

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S160578800025500-6

Стихотворение О. Мандельштама “Соломинка”: лингвистический комментарий

© 2023 г. В. П. Москвин

Доктор филологических наук, профессор
Волгоградского государственного социально-педагогического университета,
Россия, 400066, Волгоград, просп. им. В.И. Ленина, д. 27
vasmoskvin@yandex.ru

Резюме. Как показал анализ, образную канву стихотворения О. Мандельштама “Соломинка” составляет развернутая интертекстуальная аллюзия к рассказу Э. По “Лигейя”, во многом вплоть до герметичности затемненная рядом семантических переносов. Выявление прецедентных опор данной аллюзии способствует более полному пониманию данного текста; приведены факты, в свете которых имя *Лигейя* (англ. *Ligeia*) целесообразно рассматривать как говорящее; пояснение получила анацикличность структуры стихотворения. Обозначенная интертекстуальная подоплека стихотворения Мандельштама ставит под сомнение эвфонические трактовки, принадлежащие: 1) М.Л. Гаспарову, полагающему, что при поиске рифмы к слову *убита* пришло имя *Серафита*, которое и “привело за собой вереницу романтических имен”, в частности имя *Лигейя*; 2) В.В. Мусатову, считающему, что «дело не в женщине, а в звуке ее имени, который вибрирует, создавая ощущение блаженности, и из этой вибрации возникает новый ряд имен: “Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита”». Стихотворение Осипа Мандельштама “Соломинка” написано в высоком лирическом стиле. Высокий стиль несовместим: 1) с вульгаризмами и грубым просторечием; 2) с категорией комического. Фактор (1) ставит под сомнение постулируемый Г. Фрейдиным намек на “вульгарное выражение эротического содержания”, лежащий, по его трактовке, в основе стихотворения Мандельштама; фактор (2) — предполагаемую Н.И. Харджиевым связь данного стихотворения с комическим гротеском В. Хлебникова “Ошибка смерти” и утверждаемую В.В. Ивановым связь имени лирической героини текста Мандельштама с соломинкой, через которую Барышня Смерть в указанной пьесе Хлебникова пила вишневый сок.

Ключевые слова: поэтика, Мандельштам, образность, семантический перенос, интертекстуальность.

Для цитирования: Москвин В.П. Стихотворение О. Мандельштама “Соломинка”: лингвистический комментарий // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82. № 2. С. 33–51. DOI: 10.31857/S160578800025500-6

O. Mandelstam's Poem “The Straw”: A Linguistic Commentary

© 2023 Vasily P. Moskvina

Doct. Sci. (Philol.), Professor
at the Volgograd State Socio-Pedagogical University,
27 V.I. Lenin Prospect, Volgograd, 400066, Russia
vasmoskvin@yandex.ru

Abstract. As our analysis has showed, the figurative outline of O. Mandelstam's poem “The Straw” is an expanded intertextual allusion to E. Poe's story “Ligeia”, largely obscured by a number of semantic transfers to the point of tightness. The identification of the precedent supports of this allusion contributes to a more complete understanding of this text; facts are given in the light of which the name *Ligeia* might be considered as meaningful; the anacyclicity of the structure of the poem has been clarified. The indicated intertextual

background of Mandelstam's poem casts certain doubt on the euphonic interpretations belonging to: 1) M.L. Gasparov, who believes that when searching for a rhyme, the name *Serafita* came to the word *ubita* ‘killed,’ which “led to a string of romantic names”, in particular the name *Ligeia*; 2) V.V. Musatov, who believes that “it’s not a woman, but the sound of her name, which vibrates, creating a feeling of blissfulness, and from this vibration arises a new series of names: *Lenore*, *Solominka* ‘Straw’, *Ligeia*, *Seraphita*”. Mandelstam's poem “The Straw” is written in a high lyrical style. High style is incompatible: 1) with vulgarisms and rude vernacular; 2) with the category of the comic. Factor (1) casts certain doubt on the hint postulated by G. Freudin to the “vulgar expression of erotic content”, which, according to his interpretation, lies at the heart of the Mandelstam's poem; factor (2) — N.I. Khardzhiev's supposed connection of this poem with V. Khlebnikov's comic grotesque “The error of death” and V.V. Ivanov's alleged connection of the lyrical name the heroines of Mandelstam's text with a straw, through which the Lady Death in the specified play by Khlebnikov drank cherry juice.

Key words: poetics, Mandelstam, imagery, semantic transfer, intertextuality.

For citation: Moskvina, V.P. *Stihotvorenie O. Mandelshtama “Solominka”: lingvisticheskiy kommentarij* [O. Mandelstam's Poem “The Straw”: A Linguistic Commentary]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Serija literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2023, Vol. 82, No. 2, pp. 33–51. (In Russ.) DOI: 10.31857/S160578800025500-6

1. Введение

Данный текст традиционно оценивается как герметичный, “непроницаемый” [1, с. 96], как «набор “блаженных слов”» [2, с. 65]; как бессмыслица, компенсируемая музыкой ритма и звуковых комбинаций: «Это действительно — “высокое косноязычие”, по Гумилеву, да и можно ли было бы косноязычие это прояснить? Едва ли. Иногда случается думать, что человеческая душа была бы беднее, если бы не отзывалась она на то, что скорей смутно и сладостно ей что-то напоминает, чем ее чему-либо учит или что-то ей рассказывает. В конце концов это — “звуки небес” [...]» [3, с. 94], сюда же отнесем следующие типовые оценки: “стихотворение апеллирует прежде всего к слуху” [4, с. 239]; «[...] отношение к слову как образу, как единству значимости и звучащей природы, фонемы и смысла, содержания и формы определяет функцию звука в поэзии Мандельштама: движение “звуковых представлений” может исполнять обязанность динамики смыслов. Стихотворение “Соломинка” (1916) — сложная разработка женского имени, лежащего в основе текста, — имени Саломеи Андрониковой. “Корнесловие” становилось у Мандельштама все более активным, — сцепление слов как звуков сперва поддерживало, а потом и заместило сцепление идей» [5, с. 308], с фонологической и метрической точек зрения данное стихотворение обстоятельно рассмотрела С. Семмлер-Вакарелийская [6]. Прочтение текста, казалось бы, вновь и вновь убеждает нас в справедливости приведенных характеристик, ср.:

I

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне 1
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок, 2

Спокойной тяжестью — что может быть печальней — 3
На веки чуткие спустился потолок, 4
Соломка звонкая, соломинка сухая, 5
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней, 6
Сломалась милая соломка неживая, 7
Не Саломея, нет, соломинка скорей. 8
В часы бессонницы предметы тяжелее, 9
Как будто меньше их — такая тишина, — 10
Мерцают в зеркале подушки, чуть белее, 11
И в круглом омуте кровать отражена. 12
Нет, не Соломинка в торжественном атласе, 13
В огромной комнате над черною Невой, 14
Двенадцать месяцев поют о смертном часе, 15
Струится в воздухе лед бледно-голубой. 16
Декабрь торжественный струит свое дыханье, 17
Как будто в комнате тяжелая Нева. 18
Нет, не Соломинка — Лигейя, умиранье, — 19
Я научился вам, блаженные слова. 20

II

Я научился вам, блаженные слова: 21
Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита. 22
В огромной комнате тяжелая Нева, 23
И голубая кровь струится из гранита. 24
Декабрь торжественный сияет над Невой. 25
Двенадцать месяцев поют о смертном часе. 26
Нет, не Соломинка в торжественном атласе 27
Вкушает медленный томительный покой. 28
В моей крови живет декабрьская Лигейя, 29
Чья в саркофаге спит блаженная любовь. 30
А та — Соломинка, быть может — Саломея, 31
Убита жалостью и не вернется вновь¹. 32

Уточним: неясность (см. раздел 3) сочетается здесь с высоким одическим стилем (см. раздел 2), что характерно как для символизма, от которого ОМ, строго говоря, никогда не отходил, так и

¹ Текст приведен по изданию [7, с. 95–96].

для стихов позднего ОМ. По мнению С. Голдберга, в данном стихотворении наблюдается возврат ОМ “к эстетике символизма” [8, с. 131]; более точной представляется следующая оценка: “Осип Мандельштам, разрывая связи с символистами, оставался продолжателем символизма” [9, с. 395]. Стимулом этого разрыва был, скорее всего, констатируемый самим С. Голдбергом “страх влияния”, отталкивавший ОМ от Блока и символизма [10, с. 81]. С этой точки зрения вызывает понимание позиция Г.В. Адамовича: “[...] Блок один в наш век Пушкину противостоит и до известной степени ему отвечает, и его продолжает. <...> Есть **царство Блока**, и сознают они это или нет, **все новейшие русские поэты — его подданные**, даже если иные среди них и становятся подданными-бунтовщиками и подданными-отступниками” [3, с. 88, 90].

2. Стилистическая характеристика стихотворения

Анализируемое стихотворение ОМ принадлежит высокому стилю. В современном российском языкознании господствует мнение, согласно которому понятие высокого стиля несет на себе “печать устарелости”, не отвечает “современному состоянию языка”, представляет собой утративший актуальность “осколок прежней стилистической системы”, etc. (см. обзор: [11, с. 284–291]), отсюда недостаточная изученность сложных и элокутивно утонченных механизмов высокого стиля в отечественной филологической традиции. Указанное обстоятельство вынуждает нас обратиться при стилистической характеристике стихотворения ОМ к ряду теоретических пояснений, а также произвести некоторые дополнения к понятийно-терминологическому аппарату современной русской поэтики. Возвышают стиль данного текста², придают ему торжественное звучание:

1. Длина стиха: размер Ябж/м (1-я часть) и зеркально: Ябм/ж (1-я строфа 2-й части), во 2-й строфе 2-й части мужская и женская клаузулы чередуются хиастически, 3-я строфа 2-й части — опять Ябж/м³; соответственно, силлабический объем стиха симметрично колеблется в пределах от 12 до 13 слогов. Согласно старинной

филологической традиции, колоны, в частности стихи⁴, принято подразделять на следующие три типа: а) komma (от 1 до 6 слогов), cf.: “ [...] ὅτι κόμμα ἐστὶ σύνθεσις διανοίας μικροτέρα κώλου, ἀπὸ μιᾶς συλλαβῆς μέχρις ἑξ ἑκτενομένη” ‘komma сия есть синтез мысли, меньший колона, от одного слога не более чем до шести достигающий’ [14, с. 819 / Περὶ εὗρ. IV, 1]; б) semicolon (от 7 до 11 слогов), ср., напр.: “Semicolon sustinet medium naturam inter Colon, & Comma, & tamen plus est, quam Incisum, Seu Comma” ‘Семиколон занимает середину между колоном и коммой, <по длине> превышая комму’ [15, с. 45 / P. II, 6]; в) длинный колон (от 12 слогов), в частности colon oblongum, превышающий длину гекзаметра, cf.: “Colon mediocre est *Membrum* iustae magnitudinis, intra nimirum duodecimam, & decimam octauam, aut vicesimam *Syllabam* se continens, diciturque Graece *μέτριον*” ‘Терпимой длины колон — колон величиною между двенадцатью и восемнадцатью или двадцатью слогами, по-гречески *метрион* именуемый’ [15, с. 46 / P. II, 7]. Стилистическая релевантность силлабического объема стиха была отмечена еще в эпоху Античности: “Γίνεται μὲν οὖν ποτὲ καὶ μακροῦ κώλου καιρός, οἷον ἐν τοῖς μεγέθεσιν [...]” ‘Речь о предметах величественных требует удлинения колонов’, поэтому “[...] διὰ τοῦτο καὶ ἑξάμετρον ἡρῶν τε ὀνομάζεται ὑπὸ τοῦ μήκους, καὶ πρέπον ἡρώσιν [...]” ‘гекзаметр по своей длине приличествует героической <песне> и <повествованию> о героях’, “[...] καὶ βραχέος οἷον, ἢ τοι μικρόν τι ἡμῶν λεγόντων [...]” ‘краткие же колоны к предметам мелким применимы’, их сочетание дает “ξηρὰ σύνδεσις” ‘сухое, аскетичное течение речи’ [12, с. 6 & 4 / De eloc., 5 & 4]. Применяемые ОМ колоны (στίχοι) достигают нижнего предела гекзаметра, слоговой объем которого варьируется, как известно, в пределах “от 13 до 17 слогов” [16, с. 109], длина колонов, приближающаяся

² Отличительные черты высокого стиля: 1) несовместимость с категорией комического, бытовыми ассоциациями; 2) установки на пространность, архаизацию и ксенизацию речи; последние две установки служат, в частности, устранению бытовых ассоциаций [11].

³ Таким же образом расположены женские и мужские рифмы [6, с. 416]. Как показано ниже (см. раздел 3), чередование размеров и чередование рифм отвечают иконической структуре текста.

⁴ Начиная с Античности ученые указывают на изоморфизм стихового членения поэтической речи и колометрического членения речи прозаической: “Ὡσπερ ἡ ποιησις διαίρεται τοῖς μέτροις· οἷον ἡμιμέτροις, ἢ ἑξαμέτροις, ἢ τοῖς ἄλλοις· οὕτω καὶ τὴν ἐρμηνείαν τὴν λογικὴν διαίρει καὶ διακρίνει τὰ καλοῦμενα κῶλα, καθάπερ ἀναπαύοντα τὸν λόγον, τὰ τε καταλεγόμενα αὐτά, καὶ ἐν πολλοῖς ὅροις ὀρίζοντα τὸν λόγον· ἐπεὶ τοι μακρὸς ἂν εἴη καὶ ἄπειρος, καὶ ἀτεχνῶς πνίγων τὸν λέγοντα” ‘Подобно тому как поэтическая речь членится на такие меры (μέτροις), как полустушия и гекзаметрические стихи, а также все подобные им, так же и речь прозаическая разделяется и разрезается на так называемые колоны, кои паузами членят речь на множество частей, а иначе речь была бы пространной и безграничной, неискusной и удущающей говорящего’ [12, с. 2 / De eloc., 1]. Иоанн Сикелиот именовал колон “риторическим стихом (ῥητορικὸς στίχος)”, утверждая: “Κῶλον δὲ ἐστὶ στίχος [...]” ‘Колон является стихом [...]’ [13, с. 82 / Ἐξήγ. I: 6–7].

к гексаметрической, делает возможным использование большой цезуры (см. пункт 4).

2. Пространность синтаксических построений, осложненная гипозевкисом (*Соломка звонкая, соломинка сухая*), парентезой (*что может быть печальней*), уточнениями (*Не Саломея, нет, соломинка скорей*), сравнениями (*Как будто в комнате тяжелая Нева*), перечислением (*Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита*), многочисленными художественными определениями.

3. Полисиллабы, которые могут быть определены как слова, длина которых превышает три слога⁵, т.е. длину стопы, а потому способствуют появлению пиррихия, замедляющего течение речи и ослабляющего монотонный симметризм изотонии: *соломинка, бессонная, Саломея, бессонница, отражена, торжественный, бледно-голубой, умиранье, научился, блаженные, Серафита, голубая, томительный, декабрьская, саркофаге*. Отсюда более или менее выраженное приближение к метрической неопределенности вялого стиха (так может быть переведен термин латиноязычной филологии *versus tardigradus*), в котором нет либо недостаточно малых синтаксических цезур, т.е. членений строки синтаксическим швом на отдельные словоформы и фонетические слова⁶, напр.: а) с эстетически мотивированной сменой ускорений и замедлений: *И жизнь, и| восторг, и| печаль — // Все то, че|го хватит| с лихвою: // И странн|о|приимну|ю даль, // И предно|вогодню|ю хвою* (Е. Елагина. И смотрит глазами Пьеро..., 2005); б) с обнажением приема в комических целях: *Буду| песни| тебе| сказыва|ть, // не|збывно|неза|бвенны|я, // тихо|струино|го|лосисты|е, // мелко|крупча|тоо|бильны|е!* (А. Левин.

⁵ Как нам представляется, критерии краткости / пространности речевого сегмента заключены в количественных параметрах артикуляционного благозвучия. В этой связи заметим: 1. Полисиллабы, в целом характерные для книжного языка, в устной неофициальной речи регулярно сокращаются посредством различного рода метаплазмов до двух-трех или даже одного слога, ср.: *прово|лка* (4 слога) → разг. *прово|лк|а* (3 слога), *Санкт-Петербург* (4 слога) → разг. *Питер* (2 слога), *заместитель* (4 слога) → разг. *зам* (1 слог), etc. В данной дихотомии полисиллабам противостоят краткие, производные от них единицы; длина первых превышает три слога, длина вторых колеблется от одного слога до трех. 2. При скандовке стих членится на полные (от 2 до 3 слогов) либо усеченные (вплоть до 1 слога) стопы. Таким образом, с точки зрения благозвучия кратким должен быть признан речевой отрезок, слоговой объем которого колеблется от 1 до 3 единиц.

⁶ Cf.: “Unde caesura distinctus dicitur finis ordinis metrici conjunctus cum fine ordinis in vocabulis” ‘Цезурой именовать принято совпадение метрических рядов с концовками слов’ [17, с. 20].

Пылевлагопроникающий..., 2001). В стихотворной речи действует ограничение на использование длинных, пиррихиеобразующих слов, поскольку наличие пиррихиев⁷ облигаторно предполагает снижение числа лексических ударений, а тем самым ослабление стопного ритма и приближение стиха к звучанию прозы. В старинных руководствах использование словоформ, слоговой объем которых составляет две стопы и более, т.е. “длинных слов”, считалось недостатком стиха. Так, латиноязычный просветитель эпохи Каролингского возрождения Рабан Мавр (ок. 780—856), пишет: “[...] non oportet in carmine has syllabas quodlibet excedere nomen, ut Carthaginensium, Hierosolymitanorum, et Constantinopolitanorum” ‘не должно в стихах употреблять слов, сей меры превосходящих, таких, как *карфагенянское, иерусалимитов и константинополитан*’ [18, с. 675 / Exc. III]. Строки, содержащие такие слова, именовались “замедленными, вялоидущими (*tardigradi*)” [vide, e.g.: 19, с. 353] и трактовались как “странность” [20, с. 179]. В качестве иллюстрации регулярно приводилось следующее двустопное из мнемонической поэмы, составленной в 1611 г. оксфордским филологом Уильямом Бейзом (1564—1614) из наиболее частотных латинских слов. В этих стихах трудно угадать гекзаметр:

Contur|baba|ntur Co|nstanti|nopolitani
Innume|rabil|bus sollici|tudini|bus.

[21, с. 140 / Cent. XII: 1227]

Эквиметрический перевод (второй стих читается как пентаметрический):

‘Обеспо|кое|ны ко|нстанти|нополи|тане
Неисчи|слимейши|ми претрево|лнения|ми’

Здесь лексическими ударениями поддержаны лишь два метрических из шести. Очевидна следующая зависимость: чем больше в стихе метрических ударений, поддержанных лексическими, тем он ритмичнее, и наоборот⁸. Ср.:

Нет, не| Соло|минка| в торже|ственном| атла|се

Лексическими ударениями здесь оказываются поддержаны всего три метрических из шести, что и придает стиху замедление (лексическое ударение на акцентно самостоятельной лексеме *нет*

⁷ Пиррихий мы понимаем как стопу, в которой метрическое ударение не поддержано лексическим.

⁸ Иными словами, соответствие числа лексических ударений числу метрических должно быть “[...] sufficient to keep the underlying metrical pattern from being obscured [...]” ‘достаточным для поддержания опознаваемости базовой метрической схемы’ [22, с. 38].

не отвечает метрической схеме стиха, поэтому при скандовке оно потребует приглушения⁹: *Н[è]т, н[é]|| ...*).

4. Медиальная цезура, придающая стиху зеркально-симметричное членение “ЯЗ || ЯЗ”, отмеченная предцезурным пиррихием¹⁰ и потому замедляющая течение речи, что также отвечает стилиевой интенции текста, ср.:

Когда|, соло|минка, || не спишь| в огро|мной спа|льне
И ждешь|, бессо|нная, || чтоб, ва|жен и| высок,
Споко|йной тя|жестью — || что мо|жет быть| печа|льной —
На ве|ки чу|ткие || спусти|лся по|толок,

В поэтике такая цезура известна как “пиррихическая” [англ. *pyrrhic caesura*]. Текст написан восходящим мажорным метром, но дактилическая цезура — плачущая скрипка, “нажим смычка” [24, с. 192], придает минорность. С. Семмлер-Вакарелийска отмечает, что цезура “создает здесь инициальную паузу” [6, с. 407]; точнее было бы говорить о медиальной паузе, усиленной замедлением на предцезурном пиррихии.

5. Отсутствие резких стиховых переносов. В тексте наблюдаем лишь два переноса: а) *double-rejet* (см. стихи 1 и 2)¹¹; б) *contre-rejet* (см. стихи 27 и 28). Еще Дионисий Галикарнасский (I в. до н.э.) отметил, что поэт нередко должен из одного стиха в другой “*μηχάνειν τὸν λόγον*” ‘продлевать речение’ [25, с. 426 / *De comp. verb.* XXVI: 256], ср. в латинском переводе: “*ulterius sermonem protrahere*” ‘в чужие пределы продлевать речение’. Рассматривая условия, при которых “[π]ὼς ποίημα, ἢ μέλος πεζῇ λέξει καλῇ παραπλήσιον γένοιτο” ‘[с]тихотворная речь, в частности лирика, приобретает черты сходства с прозой’, Дионисий указал на активность применения переносов как основную причину такого сходства [25, с. 416 и 424–439], cf. latine: “*Etenim pedestri quam proxime orationi acceditur, quam numeris mensuris erratum est*” ‘Чем больше метрических ошибок [т.е. случаев переноса. — В.М.], тем более к **прозе** [букв. ‘к языку солдат’. — В.М.] речь приближается’

⁹ Напомним: при приглушении отсутствует качественная редукция ударного гласного (напр.: *тѣть Тань!* [т’ѣт’|тáн’]), при атонировании же клитика (*за гóрод* [зл-гóрьт]) либо энклиномен (*зá город* [зá-гърът]) утрачивает лексическое ударение, а соответствующий гласный подвергается качественной редукции.

¹⁰ М.Л. Гаспаров справедливо указывает на то, что практически сквозная дактилическая цезура диктует здесь выбор предцезурных слов: “длинные, с дактилическими окончаниями” [23, с. 189].

¹¹ *Double-rejet* тут незаметен; вероятно, именно в этой связи С. Семмлер-Вакарелийска отмечает, что “здесь нет реально-го переноса (there is no real enjambement)” [6, с. 407].

[25, с. 417]. Обильные стиховые переносы традиционно применяются для стилизации разговорной, сниженной речи; ОМ в анализируемом тексте явно их избегает.

6. Отсутствие резких стиховых членений; за исключением двух случаев (см. пункт 5) стиховые членения совпадают с грамматическими паузами.

В результате действия шести указанных выше стилистически релевантных факторов возникает характерная для поэтики ОМ “замедленная, плавная, строгая речь, оваянная холодом бесстрастия” [26, с. 131].

7. Тематическая минорность, чему способствует, в частности, интертекстуально коннотированный ономастикон текста: имя *Ленор* отсылает к двум стихотворениям Э.А. По о смерти девушки: “Ленор” (1843, перевод К.Д. Бальмонта, 1901) и “Ворон” (1845, перевод Д.С. Мережковского, 1890), *Лигейя* — к мистической новелле Э.А. По “Лигейя” о смерти и чудесном возвращении возлюбленной героя (1838, перевод К.Д. Бальмонта, 1901), *Серафита* — к мистическому роману О. де Бальзака “Серафита” (1834)¹².

8. Затемненность текста. Высокий стиль несовместим: а) с комизмом, в частности пародией и бурлеском; б) с бытовыми, вульгарными, физиологическими ассоциациями; в) с открытостью описаний. Сопоставляя речь прикрытую и открытую, Деметрий Фалерский отмечает: “*νῦν δὲ ὥσπερ συγκαλύμματα τοῦ λόγου τῇ ἀλληγορίᾳ κέχρηται* *πάν γὰρ τὸ ὑπονοούμενον φοβερώτερον, καὶ ἄλλος εἰκάζει ἄλλο τι· δὲ σαφὲς καὶ φανερόν, καταφρονεῖσθαι εἰκόσ, ὥσπερ τοὺς ἀποδεδυμένους*” ‘Аллегория [имеется в виду ἀλληγορία in genere, т.е. любой перенос. — В.М.] представляет собою **речь прикрытую**, а все, что заключает в себе темный намек, возбуждает гораздо больше ужаса и всяких догадок среди слушателей. С другой стороны, то, что **выражено ясно и открыто**, достойно лишь презрения, подобно человеку без одежды’ [12, с. 74 / *De eloc.*, 100]. И затемненность “Соломинки”, и интертекстуальные отсылки к мистическим текстам (см. пункт 7) вполне отвечают этому старинному правилу. Считается, что установка на загадку появляется в поздних стихах ОМ (начиная с 1920 г.), в подтверждение приводится, в частности, следующее двустишие: *И блаженное, бессмысленное слово В первый раз произнесем*

¹² Имя *Саломея* отсылает к известному библейскому сюжету (Матф. 14: 6–11), однако эта коннотация, также минорная, не вписывается ни в сюжетную, ни в образную ткань стихотворения. Обратим внимание на тот факт, что оно не включено в ряд “блаженных слов”: *Ленор*, *Соломинка*, *Лигейя*, *Серафита* (стих 22).

(ОМ. В Петербурге мы сойдемся снова, 24.11.1920), ср.: «“Блаженное, бессмысленное слово” — оно как раз достаточно бессмысленно, чтобы на **сло-ве** невозможно было **словить**, однако и достаточно бессмысленно, чтобы хранить неостывшую память о словесности слова, о Логосе» [27, с. 220]. Думается, что курс на затемнение был взят раньше: *Я научился вам, блаженные слова* (дек. 1916). Н.Я. Мандельштам поясняет: “И в любви бывают блаженно-бессмысленные слова [...]” [28, с. 70]; следует также полагать, что за герметизмом поздних стихов ОМ стоит не только и не столько эвфемия (напр., политическая, как в “Оде”, или эротическая, как, напр., в “Мастерице виноватых взоров”), сколько установка на возвышение стиля.

В результате использования рассмотренных выше приемов и средств возникает “[...] тот торжественный и монументальный стиль, который наиболее характеризует зрелую поэзию Мандельштама”, когда его стихи “[...] все чаще напоминают маленькие оды или трагедийные монологи” [26, с. 131].

3. Пояснения к темным местам

Стихи обращены к княжне Саломее Николаевне Андроникиной (1889–1982), петербургской красавице, хозяйке салона, внучатой племяннице А.Н. Плещеева. Вдова ОМ вспоминает: “Сам он говорил о себе, что часто восхищался женщинами, но действительно влюблен был в юности только дважды — в Саломею Андроникину и в <Анну> Зельманову” [28, с. 271]. Имя *Саломея* выступает по отношению к нему *Соломинка* как эпоним [4, с. 241], ср.: «Соломинка — домашнее прозвище, данное Андроникиной ее фактическим мужем <поэтом> Рафаловичем: “Саломочкой ее зовут другие. / Не так, как все, я называл ее. / <...> Сбылся мой сон, **соломинка** моя» [29, с. 74]. Слова *соломинка* и *Саломея* связаны в тексте:

1. Отрицательным сравнением: *Не Саломея, нет, соломинка скорей!* Ср.: «Украшением синих вторников [т.е. вечеров в салоне С.Н. Андроникиной. — В.М.] была Саломея Андроникова, не писательница, не поэтесса, не актриса, не балерина и не певица — **сплошное “не”**» [30, с. 301].

2. Переносом по сходству референтов, т.е. семантической метафорой, или метафорой ex simili: *Соломка звонкая, соломинка сухая*. Ср.: “У Саломеи была высокая и очень тонкая фигура. Такая же тоненькая была и Анна Ахматова. Они обе могли, скрестив руки на спине, охватить ими талию так, чтобы концы пальцев обеих рук сходились под грудью” [30, с. 301].

3. Близкозвучием, ср.: *Сал[А]м[е]я ~ с[А]л[о]минка*, “в русском произношении оба <слова> начинаются слогом /sal/, в результате второе выглядит “как диминутивная форма первого”, отсюда вариативность в его написании: а) минускулизация — как имени нарицательного; б) капитализация — “как имени собственного” [4, с. 241], ср.: «Имя “Соломинка” Мандельштам [...] писал то с большой, то с маленькой буквы: оно для него колебалось между собственным и нарицательным» [23, с. 196]; [31, с. 167].

Следовательно, слово *соломинка* в значении ‘Саломея’ представляет собой семантическую (2) и одновременно звуковую (3) метафору. С этой точки зрения трудно принять следующее пояснение: «[...] “звуковое представление” помещается внутри “значимости” и дает толчок для образования новых смыслов — “САЛОМ[е]я — СОЛОМ[и]нка”. Подобную практику образования новой семантики путем **изменения фонетического состава слова** в русскую поэзию ввел Хлебников, к опыту которого Мандельштам в то время был чрезвычайно внимателен» [31, с. 166]. Подчеркнем: звуковая метафора представляет собой не “изменение фонетического состава слова”, а лексическую субституцию, производимую на основе близкозвучия: *соломинка* вм. *Саломея*, <Марк> *Шагал* вм. *шаг*, напр.: *вижу лица, запрокинутые к весне, // и саму весну — так близко, в пяти шагалах* (П. Калугина. С высоты, 2014); *пишк* вм. *шик*: *Японская кружка, для пишки* — “Шанель” (Св. Литвак. Ты помнишь ли ту суету на перроне, 2003); *прудон* вм. *пруд*, ср.: *где ловится из чистого прудона // рыбешка золотая без труда* (Б. Лихтенфельд. Экскурсия, 2010), etc.

Характеризуя ономастикон стихотворения ОМ, специалисты указывают: 1) на его интертекстуальную отмеченность: “*Ленор* (Линор) и *Лигейя* — женщины, унесенные ранней смертью, персонажи одноименных ст<ихотворе>ния и новеллы Э. По” [32, с. 558]; с неточностями: а) “Поэт сравнивает её с героинями Эдгара По (*Лигейя*, *Ленор*) и Бальзака (*Серафима*)¹³” [35, с. 476]; б) в стихотворении “появляются мертвые, **воскресающие**

¹³ Так в тексте; следует: *Серафита*. В рассказе Э. Лимонова [33] героиня, по словам автора, — профессор русской филологии В.П. Полухина, “[...] перевирает строчку *Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита*, — она произносит *Соломинка, Цирцея, Серафита*, опуская первую из героинь Эдгара По, подменяя вторую античной Цирцеей и русифицируя бальзаковскую Серафиту в Серафиму”, “[...] путает отчество самой Саломеи: из *Николаевны* она превращает ее в *Ираклиевну*, как если бы она была дочерью советского литературоведа и телевизионного personality Ираклия Андроникова” [34, с. 242 и 243]. — В.М.

из небытия женские образы Эдгара По (**Ленора** [? — В.М.] и Лигейя)” [36, с. 102]: воскресла только Лигейя; 2) на эфонический стимул его инвенции: при поиске рифмы «откликом на слово “убита” приходит имя “Серафита” и ведет за собой вереницу романтических имен» [23, с. 192], ср.: «[...] дело не в женщине, а в звуке ее имени, который вибрирует, создавая ощущение блаженности, и из этой вибрации возникает новый ряд имен: “Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита”» [31, с. 167]; 3) на его связь с темой смерти: “Все эти героини объединены одной чертой — в их жизни обнаруживается роковая предопределенность к смерти в расцвете сил” [31, с. 169]; ср.: “Это — знаменательный ряд литературных имен, героинь Эдгара По и Бальзака, смертельно больных любовью [...]” [37, с. 102]; имя Лигейи связано “с романтической любовью, преодолевающей смерть” [23, с. 192], etc. Есть и такая трактовка: «Перечень этих имен восходит к статье Т. Готье о Ш. Бодлере: “...Вечно желанный и никогда не достижимый идеал, верховная божественная красота, воплощенная в образе эфирной, бесплотной женщины... как Лигейя... и Элеонора Эдгара По и Серафита — Серафит Бальзака...”» [38, с. 272]. Душается, дело не только в этом.

Начнем с наиболее очевидного момента. Имея *Ленор, Соломинка* (“Саломея”), *Лигейя, Серафита* поставлены в один ряд, образуя 22-й стих, тем самым свойства Ленор, Лигейи и Серафиты приписываются Саломее¹⁴. Здесь наблюдаем так наз. СИНОЙКИОЗИС [греч. *συνωικήσις* ‘связывание’] — неожиданное сравнение, реализуемое, как правило, в сочинительной конструкции, нередко в виде перечисления¹⁵. Синойкиозис представляется “соединением разнородных понятий, противоречащим общему мнению и здравому смыслу”¹⁶ [39, с. 115] лишь на первый взгляд; данный прием эксплуатирует склонность сознания к сопоставлению смежных предметов, ср.: «[...] два каких-либо куса, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество. Это отнюдь не сугубо кинематографическое

обстоятельство, а явление, встречающееся неизбежно во всех случаях, когда мы имеем дело с сопоставлением двух фактов, явлений, предметов. Мы привыкли почти автоматически делать совершенно определенный трафаретный вывод — обобщение, если перед нами поставить рядом те или иные отдельные объекты. Возьмите, для примера, могилу. Сопоставьте ее с женщиной в трауре, плачущей рядом, и мало кто удержится от вывода: “вдова”» [40, с. 253].

Коннотационал имени *Серафита*, релевантный для стихотворения ОМ, может быть раскрыт следующей выдержкой из прецедентного текста: *Уже в течение нескольких дней, приходя к Серафите, Вильфрид чувствовал, как его тело проваливается в бездну. Одним взглядом это странное создание мысленно втягивало его в сферу, в которую Медитация вводит ученого, куда Молитва переносит верующую душу, куда Мечта приводит художника, куда Сон заносит некоторых людей; ведь у каждого свой голос, зовущий к небесным безднам, у каждого свой проводник, чтобы добраться туда, и все страдают по возвращении* (О. де Бальзак. Серафита, 1834). Не постулируя интертекстуальных перекличек (они здесь явно отсутствуют), укажем на некоторое сходство впечатлений от образов Серафиты и прототипа Соломинки, которое ощущается при обращении к уже упомянутому выше стихотворению С. Рафаловича, посвященному Саломее Андрониковой:

Саломочкой ее зовут другие.
Не так, как все, я называл ее.
Молитвенное имя есть — Мария,
И грешницы святой есть житие...
А в кабаке у деревянной стойки,
Взмостившись на высокий табурет,
Безмолвная участница попойки
Пьет чрез соломинку сверкающий Моэт.
Он блещет золотом расплавленным и алым.
Как будто **кровь** растворена в вине.
О черной женщине, склоненной над бокалом,
Зловещий сон недаром снился мне.
В вечернем платье с вырезом широким
И в шляпе черной, плоской и большой,
Она каким-то призраком жестоким
Склонялась жадно над моей душой
И, как вампир, ее живые соки
Безостановочно и медленно пила...
Вот платье черное, и вырез в нем широкий,
И брови тонкие, как легкие крыла...
Как сладко мне о грешнице Марии
Мечтать, надежд обманных не тая.
Саломочкой ее зовут другие.
Сбылся мой сон, соломинка моя.
“Саломочкой ее зовут другие” (между 1915 и 1919)

Серафита втягивала <душу> Вильфрида, Саломочка (подобно вампиру, пьющему кровь жертвы) — живые соки души лирического героя.

¹⁴ Ср.: “[...] в этом контексте и переосмыслено имя героини” [37, с. 102].

¹⁵ Напр.: *Гомер, Мильтон и Паниковский! Теплая компания!* (И. Ильф, Е. Петров. Золотой теленок, 1931); *Вам с Бейроном шипела злора, Гремела и правдива лесть. Он лорд — граф ты! Поэты оба! Се, мнится, явно сходство есть* (А.С. Пушкин. Ода его сиятельству графу Дм. Ив. Хвостову, 1825); *не получается — двинем в поэты, повезет — в торгашах у метро* (Ф. Чечик. Провинциалы, 2008).

¹⁶ Cf.: “SYNOECIOSIS. Hoc schema docet diversas res conjungere, & communi opinioni cum ratione adversari [...]”.

Слова *попойка* и *кабак* шокирующе неожиданно (по крайней мере с точки зрения характеристик, представленных ОМ в стихотворении “Соломинка”) отвечают тому образу С.Н. Андрониковой, который находим в описании Э. Лимонова, откровенном и циничном [33, с. 142–148]; в этом плане “Лимонов и Саломея стоят друг друга” [34, с. 237]. С указанной точки зрения реальный образ Саломеи Андрониковой следует трактовать лишь как более или менее подходящий материал для возвышенной и мистической фантазии, созданной ОМ.

Ключевыми для адекватного осмысления текста ОМ представляются следующие два фрагмента, реализующие тему погружения в беспробудный сон, напоминающий смерть¹⁷: *Спокойной тяжести — что может быть печальней, — На веки чуткие спустился потолок <...> Всю смерть ты выпила и сделалась нежней, Сломалась милая соломка неживая*. Они осложнены:

1. Мотивационно. Контекстуальный анализ показывает, что здесь имеют место два семантических переноса: 1) метафора: <сон наплывает так, как будто бы> *тяжелый потолок спустился на веки*, отсюда следствие (в виде развертки этой же метафоры): *соломка* <под тяжестью> *сломалась* ‘уснула’; 2) метонимия, усиленная сравнением: <накапала и> *выпила* <снотворное, вызывающее беспробудный сон, крепкий как> *смерть*¹⁸, отсюда метафора, развивающая данное сравнение: *соломка неживая* ‘лежит / спит, как неживая’, ‘уснула мертвым сном’. Если 7-й стих *Сломалась милая соломка неживая* означает ‘уснула мертвым сном’, то 28-й следует понимать как развивающий эту же тему, в чем убеждает субституция *томительный покой* → *томительный сон*, ср. *Вкушает медленный томительный покой* ‘вкушает сон, спит мертвым сном’ и: *Заснул я, и снился мне Томительный сон во сне* (Н.А. Злобин. Заснул я, и снился мне..., 1953); выражение *сделалась нежней* (после снотворного) — как синоним выражения *погрузилась в сонную негу*, что подтверждается

¹⁷ Данная аналогия имеет типовой характер, ср., напр.: *Еще чаще проводится параллель между смертью и сном. Смерть есть более продолжительный сон; это — тот крепкий, железный, по выражению поэта, сон, от которого так трудно бывает пробуждение* (А.П. Голубцов. Из чтений по церковной археологии и литургике, 1917). Интертекстуальная аллюзия отсылает нас, скорее всего, к следующим стихам: *Здесь, погрузившись в сон железный, Усталая природа спит* (Ф.И. Тютчев. Здесь, где так вяло свод небесный..., 1830).

¹⁸ Пример сходной дистрибуции слова *сон*: *Все кружилось, мешалось в мозгу Осипа, и все эти картины, как чернилами, заливал черный беспробудный сон, крепкий, как смерть* (Б. Алмазов. Перевал, 1999).

если не метонимической смежностью, то явно выраженным взаимным тяготением понятий ‘сон’ и ‘нега’, ср.: *Упоенье неги сонной Наполняет дух его* (А.С. Пушкин. На Испанию родную, 1835. Вариант чернового автографа); *После водки и еды чувствуешь такую сладкую усталость, такую негу молодого сна, что как через воду слышишь говор* (И.А. Бунин. Антоновские яблоки, 1900); *Пошепчи, посмейся, милый, Милый образ, нежный сон* (А. Блок. Кто-то шепчет и смеется..., 1901).

По мысли В.В. Иванова, “построение строфы или даже всего стихотворения, основанного на звучании блаженного собственного имени, встречается уже и в ранних стихах Мандельштама. Достаточно напомнить **созвучия** *Соло́мка* — *соло́минка* — *сломáлась*... *соло́мка* — *Саломе́я* — *соло́минка* [...]” [41, с. 439]. Не исключая эвфоническую составляющую данного ряда, заметим, что связь двух центральных его звеньев (*соломинка* и *сломалась*) имеет прежде всего метафорическую основу; при недооценке данного факта адекватное понимание стихотворения едва ли возможно. Было бы упрощением вопроса полагать, что темнота и инкогерентность текстов ОМ являются исключительно результатом “[...] капризов сюрреалистического воображения, которое отдало в безраздельную власть самых **случайных созвучий** [...]” [42, с. 7]. Тем не менее, в стихах ОМ часто видят бессмыслицу, подчинённую эвфонии: “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 массами, сцепляет их и разбрасывает. Именно у Мандельштама, а не у футуристов настоящее **торжество звука над смыслом**. Здесь, а не у Андрея Белого, настоящая музыка стиха, не в симфониях¹⁹, не в грубых, бросающихся в глаза внутренних рифмах, а в этом, может быть, **бессмысленном, но прекрасном сочетании звуков** [...]” [43, с. 342–343]. Думается, что причины непонятности текстов ОМ нельзя сводить исключительно к “торжеству звука над смыслом”.

По мнению Г. Фрейдина, героиня «стала предметом презрения (was scorned) за то, что она предала ледяное совершенство [...], проявив

¹⁹ Имеется в виду цикл версесов А. Белого: “Драматическая симфония” (1902), “Северная симфония” (1904), “Возврат” (1905) и “Кубок метелей” (1908).

“нежность” и даже “ломкость”, усматривая здесь намеки на “вульгарное выражение эротического содержания” *sloamat* [...] [44, с. 133 и 334], которое характеризуется как принадлежащее грубому просторечию [45, с. 358] и которое мы здесь из этических соображений привести полностью не решились. Однако: 1) героиня была *убита жалостью* (стих 32), а не презрением; 2) как показал контекстуальный анализ, номинации *нежнее* и *сломалась* (“нежность” и “ломкость”, в трактовке Фрейдина) в тексте ОМ связаны с темой сна, а не грубой эротикой; 3) героиня *сделалась нежней* ‘предалась нежному сну, неге сна’ (спонтанный процесс под действием снотворного), а не “проявила нежность” (осознанное действие): здесь видится если не подмена, то потеря тезиса со стороны аналитика; 4) указанный намек лишен не только контекстуальной, но и, насколько это известно, конситуативной поддержки, т.е. едва ли отвечает реальному положению дел, а значит, неправдоподобен; 5) вульгаризмы, обценнизмы и элементы грубого просторечия несовместимы с высоким стилем (см. пункт 8 в разделе 2).

2. Интертекстуально. Соотнесем стихи 5–6 *Соломка звонкая, соломинка сухая, Всю смерть ты выпила и сделалась нежней* со следующими двумя отрывками из рассказа Э. По “Лигейя”:

Аналогия 1. И тогда-то я отчетливо услышал легкие шаги на ковре у ложа; и через мгновение, пока Ровена подносила бокал к устам, я увидел — или это мне померещилось — что **в бокал упали, словно из некоего незримого источника, три или четыре большие капли сверкающей жидкости рубинового цвета**. Если я это и увидел, то Ровена — нет. Она без колебаний **выпила вино**, а я не стал говорить о явлении, которое, как я подумал, было всего-навсего внушено мне взвинченным воображением, доведенным до болезненной живости страхами жены, опиумом и поздним часом. И все же не могу скрыть [...].

Сопоставим с описанием типовой процедуры приема снотворного: *Анна между тем, вернувшись в свой кабинет, взяла рюмку и накала в нее несколько капель лекарства, в котором важную часть составлял морфий, и, выпив и посидев несколько времени неподвижно, с успокоенным и веселым духом пошла в спальню* (Л.Н. Толстой. Анна Каренина, 1873–1877).

Аналогия 2. И все же не могу скрыть от самого себя, что **сразу после падения рубиновых капель состояние моей жены стало резко ухудшаться**; и на третью ночь, последовавшую за этой, руками слуг она была **обряжена для гроба**, а на четвертую я сидел один около ее **тела, повитого саваном** [...].

Соломинка, *выпив смерть* ‘**капли** снотворного’ (см. аналогию 1), уйдет подобно леди Ровене и вернется Лигейей (см. стихи 29–30). В этой же связи обратим внимание на еще одно сближение: а) *Нет, не Соломинка* [уже Лигейя?] *в торжественном атласе* <белых простыней> (стих 27) → б) тело леди Ровены in praesentia / Лигейи in potentia было *повито саваном*. Заметим: обычный материал для савана — **белый атлас**, ср.: *Хоронили ее [...] в белом атласном саване и без короны на голове* (И. Зимин. Царская работа, 2011).

Эпитет *торжественный* <атлас> (стих 27) / <декабрь> (стихи 17 и 25), если рассматривать его как коннотированный предтекстом *Двенадцать месяцев поют о смертном часе* (стих 15 / 26), получает пояснение в свете следующего типового контекста: *Протяжно разносится погребальное пение, звучит и льется торжественный погребальный марш* (Н.Г. Гарин-Михайловский. Детство Темы, 1892). С этой точки зрения указанный эпитет может быть истолкован как смещенный (*торжественная песнь о смертном часе* → *торжественный атлас / декабрь*, знаменующий конец, “смерть” года).

В стихотворении ОМ речь идет скорее о сне в образе смерти, сне под видом смерти, о мертвом сне, чем о смерти, ср. в черновом варианте: *Убита жалостью и не проснется вновь!* [46, с. 455]. Сон нередко бывает представлен в образах: а) глубокой воды (отсюда метафора *погрузиться в сон*), черной реки: *Черный сон мои дни Затопил по края* (П. Верлен. Черный сон мои дни..., 1880. Перев. А.М. Гелескула); с этой точки зрения может быть осмыслена следующая секвенция: *В огромной комнате над черною Невой* (стих 14) → *Как будто в комнате тяжелая Нева* (18) → реализация метафоры: *В огромной комнате тяжелая Нева* (23); б) тяжелого предмета, отсюда если не стертая, то узуальная метафора *тяжелый сон*, напр.: *Еще с полчаса мучили его думы, а потом внезапно навалился дурной и тяжкий, как угар, сон* (М. Бубеннов. Белая берега, 1952); индивидуально-авторская реализация этой же матрицы: *Спокойной тяжестью — что может быть печальней — На веки чуткие спустился потолок* (стихи 3–4). На веки Соломинки спустился, в образе тяжелого потолка, глубокий сон, ср.: *В одинокой фанзе зверолова, озаренной луной, потухли огни и крепкий сон спустился на крыльях ночи на веки ее обитателей* (Н.А. Байков. В дебрях Маньчжурии, 1934).

С обозначенной нами мотивационной и тематической (речь идет о глубоком сне), а также с контекстуальной точки зрения (*спустился*

не на самую Саломею²⁰, а на ее **веки**) трудно принять эротическую трактовку потолка как “партнера Саломеи” [8, с. 133]; [47, с. 118], откуда следует, что ОМ “ложе **любви** [с потолком? — В.М.] соотносит <...> со смертным ложем” [47, с. 119]. С. Семмлер-Вакарелийская видит в спускающемся потолке “крышку гроба”, отмечая, что форма *на веки* звучит как *навеки* [6, с. 409], но результатами лингвистического анализа языковая реальность этих и иных ассоциаций не подтверждается²¹: крышка гроба *опускается*, а не *спускается*; выражение *навеки тяжкие* лишено смысла, etc.

Идею смерти поддерживает стих 15 (= 26): *Двенадцать месяцев поют о смертном часе*. Существует такая его трактовка: «У Мандельштама в его стихах о Соломинке в декабре “Двенадцать месяцев поют о смертном часе” — год кончается» [48, с. 18], ср.: “декабрь кончается” [6, с. 414]. Едва ли, однако, речь идет лишь о конце (“смертном часе”) старого года; пояснения требует и олицетворяющий глагол *поют*. В.К. Тарановский указывает на то, что “у Мандельштама часы поют” [49, с. 107]; заметим также, что ход времени ассоциируется у ОМ с приближением смерти: *Что поют часы-кузнечик*, ср. далее, с уподоблением времени мышам: *Что зубами мыши точат Жизни тоненькое дно* (ОМ. Что поют часы-кузнечик..., 1918). Часы поют о приближении смертного часа не только у ОМ, ср.: *С высокой башни колокольной, Призывный заменяя звон, Часы поют над жизнью дольной, Следя движение времен. <...> А торжествующая медь Зовет и нас в чреде мгновений Мелькнуть, побыть и умереть* (В.Я. Брюсов. Голос часов, 1902); с эвфемистическим умолчанием: а) *Утешая ее, часы поют свою песню о вечности: “Подумаешь! Четырнадцать — восемнадцать! Тик-так... А волосы что ж — они не только отрастут, они со временем поседеют... Время, время!..”* (С.М. Георгиевская. Лгунья, 1969); б) *Часы на стенке, время поглощая, Поют мне непрерывное ТИК-ТАК, И жизнь моя, часам внимая, Уходит медленно во мрак...* (В. Гурков. Часы на стенке, время поглощая..., 2015)²². Н.К. Чуковский

(1904–1965), описывая комнату ОМ в Доме ученых в Петрограде²³, отмечает, что в этой комнате “[...] в углу стояли старинные часы — величиной с шкаф, которые отмечали не только секунду, минуту и час, но и месяц, и число месяца” [51, с. 170]. По мнению Мусатова, у ОМ «[...] тема смерти тесно связана с темой времени — **такие же** напольные часы “поют о смертном часе”, отбивая время, в спальне Соломинки» [31, с. 168], ср.: “*Двенадцать месяцев поют*. Источник этого образа, вероятно, — старинные часы со знаками зодиака на циферблате” [32, с. 558].

С. Семмлер-Вакарелийская усматривает в стихе (2) “убаюкивающий поток (lulling rush)” звуков [6, с. 408], Л.Г. Панова видит во всей первой части цикла “убаюкивание любимой”: «Во всяком случае, речевой поток внутри нее выстроен так, что герой-рассказчик как бы напевает возлюбленной колыбельную песню, чтобы она уснула (отсюда, кстати, предикат “петь”, переданный двенадцати месяцам)» [47, с. 119]; к сожалению, автор не уточняет, как именно “выстроен речевой поток”, тем самым лишая свой тезис обоснования; к этому добавим, что выражения *Всю смерть ты выпила* (стих 6) и *Двенадцать месяцев поют <тебе> о смертном часе* (стихи 15 и 26) никак не вяжутся с жанром колыбельной песни и “убаюкиванием”.

К. Браун отмечает: «На протяжении всего стихотворения кажется, что говорящий **обеспокоен вопросом установления личности**: Соломинка или Саломея? В конце первой части появляется новое имя и снова возникает вопрос о личности: — “Нет, не Соломинка — Лигейя, умираешь...” — Не Соломинка (и не Саломея), а Лигейя — имя с таким же окончанием [точнее, сходной концовкой. — В.М.], как и Саломея» [1, с. 98]. Думается, что речь идет не об “установлении личности”, а о превращении. Сопоставим стих 13, с которого оно, на наш взгляд, начинается (*Нет, не Соломинка в торжественном атласе*), и следующий фрагмент прецедентного текста: *Ужели и вправду передо мною стояла живая Ровена? Ужели и вправду это Ровена — светлокудрая и голубоглазая леди Ровена Тременион из Тремейна? К чему, к чему сомневаться? Поязки туго обвивали рот, но, быть может, то не был рот живой леди Ровены? А щеки — розы цвели на них, словно в полдень ее жизни — да, в самом деле, это могли быть щеки леди Ровены. И подбородок с ямочками, совсем как у здоровой, разве это не мог быть ее подбородок? Но что же, неужели она стала выше ростом за время своей болезни?* (Э. По. Лигейя. Перев. В. Рогова, 1976). В стихе 19

²⁰ Ср.: *Тяжелый свинцовый сон навалился на нее* (Д.В. Аверкиев. Повести из современного быта, 1875).

²¹ Данный факт позволяет считать такие ассоциации вольными, “читательскими”.

²² Нельзя исключать палимпсестную трактовку образа, заключенного в стихе 26: петь могут одновременно и “ветер над Невою” [6, с. 414], и часы. А.Н. Толстой, характеризуя поэтику акмеизма, 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” [50, с. 150].

²³ В Дом ученых ОМ переехал из Дома искусств в январе или феврале 1921 года.

Соломинки уже нет, но появляется Лигейя: *Нет, не Соломинка, Лигейя, умиранье*. Предложенная нами аналогия такова: леди Ровена ушла в царство мертвых и там обернулась / оттуда вернулась Лигейей (в прецедентном тексте); Соломинка же, *выпив смерть*, ушла в царство мертвого сна и там обернулась / оттуда вернется, по мечте лирического героя, Лигейей (во вторичном тексте). Идея ухода и возвращения поддержана анациклической структурой текста, ср.:

Нет, не Соломинка в торжественном атласе, (I: 13)
 Двенадцать месяцев поют о смертном часе, (I: 15)
 Декабрь торжественный струит свое дыханье, (I: 17)
 Как будто в комнате тяжелая Нева. (I: 18)
 Нет, не Соломинка — Лигейя, умиранье, — (I: 19)
 Я научился вам, блаженные слова. (I: 20)
 Я научился вам, блаженные слова: (II: 21)
 Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита. (II: 22)
 В огромной комнате тяжелая Нева, (II: 23)
 Декабрь торжественный сияет над Невой. (II: 25)
 Двенадцать месяцев поют о смертном часе. (II: 26)
 Нет, не Соломинка в торжественном атласе (II: 27)

Приведем пример иконической структуры тематически сходного типа:

Я умер ровно 29 лет тому назад.
 Назад —
 тому —
 лет —
 29 —
 ровно —
 не вернуть.

Я. Сатуновский. Лежу и думаю... (1966)

Еще К. Браун заметил, что «[...] бо́льшая часть второй строфы состоит в основном из повторов — частичных или точных — предыдущих строк стихотворения, в некоторой связи с идентичностью Соломинки-Саломеи» [4, с. 241], С. Семмлер-Вакарелийска видит здесь «обратную перестановку (backward rearrangement) стихов во второй части», которая «имитирует удваивающий эффект зеркала в спальне» [6, с. 416]; М.Л. Гаспаров отмечает, что в цикле ОМ две строфы второй части «представляют как бы зеркальный конспект» последних двух строф первой части, фиксируя «обратную последовательность строк» и ее иконичность: «Граница между двумя стихотворениями — как бы поверхность зеркала», *круглый омут* зеркала «осмысливается иконически» [23, с. 193]. Мы склонны видеть в стихотворении ОМ анациклический текст, который иконичен скорее по отношению к сюжету рассказа Э. По «Лигейя» (т.е. к сюжету прецедентного текста), чем *simpliciter* к отражению комнаты в зеркале, висящем на стене. Приглядимся: *В часы бессонницы предметы тяжелее, Как будто меньше их — такая тишина, — Мерцают в зеркале подушки, чуть белея, И в круглом омуте*

кровать отражена (стихи 9–12). Представлено описание интерьера, причем с точки зрения героини, лежащей на кровати (в противном случае кровать и подушки видны бы не были). Неясно, по какой причине структура текста должна быть подчинена этому простому, *de facto* бытовому описанию.

Рассмотрим стихи 29–30: *В моей крови живет декабрьская Лигейя, Чья в саркофаге спит блаженная любовь*. Обратим внимание на контекст, исключающий буквальное понимание: Лигейя *живет в крови*, ср.: *В крови горит огонь желанья, Душа тобой уязвлена, Лобзай меня: твои лобзанья Мне слаще мирра и вина* (А.С. Пушкин. В крови горит огонь желанья..., 1825); *В его крови живет желание бродить* (Г. Турчина. Встретились двое, 1993). Имя *Лигейя* явно представляет собой метонимическую свертку (*Лигейя* → *мечта о Лигейе*), с этой точки зрения стихи 29–30 можно понимать как утверждающие мечту о любви, ожидание или предчувствие любви: декабрьская Лигейя холодна, ее любовь спит, но весной проснется, как река, ср. *Чья в саркофаге спит блаженная любовь* (стих 30) и первоначальный вариант текста: *Где голубая кровь декабрьских роз разлита И в саркофаге спит тяжелая Нева* [46, с. 453], импликация: «в декабре река спит, но весной проснется».

Заключительное двустопное цикла может быть осмыслено лишь в свете следующего факта: «литературная Лигейя сумела пройти через смерть и **через умирание другого человека** обрести вторую жизнь» [6, с. 415]. Приведем сходные трактовки: 1) «Кульминационный момент в рассказе По — замена личностей двух женщин, перевоплощение одной в другую и постепенное раскрытие этого рассказчику. Ту же тематику мы находим и в «Соломинке»» [1, с. 100]; 2) «Лигейя у Эдгара По воскресает из (чужого) саркофага» [23, с. 191], А.К. Жолковский также упоминает «саркофаг, процитированный Мандельштамом из «Лигейи» Э. По» [34, с. 244]. Трактовка (2) требует уточнений:

а) слово *саркофаг* (в форме ед. ч.) в стихотворении ОМ восходит скорее к черновому варианту (*И в саркофаге спит тяжелая Нева*), чем к прецедентному тексту, т.е. рассказу Э. По «Лигейя», где речь идет не о *саркофаге* (ед. ч.), а о *саркофагах* (мн. ч.):

Несколько оттоманок и золотых восточных канделябров размещались в беспорядке; было там и ложе — супружеское ложе — в индийском стиле, низкое, вырезанное из тяжелого эбена, с пологом, подобным гробовому покрову. По углам покоя стояли на торцах гигантские **саркофаги**

из черного гранита, доставленные из царских гробниц в окрестностях Луксора, древние **саркофаги**, ставшие вечными изваяниями. <...> Стены, гигантски — даже непропорционально — высокие, сверху донизу были увешаны тяжелыми, массивными вышивками, вышивками по такой же ткани, что служила и ковром на полу, и покрывалами для оттоманок и эбенового ложа, и пологом над ним.

б) постепенно оживая и наконец восстав с **эбенового ложа** (а не “из чужого саркофага”), леди Ровена неожиданно превращается в Лигею, ср.:

Наверное, в полночь [...] рыдание, тихое, нежное, но весьма отчетливое вывело меня из оцепенения. Я почувствовал, что оно идет с **эбенового ложа — со смертного одра**. <...> И вновь погрузился я в грезы о Лигее, и вновь [...] до ушей моих доносилось тихое рыдание со стороны **эбенового ложа**. <...> Повторяю: труп опять зашевелился, и [...] то, что было повито саваном, [...] вышло на середину комнаты. <...> Ужели и вправду передо мною стояла живая Ровена? <...> Я прынул и очутился у ног ее! Она отшатнулась при моем касании и откинула размотанную ужасную ткань, скрывавшую ей голову, и в подвижном воздухе покоя заструились потоки длинных, разметанных волос; они были чернее, чем вороново крыло полуночи! И тогда медленно отверзлись очи стоявшей предо мною. “По крайней мере, в этом, — вскричал я, — я никогда, я никогда не ошибусь — это черные, томные, безумные очи — моей потерянной любви — госпожи — ГОСПОЖИ ЛИГЕИ”.

Данная (финальная) сцена повествования имплицитно подразумевает исчезновение леди Ровены. Прорисовывается следующая аналогия: *кровать в огромной спальне* ‘ложе мертвого сна Соломинки’ → *эбеновое ложе* в покое с гигантски — даже непропорционально — высокими стенами ‘ложе смерти леди Ровены’.

Здесь возникает два вопроса: 1) какую природу имеет метаморфоза “Ровена → Лигея”, описанная в рассказе Э. По, и не является ли она рефлексом какого-то реального явления; 2) какими мотивами руководствовался автор при выборе имени для главной героини. Следующая типовая справка не дает возможности привязать коннотационал имени *Лигея* к сюжету рассказа: “The name Ligea was borne by a dryad in Vergil’s *Georgics*, IV, 336, and this is probably the significant connection in Poe’s poem” ‘Имя Лигея носила дриада в поэме Вергилия “Георгики” (IV: 336), и это, вероятно, важная связь в поэме По’ [52, с. 331]. Книга IV поэмы Вергилия посвящена пчеловодству, Лигея упоминается здесь лишь однажды — при перечислении

нимф (не дриад²⁴); видимой связи с сюжетом рассказа Э. По нет. Автор, однако, дает нам следующую подсказку: *Я хочу сказать, что, после того как красота Лигеи воцарилась в душе моей, словно в алтаре, многое в материальном мире внушало мне то же, что я ощущал вокруг и внутри себя при взоре ее огромных лученосных очей. И все же я не мог ни определить это ощущение, ни подвергнуть его разбору, ни даже внимательно проследить за ним. Я узнавал его, повторяю, глядя на буйно растущую лозу, наблюдая за мотыльком, за бабочкой, за хризалидой [...].* Думается, что стимулом для инвенции указанной метаморфозы (т.е. превращения леди Ровены в Лигею) стало превращение гусеницы в бабочку внутри куколки (своего рода “савана”). Прототипом такой бабочки, скорее всего, послужил один из видов бархатницы, известный в энтомологии как *erebia ligea*, или **чернушка Лигея / лигея** [53, с. 86], ср. лат. *erebia* ‘бархатница, чернушка’. Гусеница лигеи *прядет* кокон, внутри кокона гусеница превращается в **нимфу**, нимфа — в бабочку, что проясняет мотивационную связь термина *erebia ligea* с именем **нимфы** Лигеи [греч. *Λίγεια*, лат. *Ligea*], *прядущей пряжу*:

[...] вокруг нее [Кирены] **нимфы** милетскую **пряли** **Пряжу** окраски густой стекольно-зеленого цвета. Дрима была там, Ксанфó, **Лигейя** была с Филооккой, Золото влажных волос вдоль шеи спустившие белой; Там и Низея была, Спíо, Кимодока, Талíя; Рядом с Ликóридой там белокурой сидела Кидиппа [...].

Вергилий. *Георгики*, IV: 334–339 (перев. С.В. Шервинского)

Лигея — **дневная бабочка**, превращение же Ровены в Лигею произошло в предрассветный час: *Ночь почти кончалась, и та, что была мертва, шевельнулась вновь*. Герой рассказа не любил Ровену, хотя и ухаживал за ней во время болезни, с одной стороны, проявляя **жалость** к умирающей девушке, с другой — продолжая думать о Лигее и страстно мечтая о ее возвращении. Его любовь вернула к жизни Лигею, равнодушие и жалость убили Ровену, в этом свете могут быть осмыслены стихи 31–32: *А та — Соломинка, быть может — Саломея, Убита жалостью и не вернется вновь*²⁵. Соломинка — аналог Ровены: заснув мертвым сном, она превратится в Лигею, т.е. Соломинка — не “потенциальная Саломея” [49, с. 99], а потенциальная Лигея.

²⁴ Cf. latine: *eam circum Milesia vellera Nymphae // carpebant* ‘вкруг нее нимфы шерсть из Милета // чесали’ (*Георгики*, IV: 334–335), т.е. пряли пряжу (у Вергилия этот процесс обозначен метонимически).

²⁵ Ср. в черновом варианте: *Убита жалостью и не воскреснет вновь* [46, с. 455].

Здесь следует заметить разность: "светлокудрая и голубоглазая леди Ровена" превращается в черноокую Лигейю, с волосами "чернее, чем вороново крыло полуночи"; ех analogia у Соломинки должны быть светлые кудри (т.е. кудри цвета соломки), в действительности же Саломея Андроникова, послужившая прототипом Соломинки, была черноокой брюнеткой и в этом плане ближе к Лигейе. Указанный нами конситуативный зазор говорит о том, что было бы крайне наивно отождествлять: 1) реальность и ее художественное преобразование, в частности: а) ОМ и его лирического героя; б) Саломею Андроникову и Соломинку; 2) затейливую, но вместе с тем четкую сюжетную линию рассказа Э. По и едва уловимый, затемненный сложными образами повествовательный пунктир лирического стихотворения ОМ.

Если не принять интертекстуальную составляющую в указанных выше событийных очертаниях за основу стихотворения ОМ, то придется полагать, оставаясь на поверхности сюжета и буквального смысла слов, что данный текст утверждает лишь "тему декабря и смерти" [54, с. 255].

Двустилишие *Соломка звонкая, соломинка сухая, Всю смерть ты выпила и сделалась нежней* (стихи 5–6) получило и иные интерпретации. Пояснение М.Л. Гаспарова явно принимает слова *выпила смерть* ad litteram: «Снотворные были популярным средством самоубийства, отсюда метонимия "всю смерть ты выпила" и все дальнейшее разворачивание смертной темы» [23, с. 189], Л.Г. Панова также говорит о "смертном ложе" Соломинки [47, с. 119]. Однако: а) в тексте речь идет не о самоубийстве и, соответственно, "смертном ложе", а о бессоннице (см. стихи 2 и 9); б) героиня после того, как *выпила смерть*, не умерла, а *вкушала медленный томительный покой*, т.е. сон; этот факт в трактовке Гаспарова не получил объяснения и никак в нее не вписывается. Буквальное понимание рассмотренной метонимии приводит: а) к постулированию "частичной смерти": "[...] героиня умирает лишь частью своего существа, а другую часть остается жить", эта же мысль "будет провозглашена в финале" [23, с. 191]; б) ad absurdum: «Соломинка становится символом одиночества и обреченности личности, которая "выпила всю смерть", но не ушла из жизни, а сломалась, стала неживой, остановилась как бы на пороге и не может его перейти» [55, с. 96], ср. *уйти из жизни* 'стать неживым' et vice versa *стать неживым* 'уйти из жизни'.

По мысли А.К. Жолковского, в стихотворении ОМ "явственно проведен" "вампирический

мотив питья крови", заданный "парономастической парой Саломея / Соломинка (*Всю смерть ты выпила и сделалась нежней; В моей крови живет декабрьская Лигейя; И голубая кровь струится из гранита*)" [34, с. 244], однако: 1) "мотив питья крови" не поддержан контекстом: героиня пьет не кровь, а лекарство от бессонницы; 2) стих 24 (*И голубая кровь струится из гранита*) анациклически соответствует стихам 16–17 (*Струится в воздухе лед бледно-голубой. Декабрь торжественный струит свое дыханье*); ср. в черновых вариантах: а) *Декабрь торжественный нам светит над Невой*; б) *свет струится ледяной* [46, с. 453, 454]. Вывод: метафора *струится голубая кровь* соответствует выражениям: а) *струится в воздухе бледно-голубой лед*; б) *струится ледяной свет*. Здесь наблюдаем фигуру отвлечения эпитета, состоящую в замене последнего однокоренным абстрактным ("отвлеченным") именем существительным, напр.: *тяжелые черные косы* → *тяжесть черных кос* (В. Брюсов. На пруду, 1914); с пропуском определяемого: *Над холмистостью лиловатой, Над известностью* — так, слегка — *Лягут известью комковатой Сыроватые облака* (В. Алейников. Над холмистостью лиловатой..., 2020), ср. *холмистая местность* → *холмистость*; аналогично: а) *Бродит свет по арчовым урочищам. Опускаются скалы к реке. Смотрит с горных небес одиночество с полумесяцем в черном зрачке* (А. Файнберг. Ночь в горах, 1997), ср. *одинокое бытие* → *одиночество*; б) *голубой кровавый свет* → *голубая кровь*. Выражение *голубая кровь* 'кроваво-голубой свет'²⁶ никак нельзя принимать в буквальном смысле: ни к человеческой крови, ни к аристократическому происхождению Саломеи Андрониковой, ни a fortiori к вампиризму оно не относится.

Н.И. Харджиев дает следующую справку: «*Всю смерть ты выпила*. Источник этого образа — трагическая буффонада Хлебникова "Ошибка смерти", изданная в ноябре 1916 г.: двенадцать посетителей "Харчевни веселых мертвецов" пьют через соломинку из "кубка смерти"» [38, с. 272]. М.Л. Гаспаров считает эту ассоциацию "оправданной" [23, с. 196]; в этой парадигме двустилишие 5–6 принято соотносить «[...] посредством образа "выпитой до дна смерти" — с трагической буффонадой Хлебникова "Ошибка смерти" (1915). В ней 12 посетителей "Харчевни веселых мертвецов" пьют через соломинку из кубка смерти» [56, с. 509]. Уточним: в гротескной пьесе "Ошибка Смерти" В. Хлебникова не "12 посетителей", а **Барышня**

²⁶ Ср.: [...] и вот — *кроваво-голубой*, облитый ромом и подожженный, обжигая глаза и пальцы, кружится, шипя в *черной воде*, *торт чужого города* [...] (Т. Толстая. Лимпопо, 1990).

Смерть “[б]ерет соломинку и пьет вишневый сок из стеклянного стакана”. Далее читаем: “12 гостей делают то же. Длинный стол, крытый белым. В стаканах красное, темное”. Вывод: пьют вишневый сок через соломинку из стеклянных стаканов (а не “из кубка смерти”) Барышня Смерть и 12 гостей (а не “12 посетителей”). Что же касается кубка смерти, то его требует **тринадцатый гость**: *Я приказал, я покупаю в харчевне мертвецов глоток кубка смерти*. Далее, после диалога между ним и Барышней Смертью, последняя пьет чашу смерти (причем соломинка здесь не упоминается), ср.:

Барышня Смерть. Я налью две чаши — жизни и смерти — и сделаюсь иной, невкусной, беленой у до-роги. Теперь выбирай.

Тринадцатый. Сама выбери.

Барышня Смерть. Я слепа.

Тринадцатый. Поэтому и выбери.

Барышня Смерть. Я пью <чашу смерти>, — ужасный вкус. Я падаю и засыпаю. Это зовется “Ошибкой Барышни Смерти”. Я умираю (падает на подушки).

Двенадцать оживают толчками по мере ее умирания. Веселый пир освобожденных.

Барышня Смерть (*подымая голову*). Дайте мне “Ошибку г-жи Смерти” (перелистывает ее). Я все доиграла (вскакивает с места) и могу присоединиться к вам. Здравствуйте, господа!

Думается, что слово *соломинка* / *Соломинка* в значении ‘Саломея’ интертекстуальными ассоциациями не отягощено, поскольку: 1. В тексте ОМ *смерть* означает ‘лекарство от бессонницы’, в тексте же Хлебникова <Барышня> *Смерть* выступает как субъект, а *смерть* — как свойство напитка в кубке; в тексте ОМ *Соломинка* — имя героини (т.е. субъекта), *соломинка* же в тексте Хлебникова — инструмент, через который посетители пьют вишневый сок из стаканов; в заключительной сцене Барышня Смерть пьет кубок смерти, но, разумеется, не через соломинку. Какие бы то ни было корреляции между актантами здесь отсутствуют, что: а) означает отсутствие базы для аналогии; б) ставит под сомнение следующий тезис: «Варианты имени княгини и созвучных с ними слов Мандельштам соединяет и с той соломинкой, через которую в [...] трагикомедии Хлебникова “Ошибка Смерти” [...] Барышня Смерть пьет темный красный вишневый сок вместе с двенадцатью гостями» [48, с. 18]. 2. Комический гротеск Хлебникова, а также заключительная, явно бурлескная сцена пьесы не вяжутся с высоким, торжественным стилем стихотворения ОМ (см. пункт 8 в разделе 2).

Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать:

1. Ключевыми для адекватного понимания стихотворения ОМ являются следующие два фрагмента, реализующие тему погружения в тяжелый, беспробудный, мертвый сон: *Спокойной тяжести — что может быть печальней, — На веки чуткие спустился потолок <...> Всю смерть ты выпила и сделалась нежней, Сломалась милая соломка неживая* (стихи 3—4 и 6—7). Контекстуальный анализ показывает, что здесь имеют место два переноса: а) метафора: <сон наплывает так, как будто> *тяжелый потолок спустился на веки*, отсюда следствие (в виде очередного звена, т.е. развертки этой же метафоры): *звонкая сухая соломка* <не выдержав тяжести,> *сломалась* ‘уснула’; б) метонимия, усиленная сравнением: *выпила* <снотворное, вызывающее беспробудный сон, похожий на> *смерть*, отсюда метафора, развивающая это сравнение: *соломка неживая* ‘лежит / спит, как неживая’, ‘уснула мертвым сном’.

1.1. Исследователи поэтики ОМ регулярно видят в его стихах инкогерентность, подчиненную эвфонии: например, по мнению Е.Г. Эткинда, в стихах ОМ “сцепление слов как звуков сперва поддерживало, а потом и заместило сцепление идей” [5, с. 308]. Если смотреть с этой типовой точки зрения, то ряд *соломка — соломинка — сломалась — Саломея* оказывается “основан на звучании блаженного собственного имени” [41, с. 439]. В том, что поэтика ОМ не сводится к “торжеству звука над смыслом” [43, с. 343], убеждают результаты контекстуального, трансформационного интертекстуального и других видов лингвистического анализа: так, связь центральных звеньев ряда, приведенного В.В. Ивановым (*соломинка* и *сломалась*), имеет метафорическую основу (см. пункт 1).

2. Образную канву стихотворения ОМ “Соломинка” составляет развернутая интертекстуальная аллюзия к рассказу Э. По “Лигейя”, во многом вплоть до герметичности затемненная семантическими переносами. Выявление прецедентных опор данной аллюзии способствует более полному пониманию текста ОМ; если принять результаты контекстуального анализа данных переносов, выполненного выше (см. раздел 3), то мы получаем следующую картину:

2.1. Соломинка *выпила смерть* ‘<накапала и> выпила <снотворное, вызывающее сон, крепкий, как> смерть’. → Леди Ровена поднесла бокал к устам, из незримого источника в бокал упали

капли жидкости рубинового цвета, она выпила вино.

2.2. <Сон наплывает так, как будто бы> *тяжелый потолок спустился на веки* <Соломинки, поэтому> *сломалась милая соломка неживая* 'уснула мертвым сном'. → Сразу после того, как леди Ровена выпила вино, ее состояние резко ухудшилось, на третью ночь после этого она была обряжена для гроба.

2.3. *Нет, не Соломинка* [уже Лигейя?] *в торжественном атласе* <белых простыней>. → Тело леди Ровены in praesentia / Лигейи in potentia было повито саваном (типовой материал для савана — белый атлас).

2.4. *Кровать в огромной спальне* 'ложе мертвого сна Соломинки, быть может Саломеи / ложе ее превращения в Лигейю' → *эбеновое ложе* в покое с гигантски высокими стенами 'ложе смерти Ровены / воскресения Лигейи'.

2.5. *Нет, не Соломинка — Лигейя, умиранье...* 'Соломинка уснула и обернулась в царстве мертвого сна в Лигейю'. → Леди Ровена умерла и обернулась в царстве смерти в Лигейю / вернулась из царства мертвых Лигейей.

2.6. *А та — Соломинка, быть может — Саломея, Убита жалостью и не вернется вновь.* → Герой рассказа Э. По не любил Ровену, хотя ухаживал за ней во время ее болезни, с одной стороны, проявляя **жалость** к умирающей девушке, с другой — продолжая думать о Лигейе и страстно мечтая о ее возвращении. Его любовь вернула к жизни Лигейю, равнодушие и жалость убили Ровену. Соломинка, заснувшая мертвым сном и обратившаяся в Лигейю или, скорее, в страстную мечту о Лигейе (*В моей крови живет декабрьская Лигейя...*), представляет собой образный аналог убитой жалостью Ровены.

3. Стимулом для инвенции данной метаморфозы, т.е. превращения леди Ровены в **черноволосую черноокую Лигейю**, представляется превращение гусеницы в бабочку внутри куколки ("савана"). Прототипом такой бабочки, видимо, послужила бархатница *erebia ligea*, или **чернушка Лигея / лигея**, ср. лат. *erebia* 'бархатница, чернушка'. Гусеница лигеи *прядет* кокон (внутри которого она превращается в нимфу, нимфа — в бабочку), что проясняет мотивационную связь термина *erebia ligea* с именем нимфы Лигейи [греч. *Λίγεια*, лат. *Ligea*], *прядущей пряжу* в поэме Вергилия "Георгики". С учетом приведенных фактов и аналогий имя *Лигейя* (англ. *Ligeia*) целесообразно рассматривать не только как интертекстуально коннотированное, но и как говорящее.

4. Идея ухода в царство мертвого сна (сна в образе смерти) и возвращения / превращения поддержана анациклической структурой стихотворения.

5. Обозначенная интертекстуальная подоплека стихотворения ОМ ставит под сомнение эвфонические трактовки, принадлежащие: а) М.Л. Гаспарову, полагающему, что при поиске рифмы к слову *убита* пришло имя *Серафита*, которое и "привело за собой вереницу романтических имен", в частности имя *Лигейя* [23, с. 192]; б) В.В. Мусатову, считающему, что «дело не в женщине, а в звуке ее имени, который вибрирует, создавая ощущение блаженности, и из этой вибрации возникает новый ряд имен: "Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита"» [31, с. 167].

6. Стихотворение ОМ "Соломинка" написано в высоком лирическом стиле. Высокий стиль несовместим: а) с вульгаризмами и грубым просторечием; б) с категорией комического. Фактор (а) ставит под сомнение постулируемый Г. Фрейдиным намек на "вульгарное выражение эротического содержания", лежащий, по его трактовке, в основе стихотворения ОМ; фактор (б) — предполагаемую Н.И. Харджиевым связь стихотворения с комическим гротеском В. Хлебникова "Ошибка смерти" [38, с. 272] и утверждаемую В.В. Ивановым связь имени лирической героини текста ОМ с соломинкой, через которую Барышня Смерть в указанной пьесе В. Хлебникова пила вишневый сок из стеклянного стакана.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Браун К. Тайная свобода Осипа Мандельштама // Новый журнал. Кн. № 80. Нью-Йорк, 1965. С. 86–104.
2. Левин Ю.И. О. Мандельштам // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 9–155.
3. Адамович Г.В. Несколько слов о Мандельштаме // Воздушные пути. Альманах. II. Нью Йорк, 1961. С. 87–101.
4. Brown C. Mandelstam. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 1973. 328 p.
5. Эткнд Е. Материя стиха. Paris: Institut d'études slaves, 1978. 506 с.
6. Semmler-Vakareliyska C.V. Mandel'stam's "Soluminka" // Slavic and East European Journal. Vol. 29. 1985. № 4. P. 405–421.
7. Мандельштам О.Э. Соломинка // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3-х т. Т. 1. Стихотворения / Сост. А. Г. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 95–96.

8. *Goldberg S.* The poetics of return in Osip Mandelstam's "Solominka" // *Russian literature*. Vol. 45. 1999. № 2. P. 131–147.
9. *Померанц Г.* Слово — Психея // *Слово и судьба: О. Мандельштам. Исследования и материалы* / Ред. З.С. Паперный. М.: Наука, 1991. С. 389–398.
10. *Голдберг С.* Мандельштам, Блок и границы мифопоэтического символизма / Перев. с англ. В. Третьякова. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 344 с.
11. *Moskvin V.* On stylistic devices as style elevators in the Russian language // *Russian Linguistics*. Vol. 41. 2017. № 3. P. 283–315.
12. *Δημητρίου Φαληρέως.* Περί ἑρμηνείας. Glasgae: Ex Officina R. Foulis, 1743. 197 p.
13. *Ἰωάννου του Σικελιώτου.* Ἐξηγήσεις εἰς τὰς ἰδέας του Ἑρμογένους // *Rhetores Graeci* / Ed. Ch. Walz. Vol. VI. Stuttgartiae et al., 1834. P. 56–504.
14. *Ἑρμογένους* Περί εὐρέσεως // *Rhetores graeci* / Ed. Ch. Walz. Vol. VII. Pars II. Stuttgartiae et al., 1834. P. 695–860.
15. *Vetleri Io. Frid.* Periodologia, seu Doctrina succincta de conscribendis periodis. Lubecae: Sumptibus Ioniae Schmidii, 1744. 158 p.
16. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.
17. *Hermann G.* Elementa doctrinae metricae. Glasgae: Excudebant Andreas et Jacobus Duncan, 1817. 530 p.
18. *Maurus Rabanus.* Excerptio de Arte grammatica Prisciani // *Maurus Rabanus.* Opera omnia. Tomus quintus. Lutetiae Parisiorum, 1864. P. 613–677.
19. *Joachim Langens* Verbesserte und erleichterte lateinische Grammatica mit einem paradigmatischen und dialogischen Tirocinio. Halle: In Verlegung des Waisenhauses, 1787. 447 p.
20. *Martinius P.* The Key of the Holy Tongue / Transl. J. Udall. Ed. 2. Amsterdam: Printed for C. P., 1645. 192 p.
21. *[Bathe W.] Centuriae* // *[Bathe W.] Janua linguarum* [...]. Editio octava, prioribus locupletior, opera et studio Th. Horne. Londini, 1634. P. 1–160.
22. *Tarrant R.* Introduction // *Virgil. Aeneid*. Book XII. Cambridge, 2012. P. 1–54.
23. *Гаспаров М.Л.* “Соломинка” Мандельштама: Поэтика черновика // *Гаспаров М.Л. Избранные статьи*. М.: Новое лит. обозрение, 1995. С. 185–197.
24. *Вейдле В.В.* Певучие ямбы // *Вейдле В.В. Наследие России*. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. С. 392–428.
25. *Dionysii Halicarnassensis.* De compositione verborum liber. Graece et latine / Ed. G.H. Schaefer. Lipsiae et al.: In libraria Weidmannia, 1808. 683 p.
26. *Орлов В.* Перепутья. М.: Художественная литература, 1976. 365 с.
27. *Аверинцев С.* Так почему же все-таки Мандельштам? // *Новый мир*. 1998. № 6. С. 216–220.
28. *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. Книга вторая. Paris: YMCA, 1983. 722 с.
29. *Данилова С.Ф.* Андроникова Саломея // *Мандельштамовская энциклопедия: в 2 т.* / Гл. ред. П.М. Нерлер, О.А. Лекманов. М.: Политич. энциклопедия, 2017. Т. 1. С. 74–75.
30. *Тэффи Н.А.* Моя летопись. М.: Вагриус, 2004. 378 с.
31. *Мусатов В.В.* Лирика О. Мандельштама. Киев: Ника-Центр, 2000. 560 с.
32. *Мец А.Г.* Комментарии // *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем: В 3-х т. Т. 1. Стихотворения / Сост. А.Г. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 517–735.
33. *Лимонов Э.* Красавица, вдохновлявшая поэта // *Синтаксис*. Т. 29. Париж, 1990. С. 139–149.
34. *Жолковский А.К.* Лимонов на литературных Олимпах (Лимонов / Мандельштам) // *Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: инварианты, структуры, стратегии, интертексты*. М.: Российский гос. гуманитарный университет, 2005. С. 232–245.
35. *Нерлер П.М.* Примечания // *Мандельштам О.* Сочинения в двух томах. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. С. 441–611.
36. *Дутли Р.* Век мой, зверь мой: Осип Мандельштам. Биография / Перев. с нем. К. Азадовского. СПб.: Академический проект, 2005. 432 с.
37. *Сурат И.З.* Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ, 2009. 384 с.
38. *Харджиев Н.И.* Примечания // *Мандельштам О.* Стихотворения / Сост. и примеч. Н.И. Харджиева. Вступ. ст. А.Л. Дымшица. Л.: Советский писатель, 1978. С. 249–316.
39. *P. Rutilii Lupi.* De figuris sententiarum et elocutionis libri duo. Leiden: Apud Samuelem et Joannem Luchtmans, Academijs Typographos, 1768. 276 p.
40. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж (1938). М.: Директ-Медиа, 2016. 71 с.
41. *Иванов В.В.* Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама // *Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 435–442.
42. *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.Э.* Сочинения в двух томах. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1990. С. 5–64.

43. Луц Л.Н. Цех поэтов [1922] // Луц Л.Н. Литературное наследие. М.: Научный мир, 2007. С. 340–343.
44. Freidin G. A coat of many colors: Osip Mandelstam and his mythologies of self-presentation. Berkley & Los Angeles: Univ. of California Press, 1987. 421 p.
45. Кожевников А.Ю. Большой синонимический словарь русского языка. Речевые эквиваленты: практический справочник. В 2-х т. Т. 2. СПб.: Нева, 2003. 480 с.
46. Мандельштам О.Э. "Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне...". Черновой автограф // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3-х т. Т. 1. Стихотворения / Сост. А.Г. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 453–455.
47. Панова Л. "Уворованная" Соломинка. К литературным прототипам любовной лирики Осипа Мандельштама // Вопросы литературы. 2009. № 5. С. 111–151.
48. Иванов В.В. Мандельштам и наше будущее // Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 3–40.
49. Тарановский К.Ф. Очерки о поэзии Мандельштама // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М.: Языки славянской культуры, 2000. С. 13–208.
50. Толстой А.Н. О драматургии // А.Н. Толстой о литературе и искусстве. М.: Советский писатель, 1984. С. 144–162.
51. Чуковский Н.К. О том, что видел. М.: Молодая гвардия, 2005. 686 с.
52. Mabbott Th. O. Notes [to *Ligeia*] // The collected works of Edgar Allan Poe. In 3 vols. / Ed. T. O. Mabbott. Vol. 2. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1978. P. 330–334.
53. Сочивко А.В., Каабак Л.В. Определитель бабочек России. Дневные бабочки. М.: Астрель, 2012. 320 с.
54. Ronen O. An approach to Mandel'stam. Jerusalem: Magnes Press, 1983. 396 p.
55. Киондзер М.К. Реминисценции из Эдгара По в лирике Осипа Мандельштама // Смерть и бессмертие поэта: М-лы науч. конф. М.: РГГУ, 2001. С. 89–100.
56. Калмыкова В.В. Велимир Хлебников // Мандельштамовская энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. П.М. Нерлер, О.А. Лекманов. М.: Политич. энциклопедия, 2017. Т. 1. С. 507–512.
- [New Revue]. Vol. 80. New York, 1965, pp. 86–104. (In Russ.)
2. Levin, Yu.I. O. Mandelshtam. Levin, Yu.I. *Izbrannyye trudy. Poetika. Semiotika* [Selected Works. Poetics. Semiotics]. Moscow, Yazyki russkoj kultury Publ., 1998, pp. 9–155. (In Russ.)
3. Adamovich, G.V. *Neskolko slov o Mandelshtame* [A Few Words about Mandelstam]. *Vozdushnye puti* [Air Ways]. Vol. II. New York, 1961, pp. 87–101. (In Russ.)
4. Brown, C. Mandelstam. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 1973. 328 p.
5. Etkind, E. *Materiya stiha* [The Matter of Verse]. Paris, Institut d'études slaves Publ., 1978. 506 p. (In Russ.)
6. Semmler-Vakareliyska, C.V. Mandel'stam's "Solominka". *Slavic and East European Journal*. Vol. 29, 1985, No. 4, pp. 405–421.
7. Mandelshtam, O.E. *Solominka* [Straw]. Mandelshtam, O.E. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 3-h t. T. 1. Stihotvoreniya. Sost. A. G. Mets* [Complete Works and Letters: In 3 Vols. Vol. 1. Poems. Ed. A.G. Mets]. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2009, pp. 95–96. (In Russ.)
8. Goldberg, S. The poetics of return in Osip Mandelstam's "Solominka". *Russian literature*. Vol. 45, 1999, No. 2, pp. 131–147.
9. Pomerants, G. *Slovo – Psiheya* [The Word is Psyche]. *Slovo i sudba: O. Mandelshtam. Issledovaniya i materialy*. Red. Z.S. Papernyj [The Word and Fate: O. Mandelshtam. Research and materials. Ed. Z.S. Papernyj]. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 389–398. (In Russ.)
10. Goldberg, S. *Mandelshtam, Blok i granicy mifopoeтического simvolizma. Perev. s angl. V. Tretyakova* [Mandelshtam, Blok and the Boundaries of Mythopoetic Symbolism. Transl. from the Engl. V. Tretyakov]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2020. 344 p. (In Russ.)
11. Moskvina, V. On stylistic devices as style elevators in the Russian language. *Russian Linguistics*. Vol. 41, 2017, No. 3, pp. 283–315.
12. Δημητρίου, Φαληρέως. Περί ἑρμηνείας. Glasgae: Ex Officina R. Foulis, 1743. 197 p.
13. Ἰωάννου, του Σικελιώτου. Ἐξηγήσεις εἰς τὰς ἰδέας του Ἑρμογένους. *Rhetores Graeci* / Ed. Ch. Walz. Vol. VI. Stuttgartiae et al., 1834. P. 56–504.
14. Ἑρμογένους Περί εὐρέσεως. *Rhetores graeci*. Ed. Ch. Walz. Vol. VII. Pars II. Stuttgartiae et al., 1834. P. 695–860.
15. Vetter, I.F. *Periodologia, seu Doctrina succincta de conscribendis periodis*. Lubecae: Sumptibus Ioniae Schmidii, 1744. 158 p.
16. Tomashevsky, B.V. *Teoriya literatury. Poetika* [Theory of Literature. Poetics]. Moscow, Aspekt Press Publ., 1996. 334 p. (In Russ.)

REFERENCES

1. Braun, K. *Tajnaya svoboda Osipa Mandelshtama* [The Secret Freedom of Osip Mandelstam]. *Novyj zhurnal*

17. Hermann, G. *Elementa doctrinae metricae*. Glasgae: Excudebant Andreas et Jacobus Duncan, 1817. 530 p.
18. Maurus, Rabanus. *Excerptio de Arte grammatica Prisciani*. Maurus Rabanus. *Opera omnia*. Tomus quintus. Lutetiae Parisiorum, 1864. P. 613–677.
19. Langens, J. *Verbesserte und erleichterte lateinische Grammatica mit einem paradigmatischen und dialogischen Tirocinio*. Halle: In Verlegung des Waisenhauses, 1787. 447 p.
20. Martinius, P. *The Key of the Holy Tongue*. Transl. J. Udall. Ed. 2. Amsterdam: Printed for C. P., 1645. 192 p.
21. [Bathe, W.] *Centuriae*. [Bathe, W.] *Janua linguarum [...]*. Editio octava, prioribus locupletior, opera et studio Th. Horne. Londini, 1634. P. 1–160.
22. Tarrant, R. *Introduction*. Virgil. *Aeneid*. Book XII. Cambridge, 2012. P. 1–54.
23. Gasparov, M.L. “*Solominka*” *Mandelstam: Poetika chernovika* [Mandelstam’s “Straw”: Draft Poetics]. Gasparov, M.L. *Izbrannye statji* [Selected Articles]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1995, pp. 185–197. (In Russ.)
24. Vejdle, V.V. *Pevuchie yamby* [Singing Iambic]. Vejdle, V.V. *Nasledie Rossii* [Russia’s Heritage]. Moscow; Berlin, Direkt-Media Publ., 2017, pp. 392–428. (In Russ.)
25. Dionysii, Halicarnassensis *De compositione verborum liber*. Graece et latine. Ed. G.H. Schaefer. Lipsiae et al.: In libraria Weidmannia, 1808. 683 p.
26. Orlov, V. *Pereputya* [Crossroads]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1976. 365 p. (In Russ.)
27. Averincev, S. *Tak pochemu zhe vse-taki Mandelstam?* [So Why Mandelstam after all?]. *Novyj mir* [New World]. 1998, No. 6, pp. 216–220. (In Russ.)
28. Mandelshtam, N.Ya. *Vospominaniya. Kniga vtoraya* [Memories. Book Two]. Paris, YMCA Publ., 1983. 722 p. (In Russ.)
29. Danilova, S.F. Andronikova Salomeya. *Mandelstamovskaya enciklopediya: v 2 t. Gl. red. P.M. Nerler, O.A. Lekmanov* [The Mandelstam Encyclopedia: in 2 Vols. Ed. P.M. Nerler, O.A. Lekmanov]. Moscow, Politicheskaya enciklopediya Publ., 2017, Vol. 1, pp. 74–75. (In Russ.)
30. Teffi, N.A. *Moya letopis* [My Chronicle]. Moscow, Vagrius Publ., 2004. 378 p. (In Russ.)
31. Musatov, V.V. *Lirika O. Mandelshtama* [Lyrics by O. Mandelshtam]. Kyiv, Nika-Centr Publ., 2000. 560 p. (In Russ.)
32. Mets, A.G. *Kommentarii* [Comments]. Mandelshtam, O.E. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 3-h t. T. 1. Stihotvoreniya. Sost. A.G. Mets* [Complete Works and Letters: In 3 Vols. Vol. 1. Ed. A.G. Mets]. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2009, pp. 517–735. (In Russ.)
33. Limonov, E. *Krasavica, vdohnovlyavshaya poeta* [The Beauty Who Inspired the Poet]. *Sintaksis* [Syntax]. Vol. 29. Paris, 1990, pp. 139–149. (In Russ.)
34. Zholkovsky, A.K. *Limonov na literaturnyh Olimpih (Limonov / Mandelshtam)* [Limonov at the Literary Olympics (Limonov / Mandelstam)]. Zholkovsky, A.K. *Izbrannye statji o russkoj poezii: invarianty, struktury, strategii, interteksty* [Selected Articles about Russian Poetry: Invariants, Structures, Strategies, Intertexts]. Moscow, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet Publ., 2005, pp. 232–245. (In Russ.)
35. Nerler, P.M. *Primechaniya* [Notes]. Mandelshtam, O. *Sochineniya v dvuh tomah. T. 1. Stihotvoreniya* [Essays in Two Volumes. Vol. 1. Poems]. Moscow, Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet Publ., 1990, pp. 441–611. (In Russ.)
36. Dutli, R. *My age, my beast: Osip Mandelshtam. Biography / Transl. from the German K. Azadovsky*. St. Petersburg, Akademicheskij proekt Publ., 2005. 432 p. (In Russ.)
37. Surat, I.Z. *Mandelstam and Pushkin*. Moscow, IMLI Publ., 2009. 384 p. (In Russ.)
38. Hardzhiev, N.I. *Primechaniya* [Notes]. Mandelshtam, O. *Stihotvoreniya. Sost. i primech. N.I. Hardzhieva. Vstup. st. A.L. Dymshitsa* [Poems. Ed. N.I. Hardzhiev. Introductory by A.L. Dymshitsa]. Leningrad, Sovetskij pisatel Publ., 1978, pp. 249–316. (In Russ.)
39. P. Rutilii, Lupi *De figuris sententiarum et elocutionis libri duo*. Leiden: Apud Samuelem et Joannem Luchtmans, Academies Typographos, 1768. 276 p.
40. Eizenshtein, S.M. *Montazh (1938)* [Mounting (1938)]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2016. 71 p. (In Russ.)
41. Ivanov, V.V. *Dva primera anagrammaticheskikh postroenij v stihah pozdnego Mandelshtama* [Two Examples of Anagrammatic Constructions in the Poems of the Late Mandelshtam]. Ivanov, V.V. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kultury. T. 2* [Selected Works on Semiotics and Cultural History. Vol. 2]. Moscow, Yazyki russkoj kultury Publ., 2000, pp. 435–442. (In Russ.)
42. Averincev, S.S. *Sudba i vest Osipa Mandelshtama* [The Fate and Message of Osip Mandelshtam]. Mandelshtam, O.E. *Sochineniya v dvuh tomah. T. 1. Stihotvoreniya* [Essays in Two Volumes. Vol. 1. Poems]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1990, pp. 5–64. (In Russ.)
43. Lunts, L.N. *Cekh poetov [1922]* [Workshop of Poets [1922]]. Lunts, L.N. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]. Moscow, Nauchnyj mir Publ., 2007, pp. 340–343. (In Russ.)
44. Freidin, G. *A coat of many colors: Osip Mandelstam and his mythologies of self-presentation*. Berkley & Los Angeles: Univ. of California Press, 1987. 421 p.
45. Kozhevnikov, A.Yu. *Bolshoj sinonimicheskij slovar russkogo yazyka. Rechevy ekvivalenty: prakticheskij*

- spravochnik. V 2-h t. T. 2* [A Large Synonymous Dictionary of the Russian Language. Speech Equivalents: a Practical Guide. In 2 Vols. Vol. 2]. St. Petersburg, Neva Publ., 2003. 480 p. (In Russ.)
46. Mandelshtam, O.E. "Kogda, solominka, ne spish v ogromnoj spalne...". *Chernovoj avtograf* ["When, Straw, You Don't Sleep in a Huge Bedroom...". Rough Autograph]. Mandelshtam, O.E. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 3-h t. T. 1. Stihotvoreniya. Sost. A.G. Mets* [Complete Works and Letters: In 3 Vols. Vol. 1. Poems. Ed. A.G. Mets]. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2009, pp. 453–455. (In Russ.)
47. Panova, L. "Uvorovannaya" Solominka. *K literaturnym prototipam lyubovnoj liriki Osipa Man-delshtama* ["The Stolen" Straw. To Literary Prototypes of Osip Mandelshtam's Love Lyrics]. *Voprosy literatury* [Topics in the Study of Literature]. 2009, No. 5, pp. 111–151. (In Russ.)
48. Ivanov, V.V. *Mandelshtam i nashe budushchee* [Mandelshtam and Our Future]. Mandelshtam, O.E. *Polnoe sobranie sochinenij i pisem: V 3 t. T. 1* [Complete Works and Letters: In 3 Vols. Vol. 1]. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2009, pp. 3–40. (In Russ.)
49. Taranovsky, K.F. *Ocherki o poezii Mandelshtama* [Essays on Mandelstam's Poetry]. Taranovsky, K.F. *O poezii i poetike* [About Poetry and Poetics]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kultury Publ., 2000, pp. 13–208. (In Russ.)
50. Tolstoy, A.N. *O dramaturgii* [About Drama]. *A.N. Tolstoy o literature i iskusstve* [A.N. Tolstoy on Literature and Art]. Moscow, Sovetskij pisatel Publ., 1984, pp. 144–162. (In Russ.)
51. Chukovsky, N.K. *O tom, chto videl* [About what I saw]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2005. 686 p. (In Russ.)
52. Mabbott, Th.O. Notes [to Ligeia]. The collected works of Edgar Allan Poe. In 3 vols. Ed. T.O. Mabbott. Vol. 2. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1978. P. 330–334.
53. Sochivko, A.V., Kaabak, L.V. *Opredelitel babochek Rossii. Dnevnye babochki* [The Determinant of Butterflies of Russia. Daytime Butterflies]. Moscow, Astrel Publ., 2012. 320 p. (In Russ.)
54. Ronen, O. An approach to Mandel'shtam. Jerusalem: Magnes Press, 1983. 396 p.
55. Kshondzer, M.K. *Reminiscencii iz Edgara Po v lirike Osipa Mandelshtama* [Reminiscences from Edgar Poe in the Lyrics of Osip Mandelstam]. *Smert i bessmertie poeta: M-ly nauch. konf.* [Death and Immortality of the Poet. Materials of the Scholar Conference]. Moscow, RGGU Publ., 2001, pp. 89–100. (In Russ.)
56. Kalmykova, V.V. Khlebnikov Velimir. *Mandelshtamovskaya enciklopediya: v 2 t. Gl. red. P.M. Nerler, O.A. Lekmanov* [The Mandelstam Encyclopedia: in 2 Vols. Ed. P.M. Nerler, O.A. Lekmanov]. Moscow, Politicheskaya enciklopediya Publ., 2017, Vol. 1, pp. 507–512. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 27 декабря 2022 г.
 Статья поступила после рецензирования и доработки: 12 января 2023 г.
 Статья принята к публикации: 15 февраля 2023 г.
 Дата публикации: 30 апреля 2023 г.

Received by Editor on December 27, 2022
 Revised on January 12, 2023
 Accepted on February 15, 2023
 Date of publication: April 30, 2023