус.

Примечания

- ¹ Например, в зарубежном собрании сочинений строка 39 выглядит так: «Тебя назвать боялись греки» (см.: *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. М., 1991. Т. 1. С. 45. Далее цитируются тексты Мандельштама по этому изданию с указанием в круглых скобках римскими цифрами тома, арабскими – страницы). В отечественных изданиях вместо слова «боялись» стоит «не смели» – по последней авторской редакции в «Стихотворениях» 1928 г. (см.: *Мандельштам О.Э.* Камень. Л., 1990. С. 68).
- ² Комментарии // *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. / Сост. П.М. Нерлера, подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера. М., 1990. Т. 1. С. 470.
- ³ *Марголина С.М.* Мировоззрение Мандельштама. Marburg; Lahn, 1989. С. 30.
- ⁴ См.: *Мусатов В.В.* Лирика Осипа Мандельштама. Киев, 2000. С. 107.
- ⁵ См.: *Сегал Д.М.* Осип Мандельштам: история и поэтика. Ч. I, кн. 1. Jerusalem – Berkeley. Berkeley Slavic Specialties. 1998. Slavica Hierosolymitana. Vol. VIII. P. 337.
- ⁶ *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. СПб., 2003. С. 116.
- ⁷ Там же. С. 303.
- ⁸ См.: *Мандельштам О.Э.* «Полон музыки, музы и муки...» / Сост., вступ. ст. и коммент. Б.А. Каца. Л., 1991. С. 112–113.
- ⁹ *Мандельштам Н.Я.* Третья книга. М., 2006. С. 223.
- ¹⁰ *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 470.
- ¹¹ См. об этом: *Аверинцев С.С.* «Но ты, священная свобода...» Отзвуки Великой французской революции в русской культуре // *Новый мир.* 1989. № 7. С. 185–187.
- ¹² См.: *Бабаев Э.* Воспоминания. СПб., 2000. С. 71–73.
- ¹³ *Эткинд Е.Г.* Осип Мандельштам – трилогия о веке // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 266.
- ¹⁴ *Мандельштам О.Э.* Камень. С. 306.
- ¹⁵ ОР ИРЛИ. Ф. 428 Архив М.В. Аверьянова. Оп. 1. № 141. Стихотворения О.Э. Мандельштама 1909–1914.
- ¹⁶ *Мандельштам О.Э.* Камень. С. 306.
- ¹⁷ *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 470.