

Василий Москвин

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

**СТИХОТВОРЕНИЕ О. МАНДЕЛЬШТАМА
«ФЛЕЙТЫ ГРЕЧЕСКОЙ ТЭТА И ЙОТА...»:
ПОЭТИКА НЕЯСНОСТИ**

**The Poem of Osip Mandelstam «*The Greek flute's theta and iota...*»:
Poetics of Obscurity**

ABSTRACT: The study shows that the content of this dark poem by Osip Mandelstam, written shortly before his arrest and tragic death, is complicated due to intertextual, motivational and circumstantial contextual factors. The intertextual complexity of a number of phrases of this poem is clarified when compared with the version of the myth of the competition of Marsyas and Apollo, presented in the treatise of the Alexandrian grammarian Dionysius Scytobrachion (III century BC) and known to the Russian reader only from the drama of Innokentij Annensky «*Famira-kifared*» (1906). The motivational complexity of the phrases (including the phrase *theta and iota*, the meaning of which is a traditional subject of discussion) is eliminated as a result of deciphering a number of intricate semantic transfers, important as far as context circumstances are concerned (being a result of reference to the facts related to the biographies of O. Mandelstam and the flutist Carl Schwab, who served as the prototype for the lyrical hero of this poem). The above mentioned factors of obscuration of the text implement the “focus on the mystery” (Omry Ronen) so characteristic of Mandelstam’s late poetics. The article presents arguments in favor of the fact that such a focus is not only Aesopian language, but also, in accordance with the style tactics noted by ancient philologists, the desire to elevate the style, to give the text a prophetic shade.

KEYWORDS: poetics, obscurity of speech, Mandelstam, intertextuality, semantic transfer

Заметной характеристикой поэтики Осипа Мандельштама (далее ОМ) считается интертекстуальная осложненность текстов: таковы, в частности, *Восьмистишия*, *Грифельная ода*, «*Дайте Гюгчеву стрекóзу*», «*Опять войны разноголосица*», *Стихи о неизвестном солдате* и др. Приведенные ниже факты

свидетельствуют о том, что в этот ряд следует включить и стихотворение поэта «*Флейты греческой тэта и йота...*», написанное 7 апреля 1937 года:

Флейты греческой тэта и йота –
Словно ей не хватало молвы –
Неизваянная, без отчета,
Зрела, маялась, шла через рвы.

И ее невозможно покинуть,
Стиснув зубы ее не унять,
И в слова языком не продвинуть,
И губами ее не размять.

А флейтист не узнает покоя –
Ему кажется, что он один,
Что когда-то он море родное
Из сиреневых вылепил глин...

Звонким шепотом честолюбивым,
Вспоминающих топотом губ
Он торопится быть бережливым,
Емлет звуки – опрятен и скуп.

Вслед за ним мы его не повторим,
Комья глины в ладонях моря,
И когда я наполнился морем –
Мором стала мне мера моя...

И свои-то мне губы не любви –
И убийство на том же корню –
И неволью на убыль, на убыль
Равноденствие флейты клоню¹.

Содержание этого темного стихотворения проясняется при сличении с одной из версий мифа о соревновании Марсия и Аполлона. Данный сюжет, ставший источником ряда художественных образов русской поэзии серебряного века, был достаточно востребован: так, «[...] в 1911 году Бенедикт Лившиц напечатал книгу стихотворений *Флейта Марсия*, а год спустя была опубликована в русском переводе Максимилиана Волошина поэма Анри де Ренье *Кровь Марсия*»². Алексей Лосев указывает на то, что «[п]овестьвательная традиция этого мифа в античной литературе довольно обширна», причем все источники «говорят одно

¹ О. Мандельштам, *Флейты греческой тэта и йота...*, [в:] О. Мандельштам, *Собрание сочинений*, т. 3, Москва 1994, с. 134-135.

² О. Ронен, *Поэтика О. Мандельштама*, Санкт-Петербург 2002, с. 82.

и то же»³. Между тем анализ показывает, что причина, по которой Аполлон победил в этом соревновании, в различных источниках далеко не «одна и та же», отсюда три версии мифа:

1. Аполлон играл лучше и потому победил (версия 1), ср.:

Фригийский силен, или сатир, Марсий, сын Эагра, поднял однажды ту флейту, которую бросила Афина Паллада, пробовавшая на ней играть, но испугавшаяся своих раздутых щек при игре. Над ней смеялись и боги; и сама она убедилась в своем безобразии, когда стала играть на флейте, глядясь в зеркальную поверхность воды. Марсий стал учиться играть на флейте и быстро достиг успехов. Это побудило его вступить в состязание с Аполлоном, который был известен как выдающийся игрок на кифаре. Когда судьи этого спора высказались за Аполлона, то последний содрал с Марсия кожу [...]»⁴.

Эту же картину находим в *Метаморфозах* Овидия (IV: 383-400) и в *Истории* Геродота (VII: 26), а также в учебном пособии Николая Куна⁵, широко известном современному российскому читателю.

2. Аполлон «перевернул свою лиру и начал играть», предложив Марсию сделать то же самое⁶; последний сделать этого со своим инструментом, конечно, не мог и потому проиграл (версия 2).

3. «Аполлон победил потому, что, играя на кифаре, он одновременно и пел»⁷, Марсий же, играя на авлосе («греческой флейте»), петь, разумеется, не имел возможности (версия 3). Данная версия, представленная в сборнике *Мифологическая библиотека* Аполлодора, или Псевдо-Аполлодора (I или II в. н. э.), восходит к трактату александрийского грамматика эллинистической эпохи Дионисия Скитобрахиона (III в. до н. э.)⁸, где интересующий нас фрагмент изложен более подробно:

Между ним [Аполлоном] и Марсием завязался спор о превосходстве в искусстве. Нисейцы были взяты судьями. Первым молча сыграл на кифаре Аполлон, а затем Марсий заиграл на флейтах [здесь и далее курсив наш; речь идет об авлосе с двойной тростью, или двойном авлосе. – В. М.] и поразил необычностью и благозвучием напевов уши судей; они решили, что он значительно превосходит выступавшего перед ним Аполлона. Когда противники снова сошлись, чтобы второй раз показать судьям свое искусство, Аполлон, как говорят, стал играть, сопровождая звуки кифары пением в лад, и благодаря этому превзошел

³ А.Ф. Лосев, *Античная мифология в ее историческом развитии*, Москва 1957, с. 396.

⁴ А.Ф. Лосев, *Античная мифология...*, loc. cit.

⁵ Н.А. Кун, *Легенды и мифы Древней Греции*, Москва 1954 [1914], с. 39-40.

⁶ D.A. Olsen, *World flut lore. Folktales, myths, and other stories of magical flute power*, Urbana et al. 2013, p. 136; R. Hard, *The Routledge handbook of Greek mythology*, London New York 2004, p. 157.

⁷ Аполлодор, *Мифологическая библиотека*, Ленинград 1972, с. 130.

⁸ Аполлодора А.Ф. Лосев упоминает, однако трактат Дионисия Скитобрахиона им не отмечен.

впечатление, которое произвели на судей флейты. Его соперник вознегодовал и стал объяснять слушавшим, что нисколько не справедливо отнимать у него победу, потому что следует сравнить искусство игры того и другого, а не голоса, т. е. что нужно рассмотреть лишь музыкальный строй и звучание кифары и флейты, и что к тому же несправедливо сочетание *двух искусств* сравнивать с одним. Аполлон же, согласно мифу, сказал, что он нисколько не нарушил условий и что Марсий делает то же самое, что и он, когда дует во флейты; *нужно или дать обоим равную возможность сочетать то и другое, или запретить обоим пользоваться в состязании ртом, чтобы только при помощи рук показать собственное искусство*. Слушатели признали, что Аполлон говорит правильно, и снова сравнили искусство того и другого. Марсий был признан побежденным, а Аполлон был так рассержен состязанием, что поступил с ним слишком жестоко: он содрал с него заживо кожу⁹.

В этой версии простодушный Марсий проиграл не в музыкальном, а в словесном соревновании с хитроумным богом, применившим подмену тезиса, т. е. был обманут: ведь *пользоваться ртом* для Марсия означало ‘дудеть, играть’, для Аполлона же – ‘петь’, при этом *равной возможности сочетать то и другое* (игру на инструменте и пение) не было по определению, поскольку авлет *пользуется в состязании ртом* для игры и потому *молвить* ‘говорить’¹⁰ неспособен. Заметим: в стихотворении Мандельштама речь идет как раз о том музыкальном инструменте, которому, ввиду вынужденной немоты исполнителя, *не хватает молвы* и который *в слова языком не продвинуть*. Эта характеристика «греческой флейты» проясняется, а значит, воспринимается как интертекстуальная аллюзия лишь в контексте версии (3); версии же, условно обозначенные выше как (1) и (2), ключа к пониманию строк Мандельштама не дают. Связь с версией (3) просматривается и в драме Иннокентия Анненского *Фамира-кифаред* (1906), на которую автор *Грифельной оды* отозвался краткой рецензией¹¹. Напомним сюжет:

Остов сказки, лежащей в основе моей новой драмы *Фамира-кифаред*, таков: сын фракийского царя Филаммона и нимфы Аргиопы Фамира, или Фамирин, прославился своей игрой на кифаре, и его надменность дошла до того, что

⁹ Дионисий Скитобрахмон, <Поход Диониса и Афины>, [в:] *Вопросы классической филологии*, вып. 15, Москва 2010, с. 619 и 621.

¹⁰ Ср.: а) – *Одно только слово написано, – молвит* глупый помещик, – а золотое это слово! (М.Е. Салтыков-Щедрин, *Дикий помещик*, [в:] М.Е. Салтыков-Щедрин, *Собрание сочинений*, т. 16, Москва 1974, с. 24); б) «*Молва́* ж. общий говор, громкая, шумная беседа. *Молву* через речку слышно», «*Молвь* ж. молва; || выговор, произношение, говор; || словесная речь или язык» (В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. 2, Москва 2001, с. 288).

¹¹ О. Мандельштам, *Иннокентий Анненский. Фамира-кифаред*, [в:] О. Мандельштам, *Сочинения*, т. 2, Москва 1990, с. 257-258. Обратим внимание на следующий факт: «Начинающий Мандельштам ориентируется практически не на последователей Владимира Соловьева, не на Вячеслава Иванова, а, скорее, на Анненского [...]» (Л. Гинзбург, «Камень», [в:] Осип Мандельштам, *Камень*, Ленинград 1990, с. 262).

он вызвал на состязание муз, но был побежден и в наказание лишен глаз и музыкального дара [курсив наш. – В. М.]. Софокл написал на эту тему трагедию, в которой сам некогда исполнял роль кифарэда, но трагедия не дошла до нас¹².

Обратим внимание на следующий фрагмент драмы:

Я не скажу ни слова ни с укором,
 Ни в похвалу тебе. Но не зови
 На мертвую дыханье флейты. Сердцу
 Оно нечисто. Кровью налились
 На лбу флейтиста жилы, и животным
 Его подобны губы – так же их
 Одушевить не может слово. Красны
 И, пухлые, противны¹³.

Как видим, и здесь, по формулировке Александра Аникина, «игра на флейте не совместима со словом»¹⁴ (версия 3); заметим, что в драме И. Анненского упоминаются Геродот (версия 1) и Марсий: *Про Марсия ты слышал? Иногда // Заглядывать полезно... в Геродота*¹⁵.

Вспоминая обстоятельства написания анализируемого нами стихотворения Осипа Эмильевича, вдова поэта, Надежда Мандельштам, пишет:

И про флейту – «И ее невозможно покинуть, Стиснув зубы, ее не унять, И в слова языком не продвинуть, И губами ее не размять...» Мне кажется, что слова про то, что флейту невозможно продвинуть в слова, знакомы поэту. Здесь говорится про тот момент, когда в ушах уже стоит звук, губы только шевельнулись и мучительно ищут первые слова...¹⁶.

Аналогия не представляется корректной: «продвижение стоящего в ушах звука в слова» для флейтиста невозможно по причине вынужденной немоты, для поэта же – и естественно, и возможно (пусть даже порою «мучительно»).

Темным остается первый стих. Александр Мец полагает, что здесь говорится «о двух буквах греческого алфавита в слове “флейта”»¹⁷. Мысль об анаграмма-

¹² И.Ф. Анненский, *Фамира-кифарэд*, [в:] И.Ф. Анненский, *Избранные произведения*, Ленинград 1988, с. 308.

¹³ И.Ф. Анненский, *Фамира-кифарэд...*, с. 361-362.

¹⁴ А.Е. Аникин, *Фамира-кифарэд. Пушкин и Ион-Аполлонид*, [в:] А.Е. Аникин, *Иннокентий Анненский и его отражения*, Москва 2011, с. 141.

¹⁵ И.Ф. Анненский, *Фамира-кифарэд...*, с. 339.

¹⁶ Н.Я. Мандельштам, *Воспоминания*, кн. 3, Москва-Берлин 2019, с. 218.

¹⁷ А.Г. Мец, *Текст стихотворения О. Э. Мандельштама «Флейты греческой тэта и йота...» по новонайденной копии*, [в:] *Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры*, т. 1, Санкт-Петербург 1994, с. 223.

тическом, декоративном или ином звуковом повторе, связывающем названия букв греческого алфавита *тэта* и *йота* с буквами *й* и *т* в слове *флейта*, представляется вполне естественной, вместе с тем едва ли целесообразно было бы полагать, что появление в анализируемом стихе слов *тэта* и *йота* обусловлено лишь целями эвфонии.

Американский славист Виктор Террас предлагает два de facto взаимоисключающих пояснения: 1. «Тэта – буква смерти; на флейте греки играли на похоронах [...]»¹⁸. Данное пояснение предполагает в читателе: а) основательное знание древнегреческого языка (θάνατος ‘смерть’); б) его буквенной символики: в приговорах афинских судей тэта означала смерть¹⁹; в) народных традиций Древней Греции. 2. «Для обозначения музыкальных нот греки использовали простые и измененные буквы своего алфавита. <...> Тэта и Йота – просто музыкальные ноты»²⁰. К сожалению, В. Террас не указывает источник своей информации, но если таковым считать трактат Алипия *Введение в музыку* (IV в.), содержащий системное и наиболее авторитетное описание древнегреческой буквенной музыкальной нотации, то в представленных в данном трактате таблицах (так называемых «таблицах Алипия», материал которых позже используют Кассиодор и Боэций) буквы Θ ‘тэта’ и Ι ‘йота’ применяются исключительно в составе диграфов, именно последние (после расшифровки, произошедшей в XIX в.) были поставлены в соответствие современным нотным знакам, напр.: «ἰῶτα καὶ λάμβδα πλάγιον» ‘йота с лежащей лямбдой’ – ноте *re*, «θῆτα καὶ λάμβδα ἀνεστραμμένον» ‘тэта с перевернутой лямбдой’ – ноте *mi*²¹, etc. Иными словами, «музыкальные ноты тэта и йота» в древнегреческой традиции отсутствуют: есть ноты, которые соответствуют современным *re* и *mi*, однако в эпоху Античности эти ноты обозначались не буквами Θ и Ι, а диграфами с участием данных двух букв; заметим также, что очень трудно представить себе музыкальное произведение, основанное на двух нотах.

Не принимая рассмотренные трактовки (но и не вступая с их авторами в дискуссию), Михаил Гаспаров предлагает следующую конъектуру: «Мы склонны даже думать, что в ст. 1 следует восстановить “...мята и йота”: вариант с “тэтой”, несомненно, авторский (lectio difficilior²²), но из того, что он больше нравился

¹⁸ В. Террас, *Классические мотивы в поэзии Осипа Манделштама*, [в:] *Манделштам и Античность*, Москва 1995, с. 26.

¹⁹ Vide, e.g.: *A lexicon abridged from Liddell and Scott's Greek-English lexicon*, Oxford 1869, p. 298.

²⁰ В. Террас, *Классические мотивы...*, loc. cit.

²¹ Ἀλόπιος, *Εἰσαγωγή μουσική*, [in:] *Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat*, Lipsia 1895, p. 369, 371.

²² «Lectio (interpretatio) difficilior potior», или «Proclivi scriptioni praestat ardua» ‘Ясно написанному предпочтительнее темное’ (J.J. Wettstein, *Novum Testamentum Graecum*, vol. 1, Rotterdam 1831, p. 188). Заменяя сложный для понимания фрагмент простым, т. е. *тэту* на *мяту*, М.Л. Гаспаров скорее нарушает известное предписание текстологии, чем следует ему. Это предписание относится к старинным текстам, которые были искажены переписчиками; как известно, тексты ОМ с его голоса записывала Н.Я. Манделштам. – В. М.

Н.Я. М<андельштам> в старости, не следует, что он непременно последний. Сопоставление же разночтений первых двух и третьего списка убедительных выводов не дает. Почему именно тэта и иота связывались для Мандельштама с флейтою, мы не знаем (тэта – первая буква слова *thanatos*, “смерть”); примечание А.Г. Меца, что “речь идет о двух буквах... из слова ‘флейта’”, – явное недоразумение²³. Но вариант «мята и йота», во-первых, никак не вписывается в контекст, во-вторых, не поддается разумному осмыслению, что служит весомым аргументом для трактовки его как появившегося в результате описки (*lapsi scribae*), ср.:

Это стихотворение относится к группе наиболее сложных текстологически стихотворений Мандельштама: автографы его не сохранились, а ранее известные списки Н.Я. Мандельштам содержали разночтения и по крайней мере одну общую описку, «мята» вместо «тэта», которая была устранена И.М. Семенко (с согласия Н.Я. Мандельштам) еще до первой публикации [...] ²⁴.

Получается, что ни одно из предлагаемых специалистами пояснений не подходит. Между тем, если исходить из того, что «у Мандельштама в плане содержания нет ничего немотивированного, случайного»²⁵, поставленная проблема должна иметь правдоподобное решение. Мы предполагаем, что спорная строка содержит графическую метафору.

Сравнение с графическим знаком представляет собой обычную изобразительную технику: *У Ивана Ивановича большие выразительные глаза табачного цвета и рот несколько похож на букву ижицу*²⁶; *Я отвернусь, как латинское R, // к стенке пустой. Не ищи идеала*²⁷; *Твое колено выгибалось Углом латинской буквы V*²⁸, ср. *рот фитою, ноги ижицей, стоять фертом*. Возможность метафор, в основе которых лежит такое сравнение, доказывают выражение *дельта реки* и следующие цитаты: *Оно выфыркивает, пытаясь вырваться, ядовитый дымок; серые гейзерчики пыли бьют из-под его лап кверху, в потное лицо с налипшими на лоб волосами и страдальческой ижицей рта, в углу которого мкнет сигарета*²⁹; *Когда сотни фонаричков с лесенками мечутся по улицам, подвешивая бемоли к ржавым крюкам, укрепляя флюгера диезов, снимая целые вывески поджарых тактов, – это, конечно, Бетховен; но когда кавалерия восьмых и шестнадцатых в бумажных султанах с конскими значками и штандартиками рвется в атаку – это тоже Бетховен*³⁰.

²³ М.Л. Гаспаров, *О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года*, Москва 1996, с. 120.

²⁴ А.Г. Мец, *Текст стихотворения...*, с. 216.

²⁵ О. Ронен, *Поэтика О. Мандельштама...*, с. 14.

²⁶ Н.В. Гоголь, *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*, [в:] Н.В. Гоголь, *Сочинения*, т. 1, Москва 1959, с. 447.

²⁷ Е. Хорват, *Я отвернусь, как латинское R...*, «Знамя» 1994, № 5, с. 70.

²⁸ Т. Собакин, *На Патриарших прудах*, «Октябрь» 1997, № 12, с. 49.

²⁹ Л. Ржевский, *Дина. Записки художника*, Нью-Йорк 1979, с. 92.

³⁰ О. Мандельштам, *Египетская марка*, [в:] *Сочинения*, т. 2, Москва 1993, с. 481.

Именно в контексте этой номинативной тактики поддается раскрытию темный стих ОМ. Образ «греческой флейты» (αὐλός) возникает при соединении двух графем: 1) «Θ» греч. ‘тэта, тета, фита’, изображающей раструб (если смотреть с точки зрения слушателя) или, что тоже возможно, дульце (с точки зрения музыканта)³¹; 2) «Ι» ‘йота’, изображающей трубку («трость»). Ср.: *дельта реки, изжица рта, бемоли фонарей*, аналогично: *тэта и йота флейты*. Данная графическая метафора выполняет две функции: 1) изображает очертания одинарного авлоса («флейты греческой»); 2) косвенно повторяет содержание эпитета *греческой* и тем самым: а) акцентирует этот эпитет; б) заставляет задаться вопросом, кто в греческих мифах играл на флейте, т. е. отсылает к пре-тексту.

Рассмотрим в этом свете смысловое устройство первой строфы: *Флейты греческой тэта и йота – Словно ей не хватало молвы – Неизваянная, без отчета, Зрела, маялась, шла через рвы*. Судя по контексту, под *тэтой и йотой* имеются в виду: 1) музыка, которая: а) *зрела* ‘становилась громче’ (уподобление увеличивающемуся при созревании плоду); б) *шла через рвы* ‘становилась тише’ (подобно голосу человека, спустившегося в ров); 2) предмет – *неизваянная* ФЛЕЙТА, которая *мучилась* («маялась»), поскольку *ей не хватало молвы*. Заметим, что форма ед. ч. жен. рода *неизваянная, зрела, маялась, шла* грамматически не согласуется со словосочетанием *тэта и йота* (во избежание анаколупа требующим формы множ. ч.: *неизваянные, зрели, маялись, шли*). Форма ед. ч. жен. рода обусловлена тем, что под *тэтой и йотой* подразумеваются: а) метафорически – ед. жен. ФЛЕЙТА (*неизваянная, маялась*); б) метонимически – ед. жен. МУЗЫКА флейты (*зрела, шла <через рвы>*), т. е. согласование здесь не формальное, а семантическое. Значения (а) и (б) относятся к одному субъекту; это означает, что конструкция первой строфы анализируемого нами стихотворения представляет собой поэтическую зевгму³².

Прототипом флейтиста, лирического героя поэзии Мандельштама, послужил Карл Шваб (1873-1938) – музыкант воронежского симфонического оркестра, выпускник Штутгартской консерватории по трем специальностям: флейте, фортепиано и композиции. Для него *родным* было одно из двух морей Германии – Северное или Балтийское; как кажется, именно отсюда следующий эпитет: *Что когда-то он море родное Из сиреневых вылепил глин*. Здесь наблюдаем комбинацию двух семантически гетерогенных метафор: 1) *море <музыки>*, ср.: *Любимая, иду за Тобой, к вечному Океану Музыки и вселенских Снов, всемирных и всеединых Утверждений!*³³; *Многokrатны приливы и отливы волн оркестра*,

³¹ Напомним, что в современной оркестровой флейте дульце расположено сбоку, поэтому такая флейта именуется *поперечной*, авлос же представляет собой *продольную* флейту.

³² Пример этой же номинативной тактики: *Каждый вечер, зажженный по воле волшебницы кроткой, Каждый вечер, когда над горами и в сердце туман, К забывшей душе неуверенно-робкой походкой Приближается прежний обман* (М. Цветаева, *Наши души*, [в:] М. Цветаева, *Вечерний альбом*, Paris 1980, с. 132).

³³ А.Ф. Лосев, *Форма, стиль, выражение*, Москва 1995, с. 479.

остры и эффектны кульминации³⁴; 2) лепить <музыку>: а) топотом губ, подобно движениям ног рабочих, месящих глину³⁵; б) нажимая пальцами на клапаны флейты или на клавиши фортепиано, как на глину. В тексте есть две развертки метафоры (2): а) неизваянная³⁶; б) *Комья глины в ладонях моря* 'нажимая на клапаны флейты'. Метафора лепки музыки (звуков), распространенная, в частности, в профессиональной речи музыкантов, не является уникальной, ср.: *Лепишь музыку чуть согнутыми пальцами, извлекаешь звуки, стонущие и плачущие... А пока играешь, учишься новым приемам, новым способам вылепить звук пальцами*³⁷; *Ты сидел в зал и слушал, как Лена лепит музыку. Нажимает верными пальцами на нужные клавиши*³⁸; *Пальцы слегка, но все же закруглены, в кончиках своих немного фиксированы: они как бы «лепят» звук. Их основное положение – возможно ближе к клавишам. Их основная функция – ощущать возможно больше «дно клавиши», но не давить на клавиши и тем более не «продавливать» их*³⁹; *Застывшими руками будто нащупывает клавиши: выбирает аккорд, мелодию, лепит фактуру*⁴⁰; *И такую совершенную музыку вылепил, что сам себя продырявил в тысяче мест, слезы из дыр сочились*⁴¹.

Возможно, Осип Мандельштам имеет в виду музыкальную пьесу <о родном море>, которую сочинил («вылепил») сам К. Шваб, композитор по одной из трех своих специальностей. Флейтист играет перед слушателями, но ему *кажется*, что он *один* (слушателей нет⁴²); *когда-то* он сочинил музыкальную пьесу, но ему *кажется*, что *когда-то* он *море родное из сиреневых вылепил глин*. В эпитете *сиреневый* слышатся *сирены*⁴³ – если видеть тут поэтическую этимологию, но применительно к морю более правдоподобно и традиционно было бы осмысление этого эпитета как цветового: *И небо у горизонта сиреневое. Море повторяет окраску неба, точно холст художника цвета палитры*⁴⁴; *Море то сирене-*

³⁴ С.В. Катанова, *Музыка советского балета*, Ленинград 1979, с. 197.

³⁵ Ср.: *Рядом с творилами был сколочен из досок «ток» – круглая площадка, на которой рабочие ногами месили вымоченную в творилах глину* (П. Северов, *Юность Артема*, Киев 1965, с. 22).

³⁶ Ср. e contrario *изваянная из глины: Простая флейта я, из гибкой глины, // обожжена в огне* (А. Лундквист, *Глиняная флейта*, перев. со швед. Н. Тихонова, [в:] Н. Тихонов, *Стихотворения, поэмы, переводы*, Москва 1973, с. 437).

³⁷ Г. Свиридов, *Музыка как судьба*, Москва 2002, с. 67.

³⁸ Е. Крюкова, *Старые фотографии*, [в:] <https://proza.ru/2013/09/26/1130> (26.01.2021).

³⁹ Я.М. Мильштейн, *Очерки о Шопене*, Москва 1987, с. 36.

⁴⁰ М.В. Иванов-Борецкий, *Статьи и исследования*, Москва 1972, с. 201.

⁴¹ Н. Псурцев, *Оркестр*, Москва 2006, с. 377.

⁴² Возможно, речь идет об одном слушателе: «Карл Карлович играл на нескольких инструментах. В музыкальном училище он преподавал по классу фортепиано, а в воронежском симфоническом оркестре играл на флейте. Не раз он играл специально для Осипа Эмильевича» (Н.Е. Штемпель, *Манделштам в Воронеже*, [в:] *Воронежские тетради*, Воронеж 1999, с. 251).

⁴³ А. Kahn, *Mandelstam's worlds: poetry, politics, and identity in a revolutionary age*, Oxford 2020, p. 293 sq.

⁴⁴ В. Болдырев, К. Ивановская, *Золотая дуга*, Москва 1970, с. 68.

*вое с яркими бликами, то как жидкое сверкающее серебро: цвет то густеет, и море становится тусклым, как расплавленное олово, то опять серебряные веселые блики прoderнутся на сиреневом атласе воды*⁴⁵. Если не видеть в незамкнутой, но понятной благодаря широкому контексту метафоре ОМ *море* музыку, то можно прийти к следующему истолкованию, отвлеченному от конкретики текста: «Стоит в таких условиях обрести истину внутри себя (“наполниться морем”), как окружающая страшная реальность становится во много раз страшней, делается подлинной казнью, мором»⁴⁶; буквальное понимание слов Мандельштама стоит за недоуменным вопросом В. Терраса: «В последних двух строках третьего четверостишия возникает вопрос: образ моря такой, как если бы оно было создано из сиреневых глин, понятен, но какое он имеет отношение к контексту?»⁴⁷.

Алексей Толстой, характеризуя поэтику акмеизма, в частности тексты Мандельштама, отмечает: «[...] накладывание образа на образ – очень широко распространенное явление в советской литературе. <...> Фантазия читателя испытывает то же, что фотографическая пластинка, на которой снято два изображения»⁴⁸. Рассмотрим текст с этой точки зрения. Поводом для его написания стали, видимо, не только арест К. Шваба (29.12.1935), но и опасение автора *Грифельной оды*, что и флейтист, и поэт могут повторить судьбу мифологического авлета. В этой связи заметим: а) *греческая флейта, йота и тэта* отсылают к авлосу Марсия (продольной флейте), между тем К. Шваб играл на современном инструменте – поперечной флейте; б) флейта К. Шваба была рукотворной и реальной⁴⁹, эпитет же *неизваянная* может быть понят (по формуле «concretum pro abstracto») как ‘нерукотворная’, ибо, согласно легенде, флейта была не создана руками человека, а найдена Марсием (см. пересказы Н.А. Куна и А.Ф. Лосева). Эти невязки ведут к слиянию образов авлета Марсия и лирического героя стихотворения в один, палимпсестный образ. С учетом данного факта становится возможен еще ряд пояснений:

1. *И ее невозможно покинуть, Стиснув зубы ее не унять*. Флейта (*неизваянная, без отчета*) выступает в стихотворении ОМ не только как музыкальный инструмент, но и как символ данной свыше *безотчетной*, никому неподвластной божественной силы, подчиняющей музыканта (поэта) и ведущей его

⁴⁵ А. Соболев, *Якорей не бросать*, Москва 1996, с. 58.

⁴⁶ М.С. Павлов, *О. Мандельштам. Цикл о воронежской жажде*, [в:] *Мандельштам и античность*, Москва 1995, с. 185.

⁴⁷ В. Террас, *Классические мотивы...*, с. 26.

⁴⁸ А.Н. Толстой, *О драматургии*, [в:] *А.Н. Толстой о литературе и искусстве: очерки, статьи, выступления, беседы, заметки, записные книжки, письма*. Москва 1984, с. 150.

⁴⁹ Н.Я. Мандельштам вспоминает: «И флейтист тоже был наш знакомый. Его звали Шваб. Он был немец и страшно боялся за свою единственную флейту, присланную из Германии каким-то старым товарищем по консерватории. Мы не раз заходили к нему, и он вынимал из футляра свою пленницу и утешал О. Мандельштама Бахом, Шубертом и прочей классикой» (Н.Я. Мандельштам, *Воспоминания*, кн.1, Москва 1999, с. 218).

в творчестве путем истины, в нашем случае – путем «мученика за правду искусства»⁵⁰, ср.: «"Флейта" как внутренний закон может только приказывать, а не подчиняться. <...> Реальность [...] разительно противоречит закону флейты, в силу чего поэт не может ни жить, ни творить и существование становится для него "мором", гибелью»⁵¹.

2. *Вслед за ним мы его не повторим, Комья глины в ладонях моря, И когда я наполнился морем – Мором стала мне мера моя...* Заметно сниженная когерентность строфы объясняется тем, что:

2.1. Она построена на близкозвучных словах: *моря – морем – мором – мера*. Общий смысл первого двуступишия строфы: «<Поскольку любое исполнение уникально и неповторимо,> его исполнение («лепку») мы не повторим, лепя («морья») в ладонях комья глины», т. е. нажимая пальцами на клапаны флейты.

2.2. В этой строфе происходит смена лица «он / флейтист (строфы 3, 4) → авторское *мы*⁵² / я (строфа 5) → авторское я (строфа 6)»: «Уподобление артикуляции движениям губ флейтиста дает поэту метафорическое основание в заключительных стихах «клонить к убыли» игру флейты уже от собственного «я»»⁵³. В риторике фигура смены или переосмысления категории лица известна как полипрозопон [Греч. *πολυπρόσωπον* 'многоликий']. Этот прием предполагает: а) смену точки зрения: *Человек идет себе, Весь как будто не в себе; Не идет, летит почти что – Это я иду к тебе!*⁵⁴; *Я вернулся в мой город, знакомый до слез, До прожилок, до детских припухлых желез. Ты вернулся сюда, так глотай же скорей Рыбий жир ленинградских речных фонарей*⁵⁵; б) смену точки зрения, сопровождаемую метаморфозой: *Запомнил я цветные сны шмеля: // плыла сквозь них ко мне моя земля*⁵⁶, ср. к шмелю его земля. Думается, что смена лица в тексте происходит по формуле метаморфозы «он / флейтист-1 <Шваб / Марсий> → я / флейтист-2 <ОМ / Марсий>». С этой точки зрения смысл второго двуступишия строфы может быть представлен таким образом: «И когда я напол-

⁵⁰ И. Бушман, *Поэтическое искусство Мандельштама*, Мюнхен 1964, с. 13.

⁵¹ М.С. Павлов, *О. Мандельштам*, с. 183.

⁵² Этот грамматический перенос характерен не только для научной, но и для разговорной речи: *Тогда мы пойдем вот так-с! – лысый выдвинул тут же пешку* (Н. Думбадзе, *Солнечная ночь*, Москва 1977, с. 285).

⁵³ А.Г. Мец, *Текст стихотворения...*, с. 224. Ср. наблюдение вдовы поэта: «Губы – орудие производства поэта: ведь он работает голосом. Рабочий топот губ – это то, что соединяет работу флейтиста и поэта. Если бы О. М. не испытал, как шевелятся губы, он не мог бы написать стихов про флейтиста» (Н.Я. Мандельштам, *Воспоминания*, кн. 1, 217-218).

⁵⁴ И. Федоров, *Человек идет себе...*, «Знамя» 2003, № 11, [в:] <https://magazines.gorky.media/znamia/2003/11/sherst-moej-lyubimoj-sobaki.html> (26.01.2021).

⁵⁵ О. Мандельштам, *Ленинград*, [в:] *Сочинения*, т. 3, Москва 1994, с. 42. Ю.И. Левин констатирует в этом тексте смену («сдвиг»): а) «я → ты» (лицо); б) «Ленинград → Петербург» (время) (Ю.И. Левин, *О. Мандельштам*, [в:] Ю.И. Левин, *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, Москва 1998, с. 18 и 19).

⁵⁶ И. Жданов, *Запомнил я цветные сны шмеля...*, «Время и мы», т. 81, Нью-Йорк et al. 1984, с. 82.

нился <своим неповторимым> морем <музыки>, <эта> мера стала мне мором (смертью)'. Владимир Мусатов утверждает: «“Море” возникло из “меры”, то есть из ритмического, музыкального строя [...]»⁵⁷. Однако эта трактовка никак не отвечает однозначно вытекающей из контекста семантике метафоры *море* <музыки>, под *мерой* же, судя по контексту и прецедентному тексту, следует понимать меру <мастерства>. Внеконтекстная и внеконситуативная версия, по которой в этой строфе «анаграммируется фамилия академика <Николая Марра>»⁵⁸, более чем сомнительна.

3. *И свои-то мне губы не любви – И убийство на том же корню – И неволью на убыль, на убыль Равноденствие флейты клоню*. Смысл первого двустушия строфы: ‘Остановка движения *губ* прекращает (убивает, *губит*) музыку’. Михаил Павлов, принимая художественную трактовку Осипа Мандельштама, *ex definitione* далекую от филологических реалий, утверждает: «Слово *губа*, помимо *привычного нам* [курсив наш. – В. М.], имеет также устаревшее значение “казнь”, “пагуба”, в котором оно является родственным слову *губить*»⁵⁹. Однако: а) в современном русском литературном языке у имен существительных морфонологического класса с ударной концовкой *-á* корневое ударение появляется лишь в форме вин. ед.: *вóду*, *скóвороду*, устар. *íзбу*, *губу*; б) слова *губá* и *губить* (ср. *губа* ‘пагуба’) не однокоренные («на том же корню», по ОМ), этимологически никак не связаны и сближаются лишь по близкозвучию, т. е. здесь имеет место поэтическая этимология. Смысл второго двустушия: ‘Музыка, подобно недолгому равенству дня и ночи, постепенно идет на убыль’. Флейтист-2 <ОМ / Марсий> заканчивает игру и, как Марсий, готовится к гибели: «Я к смерти готов»⁶⁰. Стихотворение написано 7 апреля, весеннее равноденствие имеет место 21 марта: «может быть, от этой даты – образ “Равноденствие флейты клоню»»⁶¹.

В последних двух строфах текста речь идет о неповторимости исполнения (*Вслед за ним мы его не повторим*), а не о его неудачном повторении (*Вслед за ним мы его повторить не сможем* ‘не в состоянии, не в силах’); с этой точки зрения трудно принять следующую трактовку: «Последние два четверостишия говорят о *неудаче самого поэта* [курсив наш. – В. М.] по сравнению с успехом греческого музыканта»⁶². В пояснении М.С. Павлова «ошибки в исполнении», на неясных основаниях, приписаны уже флейтисту: «В этом флейтисте очевидно проступают черты реального музыканта К. Шваба, боявшегося за свой инструмент, забывающего себя в момент творчества, а “я” смотрит на него уже как бы

⁵⁷ В. Мусатов, *Лирика О. Мандельштама*, Киев 2000, с. 518.

⁵⁸ Е. Сошкин, *Криптограмматика. Книга о Мандельштаме*, Москва 2015, с. 181.

⁵⁹ М.С. Павлов, *О. Мандельштам...*, с. 185.

⁶⁰ Слова ОМ, сказанные в феврале 1934 г. А. Ахматовой (А. Ахматова, *Листки из Дневника (О Мандельштаме)*, [в:] О. Мандельштам, *Сочинения*, т. 1, Москва 1993, с. 20).

⁶¹ М.Л. Гаспаров, *О. Мандельштам...*, с. 62. Едва ли в последних шести стихах выражено «сомнение в правильности своего “равнодействия” с народом» (М.Л. Гаспаров, *ibid.*, с. 63).

⁶² В. Террас, *Классические мотивы...*, с. 26.

Между тем было бы упрощением вопроса полагать, что темнота и инкогерентность текста являются исключительно результатом «[...] капризов сюрреалистического воображения, которое отдано в безраздельную власть самых случайных созвучий [...]»⁶⁹. К сожалению, в стихах ОМ если не регулярно, то часто видят бессмыслицу, подчиненную эвфонии, ср., напр.: «Я не люблю стихов Мандельштама. Не люблю этого логически-бессмысленного сочетания разнородных фраз. Но я восхищаюсь этим сочетанием. Пусть стихи Мандельштама можно читать одинаково хорошо и с середины, и с начала, и с конца, но поэт, поистине, открыл в русском стихе невиданные возможности. Мандельштам с замечательным искусством ворочает словесными сцеплениями, звуковыми массажи, сцепляет их и разбрасывает. Именно у Мандельштама, а не у футуристов настоящее *торжество звука над смыслом* [курсив наш. – В. М.]. Здесь, а не у Андрея Белого, настоящая музыка стиха, не в симфониях⁷⁰, не в грубых, бросающихся в глаза внутренних рифмах, а в этом, может быть, бессмысленном, но прекрасном сочетании звуков [...]»⁷¹. Думается, что затемняющую смысл текста инкогерентность нельзя сводить к случайности, ее источники – к «созвучиям», «торжеству звука над смыслом», и то и другое – к стихотворной речи. Как показало исследование, источниками инкогерентности, значимыми для проанализированного стихотворения Осипа Мандельштама, являются:

1. Интертекстуальная осложненность номинаций («не хватало молвы», «неизваянная», «Мором стала мне мера моя», etc.), понимание которых облигаторно предполагает: а) выявление прецедентного текста; б) сличение пре-текста с принимающим текстом. Прецедентными по отношению к стихотворению Мандельштама «*Флейты греческой тэта и йота...*» являются: а) драма И. Анненского *Фамира-кифаред* (1906); б) миф о соревновании Марсия и Аполлона в версии Дионисия Скитобрахиона.

2. Мотивационная осложненность номинаций. В образовании таких номинаций принимают участие семантические переносы как генераторы катахрез, т. е. абсурдных⁷², на первый взгляд, словосочетаний, основным источником которых в текстах Мандельштама является индивидуально-авторская метафора, в частности: а) замкнутая, т. е. имеющая подсказку в виде непосредственно примыкающих к ней ключевых слов: *Флейты греческой тэта и йота*; б) незамкнутая: *вылепил море*. Случай (б) осложнен необходимостью поиска контекстуально приемлемого ключевого слова: *море* → *море музыки*.

3. Конситуативная осложненность номинаций: *Что когда-то он море родное Из сиреневых вылепил глин*. При истолковании текстов автора *Грифельной оды*

⁶⁹ С.С. Аверинцев, *Судьба и весть Осипа Мандельштама*, [в:] О. Мандельштам, *Сочинения*, т. 1, Москва 1990, с. 7.

⁷⁰ Имеется в виду цикл версетов А. Белого: *Драматическая симфония* (1902), *Северная симфония* (1904), *Возврат* (1905) и *Кубок метелей* (1908).

⁷¹ Л.Н. Лунц, *Цех поэтов*, [в:] Л.Н. Лунц, *Литературное наследие*, Москва 2007, с. 342-343.

⁷² К абсурду, если трактовать его как «non vero φαινόμενον rationi nostrae apparens» (S. Glassius, *Philologia sacra*, Lipsia 1743, p. 370), приводит нарушение принципов логики и правдоподобия.

трудно обойтись без обращения к фактам его биографии, в нашем случае – к факту дружбы поэта с флейтистом К. Швабом.

Указанные нами три типа номинативной сложности реализуют характерную для поэтики позднего Мандельштама «установку на загадку»⁷³. За такой установкой могут стоять:

1. Темный намек (κάλυμμα, συγκάλυμμα). Деметрий Фалерский, в трактате которого появляется первая фиксация термина *аллегория* (в старинном смысле, как метафора in genere, т. е. намек на основе любого переноса), противопоставляя речь прикрытую и открытую, отмечает: «νῦν δὲ ὥσπερ συγκάλυμματι τοῦ λόγου τῆ ἀλληγορία κέχρηται· πᾶν γὰρ τὸ ὑπονοούμενον φοβερώτερον, καὶ ἄλλος εἰκάζει ἄλλο τι· ὁ δὲ σαφὲς καὶ φανερόν, καταφρονεῖσθαι εἰκόσ, ὥσπερ τοὺς ἀποδεδυμένους» ‘Аллегория представляет собою речь прикрытую, а все, что заключает в себе темный намек, возбуждает гораздо больше ужаса и всяких догадок среди разных <слушателей>. С другой стороны, то, что выражено ясно и открыто, достойно лишь презрения, подобно человеку без одежды’⁷⁴. Этот прием придает стихам характер энигмы, пророческий, эмоционально минорный оттенок.

2. Эзопов язык. Никита Струве, отмечая, что с начала 20-х гг. одни стихи Мандельштама «[...] будут звучать как вызов или окрик, другие обрастут зашифрованным языком (как, напр., *Грифельная ода*)», предлагает такое пояснение этому факту:

Трагическая гибель Гумилева, казненного за «противогосударственный заговор» через неделю после смерти <Александра> Блока, вынужденная немота <Анны> Ахматовой (если она и писала, то в стол), новая зашифрованная манера Мандельштама – по-разному отображают, до чего была доведена поэзия при новом режиме⁷⁵.

Ср.: «“Блаженное, бессмысленное слово” – оно как раз достаточно бессмысленно, чтобы *на слове невозможно было словить* [курсив наш. – В. М.], однако и достаточно бессмысленно, чтобы хранить неостывшую память о словесности слова, о Логосе»⁷⁶. Казалось бы, если учесть характер эпохи, в которую создавались тексты позднего Мандельштама, за их затемненностью действительно должен стоять эзопов язык.

Как и государственный деятель, по имени которого она названа *сталинской*, эта эпоха не поддается однозначной оценке. Точек зрения на Иосифа Сталина и его время много; нас должен интересовать в первую очередь взгляд самого ОМ. Ключевой тезис его *Оды* (1937), адресованной И.В. Сталину (и потому

⁷³ О. Ронен, *Поэтика О. Мандельштама...*, с. 28.

⁷⁴ Δημήτριος, *Περὶ ἐπιμυθείας*, Glasgwa 1743, p. 374.

⁷⁵ Н. Струве, *О. Мандельштам*, London 1988, с. 30-31.

⁷⁶ С.С. Аверинцев, *Судьба и весть Осипа Мандельштама...*, с. 220.

известной как *сталинская*), гласит: *Должник сильнее иска*⁷⁷. Приведем пояснение Михаила Гаспарова: «Иск Сталину предъявляет прошлое за все то злое, что было в революции и после нее; Сталин пересиливает это светлым настоящим и будущим. Несчастья – это случайности, чадающие вокруг большого плана⁷⁸. Решение на этом суде выносит народ, и оно непререкаемо [...]»⁷⁹. С этой точки зрения получается, что Мандельштам увидел «светлое настоящее», т. е. поверил в плодотворность того, что делается в СССР под руководством И.В. Сталина (результаты: воссоздание практически полностью утраченного после Первой мировой и Гражданской войн промышленного комплекса, что впоследствии обеспечило победу в Отечественной войне, создание системы здравоохранения, системы всеобщего среднего обучения, современной университетской системы и т. д.). Как известно, создание индустриальной базы, обеспечившей безопасность, а в дальнейшем – и экономическое благополучие народа, потребовало: 1) мер внеэкономического принуждения; 2) связанных с такими мерами: а) ограничений на свободу слова; б) репрессивных действий со стороны государства. Среди тех, кто осознавал жесткую историческую необходимость происходящего в стране, был и Осип Мандельштам⁸⁰. Приведем свидетельство современника:

М.Д. Вольпин <...> в конце 29-го или в самом начале 30-го <года> оказался где-то в глубинке, в селе. И собственными своими глазами увидел все ужасы коллективизации и «ликвидации кулачества как класса». Увиденное потрясло его до глубины души. Подавленный – лучше даже сказать, раздавленный – этими своими впечатлениями, он поделился ими с Мандельштамом. *Но, вопреки ожиданиям, сочувствия у него не нашел* [здесь и далее курсив наш. – В. М.]. Выслушав его рассказы, Осип Эмильевич надменно вскинул голову и величественно произнес:
– *Вы не видите бронзовый профиль Истории*⁸¹.

Присмотримся к первым строчкам *Оды*: «Когда б я **уголь** взял для высшей похвалы – Для радости рисунка непреложной [...]»⁸². Поэт метафорически уподоблен художнику; если же учесть тот факт, что при рисовании **углем** в качестве контрастного фона применяется **белая** бумага, то это: 1) означает, что портрет

⁷⁷ О. Мандельштам, *Ода*, [в:] О. Мандельштам, *Собрание сочинений*, т. 3, Москва 1994, с. 113.

⁷⁸ Имеются в виду строчки: *Несчастья скроют ли большого плана часть, Я разыщу его в случайностях их чада...* (О. Мандельштам, *Ода...*, с. 113). – В. М.

⁷⁹ М.Л. Гаспаров, *О. Мандельштам...*, с. 94.

⁸⁰ Отсюда теория «сделки с властью» (Александр Жолковский, Лада Панова, Сергей Стратановский, Ирина Сураг и др.). См. разбор: В.П. Москвин, *Стихотворение О. Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда...»: к трактовке «темных» мест*, «Филологические науки. Научные доклады высшей школы» 2021, № 2, с. 55 sq.

⁸¹ Б.М. Сарнов, *Последний творческий акт. Случай Мандельштама*, Москва 2000, с. 97.

⁸² О. Мандельштам, *Ода...*, с. 112.

И.В. Сталина, нарисованный Манделъштамом – **черно-белый**⁸³; 2) объясняет выбор угля в качестве инструмента для рисования. Данное цветовое решение, если не корректирующее, то аксиологически дополняющее ключевой тезис *Оды*, носит эзоповский, т. е. припрятанный характер (видимо, именно поэтому оно до сих пор не было замечено исследователями данного текста).

С обозначенной нами точки зрения мнение Н. Струве, приведенное выше, целесообразно признать логичным и отвечающим конситуации, но принять его без ряда оговорок трудно, поскольку Манделъштам активно применял зашифрованный язык в текстах, лишенных антиправительственной подоплеки (таких, напр., как «*За то, что я руки твои не сумел удержатъ...*», 1920; *Грифельная ода*, 1923; «*Сохрани мою речь навсегда...*», 1931, *Восьмистишия*, 1933-1935; *Стихи о неизвестном солдате*, 1937 и др.), в текстах же, требовавших зашифровки («*За гремящую доблесть грядущих веков*», 1931; *Ленинград*, 1931; «*Квартира тиха, как бумага*», 1933; «*Мы живем, под собою не чуя страны...*», 1933), выражался прямо. Затемнение в текстах Осипа Манделъштама связано с возвышением стиля, с пророческим пафосом, что соответствует облику поэта, обладавшего «необыкновенно точн[ым] зрени[ем] и провидческ[им] дар[ом]»⁸⁴, ср.:

С первого взгляда лицо Манделъштама не поражало. Худой, с мелкими, неправильными чертами, он всем своим обликом напоминал персонажей картин <Марка> Шагала. Но вот он начал читать, нараспев и слегка ритмически покачиваясь. Мы с <Александром Александровичем> Блоком сидели рядом. Вдруг он тихонько тронул меня за рукав и показал глазами на лицо Осипа Эмильевича. Я никогда не видела, чтобы человеческое лицо так изменялось от вдохновения и самозабвения. Некрасивое, незначительное лицо Манделъштама стало *лицом ясновидца и пророка* [курсив наш. – В. М.]. Это поразило и Александра Александровича⁸⁵.

С одной стороны, стихотворение «*Флейты греческой тэта и йота...*» звучит как темное и, как мы теперь знаем, сбывшееся пророчество о судьбе – и флейтиста К. Шваба, и самого Манделъштама; с другой стороны, учитывая тот факт, что данное стихотворение явно вуалирует связь актуальной для поэта конситуации с прецедентным текстом, следует признать правоту Н. Струве.

⁸³ Здесь уместна аналогия с черно-белым памятником Никите Хрущеву в исполнении Эрнста Неизвестного.

⁸⁴ Л.М. Видгоф, «*Но люблю мою курву Москву*». *Осип Манделъштам: поэт и город. Книга-экскурсия*, Москва 2012, с. 468.

⁸⁵ А.Г. Мец, С.В. Василенко, Л.М. Видгоф, Д.И. Зубарев, Е.И. Лубяникова, П. Мицнер, *Летопись жизни и творчества О.Э. Манделъштама*, Санкт-Петербург 2019, с. 167-168.

References

1. Sources

- Akhmatova A., *Listki iz Dnevnika (O Mandel'shtame)*, [v:] O. Mandel'shtam, *Sochineniya*, t. 1, Moskva 1993.
- Annenskiy I.F., *Famira-kifared*, [v:] I.F. Annenskiy, *Izbrannyye proizvedeniya*, Leningrad 1988.
- Boldyrev V., Ivanovskaya K., *Zolotaya duga*, Moskva 1970.
- Dionisii Skitobrakhion, <*Pokhod Dionisa i Afiny*>, [v:] *Voprosy klassicheskoy filologii*, vyp. 15, Moskva 2010.
- Dumbadze N., *Solnechnaya noch'*, Moskva 1977.
- Erisanova I.A. [v:] <https://predanie.ru/audio/311891-30311-1937-fleyty-grecheskoy-teta-i-yota/>.
- Fedorov I., *Chelovek idet sebe...*, «Znamya» 2003, № 11, [v:] <https://magazines.gorky.media/znamia/2003/11/sherst-moej-lyubimoy-sobaki.html>
- Gogol' N.V., *Povest' o tom, kak possorilsya Ivan Ivanovich s Ivanom Nikiforovichem*, [v:] N.V. Gogol', *Sochineniya*, t. 1, Moskva, 1959.
- Ivanov-Boretskiy M.V., *Stat'i i issledovaniya*, Moskva 1972.
- Katonova S.V., *Muzyka sovetskogo baleta*, Leningrad 1979.
- Khorvat E., *Ya otvernus', kak latinskoye R...*, «Znamya» 1994, № 5.
- Kryukova E., *Staryye fotografii*, [v:] <https://proza.ru/2013/09/26/1130> (26.01.2021).
- Kun N.A., *Legendy i mify Drevney Gretsii*, Moskva 1954 [1914].
- Losev A.F., *Forma, stil', vyrazheniye*, Moskva 1995.
- Lundkvist A., *Glinyanyaya fleyta*, perev. so shved. N. Tikhonova, [v:] N. Tikhonov, *Stikhotvoreniya, poemy, perevody*, Moskva 1973.
- Mandel'shtam O., *Egipetskaya marka*, [v:] O. Mandel'shtam, *Sochineniya*, t. 2, Moskva 1993.
- Mandel'shtam O., *Fleyty grecheskoy t-eta i yota...*, [v:] O. Mandel'shtam, *Sobraniye sochineniy*, t. 3, Moskva 1994.
- Mandel'shtam O., *Innokentiy Annenskiy. Famira-kifared*, [v:] O. Mandel'shtam, *Sochineniya*, t. 2, Moskva 1990.
- Mandel'shtam O., *Leningrad*, [v:] O. Mandel'shtam, *Sochineniya*, t. 3, Moskva 1994.
- Mandel'shtam O., *Oda*, [v:] O. Mandel'shtam, *Sobraniye sochineniy*, t. 3, Moskva 1994.
- Mil'shteyn Ya. M., *Ocherki o Shopene*, Moskva 1987.
- Psurtsev N., *Orkestr*, Moskva 2006.
- Rzhevskiy L., *Dina. Zapiski khudozhnika*, New-York 1979.
- Saltykov-Shchedrin M.E., *Dikiy pomeschik*, [v:] M.E. Saltykov-Shchedrin, *Sobraniye sochineniy*, t. 16, Moskva 1974.
- Severov P., *Yunost' Artema*, Kiyev 1965.
- Sobakin T., *Na Patriarshikh prudakh*, «Oktyabr'» 1997, № 12.
- Sobolev A., *Yakorey ne brosat'*, Moskva 1996.
- Sviridov G., *Muzyka kak sud'ba*, Moskva 2002.
- Tsvetayeva M., *Nashi dushi*, [v:] M. Tsvetayeva, *Vecherniy al'bom*, Paris 1980.
- Zhdanov I., *Zapomnil ya tsvetnyye sny shmelya...*, «Vremya i my», t. 81, New-York et al. 1984.

2. Studies

- A lexicon abridged from Liddell and Scott's Greek-English lexicon*, Oxford 1869.
- Alópiος, *Eisagogē moysiḱḱḱ*, [in:] *Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiatarum veterum quidquid exstat*, Lipsia 1895.

- Anikin A.E., *Famira-kifared. Pushkin i Ion-Apollonid*, [v:] A.E. Anikin, *Innokentiy Annenskiy i ego otrazheniya*, Moskva 2011.
- Apollodor, *Mifologicheskaya biblioteka*, Leningrad 1972.
- Averintsev S.S., *Sud'ba i vest' Osipa Mandel'shtama*, [v:] O. Mandel'shtam, *Sochineniya*, t. 1, Moskva 1990.
- Bushman I., *Poeticheskoye iskusstvo Mandel'shtama*, München 1964.
- Dal' V.I., *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka*, t. 2, Moskva 2001.
- Διμήτριος, *Peri érmínelas*, Glasgua 1743.
- Excerptio de Arte grammatica Prisciani*, [in:] Maurus Rabanus, *Opera omnia*, t. 5, Lutetia Parisiorum 1864.
- Everett E., *A system of English versification*, New York & Philadelphia 1848.
- Fridrikh G., *Struktura sovremennoy liriki*, Moskva 2010.
- Gasparov M.L., *O. Mandel'shtam. Grazhdanskaya lirika 1937 goda*, Moskva 1996.
- Ginzburg L., «Kamen'», [v:] Osip Mandel'shtam, *Kamen'*, Leningrad 1990.
- Glassius S., *Philologia sacra*, Lipsia 1743.
- Hard R., *The Routledge handbook of Greek mythology*, London & New York 2004.
- Kahn A., *Mandelstam's worlds: poetry, politics, and identity in a revolutionary age*, Oxford 2020.
- Levin Yu.I., *O. Mandel'shtam*, [v:] Yu.I. Levin, *Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika*, Moskva 1998.
- Losev A.F., *Antichnaya mifologiya v eye istoricheskom razvitií*, Moskva 1957.
- Lunts L.N., *Tsekh poetov*, [v:] L.N. Lunts, *Literaturnoye nasledíye*, Moskva 2007.
- Mandel'shtam N.Ya., *Vospominaniya*, kn.1, Moskva 1999
- Mandel'shtam N.Ya., *Vospominaniya*, kn.3, Moskva-Berlin 2019.
- Mets A.G., *Tekst stikhotvoreniya O.E. Mandel'shtama «Fleyty grecheskoy t-eta i yota...» po novonaydennoy kopii*, [v:] *Russian Studies. Ezhekvartal'nik russkoy filologii i kul'tury*, t. 1, Sankt-Peterburg 1994.
- Mets A.G., Vasilenko S.V., Vidgof L.M., Zubarev D.I., Lubyannikova E.I., Mitsner P., *Letopis' zhizni i tvorchestva O.E. Mandel'shtama*, Sankt-Peterburg 2019.
- Moskvín V.P., *Stikhotvoreniye O. Mandel'shtama «Sokhrani moyu rech' navsegda...»: k traktovke «temnykh» mest*, «Filologicheskiye nauki. Nauchnyye doklady vysshey shkoly» 2021, № 2.
- Musatov V., *Lirika O. Mandel'shtama*, Kiyev 2000.
- Olsen D.A., *World flutelore. Folktales, myths, and other stories of magical flute power*, Urbana et al. 2013.
- Pavlov M.S., *O. Mandel'shtam. Tsikl o voronezhskoy zhazhde*, [v:] *Mandel'shtam i antichnost'*, Moskva 1995.
- Ronen O., *Poetika O. Mandel'shtama*, Sankt-Peterburg 2002.
- Sarnov B.M., *Posledniy tvorcheskíy akt. Sluchay Mandel'shtama*, Moskva 2000.
- Shengeli G.A., *Tekhnika stikha*, Moskva 1960.
- Shtempel' H.E., *Mandel'shtam v Voronezhe*, [v:] *Voronezhskíye tetradi*, Voronezh 1999.
- Soshkin E., *Kriptogrammatika. Kniga o Mandel'shtame*, Moskva 2015.
- Struve N., *O. Mandel'shtam*, London 1988.
- Terras V., *Klassicheskiye motívy v poezii Osipa Mandel'shtama*, [v:] *Mandel'shtam i Antichnost'*, Moskva 1995.
- Tolstoy A.N., *O dramaturgii*, [v:] *A.N. Tolstoy o literature i iskusstve: ocherki, stat'i, vystupleniya, besedy, zametki, zapisnyye knizhki, pis'ma*, Moskva 1984.

Vidgof L.M., «*No lyublyu moyu kurvu Moskvu*». *Osip Mandel'shtam: poet i gorod. Kniga-ekskursiya*, Moskva 2012.

Whibley L., *A companion to Greek studies*, Cambridge 1931.

Wettstein J.J., *Novum Testamentum Graecum*, vol. 1, Rotterodam 1831.

КОРОТКО ОБ АВТОРЕ

Василий Павлович Москвин – доктор филологической наук, профессор, почётный работник высшего профессионального образования Российской Федерации; Волгоградский государственный социально-педагогический университет, профессор кафедры русского языка и методики его преподавания. **Последние публикации: Монографии:** *Ритмические средства языка: Фигуры и стили*, Москва: Флинта 2020; *Русская метафора: Опыт семиотического описания*. Изд. 5-е, сущ. перераб. и доп., Москва: Изд-во «ЛЕНАНД / УРСС» 2019; *Теоретические основы стилистики*. Изд. 3, стереотип, Москва: Наука-Флинта 2018. **Статьи:** *Цезура как предмет лексикографического описания*, [в:] *Материалы метаязыкового семинара Института лингвистических исследований Российской академии наук*. Вып. 3. 2017-2019 годы. СПб.: Ин-т лингвистич. исследований РАН 2020, с. 174-241 [<https://iling.spb.ru/books/metalinguage/2020.pdf>]; *Ударение лексическое и ударение метрическое: разграничение понятий*, „Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка” 2020, т. 79, № 4, с. 24-50.

ORCID ID: 0000-0001-6849-253X

Email: vasmoskvin@yandex.ru