

- Михаил Арсланьян.** К проблеме тематического определения летописного рассказа о четвертой жене княгини Ольги 3
- Константин Лаппо-Данилевский.** «Стихотворения Сафы, лесбийская стихотворица» (1792) И. И. Виноградова и их французский источник 14
- Екатерина Дмитриева.** От мадригалов и эпиграмм к эпистолярной прозе: Билингвизм и мультиязычие в текстах А. С. Пушкина 27
- Алина Бодрова.** Несвоевременный сборник: «Стихотворения» 1835 года в литературной карьере Баратынского 51
- Лада Панова.** Чувственная филология: «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» Мандельштама 65
- Александр Долинин.** Кто такая «Салли Горнер»? Об одном реальном источнике «Лолиты» 103

Тираж 500 экз.

Редакция:

А. Ю. Балакин, Е. А. Глуховская,
А. А. Кобринский (главный редактор),
О. В. Макаревич, А. С. Пахомова, А. А. Чабан

Адрес редакции:

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru

2018 XIV (1)

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Летняя школа по русской литературе



2018 (1)



**международная летняя школа
по русской литературе**

Выходит 4 раза в год

Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель

К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)

Проф. И. Ю. Виницкий (Принстон, США)

Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)

Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анджелес, США)

Проф. О. А. Лекманов (Москва, Россия)

Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)

Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки, Финляндия)

<http://schoolsummer.jimdo.com>

Свидетельство о регистрации средства массовой информации

№ ПИ № ФС 77 - 63198 от 1 октября 2015 года

Индекс по каталогу подписки «Урал-пресс»: ВН017186

ISSN 2587-8190 = Letná škola

С 30 ноября 2017 года журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

© Авторы статей, 2018

© «Летняя школа по русской литературе», 2018

Информация об авторах

Михаил Арсланьян, независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия
mihail.arslanyan@mail.ru

Алина Бодрова, кандидат филологических наук, старший преподаватель национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Москва, Россия
allinnbod@gmail.com

Екатерина Дмитриева, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, ведущий научный сотрудник Института русской литературы РАН, профессор Российского государственного гуманитарного университета, Санкт-Петербург, Москва, Россия
katiadmitrieva@mail.ru

Александр Долинин, кандидат филологических наук, Professor Emeritus of Russian Literature, University of Wisconsin-Madison, Мэдисон, США
dolinin@wisc.edu

Константин Лаппо-Данилевский, доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы РАН, Санкт-Петербург, Россия
yurij-danilevskij@yandex.ru

Лада Панова, профессор университета Южной Калифорнии, Лос-Анджелес, США
gatto_pardo@mail.ru

ЛАДА ПАНОВА
(Лос-Анджелес)

ЧУВСТВЕННАЯ ФИЛОЛОГИЯ

«Друг Ариосто, друг Петрарки, Тасса друг...»
Мандельштама

Настоящая статья представляет собой монографический анализ герметичного четверостишия позднего Мандельштама, посвященного итальянскому языку. Несмотря на его лаконичность, в нем варьируется сразу несколько традиционных топосов. Это, в частности, споры о том, каков характер итальянского языка (для Мандельштама — то женский, то детский), а также вопрос о том, как на итальянский язык повлияли его авторы, а именно Петрарка, Ариосто и Тассо. Мандельштамовская миниатюра вдобавок украшена такими ключевыми словами, как *жемчуг* и *друг*, тянущими за собой русско-итальянские ассоциации, и — в глубоко запятанном виде — гастрономической метафорой: вкушения итальянской фонетики как устрицы. После проведенного разбора «Друг Ариосто, друг Петрарки, Тасса друг...» предстает оригинальнейшим высказыванием в такой, казалось бы, хорошо разработанной русскими поэтами области, как итальянофилия.

Ключевые слова: О. Э. Мандельштам, филологическая поэзия, монографический разбор одного произведения, грамматика поэзии, интертекстуальность, Петрарка, Ариосто, Тассо, М. В. Ломоносов, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин, русская итальянофилия, споры о характере разных языков, топос жемчуга, топос устрицы, мотив дружбы.

This article is a close reading of Osip Mandel'shtam's enigmatic quatrain (1933, 1935) about the Italian language. Brief as it is, it boasts variation on several traditional topoi at once. Two among them are: disputes about the nature of the literary Italian language (for Mandel'shtam Italian sounded sometimes feminine, sometimes childish) and the issue of it having been shaped by its founders, namely Petrarch, Ariosto and Tasso. The miniature poem is lavishly decorated with the key-words *pearl* and *friend* involving Russian-Italian associations and also harbors a rich gastronomic metaphor: relishing Italian phonetics like an oyster. The paper shows the poem to be a consummate gem in the widespread genre of Russian Italophile verse.

Key words: Mandel'shtam, philological poetry, close reading of a text, the grammar of poetry, intertextuality, Petrarch, Ariosto, Tasso, Lomonosov, Batiushkov, Pushkin, Russian Italophilia, debates on the gender of different languages, pearl topos, oyster topos, friendship motif.

0. ТЕКСТ¹

1. Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг —
2. Язык бессмысленный, язык солено-сладкий
3. И звуков стакнутых прелестные двойчатки...
4. Боюсь раскрыть ножом двустворчатый жемчуг.²

1. ВСТУПЛЕНИЕ

«Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» вместе с двумя другими стихотворениями, «Ариостом» и «Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...», появилось в середине 1933 года, а затем, в 1935 году в Воронеже, подверглось некоторой доработке. Беглой характеристикой «Друга Ариоста...» — «чувство измены собственной языковой стихии из-за ухода в иноязычный мир»,³ — Надежда Яковлевна Мандельштам поставила его в связь с двумя стихотворениями московского периода: только что упомянутым «Не искушай чужих наречий...» и «К немецкой речи». Но самое любопытное из того, что вдова Мандельштама написала о группе «итальянских» стихотворений, содержится во «Второй книге»:

«Мандельштам говорит о поэзии, словно о любви. <...> Поэзия <...> тесно связана с чувственной природой человека, с физиологией в целом, но нигде — ни в живописи, ни в музыке — нет такой тесной связи с любовью во всех ее проявлениях, как в поэзии» и т. д.⁴

В дальнейшем о «Друге Ариоста...» писалось до обидного мало, возможно потому, что три его последние строки продублированы в предпоследней строфе первой редакции «Ариоста» (май 1933 года), — а в том, что писалось, опора

¹ Мой приятный долг — поблагодарить Михаила Безродного, А. К. Жолковского и И. А. Пильщикова, ознакомившихся с более пространной редакцией этой статьи, за ценные замечания и дополнения, и Г. Д. Муравьеву — за редактирование моих буквальных переводов из итальянской поэзии.

² Здесь и далее стихотворения Мандельштама приводятся по изд.: Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009. Т. 1.

³ Мандельштам Н. Я. Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Мандельштам Н. Я. Третья книга: Воспоминания / Сост. Ю. Л. Фрейдин. М., 2006. С. 309.

⁴ Мандельштам Н. Я. Вторая книга / Предисл. и прим. А. Морозова. М., 1999. С. 252–254.

на «язык Петрарки и любви» прошла незамеченной.¹ Попробую и я для начала рассмотреть «Друга Ариоста...» согласно существующему консенсусу, чтобы затем взглянуть на него через призму чувственности и физиологии, предложенную Н. Я. Мандельштам в качестве ключа.

2. ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК В (КВАЗИ)ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Предположим, что «Друг Ариоста...» — упражнение на заданную учебниками и энциклопедиями филологическую тему. Тогда в его строках 1–3 позволительно видеть готовое клише: Петрарка, Ариосто и Тассо (в мандельштамовском перечне идущие, правда, в алфавитном, а не хронологическом порядке) творили на народном языке (*volgare*), благодаря чему он и превратился в богатый, выразительный и образцовый литературный язык. Нужные ему сведения Мандельштам почти наверняка почерпнул из двух эссе К. Н. Батюшкова, «Ариост и Тасс» и «Петрарка», в которых превозносились выразительность, протейность и красота

¹ См.: *Струве Г.* Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Mayer.* Roma, 1962. P. 612; *Baines J.* Mandelstam: The Later Poetry. London, 1976. P. 76–77; *Степанова Л. Г., Левинтон Г. А.* [Комментарий к «Разговору о Данте»] // Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 717–718. Отмечу также работы, освещающие предпоследнюю строфу «Ариосто» 1933 года: «В неистовом досуге Ариоста (т. е. творчестве в свободное от посольской службы время) и в его бессмысленном языке Я-поэт видит как раз высокий СМЫСЛ, которым только и преодолевается в веках *безумие* мира и восстанавливается человеческое *братство*» (*Черашняя Д. И.* Тайная свобода поэта: Пушкин, Мандельштам. Ижевск, 2006. С. 278); сравнение двух редакций «Ариосто», 1933 и 1935 годов (*Гаспаров М. Л.* «Ариост» Мандельштама: Редакция морская и редакция степная // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. М., 2012. Т. 4: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. С. 573–585); статью «Ариосто», предназначенную для «Мандельштамовской энциклопедии» (*Гаспаров М. Л.* «Ариост» / Мандельштамовская энциклопедия: Избранные статьи // *Вопросы литературы.* 2008. № 6. С. 202–203). И только в: *Зубакина О. В.* «Не ищущай чужих наречий...»: Итальянский язык у Батюшкова и Мандельштама // *Русская антропологическая школа: Труды.* М., 2004. Вып. 1. С. 132, где мандельштамовское стихотворение «Не ищущай чужих наречий, но постарайся их забыть...» интерпретируется на фоне любовно-гедонистского отношения Батюшкова к итальянскому языку, эротические ассоциации наводятся и на вскользь упомянутого «Друга Ариоста...».

итальянского языка, а заодно оспаривалось распространенное мнение о его изнеженности.¹

Сведёние «Друга Ариоста...» к метавысказыванию об итальянском языке находит поддержку в фактах творческой биографии Мандельштама. В юности он прослушал университетские курсы по романистике, а затем в своих эссе не раз брался за рассуждения о судьбах романских языков. Вообще, поучившись на филолога, но не став им, Мандельштам направил полученные навыки на создание лингво- и литературоцентричной поэзии. Наконец, в 1932 году Мандельштам посвятил Батюшкову одноименное стихотворение, исполненное восторгов по его адресу. Заглавный герой «Батюшкова» не только «оплакивает Тасса», но и гармонизирует фонику русского стиха — очевидно, по аналогии с итальянским.

И все-таки объяснительная сила только что приведенной трактовки невелика. Прежде всего, Мандельштам — явно не тот поэт, который занимался рифмовкой готовых прописей. И потом, удовлетвориться собственно филологической трактовкой — значит оставить за бортом многочисленные загадки «Друга Ариоста...». В самом деле, почему итальянский язык назван *бессмысленным*? почему в списке его отцов-основателей зияет своим отсутствием Данте — как-никак автор трактата «De vulgari eloquentia»? почему итальянская речь вызывает в лирическом герое притяжение-отталкивание? как понимать *двойчатки* и благодаря чему входящие в них *звуки* сделались *стакнутыми*?

Не стоит преувеличивать и влияния италянофильских эссе Батюшкова на «Друга Ариоста...». Разумеется, использованная Мандельштамом констелляция из имен Петрарки-Ариосто-Тассо, как и акцент на красоте звучащего итальянского языка — жест, указующий в их сторону. В то же время, в дискуссии о характере итальянского языка Батюшков и Мандельштам находятся по разные стороны баррикад.

¹ О Мандельштаме и Батюшкове существует большая научная литература, из которой отмечу: *Зубакина О. В.* «Не искушай чужих наречий...»; *Тоддес Е. А.* Батюшков / Мандельштамовская энциклопедия: Избранные статьи // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 218, где эти два эссе Батюшкова, а также италофильские пассажи его писем уже были поставлены в связь с поэзией Мандельштама, особенно с «Не искушай чужих наречий...».

В «Друге Ариоста...» итальянский предстает не просто изнеженным языком. Своей обольстительной женственностью он травмирует лирического героя настолько, что тот начинает испытывать страх. Но тогда, быть может, в намерения Мандельштама входило совсем не (квази)филологическое, а глубоко личное высказывание об итальянском языке?

Прежде чем проверить это предположение, попробуем разобраться с *двойчатками*. Решение этого вопроса, каким бы оно ни было, проходит по филологическому ведомству.

Принятая точка зрения — сперва высказанная М. Л. Гаспаровым, а затем поддержанная Л. Г. Степановой и Г. А. Левинтоном — приравнивает *двойчатку* к парной рифме.¹ Гораздо больше оснований видеть в ней звуки и, конкретнее, двойные согласные.

В принципе, и тому, и другому объяснению легко найти подтверждение в «Разговоре о Данте» (1933). Там Мандельштам рассуждает о легкости, с какой в итальянском языке все рифмуется со всем, и там же делится своим опытом изучения итальянского языка: «[Ц]ентр тяжести речевой работы переместился ближе к губам, к наружным устам <...> Звук ринулся к затвору зубов».² Поскольку параллели из «Разговора о Данте» не позволяют выбрать между рифмой и фонетикой, попробуем положиться на другой критерий — мандельштамовское мышление о мире, устроенное по принципу «de rerum natura». Имеется в виду такая оптика, при которой в описательный (как правило, метафорический) фокус выносятся неслучайные — постоянные, основные, сигнатурные — свойства объекта или явления.³ В свете этого инварианта парная рифма предстает произвольным признаком, а двойные согласные, напротив, отличительным.

И действительно, к сигнатурам итальянской поэзии парная рифма явно не относится — в отличие, скажем, от терцины или октавы. Более того, ни в «Канцоньере», ни

¹ Гаспаров М. Л. «Ариост». С. 203; Степанова Л. Г., Левинтон Г. А. [Комментарий к «Разговору о Данте»]. С. 717.

² Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 157–158.

³ Подробнее см. Панова Л. Г. «Живая поэзия слова-предмета»: О мандельштамовском инварианте «De rerum natura» // Wiener Slawistischer Almanach. 2015. Bd 74. S. 147–183.

в «Неистовом Роланде»,¹ ни в «Освобожденном Иерусалиме» — а именно эти произведения Мандельштам держал в голове, произнося имена Петрарки, Ариосто и Тассо, — какой-то особенной парной рифмовки не наблюдается. В качестве контрпримера можно привести «Федру» Расина, написанную александрийским стихом с парной рифмовкой. Характеризуя ее в своем стихотворении «Я не увижу знаменитой „Федры“...», Мандельштам особо выделяет «**двойною рифмой оперенный стих**».

Двойные согласные — более вероятная разгадка *двойчаток*: будучи яркой отличительной приметой итальянского языка, они как раз идеально ложатся на мандельштамовский инвариант «*de rerum natura*».

Что итальянская — и, шире, иностранная — фонетика занимала Мандельштама, демонстрирует не только «Разговор о Данте», но и следующая подборка примеров из его лирики:

...об Эдгаре По в оригинале: «Значенье — суета, и слово — только **шум**./ Когда **фонетика** — служанка серафима»; о немецком языке: «**Звук** сузился. Слова **шипят**, бунтуют»; «**пенье** итальянской речи»; о батюшковской италянизации русского поэтического языка: «Ни у кого — этих **звуков** изгибы, и никогда — этот **говор** валов...».

Подытоживает эту линию стихотворение «Не искушай чужих наречий...», в котором Мандельштам окрестил себя «неисправимым **звуколюбом**». Изменяя русскому языку с другими языками, он придумывает себе расправу, распятие на кресте, а в качестве особой милости, сопровождаемой это наказание, вводит «уксусную губку» для «губ» преступника. Налицо мотивный кластер «звуки + губы + оральное наслаждение»: он понижывает, но не столь очевидно, и «Друга Ариоста...».

Таковы внешние по отношению к «Другу Ариоста...» доводы в пользу *двойчаток* как двойных согласных. Остаюнолюсь теперь на более существенных внутренних.

¹ Здесь и далее в именовании персонажей «*Orlando furioso*» я следую М. Л. Гаспарову, который в своем переводе этой поэмы ориентировался не на итальянские огласовки личных имен, а на общеевропейскую традицию рыцарского романа.

Во-первых, в лексическом репертуаре нашей миниатюры слово *звук* наличествует, а *рифма* как раз отсутствует. Если бы Мандельштам захотел связать *двойчатки* с двойной рифмой, он употребил бы выражение типа «двойною рифмой оперенный стих», тем более, что соответствующий термин легко подставляется в строку 3, ср.: **И рифмы стакнутой прелестные двойчатки...*

Во-вторых, *двойчатка* в русском языке мандельштамовской поры обозначала преимущественно предметы, в которых два полностью идентичных объекта составляли одно целое. В «Друге Ариоста...» подчеркнуть эту числовую диалектику призвано словосочетание *двустворчатый жемчуг*, играющее на том, что две створки раковины мыслятся чем-то единым. Под эту диалектику идеально подстраивается двойной согласный — но не рифма (разве что тавтологическая).

В-третьих, в повествовательном фокусе Мандельштам держит не поэзию, а вот именно язык как ее основу, в языке же — не смысл произносимых слов и предложений, а — совсем по-бабюшковски — красоту его звучания. Кстати, акцент на звучании, не на содержании, и вызвал к жизни эпитет *бессмысленный*. Если же считать, что в «Друге Ариоста...» речь идет не о звуках, а о рифме, которой сопрягаются слова — носители смысла, то появление этого эпитета не столь оправдано.

В-четвертых, иконика «Друга Ариоста...» направлена не на актуализацию парной рифмы — иначе вместо опоясывающей рифмы шли бы две парные (парная рифмовка, кстати, случай стихотворения «Не искушай чужих наречий...!»), а на полномасштабную оркестровку темы орального упоения двойными согласными итальянского языка. В этой оркестровке принимает участие фонетика, словообразование, синтаксис и рифма.

Начну с фонетики. Из всех представленных в «Друге Ариоста...» звуков выделенную позицию занимает *С*. Так, в каждой из двух первых строк этой миниатюры фигурирует слово с двойным *С*: сперва это ит. *maСС*, а затем рус. *беССмысленный*. В дальнейшем двойное *С* разводится в слове *Солено-Сладкий*, образованном из двух *С*-корней; им, кстати, строка 2 завершается. Но и это еще не все. По всем четырем строкам «Друга Ариоста...» проходит мощная звуковая цепочка на *С*, или, точнее, на *СТ*: *ариоСТа...*

ТаССа... беССмыСленный... Солено-Сла[Т]кий... СТакнуТых прелеСТные двойчаТки... боюСь раСкрыТЬ... двуСТворчаТый. Тем, что, дважды столкнувшись — как бы *стакнувшись*, — звуковые *С-двойчатки* разбегаются в разные стороны, создается эффект раскрытия двустворчатой раковины. Перед нами удивительный парадокс, который мы постараемся осмыслить в § 5.1: Мандельштам, этот «неисправимый звуколюб», объявляет о своем страхе овладения итальянским языком. В то же время он — в качестве персонажа — вкушает от итальянской фонетики, и он же — в качестве автора — насыщает русскую речь такими звуками, чтобы они отвечали его собственным впечатлениям от итальянской артикуляции. Напомню, что это за впечатления: при изучении итальянского языка привычная для русского человека артикуляция смещается вперед.

В передаче такого рода впечатлений помимо глухого свистящего *С* участвует его звонкая пара *З*. В строках 2–3 согласным *З* (в комбинации с *К*, о котором ниже) пронизаны сразу два лингвистических термина: *яЗыК* (дважды) и *ЗвуКов*.

По «Не искушай чужих наречий...» проходит аналогичная пара *С/З* согласных — <...> *вСе равно ты не Сумеешь Стекла Зубами укуСить*. Ей, как можно видеть, прошито высказывание о невозможности овладения фонетикой чужого языка. В строфе 3 этого стихотворения под понятие иностранного языка подведены знакомые нам итальянские имена *ариОст* и *таСС*, тоже проводники *С-фонетики*. Они окружены еще некоторым количеством *С/З-слов*: *еСли, наС, лаЗурным мозгом, глаС*. Таким образом, в своих рассуждениях о звучащей иностранной (итальянской) речи Мандельштам оперировал звуками *С/З* с завидной регулярностью — т. е. вполне сознательно.

Но вернемся к фонетическим красотам «Друга Ариоста...». Здесь пара явно выделенных зубных щелевых *С/З* дополняется другой — тоже зубных, но не щелевых, а смычных. Это звонкий *Д* (ср. в особенности начинающиеся на него слова *друг* (трижды), *двойчатки*, *двустворчатый*) и глухой *Т* (ср.: *Тасса*, а также указанную выше *С-Т-цепочку* звуков). Не вдаваясь в различия между итальянскими *С/З*, *Д/Т* и их русскими аналогами, отмечу лишь, что фонетическим узором, выложенным из четырех названных русских согласных, Мандельштам создает эффект, отрефлектированный в «Раз-

говоре о Данте» с применением образцовой *З/С*-фонетики: «Звук ринулСя к Затвору Зубов».

Зубным согласным противопоставлена звуковая цепочка на согласный *К* — задненебный, т. е. максимально удаленный от *С/З-Т/Д* (другие его характеристики — глухой, смычный). Он встречается в конце или середине слов — и никогда в начале, ср.: *дру[К]... дру[К] петрарКи... дру[К] языК... языК... сладКий... звуКов стаКнутых... двойчатКи... расКрыть... жемчу[К]*.

В качестве ансамбля звуки *С, Т, К* определили звучание сразу трех слов, разнесенных по строкам 2, 3, 4: *Сла[Т]Кий; СтаКнуТых; и раСКРыТЬ*. Из этой триады выделяется ненормативное причастие от редкого глагола *стакнуться*, означающего «тайно сговориться о чем-то неблагоприятном» (плюс «бастовать в результате тайного сговора»).¹ Будучи придуманным Мандельштамом словом, оно воспринимается как размытое семантическое пятно. Более или менее понятно, что имеется в виду сообщничество двух одинаковых согласных, превращающих их в *двойчатку*. Но кто соединил эти звуки и зачем?

Первое объяснение причастию *стакнутых*, приходящее в голову, учитывает лингвоцентрический характер поэтики Мандельштама. Как в свое время показал Б. А. Успенский, одна из ее особенностей — метафора-параномасия. Имеются в виду случаи, когда за словом, не совсем уместным в том или ином контексте, скрывается другое, повторяющее его фонетические контуры и проясняющее сделанный поэтом лексический выбор.² В причастию *стакнутых* группа *С-Т-К* напоминает о таких русских глаголах, как *столкнуть(ся), соткнуть, стыкать, стукнуть*, а также *стиснуть, схлестнуть*,

¹ См. характеристики этого слова в изд.: Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4 т. М., 1984; Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935–1940; Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: В 4 т. / Под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1998–2007 и др.

² См. Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994. Т. 2: Язык и культура. С. 246–272. Вот один пример из этой работы: в строках «И рассказывает **ливень** / С длинной плеткой ручьевой» в качестве фонетического и изоритмического субститута метафорического *ливня* имеется в виду *парень* (Там же. С. 252).

стянуть, без *K*, но с идеей совместности. Более точный аналог обсуждаемого слова — музыкальный термин *STACCATO*. Их общие черты — *C-T-K-T* плюс гласный *A*; трехсложность; и причастная форма (*staccato* производно от ит. *staccare* — ‘отделять, отрывать’). Была ли в «Друге Ариоста...» запланирована межъязыковая игра — а Мандельштам был мастером этого речевого жанра, — утверждать не возьмусь, однако несколько соображений в ее поддержку все-таки выскажу.

Во-первых, если приведенные выше рассуждения о фонетической подоплеке *двойчаток* переложить в термины музыкальной нотации (актуальной, правда, для инструменталиста, а не вокалиста), то получится, что двойные согласные *SS* в словах *Tacc* и *бессмысленный* правильно произносить *legato*. *Staccato*, или отрывистое, с паузами, произнесение, ведет к порче итальянского языка. Вот, кстати, первое, филологическое объяснение концовке «Друга Ариоста...»: лирический герой «боится раскрыть ножом двусторчатый жемчуг».

Во-вторых, межъязыковая игра добавляет причастию *стакнутый* амбивалентности, которая часто встречается в поэзии Мандельштама. Оно заключает в себе одновременно идею сговора, в который тайно вступили двойные согласные, и — если учитывать стоящее за ним *staccato* — идею разрушения этого союза как способа уберечься от наводимого ими соблазна.

На лексико-морфологическом уровне мотиву удвоенного согласного подыгрывают — наряду с причастием *стакнутый*, на *C* и, повторюсь, с семантикой сговора нескольких сторон, — еще три слова. Это двусоставное прилагательное *солено-сладкий*, с двумя *C*-корнями. Это также слова с лексически выраженной двойственностью — прилагательное *двусторчатый*, тоже двусоставное, один из корней которого начинается на *C*, и существительное *двойчатка*. Все перечисленные слова встречаются в строках 2–4.

Идеей парности/повторяемости пронизан также синтаксис строк 1–3. Через строку 1 трижды — в начале, середине и конце — проходит существительное *друг*, а через строку 2 — *язык*, делящий ее на две почти равные половины. Эти пять единиц представляют собой номинативные — безглагольные — пропозиции, не поддающиеся однозначной синтаксической классификации. Шестая по счету номинативная

пропозиция занимает всю строку 3. В результате образуется убывающий ритм повторов: 3 => 2 => 1, сводящий несколько элементов к одному.

Эхом удвоенных согласных звучит и парная рифма на *-атки(й)*, украшающая середину «Друга Ариоста...». А в том, как зарифмованы две крайние строки, возможно, скрыта интрига преодоления непарности. Третий, т. е. по определению нечетный, *друг*, кстати, единственный из трех повторенных *друзей* стоящий в постпозиции к управляемому существительному, зарифмован с *жемчугом*.

Итак, Мандельштам постарался привести содержание в соответствие с формой, чем гармонизировал свое высказывание об итальянском языке. То, что у другого, не столь умелого, поэта оказалось бы зарифмованным общим местом, у него приобрело оригинальное, ни на кого не похожее звучание.

Не менее впечатляющий способ индивидуализации клише — разыгранный на уровне лирического сюжета конфликт между звучащей итальянской речью и русским поэтом, и жаждущим, и боящимся приобщиться к ней. Так в (квази)филологическое высказывание вносится личная нота, задевающая читателя за живое.

3. ЖЕНСКАЯ / ЛЮБОВНАЯ ПОДОПЛЕКА ИТАЛЬЯНСКОГО ЯЗЫКА

Предпринятый выше анализ структур и интертекстов «Друга Ариоста...», пусть пока не полный, приоткрывает его нарративное устройство. На первый взгляд кажется, что мандельштамовская миниатюра выдержана в жанре отрывка, к которому требования связности и завершенности неприложимы, однако под филологической лупой в ней обнаруживается некий общий план — что-то вроде внутреннего образа, в том смысле, в котором это понятие рассматривалось Мандельштамом в «Слове и культуре»:

Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.¹

¹ Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 54.

Подобраться к этому «внутреннему образу» мы сможем не раньше, чем вскрыв использованный в «Друге Ариоста...» «язык Петрарки и любви», цементирующий собой все содержащиеся в нем мотивы и образы, как явные, так и скрытые, как филологические, так и чувственно-физиологические.

Присмотримся для начала к словесной оркестровке темы «друг итальянского языка». Взятые вместе, слова *друг, солен(ый), сладкий, прелестный, нож, раскрыть, двустворчатый* и *жемчуг* представляют собой скрытые лексические маркеры для описания обольстительного объекта любви и чувственных удовольствий. В самом деле, *друг* может означать любовника/возлюбленного. *Солеными* бывают непристойные рассказы о любовных похождениях (а ими изобилуют «Неистовый Роланд» и «Освобожденный Иерусалим», не говоря уже о «Декамероне»). Эпитет *сладкий* — в смысле «*dolce*» — использовался итальянскими писателями для характеристики женской привлекательности (таково типовое петрарковское описание Лауры). Прилагательное *прелестный* может играть такими своими значениями, как «красота», «очарование», «обольстительность» и «коварство». Вскрытие фаллическим ножом вагинальной *двустворчатой* раковины прочитывается как аллегория мужского напора, направленного на овладение женским телом.¹ Наконец, в *жемчуге*, если актуализировать его итальянские подтексты, позволительно видеть ослепительное женское тело, идеальные

¹ Читатели этой статьи высказывали и другие интерпретации: куннилингус и дефлорацию.

В связи с сексуальной подоплекой мандельштамовского *двустворчатого жемчуга* см. стихотворение Николая Шебуева «Тебе», приводимое в статье Вадима Беспрозванного, посвященной устрицам, как гастрономическим, так и производящим жемчуг:

Раскрылись створки устрицы стыдливой,
Я пью нектарность, алость, жгучесть губ.
Как бог благой, как дьявол горделивый,
Творю и рушу, в страсти нежногуб.
Я нежногубой трепетной рукою
Сорвал запястья, по бедру скользя.
Ищу услышать с радостной тоскою
Слова пьянящие: «Оставь! Нельзя!»

(*Беспрозванный В.* «Литературные устрицы» или Еще раз о теме устриц // Toronto Slavic Quarterly. 2011. No. 36. Spring. P. 43).

зубы красавицы или обольстительную деталь женского туалета. На таком, слегка приправленном эротикой, языке и изложена драма поэта. Страх перед чисто оральным удовольствием, состоящим в произнесении русским поэтом слов итальянского языка (вариант: строк итальянской поэзии), на символическом уровне передан как замешательство, испытываемое мужчиной перед овладением прелестной женщиной.

Замешательство подчеркнуто нарочито недосказанным — как бы раздумчивым — синтаксисом. Кстати, что касается синтаксиса, то в строках 1–3 усилия Мандельштама брошены на то, чтобы определить природу итальянского языка, в согласии со своим инвариантом «*de rerum natura*», а совсем не на то, чтобы выстроить эти характеристики в законченную конструкцию. И действительно, строка 1 содержит три однотипные генитивные конструкции с существительным *друг*, строка 2 — две однотипные конструкции с существительным *язык*, распространяемым прилагательным, а присоединяемая к ним союзом *и* строка 3 — одну, синекдохическую, пропозицию, приравнивающую итальянский язык к *звукам*. При этом *звуки* синтаксически подчинены *двойчаткам*, и оба существительных управляют: одно — причастием, другое — прилагательным. Напрашивающееся прилагательное к *языку* и *двойчаткам* — «итальянский» — в «Друге Ариоста...» опущено. Благодаря безглагольности строк 1–3 складывается описательная, т. е. статичная, картина, в финальной строке четверостишия сменяющаяся потенциально динамичной. Отделить одну картину от другой призвано многоточие; выражает оно также и замешательство. Что касается строки 4, то она образована пропозицией с глагольным предикатом *боюсь*, мотивирующим бездействие лирического «я». В то же время, *боюсь* распространяется инфинитивом *раскрыть* — названием действия, которое в принципе может осуществиться.

А в чем состоит сам лирический сюжет? «Друг Ариоста...», в сущности, трактует о дилемме, обдумывание которой вводит лирического героя в ступор. Он и хотел бы, последовав примеру Петрарки, Ариосто и Тассо, сделаться *другом* итальянского языка, но понимает, что для этого нужно пройти сексуальный квест — аналогичный тому, который был пройден героями-любовниками трех поименованных

им классиков. На это он не может отважиться, полагая, что «раскрыть (фаллическим) ножом двустворчатый жемчуг» значит оскоромиться.

В столь игривую картину взаимодействия поэтов с итальянским языком *суровый Дант* явно не вписывается. Кто вписывается, это Петрарка. Как я постараюсь показать дальше (в § 4.1), стакнутость *звуков* — дань архисюжету первой половины «Канцоньере», «На жизнь мадонны Лауры»: Лаура и Амор тайно сговорились против лирического героя, и в результате он, не желая того, пал жертвой прелестной, но жестокой возлюбленной. Как будто вняв этому опыту, лирический герой Мандельштама полагает, что противостоять *прелестным двойчаткам* можно путем разлучения составивших их звуков. Выше отмечалось, что эта операция грозит порчей их красивого звучания — аллегорически переданного в образе двустворчатой жемчужины. Будучи эстетом, лирическое «я» не может решиться на столь варварский поступок.

Но как получилось, что на итальянский язык оказались спроецированы характеристики прелестной женщины? Решающую роль здесь сыграл авторитет М. В. Ломоносова. Посвящая свою «Российскую грамматику» (1757) великому князю Павлу Петровичу (будущему императору), он изобретательно придумал, как повысить ценность русского языка. Со ссылкой на императора Священной Римской (!) империи Ломоносов приписал русскому черты многих европейских языков, включая «женственный» итальянский:

Карл Пятый, римский император, говаривал, что испанским языком с Богом, французским — с друзьями, немецким — с приятельми, **италиянским — с женским полом** говорить прилично. Но если бы он российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оними говорить пристойно, ибо нашел бы в нем великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, **нежность италиянского**, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка.¹

Русский в изображении Ломоносова предстает языком-протеем, способным выразить все смыслы, какие только пожелает говорящий, и пригодным в любой сфере общения. Из истории

¹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7. С. 391.

русского литературного языка хорошо известно, что на эту стадию развития он вышел только в следующем, XIX-м, веке.

Попутно отмечу, что Батюшков, вознося хвалы итальянскому языку — южному, с престижной латинской родословной — воспользовался готовой риторикой сравнения разных языков ради избрания лучшего. При этом русский язык в его системе ценностей, вопреки рассуждениям Ломоносова, был как раз непрестижным: северным и, следовательно, варварским.

Из приводимых Ломоносовым соображений Карла V можно почерпнуть дополнительное объяснение для мандельштамовского прилагательного *бессмысленный*. Раз итальянский язык предназначается для мужской беседы с женщиной, то подразумевается, что общение будет не столько содержательным, сколько светским, или, по известной классификации Романа Якобсона, фатическим (направленным на установление контакта). Кстати, идею коммуникации, ведущей не к трансляции смысла, а к прагматическому результату, передает глагол *стакнуться*, о речевом акте тайного сговора.

Раз уж речь зашла об авторитетах, повлиявших на программное (квази)филологическое высказывание Мандельштама об итальянском языке, вернемся еще раз к Батюшкову. В эссе «Ариост и Тасс» он протестовал против восприятия итальянского языка как изнеженного, а в доказательство его всемогущества разобрал несколько батальных, т. е. по определению «мужских», сцен из поэм Ариосто и Тассо. То ли под влиянием Батюшкова, то ли исходя из собственных представлений Мандельштам замаскулинизировал женскую привлекательность итальянского языка маскулинистской грамматикой, подстроенной под мужской род обоих лингвистических терминов, *языка* и *звука*.

В самом деле, на 17 существительных, прилагательных и причастий, для которых релевантна категория рода, приходится всего два слова женского рода. Это *двойчатки* и согласованное с ними прилагательное *прелестный*. Последнее, правда, стоит во множественном числе именительного падежа — форме, нейтрализующей женский род. Все остальные 15 слов — исключительно мужского рода. Из них обращает на себя внимание усеченная (идущая из французского языка) форма имен *Ариост(о)* и *Тасс(о)*, благодаря которой они теряют сходство с существительными среднего рода на *-о* и звучат

«по-мужски» энергично, а с другой стороны — имя *Петрарка*, благодаря финальному *-и*, т. е. окончанию родительного падежа, совпадающему с парадигмой женского склонения.

4. ЖЕНСКИЕ / ЧУВСТВЕННЫЕ КОННОТАЦИИ «ДРУГА АРИОСТА...» В КОНТЕКСТЕ ДРУГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАНДЕЛЬШТАМА

Женский и вместе с тем чувственный характер итальянского языка проступит еще сильнее, если поместить «Друг Ариоста...» в контекст других стихотворений Мандельштама, например, «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931). Его лирический герой, описывая свое прошлое, протекавшее в имперском Петербурге, признается, что *боялся устриц*, т. е. бежал оральных и одновременно сексуальных удовольствий (а устрица — афродизиак и традиционный вагинальный символ¹), натерпелся от *европейнок нежных* и в конце концов укрылся от событий революции и Гражданской войны на *Черном море у nereид*. Что касается жемчуга и раковины, в стихотворении «С миром державным...» в отличие от *устриц* не представленных, то они обнаруживаются, например, в ранней, еще символистской «Раковине» (1911). Там Мандельштам подает себя *раковиной без жемчужин*, жаждущей ласк со стороны Ночи. Предикат *бояться*, о психологической травме лирического «я», встречается не только в стихотворении «С миром державным...», но и в восьмистишии «О, бабочка, о, мусульманка...» (1933), где страх перед насекомым с чертами женщины-мусульманки

¹ О смысловой палитре *устриц* из стихотворения «С миром державным...» см. (Беспрозванный В. «Литературные устрицы», или Еще раз о теме устриц. Р. 44–46). В указанной работе собран большой корпус произведений с сексуализированными раковинами и устрицами, в том числе производящими жемчуг. Обсуждение этого корпуса предваряется культурологической справкой, из которой можно почерпнуть и смысловую нюансировку *двухстворчатого жемчуга* в «Друге Ариоста...»: «Устрица как эротический символ — один из наиболее распространенных и устойчивых в системе культуры. В античной мифологии образ Афродиты/Венеры, рожденной из морской пены и вынесенной на берег в морской раковине связывается с эротически амбивалентным ореолом: с одной стороны, понятнейшая система символа включает аналогию с женскими гениталиями, с женским лоном, с другой, представление об устрицах как об афродизиаке относится к сфере мужского эротизма» (Там же. Р. 38).

выдается последним словом: «Сложи свои крылья — **боюсь!**» Перед нами — имитация кокетливого разговора с женщиной или же дурашливого разговора с животным.¹

«Друг Ариоста...» встраивается в один ряд со стихотворениями, так или иначе коснувшимися сладостности итальянского языка. Вот признание из «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920), кстати, вторящее ломоносовской максиме о богатстве русского языка:

Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

А вот «Не искушай чужих наречий...», где притяжение к иностранным языкам равносильно предательству своего (сравнение русского с другими языками в пользу русского — тоже дань Ломоносову!). В нем лирический герой насилует себя, то произнося заговор от обольстительной прелести Ариосто и Тассо, то воображая их *чудовищами с лазурным мозгом*. Не вдаваясь далее в тонкости проведения интереснейшей темы любви-ненависти к чужим языкам, остановлюсь на трех ее вариациях, существенных для понимания «Друга Ариоста...». Самые первые слова «Не искушай чужих наречий...», будучи, как известно, вольным перепевом «Разуверения» Евгения Баратынского и соответствующего романса,² несут в себе сильный эротический заряд. С нагнетаемым эмоциональным восторгом, сопутствующим произнесению иностранной речи, вступает в спор рациональная аргументация, диктующая необходимость защиты от соблазна, ср. приводившуюся выше строку «Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить!» Наконец, звучащая иностранная речь подана нечленораздельным, доносящимся свысока птичьим *клетком*, который *мучительно дается* русскому человеку. Если и в «Друге Ариоста...» скрыто противопоставление своего русского языка чужой итальянской фонетике, то над ее

¹ Трактовка из: Панова Л. Г. «Живая поэзия слова-предмета»: О мандельштамовском инварианте «De rerum natura». S. 163–168.

² См. об этом: Черашня Д. И. Тайная свобода поэта: Пушкин, Мандельштам. С. 280.

финальной аллегорией — раковиной с жемчугом — витают следующие коннотации: северный варвар застыл с ножом в руке, то ли из опасения испортить жемчуг, то ли не владея искусством добычи этого чуда.

Опущенные эротические звенья лаконичного «Друга Ариоста...» могут быть восстановлены не только благодаря мандельштамовской поэзии, но и благодаря «Разговору о Данте», в первой редакции которого содержатся следующие формулировки: «гармоническая, **чувственная** сфера Ариоста и Тассо»; «**вокально-физиологическая прелесть стиха**»,¹ в т. ч. итальянского; и «[с]лавные белые зубы Пушкина — мужской **жемчуг** поэзии русской!»² Степанова и Левинтон уже спроецировали последнее высказывание, о *жемчуге*, на *двустворчатый жемчуг* «Друга Ариоста...»,³ так что мне остается подвести под эту параллель рассуждение гендерного характера. В «Разговоре о Данте» *жемчуг* специально сопровождается прилагательным *мужской*, чтобы подавить напрашивающиеся ассоциации с миром женщин.

Поскольку «Друг Ариоста...» написан в творческом диалоге с двумя эссе Батюшкова, «Ариостом и Тассом» и «Петраркой», стоит проверить, нет ли пересечений между ним и «Батюшковым». Удивительно, но при всем внешнем несхождении этих стихотворений, оба имеют родственные мотивы. Так, в «Батюшкове» Мандельштам изобразил своего предшественника поющим Дафну, оплакивающим Тасса, владеющим тончайшими языковыми и звуковыми нюансами («Ни у кого — этих **звуков** изгибы») и пробуя стихи как бы на вкус («Только стихов **виноградное мясо**/ Мне освежило случайно **язык**...»). С лирическим «я» его связывает приятельство: *колокол братства*.⁴ Как я постараюсь показать дальше, в «Друге Ариоста...» был взят тот же набор мотивов, однако, будучи помещенным в неожиданные контексты, он заиграл новыми, неожиданными красками.

¹ Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 414.

² Там же. С. 414.

³ См. Степанова Л. Г., Левинтон Г. А. [Комментарий к «Разговору о Данте»]. С. 717.

⁴ Разбор «Батюшкова» см., например, в: Тоддес Е. А. Батюшков. С. 210–218.

5. ДВА ЛЕКСИЧЕСКИХ ЭТЮДА

Нам уже представился случай — случай *стакнутых двойчаток* — убедиться в том, что своим загадочным, герметичным характером «Друг Ариоста...» обязан произведенной Мандельштамом работе со словом. «Разгерметизировать» это четверостишие — значит пройти семантическими маршрутами, проложенными его ключевыми словами. Собственно, такую рецептуру чтения Данте и поэзии вообще Мандельштам предложил в «Разговоре о Данте», в том месте, где «период стихотворной речи» приравнивается к «единому слову» и где в качестве такого слова рассматривается *солнце* с «торчащим из него пучком» смыслов:

Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге.¹

Дальше будут проанализированы два ключевых слова «Друга Ариоста...», занимающие наиболее привилегированные позиции: одним четверостишие открывается, а другим завершается. Благодаря этому они задают камертон всему повествованию, настраивая читателя: *друг* — своей семантикой, а *жемчуг* архаической акцентуацией — на старинный лад. Эффект подстарения вносится также 6-стопным ямбом с цезурой.²

5.1. РОССЫПИ ЛЮБОВНЫХ/ЖЕНСКИХ СМЫСЛОВ ВОКРУГ ЖЕМЧУГА

Жемчуг в «Друге Ариоста...» — отнюдь не рядовое слово. Он явно возвышается над всей остальной лексикой, причем не только благодаря своей «драгоценной» семантике. С ударением на последнем слоге (а не на первом, согласно современной норме) он приобретает черты поэтического архаизма, достойного воспеть старинных мастеров итальянской литературы. Но и это еще не все. Напитанный живительными

¹ Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 166.

² См. в этой связи: «Стих — шестистопный ямб с цезурой, ощущаемый как размер старинный, но не специфически итальянский» (Гаспаров М. Л. «Ариост». С. 203).

соками «Канцоньере», «Неистового Роланда», а также «Освобожденного Иерусалима», он преподносится читателю в поразительной по своему богатству риторической оправе. С нея и начну, чтобы затем обсудить его итальянские претексты.

Мандельштамоведа, писавшие либо о «Друге Ариоста...», либо о предпоследней строфе «Ариоста» 1933 года, не комментировали выражение «раскрыть двустворчатый жемчуг», как если бы оно обозначало нечто само собой разумеющееся. Между тем, эти три слова представляют собой многоярусный троп. Тем, что с опущенным словом *раковина* согласованы предикат *раскрыть* и эпитет *двустворчатый*, создается метафора, а тем, что раковина замещается своим содержимым, *жемчугом*, — синекдоха. Этот троп достраивается появляющимся выше эпитетом *солено-сладкий* — вкусовой метонимией устрицы. За обсуждаемой тропикой просматривается «внутренний образ», вызвавший к жизни наше четверостишие. Это — раковина с устрицей, производительницей жемчуга, и жемчугом, разделка которой влечет за собой два вида удовольствия: зрительное и вкусовое.

С «внутренним образом» раковины согласованы культурные скрипты, прямое назначение которых — подсветить (квази)филологическую тематику «Друга Ариоста...». Что же это за скрипты? Одним, открытием раковины, аллегорически проводится такой аспект фонетической темы четверостишия, как разделение двойного согласного на две его составляющие. С той же фонетической темой, но только взятой в аспекте орального удовольствия, согласован скрытый гастрономический — устричный — скрипт. Третий скрипт, ассоциативно витающий над жемчугом, — эротическая фантазия об овладении чужим языком как женщиной.

Поскольку о любовных ассоциациях жемчуга говорилось выше, а разделка раковины в дополнительных разъяснениях не нуждается, я прокомментирую только гастрономический скрипт. Растворенный в повествовательной ткани «Друга Ариоста...», он построен по той же метафорической схеме, что и целая серия примеров московского периода:

— *привкус... дыма*, содержащийся в поэтической речи Мандельштама, и поставленная ей в параллель *славимая вода новгородских колодез* из «Сохрани мою речь навсегда

за привкус несчастья и дыма...» (1931) — стихотворения по мотивам песни XV дантовского «Ада»;

— *виноградное мясо стихов, освежившее язык* Батюшкову;

— *уксусная губка*, проводимая по *изменническим устам* лирического героя в «Не искушай чужих наречий...»;

— *мед*, испитый в «Ариосто» *нами* (т. е. Пушкиным и Мандельштамом), а до нас — Ариосто; наконец,

— валгалльские орехи, которые в стихотворении «К немецкой речи» (1932) русские поэты и их немецкие друзья *щелкают вместе*.¹

В этой подборке произнесение иностранной речи приравнивается к наслаждению элитарной пищей богов и поэтов, а также гурманов и любовников. В «Друге Ариоста...» тот же эффект достигается благодаря мотивному кластеру, включающему специальный *нож* для разделки раковины; *язык*, коннотирующий вкусовые ощущения и оральное удовольствие наряду с лингвистическим значением; *солено-сладкий* вкус; а также благодаря зубной фонике, имитирующей процесс пережевывания.

Мостик от эпитета *солено-сладкий* к неназванным устрицам перебрасывается за счет появляющегося дальше *жемчуга*, но не только. Предшествующая «Другу Ариоста...» литературная традиция уже поставила их в связь. Ср.:

— «Милого друга» Ги де Мопассана: «Les **huîtres** d'Ostende furent apportées, mignonnes et grasses, <...> et fondant entre le palais et la **langue** ainsi que des **bonbons salés**»² [в пер. Н. Любимова: «Подали остендские **устрицы**, крошечные жирные устрицы, <...> — они таяли во рту <досл.: между небом и языком. — Л. П.>, точно **соленые конфетки**»];

— 13-ю главу «Юлиана Отступника» Дмитрия Мережковского с описанием пира, на котором гурман Гаргилиан, ценящий в жизни только «хороший стол и хороший стиль»,³ пускается в рассуждения о том, способна ли поэзия, читаемая вслух, вызвать память о море, или же ее гастрономические конкуренты, устрицы, делают это быстрее и точнее: «— Положим, я беру **устрицу** <...> Глотаю и сейчас же

¹ На существование лингво-гастрономической парадигмы в поэзии Мандельштама неоднократно указывалось, однако «Друга Ариоста...» к ней не относили.

² Цит. по: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Maupassant_Bel-ami.djvu/103. (дата обращения: 10.06.2018).

³ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 1. С. 97.

чувствую <...> устрица с берегов Британии, да, а <...> не остийская и не тарентская. <...> [У] хорошей устрицы есть такой соленый, свежий запах моря, что достаточно проглотить ее, чтобы вообразить себя на берегу океана <...> Поэты описывают формы, цвета, звуки. Почему вкусу не может быть так же прекрасен, как цвет, звук или форма? <...> Я утверждаю, что есть десятая Муза — Муза Гастрономии»;¹

— цикл «Жемчуг прилива», открывающий сборник Игоря Северянина «Вербэна» (1920), где есть понятия, которыми мы так или иначе оперировали при осмыслении «Друга Ариоста...»; это — жемчуг, поедание соленых устриц, а также издаваемые устрицами звуки, Святой Амор, расставляющий сети, из Петрарки и античной поэзии, Петрарка как автор сонетов (в «Сонете XXX»), и, наконец, *чуть Боккачио* («Чары Лючинь»).

Мотивы извлечения жемчуга и наслаждения вкусом солено-сладкой устрицы — вместе с фонетическим *С*-узором, сводящим и разводящим два *С*, — создают в «Друге Ариоста...» парадокс, которого мы немного коснулись выше: первый шаг еще не сделан, но при этом делается немислимый без него второй. Или, говоря конкретнее, на словах лирический герой Мандельштама признается, что боится раскрыть *двустворчатую* раковину, однако на деле произнесением слова *жемчуг* демонстрирует скрытое в ней сокровище, а произнесением эпитета *солено-сладкий* дает понять, что вкус устрицы, еще одной ее обитательницы, уже распробован.

На наличие таких ходов в поэзии Мандельштама впервые обратил внимание А. К. Жолковский. В качестве примера он разобрал стихотворение-тост «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня...», в котором лирический герой уже поднимает бокал за произнесенный тост, хотя еще не придумал, какое это будет вино. Другой пример из той же работы — восьмистишие «Шестого чувства крошечный придаток...» (1932), кончающееся следующим сравнением: «Как будто в руку вложена записка — / И на нее немедленно ответь...».² Заметим,

¹ Там же. С. 97, 98. «Юлиан Отступник» уже приводился в: *Беспрованый В.* «Литературные устрицы», или Еще раз о теме устриц. Р. 48.

² См.: *Жолковский А. К.* «Я пью за военные астры...»: Поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 80–82.

что в обоих названных случаях, как и в «Друге Ариоста...», парадокс идет рука об руку с метатекстуальной проблематикой: жанром тоста, получением-отправлением записки и упоминанием итальянским языком Петрарки, Ариосто и Тассо.

К жемчугу у Мандельштама было явно двойственное отношение. Себя, как мы помним, он изобразил *раковиной без жемчужин* — то ли из скромности, то ли из опасения скомпрометировать свою мужественность отсылками к предметам женского туалета. В то же время, использовавшаяся им итальянская палитра не представима без жемчуга. Вот описание умирающей Венеции, морской державы, в «Венецйской жизни, мрачной и бесплодной...» (1920): «...жемчуг умирает». А вот цитата из «Улыбнись, ягненок гневный с рафаэлева холста...»: «В легком воздухе свирели растворы жемчужин боль». Но не получается ли в таком случае, что и в «Друге Ариоста...» жемчуг привносит итальянские коннотации? Возникает и более существенный вопрос: не потому ли «Друг Ариоста...» венчается жемчугом, что его итальянский аналог, *perla*, встречается в произведениях Петрарки, Ариосто и Тассо, именами которых «Друг Ариоста...» начинается?

Начну с «Канцоньере» Петрарки. Количество текстов, в которых упоминается жемчуг (или используется глагол *imperlare*, «украшать жемчугом»), достигает 13,¹ и это всегда характеристики оболстительницы Лауры. Приведу наиболее показательные выдержки из сонетов первого раздела «Канцоньере» — «На жизнь мадонны Лауры»:

Сонет 46

L'oro et le **perle** e i fior' vermigli e i bianchi,
che 'l verno devria far languidi et secchi,
son per me acerbi et velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto et per li fianchi.²

(Буквальный перевод: Золото и жемчуг и цветы алые и белые <перечень черт Лауры: волосы и зубы, губы и щеки>, / которые зимой должны были бы увянуть и засохнуть, / для меня [это] — острые и ядовитые колючки, / которые я ощущаю грудью и боками).

¹ См. стихотворения под номерами 46, 126, 157, 181, 192, 196, 199, 200, 220, 249, 263, 325 и 347.

² *Petrarca F. Canzoniere / A cura di M. Satagata. Milano, 2010. P. 240.*

Сонет 157

La testa òr fino, et calda neve il volto,
 hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
 onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

perle et rose vermiglie, ove l'accolto
 dolor formava ardenti **voci** et belle;
 fiamma i sospir', le lagrime cristallo.¹

(Голова <волосы> ее — чистое золото, и горячий снег — лицо, / эбен — ресницы <вариант: брови>, а глаза были двумя звездами, / откуда Amor безошибочно натягивал свой лук; // жемчужины и алые розы <зубы и губы>, которыми испытанная / скорбь изливалась в пылких и прекрасных звуках; / пламя — вздохи, слезы — хрусталь)

Сонет 181

Amor fra l'erbe una leggiadra rete
 d'oro et di **perle** tese sott'un ramo...²

(Amor в траве изящные сети / натянул из золота и из жемчуга под ветвью / вечнозеленого дерева <лавра>)

Сонет 220

Onde tolse Amor l'oro <...>?
 onde le **perle**, in ch'ei frange et affrena
 dolci **parole**, honeste et pellegrine?³

(Откуда Amor взял золото <...>? // откуда жемчуга <зубы>, при помощи которых он разделяет и слагает / сладостные слова, честные и редкостные?)

В приведенной подборке в сторону «Друга Ариоста...» смотрят сонеты 157 и 220, в которых жемчужные зубы Лауры порождают не менее прекрасные слова / речи / голос / пение. (Кстати, *PeRLe* и *PaRoLe* — паронимы, обыгранные в сонете 220.) Ориентацией на Петрарку можно объяснить уместность слова *жемчуг* в мандельштамовском нарративе о звуках, а также найденная для него особая «звуковая дорожка» в виде зубной фоники!

Из еще не упомянутых петрарковских сонетов, написанных при жизни Лауры, стоит выделить 192 и 249, с немета-

¹ Ibid. P. 738.

² Ibid. P. 804.

³ Ibid. P. 934.

форическим жемчугом — убранством Лауры, делающим ее неотразимой для влюбленного поэта.

Показателен и второй раздел «Канцоньере». В канцоне 325 умершая Лаура показала горющему Петрарке светлейшей жемчужиной, оправленной в чистое золото («*parea chiusa in òr fin candida perla*»¹), а в сонете 347 он вообразил ее радующейся в присутствии Бога (точнее, нашего Начала — *Principio nostro*) и украшенной уже не жемчугом и не пурпуром («*et d'altro ornata che di perle o d'ostro*»²), а, надо полагать, высшими добродетелями.

Перебор петрарковских контекстов к мандельштамовскому жемчугу подтверждает высказанную выше мысль: *стакнутость звуков* — художественный рефлекс сговора Лауры и Amor'a, из-за которого Петрарка прельщается жемчужным убранством/жемчужными зубами своей прекрасной возлюбленной и попадает в раскинутые ею жемчужные сети. Можно сказать и больше: отношения, в которые лирический герой «Канцоньере» поставлен по отношению к Лауре, переносятся на лирического героя «Друга Ариоста...»: он и очарован женственностью итальянского языка, и, как может, противостоит своему чувству.

В «Неистовом Роланде» жемчуг используется в трех типовых случаях: при описании зубов идеальной красавицы, демонстрируемых при говорении, т. е. в освященном Петраркой каноне; как драгоценность, за которую можно купить расположение любой красавицы, даже если она верная и любящая жена; и — но это для нас не актуально — как примета высшего рыцарского достоинства или несметного богатства.

Ниже будет предложен подробный пересказ некоторых эпизодов «Неистового Роланда», в которых задействован жемчуг и которые также демонстрируют, что имел в виду Мандельштам, назвав итальянский язык Ариосто (Тассо и Петрарки) *солено-сладким*.

В песне 12 Роланд, повсюду рыщущий за Анджеликой, обнаруживает пещеру и спускается в нее посмотреть, не там ли скрывается его милая. Вместо Анджелики он

¹ Ibid. P. 1264.

² Ibid. P. 1338.

встречает другую красавицу — заточенную разбойниками 15-летнюю Изабеллу. Она начинает свой рассказ о любовных злключениях, доведших ее до этой беды, перемежая слова рыданиями:

La vergine a fatica gli rispose,
interrotta da fervidi signiozzi,
che dai coralli e da le preziose
perle uscir fanno i dolci accenti mozzi (октава 94).¹

(Дева с трудом ему ответила, / перебиваемая бурными рыданиями, / так что через [ее] кораллы <уста> и драгоценные / жемчуга <зубы> прорывались сладостные обрывочные речи).

В песне 17 Руджьер забывает и о военном долге, и о своей суженой Брадаманте, потому что его опутывает своими чарами волшебница Альцина. Они перебираются с поля битвы в ее дворец, где предаются изнеженным удовольствиям. Будучи уродливой древней старухой, Альцина принимает облик юной красавицы с идеальными чертами лица. Ее зубы даже сравниваются с «двумя нитками отборного жемчуга» (октава 13: «...due filze <...> di perle elette»²), поднимающими и опускающими губы, из которых выходят куртуазные слова. Проводя с Альциной ночи, а днем пируя и танцуя с ней, Руджьер теряет свой богатырский характер и мужественную внешность. Выручает Руджьера Мелисса, более могущественная, чем Альцина, волшебница, и к тому же защитница интересов Брадаманты. Она находит рыцаря в одеяниях чересчур изящного, практически женского, покроя и в золотых серьгах с такой жемчужиной, какой не знавали ни арабы, ни индусы (октава 54).

В песне 43 один за другим возникают два любовных треугольника. История первого рассказывается ее главным потерпевшим. Ринальд был счастливо женат на Клариссе, когда страстью к нему загорелась волшебница Мелисса. Решившись разрушить его идеальный брак и тем самым заполнить его в свои объятия, волшебница предложила Ринальду испытать свою жену на верность. Она придала ему облик юного рыцаря, который когда-то добивался расположения Клариссы. Ринальд явился в свой собственный дом под видом влюбленного гостя, объяснился с Клариссой и предложил ее взору россыпь рубинов, бриллиантов и изумрудов. Виктор Буренин перевел это место, добавив в список драгоценностей *жемчуг*:

¹ Ariosto L. Orlando Furioso / A cura di Emilio Bigi. In 2 vol. Milano, 1982. Vol. 1. P. 514.

² Ibid. P. 114.

Томясь разлукою, жена моя
Искала во дворце уединенья;
К ней в комнату проник неожиданно я.
Я высказал ей страсти уверенья;
Моих желаний пылких не тая,
Открыл пред нею дивные каменя,
Сверкнувшие волшебным блеском вдруг —
Рубины, бриллианты и жемчуг. («Испытание жен», 1874)

Не сумев устоять перед драгоценностями, Кларисса вступила с гостем в любовный торг. Тут Ринальд не сдержался и открыл ей, кто он есть на самом деле. На провокацию мужа опозоренная Кларисса ответила реальной изменой с тем самым юным рыцарем, облик которого он принял.

А вот вторая история. Судья Ансельм собрался в дальнюю дорогу. Будучи ревнивцем, он попросил жену, красавицу Аргию, удалиться в далекую усадьбу. Этим обстоятельством воспользовалась волшебница Манто, решившая отплатить рыцарю Адонию за когда-то проявленную к ней милость романом с уединившийся Аргией. Манто обрядила Адония в нищего, сама же превратилась в собачку, способную творить чудеса. Так, вдвоем — нищий с собачкой — эти двое заявили на двор к Аргии и устроили небольшое цирковое представление. Аргия пришла в восторг от собачки и захотела получить ее любой ценой. Адоний сперва сделал вид, что не заинтересован в продаже, объяснив это тем, что для него собачка — источник разнообразных щедрот. Стоит ей встряхнуть всем телом, как из нее выпадает то жемчуг, то кольцо, то изящное платье (октава 111). Прodelав соответствующий трюк на глазах Аргии, Адоний преподнес Аргии в дар драгоценный камень (октава 112). Аргия и Адоний сговорились на том, что собачка станет собственностью Аргии в обмен на ее объятия. В любви и неге эта пара провела все то время, что Ансельм отсутствовал. По дороге домой Ансельму было открыто через волхование, что Аргия ему впервые в жизни изменила, а через месяц эти подозрения подтвердила кормилица, поругавшаяся со своей госпожой и отомстившая ей доносом. Ансельм составил хитроумный план, как убить неверную Аргию чужими руками и в глухом местечке, однако из-за вмешательства Манто ход событий принял неожиданный оборот. Когда над Аргией был занесен нож, она исчезла с места казни. Узнав об этом, Ансельм немедленно отправился на поиски беглянки. Волшебством Манто он был заведен в незнакомый ему роскошный дворец, и там на глазах у спрятавшейся Аргии с ним была разыграна та же ситуация купли-продажи, в какой ранее пришлось побывать ей. Попадание

в одну и ту же ситуацию сблизило супругов, и дальше они зажили в любви и согласии.

В «Освобожденном Иерусалиме» жемчуг служит аллегорией слез или пота на красивом лице (а также звезд на небе, не имеющих к «Другу Ариоста...» отношения). Такова, в частности, октава 74 в песне 4 — о рождающихся слезах, которые в солнечных лучах представляли кристаллами и жемчугами («e le nascenti lagrime a vederle / erano a i rai del sol cristallo e perle»¹). Это — ни больше ни меньше, как постановочный трюк сарацинки Армиды, волшебницы и к тому же неопишуемой красавицы, направленный на то, чтобы подорвать обороноспособность крестоносцев, сражающихся под эгидой Готфрида Бульонского.

Нет никаких сомнений в том, что «Канцоньере» Мандельштам знал весьма основательно. А как у него обстояли дела с «Неистовым Роландом»? Об этом позволяют судить не только воспоминания Н. Я. Мандельштам о книгах итальянских классиков, читавшихся Мандельштамом в Старом Крыму в 1933 году, но также суммирующая статья Гаспарова, кстати, переводчика «Неистового Роланда», об «Ариосте», писавшаяся для «Мандельштамовской энциклопедии».²

Из исследований Гаспарова и других мандельштамоведов, занимавшихся «Ариостом»,³ явствует особый интертекстуальный формат этого стихотворения. В нем итальянское начало приведено в равновесие с русским: пушкинским. Более того, Пушкин в нем выступает как бы двойником Ариосто: то, что говорится об итальянском классике, оказывается верным и для русского. Не стоит ли в таком случае поискать в пушкинском творчестве жемчугов, имеющих итальянский литературный генезис? Если бы такие примеры были найдены, то они отвечали духу и букве «Ариоста» 1933 года.

Пушкинские (и околопушкинские) интертексты для появляющегося в «Друге Ариоста...» (а также «Ариосте»)

¹ *Tasso T.* Gerusalemme liberate / A cura di Lanfranco Caretti. In 2 vol. Milano, 1967. Vol. 1. P. 120.

² См.: *Гаспаров М. Л.* Ариост. С. 202.

³ См.: *Черашняя Д. И.* Тайная свобода поэта: Пушкин, Мандельштам. С. 278–279; *Сурат И. З.* Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 11.

жемчуга уже приводились Степановой и Левинтоном. Правда, они заключали в себе исключительно металитературные смыслы, а не интересующие нас любовные, и наводили ассоциации с иными культурами, нежели итальянская. Вот один из них — стихотворение «В прохладе сладостной фонтанов...», с восточной окраской: «Поэт, бывало, тешил ханов / Стихов гремучим жемчугом».¹ Если Мандельштам действительно держал процитированные строки в голове, сочиняя «Друга Ариоста...», то, возможно, для него представлял особый интерес эпитет *гремучий*, имеющий отношение к звучанию стихов, а также мотив приравнивания поэтического слова к жемчугу и уподобление речепроизводства нанизыванию жемчужин. С другой стороны, в «Друге Ариоста...» фоника не столько гремит, сколько свистит. Учитывая все сказанное, поиски пушкинских жемчужных параллелей стоит продолжить.

Чтобы определиться, где именно у Пушкина скрываются итальянские жемчуга, перечитаем мандельштамовского «Ариоста» с имеющимися комментариями к его пушкинскому слою. Итальянско-русский дух заявлен в его строфе 3: «На языке цикад пленительная смесь / Из грусти пушкинской и средиземной спеси». Что касается буквы, то это, например, не требующая объяснения формулировка «распахнуть на Адриатику широкое окно». Это и концовка «Ариоста» — с выходом на Россию и нас:

Сольем твою лазурь и наше Черноморье.
...И мы бывали там. И мы там пили мед...

обыгрывающая начало «Руслана и Людмилы»:

У лукоморья дуб зеленый <...>
Там о заре прихлынут волны <...>
Там Русской дух... там Русью пахнет!
И там я был, и мед я пил;
У моря видел дуб зеленый...²

Так мы подошли к самой ариостовской поэме Пушкина — «Руслану и Людмиле». Известно, что при ее создании

¹ Степанова Л. Г., Левинтон Г. А. [Комментарий к «Разговору о Данте»]. С. 718.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] [М.; Л.], 1937. Т. 4. С. 5–6.

Пушкин черпал вдохновение в «Неистовом Роланде», прочитанном в прозаическом французском переводе. Одна из переключек между Пушкиным и Ариосто, которую уловил Мандельштам, как раз шла по линии «эротизированного» *жемчуга*. В «Руслане и Людмиле» на нем построены две сцены. Вот одна — Фин(н) вспоминает, как когда-то соблазнял драгоценностями Наину (чьим прототипом начиная со статьи М. Н. Розанова «Пушкин и Ариосто» считается ариостовская Альцина):

К ногам красавицы надменной
Принес я меч окровавленный,
Кораллы, золото и **жемчуг** <...>
Но дева скрылась от меня,
Примолвя с видом равнодушным:
«Герой, я не люблю тебя!»¹

А вот другая: Людмилу, подавленную разлукой с Русланом и пленением в садах Черномора, поначалу не трогают ни жемчужные струи водопадов, ни даже *жемчуга* / *перлы*² ее обновок:

Три девы, красоты чудесной,
В одежде легкой и **прелестной**
Княжне явились <...>
Одна поближе подошла <...>
И обвила венцом **перловым**
Окружность бледного чела. <...>
Княжне последняя девица
Жемчужный пояс подает. <...>
Увы, ни **камни** ожерелья,
Ни сарафан, ни **перлов** ряд <...>
Ея души не веселят...³

И в одном, и в другом случае сценарий покупки мужчиной расположения красавицы за жемчуг и другие драгоценности,

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 17.

² В литературном, особенно поэтическом языке XIX — начале XX веков, синоним *жемчуга*, *перл*, родом из латинского или романских языков, имел широкое хождение, в том числе в составе фразеологизмов *перл зубов* и *перл творения*.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 29.

пришедший из «Неистового Роланда», разрешается по-пушкински, т. е. целомудренно. Наина отвергает поклонника вместе с его драгоценностями, а с Людмилы за драгоценности, навязанные ей Черномором, плата не взимается.

Итак, взятые вместе, петрарковские, ариостовские, тасовские и пушкинские претексты мандельштамовского жемчуга высвечивают его смысловой потенциал. Это — аллегория оболочения, проникающего в отношения красавицы и ее поклонника, а также мощное оружие, которым красавица завоевывает мужское сердце. В целом же о мандельштамовском *жемчуге*, вместе с которым знатоки итальянской литературы и Пушкина окунаются в классические контексты, можно говорить, выражаясь высоким архаическим языком, как о словесном перле. (Кстати, переносный смысл ит. *perla* — «шедевр», в том числе литературный.)

Так мы подошли к металитературной связке, возникшей между жемчугом и *звуками* итальянского языка. Она — тоже из мировой, в том числе восточной, поэтической традиции, которая пустила корни в русской поэзии. Это — речепорождение, подаваемое как добыча жемчуга, нанизывание слов-жемчужин (вариант: звуков-жемчужин) на единую нитку, перекачивание жемчуга и т. д. Мы немного столкнулись с этой традицией, когда обсуждали релевантность пушкинского стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов...» для «Друга Ариоста...». Приведу другие, не менее показательные примеры, в виде лексикологического скетча, не претендующего на полноту.

Вот семь стихотворений разного времени, в которых делается акцент либо на творческом процессе, либо на произнесении поэтической речи:

«К А. А. Воейковой» (1825) Н. М. Языкова: «Забуду ль вас когда-нибудь / Я, вами созданный? Не вы ли / Мне песни первые внушили / <...> / И был я полон божества, / Могуч восстать до идеала, / И сладкозвучные слова, / Как перлы, память набирала»;

«Возвращение незабвенной» (1836) В. Г. Бенедиктова: «И, как волны, звуки прянут, / Звуки — жемчуг, серебро, / Закипят они и канут / Со слезами под перо»;

«Журналист, читатель и писатель» (1840) М. Ю. Лермонтова: «И рифмы дружные, как волны, / Журча, одна

во след другой / Несутся вольной чередой. / <...> / На мысли, дышащие силой, / Как жемчуг нивжуются слова...»;

«Бандурист» (1894) К. К. Случевского: «**Жемчуг-слово**, чудо-песни / Сыпал вещей с языка»;

«У чудищ» (1905) К. Д. Бальмонта: «Пойду, пожалуй, теперь к Кошею. / **Найду для песен там жемчугов**»;

«Май. Пастораль» (1909) А. И. Тинякова: «Пусть рассыплет средь ветвей / Соловей / Перекатный **жемчуг звуков**. // <...> Выйду я, ему внимая, / **Душу с ним свою солью** / И спою / Светлый **гимн** во славу Мая!»;

«Вы не роняйте темных слов...» (1912) А. Д. Скалдина: «Вы не роняйте темных слов: / Как **жемчуг я собираю их**, — / Рожден **поэтом** и готов / Всегда ковать ответный **стих**»;

«Песнь о Великой Матери» (между 1929 и 1931) Н. А. Клюева: «Вместят ли сказанье глухие **стихи**? / Успение леса поведает тот, / **Кто слово, как жемчуг, со дна достает**».

В послепушкинское время в русской поэзии расцвел ориентализм, в котором приравнивание слова к жемчугу стало константой. Один такой пример, из лирики Н. С. Гумилева, ждет нас впереди.

Речепорождение через жемчужную метафорику органично встраивалось в морскую тематику, которая, как мы имели не один случай убедиться, отвечала топосу добычи жемчуга и соответствующих фантазий — подводных и эротических. Вот В. С. Соловьев в своей «Песне моря» (1898), посвященной А. А. Фету, описывает его лирику через жемчуг и другие приметы морского пейзажа:

Жемчуг песен твоих расплывается в слезы,
Чтобы вместе с пучиной роптать и скорбеть.

Напоследок вернемся к Гумилеву — другу Мандельштама и его соратнику по акмеизму. Один из своих ранних сборников он назвал «**Жемчуга**» (1910), а в позднем стихотворении «Подражанье персидскому» (1921) применил, правда, не слишком внятно, метафору «женские слова как соловьи и жемчуга, цивилизующие звериную речь мужчины»:

Из-за слов твоих, как соловьи,
Из-за **слов** твоих, как **жемчуга**,
Звери дикие — слова мои,
Шерсть на них, клыки у них, рога.
Я ведь безумным стал, красавица.

Крен гумилевской поэзии в сторону создания жемчугов, долженствующих покорить женские сердца, чутко уловил Северянин в стихотворении «Паллада» (1924), о роковой красавице Палладе Богдановой-Бельской:

Уроливый и блеклый Гумилев
Любил **низать** пред нею **жемчуг слов**.

Только что приведенная подборка примеров наглядно демонстрирует, насколько гибко использовался метапоэтический топос «слова/звуки как жемчуга». В одних случаях обсуждался источник вдохновения, в других — поиски слов или звуков для создания текста, в третьих — гениальность написанных строк, а в четвертых — их ошеломляющее воздействие на слушателя. Такого рода семантическая вариативность ощущается и в «Друге Ариосто...». Путешествие от *звуков итальянского языка к жемчугу* можно быть совершенно по нескольким маршрутам сразу.

5.2. ДРУГ: ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ

В еще одно семантическое путешествие приглашает слово *друг*. Дело в том, что в его преподнесении участвует эффект обманутого ожидания. Если строка 1 настраивает читателя на то, что в друзьях Ариосто, Петрарки и Тассо окажется человек, то в строке 2 человека замещает неантропоморфный, более того, нематериальный *язык*. Судя по предложенным «Другу Ариосто...» трактовкам, интересующее нас слово не воспринимается как филологически проблемное — а, напротив, «проглатывается» мандельштамоведами как нечто само собой разумеющееся.

Для начала зададимся вопросом: часто ли нам встречается метафора, объявляющая язык — *другом* писателя или хотя бы писателя — *другом* того языка, на котором он пишет? В поэтическом секторе Национального корпуса русского языка такое словоупотребление отсутствует, как отсутствует оно и в «Канцоньере», «Неистовом Роланде», «Освобожденном Иерусалиме» и поэтическом творчестве Пушкина. Естественно предположить, что отправным пунктом того семантического путешествия, которое проделывает мандельштамовский *друг*, послужили весьма распространенные признания пи-

сателей такого типа: вдохновляясь наследием своего предшественника, они обретают в его лице вожакого, учителя, наперника или — ближе к Мандельштаму — собеседника и друга. Хрестоматийный пример — начало «Божественной комедии»: Данте, спасаемый Вергилием от трех лютых зверей, готов принять его в качестве провожакого по Аду и Чистилищу, потому что ранее избрал его своим наставником (*maestro*) в литературном ремесле. А вот русский пример — рыцарская поэма М. М. Хераскова «Бахарияна, или Неизвестный. Волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок» (1803), кстати, выполненная в традициях «Неистового Роланда»: «Сладкий Тасс со мной беседовал; / **Ариост наперником** мне был...». Далее, Батюшков в частной переписке упоминал о диалогическом модусе восприятия итальянских поэтов современным:

Я сию минуту читал Ариоста, <...> наслаждался музыкальными **звуками** авзонийского языка и **говорил** с тенью Данта, Тасса и **сладостного** Петрарки, **из уст** которого что слово, то блаженство (письмо к Н. И. Гнедичу от 27.11.–05.12.1811).

Да и сам Мандельштам, начав своего «Батюшкова» с метафорического описания висевшей у него на стене репродукции автопортрета Батюшкова («Батюшков нежный со мною живет»), постепенно переходит к воображаемому разговору с ним («Ни на минуту не веря в разлуку, / Кажется, я поклонился ему — / В светлой перчатке холодную руку / Я с лихорадочной завистью жму»), а затем подытоживает полученный опыт формулой «шум стихотворства и колокол **братства**». Задолго до «Батюшкова», в эссе «О собеседнике», Мандельштам примеривался и к слову *друг*, но, в отличие от *собеседника*, так и не ввел его в дискуссию о разнесенных во времени авторе и читателе.

Заимствуя из только что рассмотренной традиции *друга* в специфическом употреблении — «читателя и адепта писателя-предшественника», — Мандельштам соотносит с этим употреблением почерпнутый в итальянофильской эссеистике Батюшкова концепт: язык и пишущий на нем автор взаимно обогащают друг друга. При этом и старый смысл *друга*

не исчезает. Любовно-дружеское отношение самого Мандельштама к итальянскому языку фактически переносится на Петрарку, Ариосто и Тассо. В итоге получается, что все друзья всем.

Но что позволяет мандельштамовской формуле «язык — друг писателя» выглядеть столь органично? Это ее опора на золотой проverbsальный запас, выработанный человечеством: русскую поговорку «**Язык** мой — **враг** мой» (о *языке* (в другом значении, нежели в «Друге Ариоста...») и с антонимом *друга*) и латинскую поговорку «**Amicus Plato, sed magis amica veritas**», в которой друг / подруга, причем в двух разных значениях («приятель» и «приверженец, ревнитель»), сначала объясняет отношение говорящего к авторитету в области философии, а затем — к неодушевленному концепту.¹

В то же время, в «Друге Ариоста...» продолжена линия словоупотребления, предусмотренная русской поэзией. Ее можно было бы очертить в более или менее полном виде, однако я приведу только те контексты, в которых при помощи неантропоморфного друга совершается выход на металитературную проблематику:

«К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину. Послание» (1814)
В. А. Жуковского, о проблемах поэтов и поэзии: «**Свобода друг нам** благодатный; / Мы независимо, в тиши / <...>/
Поем <...>/ Для сердца верного друзей»;

«Труд» (1832) Пушкина: «Или жаль мне **труда**, молчаливого спутника ночи, / **Друга** Авроры златой, **друга** Пенатов святых?»;

«Рифма, звучная подруга...» (1828) Пушкина: «**Рифма**, звучная **подруга**, / Вдохновенного **досуга**, / Вдохновенного **труда** / [Ты умолкла, онемела]; / [Ах], ужель ты улетела, / Изменила навсегда?»;

«Лениво и тяжело плывут облака...» (1900) А. А. Блока, о странствующем лирическом «я»: «Но **песня** — мой спутник и **друг**».

¹ Ср. еще фразеологизм *ложный друг переводчика* (франко-немецкого происхождения) и типовое название обществ — *общество друзей русской свободы* (*радио, воздушного флота...*), кстати, пришедшее на смену другому типовому названию: *общество ревнителей / любителей русской словесности (военных знаний...)*.

Вплоть до середины 1930-х годов Мандельштам экспериментировал с тем, как, употребляя слова *друг* и *подруга*, развести его или ее субъект и объект по разным классам: например, антропоморфным объектам противопоставить не-антропоморфные, а материальным объектам — нематериальные явления. Ср.:

«„Морожено!“ Солнце. Воздушный бисквит...» (1914):
«**Подруга шарманки**, появится вдруг / Бродячего ледника
пестрая **крышка**»;

«Телефон» (1918): «На этом диком страшном свете /
Ты, **друг** полночных **похорон**, / В высоком строгом каби-
нете / Самоубийцы — **телефон!**»;

«Декабрист» (1917): «С широким **шумом** самовара /
Подруга рейнская тихонько говорит, / Вольнолюбивая **ги-
тара**»;

«Грифельная ода» (1923): «**Я** **ночи друг**...»;

«Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья
и дыма...» (1931): «И за это, отец мой, **мой друг** и по-
мощник мой грубый, / Я — непризнанный брат, отщепенец
в народной семье, — / Обещаю построить <...> дремучие
срубы» (здесь, скорее всего, под другом и отцом понимается
«народ»; меньше оснований видеть в нем «русский язык /
русскую речь»);

«Дышали шуб меха. Плечо к плечу теснилось...» (1934):
«А посреди толпы, задумчивый, брадатый, / Уже стоял
гравер — **друг** меднохвойных **доск**».

Приведенные примеры, кроме, пожалуй, последнего, наследуют готовым поэтическим прототипам. «Друг Ариоста...» — следующий шаг, когда в более или менее приемлемом выражении типа *гравер* — *друг меднохвойных доск* субъект и объект меняются местами, так что получается **меднохвойные доски — друзья гравера*.

Но что Мандельштам хочет сказать, когда выстраивает свою многоступенчатую метафору друга? Обучаясь итальянскому языку путем произнесения вслух итальянской поэзии, *уста* русского поэта обретают *язык* Петрарки, Ариосто и Тасса как язык *любви*. В своих собственных стихах, обращенных к возлюбленным, Мандельштам нередко сдерживал, а то и просто табуировал любовную эмоцию. Отсюда — психологические колебания в «Друге Ариоста...»: брать ли уроки любви и страсти у создателей «Канцоньере» и «Неистового

Роланда», а у создателя «Освобожденного Иерусалима» еще и уроки эротики? И отсюда же — жемчужно-устричный сюжет, построенный по принципу «и хочется, и колется».

6. ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Все сказанное о «Друге Ариоста...», исключая понятие *друга*, распространяется и на предпоследнюю строфу «Ариоста» 1933 года. Напомню, что эти два текста отличаются лишь первой строкой. В «Ариосте» она отсылает к одному только Ариосту, а кроме того содержит любовное признание, причем, если разобраться, адресуемое итальянскому языку: «А я **люблю** его неистовый досуг». Заслуживает комментария и *досу*: им поддерживается не только прямо проведенная в «Ариосте» идея сочинительства на итальянском языке, но и два скрипта, о которых выше шла речь в связи с «Другом Ариоста...»: гастрономия и секс. Эпитетом к *досу* выступает *неистовый* — перевод второго слова в заглавии «Orlando furioso».

Дополнительное отличие двух текстов лежит в области семантики: в «Ариосте» *язык* — это творческие достижения Ариоста, *враля*, который забавляет читателя фантастическими рассказами.

Примечательно, что в «Ариосте» отношения мужчины и женщины, напрашивающиеся в связи с беглым пересказом «Неистового Роланда», практически не затрагиваются — если, конечно, не считать таковым восходящий к Пушкину образ девы, лежащей на скале без покрывала, и прилагательного *неистовый*. Но тогда, может быть, это недостающее звено компенсируется предпоследней строфой об итальянском языке, овеянном эротическими фантазиями?

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. *Беспровзванный В.* «Литературные устрицы» или Еще раз о теме устриц // Toronto Slavic Quarterly. 2011. №. 36. Spring. P. 21–51.
2. *Гаспаров М. Л.* Ариост / Мандельштамовская энциклопедия: Избранные статьи // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 202–203.
3. *Гаспаров М. Л.* «Ариост» Мандельштам: Редакция морская и редакция степная // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 2012. Т. 4: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. С. 573–585.

4. Жолковский А. К. «Я пью за военные астры...»: Поэтический автопортрет Мандельштама // Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 60–82.
5. Зубакина О. В. «Не искушай чужих наречий...»: Итальянский язык у Батюшкова и Мандельштама // Русская антропологическая школа: Труды. М., 2004. Вып. 1. С. 125–137.
6. Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1952. Т. 7.
7. Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 1.
8. Мандельштам Н. Я. Вторая книга / Предисл. и прим. А. Морозова. М., 1999.
9. Мандельштам Н. Я. Комментарии к стихам 1930–1937 гг. // Мандельштам Н. Я. Третья книга: Воспоминания / Сост. Ю. Л. Фрейдлин. М., 2006. С. 229–448.
10. Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009–2011.
11. Панова Л. Г. «Живая поэзия слова-предмета»: О мандельштамовском инварианте «De rerum natura» // Wiener Slawistischer Almanach. 2015. Bd 74. S. 147–183.
12. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] [М.; Л.], 1937. Т. 4.
13. Степанова Л. Г., Левинтон Г. А. [Комментарий к «Разговору о Данте»] // Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2010. Т. 2: Проза. С. 530–629, 714–741.
14. Струве Г. Итальянские образы и мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Mayer. Roma, 1962. P. 601–614.
15. Сурат И. Э. Мандельштам и Пушкин. М., 2009.
16. Тоддес Е. А. Батюшков / Мандельштамовская энциклопедия: Избранные статьи // Вопросы литературы. 2008. № 6. С. 204–221.
17. Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б. А. Избранные труды. М., 1994. Т. 2: Язык и культура. С. 246–272.
18. Черашняя Д. И. Тайная свобода поэта: Пушкин, Мандельштам. Ижевск, 2006.
19. Ariosto L. Orlando Furioso / A cura di Emilio Bigi: In 2 vol. Milano, 1982.
20. Vaines J. Mandelstam: The Later Poetry. London, 1976.
21. Petrarca F. Canzoniere / A cura di M. Satagata. Milano, 2010.