В. МУСАТОВ

ЛИРИКА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

В. МУСАТОВ

ЛИРИКА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Киев
Эльга-Н
Ника-Центр
2000

ББК 83.34РОС6
М91

Литературный редактор *А.В.Заварова*

По определению автора, профессора кафедры русской литературы и журналистики Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого В.В.Мусатова, «предметом этой книги является логика поэзии Мандельштама как целого». Творческая биография поэта предстает перед читателем в сложных и многообразных связях с огромным пластом русской культуры и общественной жизни первой половины XX века.

Нерасторжимое единство личности, судьбы и поэзии Мандельштама — лейтмотив книги, сочетающей глубину и оригинальность теоретических построений и историко-литературной концепции с тонкостью анализа отдельных произведений и с бережно-любовным отношением к «миру Мандельштама».

Трагический и светлый образ поэта воссоздан убедительно и проникновенно.

Книга адресована широкому кругу читателей.

Проект — *М.Д.Баталин, А.Д.Горожин*

МЕБИУС

Издание осуществлено при содействии АО «Мебиус-КБ»

ISBN 966-521-106-4

9 789665 211068

© В.В.Мусатов, 2000
© Оригинал-макет. Издательство «Ника-Центр», 2000

«Главная задача всех форм культуры состоит в том, чтобы создавать всеобщий мир мыслей и чувствований, мир человечности, «единый космос» (koinon kosmos), вместо того, чтобы оставаться индивидуальной мечтой или личным капризом, или фантазией».

Эрнст КАССИРЕР

ОГЛАВЛЕНИЕ

Об этой книге 7

Глава первая. **ДО «КАМНЯ». 1908—1912**

I. Нулевой генезис 9
II. «Дано мне тело — что мне делать с ним..?» 24
III. Две перспективы 34
IV. Ассоциативный символизм 55
Примечания 70

Глава вторая. **«КАМЕНЬ». 1913—1915**

I. Проблема акмеизма 76
II. Три измерения пространства 86
III. Римская идея 108
Примечания 125

Глава третья. **«TRISTIA». 1916—1920**

I. Обратное время 130
II. «О, этот воздух, смутой пьяный!..» 142
III. «Эта ночь непоправима...» 158
IV. Поворот руля 172
V. Вечное возвращение 187
VI. «В Петербурге мы сойдемся снова...» 200
Примечания 223

Глава четвертая. **ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ. 1921—1925**

I. Воображаемая беседа 229
II. «И меня срезает время...» 246
III. «Ассирийские крылья стрекоз» 253
IV. Виталистический порыв 268
V. Рядовой седок 280
VI. Щучий суд 293
Примечания 317

Глава пятая. НОВЫЕ СТИХИ. 1930—1934

I. Субботняя страна 322
II. Выпрямление 347
III. «Москва — опять Москва..!» 377
IV. Стихи о русской поэзии 397
V. «Чую, горю, рвусь, плачу...» 421
Примечания 444

Глава шестая. ВОРОНЕЖСКИЕ ТЕТРАДИ. 1935—1937

I. Пространство неволи 448
II. Сбитая ось 469
III. A realibus ad realiora 497
IV. «Я не битва народов, я новое...» 522
Примечания 545

Именной указатель 549

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Писать о поэзии Мандельштама — невероятно сложно.

Об этой сложности, пожалуй, точнее других сказал его современник Георгий Адамович:

«[...] Есть блоковский мир, есть пушкинский мир. Есть царство Блока, и, сознают они или нет, все новейшие русские поэты — его подданные, даже если иные среди них и становятся подданными-бунтовщиками или подданными-отступниками.

Но нет мира мандельштамовского.

Невольно останавливаюсь и спрашиваю себя: что же есть? Мира нет, что же есть? Есть скорее «разные стихотворения», чем поэзия как образ бытия, как момент в истории народа и страны, есть только разные, разрозненные стихотворения, — но такие, что при мысли о том, что их, может быть, удалось бы объединить и связать, кружится голова. Есть куски поэзии, осколки, тяжелые обломки ее, похожие на куски золота, есть отдельные строчки, — но такие, каких в наш век не было ни у одного из русских поэтов, ни у Блока, ни у Анненского. «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» — такой музыки не было ни у кого, едва ли не со времени Тютчева, и что ни вспомнишь, все рядом кажется жидковатым» (Осип Мандельштам и его время, 187—188)[1].

Конечно, Георгий Адамович неправ — мир Мандельштама существует, но увидеть и объять его как целое никому пока что не удалось. Лидия Чуковская вспоминала о впечатлении, которое произвели на нее ахматовские «Листки из дневника», посвященные Мандельштаму: «Восхитительные куски — краткие, сгущенные, острые, меткие, едкие, словом, «проза Ахматовой», но нет единого дыхания, нет даже подобия какой-либо постройки. Построить легко — а чего нет, того нет [...] Каждое звено — драгоценность сама по себе. Каждое — Ахматова о Мандельштаме. Но слишком мало о Мандельштаме-поэте» (Чуковская, III, 262)[2]. Она точно ощутила в ахматовских воспоминаниях отсутствие целостного представ-

ления о творчестве Мандельштама. И это при всем том, что Ахматова раньше, чем кто-либо другой, увидела в нем первого — после Блока — поэта XX века.

В последнее время много сделано для того, чтобы лирика Мандельштама стала понятнее, но вопрос о его творчестве как целом до сих пор осознается открытым. «Понять по-настоящему поэтический мир Мандельштама, — признавался Д.Сегал, — можно лишь охватив мысленным взором все его творчество как одно произведение». Но, процитировав мандельштамовские слова о «Божественной комедии» Данте как о «чудовищном тринадцатитысячеграннике», констатировал: «Такую же единую фигуру представляет собой вся поэзия Мандельштама, и ее организующий принцип столь же «немыслимо объять глазом». Выход из этой ситуации Д.Сегал видит в наращивании «частных разборов», которые впоследствии могли бы объединиться в «некоторое целое»[3].

Но в том-то и дело, что сами по себе конкретные разборы эффективны и точны только в том случае, если исследователь держит это целое в поле своего постоянного внимания. У Мандельштама нет даже относительно изолированных текстов, а связи отдельного стихотворения с целым парадоксальны, обширны и требуют работы на значительном смысловом пространстве.

Предметом этой книги является логика поэзии Мандельштама как целого. В какой мере удалось справиться с поставленной задачей — судить читателю.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Осип Мандельштам и его время / Сост., автор предисл. и послесл. В.Крейд и Е.Нечепорук. — М., 1995. При ссылках на это издание в скобках указаны заглавие и номера страниц.

2. Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой: в 3 тт. — М., 1997. При ссылках на это издание в скобках указывается «Чуковская» с обозначением страницы и тома.

3. Сегал Д.М. Фрагмент семантической поэтики О.Э.Мандельштама // Russian Literature, 1975, № 10/11. P. 59.

Глава первая

ДО «КАМНЯ»

1908—1912

Душу от внешних условий
Освободить я умею.
Осип МАНДЕЛЬШТАМ

I. НУЛЕВОЙ ГЕНЕЗИС

В 1922 году в статье к годовщине смерти Александра Блока Мандельштам писал: «Установление генезиса поэта, его литературных источников, его родства и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан» (СС—IV, 2, 252)[1]. Эту обязанность сам он чувствовал всякий раз, когда брался говорить о поэтах-современниках, и оставил блистательные образцы «генетического анализа».

Вот один из таких — в «Письме о русской поэзии», датированном тем же 1922 годом:

«Всегда будет чрезвычайно любопытным и загадочным, откуда пришел поэт Блок... Он пришел из дебрей германской натурфилософии, из студенческой комнатки Аполлона Григорьева, и — странно — он чем-то возвращает нас в семидесятые годы Некрасова, когда в трактирах ужинали юбиляры, а на театре пел Гарциа.

Кузмин пришел от волжских берегов, с раскольничьими песнями, итальянской комедией родного, домашнего Рима и всей старой европейской культурой, поскольку она стала музыкой от «Концерта» в Palazzo Pitti Джорджоне до последних поэм Дебюсси.

Клюев — пришелец с величавого Олонца, где русский быт и русская речь покоятся в эллинской важности и простоте. Клюев народен потому, что в нем сживаются ямбический дух Баратынского с вещим напевом неграмотного олонецкого сказителя.

Наконец, Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с «Анной Карениной», Тургенева с «Дворянским гнездом», всего Достоевского и отчасти даже Лескова. [...]

Итак, ни одного поэта без роду и племени, все пришли издалека и идут далеко» (СС—IV, 2, 238—239).

Откуда пришел поэт Осип Мандельштам?

Ахматова ответила на этот вопрос со свойственными ей парадоксальностью и краткостью: «У Мандельштама нет учителя. Вот о чем стоило бы подумать. Я не знаю в мировой поэзии подобного факта. Мы знаем истоки Пушкина и Блока, но кто укажет, откуда донеслась до нас эта божественная гармония, которую называют стихами Осипа Мандельштама». И сказала о нем как о поэте, первые же стихи которого «поражают совершенством и ниоткуда не идут» (Осип Мандельштам и его время, 37). Ахматовское «ниоткуда» — не столько ответ, сколько точная постановка вопроса, без чего не может быть и самого ответа.

Об этом «ниоткуда» Мандельштам, впрочем, знал. В «Шуме времени» он опишет домашнюю среду, из которой вышел: «[...] Кухонный чад среднемещанской квартиры, с отцовским кабинетом, пропахшим кожами, лайками и опойками, с еврейскими деловыми разговорами» (СС—IV, 2, 252). Для него эта среда была безусловно провинциальна и косноязычна, и потому он так настойчиво стремился к ее внутреннему преодолению. Отсюда брал свое начало мандельштамовский отказ от семейных — бытовых, культурных, религиозных — традиций.

«Если бы от меня зависело, — писал он в том же «Шуме времени», — я бы только морщился, припоминая прошлое. Никогда не мог понять Толстых и Аксаковых, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. Повторяю — память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого. Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочитал — и биография гото-

ва. Там, где у счастливых поколений говорит эпос гекзаметром, там у меня стоит знак зияния, и между мной и веком провал, ров, наполненный шумящим временем, место, отведенное для семьи и архива. Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рождения. Надо мной и многими моими сверстниками тяготеет косноязычие рождения» (СС—IV, 2, 384).

Неслучайно в пору своего вхождения в символистскую элиту Петербурга Мандельштам настойчиво присматривался к Блоку, вызывая в последнем брезгливое раздражение: «[...] Пяст, я и Мандельштам (вечный)» (Блок, VII, 78)[2]. Блок — живое, наглядное явление культуры, в котором были значимы и биография, и семья, и архивы с «эпическими домашними воспоминаниями». От него было рукой подать до Некрасова и Полонского, Апухтина и Аполлона Григорьева. Имя Блока можно легко подставить под «Толстых и Аксаковых» — ректорский внук, профессорский сын, чьи культурные фонды были наследственными, а происхождение выдавало породу.

Не удивительно, что интерес к Блоку соседствовал у Мандельштама с внутренним отталкиванием. Это, как всегда точно, почувствовала в нем Ахматова, отметившая, что именно к Блоку Мандельштам бывал «чудовищно несправедлив» (Осип Мандельштам и его время, 18). Та же двойственность бросается в глаза и в мандельштамовских оценках личности и творчества автора «Стихов о Прекрасной Даме», которые рассыпаны по статьям начала 20-х годов.

Оценивая Блока как безусловного «новатора в литературе», Мандельштам вдруг сравнивал его с «английским лордом, с большим тактом проводящим билль в палате», и добавлял: «Это был какой-то не русский, скорее английский консерватизм» (СС—IV, 2, 254—255). Известно, что Мандельштам не любил Англии, называл ее «высокомерной, гордой, самоуверенной нацией-островитянкой, по духу чуждой и враждебной Европе» (Камень, 257)[3]. Так что за внешним почтением к Блоку просматривалась значительная доля иронии и отстраненности. Оценивая «собирательную природу Блока и его стремление к «централизации стиха и языка», Мандельштам вспоминал о «государственном чутье исторических московских деятелей», у которых была та же «крутая рука по отношению ко всякому провинциализму: все для Москвы» (СС—IV, 2, 295). Но не менее хорошо известно, что Москвы

он не любил, так что «английская» и «московская» параллели к творчеству сугубо петербургского поэта весьма показательны. Мандельштам оценивал Блока исходя из совершенно иного психологического и культурного опыта — как явление чужое.

Мандельштама особенно интересовало «Возмездие» — и как широкая историческая панорама эпохи, и как образец исследования семейственных корней. В «Шуме времени», говоря об обстоятельствах своего рождения, он вспоминал «глухие годы России — девяностые годы, их медленное оползанье, их болезненное спокойствие, их глубокий провинциализм» (СС—IV, 2, 347). В этом отрывке легко слышатся блоковские строки:

> В те годы дальние, глухие,
> В сердцах царили сон и мгла.

С тою, однако, разницей, что характеризует Мандельштам не блоковские *восьмидесятые*, а свои *девяностые*. И к тому же для Блока конец столетия был «глухим», но отнюдь не «провинциальным».

Своеобразие мандельштамовского генезиса отчетливо выявляется при сопоставлении с происхождением и обстоятельствами жизни Бориса Пастернака, родившегося годом раньше и выраставшего в те же девяностые годы, которые для него не были ни «глухими» в блоковском смысле, ни «провинциальными» в мандельштамовском. Быт, окружавший Пастернака в детстве, воспитавшая его среда были пропитаны атмосферой искусства. Во дворе Училища живописи, ваяния и зодчества, где семья Пастернаков снимала квартиру, стояли ящики с картинами передвижников. В типографию отправлялись иллюстрации отца к толстовскому «Воскресению». Серов, Левитан, Коровин, Врубель, Паоло Трубецкой — все это были знакомые и гости, запросто заходившие в дом. Даже боготворимый Скрябин — и тот был соседом по даче.

Одно из самых первых впечатлений Пастернака — он просыпается ночью от звуков музыки. Играют трио Чайковского, блестят седины Льва Толстого и Николая Ге. Творческое предназначение Пастернака — будь оно связано с философией, поэзией или музыкой — в любом случае счастливо совпадало с обстоятельствами «родства и происхождения». И к Блоку Пастернак отнесся совершенно иначе, нежели Ман-

дельштам, определив его как «явление Рождества во всех областях русской жизни» (Пастернак, III, 82)[4].

Проблему генезиса он решил для себя чрезвычайно просто, написав однажды Горькому: «Мне, с моим местом рожденья, с обстановкой детства, с моей любовью, задатками и влеченьями, не следовало рождаться евреем. Реально от такой перемены ничего бы для меня не изменилось» (Пастернак, V, 238). Его сращенность с русской бытовой и культурной традицией потом еще более укрепится сознанием того, что в христианстве нет *народов*: «Да и о каких народах может быть речь в христианское время? Ведь это не просто народы, а обращенные, претворенные народы <...>» (Пастернак, III, 123).

Справедливости ради надо сказать, что мысль о «претворенных народах» Мандельштам сформулирует куда раньше (в статье «Пшеница человеческая», 1922), но его собственное вхождение в христианскую культуру с самого начала было драматичным. Если Москва легко и органично стала местом действия пастернаковских стихов, то для Мандельштама столичный Петербург плохо вязался с обстановкой отцовской квартиры: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал. Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры угрозой разрушения, шапкой в комнате провинциального гостя, крючками шрифта нечитаемых книг Бытия, заброшенных [...] в пыль на нижнюю полку шкафа, ниже Гете и Шиллера [...]» (СС—IV, 2, 354).

Хаос не случайно оказывался у Мандельштама «иудейским» — речь шла о родовом наследстве, которое ему как поэту предстояло преодолеть. В январе 1917 года он сказал С.П.Каблукову о себе как об «ушедшем из еврейства» (Камень, 256). Память об этом уходе в «Шуме времени» дана в выразительном описании книжного шкафа: «Нижнюю полку я помню всегда хаотической: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами, русская история евреев, написанная неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста. Это был повергнутый в пыль хаос иудейский. [...] Над иудейскими развалинами начинался книжный строй, то были нем-

цы: Шиллер, Гете, Кернер — и Шекспир по-немецки [...]» (СС—IV, 2, 356).

В этом пассаже важны два ключевых для Мандельштама слова — хаос и строй. Хаосом представала домашняя еврейская среда, строем манила европейская культура, и преодоление первого было условием для вхождения во второе. Однако сам по себе разрыв юного Мандельштама с «домашними воспоминаниями» был завершением той духовной линии, которую начал его отец — Эмиль Вениаминович Мандельштам, в молодости пробивавшийся «самоучкой в германский мир из талмудических дебрей» (СС—IV, 2, 356). Пробивался — но не пробился, не доработался до языка. В «Шуме времени» Мандельштам писал о «косноязычии и безъязычии» отца (СС—IV, 2, 361), что компенсировалось «чистыми... русскими звуками» языка матери, Флоры Осиповны Вербловской: «Речь матери, ясная и звонкая, без малейшей чужестранной примеси, с несколько расширенными и чрезмерно открытыми гласными, литературная великорусская речь; словарь ее беден и сжат, обороты однообразны, — но это язык, в нем есть что-то коренное и уверенное» (СС—IV, 2, 361).

Косноязычие понималось Мандельштамом как отсутствие строя, и за этим просматривается не столько специфичное самоощущение еврея в империи[5], сколько проблема переработки биографического и психологического сырья. Если это сырье не поддается преображению, не разряжается творческим строем, то оно грозит художнику хаосом. Когда Пастернаку потребовалось объяснить причину самоубийства Марины Цветаевой, он сказал, что это был «хаос, не пропущенный сквозь творчество» (Пастернак, IV, 332). Мандельштам потому и уходил из «еврейства», что оно не превращалось в строй, грозя немотой и косноязычием. «Больше всего на свете, — писала Ахматова, — он боялся собственной немоты, называя ее удушьем» (Осип Мандельштам и его время, 18). Ущерб, лежащий в истоках его духовной биографии, носил не национальный, а психологический и творческий характер. Как поэт Мандельштам начинал с преодоления культурного и языкового провинциализма.

И все же как бы ни работала память его над отстранением прошлого, она не переставала быть памятью — категорией нравственной, обязывающей. Для Мандельштама был чрезвычайно важен родовой опыт — и не только отца, но и деда, прадеда. «Отец часто говорил о честности деда как о высоком

духовном качестве. Для еврея честность — это мудрость и почти святость. Чем дальше по поколеньям этих суровых голубоглазых стариков, тем честнее и суровее. Прадед Вениамин однажды сказал: «Я прекращаю дело и торговлю — мне больше не нужно денег». Ему хватило точь-в-точь по самый день смерти — он не оставил ни одной копейки» (СС—IV, 2, 363). В этой характеристике морального кодекса предков легко угадывается цитата из собственных стихов, и даже не одна. Например, эта:

На замок закрыты ворота,
И земля по совести сурова.
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.

Или эта:

Мы умрем как пехотинцы,
Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

С годами Мандельштам все больше и больше осознавал собственную близость к отцу и писал ему зимой 1932 года: «Я все более убеждаюсь, что между нами много общего именно в интеллектуальном отношении, чего я не понимал, когда был мальчишкой. Это доходит до смешного: я, например, копаюсь сейчас в естественных науках — в биологии, в теории жизни, т.е. повторяю в известном смысле этапы развития своего отца» (СС—IV, 4, 148). Так что косноязычие и провинциализм семьи, о которых Мандельштам писал в «Шуме времени», стоит рассматривать не как объективную характеристику, а как показатель силы отталкивания от среды, мешающей творческому самоопределению.

Всякий раз, когда обстоятельства жизни Мандельштама принимали угрожающий характер, в нем просыпалась родовая память. Когда в 1928 году его публично обвинили в плагиате, он горделиво заявил о своем «почетном звании иудея»: «Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины писательского племени» (СС—IV, 3, 175).

Ничего не перечеркивая в прошлом, Мандельштам черпал из него гораздо больше, чем можно предположить. Но для того, чтобы ввести родовую память в творческий состав собственного «я», он должен был сначала дистанцироваться от нее. Надежда Яковлевна вспоминала, как в Ялте они однажды

случайно зашли к еврею-часовщику. Вдруг выяснилось, что жена часовщика — «тоже Мандельштам, и семья эта считается «ихесом», то есть благородным раввинским родом». Мандельштам выслушал их рассказ с большой охотой, но «в свой раввинский род он все-таки не поверил и все рвался к русским разночинцам. От них он вел свое происхождение [...]» (ВК, 418—419)[6]. Разумеется, о своем раввинском роде Мандельштам знал с детства, но вопрос происхождения он решил для себя задолго до встречи с Надеждой Яковлевной — раз и навсегда. Биография была для него не данностью, но заданностью — актом ответственного культурного творчества, а не продолжением родословной.

Ранний Мандельштам начинал с выбора культурной традиции, и стоит задуматься, почему, например, Ахматова этот выбор не ощутила, утверждая, что он пришел «ниоткуда». Все дело в том, что будущий автор «Камня», строя свою духовную биографию русского разночинца, ориентировался с самого начала на *разночинские* и *народнические* 80-е годы. В «Шуме времени» самой развернутой, самой интимной характеристики удостоился поэт, который в XX веке станет образцовой мишенью насмешек и которого Маяковский пренебрежительно предложит отправить «куда-нибудь на Ща», — Семен Надсон.

Вчитаемся в эту характеристику внимательнее.

«А не хотите ли ключ эпохи, книгу, раскалившуюся от прикосновений, книгу, которая ни за что не хотела умирать и в узком гробу 90-х годов лежала как живая, книгу, листы которой преждевременно пожелтели, от чтенья ли, от солнца ли дачных скамеек, чья первая страница являет черты юноши с вдохновенным зачесом волос, черты, ставшие иконой? Вглядываясь в лицо вечного юноши — Надсона, я изумляюсь одновременно настоящей огненностью этих черт и совершенной их невыразительностью, почти деревянной простотой. Не такова ли вся книга? Не такова ли эпоха? Пошли его в Ниццу, покажи ему Средиземное море, он все будет петь свой идеал и страдающее поколенье, — разве что прибавит чайку и гребень волны. Не смейтесь над надсоновщиной — это загадка русской культуры и, в сущности, непонятый ее звук, потому что мы-то не понимаем и не слышим, как понимали и слышали они. Кто он такой — этот деревянный монах с невыразительными чертами вечного юноши — этот вдохновенный истукан учащейся молодежи, [...] то есть избранного

народа неких десятилетий, этот пророк гимназических вечеров? Сколько раз, уже зная, что Надсон плох, я все же перечитывал его книгу и старался услышать ее звук, как слышало поколенье, отбросив поэтическое высокомерие настоящего и обиду за невежество этого юноши в прошлом. Как много мне тут помогли дневники и письма Надсона: все время литературная страда, свечи, рукоплесканья, горящие лица; кольцо поколенья и в середине — алтарь — столик чтеца со стаканом воды. Как летние насекомые под накаленным ламповым стеклом, так все поколенье обугливалось и обжигалось на огне литературных праздников с гирляндами показательных роз, причем сборища носили характер культа и искупительной жертвы за поколенье. Сюда шел тот, кто хотел разделить судьбу поколенья вплоть до гибели, — высокомерные оставались в стороне с Тютчевым и Фетом. В сущности, вся большая русская литература отвернулась от этого чахоточного поколенья с его идеалом и Ваалом» (СС—IV, 2, 357—358).

В этом пассаже отчетливо прослушиваются нежность и ирония по отношению к «плохому», «невежественному» поэту и боготворившему его поколению: «Не смейтесь над надсоновщиной». Но именно к поколению «восьмидесятых» принадлежала его мать, проведшая свои гимназические годы в Вильно под знаком увлечения Надсоном. Когда в «Шуме времени» Мандельштам напишет о бедности и однообразии языка матери, то он, в сущности, охарактеризует и язык поколения, сформированного народнической традицией.

Если для Блока 80-е годы звучали голосами Фета, Апухтина, Полонского, Голенищева-Кутузова, корни которых уходили в дворянскую культуру 40-х годов, то генезис Мандельштама отыскивается в тех же 80-х, но в среде «интеллигенции и народничества»,— того «косноязычного поколения, чья память была короткой и любовь горячей, но ограниченной» (СС—IV, 2, 253). Выразителем этого поколения был Надсон.

Не будет преувеличением сказать, что именно Надсон стал для раннего Мандельштама первым наглядным примером активного построения биографии поэта-разночинца. В надсоновской «Автобиографии» бросается в глаза полное равнодушие к своим родовым корням и родовой памяти. «Подозреваю, что мой прадед или прапрадед был еврей», — сообщал он и демонстративно писал о том, что «фактическую сторону» своей жизни он считает «микроскопической», отдавая предпочтение жизни «литературной и душевной»[7].

Надсон был для Мандельштама, однако, не только «литературой», но и частью материнской памяти. Именно здесь семейственное начало пересекалось с русской культурной традицией, превращая ее в живое, конкретное явление. Огромную роль в увлечении Мандельштама идеологией народничества сыграло знакомство с семьей Бориса Синани — однокашника по Тенишевскому училищу. Глава семьи — Борис Наумович Синани — получил в «Шуме времени» сильную, выразительную характеристику: «врач и душеприказчик Глеба Успенского, друг Николая Константиновича Михайловского», «советник и наперсник тогдашних эсеровских цекистов» (СС—IV, 2, 378).

В семью Синани захаживали профессиональные революционеры, отсюда рукой было подать не только до сгоревшего в чахотке Надсона, но и до народовольцев, всенародно пылавших, «как высокие просмоленные факелы» (СС—IV, 2, 358). «Эту жизнь, эту борьбу издалека благословляли столь разделенные между собой Хомяков и Киреевский и патетический в своем западничестве Герцен [...]» (СС—IV, 2, 384).

Мандельштам признавался, что до встречи с семьей Синани он считал себя «совершенно готовым и законченным марксистом» (СС—IV, 2, 377), но скорее всего это — преувеличение. К марксизму его влекла жажда «единства и стройности» (СС—IV, 2, 376), жажда преодоления «хаоса». В семье Синани все, вплоть до кухарки, были заражены «общим строем» (СС—IV, 2, 379), а о младшем Синани, Борисе Борисовиче, в «Шуме времени» было сказано, что в «народничестве его прельщала не теория, а скорее душевный строй» (СС—IV, 2, 377). «Строй» манил, конечно же, прежде всего самого Мандельштама «пропагандистским искусом» (СС—IV, 2, 383).

В 1910 году, оглядываясь на себя, Мандельштам признавался С.П.Каблукову: «В училище был с. р. или с. д. и даже говорил рабочим своего района зажигательную речь по поводу провала потолка в Государственной Думе» (Камень, 241). А в 1928 году для биобиблиографического словаря «Писатели современной эпохи» сообщил, что «16 лет был с. р. и занимался пропагандой на массовках»[8].

И, наконец, чрезвычайно важное признание: «В юношеские годы я находился в близкой дружбе с сыном известного социалиста-революционера Бориса Наумовича Синани. Под влиянием Синани и других посещающих его членов партии социалистов-революционеров складывались мои первые воз-

зрения. В 1907 г. я уже работал в качестве пропагандиста в С-ровском (эсеровском) рабочем кружке и проводил — рабочие летучки. В 1908 г. я начинаю увлекаться анархизмом. Уезжая в этом году в Париж, я намеревался связаться там с анархо-синдикалистами» (Шенталинский, 19)[9].

Однако шаг, сделанный им в обретении строя, не решал проблемы языка. «Деревянная» поэзия Надсона не соответствовала психологии человека начала XX столетия, выражавшей себя изощренно разработанным языком символистской традиции, важнейшими чертами которого были эстетизм и музыкальность. М.М.Карпович вспоминал, как в Париже Мандельштам на митинге памяти Гершуни слушал речь Савинкова — «в каком-то трансе, с полуоткрытым ртом и полузакрытыми глазами, откинувшись всем телом назад» (Осип Мандельштам и его время, 41). Так слушают музыку или стихи, и не случайно в «Шуме времени» Мандельштам уподобит политическую мысль Герцена «бетховенской сонате» (СС—IV, 2, 384).

Есть своя закономерность в том, что в 1890-е годы русские революционеры и русские модернисты практически одновременно отвернулись от народничества 80-х годов, хотя отрицали его с противоположных концов. В разных сферах и разными средствами они совершали работу по преодолению общественно-политического, культурно-эстетического и психологического наследства XIX века. Иное дело, что потом их пути разойдутся.

Поэтому Мандельштам не кривил душой, когда в «Шуме времени» ставил в один ряд с Каутским Тютчева: «Разве Каутский Тютчев? Разве дано ему вызывать космические ощущенья? [...] А представьте, что для известного возраста и мгновенья Каутский (я называю его, конечно, к примеру, не он, так Маркс, Плеханов, с гораздо большим правом) тот же Тютчев, то есть источник космической радости, податель сильного и стройного мироощущенья, мыслящий тростник и покров, накинутый над бездной» (СС—IV, 1, 2, 376). А говоря о предтече русского символизма Иване Коневском, гениальном юноше, «достигшем преждевременной зрелости и потому не читаемом русской молодежью», парадоксально резюмировал: «[...] с Эрфуртской программой в руках, я по духу был ближе Коневскому [...]» (СС—IV, 2, 376).

Мандельштаму предстояло сделать неизбежный шаг в сторону «высокомерных», которые предпочли Тютчева и Фе-

та — Надсону с «его идеалом и Ваалом». В Париже, куда родители послали его в надежде излечить от революционной горячки и где сам он надеялся связаться с анархо-синдикалистами, его ждал внутренний духовный переворот: «[...] Увлечения искусством отодвигают на задний план мои политические убеждения. Вернувшись в Петербург, я не примыкал больше ни к каким революционным партиям» (Шенталинский, 19). А в «Писателях современной эпохи» читаем: «[...] Поворот к модернизму, сильное увлечение Бодлером и особенно Верленом»[10].

Об этом переломе мы можем судить на основании письма, отправленного оттуда к Владимиру Васильевичу Гиппиусу — своему тенишевскому учителю:

«Воспитанный в безрелигиозной среде (семья и школа), я издавна стремился к религии безнадежно и платонически — но все более и более сознательно.

Первые мои религиозные переживания относятся к периоду моего детского увлечения марксистской догмой и неотделимы от этого увлечения.

Но связь религии с общественностью для меня порвалась уже в детстве.

Я прошел 15-ти лет через очистительный огонь Ибсена — и хотя не удержался на «религии воли», но стал окончательно на почву религиозного индивидуализма и антиобщественности.

Толстой и Гауптман — два величайших апостола любви к людям — воспринимались горячо, но отвлеченно, так же, как и «философия нормы».

Мое религиозное сознание никогда не поднималось выше Кнута Гамсуна, и поклонение «Пану», т.е. несознанному Богу, и поныне является моей «религией». [...]

Я не имею никаких определенных чувств к обществу, Богу и человеку — но тем сильнее люблю жизнь, веру и любовь. Отсюда вам будет понятно мое увлечение музыкой жизни, которую я нашел у некоторых французских поэтов, и Брюсовым из русских. В последнем меня пленила гениальная смелость отрицания, чистого отрицания» (Камень, 204).

Это признание хорошо дополняется взглядом со стороны — дневниковой записью Сергия Платоновича Каблукова, познакомившегося с Мандельштамом в июле 1910 года и ставшего его старшим другом и конфидентом:

«М<андельштам> еще очень молод: ему 20 или 21 годов. Кончил Тенишевское училище, а затем поступил в Гейдельбергский университет (в Петерб<ургский> ун<иверситет> он не мог поступить как еврей). [...] Теперь стыдится своей прежней революционной деятельности и призванием своим считает поприще лирического поэта. Его стихи были приветствуемы Вяч. Ивановым. Бывал он и у Мережковских, и в Рел<игиозно>-ф<илософском> об<ществе>, членом-соревнователем которого числится и теперь.

Человек он несомненно даровитый и глубокий, но мало образованный и довольно безалаберный по отношению к необходимым заботам «суетного мира». В Ханге я ежедневно и подолгу беседовал с ним о поэзии, и эта беззаботность вызывала во мне резкое осуждение, которое я не скрывал от него. Тем не менее я полюбил его за чуткость и тонкость переживаний и вполне соглашаюсь с некоторыми его суждениями об Анненском и Малларме как о великих поэтах, о Бальмонте как «поэте для толпы», новом Надсоне, о значении Баратынского и Дельвига.

Приходя ко мне, И<осиф> Е<мильевич> много читал мне вслух стихов и своих, и Брюсова, и В.Иванова, и Анненского, и Вл. Гиппиуса — своего учителя по Тенишевск<ому> училищу»[11].

Дневниковая запись Каблукова характеризует Мандельштама, в жизни которого уже произошло несколько важных событий: лекции Анри Бергсона в Сорбонне, семинар по старофранцузскому языку у Фрица Неймана в Гейдельбергском университете; дебют на «башне» Вячеслава Иванова в Петербурге. Хорошо видны радикальные внутренние перемены, если вспомнить, что в голове вчерашнего тенишевца еще совсем недавно «уживались модернизм с самой свирепой надсоновщиной и стишками из «Русского богатства» (СС—IV, 2, 381).

Теперь предпочтение отдается Малларме и Анненскому, а Бальмонт пренебрежительно назван «поэтом для толпы» и «новым Надсоном». Бросаются в глаза увлечение Вячеславом Ивановым и Брюсовым и явное тяготение к поэзии пушкинской эпохи. Но это — почти три года спустя после приезда в Париж, накануне литературного дебюта в «Аполлоне». Поэтому стоит вернуться назад и посмотреть, что собой представляли поэтические опусы Мандельштама 1906—1907 годов.

Образцом смеси «модернизма» и «надсоновщины» можно считать два его стихотворения, опубликованные в журнале Тенишевского училища «Пробужденная мысль», — «Среди лесов, унылых и заброшенных...» и «Тянется лесом дороженька пыльная...» (оба — 1906 года). О повороте к символизму свидетельствуют стихи, написанные на следующий же день после процитированного выше письма к В.В.Гиппиусу:

О, красавица Сайма, ты лодку мою колыхала,
Колыхала мой челн, челн подвижный, игривый и острый.
В водном плеске душа колыбельную негу слыхала,
И поодаль стояли пустынные скалы, как сестры.
.....
Как от пьяного солнца бесшумные падали стрелы
И на дно опускались и тихое дно зажигали,
Как с небесного древа клонилось, как плод перезрелый,
Слишком яркое солнце, и первые звезды мигали.
Я причалил и вышел на берег седой и кудрявый;
Я не знаю, как долго, не знаю, кому я молился...
Неоглядная Сайма струилась потоками лавы,
Белый пар над водою тихонько вставал и клубился.

Посылая это стихотворение в письме к матери из Парижа, Мандельштам признавался: «Маленькая аномалия: «тоску по родине» я испытываю не о России, а о Финляндии» (СС—IV, 4, 11). Потом, в «Шуме времени» он будет вспоминать, что «Финляндией дышал дореволюционный Петербург, от Владимира Соловьева до Блока» (СС—IV, 2, 359). Ранний Мандельштам, конечно, не мог не знать стихи Вл. Соловьева, воспевавшие берега финского озера Сайма — «Сайма в бурю», «Сайма зимой», но в этом его опусе явно слышны отзвуки другого соловьевского стихотворения — «В тумане утреннем неверными шагами...»:

В тумане утреннем неверными шагами
Я шел к таинственным и чудным берегам.
Боролася заря с последними звездами.
Еще летали сны — и, схваченная снами,
Душа молилася неведомым богам.

То поклонение «несознанному Богу», о котором Мандельштам писал в письме к В.В.Гиппиусу, здесь явно дано в соловьевской рецепции: вода, туман, таинственный берег, «молитва» неведомому Высшему Началу. Однако поэтика

отчасти бальмонтовская («Будем, как солнце»), отчасти идущая от «Золота в лазури» Андрея Белого (об этом — чуть ниже), но в целом — общесимволистская, практически — эпигонская. И все же это был еще один шаг в сторону обретения языка.

Эволюция Мандельштама в сжатом виде воспроизводила общую логику развития русской поэзии рубежа XIX—XX веков — от народнических восьмидесятых к символистским девяностым. Так онтогенез повторяет логику филогенеза. В этом плане «косноязычие» семьи функционально соответствовало «деревянности» надсоновской поэзии. Отсюда понятен мандельштамовский пиетет перед Брюсовым с его «гениальной смелостью отрицания». Однако попытка Мандельштама писать на языке символистов объективно ставила его в ряды эпигонов, или, говоря словами Андрея Белого, «обозной сволочи»[12], тиражировавшей символистский канон.

Это во многом определило отношение к будущему автору «Камня» в кругах символистской элиты.

У Блока он вызывал стойкое неприятие. В 1911 году в блоковском дневнике появляется презрительная запись: «Мандельштамье» (Блок, VII, 100). В этом же году Блок иронически писал Андрею Белому: «Отчего Рубанович второго сорта, когда у нас есть Рубанович лучшего сорта (по имени Мандельштам)?» (Блок, VIII, 344). По странному капризу обстоятельств второстепенного поэта Рубановича звали так же, как и Надсона, — Семен Яковлевич.

Еще более показательным было отношение к Мандельштаму Валерия Брюсова. Перешедший из «Весов» в «Русскую мысль», он, получив в 1911 году рекомендованные ему Зинаидой Гиппиус стихи молодого петербургского поэта, отказался их печатать как «незначительные» (Камень, 244). Впрочем, и рекомендация Зинаиды Николаевны была соответствующей: «Некий неврастенический жиденок, который года два тому назад еще плел детские лапти, ныне как-то развился, и бывают у него приличные строки» (Камень, 359).

В своих воспоминаниях Гиппиус воспроизвела этот эпизод несколько иначе. По ее словам, прочитав стихи Мандельштама, она увидела, что «они не совсем в ряд тех, которые приходится десятками слушать каждый день», на что Брюсов ей ответил примерно так: «Что до вашего юнца «со способностями», то таких юнцов с такими же, и даже большими способностями, у меня слишком достаточно в Москве»[13].

Казалось бы, Мандельштам, с успехом дебютировавший на «башне» Вячеслава Иванова весной 1909 года, должен был приобрести расположение одного из наиболее авторитетных вождей и теоретиков символизма. С.П.Каблуков в ноябре 1910 года записал в дневнике: «Был разговор [...] о И.Э.Мандельштаме, которого В.И. ценит» (Камень, 243). Но Вячеслав Иванов на протяжении 1909—1911 годов не ответил ни на одно из 9 писем Мандельштама с приложенными к ним стихами. Это было знаком вежливого равнодушия.

Впрочем, Мандельштам оценил свое положение в символистской среде достаточно быстро и точно. Осенью 1909 года он писал из Гейдельберга Максимилиану Волошину: «Оторванный от стихии русского языка — более чем когда-либо, — я вынужден составить сам о себе ясное суждение. Те, кто отказывают мне во внимании, только помогают мне в этом. Так помог мне Мережковский, который на этих днях, проездом в Гейдельберге, не пожелал выслушать ни строчки моих стихов, помог мне милый Вячеслав Иванович, который при искреннем ко мне доброжелательстве не ответил мне на письмо, о котором просил однажды» (СС—IV, 4, 16). Так что Анна Ахматова была права, когда писала: «Символисты никогда его не приняли» (Осип Мандельштам и его время, 22). Исключением был лишь Блок, который в 1920 году, выслушав новые стихи Мандельштама в авторском чтении, записал в дневнике: «[...] «Жидочек» прячется, виден артист»[14]. Но об этом ниже еще будет идти речь.

Оставим оценки раннего Мандельштама на совести его знаменитых современников. За вычетом откровенно ученического стихотворения о Сайме, его лирика с самого начала складывалась как совершенно оригинальный поэтический мир. Но поскольку она не оформилась ни в книгу, ни в цикл, подобно блоковскому «Ante lucem», можно условно назвать ее — «До «Камня».

II. «ДАНО МНЕ ТЕЛО — ЧТО МНЕ ДЕЛАТЬ С НИМ..?»

Анна Ахматова, в руки которой попали мандельштамовские письма к Вячеславу Иванову с приложенными к ним стихами, категорично оценила их так: «Это Мандельштам-

символист. [...] Они хороши, но там нет того, что мы называем Мандельштамом» (Осип Мандельштам и его время, 21). Ее мнение вполне согласуется с авторитетным выводом Павла Громова: «Ранний Мандельштам — символист, причем символист крайнего толка»[15]. Непонятно только одно — почему сами символисты так упорно отталкивали этого «символиста крайнего толка»? Тем более, что Мандельштам дольше всех из будущих акмеистов «упорствовал в символистской ереси»[16].

Марина Цветаева придерживалась иного взгляда на раннего Мандельштама. О стихотворении «Звук осторожный и глухой...», которое открывало «Камень» 1916 года, она сказала: «Четверостишие четырнадцатилетнего О.Мандельштама (Мандельштаму было тогда 17 лет — В.М.), где весь словарь и весь размер зрелого Мандельштама. Автоформула. [...] Звук падающего яблока, акустическое видение округлости. Что здесь от четырнадцатилетия? Ничто. А что от Мандельштама? Все»[17].

Как всегда бывает, между двумя крайними утверждениями лежит не истина, а — проблема. Реальная картина оказывается куда сложнее. «Камень» 1913 года, который Цветаева, скорее всего, не держала в руках, открывается совсем другим стихотворением — «Дыхание»:

Дано мне тело — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?

За радость тихую дышать и жить
Кого, скажите, мне благодарить?

Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Запечатлеется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть —
Узора милого не зачеркнуть.

Эти стихи заставляют вспомнить замечание о. Павла Флоренского о том, что человек «прежде всего и первее всего дан телесно — как тело», и именно с тела осознает себя самого как «нечто целое, нечто индивидуальное, нечто особливое»[18]. У

Мандельштама «особенность» дана в единстве телесного и растительного начал: «Я и садовник, я же и цветок». А все стихотворение в целом организовано метафорой хрупкого, теплолюбивого растения, выросшего в оранжерее, за стеклами которой — холод большого, пустого пространства. Теплота дыхания ложится на «стекла вечности» неповторимым «узором», который, стекая с них «мутью мгновения», оставляет тем не менее неизгладимый след.

Сознание эфемерности собственного существования в масштабах «вечности» у Мандельштама имело отчетливый тютчевский подтекст. В стихотворении, написанном годом позже, мотив «милого узора»:

И я слежу — со всем живым
Меня связующие нити,
И бытия узорный дым
На мраморной сличаю плите, —

заставляет вспомнить тютчевские стихи:

Как дымный столп светлеет в вышине! —
Как тень внизу скользит неуловима!..
«Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, —
Не светлый дым, блестящий при луне,
А эта тень, бегущая от дыма...»

«Тень, бегущая от дыма», и есть «бытия узорный дым», однако этот «дым» у Мандельштама оказывается еще и именем, выбитым на «мраморной плите». Так уже в начальный период заявляла о себе одна из главных его тем — творческое воплощение бытия в слове и камне.

Явные тютчевские мотивы дают знать о себе и в другом стихотворении 1910 года:

Из омута злого и вязкого
Я вырос тростинкой, шурша, —
И страстно, и томно, и ласково
Запретною жизнью дыша.

И никну, никем не замеченный,
В холодный и топкий приют,
Приветственным шелестом встреченный
Коротких осенних минут.

В «тростинке» без труда угадывается тютчевский «мысля-

щий тростник», а «омут» функционально соответствует тютчевскому же «хаосу», родоначальнику всякого живого, оформленного бытия. Нет нужды перечислять все тютчевские реминисценции, выявленные и каталогизированные Е.Тоддесом[19]. Достаточно лишь сказать, что они носят сквозной и устойчиво-системный характер, но входят в совершенно иную семантическую структуру.

Центром тютчевской лирики было рефлектирующее «я», обобщенное до универсальных черт человека вообще. Тогда как у Мандельштама это «я» — миниатюрное, инфантильное («тростинка», а не «тростник»), но переживающее вполне «взрослые», философские страхи. Это сочетание метафизической проблематики с «детским» восприятием мира в ранних стихах Мандельштама проявлено до структурной четкости:

Сусальным золотом горят
В лесах рождественские елки;
В кустах игрушечные волки
Глазами страшными глядят.

О, вещая моя печаль,
О, тихая моя свобода
И неживого небосвода
Всегда смеющийся хрусталь!

Здесь восприятие ребенка, для которого все елки в далеких лесах — рождественские, а все волки — «игрушечные», но от этого и ночной лес, и звери в нем не становятся менее страшными. Здесь, с одной стороны, угадывается тютчевская метафора:

Ночь хмурая, как зверь стоокий,
Глядит из каждого куста, —

с другой — прослушиваются тютчевские смысловые и синтаксические ходы:

О вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги..

Так в инфантильном, «младенческом» «я» раннего Мандельштама преломляется тютчевская тема «двойного бытия».

Позднее в статье «Буря и натиск» (1923) Мандельштам напишет о том, что «стержнем символизма было пристрастие к большим темам — космического и метафизического характера» (СС—IV, 2, 289). Сам он в начале своего пути отдал «боль-

шим темам» значительную дань, преломив их через тютчевскую традицию. Но у Тютчева личность искала спасения от собственной сложности через возвращение в круговорот мировой жизни, тогда как инфантильное «я» раннего Мандельштама, приравнивая себя к «цветку» и «тростинке», ощущало свою личную недовоплощенность, «бедность», элементарность, и потому, напротив, в этой сложности нуждалось:

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса.

Освоение тютчевского языка и проблематики шло у Мандельштама рука об руку с сопротивлением важнейшим аспектам тютчевской философии. С одной стороны, Мандельштам называл Тютчева «источником космической радости, подателем сильного и стройного мироощущения», видя в нем поэта мирового строя. Но с другой — о том же Тютчеве писал: «Тютчев ранним склерозом, известковым слоем ложился в жилах» (СС—IV, 2, 388). Будущий автор «Камня» отвергал саму мысль о растворении личности в «животворном океане» природы. Не случайно тютчевский божественный хаос превращался у него в «злой и вязкий омут», который, в свою очередь, соответствовал «хаосу иудейскому» из «Шума времени».

В ранних стихах Мандельштама символистско-тютчевский язык служил шифром интимно-психологической, биографической коллизии, которая в «Шуме времени» представала несовместимостью домашнего «хаоса» с архитектурным «строем» Петербурга. Обобщая и сублимируя эту коллизию, лирика Мандельштама переводила ее в плоскость космической и метафизической проблематики. Соответственно, тютчевский хаос приобретал «иудейские» черты и подлежал преодолению, а тютчевская тема мировой жизни как порядка и строя усваивалась не столько в натурфилософском, сколько в культурфилософском аспекте[20].

Как воспринималась Мандельштамом проблема природы и истории, хорошо видно по сочинению «Сентиментализм и романтизм», в котором пятнадцатилетний тенишевец излагал свое понимание сентиментализма: «Культура и цивилизация усложняют жизнь, лишают человека душевного равновесия, гармонического развития, лишают счастья. А счастлив он был тогда, когда руководился инстинктом, непосредственным внутренним чутьем, когда он был нравственным и счастливым. Но чувством руководится, главным образом, пер-

вобытный человек. Следовательно, наш идеал далеко позади в блаженном младенчестве, вся же человеческая история только отклонение от него»[21].

Здесь уже предугадывается будущая полемика Мандельштама с руссоистско-толстовским отношением к истории: «Есть великая славянская мечта о прекращении истории в западном значении слова, как ее понимал Чаадаев. Это — мечта о всеобщем духовном разоружении, после которого наступит некоторое состояние, именуемое «миром». [...] Еще недавно сам Толстой обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории и начать «просто жить». [...] Навеки упраздняются, за ненадобностью, земные и небесные иерархии. Церковь, государство, право исчезают из сознания, как нелепые химеры, которыми человек от нечего делать, по глупости, населил «простой», «Божий» мир, и наконец остаются наедине, без докучных посредников, двое — человек и вселенная:

Против неба, на земле,
Жил старик в одном селе...» (СС—IV, 1, 198).

Итак, вне истории — церкви, государства, права — человек остается наедине с природой, которая есть не что иное как пустота:

Я вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста;
Твой мир, болезненный и странный,
Я принимаю, пустота!

Эта пустота в «Камне» будет ощущаться как вызов, на который человек отвечает архитектурой, но пока она рождает ощущение болезненности.

Причем интересно, что в статье о Чаадаеве Мандельштам процитировал зачин из ершовского «Конька-горбунка» с характерной ошибкой — у Ершова он звучит несколько иначе:

Не на небе, на земле
Жил старик в одном селе.

У Мандельштама: «Против неба, на земле», — то есть «наедине» со вселенной. Но наедине со вселенной, как правило, остается либо старик, утративший сверстников и друзей в поколении, либо ребенок, еще не нашедший их. Оба оказываются в опасной близости от «нулевой» отметки бытия.

Только первый приблизился к ней как к финалу, второй — не удалился от нее, как от своего начала, на достаточно безопасное расстояние. Позднее Мандельштам напишет:

О, как мы любим лицемерить
И забываем без труда
То, что мы в детстве ближе к смерти,
Чем в наши зрелые года.

В его ранних стихах «детское» и «старческое» парадоксально соседствовали друг с другом, так что стихотворение могло начаться заявлением:

Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять, —

а продолжиться усталым признанием:

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от нее не приемлю.

Сочетание усталой, «старческой» рефлексии с «детским» радованием жизни роднило Мандельштама с Федором Сологубом, у которого тема обидного, уязвленного существования была связана с признанием этого же существования высшей и единственной ценностью:

По жестоким путям бытия
Я бреду, бесприютен и сир,
Но зато вся природа — моя,
Для меня наряжается мир.

У Мандельштама без труда отыскивается соответствующая параллель:

Я счастлив жестокой обидою,
И в жизни, похожей на сон,
Я каждому тайно завидую
И в каждого тайно влюблен.

Однако личность у Сологуба в переживании своего ничтожества и одиночества стремилась к горделивому и абсолютно независимому уединению от людей:

Я погашу мои светила,
Я затворю уста мои
И в несказанном бытии
Навек забуду все, что было.

У Мандельштама же, напротив, невозможность «сказаться» и вытекающее отсюда отсутствие связей с людьми переживались как недостаточность, как ущерб:

В морозном воздухе растаял легкий дым,
И я, печальною свободою томим,
Хотел бы вознестись в холодном, тихом гимне,
Исчезнуть навсегда, но суждено идти мне

По снежной улице, в вечерний этот час
Собачий слышен лай и запад не погас
И попадаются прохожие навстречу...
Не говори со мной! Что я тебе отвечу?

Тема этого стихотворения — фатальное отсутствие «слов», обрекающее личность на одиночество и, значит, на полусуществование.

Тем интереснее оценка, которую Мандельштам дал Федору Сологубу в юбилейной заметке 1924 года, посвященной 25-летию его литературной деятельности:

«Среди стихов, которые печатали сверстники Сологуба, стихи его сразу выделились особой твердостью, уверенной гармонией и человеческой ясностью.

Может быть, впервые после долгого, долгого перерыва в русских стихах прозвучало волевое начало — воля к жизни, воля к бытию.

Среди полусуществования, среди ублюдков литературы и жизни появилась личность цельная, трепещущая от сознания своей связи с миром» (СС—IV, 2, 407).

Эта блестящая характеристика, конечно, смещает реальное содержание творчества Сологуба, оставляя в стороне пессимизм, стоическое отчаяние, иронию и скепсис, но зато подчеркивает волевое начало — «особую твердость». Любопытно, что в этом Мандельштам неожиданно совпал с Блоком, писавшим о том, что в сологубовских стихах острое переживание хаоса действительности уравновешивается творческой волей — способностью «немедленного оформливанья, как жгучего металла, грозящего перелиться через край» (Блок, VI, 161).

Как и Блок, Мандельштам почувствовал у автора «Пламенного круга» способность преображения «хаоса» в «строй»— то, что позволяет возвысить «беспомощный лепет современников» до «выразительности вечных классических формул».

Именно Сологуб давал пример преодоления провинциализма 80-х годов: «Он родился в безвременьи и медленно насыщался временем, учился дышать и учил любить» (СС—IV, 2, 409).

Задумываясь над биологической подоплекой поэтического творчества, Мандельштам позже скажет: «Ребенок кричит оттого, что дышит и живет, затем внутренний крик обрывается, начинается лепет, но внутренний крик не стихает, и взрослый человек кричит немым криком, тем же криком новорожденного. Общественные приличия заглушают этот крик — он сплошное зияние. Стихотворчество юношей и взрослых людей нередко этот самый крик — атавистический, продолжающийся крик младенца. Слова безразличны — это вечное «я живу, я хочу, мне больно» (СС—IV, 2, 341). Мандельштаму «слова» были далеко не безразличны, но его ранняя лирика начинала с того же «я живу, я хочу», смысловое оформление которого было пока еще заемным.

В «Письме о русской поэзии» (1922) Мандельштам упрекнул символистов в том, что они нарушили «самый интересный в поэзии процесс, рост поэтической личности, — сразу взяли самую высокую, напряженную ноту, оглушили себя сами и не использовали голоса как органическую способность развития» (СС—IV, 2, 238). Мандельштамовская «детскость» — это прежде всего «способность развития», о чем в «Разговоре о Данте» будет сказано так: «Младенчество как философское понятие с необычайной конструктивной выносливостью» (СС—IV, 3, 401).

В стихах Сологуба Мандельштам различал не только волю к бытию, но и симптомы культурной усталости, определив его голос как «старческий» (СС—IV, 2, 408). Упрекая символистов в неумении использовать голос как органическую основу роста, он, в сущности, наделял и их чертами преждевременной старости, и здесь чрезвычайно любопытно его отношение к Андрею Белому, в творчестве которого подлинно неустранимым конструктивным элементом художественного мира была детскость.

Герои Белого всегда либо помнят себя детьми, либо ведут себя как дети, как, например, магистрант Хандриков из 3-й симфонии «Возврат», видящий себя ребенком, играющим на берегу вечности-океана, или безнадежно инфантильный Николенька Аблеухов в «Петербурге». В «Котике Летаеве» детскость становится у Белого не только темой, но и способом построения авторской речи: «Самосознание, как младенец во

мне, широко открыло глаза и сломало все — от первой вспышки сознания; сломан лед: слов, понятий и смыслов. [...] Сознание детства, сместись оно, осиль оно тридцатилетие это, — в точке этого мига детство узнало б себя: с самосознанием оно слито: падает все между нами: листопадами носятся смыслы слов: они отвалились от древа: и невнятица слов вкруг меня шелестит и порхает; смыслы их я отверг; передо мной — первое сознание детства: и мы обнимаемся: «Здравствуй, ты, странное!»[22].

В рецензии на «Записки чудака» Мандельштам писал о желании Белого говорить от лица «иносказательного и отвлеченного младенца» (СС—IV, 2, 322). А в брошюре «О природе слова» он поразительно точно описал вытекающие из этого особенности стиля: «Захлебываясь в изощренном многословии, он не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изломом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень пройти» (СС—IV, 1, 221). Остро ощущая инфантилизм Андрея Белого как одну из основных черт художественного мышления, Мандельштам не принимал саму философию «возвращения» в детство как наиболее «чистую сферу сознания».

В «Путешествии в Армению» Мандельштам писал о том, что «среда для организма — приглашающая сила» (СС—IV, 3, 202). Его лирическое «я» смутно догадывалось об этой приглашающей силе:

Я рожден провидением темным,
Чтоб созреть и упасть, как-нибудь...
.....
Я — ребенок, покинутый в зыбке
В терпком (мраке) мире я горестно-дик...

Эти строки из черновика варьируют мотивы роста, созревания вкупе с мотивом одиночества и заброшенности. Окончательно образ ребенка оформится в интонациях волевого звучания:

Я в зыбке качаюсь дремотно,
И мудро безмолвствую я:
Решается бесповоротно
Грядущая вечность моя!

Ноты старческой усталости перекрывались твердым сознанием предстоящего будущего («грядущей вечности»),

«приветственным шелестом» большого холодного мира. Мандельштамовская формула «индивидуализм и антиобщественность» выразила прежде всего момент роста — стремление творческой личности преодолеть свое «косноязычие», осознать себя равноправной частью сложного, мудро организованного бытия.

Поворотным событием в духовном развитии Мандельштама стала встреча с Вячеславом Ивановым.

III. ДВЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

В апреле 1909 года Мандельштам начал посещать лекции Вячеслава Иванова по стихосложению в так называемой «Академии стиха», а 16 мая состоялся его поэтический дебют на «башне». Вот как вспоминал об этом Владимир Пяст: «И вот, помню, однажды пришел [...] Виктор Гофман в сопровождении совсем молодого стройного юноши в штатском костюме, задиравшего голову даже не вверх, а прямо назад: столько чувства собственного достоинства бурлило и просилось наружу из этого молодого тела. Это был Осип Мандельштам. По окончании лекции и ответов на вопросы аудитории, ему предложили прочесть стихи. [...] Вяч. Иванов, конечно, очень хвалил, — но ведь это было его всегдашним обыкновением! [...]»[23].

Мандельштам вошел в поэтическую среду Петербурга в тот момент, когда уже назрел кризис символизма.

К началу мая 1909 года была сформулирована новая эстетическая программа, застрельщиком которой стал журнал «Аполлон» — знамя молодой поэзии 10-х годов, порвавшей с символизмом. На первых порах символистские вожди не подозревали о серьезности сложившейся оппозиции и были уверены в своем влиянии, да и сами будущие мятежники, еще не «преодолевшие символизм», пока нуждались в идейном руководстве. Анна Ахматова вспоминала, как настойчиво пытался Брюсов изолировать Гумилева от влияния Вяч. Иванова и что из этого вышло: «А Вячеслав Иванов умница, великолепно образованный человек, тончайший, мудрейший. Через некоторое время Коля написал Брюсову: «Познакомился с Вячеславом Ивановым и только теперь понимаю, что такое стихи»[24]. Очарование «царицы Савской», как иронически

именовал Брюсов Вячеслава Иванова, Гумилев испытал на себе весною 1909 года, то есть во время чтения тех же лекций, которые посещал и Мандельштам.

Анна Ахматова утверждала, что Вячеслав Иванов «не признавал нас всех» и что уже к 1911 году «никакого пиетета к Вяч. Иванову в Мандельштаме не было»: «Когда в 191[4] году Вяч. Иванов приехал в Петербург, он был у Сологубов на Разъезжей. Необычайно парадный вечер и великолепный ужин. В гостиной ко мне подошел Мандельштам и сказал: «Мне кажется, что один мэтр — это зрелище величественное, а два — немного смешное» (Осип Мандельштам и его время, 21—22). На самом деле взаимоотношения с «мэтром» у будущего автора «Камня» были несколько сложнее.

В июне 1909 года накануне отъезда с родителями в Швейцарию Мандельштам писал Вячеславу Иванову: «Очень уважаемый и дорогой Вячеслав Иванович! [...] Ваши семена глубоко запали в мою душу, и я пугаюсь, глядя на громадные ростки» (СС—IV, 4, 13). А в августе взволнованно и восторженно делился своим впечатлением от только что прочитанной книги статей «мэтра» «По звездам»: «Каждый истинный поэт, если бы он мог писать книги на основании точных и непреложных законов своего творчества, писал бы так, как Вы» (СС—IV, 4, 14).

У Вячеслава Иванова он нашел глубоко продуманную концепцию развития современного искусства, знакомство с которой многое определит в становлении творческого сознания Мандельштама. Поэтому попробуем кратко суммировать основные идеи «мэтра».

Вячеслав Иванов исходил из того, что главной болезнью современного творчества является индивидуализм, возникновение которого он связывал с отпадением от «религиозных импульсов жизни». Некогда художник выражал в своих произведениях не себя, но коллективную религиозную душу народа, его «психею», а искусство воплощало коллективный стиль эпохи. В античности носителем такого стиля была архитектура, «зооморфическим принципом» которой являлся «образ позвоночного хребта» (По звездам, 348)[25]. В средние века — готика, определившая «место каждой вещи, земной и небесной, в рассчитано-сложной архитектуре своего иерархического согласия» (По звездам, 257).

Эпоха Возрождения начала эру художественного индивидуализма. Творческая личность отвергла все внешние религи-

озные авторитеты, сделав своим основным принципом «эгоистическую волю». Искусство приобрело утонченно-индивидуалистический характер. При этом Вячеслав Иванов писал, что Возрождение — необходимая ступень развития искусства, освободившегося от внешнего диктата религиозной нормы и получившего необходимую внутреннюю свободу. Теперь эта свобода должна стать основой и условием нового нормативного самоопределения.

В недалеком будущем Вячеслав Иванов полагал рождение эпохи «культурной интеграции», в которой безличие Средневековья и безбожие Возрождения сольются в высшее органическое единство. Содержанием этой эпохи станет «свободное самоутверждение сверхличной воли в индивидууме» (По звездам, 195). В акте взаимного раскрытия индивидуального и сверхличного возникает соборное единение человечества перед лицом единой для всех объективной Сущности. Если некогда символическим обозначением этой соборности была архитектура, то в «нашем лишенном зодчества веке» ее сменит «динамическая и текучая архитектура, имя которой — Музыка» (По звездам, 198).

Современный символизм, утверждал Вячеслав Иванов, находится пока еще в стадии индивидуализма, но он потому и именуется символизмом, что прообразовательно, символически выражает будущее единство художника и народа. Это единство однажды было дано в глубоком прошлом как обещание будущего, а потому позади и впереди искусства лежит миф: «Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — искусство мифотворческое» (По звездам, 41).

Мифотворчество, следовательно, тогда сменит творчество символов, когда художник снова обретет способность выражать коллективную психологию. Для этого творческая личность должна овладеть способом погружения в экстаз, в стихию надличного, временно отказавшись от собственного «я»: «Все нужно принять в себя, как оно есть в великом целом, и весь мир заключить в сердце. Источник всей силы и всей жизни — это временное освобождение от себя и раскрытие души живым струям, бьющим из самых недр мира. Только тогда человек, утративший свою личную волю, себя потерявший, находит свое предвечное истинное воление и делается страдательным орудием живущего в нем Бога [...]» (По звездам, 32).

Погружение в экстаз означало добровольную отдачу себя во власть Диониса, которого Вячеслав Иванов называл Разрешителем, Расторжителем, Высвободителем. Способом достижения «соборности» оказывалось «дионисийство», делающее условными границы между «я» и «не-я». Дионисийство открывало перспективу «универсального коллективизма», ибо само по себе «индивидуалистическое разделение людей — только переходное состояние»[26].

Позже, выступая на диспуте «Будущее поэзии» в апреле 1920 года, Вячеслав Иванов подытожит:

«Поэзия должна в будущем стать органом планетного сознания, ибо до сих пор еще не было речи о планетном сознании.

Поэзия должна поистине стать голосом всей земли, и в этом смысле я говорю о том, что поэзия должна стать вселенской поэзией.

Поэзия должна стать детской — детской по чистоте своего взгляда и по чистоте своего слова [...], она выразит сознание земли, планетное сознание, другими словами — сознание человека, взятого как единое лицо [...]»[27].

Идеи Вячеслава Иванова концептуально оформляли то, что уже созрело в сознании будущего автора «Камня». Мандельштам тянулся к такому типу творчества, в котором личность раскрывала бы себя не через биографию, а через культуру. Особенно сильное впечатление на него должно было произвести разграничение «мэтром» уровней реальности — высшего и низшего порядка. «Реальным» было все «мелкое, личное, случайное», связанное с жизнью «немногих, оторванных и отъединенных», «реальнейшим» — все «мифическое», «архетипическое», сверхличностное[28].

Найденное Мандельштамом у Надсона разграничение жизни «фактической», «микроскопической» и жизни «душевной» после знакомства с Вячеславом Ивановым приобретало характер грандиозной философско-эстетической концепции. Ранний Мандельштам нуждался в освобождении от всего индивидуально-биографического, не связанного с волей к творческому становлению, и не случайно интимно-психологическая коллизия его стихов представала зашифрованной тютчевско-символистским языком.

Огромную стимулирующую роль в увлечении идеями Вячеслава Иванова сыграло знакомство Мандельштама с готической архитектурой. Во Франции и Германии он видел гран-

диозные соборы, возводившиеся усилиями средневековых городов-коммун не одно столетие. Это восхищение готикой чувствуется в его отзыве о книге «По звездам»: «Ваша книга прекрасна красотой великих архитектурных созданий и астрономических систем» (СС—IV, 4, 14). Но до безоговорочного приятия книги Вячеслава Иванова, апологетом которого Мандельштам решительно отказывался считать себя с самого начала, было далеко. Вслед за восхищением следовало решительное несогласие:

«Только мне показалось, что книга слишком — как бы сказать — круглая, без углов.

Ни с какой стороны к ней не подступиться, чтобы разбить ее или разбиться о нее.

Даже трагедия в ней не угол — потому что вы соглашаетесь на нее.

Даже экстаз не опасен — потому что вы предвидите его исход. И только дыхание Космоса обвевает вашу книгу, сообщая ей прелесть, общую с «Заратустрой», — вознаграждая за астрономическую круглость вашей системы, которую вы сами потрясаете в лучших местах книги, даже потрясаете непрерывно» (СС—IV, 4, 14).

Анна Ахматова, много лет спустя ознакомившись с письмами Мандельштама к Вячеславу Иванову, поразилась их зрелости: «Их писал мальчик 18 лет, но можно поклясться, что автору этих писем — 40 лет» (Осип Мандельштам и его время, 21). В самом деле, восемнадцатилетний начинающий поэт точно уловил главное противоречие, лежащее в основе идей дионисийства и соборности, о котором С.Франк, например, писал как о «подчинении свободного художественного творчества представлениям религиозной веры»[29]. Но Франк был вполне сформировавшимся мыслителем. А здесь критика исходила от молодого человека, только-только дебютировавшего в салоне признанного вождя символизма, которым заслушивался сам Блок. Естественно, что Вячеслав Иванов не ответил ни на одно из мандельштамовских писем, первое из которых датируется июлем 1909 года, а последнее — сентябрем 1911-го.

Думается, возражения Мандельштама его задели, потому что на подобные упреки он отвечал резко и определенно. Например, так: «Внимательное отношение [...] рассеяло бы тотчас подозрения, весьма наивные также [...] — будто я подчиняю искусство религии. Слово «религия» употребляется [...] в

смысле внутренней связи, находимой художником в своей личности и символичной в мире своих символов, а не в смысле принятого культа; но и в объясненном смысле религия принимается не как закон, сверху наложенный на творчество, а как имманентная искусству, в символизме же еще и определенно выявленная душа художественного творчества»[30]. Так или примерно так мог ответить Вячеслав Иванов восемнадцатилетнему Мандельштаму, но до объяснений с ним не снизошел.

Действительно, он отнюдь не собирался подчинять свободу творчества религии, но его эстетические идеи, несмотря на то, что Блок назвал их «лирикой», носили непререкаемо догматический характер. Как «лирикой» ими можно было восхищаться, но как «догматика» они предписывали следовать за собой и исполнять их. Именно это Мандельштам уловил с поразительной точностью, когда писал, что книга Вячеслава Иванова, с одной стороны, создана поэтом, с другой — «круглая, без углов», то есть системно-завершенная и догматически-непротиворечивая.

Позиция Вячеслава Иванова заставляет вспомнить размышления одного из главных героев романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» — Серенуса Цейтблома. Когда Адриан Леверкюн задумывает поступить на богословский факультет, его старший друг и биограф приветствует это решение по одной причине: «Одушевленному интеллекту там поставлена возвышеннейшая цель — возвышеннейшая, ибо светские науки, к примеру, моя собственная, филология, всего лишь орудие познания священного [...]»[31]. По отношению к любой «возвышеннейшей цели» искусство обречено быть средством. Целью же Вячеслава Иванова была мифотворческая утопия, о чем лаконично сказал Блок, прошедший через увлечение его мифотворчеством: «В.Иванову свойственно миражами сверхискусства мешать искусству» (Блок, VI, 140).

Тем не менее в стихах раннего Мандельштама легко отыскивается влияние идей «дионисийства». Так, в одном из стихотворений 1910 года обычная морская прогулка превращается в оргиастическое действо, а пассажиры корабля — в его участников:

Вечер нежный. Сумрак важный.
Гул за гулом. Вал за валом.
И в лицо нам ветер влажный
Бьет соленым покрывалом.

Все погасло. Все смешалось.
Волны берегом хмелели.
В нас вошла слепая радость —
И сердца отяжелели.

Стоит положить рядом с этими стихами соответствующее место из «Эллинской религии страдающего бога»: «[...] В [...] дионисическом богослужении все поклонники активно священнодействуют. Такое священнодействие целой общиной называлось оргиями, а его участники — оргеонами [...]»[32]. Однако концовка стихотворения заставляет вспомнить одно место из книги Ф.Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (оказавшей на Вячеслава Иванова едва ли не решающее влияние): «Он (лирический поэт — В.М.) вначале, как дионисический художник, вполне сливается с Первоединым, его скорбью и противоречием, и воспроизводит образ этого Первоединого как музыку [...]; но затем эта музыка становится для него видимой, как бы в символическом сновидении под аполлоновским воздействием сна. [...] Свою субъективность художник сложил уже с себя в дионисическом процессе: картина, которая являет ему теперь его единство с сердцем мира, есть сонная греза, воплощающая [...] изначальную радость иллюзии»[33].

«Дионисийское» опьянение сменяется в стихах Мандельштама аполлоническим сновидением, носящим характер музыкального строя:

Оглушил нас хаос темный,
Одурманил воздух пьяный,
Убаюкал хор огромный:
Флейты, лютни и тимпаны...

Однако сам по себе дионисийский хаос остается здесь не просветленным, и позднее Мандельштам снизит дионисийскую тему до вульгарного опьянения, отдав предпочтение не музыкальному сновидению, а архитектурной яви:

Кто, скажите, мне сознанье
Виноградом замутит,
Если явь — Петра созданье,
Медный всадник и гранит?
.....
И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы

Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

На фоне архитектурного Петербурга «дионисийство» окажется не более чем «бредом воспаленной головы».

Но это — позже, а пока что внутреннее сопротивление идеям Вячеслава Иванова еще не перерастало в открытый бунт. «У вас в книге, — осторожно возражал Мандельштам в цитированном уже письме, — есть одно место, откуда открываются две великие перспективы, как из постулата о параллельных две геометрии — Евклида и Лобачевского. Это — образ удивительной проникновенности — где несогласный на хоровод покидает круг, закрыв лицо руками» (СС—IV, 4, 15). Несогласным был сам Мандельштам, а пассаж о хороводе в книге «По звездам» звучал так: «Кто не хочет петь хоровую песнь, пусть удалится, закрыв лицо руками. Он может умереть, но жить отъединенным не может» (По звездам, 100). Перспектива «хоровода» будущего автора «Камня» не устраивала.

А.Морозов, комментируя мандельштамовские письма к Вячеславу Иванову, заметил, что в них чрезвычайно важен «космос» — образ, как бы заменяющий собою «место тютчевской «бездны» и противостоящий архитектурной законченности и «астрономической круглости» мистических построений автора книги «По звездам»[34]. Это верно, но лишь с одной поправкой — именно у Вячеслава Иванова Мандельштам вычитывал идею строя, объединяющего небесную и земную архитектуру. У него это стало темой архитектурно и астрономически организованного космоса:

В холодных переливах лир
Какая замирает осень!
Как сладостен и как несносен
Ее золотострунный клир!

Она поет в церковных хорах
И в монастырских вечерах
И, рассыпая в урны прах,
Печатает вино в амфорах.

Как успокоенный сосуд
С уже отстоенным раствором,
Духовное — доступно взорам,
И очертания живут.

Космический разворот пейзажа в этих стихах выявляет скрытый мировой порядок, а все стихотворение держится уподоблением ночного неба — храму. Мерцание золотых звезд в черной вышине ассоциируется с черно-золотой гаммой церковного («монастырского») интерьера. Черные монашеские одеяния и стройное храмовое пение дают метафору «золотострунный клир», то есть астральное «пение» ночного неба. «Переливы лир», то есть мерцание звезд, названы «холодными» и «несносными», а «хор» напоминает отпевание, что поддержано мотивом «праха», рассыпаемого в «урны».

Не удивительно, что заявленное единство астрономического и архитектурного, небесного и земного неожиданно разрушается взрывчатостью концовки:

Колосья — так недавно сжаты,
Рядами ровными лежат;
И пальцы тонкие дрожат,
К таким же, как они, прижаты.

Сжатые колосья, лежащие ровными рядами, — земное продолжение астрального космоса. Но жатва — старая метафора смерти, и, следовательно, для человека этот порядок оказывается губительным и жестоким. Из мировой гармонии выпадает живое и трепетное «я». Позднее в «Шуме времени» Мандельштам вряд ли случайно процитирует тютчевские строки («Лишь паутины тонкий волос // Блестит на праздной борозде») с характерной ошибкой: «Дрожит на праздной борозде» (СС—IV, 2, 376). То, что у Тютчева было великолепием и блеском осени, у Мандельштама стало дрожью и холодом существования.

Архитектурно-астрономическая гармония несла в подтексте напряженную психологическую коллизию:

Но выпал снег — и нагота
Деревьев траурною стала;
Напрасно вечером зияла
Небес златая пустота;

И белый, черный, золотой —
Печальнейшее из созвучий —
Отозвалося неминучей
И окончательной зимой.

Великолепие ночного неба названо «златой пустотой». В

сущности, это «бездна», лишенная всяких жизненных потенций, — не тютчевский «животворящий океан», но нечто холодное, бесчеловечное, грозящее смертью («окончательной зимой»).

В лирике раннего Мандельштама как бы заново переживался тютчевский разлад человека и природы:

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

Мандельштамовское «я», ощущающее себя «тростинкой», не вписывалось в гармонию «общего хора», оказываясь между двумя небытиями — родимой утробой «иудейского» хаоса-омута и великолепием чужого антично-европейского космоса.

Черно-золотая гамма «космических» стихов Мандельштама в сочетании с мотивами «урны» и «праха» заставляют вспомнить мистическую символику лирических книг Андрея Белого — от «Золота в лазури» до «Пепла» и «Урны», в пользу чего косвенно свидетельствует статья 1923 года «Буря и натиск», в которой Мандельштам высоко оценил «Урну» и «Пепел» (СС—IV, 291—292). Сам Андрей Белый характеризовал сквозную лирическую тему своих книг так: «Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает [...] Мир сгорает, рассыпаясь пеплом: вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути.

«Пепел» — книга самосожжения и смерти: но сама смерть есть только завеса, открывающая горизонты дальнего, чтобы он не заслонял света моему живому «я»[35]».

В одном из стихотворений 1911 года Мандельштам — вряд ли независимо от Белого — использует символ «урны»:

Медленно урна пустая,
Вращаясь над тусклой поляной,
Сеет, надменно мерцая,
Туманы в лазури ледяной.

Тянет, чарует и манит —
Непонят, невынут, нетронут —
Жребий, — и небо обманет,
И взоры в возможном потонут.

Здесь ледяное звездное небо предстает огромной урной, в которой таится невынутый до срока жребий лирического «я». «Космическая» тема становилась прощанием с инфантильностью и осознанием совершающегося выбора пути.

Мотив неба как иррационального, повелевающего, властного начала проходит сквозь все его ранние стихи. Это и «повелевающие светила», к которым человек готовится «смиренным возлететь лучом», и «неумолимые высоты», в которых читается «безнадежность», и «выси просвета», куда уходит «темное дерево слова». Но прежде всего — это небо, в котором сияют звезды с их жестокой и притягательной силой. Если вспомнить, что звезды в лирике Вячеслава Иванова именовались «кормчими», то есть руководящими, ориентирующими, то станет понятным, почему именно «звездный луч» оказывается первым впечатлением для лирического «я», пробужденного от детской дремоты:

Как кони медленно ступают,
Как мало в фонарях огня!
Чужие люди, верно, знают,
Куда везут они меня.

А я вверяюсь их заботе.
Мне холодно, я спать хочу;
Подбросило на повороте,
Навстречу звездному лучу.

Тема звезд, берущая свое начало в стихах рубежа 1900-х—10-х годов, в лирике Мандельштама приобретет устойчивый характер. Она будет связана с «солеными приказами», исходящими сверху. Их «кормчее» начало вызывало доверие и страх одновременно.

Холодной и враждебной ощущалась не только гармония космоса, но и гармония храма. Для того, чтобы осознать звездную бездну живой и родственной стихией, необходимо было пережить ее не только эстетически, но и религиозно. Сквозь «тютчевский» конфликт человека и природы просвечивала мандельштамовская коллизия, суть которой заключалась в попытке духовного освоения европейской культурной традиции. Ведь «космос», к которому апеллировал ранний Мандельштам, был антично-европейской идеей организации мирового бытия.

Здесь стоит вернуться к мандельштамовским признаниям о своих ранних религиозных переживаниях из парижского письма к В.В.Гиппиусу. Вряд ли следует принимать на веру его слова о том, что он был воспитан в «безрелигиозной среде» семьи и школы. В «Шуме времени» будут упомянуты и «древнееврейская азбука», которой «так и не обучился» (но ведь обучался же!), и «настоящий еврейский учитель», нанятый родителями «в припадке национального раскаяния», и «рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами» (СС—IV, 2, 355—356). Рудименты традиционной религиозности в мандельштамовской семье, глава которой был выходцем из древнего раввинского рода, более чем несомненны. Вот почему вполне логично, что «увлечение марксистской догмой» оказалось для Мандельштама «религиозным переживанием». Оно заполняло вакуум, образовавшийся вследствие отсутствия правильно поставленного религиозного мировоззрения.

Однако вдумаемся в странное признание из того же письма к В.В.Гиппиусу:

«С давнего времени я чувствовал к вам особенное притяжение и в то же время чувствовал какое-то особенное расстояние, отделявшее меня от вас. [...]

И вы простите мне мою смелость, если я скажу, что вы были для меня тем, что некоторые называют: «друго-врагом»...

Осознать это чувство стоило мне большого труда и времени.

Но я всегда видел в вас представителя какого-то дорогого и вместе враждебного начала, причем двойственность этого начала составляла даже его прелесть.

Теперь для меня ясно, что это начало не что иное, как религиозная культура, не знаю, христианская ли, но во всяком случае религиозная» (СС—IV, 4, 11—12).

Таким образом, вехи прихода Мандельштама к «религиозной культуре» определились несколькими чрезвычайно важными для него жизненными встречами. Сначала — Владимир Васильевич Гиппиус, его первый наставник в области литературного вкуса. Затем — Вячеслав Иванов с его ошеломляющей религиозно-философской проповедью. И, наконец, строго православный Сергий Платонович Каблуков, которого Мандельштам однажды назвал «византийцем». Именно в сфере религиозной культуры решал для себя Мандельштам проблему душевного и творческого строя, образцами которо-

го для него до сих пор были суррогаты — вроде поэзии Надсона или Эрфуртской программы.

«Раввинская» родовая закваска никогда не исчезала из состава его личности, сказываясь в своеобразном культурном монотеизме. Это прекрасно чувствовала в нем Надежда Яковлевна Мандельштам: «Ему хотелось отчетливого построения общества, «лестницы Иакова», как он выразился в статье о Чаадаеве и в «Шуме времени». Эту «лестницу Иакова» он почувствовал в организации католической церкви и в марксизме, которыми увлекался одновременно школьником. Об этом он писал и в «Шуме времени», и в письме к своему школьному учителю В.В.Гиппиусу из Парижа, куда уехал учиться по окончании Тенишевского училища. И в католичестве, и в марксизме он почуял организационную идею, связывающую в целое всю постройку. В Киеве в девятнадцатом году он както сказал мне, что лучшее социальное устройство мерещится ему чем-то вроде теократии» (В, 246)[36].

«Дионисийство» было для Мандельштама слишком бесструктурным, но зато идущие еще от Вл. Соловьева симпатии Вячеслава Иванова к католичеству схватывались им чрезвычайно цепко. В цитированном выше письме к Иванову из Швейцарии Мандельштам не случайно задавал риторический вопрос, рассчитанный на симпатический подхват и понимание со стороны «мэтра»: «Разве, вступая под своды Notre Dame, человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами?» (СС—IV, 4, 14).

Но тут-то и обнаруживалось, что от чисто эстетического восторга перед готическим храмом до религиозной укорененности в нем — расстояние огромное. Это остро прорвалось в стихотворении, посланном «мэтру» из Швейцарии в августе 1910 года:

Когда укор колоколов
Нахлынет с древних колоколен,
И самый воздух гулом болен,
И нету ни молитв, ни слов —

Я уничтожен, заглушен.
Вино, и крепче и тяжеле,
Сердечного коснулось хмеля —
И снова я не утолен.

Колокольный звон — приглашение на службу, однако лирический герой этих стихов «уничтожен» и «заглушен», потому что в ответ не находит в себе «ни молитв, ни слов». В черновике вместо «укор колоколов» стояло еще резче — «полынь колоколов». И та же «полынь» появлялась в концовке:

Я не хочу моих святынь,
Мои обеты я нарушу:
И мне переполняет душу
Неизъяснимая полынь.

В зачине другого стихотворения убийственная сила колокольного звона была подчеркнута еще резче:

Убиты медью вечерней
И сломаны венчики слов.

Колокольный звон, обрушившийся на человека, здесь сродни «холодным переливам лир» с их «неминучей и окончательной зимой». Понятно, что при всей притягательности этого звона лирическое «я» Мандельштама выпадало из его великолепной, жестокой музыки, что становилось источником мучительного духовного разлада:

Когда мозаик никнут травы
И церковь гулкая пуста,
Я в темноте, как змей лукавый,
Влачусь к подножию Креста

И пью монашескую нежность
В сосредоточенных сердцах
Как кипариса безнадежность
В неумолимых высотах.

Попытка проникнуться духом христианского культа с самого начала осознается как «лукавая» и безнадежная, а преградой на пути к его внутреннему приятию выступают все те же «неумолимые высоты», веющие гибелью и холодом. Когда вслед за этими стихами следует признание:

Люблю изогнутые брови
И краску на лице Святых,
И пятна золота и крови
На теле статуй восковых, —

то оно предстает, в сущности, кощунственным, потому что эстетическое любование стремится подменить собою живое религиозное чувство. Таким образом, переживание космоса с его жестокой астральной гармонией приводило не к тютчевскому конфликту с природой («Душа не то поет, что море»), а к столкновению с европейской культурной традицией. Здесь для Мандельштама была важна встреча с творчеством Василия Васильевича Розанова.

В письме к В.В.Гиппиусу он признавался: «В Париже я прочел Розанова и очень полюбил его, но не то конкретное культурное содержание, — к которому он привязан своей чистой, библейской привязанностью» (СС—IV, 4, 12). Речь скорее всего идет о книге Розанова «Русская церковь и другие статьи», изданной в Париже в 1906 году. Конкретное культурное содержание, о котором пишет Мандельштам, — несомненно, религия брака и пола, вычитанная Розановым из Ветхого Завета и противопоставленная Новому. Поскольку Мандельштам этих идей не разделял, поразила его в Розанове, видимо, мысль о христианстве как религии «по ту сторону гроба», воспевающей «тайную красоту смерти»[37]. Несколько позже в книге «Темный лик» Розанов напишет о христианстве как о «религии небытия», таящей в себе «темные лучи» отрицания жизни[38].

Именно «темные лучи» небытия улавливались Мандельштамом в «златой пустоте» черного звездного неба и черно-золотой гамме церковного интерьера. В сиянии «золота и крови» на теле статуй католических святых угадывалась «кипариса неизбежность» (кипарис — дерево смерти). Идея страдания и крестной жертвы притягивала и одновременно отталкивала, рождая неутешительное признание:

Страшен мне «подводный камень веры»,
Роковой ее круговорот!

Мандельштамоведы давно отметили в этих стихах очевидную реминисценцию из тютчевского стихотворения «Наполеон»:

Он гордо плыл — презритель волн, —
Но о подводный веры камень
В щепы разбился утлый челн.

Но у Тютчева речь шла о столкновении европейского индивидуализма с простыми и очевидными истинами право-

славной веры, хранителем которой выступал русский народ, тогда как у Мандельштама сама вера оказывалась «роковым круговоротом», скрывающим в глубине «подводный камень». Противопоставить, подобно Розанову, этой вере «конкретное культурное содержание» (ценности Ветхого Завета) Мандельштам не мог, ибо для него это означало возврат в «хаос иудейский». О тщетной попытке выйти в «космос» европейской, христианской культуры и о боязни возврата в лоно, из которого он вышел, говорило одно из самых мучительно-конфликтных стихотворений этого периода:

Неумолимые слова...
Окаменела Иудея,
И, с каждым мигом тяжелея,
Его поникла голова.

Стояли воины кругом
На страже стынущего тела;
Как венчик, голова висела
На стебле тонком и чужом.

И царствовал, и никнул Он,
Как лилия в родимый омут,
И глубина, где стебли тонут,
Торжествовала свой закон.

Жертвенное погружение Христа в смерть означает одновременно и торжество «закона». Безвольно склоненная голова Распятого напоминает лилию на тонком стебле, которая так же погружается в «родимый омут», как никла в «холодный и топкий приют» тростинка. Евангельская коллизия обнаруживает здесь явную автобиографическую подоплеку. Стихи были рождены горестным сознанием несостоявшегося прорыва в европейскую духовную традицию. Мотивы обретения себя в чужой культуре в стихах 1910 года звучали с несвойственной Мандельштаму экзальтацией:

Упасть на древние плиты
И к страстному Богу воззвать,
И знать, что молитвой слиты
Все чувства в одну благодать!

Растет прилив славословий —
И вновь, в ожиданьи конца,

Вином божественной крови
Его — тяжелеют сердца;

И храм, как корабль огромный,
Несется в пучине веков.
И парус плоти бездомной
Все ветры изведать готов.

В списке, посланном Вячеславу Иванову, был еще более выразительный вариант: «И парус духа бездомный». Осознание разрыва с «домом» соседствовало с радостным переживанием своего присутствия в храме, который, подобно кораблю, несется по векам европейской культуры. Причем здесь важной оказывалась семантическая игра со словом «корабль», которое является термином как архитектурным, так и морским. Французское слово «nef», обозначающее центральную часть храма, вытянутую в длину, восходит к латинскому «navis» — «корабль».

Мотивы религиозного восторга и радости путешествия по морю сплетаются с «дионисийской» символикой вина, крови и экстатического подъема духа. И тем не менее в основе стихотворения хорошо чувствуется мандельштамовская «отъединенность» — горестное сознание невозможности стать католиком только в силу нахождения под сводами готического храма. Отсюда становится понятен экзальтированный тон всего стихотворения.

Коллизия ранних мандельштамовских стихов Вячеславу Иванову была в принципе чужда. Он учил, что в подлинно дионисийском и соборном типе творчества «психологизм мятущейся идеальности» должен раствориться в «логизме вселенской идеи»[39], тогда как у Мандельштама «психологизм» и «логизм» вступали в конфликт. В плане метафизическом личность выявляла черты страдательной «телесности», хрупкой «растительности», в плане религиозном — обнаруживала собственную неукорененность, онтологическую беспочвенность. «Мэтр», поначалу благосклонно отнесшийся к стихам молодого поэта, остался по отношению к нему на позиции вежливого равнодушия. Один из современников вспоминал, как, приехав в 1924 году в Москву, Вячеслав Иванов произнес: «Ну скажите, кто есть в поэзии? Один Кузмин. Кузмина я люблю. Немного Мандельштам»[40]. Этим «немного» и завершился сюжет их взаимоотношений.

Но пока что Мандельштам ощущал себя учеником Вячеслава Иванова и пытался найти в нем поддержку своих творческих поисков. Посылая мэтру одно из своих стихотворений, он писал, что оно «хотело бы быть «romances sans paroles» [...] «Paroles» — т.е. интимно-лирическим, личное — я пытался сдержать, обуздать уздой ритма.

Меня занимает, достаточно ли крепко взнуздано это стихотворение?

Невольно вспоминаю Ваше замечание об антилирической природе ямба. Может быть, антиинтимная природа? Ямб — это узда «настроения» (СС—IV, 4, 18).

А.Морозов, комментируя мандельштамовские письма к Вячеславу Иванову, указал на соответствующее место из книги «По звездам»: «[...] Лирик нового времени [...] сообщает о пережитом и пригрезившемся, о своих страданиях, расколах и надеждах [...] Новая лирика почти всецело превратилась в монолог. Оттого, между прочим, она так любит ямб, антилирический, по мнению древних [...]» (По звездам, 353). И там же привел мандельштамовское замечание о своеобразном приеме Тютчева «облекать наиболее жалобные сетования в ритмически суровый ямб» (СС—IV, 1, 181)[41].

Вот стихотворение, в котором Мандельштам попытался использовать «антиинтимную» природу ямба как «узду настроения»:

На темном небе, как узор,
Деревья траурные вышиты.
Зачем же выше и все выше ты
Возводишь изумленный взор?

— Вверху — такая темнота, —
Ты скажешь, — время опрокинула
И, словно ночь, на день нахлынула
Холмов холодная черта.

Высоких, неживых дерев
Темнеющее рвется кружево:
О, месяц, только ты не суживай
Серпа, внезапно почернев!

Мандельштам не только стремится выдержать в нем одический, «тютчевский» интонационный строй — риторические вопросы («Зачем же выше и все выше ты...?»), риторические обращения («О, месяц, только ты не суживай...»), но и

воспроизвести коллизию «двойного бытия» в интонациях волевого звучания. Но преобладает в итоге все-таки детский страх перед холодным и темным небом, в котором стремительно суживается серп месяца. Эмоция «жалобного сетования», которая должна быть «взнуздана» мужественной ямбической интонацией, на самом деле остается доминирующей. Одический зачин стихотворения с раскатистым артикулированием на «Р» («...Как узОР, дЕРевья тРАУРные...») к концу как бы опадает, сменяясь инструментовкой на «П» («СерПА, внезАПно ПОчернев»). «Логизм» поэтической формы лишь семантически заострял «психологизм» содержания.

Мандельштам, вычитывая из статей Вячеслава Иванова идею формы как дисциплинирующего начала, предвосхищал «предакмеистические» заявления начала 10-х годов. Прежде всего — призыв Михаила Кузмина: «Пусть ваша душа будет цельна или расколота, пусть миропостижение будет мистическим, реалистическим, скептическим [...], но, умоляю, будьте логичны [...] в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе»[42]. И, конечно, Николая Гумилева, который провозгласил «эру эстетического пуританизма» и потребовал «возложить на себя вериги трудных форм»[43].

Так что Мандельштам оказывался как бы акмеистом до акмеизма. В этом же контексте надо понимать и его утверждение о том, что «сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории» (СС—IV, 1, 229). Из идей «мэтра» он извлекал совершенно новую перспективу. И все же перенос проблематики религиозно-философского характера в сферу чисто эстетических задач не решал для Мандельштама вопроса о его укорененности в европейской культуре.

В его стихах конца 1900 — начала 1910-х годов не случайно звучат мотивы «искусственности», «игрушечности», ненастоящести собственного поэтического мира:

Недоволен стою и тих
Я, создатель миров моих...
.....
Нет стройных слов для жалоб и признаний,
И кубок мой тяжел и не глубок.

В контексте этих мотивов хорошо прочитывается одно из наиболее загадочных стихотворений 1910 года:

Я вижу каменное небо
Над тусклой паутиной вод.
В тисках постылого Эреба
Душа томительно живет.

Я понимаю этот ужас
И постигаю эту связь:
И небо падает, не рушась,
И море плещет, не пенясь.

О, крылья, бледные химеры
На грубом золоте песка,
И паруса трилистник серый,
Распятый, как моя тоска!

Ключ к нему отыскивается в «Трилистнике бумажном» Иннокентия Анненского, точнее, в его первой части — стихотворении «Спутнице»:

Но я тоски не поборю:
В пустыне выжженного неба
Я вижу мертвую зарю
Из незакатного Эреба.

Уйдем... Мне более невмочь
Застылость этих четких линий
И этот свод картонно-синий...
Пусть будет солнце или ночь!..

У Анненского человек испытывает чувство тоскливого отвращения от аккуратно нарисованного пейзажа с его «картонным» синим небом — бумажной имитацией жизни. У Мандельштама мир, в котором «небо падает, не рушась, и море плещет, не пенясь», назван «постылым Эребом». Похожие мотивы возникают и в других стихах:

Отчего душа так певуча,
И так мало милых имен,
И мгновенный ритм — только случай,
Неожиданный Аквилон?

Он подымет облако пыли,
Зашумит бумажной листвой...

Аквилон, символ поэтического вдохновения, оказывается капризом, ветром, случайно и бесцельно шевелящим никому не нужные, «бумажные» листья. Позднее в стихах на смерть

Андрея Белого появится формула: «Не бумажные дести, а вести спасают людей». Лирика Мандельштама, зарождаясь в лоне символизма, впитывала в себя идею творчества как *вести* о спасении, и это представление уже никогда не уйдет из его стихов.

С мотивами космического и метафизического характера сплетались мотивы собственного творческого предназначения:

О, небо, небо, ты мне будешь сниться!
Не может быть, чтоб ты совсем ослепло,
И день сгорел, как белая страница:
Немного дыма и немного пепла!

Сгоревшая страница оказывается сгоревшим днем, а пепел — наступившей ночью. Таким образом, «прах», рассыпаемый в «урны», и «пепел» сожженной страницы становились в один и тот же метафорический ряд, давая в итоге метафору «черного хаоса» — ночи и небытия:

Разве я знаю, отчего я плачу?
Я только петь и умирать умею.
Не мучь меня: я ничего не значу
И черный хаос в черных снах лелею!

Культурный оптимизм Вячеслава Иванова и лирическое отчаяние Андрея Белого периода «Пепла» и «Урны» парадоксально пересеклись в творческом сознании Мандельштама. Едва вступив на почву символистской традиции, он тут же осознал, что эта почва себя уже исчерпала.

Позднее Мандельштам определит символизм как «бурное и пламенное приобщение [...] к поэзии европейской и мировой» и назовет его явлением, имевшим «внешнекультурный смысл». По его словам, символисты сыграли исключительно культуртрегерскую роль, но не справились с собственно творческими, поэтическими задачами, злоупотребив «большими темами и отвлеченными понятиями, плохо запечатленными в слове» (СС—IV, 2, 289—291). Как объективная характеристика это утверждение вряд ли может быть принято, но как свидетельство того особого отношения к символизму, которое сложилось у Мандельштама к началу 10-х годов, оно чрезвычайно точно.

IV. АССОЦИАТИВНЫЙ СИМВОЛИЗМ

Совершенно особую роль в становлении Мандельштама сыграл Иннокентий Анненский. Привлеченный Гумилевым к разработке эстетической программы «Аполлона», он, по словам Сергея Маковского, главного редактора нового журнала, «сделался «ментором» вместе с Вяч. Ивановым в [...] «Обществе ревнителей художественного слова»[44]. Мандельштам тянулся к нему и, рассчитывая на более тесное общение, в августе 1909 года послал Анненскому из Швейцарии открытку со своим обратным адресом — «на случай, если он будет нужен редакции «Аполлона» (СС—IV, 4, 16). Кто знает, как сложились бы их отношения, если бы не преждевременная смерть Анненского в ноябре того же года.

«Учителем своим, — писала Надежда Яковлевна, — Мандельштам считал Анненского [...]». И, вероятно, со слов самого Мандельштама, добавила: «Мальчиком он был у Анненского. Тот принял его очень дружественно и внимательно и посоветовал заняться переводами, чтобы получить навыки» (ВК, 72). В сущности, это было пожеланием освободиться от посторонних влияний через строгое различение своего и чужого. Мандельштам понял совет и в брошюре «О природе слова» написал о своем учителе так: «Неспособность Анненского служить каким-то бы ни было влияниям, быть посредником, переводчиком, прямо поразительна. Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой» (СС—IV, 1, 225). А в «Письме о русской поэзии» уточнил: «[...] Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать» (СС—IV, 2, 239). Это был отчет покойному учителю в том, что его совет не только услышан, но и исполнен.

Позиция Анненского сближалась с идеями Вячеслава Иванова в принципиальном убеждении, что новая поэзия должна стать мифотворческой. В статье «Античный миф в современной французской поэзии» (1908) автор «Кипарисового ларца» писал, что «даже самые энергичные искатели новых начал в поэзии не могли и все еще не могут уйти от бессознательного пользования античностью, являясь невольными классиками»[45]. Как и Вячеслав Иванов, он полагал, что искусство бу-

дущего возникнет в результате синтеза эллинского и славянского начал.

Близость эта была видна им обоим, и Анненский в письме к Вячеславу Иванову не случайно говорил о «свободной дифференциации [...] волнующей нас обоих Мысли» (КО, 494)[46]. Дифференциация заключалась в том, что мифотворчество у автора книги «По звездам» было, как я сказал, религиозно-философской утопией («хороводом»), а для Анненского оно означало прежде всего вопрос о языке современной поэзии. Это выявилось сразу — начиная со статьи Анненского «О современном лиризме», носившей программный характер и представлявшей собой едва ли не ревизию всего, что было сделано русскими символистами в области поэтического языка. Значительная часть статьи была посвящена поэзии Вячеслава Иванова.

Анненский писал о том, что мифотворчество Вячеслава Иванова есть стихотворное переложение античных мифов, часто малоизвестных и ничего не говорящих современному человеку. Поэтому для понимания его «высокоценных пьес», воспринимаемых читателем как «криптограммы», требуется специальный комментарий. А между тем до древнего грека миф, воплощенный в поэтическом слове, доходил не столько через понимание, сколько через внушение. В неоконченной статье «Что такое поэзия?» Анненский так пояснял свою мысль: «[...] И каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он в н у ш а л. Имена навархов, плывших под Илион, теперь уже ничего не говорящие, самые звуки этих имен, навсегда умолкшие и погибшие, в торжественном кадансе строк, тоже более для нас не понятном, влекли за собою в воспоминаниях древнего Эллина живые цепи цветущих легенд, которые в наши дни стали поблекшим достоянием синих словарей, напечатанных в Лейпциге» (КО, 204).

Если у Вячеслава Иванова филология стремилась перерасти в жизнетворческую утопию, у Анненского филология перерастала в конкретную поэтическую практику, в которой слово понималось как «символ психического акта» и обладало способностью производить эффект «поэтического гипноза» (КО, 202). Анненский упрекал Вячеслава Иванова в том, что он «не создает, как Стефан Малларме, особого синтаксиса», и поэтому его стихи терзают ухо «синтаксисом Кирпичникова», автора очень скучных писаний по истории литературы (КО, 332—333).

«А между тем, — утверждал Анненский, — миф тем-то ведь и велик, что он всегда общенароден. В нем не должно и не может быть темнот. Миф — это дитя солнца, это пестрый мячик детей, играющих на лугу. И мне до горечи обидно, при чтении пьесы, за недоступность так заманчиво пляшущих предо мною хореев и за тайнопись их следов на арене, впитавшей столько благородного пота» (КО, 333).

В письме к М.Волошину Анненский иронически восклицал: «Что сделал с русской публикой один Вячеслав Иванович?.. Насмерть напугал все Замоскворечье... Пуще Артюра Рембо. Мы-то его понимаем, нам-то хорошо и не боязно, даже занятно... славно так. А сырой-то женщине каково?» (КО, 486). Смысл его упреков сводился к неприятию кружковой поэзии, рассчитанной на цеховое, чисто филологическое понимание, что само по себе отменяло всякую мечту о «мифотворчестве», «соборности», «вселенскости».

За этим спором скрывалось глубочайшее несовпадение в отношении к задачам и природе поэтического слова.

Вячеслав Иванов был убежден в том, что подлинно символическая поэзия воспринимает все конкретное и частное в аспекте вечного, архетипического, мифологического. О.Дешарт прекрасно сформулировала это свойство лирики Вячеслава Иванова, назвав ее «точным описанием объективной, высшей реальности [...] в аспекте особого, своеобразного опыта и неповторимого личного переживания», когда поэт «в едином и через единственное открывает всеобщее и вселенское»[47]. Так, например, в стихах Вячеслава Иванова спутница его жизни Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал превращалась в Менаду — безумствующую спутницу бога Диониса:

Бурно ринулась Менада,
Словно лань,
Словно лань,
С сердцем, вспугнутым из персей,

Словно лань,
Словно лань,
С сердцем, бьющимся, как сокол
Во плену,
Во плену, —
С сердцем, яростным, как солнце
Поутру,
Поутру, —

С сердцем, жертвенным, как солнце
Ввечеру,
Ввечеру...

Здесь реальная Зиновьева-Аннибал являет свою «реальнейшую» дионисийскую сущность, архетипический аспект своего духовного склада — готовность к абсолютно жертвенной самоотдаче. Солнце-сердце всходит «поутру», чтобы согреть и осветить мир, и, исчерпав себя, заходит «ввечеру», чтобы снова родиться и снова умереть на исходе следующего дня. Стихи о Менаде, с одной стороны, подтверждали замечание Ф.Ф.Зелинского о том, что в «символ растерзанного и возрожденного Диониса укладывается добрая часть поэзии В.Иванова»[48]. Но, с другой стороны, у них есть реальная биографическая подоплека. Однажды ночью в Риме на развалинах Колизея Вячеслав Иванов рассказал Лидии Дмитриевне о своем понимании Диониса и раскрыл перед ней «мифологический принцип ее существа»[49].

Позднее в «Дионисе и прадионисийстве» Вячеслав Иванов напишет, что изначальный миф в его словесном выражении есть «древнейшее узрение в форме синтетического суждения, где подлежащим служит имя божества или анимистически оживленной и воспринимаемой как daimon конкретности чувственного мира, сказуемым же глагол, изображающий действие или состояние, этому демоническому существу приписанное»[50]. Поэт-мифотворец должен перевести «конкретную чувственность мира» в подлежащее и, приписав ему «действие или состояние», превратить его в «даймон». Вот еще один пример такой метаморфозы:

Вчера во мгле неслись Титаны
На приступ молнийных бойниц
И широко сшибались станы
Раскатом громких колесниц.

Картина ночной грозы превращена в мифическую борьбу Титанов с громовержцем Зевсом: Титаны — мчащиеся по небу тучи; сшибка военных колесниц — раскаты грома; бойницы, сквозь которые Зевс мечет свои перуны, — сполохи молний в ночном небе.

Метод «тайновидения», утверждаемый «мэтром» и в теории, и в собственной практике, Мандельштам пытался использовать в уже цитированном выше стихотворении «Вечер

нежный, сумрак важный...», где обычная морская прогулка превращалась в дионисийское действо. Но лирика Анненского открывала перед ним возможность иного пути. Между тем, глубоко задетый критикой Анненского, Вячеслав Иванов 14 октября 1909 г. написал, а 16-го отправил по почте Анненскому следующее стихотворение:

«Зачем у кельи ты подслушал,
Как сирый молится поэт,
И святотатственно запрет
Стыдливой пу́стыни нарушил?

Не ты ль меж нас молился вслух,
И лик живописал, и славил
Святыню имени? Иль правил
Тобой, послушным, некий дух?..»

«Молчи! Я есмь; и есть— иной.
Он пел; узнал я гимн заветный,
Сам — безглагольный, безответный —
Таясь во храмине земной.

Тот миру дан; я — сокровен...
Ты ж, обнажитель беспощадный,
В толпе глухих душою хладной —
Будь, слышащий, благословен!»[51]

С одной стороны, Анненский упрекался в нарушении границ эзотерической поэзии, недоступной «толпе глухих», то есть непосвященных, в «святотатственном» нарушении запрета и потому именовался «обнажителем беспощадным». С другой — признавался «слышащим», то есть посвященным. Упрек в непонимании и кощунстве соседствовал с признанием духовного родства. Всю эту сложную смысловую гамму стихотворения Анненский сразу же понял и оценил.

В ответном письме к Вячеславу Иванову он писал: «Я только что получил Ваше превосходное стихотворение, которое я воспринимаю во всей цельности его сложного и покоряющего лиризма. Заглушаю в душе лирическое желание ответить — именно потому, что боюсь нарушить гармонию Вашей концепции и красоту мысли — такой яркой и глубинно-ласкающей, что было бы стыдно [...] говорить о себе в терминах, мистически связанных с «Тем — безглагольным,

безответным» [...] О чем спорить? Будто мы пришли из разных миров? Будто в нас не одна душа — беглая гостья; душа, случайно нас озарившая, не наша, но Единая и Вечная и тем безнадежней любимая?» (КО, 493—494).

И все же Анненскому было о чем спорить, и даже более того, «лирическое желание» ответить в нем победило. Одно из последних его стихотворений, названное «Поэту», судя по всему, было адресовано Вячеславу Великолепному:

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами — власть вещей
С ее триадой измерений.
.....
Та власть маяк, зовет она,
В ней сочетались Бог и тленность,
И перед нею так бледна
Вещей в искусстве прикровенность.

Нет, не уйти от власти их
За волшебством воздушных пятен,
Не глубиною манит стих,
Он лишь как ребус непонятен.
.....
Люби раздельность и лучи
В рожденном ими аромате.
Ты чаши яркие точи
Для целокупных восприятий.

Стихи, непонятные, «как ребус», явно перекликаются с упреком в «недоступности», прозвучавшим в статье «О современном лиризме», а «вещей в искусстве прикровенность» заставляет вспомнить один из излюбленных тезисов Вячеслава Иванова, согласно которому настоящий символизм всегда изображает «прикровенный» и «облаченный» лик мира. Поэзии «тайновидения», основанной на сверхчувственной интуиции, Анненский противопоставил лирику, построенную на «целокупных восприятиях», то есть на реальном психологическом опыте.

Анненский не случайно упомянул в письме к Волошину о «сырой женщине», ибо с его точки зрения поэзия должна осваивать ту повседневную жизнь, которой живет масса: «...Самое страшное и властное слово, т.е. самое загадочное — может быть именно слово — будничное» (КО, 486). Поэтому

и символ, в отличие от Вячеслава Иванова, понимался им как выражение «той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собою, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» (КО, 206).

Иными словами, если мифотворчество Вячеслава Иванова связывалось с будущим жизнеустройством единого человечества, что, по выражению Андрея Белого, было «спекуляцией рассудочной мысли над тайнами групповых вакханалий»[52], то у Анненского миф понимался как выражение тех слоев коллективного психического сознания, которые позднее К.Г.Юнг назовет «коллективным бессознательным».

Вячеслав Иванов противопоставлял мифическое всему случайному и внешне обусловленному, тогда как для Анненского повседневный опыт личности, выражаемый «будничным» словом, связывался со сверхиндивидуальным человеческим «я», «истинным» и «неразложимым» (КО, 332). Вот почему неверно полагать, будто «функция символа» носила у него исключительно «субъективно-психологический» характер, и потому он является поэтом-импрессионистом[53].

Как известно, с посмертным выходом в свет «Кипарисового ларца» влияние Анненского на молодую поэзию, группировавшуюся вокруг «Аполлона», еще более усилилось. Анна Ахматова лаконично выразилась по поводу стихов Анненского так: «Они открыли мне новую гармонию»[54]. Гумилев назвал их «катехизисом современной чувствительности»[55]. Вячеслав Иванов был обеспокоен ростом этого влияния, иначе не стал бы продолжать спор, в сущности, над свежей могилой — в статье-некрологе, опубликованной в «Аполлоне» (1910, № 4), значительная часть которой была посвящена памяти Анненского. Он выступил против лирического метода Анненского, носившего, с его точки зрения, субъективно-психологический характер.

Определяя этот метод формулой «ассоциативный символизм», Вячеслав Иванов раскрывал ее так: «Поэт-символист этого типа берет исходной точкой в процессе своего творчества нечто физически или психологически конкретное, часто даже вовсе не называя его, изображает ряд ассоциаций, имеющих с ним такую связь, обнаружение которой помогает всесторонне и ярко осознать душевный смысл явления, ставшего для поэта переживанием, и иногда впервые назвать

его — прежде обычным и пустым, ныне же многозначительным именем»[56].

Годом позже, выступая в «Обществе ревнителей художественного слова», он еще более конкретно разъяснил, почему не принимает «ассоциативный символизм»: «Символизм эволюционировал от множественной формулы Mallarmé к высшей syntesis mes correspondances, которые Бодлер положил в основе восприятия. Внутреннее единство творчества сверхлично, поэтому внутренний канон требует победы над личностью, жертвы своим лицом, которая придает творчеству grand style [...] Победа над личностью как конечное увенчание в развитии ее предполагает высшую унификацию и укрепление духа [...]»[57]. Иными словами, бодлеровский метод «соответствий», развитый Малларме и продолженный Анненским, есть выражение уединенного творческого сознания, которое ничего общего не имеет с подлинным символизмом.

Имя Стефана Малларме в этой полемике возникло закономерно, как закономерно Мандельштам поставил его и Анненского в ряд «великих поэтов». Дело в том, что именно Малларме поставил задачей поиск таких средств поэтического выражения, которые могли бы стать «самообъективацией идеи». Он мечтал о создании «чистого произведения искусства», в котором исчезла бы личность творца и в символической форме предстала подлинная сущность мира[58]. Это была мечта о поэзии, не замутненной никакой субъективностью, так что Вячеслав Иванов напрасно приписывал французскому символисту прямо противоположную тенденцию.

Но сближение имен Малларме и Анненского было совершенно закономерным. Поэтическая эстетика Малларме основывалась прежде всего на принципе суггестии, т.е. на отказе от прямого называния предметной реальности и поиске выражения ее внутренней глубинной сущности путем внушения. Работа Малларме по развитию ассоциативных возможностей поэтического языка, назначение которого — выражать мир в его наиболее устойчивых, вневременных связях, заставляет вспомнить аналогичную работу в области психологии, проделанную позже К.Г.Юнгом, полагавшим, что «архетипическое содержание выражает себя прежде всего посредством метафор»[59], поскольку между микро- и макрокосмом «царит соответствие, correspondantia»[60].

Однако у Анненского, кроме Малларме, была и другая опора в его теоретических поисках и поэтической практике —

лингвистическая теория А.Потебни (кстати, тесно связанная с психологией).

Хорошо известно, что А.Потебня — вслед за В.Гумбольдтом — полагал, что слово не является передатчиком мысли от человека к человеку, а «возбуждает в другом его собственные мысли». Слово, утверждал он, прежде всего «объективирует мысль», создавая ее в качестве объекта для восприятия другого: «Оно устанавливает между замкнутыми в себе личностями связь, не уравнивая их содержания, а, так сказать, настраивая их на гармонический лад»[61]. Анненский, безусловно, знакомый с лингвистическими идеями А.Потебни, в 1904 году писал А.Н.Веселовскому о том, что слово есть «возбудитель, а не только выразитель мысли» (КО, 592). Точное филологическое понимание коммуникативной природы слова — вот что Анненский клал в основу собственной творческой практики и что заставляло его сопротивляться религиозно-философским спекуляциям Вячеслава Иванова.

Анненский настаивал на том, что стихи должны стать «возбуждением в читателе творческого настроения, которое должно помочь ему опытом личных воспоминаний «восполнить недосказанность пьесы» (КО, 102). Развивая ассоциативные возможности поэтического слова (а здесь для него во многом решающим был опыт Тютчева и Фета), Анненский апеллировал к читательской способности «вторичного синтеза». Говоря по-иному, стихотворение возбуждало в читателе аналогичное собственное переживание, и, таким образом, поэзия открывала надличное поле сознания, в котором происходила встреча индивидуумов изнутри их общего опыта.

Последнее хорошо продемонстрировал в 1923 году А.Гизетти в разборе стихотворения Анненского «То и это» из «Трилистника кошмарного»:

Ночь не тает. Ночь как камень.
Плача тает только лед,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут, даром тая,
Ледышки на голове;
Не запомнить им, считая,
Что подушек только две.

И что надо лечь в угарный,
В голубой туман костра,
Если тошен луч фонарный
На скользоте топора.

«Здесь психика больного, — писал критик, — слита воедино с воображением краткого жизнесознания снежинок, которым после топора (колют лед во дворе под фонарем) надо таять на голове больного («угарный, голубой туман костра»)[62]. Дешифровка текста в данном случае возможна только при актуализации встречного и аналогичного опыта. Читатель должен был вспомнить, что такое ночной кошмар температурящего больного, как колют лед топором во дворе, чтобы остудить жар «ледышками», положенными на лоб. И тогда, говоря словами А.Потебни, установится связь «между замкнутыми в себе личностями»[63], а все «случайное и внешнеобусловленное» (Вяч. Иванов) превратится в объективное и общезначимое.

Анненский создавал поэтическую систему, в центре которой стояло «я», отказывающееся от себя как от привилегированного центра переживания мира и становящееся в ряд с *другими*, осознавая себя лишь как «одного из них» (КО, 174). Вот почему ни один из поэтов XX столетия, столкнувшись с опытом массовой жизни, не смог пройти мимо опыта Анненского. И вот почему Мандельштам в ноябре 1911 года определил автора «Кипарисового ларца» как «поэта отливов дионисийского чувства»[64], видя именно в его лирике реальное психологическое выражение того, что на языке Вячеслава Иванова именовалось «соборностью».

Самому Мандельштаму, в первую очередь, было важно открытие в индивидуальном творческом опыте универсального связующего начала, и «метод Анненского—Малларме», или «ассоциативный символизм», оказал на него огромное влияние. Плоды его хорошо видны в стихах начала 10-х годов — особенно в стихотворении с тютчевским названием «Silentium»:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,

И пены бледная сирень
В черно-лазоревом сосуде.

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

В противовес тютчевскому тезису о ложности «изреченной мысли» здесь утверждается «первоначальная немота» — как объективная возможность абсолютной творческой «изреченности». Центральный мотив всего стихотворения — дословесная формотворческая сила, еще замкнутая «устами», но уже готовая выйти наружу, как Афродита из пены, и прозвучать «кристаллической нотой», чистотой и объективностью мифа.

В этом можно увидеть полемику с романтической категорией «невыразимого», но куда важнее, что мандельштамовское «Silentium» напоминает об «орфической космогонии», согласно которой бытию предшествовало «неизреченное» начало, о котором невозможно ничего сказать и потому следует молчать[65]. Позднее в «Восьмистишиях» появится похожий образ: «И там, где сцепились бирюльки, // Ребенок молчанье хранит». И наконец, можно и нужно видеть здесь объективную параллель с творческими поисками Стефана Малларме, для которого лежащая в основе всех вещей надличная Идея полнее всего может быть выражена лишь молчанием. Вербальное воплощение этого «молчания» возможно лишь в том случае, если поэзия уйдет от всякой предметности и станет оперировать не словами, а их отношениями[66].

У Мандельштама образ молчания создается ассоциативными ходами: морская пена оказывается сиренью в сосуде; сосуд напоминает об амфоре, а в сочетании с пеной это дает мотив «пеннорожденной» Афродиты; от Афродиты недалеко до «устыдившихся» друг друга сердец. Так возникает мысль (тоже «орфическая» по своему происхождению) о том, что в основе бытия лежит связующая сила Эроса, «первооснова жизни».

Если вспомнить о желании Мандельштама дисциплинировать «жалобные признания» суровостью ямба, то нетрудно увидеть, что в «Silentium» четырехстопный ямб интонационно и ритмически «одичен» — вполне в духе Тютчева (при всей полемике с тютчевским одноименным стихотворением), а «психологизм» преобразован в «логизм» общей идеи стихотворения. Здесь уже угадывается Мандельштам периода «Камня» — «кристаллическая нота» заставляет вспомнить архитектурные стихи начала 10-х годов и декларацию «Утро акмеизма».

Парадоксально, но, пользуясь методом «Анненского— Малларме», Мандельштам воплощал одну из любимых идей Вячеслава Иванова, учившего, что мир, взятый в аспекте вечного и архетипического, должен быть не только принят художником, но и восславлен как безусловно положительное начало. Позднее «мэтр» скажет: «Поэт и есть тот, кто славословит / не Творцу только, а всем вещам», — и назовет себя «славословом», обыгрывая семантику имени «Вячеслав»[67].

«Славословием» объяснялся и торжественный, одический строй его стихов, и вкрапление в текст латинских слов и выражений, и активное использование славянизмов и архаизмов, давшее повод одному из современников иронически назвать его «двойником самого господина Тредьяковского»[68]. В отличие от Бальмонта или Блока, поэзия Вячеслава Иванова была не музыкальна, но риторична, оперируя не боковыми, колеблющимися смыслами слов, но их корневыми, прямыми значениями. «Существительные, — хорошо заметил по этому поводу С.Аверинцев, — призваны явить читателю свою «существенность», свою, так сказать, «существительность», неподвижную, как идеи Платона, неизменную, как «кормчие звезды»[69].

В мандельштамовском «Silentium» торжествует пафос приятия мира, воспетого и утвержденного в слове, а риторичность так же связана со славословием в духе Вячеслава Иванова, как напряженная ассоциативность — с лирическим методом Иннокентия Анненского. Это свидетельствовало о принципиальной установке на синтетизм, о которой Мандельштам лаконично скажет: «Я учусь у всех [...]» (ВК, 72). Преодолевая теоретический догматизм первого и одновременно впитывая все, что было для него необходимо из поэтической практики «мэтра», Мандельштам в своем развитии

двигался в русле «ассоциативного символизма» Анненского—Малларме.

Однако на этом пути ему не хватало некоей общей идеи, философско-художественного концепта, подобного «музыке» — универсальной категории, лежавшей в основе всей символистской эстетики. Д.Е.Максимов полагал, что в творчестве акмеистов вообще не было «интеграторов символистского типа», и поэтому у Мандельштама они «во многих случаях заменялись иррациональными сцеплениями». С его точки зрения, здесь происходило безусловно положительное освобождение поэзии «от деспотизма сомнительных общих мест», но, к сожалению, ценой «дезинтегрирования» и «спада идейной напряженности»[70]. Он был неправ по меньшей мере относительно Мандельштама, который в «Silentium» попытался преобразовать «музыку» в архитектуру мотивом «кристаллической ноты». Следующим шагом на этом пути стало стихотворение 1911 года «Раковина».

Оно начинается с того, что обособленное и одинокое творческое «я» сравнивается с «раковиной без жемчужин», выброшенной на морской берег:

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой.

Раковина — образ, почерпнутый из главы «О поэтах» в книге «Так говорил Заратустра» Ф.Ницше: «Ах, как я устал от поэтов! [...] Я устал от поэтов старых и новых: на поверхности для меня все они, как мелкие моря. Они недостаточно проникали мыслью в глубину; и потому чувство их не опускалось до оснований. [...] Несомненно, можно найти жемчужины в них: но тем более сами они похожи на раковины. И вместо души я часто находил у них соленую слизь»[71]. Но возможно, что реминисценция из Ницше пришла к Мандельштаму через Гумилева, в поэме которого «Открытие Америки», напечатанной в № 12 «Аполлона» за 1910 год, прозвучал тот же мотив: «Раковина я, но без жемчужин»[72].

Мандельштамовская *раковина* функционально соответствовала *тростинке*, выросшей из *омута*, но если *омут* в контексте его биографической коллизии был расшифрован как «иудейский», то *пучина*, породившая *раковину*, оказывалась

мировой. Биографическая подоплека этого образа говорила все о той же неукорененности, «ненужности» в европейской культуре, символизированной в образе моря. При этом *раковина* продолжала мотив «кристаллической ноты» из «Silentium», выступая как образ одновременно архитектурный и музыкальный в силу своей «акустичности». Ненужность преодолевается тем, что в ее хрупких пропорциях таится возможность резонанса, то есть связи с огромным ночным морем:

Ты на песок с ней рядом ляжешь,
Оденешь ризою своей,
Ты неразрывно с нею свяжешь
Огромный колокол зыбей;

И хрупкой раковины стены, —
Как нежилого сердца дом, —
Наполнишь шепотами пены,
Туманом, ветром и дождем.

Если до сих пор на одном полюсе семантического строя мандельштамовских стихов оказывалась холодная, жестокая, хотя и притягательная гармония астрального неба («гармония высоких чисел»), а на другом — трепетная дрожь одинокого существования, то здесь торжествует идея связи, глубинного родства личности и мира. Здесь микрокосм человеческого «я» ощущает свое внутреннее родство с макрокосмом мироздания через ассоциативные сцепления («correspondances»). Но — что не менее важно — в основе всего лежит точная психологическая посылка: человек поднимает на берегу моря пустую раковину, прикладывает ее к уху и в ее гулкой пустоте слышит «шепоты пены, тумана, ветра и дождя».

«Логизм вселенской идеи» не противоречил «психологизму» личности, потому что ассоциативный метод «Анненского—Малларме» работал на создание концепции «всеединства», разработанной Владимиром Соловьевым и активно подхваченной Вячеславом Ивановым еще в юношеские годы. Не случайно позднее Мандельштам заметит: «Психологизм Анненского — не каприз и не мерцание изощренной впечатлительности, а настоящая твердая конструкция», — и даже скажет о том, что он «ввел в лирику психологический конструктивизм» (СС—IV, 2, 293).

В сущности, «Раковина» и была наглядным примером такого «конструктивизма». Не удивительно, что Мандельштам

придавал этому стихотворению принципиальное значение, анонсировав в конце 1912 года в «Гиперборее» книгу своих стихов под тем же названием — «Раковина». Однако образу «раковины» суждено было сыграть иную роль. Он оказался итогом символистского периода его творчества и обозначил один из центральных пунктов полемики с Вячеславом Ивановым в момент формирования платформы акмеизма.

В 1912 году в статье «Мысли о символизме» Вячеслав Иванов, пытаясь заново обосновать идею подлинного символизма, писал: «[...] Нас, символистов, нет, — если нет слушателей символистов. Ибо символизм не есть творческое действие только, но и творческое взаимодействие. [...] Истинному символизму важна не сила звука, но мощь резонанса»[73]. Мандельштам в статье «О собеседнике», напечатанной в начале 1913 года и носившей первоначально полемическое по отношению к Вячеславу Иванову заглавие «О моменте общения в поэтическом творчестве», возражал своему недавнему учителю так:

«Символизм [...] обратил свое внимание исключительно на акустику. Он бросает звук в архитектуру души и, со свойственной ему самовлюбленностью, следит за блужданиями его под сводами чужой психики. Он учитывает звуковое приращение, происходящее от хорошей акустики [...] В этом отношении символизм напоминает «Prestre Martin» средневековой французской пословицы, который сам служит мессу и слушает ее. Символический поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» — психики слушателя [...] Но, господа, ведь музыкальная пьеса существует независимо от того, кто ее исполняет, в каком зале и на какой скрипке! Почему же поэт должен быть столь предусмотрителен и заботлив? Где, наконец, тот поставщик живых скрипок для надобностей поэта — слушателей, чья психика равноценна «раковине» работы Страдивариуса?»[74].

Однако в «Раковине» Мандельштам еще совсем недавно сам выступал в роли мастера, озабоченного тем, чтобы пропорции «коробки» («раковины») резонировали в унисон с акустикой «ночи», давая эффект «звукового приращения». Раковина, выброшенная на берег, пассивно ждет, когда ее наполнит собою «огромный колокол зыбей», и оказывается в итоге зависимой от внешнего мира. Хрупкие пропорции ра-

ковины созданы «властью вещей с ее триадой измерений» (Анненский), и эта власть обрекает ее на повторение звуков огромного чужого мира. Связь с объективной реальностью оборачивалась зависимостью и утратой личного волевого начала. Вот почему в статье «О собеседнике» Мандельштам стремился подчеркнуть независимый характер творческого акта, а в одном из стихотворений 1911 года продекларировал это горделивым утверждением:

Душу от внешних условий
Освободить я умею.

«Раковина» обозначила предел развития «доакмеистического» Мандельштама. Свою первую книгу стихов он назвал «Камень», что определялось уже иной мотивной структурой. С.П.Каблуков, держа в руках «Камень» в декабре 1913 года, сетовал, что автор, «отчасти по мнительности, отчасти по капризу», не включил в книгу много «превосходных стихотворений» (К, 252). Но дело было не в мнительности или капризе, а в строгом отборе на основе продуманной поэтической идеи. Все, что могло ее как-то осложнить, и в особенности любые черты «психологизма», противоречащие «логизму» общей творческой позиции, осталось за бортом. Так что даже очень внимательные современники не заметили духовной коллизии, предшествовавшей «Камню».

Что касается соратников по акмеизму, то им было важно в авторе «Камня» одно — он является поэтом, перешедшим «из символического лагеря в акмеистический»[75].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Мандельштам О. Собрание сочинений в 4 томах / Составители П. Нерлер, А. Никитаев. Тт. 1—4. М., 1993—1997. При цитировании этого издания в скобках указывается: СС—IV, далее следуют арабские цифры, обозначающие том и страницу. Кроме того, приняты следующие сокращения: СС—II, с указанием тома и страницы в скобках — Мандельштам Осип. Сочинения в 2 томах / Составл. С.С.Аверинцева и П.М.Нерлера. Подг. текста и коммент. А.Д.Михайлова и П.М.Нерлера. Вступ. статья С.С.Аверинцева. М., 1990;

ПСС с указанием тома и страницы — М а н д е л ь ш т а м О. Полное собрание стихотворений / Составл., подг. текста и примеч. А.Г.Меца. СПб, 1995; ОМ с указанием тома и страницы — М а н д е л ь ш т а м О. Стихотворения / Составл., подг. текста и примеч. Н.И.Харджиева. (Большая серия «Библиотека поэта». Второе изд.) Л., 1979.

2. Б л о к А.А. Собрание сочинений в 8 томах / Под общей ред. В.Н.Орлова и др. М.—Л., 1960—1963.

3. М а н д е л ь ш т а м Осип. Камень / Изд. подг. Л.Я.Гинзбург, А.Г.Мец, С.В.Василенко, Ю.Л.Фрейдин. Л., 1990.

4. П а с т е р н а к Борис. Собрание сочинений в 5 томах / Ред. колл. А.А.Вознесенский и др. Тт. 1—5. М., 1989—1992.

5. См. Ф р е й д и н Григорий. Сидя в санях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. 1991. № 1. С. 9—31.

6. М а н д е л ь ш т а м Надежда. Вторая книга / Подг. текста, предисл., примеч. М.К.Поливанова. М., 1990.

7. Н а д с о н С.Я. Полное собрание сочинений. Пг. 1917. Т. 2. С. 3—5.

8. Писатели современной эпохи. Био-библиографический словарь русских писателей XX века / Под ред. Б.П.Козьмина. Т. 1. М., 1928. С. 176.

9. Ш е н т а л и н с к и й Виталий. Улица Мандельштама. К 100-летию со дня рождения Осипа Мандельштама // Огонек. 1991. № 1. С. 19.

10. Писатели современной эпохи. С. 176.

11. Дневник С.П.Каблукова за 1910 год. Среда 18 августа // РО РНБ. Ф. 322. № 11. Это место в «Камне» (Л., 1990) опубликовано с неточностями.

12. Б у г а е в Б. (Белый Андрей) Вольноотпущенники // Весы. 1908. № 2. С. 71.

13. Г и п п и у с Зинаида. Живые лица. Воспоминания / Составл., предисл., коммент. Е.Я.Курганова. Тбилиси. 1991. С. 49.

14. Эта запись в собрании сочинений А. Блока напечатана с купюрой — без «жидочка».

15. Г р о м о в Павел. А.Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966. С. 386.

16. Г и н з б у р г Лидия. О лирике. Л., 1974. С. 358.

17. Ц в е т а е в а Марина. Об искусстве / Составл. Л.Мнухина и Л.Озерова. Коммент., подг. текста и именной указ. Л.Мнухина. М., 1991. С. 116.

18. Ф л о р е н с к и й Павел. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. М., 1914. С. 264—265.

19. Т о д д е с Е. Мандельштам и Тютчев // International journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1975. XVII. P. 59—85.

20. См.: М у с а т о в В. Мандельштам и Тютчев // Творчество писателя и литературный процесс. Межвузовский сб. научных трудов. Иваново. 1981. С. 189—204.

21. М а н д е л ь ш т а м О. Тетрадь конспектов и изложений за 7 класс Тенишевского училища. 1905—1906 // РО РНБ. Ф. 100. Оп. 1. № 114. ЛЛ. 3—7.

22. Б е л ы й Андрей. Котик Летаев. Пб., 1923, С. 13.

23. П я с т Вл. Встречи / Вступ. статья, подг. текста, коммент. Р.Тименчика. М., 1997. С. 104.

24. Ч у к о в с к а я Лидия. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938—1941. М., 1997. С. 52.

25. И в а н о в Вячеслав. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб, 1909.

26. И в а н о в Вячеслав. Родное и вселенское. М., 1918. С. 41.

27. И в а н о в В.И. Речь на диспуте «Будущее поэзии» 27 апреля 1920 г. в Политехническом музее. Стенограмма. Машинопись // РГАЛИ. Ф. 225. Оп. 1. № 41.

28. «[...] A realibus ad realiora» — «от видимой реальности и через нее — к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровенной» (По звездам, 305).

29. Ф р а н к С. Артистическое народничество // Русская мысль. 1910. № 1. С. 34.

30. И в а н о в Вячеслав. Ответ на статью (Н.Брызгалова) «Символизм и фальсификация» / Предисл. Г.В.Обатнина и К.Ю.Постоутенко. Публ. и коммент. Г.В.Обатнина // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 170.

31. М а н н Томас. Доктор Фаустус. Роман / Пер. с немецкого С.Апта и Наталии Ман. М., 1975. С. 109.

32. И в а н о в Вяч. Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 1. С. 117.

33. Н и ц ш е Фридрих. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1912. С. 41.

34. М о р о з о в А. А. Письма О.Э.Мандельштама к В.И.Иванову // Записки отдела рукописей. Гос. б-ка им. В.И.Ленина. Вып. 34. М., 1973. С. 259.

35. Б е л ы й Андрей. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья и сост. Т.Ю.Хмельницкой. М.—Л., 1966. С. 545.

36. М а н д е л ь ш т а м Н.Я. Воспоминания / Текст подг. Ю. Л. Фрейдин. Послесловие Н. В. Панченко. М., 1989.

37. Р о з а н о в В.В. В темных религиозных лучах. Русская церковь и другие статьи / В.В.Розанов. Собрание сочинений под общ. ред. А.Н.Николюкина. М., 1994. С. 10—11.

38. Р о з а н о в В.В. Темный лик. Метафизика христианства. СПб, 1911. С. 87—96.

39. И в а н о в Вячеслав. Манера, лицо и стиль // Труды и дни. 1912. № 4—5. С. 12.

40. С у б б о т и н С.И. «...Мои встречи с Вами нетленны...» Вячеслав Иванов в дневниках, записных книжках и письмах П.А.Журова // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 228.

41. М о р о з о в А.А. Письма О.Э.Мандельштама к В.И.Иванову. С. 259.

42. К у з м и н М. О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. С. 6.

43. Г у м и л е в Н. Жизнь стиха // Аполлон. 1910. № 7. С. 6.

44. М а к о в с к и й Сергей. Из воспоминаний об Иннокентии Анненском // Воспоминания о серебряном веке. С. 109.

45. А н н е н с к и й И. Античный миф в современной французской поэзии // Гермес. 1908. № 7 (13). С. 177.

46. А н н е н с к и й Иннокентий. Книги отражений / Изд. подг. Н.Т.Ашимбаева, И.И.Подольская, А.В.Федоров. М., 1979. Далее — КО.

47. И в а н о в Вячеслав. Собрание сочинений / Под ред. Д.В.Иванова и О.Дешарт. Брюссель. 1979. Т. 1. С. 32.

48. З е л и н с к и й Ф.Ф. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века / Под ред. проф. С.А.Венгерова. Ч. II. Т. III. Кн.8. М., 1916. С. 105.

49. И в а н о в Вячеслав. Собрание сочинений. Брюссель. 1979. Т. 1. С. 17.

50. И в а н о в Вячеслав. Дионис и прадионисийство. СПб. 1994. С. 269.

51. Стихотворение вместе с запиской, в которой Вячеслав Иванов извинялся за невозможность присутствовать на очередном заседании Поэтической Академии, сохранилось в фонде Вяч. Иванова в РГАЛИ (Ф. 6. Оп. 1. № 328). Вошло в «Cor ardens».

52. Б е л ы й Андрей. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века / Под ред. проф. С.А.Венгерова. Ч. II. Т. III. Кн. 8. М., 1916. С. 140.

53. К о р е ц к а я И.В. Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский // Контекст. Историко-теоретические исследования. М., 1989. С. 64.

54. Цит. по кн.: Ж и р м у н с к и й В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 71.

55. Г у м и л е в Н.С. Письма о русской поэзии / Составл., вступ. ст. Г.М.Фридлендера. Коммент., подг. текста Р.Д.Тименчика. М., 1990. С. 100.

56. И в а н о в Вяч. О поэзии И.Ф.Анненского // Аполлон. 1910. № 4. С. 16.

57. Ч у д о в с к и й В. Общество ревнителей художественного слова // Русская художественная летопись. 1911. № 2. С. 320.

58. Я р о ц и н ь с к и й С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / Пер. с польского. М., 1978. С. 64—66.

59. Ю н г Карл Густав. Душа и миф. Шесть архетипов / Пер. с англ. Киев. 1996. С. 92.

60. Ю н г Карл Густав. Дух Меркурия / Пер. с нем. М., 1996. С. 193.

61. П о т е б н я А.А. Из записок по теории словесности. Харьков. 1905. С. 25.

62. Г и з е т т и А. Поэт мировой дисгармонии (Инн. Фед. Анненский) // Петербург. Пг. 1923. С. 63.

63. П о т е б н я А.А. Указ. соч. С. 27.

64. Ч у д о в с к и й В. Указ. соч. С. 320.

65. Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики / Изд. подг. А.В.Лебедев. М., 1989. С. 61.

66. Я р о ц и н ь с к и й С. Указ. соч. С. 64.

67. А л ь т м а н М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Составл. и подг. текстов В.А.Дымшица и К.Д.Лаппо-Данилевского. СПб. 1995. С. 53.

68. А ш е ш о в Ник. Вячеслав Иванов. Кормчие звезды. Книга лирики. СПб. 1903 // Образование. 1903. № 12. С. 118.

69. А в е р и н ц е в С. Вячеслав Иванов // Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы / Составл., подг. текста и примеч. Р.Е.Помирчего. Л., 1978. С. 31.

70. М а к с и м о в Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 106.

71. Н и ц ш е Фридрих. Так говорил Заратустра. СПб, 1913. С. 154.

72. T a r a n o v s k y K. Essays on Mandel'stam. Harvard Slavic Studes, 1976. P. 142.

73. И в а н о в Вячеслав. Мысли о символизме // Труды и дни. 1912. № 1. С. 8—9.

74. М а н д е л ь ш т а м Осип. О собеседнике // Аполлон. 1913. № 2. С. 49—50. В СС—II и СС—IV текст статьи воспроизведен не по журналу, а по сборнику статей «О поэзии» (Л., 1928), где он был отредактирован Мандельштамом с учетом иной историко-литературной ситуации.

75. Г у м и л е в Н.С. Указ. соч. С. 174.

Глава вторая

«КАМЕНЬ»

1913—1915

«Десятые годы — время очень важное в творческом пути Мандельштама, и об этом еще будут много думать и писать (Виллон, Чаадаев, католичество...)».

Анна АХМАТОВА

I. ПРОБЛЕМА АКМЕИЗМА

После смерти Иннокентия Анненского молодые поэты, группировавшиеся вокруг «Аполлона», утратили духовного лидера. А так как влияние Вячеслава Иванова на поэтическую молодежь Петербурга ослабло, то в октябре 1911 года был создан Цех поэтов, организационно оформивший назревшее недовольство Поэтической Академией. Вл. Пяст вспоминал, как на одном из первых заседаний Цеха был задан сонет на тему «Цех ест Академию» — в виде акростиха[1].

В Цехе Мандельштам, по выражению Ахматовой, «очень скоро стал первой скрипкой» (Осип Мандельштам и его время, 2) и после некоторых колебаний примкнул к акмеизму, провозглашенному осенью 1912 года. Николай Гумилев в своих откликах на «Камень» со свойственной ему четкостью разделил творчество Мандельштама на символистский и акмеистический периоды, считая переломным 1912 год. Однако что собою представлял акмеизм, до сих пор остается невыясненным. Р.Д.Тименчик, собравший огромный материал по истории возникновения этой школы, меланхолично заметил о «принципиальных трудностях или даже невозможности составления подобной дефиниции»[2].

Разброс оценок при определении акмеизма поразительно широк. От утверждения Валерия Брюсова, что это тепличное растение, выращенное под стеклянным колпаком кружка[3], до концепции, согласно которой перед нами «потенциальная культурная парадигма», «новая семантическая поэтика», противостоящая как «символизму, так и футуризму»[4]. А между тем без понимания сущности акмеизма разговор о творчестве Мандельштама «акмеистического» периода представить себе невозможно.

Первым, кто попытался дать дефиницию этого понятия, был Виктор Максимович Жирмунский, который в 1916 году выступил с докладом «Преодолевшие символизм» на заседании петроградского Неофилологического общества. Доклад в виде статьи был опубликован в «Русской мысли», и с тех пор ни одна работа об акмеизме не обходится без ссылок на Жирмунского.

Автор «Преодолевших символизм» связывал возникновение нового течения с тем, что молодым поэтам захотелось стать «проще, непосредственнее, человечнее в своих переживаниях», и они «из религиозно-мистической трагедии» символизма сделали шаг во внешнюю жизнь. В мировоззренческом плане, по мнению Жирмунского, это был отказ от «уединенной и сложной личности» романтического типа. Стилистически акмеисты отказались от напевности и музыкальности стиха, предпочтя предметность, логичность, эпиграмматизм[5].

Жирмунский, будучи специалистом по романо-германской филологии, автором работ о немецком романтизме, использовал традиционную дихотомию «романтизм — классицизм», записав акмеистов в «классики», а символистов в «романтики». Чуть позже он создаст концепцию «двух направлений в современной лирике» — классического и романтического[6]. Свою рецензию на вторую книгу Мандельштама «Tristia» Жирмунский не случайно назвал «На путях к классицизму». Общая мысль его заключалась в том, что переход от романтического субъективизма символистов к классицистической объективности акмеистов означает поворот современной лирики к художественному реализму.

Заслуга Жирмунского состояла в том, что он точно уловил сущность перелома, совершившегося в поэзии к началу 1910-х годов, справедливо указав на его антиромантическую направленность. Самим акмеистам это тоже было понятно.

Николай Гумилев в рецензии на первый «Камень» писал: «Я не припомню никого, кто бы так полно вытравил в себе романтика, не затронув в то же время поэта»[7]. Таким образом, вождь только что созданного акмеизма видел в Мандельштаме образцовый пример преодоления романтического духа символизма при сохранении всех его поэтических завоеваний.

Но оппозиция «романтизм — классицизм», к которой апеллировал Жирмунский, срабатывала все-таки плохо, и позже в книге «Валерий Брюсов и наследие Пушкина» (1922) сам он вынужден был признать, что романтическое мироощущение может выступать и в «классицистической» форме[8]. А когда Жирмунскому стало ясно, что эволюция Мандельштама идет в сторону усиления сложных метафорических ходов и углубленной ассоциативности, он неодобрительно заметил: «Творческий путь О.Мандельштама повел его от мнимой материальности «Камня» [...] к поэтике сложных и абстрактных иносказаний [...]»[9].

Это тем более обнажает слабые стороны концепции «преодолевших символизм», что в своей статье 1916 года Жирмунский подчеркивал в «Камне» присутствие «объективного мира», изображенного с помощью «тонких деталей, графически точно формулированных в словах», отмечая «черты сходства с поэтикой французского классицизма». Впрочем, его уже тогда несколько тревожили «гротескность» и «фантастичность» отдельных мандельштамовских стихотворений[10].

Концепция Жирмунского была до известной степени поколеблена книжкой Б.М.Эйхенбаума об Анне Ахматовой (1923), в которой акмеисты объявлялись «законными наследниками» и реформаторами символизма, а роль «преодолевших символизм» отводилась футуристам, творчество которых, по мнению Эйхенбаума, носило характер революционной ломки[11]. Поэтическую ситуацию начала 10-х годов он, в отличие от Жирмунского, описывал не в терминах «романтизм — классицизм», а в категориях эволюции и революции. В сравнении с футуризмом, резко оформленным идейно и положившим начало триумфальному шествию авангарда, акмеизм казался Эйхенбауму расплывчатым, как бы недовоплощенным.

Василий Гиппиус, входивший в Цех поэтов, но не примкнувший к акмеизму, писал в 1918 году, что «новой школы из акмеизма не родилось, потому что школы творятся только

мировоззрениями», и резюмировал: «Оттолкнувшись от берегов символизма и мистики, акмеисты не знали, куда пристать [...], и очутились в открытом море. Им оставалось одно — отдаться волнам; так оно и случилось»[12].

Мандельштам в 1922 году так сформулировал свое понимание акмеизма: «Акмеизм возник из отталкивания: «Прочь от символизма, да здравствует живая роза!» — таков был его первоначальный лозунг. Городецким в свое время была сделана попытка привить акмеизму литературное мировоззрение, «адамизм», род учения о новой земле и о новом Адаме. Попытка не удалась, акмеизм мировоззрением не занимался: он принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идея, а главным образом вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании[...]. Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории» (СС—VI, 1, 229).

На самом деле, акмеисты претендовали именно на новое мировоззрение, а следовательно, — на смену культурной традиции. Гумилев, заявивший, что «акмеизм отдает предпочтение романскому духу перед германским»[13], следовал за Иннокентием Анненским, полагавшим, что русской поэзии всегда недоставало «стильной латинской культурности» (КО, 292).

Но если Анненский имел глубоко продуманную концепцию развития русской поэзии, то акмеистические манифесты так и остались кружковыми декларациями. Вести спор с символистами на равных, как это делал автор «Кипарисового ларца», ни Гумилеву, ни Городецкому было не под силу. И все же в одном Мандельштам был прав — спор акмеизма с символизмом смещался из мировоззренческой сферы в плоскость «словесных» задач, конкретной поэтической практики. Именно здесь символистам было нанесено поражение.

Если отвлечься от пестроты и несведенности символистских теорий, то можно обозначить сверхзадачу символистов следующим образом. Они заново поставили вопрос о месте искусства в эпохе, дав бой на самых магистральных направлениях духовной жизни конца XIX — начала XX века. Мировоззренчески символизм выступил врагом позитивизма, экономического материализма, а эстетически — реализма XIX века. Искусство было объявлено универсальной деятельностью человеческого духа, в сравнении с которой все остальные

страдали недостаточностью и узостью. Исходным моментом для символистов стал тезис Владимира Соловьева: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном только воображении, а и в самом деле — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»[14].

Неважно, что Соловьев не признал в «декадентах» 90-х годов своих духовных наследников, как не имеет значения, что его философия в полном объеме символистам не потребовалась. Символизм взял у него главное — убежденность, что искусство может стать способом религиозного преображения действительности. Но по закону парадокса художественное творчество, перед которым поставлена абсолютная цель, превращается в абсолютное средство. В этом плане легко понять, почему книга Вячеслава Иванова «По звездам» вызвала у раннего Мандельштама чувство восторга и настороженности одновременно.

Символизм был лобовой эстетической атакой на все, что являлось «не-искусством». Р.Виппер хорошо заметил, что здесь заявляла о себе склонность «считать законы своего духа законами мировых отношений», однажды уже имевшая место в немецком романтизме[15]. Как только стала ясна невоплотимость этой мистической программы символизма, его «германский дух» стал объектом критики со стороны молодой поэзии. В сущности, поэты, объединившиеся вокруг «Аполлона», выступили против навязывания художнику внеэстетических (прежде всего — религиозных) задач. Чтобы вернуть искусству его собственную специфику, необходимо было резко сузить чрезвычайно расширенный объем этого понятия.

Символисты поняли это в интервале «между двумя революциями». В январе 1914 года на «Диспуте о современной литературе» Вячеслав Иванов сказал, что «на практике символисты не всегда оправдывали свое призвание и по существу дела вовсе не были ими»[16]. Перекликаясь с этим заявлением, Мандельштам позже назовет 1900-е годы «эпохой лжесимволизма» (СС—IV, 1, 228).

Его определение акмеистов как «младших символистов» (СС—IV, 2, 290) говорило о том, что символизм оставил после себя массу нерешенных проблем, с которыми столкнулась молодая поэзия 10-х годов. «Младшие символисты» вступили в литературу в тот момент, когда стала ясна невозможность превращения ее в «сверхлитературу». Их своеобразие заклю-

чалось прежде всего в отказе от жизнетворческих задач и целей.

Блок, присутствовавший на первом заседании Цеха поэтов, увидел в молодых поэтах психологически понятный бунт против «миражей» Вячеслава Иванова. Но претензии на новое мировоззрение он воспринял резко отрицательно: «В акмеизме будто есть «новое мироощущение» — лопочет Городецкий... Я говорю: зачем хотите «называться», ничем вы не отличаетесь от нас» (Блок, VII, 238). К тому времени Блок испытал жесточайшее разочарование в символистских теориях и пришел к вполне «акмеистической» мысли о том, что творчество прежде всего есть дисциплина формы, «дух, оформливающий хаос» (Блок, VIII, 292). Объективно это было в русле концепции «аполлонизма», разработку которой начал незадолго до смерти Анненский.

Блок периода «третьего тома» трезво осознал, что искусство преображает мир лишь в пределах себя самого, и наиболее чуткие его современники справедливо видели в его поэзии «секрет чудесной трансформации мира посредством искусства»[17]. Однако для символиста это было тяжелейшей драмой превращения пророка в «поэта», утратой грандиозной духовной цели, тогда как акмеисты объявили эту цель несуществующей, снимая задачу преображения действительности и полагая ее в принципе решенной.

Призыв Михаила Кузмина быть «логичным» в «постройке произведения» был первой попыткой отказа от жизнетворческих претензий, хотя акмеистом он никогда не был и никогда им не стал. Получалось, что русская поэзия, свершив круг развития, возвращалась к эстетизму 1890-х годов, то есть к тому, с чего, собственно, и начался символизм, но что он хотел в себе преодолеть.

В 1919 году Блок записал «[...] Человечество [...] идет своими путями — государственными, политическими, этическими, правовыми, научными. Искусство, артистицизм, музыка начинают струиться своим путем» (Блок, VII, 357). Но для Блока это лишь обостряло чувство мучительной ответственности за непреображенную жизнь. Он никогда не мог примириться с тем, что художнику остаются только собственно эстетические задачи. Вот почему в статье «Без божества, без вдохновенья» он назовет попытку Гумилева возродить в 1920 году так называемый Третий цех уходом от «своей

родной, искалеченной, сожженной смутой, развороченной разрухой страны» (Блок, VI, 183—184).

Е.Г.Эткинд в ответ на блоковские обвинения (конкретно — несправедливые) вступился за расстрелянного Гумилева, объяснив «свирепо-проработочный тон» блоковской статьи психической болезнью, и увидел здесь сведение «старых счетов» в борьбе за лидерство в Петроградском отделении Всероссийского союза поэтов[18]. Но Блока мучил вопрос о действительном, а не иллюзорном преображении реальности. Вынести смятенность творческого духа за скобки, успокоиться на «прекрасной ясности» было для него равносильно измене не символизму, которому сам он столько раз «изменял», а задачам искусства. Блок до конца продолжал веровать в то, что у искусства есть некоторая сверхцель, вне которой деятельность художника теряет смысл. В дальнейшей перспективе «акмеист» Мандельштам окажется близок «символисту» Блоку, но об этом речь еще впереди.

Формула Вячеслава Иванова «a realibus ad realiora» («от реального к реальнейшему») в новом, «акмеистическом» контексте получала иной смысл. В качестве «реального» выступала действительная жизнь, а «реальнейшим» становилось ее художественное инобытие. Мандельштам в «Утре акмеизма» скажет о том, что существует «бесконечно более убедительная действительность искусства», которая представляет собою «чудовищно уплотненную реальность» (СС—IV, 1, 177). Реальность художественного произведения понималась как нечто существующее вне времени, своего рода «вечность», или «рай». Назначение художника заключается в том, чтобы приобщать реальное (жизнь) к «реальнейшему» (той же жизни, но воплощенной в искусстве).

Если рассматривать это как «потенциальную культурную парадигму», то лучшее представление о ней дает роман Германа Гессе «Игра в бисер». Один из наиболее утонченных «артистов Игры» Фриц Тегуляриус объясняет главному герою романа Йозефу Кнехту, что «мировая история — это гонка во времени, бег взапуски ради наживы, власти, сокровищ», что требует от участников ее «силы, везенья или подлости». Тегуляриус противопоставляет этой гонке «свершение в области духа, культуры, искусства», дающее возможность «бегства из плена времени, выхода человека из ничтожества своих инстинктов и своей косности в совсем другую плоскость, в сфе-

ру вневременного, освобожденную от времени, божественную, совершенно неисторическую и антиисторическую».

«Великое счастье, — рассуждает Тегуляриус, — что у нас есть эти произведения, и мы, касталийцы, живем почти целиком на их счет, ведь наше творческое начало уже ничем, кроме воспроизведения, не проявляется, мы постоянно живем в той потусторонней, не знающей ни борьбы, ни времени сфере, которая как раз и состоит из этих произведений и не была бы нам известна, если бы не они»[19]. Е.Кузьмина-Караваева вспоминала, как Гумилев говорил ей, что «вопрос не в творчестве вещей, а в комбинации уже сотворенного», «будто ясным было ему, что все элементы, которые можно комбинировать, уже созданы, и не стоит тратить силы на поиски новых — это неосуществимо — найти новое»[20]. Фриц Тегуляриус просто присоединился бы к этому высказыванию, если бы мог его услышать.

Резкость блоковского тона в статье «Без божества, без вдохновенья» объясняется тем, что Блок зорко увидел саму тенденцию превращения искусства в «игру», ведя спор не столько с Гумилевым, сколько — через его голову — с тревожными симптомами возникновения новой «культурной парадигмы». В этом контексте становится понятным и блоковское предпочтение футуризма как чего-то «более земного и живого, чем акмеизм» (Блок, VII, 232). В 1921-м Блок повторит свою оценку: «[...] Русский футуризм бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее, чем акмеизм» (Блок, VI, 181). Футуризм удержал жизнетворческую стратегему символизма, сделав ставку на практическое изменение действительности средствами искусства, и это было Блоку ближе, нежели акмеизм с его уходом из «творчества» в «культуру».

Акмеистическое предпочтение культуры как «реальнейшего» в сравнении с «реальным», то есть жизнью, логически вело к своего рода пассеизму, и позднее в статье «Буря и натиск» Мандельштам определил суть расхождений между акмеистами и футуристами, как спор «пассеистов» и «будущников» (СС—IV, 2, 294). Современники склонны были смотреть на акмеизм как на «мирискусничество» в поэзии. Однокашник Мандельштама по Тенишевскому училищу Лазарь Розенталь вспоминал: «[...] Та же публика, которая слушала стихи акмеистов, ходила на вернисажи «Мира искусства» и любовалась тем, как «ретроспективные мечтатели» воспроизводили реальность прошлых эпох. Мандельштам был «мирискусни-

ком» в поэзии [...]. Мы [...] легко могли перевоплощаться. Мы чувствовали себя современниками не только ампирного Петербурга, но какой угодно эпохи, овеянной традициями искусства или поэзии [...]. Умение Мандельштама переживать прошлое как настоящее, чужое как свое, воображаемое как действительное, было исключительно»[21].

И все же ни Гумилев, ни Ахматова, ни Мандельштам «пассеистами» не были. В них слишком сильны были воля к творчеству и острая интуиция будущего. Ахматова вспоминала, что в 20-е годы Мандельштам «люто ненавидел царскосельских сюсюк Голлербаха и Рождественского» (Осип Мандельштам и его время, 28—29). А кроме того, русская история не давала художнику возможность дистанцироваться от себя. Вариант «игры в бисер» был возможен разве что для западной культуры — и то только до тех пор, пока стабильность европейского мира не оказалась подорвана мировой войной.

Впрочем, спорить о том, кто по-настоящему «преодолел символизм» — акмеисты или футуристы, не имеет смысла. Им всем пришлось заново решать проблематику, оставленную символистами. Если акмеисты исходили из того, что жизнетворческая задача символизма уже осуществлена, поскольку существует вневременная реальность искусства, и дело художника состоит только в том, чтобы приобщать все «временное» к этой вневременности, то футуристами подобное преображение мыслилось как «революция духа», начинающая с разрушения обветшалого здания культуры прошлого. В обоих вариантах это грозило ловушкой.

Послереволюционная действительность выдвинула новую грозную силу, которая стала диктовать искусству свои задачи. Функцию главного «жизнестроителя» взяло на себя государство (в свое время символизм пытался вручить эту миссию религии). Художники-футуристы попадали в услужение государственной идеологии, «становясь на горло собственной песне», тогда как акмеистам грозила опасность зависнуть в безвоздушном пространстве прошлого, о чем гневно и горестно написала в 20-е годы Анна Ахматова:

Нет настоящего — прошлым горжусь
И задохнулась от срама такого.

Кризис символизма был обусловлен прежде всего тем, что на сцену выходило поколение, которому суждено было осваивать принципиально иной жизненный опыт, не вырази-

мый на символистском языке. В 10-е годы этот опыт не мог получить адекватного теоретического оформления — и потому, что только начинался, и потому, что богатством идей ни акмеисты, ни футуристы не могли соперничать с символистами. Новая поэзия стремилась выразить новую *психологию*, и лирика Анненского стала для нее намного актуальнее символистских теорий.

Об этой коллизии хорошо скажет позже Нина Берберова: «Жизнь для меня и была, и есть переполнена значением. Бытие есть единственная реальность, ничего не лежит за ней. Мы ничего не отражаем, мы никуда не прорываемся, мы здесь и только здесь, и только сейчас что-то значит. Расшифровать смысл реальности (внутри меня и вовне), найти нити, связующие отдельные стороны этого смысла друг с другом и с целым всегда казалось мне необходимостью. Таким образом, сама жизнь становилась своим смыслом, не в абстракции, но в моем конкретном взаимоотношении со своим временем»[22].

В этом пассаже, далеко не бесспорном, выражена одна, но очень важная сторона постсимволистского сознания — перенос центра тяжести с универсальных философско-эстетических схем на конкретный духовный опыт. Идеократическая тенденция русского символизма ощущалась молодой поэзией начала XX века как опасность, и стоит прислушаться к замечанию Анны Ахматовой о том, что акмеизм начался не с «идей», а с наблюдений Гумилева «над моими стихами тех лет, как и над стихами Мандельштама»[23]. Попытка эти наблюдения оформить теоретически давала схемы, выкроенные все из того же символистского материала.

Сложность задач, которые выпало решать новому поколению, еще только-только приоткрывалась и была в полной мере осознана за пределами литературных споров 10-х годов — уже в послереволюционной эпохе, которая в конечном итоге стерла различия между символистом Блоком, футуристом Маяковским и акмеистом Мандельштамом. Зато психологический опыт каждого из них до сих пор осознается как уникальный.

Следует согласиться с Василием Гиппиусом, полагавшим, что акмеизм сыграл роль объединяющего начала в «содружестве поэтов», каждый из которых вырос потом в законченную индивидуальность[24]. Анна Ахматова в начале 30-х годов выразилась по поводу акмеизма весьма сдержанно: «Поэтическое

поле акмеизма крайне ограниченно; акмеизм сосредоточен в СПб, т.е. это явление — местное, и, можно сказать, что он родился и умер вместе с Гумилевым»[25].

Начавшаяся мировая война сделала акмеизм окончательно неактуальным, а дальнейшая эволюция акмеистов пошла у каждого своим путем. Позже Мандельштам напишет в статье «Выпад»: «Когда из широкого лона символизма вышли индивидуально законченные поэтические явления, когда род распался и наступило царство личности, поэтической особи, читатель, воспитанный на родовой поэзии [...], — читатель растерялся в мире цветущего разнообразия, где все уже не было покрыто шапкой рода, а каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой» (СС—IV, 2, 410).

Среди акмеистов Мандельштам оказался наиболее концептуально мыслящим, но именно оригинальность мышления делала его неприспособленным для формулирования групповой идеологии. Поэтому его статья-манифест «Утро акмеизма», отвергнутая Гумилевым и Городецким, только по счастливой случайности была опубликована Вл. Нарбутом в 1919 году в провинциальном двухнедельнике «Сирена»[26]. Но равным образом манифесты Гумилева и Городецкого, напечатанные в «Аполлоне», для понимания ранней лирики Мандельштама мало что дают. Так что у Г.Струве был резон заявить, что «Мандельштам это акмеизм, а акмеизм это Мандельштам»[27]. Тем любопытнее всмотреться в те черты первой книги Мандельштама, которые традиционно считаются акмеистическими.

II. ТРИ ИЗМЕРЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА

Говоря о переходе Мандельштама в акмеистический лагерь, Гумилев выделял стихотворение 1912 года «Нет, не луна, а светлый циферблат...»[28]. Л.Я.Гинзбург назвала его «литературным покаянием» и комментировала следующим образом: «Однажды вечером, когда они компанией провожали Ахматову на Царскосельский вокзал, Мандельштам прочитал эти стихи, указывая на освещенный циферблат часового магазина. Стихотворение «Нет, не луна...» окружено группой стихов 1911—1912 годов, в которых поэт борется за свое право на трехмерность»[29].

Внешне это вполне соответствует основным положениям программной статьи Мандельштама «Утро акмеизма», где говорилось об «искреннем пиетете к трем измерениям пространства», на которые надо смотреть «не как на обузу, несчастную случайность, а как на Богом данный дворец», — и делался решительный вывод: «Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества» (СС—IV, 1, 179). Но, став правоверным акмеистом, Мандельштам в стихотворении «Адмиралтейство» вдруг сделал совершенно нелогичное признание:

И вот разорваны трех измерений узы
И открываются всемирные моря!

Если в 1912 году он боролся за «трехмерность», то почему год спустя эта же трехмерность осознается им как «узы», которые следует «разорвать»?

Пафос пространственности и предметности в лирике Мандельштама возник еще в стихах 1900-х годов, где лирическое «я» пыталось защититься от холодного огромного мира обжитой, домашней средой:

Есть целомудренные чары —
Высокий лад, глубокий мир,
Далеко от эфирных лир
Мной установленные лары.

Лары — боги домашнего очага, но в данном случае — это просто фарфоровые безделушки с их «точеными торсами» и «хрупкими телами»:

Иных богов не надо славить:
Они как равные с тобой,
И, осторожною рукой,
Позволено их переставить.

В маленьком комнатном мире человек — бог и хозяин, но лишь при условии дистанцирования от власти иррациональной «вечности», предстающей в стихах Мандельштама образом ночного моря:

Не говорите мне о вечности —
Я не могу ее вместить.
Но как же вечность не простить
Моей любви, моей беспечности?

Я слышу, как она растет
И полуночным валом катится,
Но — слишком дорого поплатится,
Кто слишком близко подойдет.

«Вечность» невозможно устранить, но можно удалиться от нее на безопасное расстояние:

И тихим отголоскам шума я
Издалека бываю рад —
Ее пенящихся громад, —
О милом и ничтожном думая.

Однако дистанция оказывалась не столь уж и большой, а защита легко пробивалась сознанием игрушечности «милого и ничтожного» мира, обреченного на слом и уничтожение:

Я блуждал в игрушечной чаще
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?

Вот почему лирическое «я» настойчиво стремилось раздвинуть милую, домашнюю среду до размеров целого мира, в котором безопасно жить. Ранние стихи Мандельштама тяготеют к изображению такого мира:

Медлительнее снежный улей,
Прозрачнее окна хрусталь,
И бирюзовая вуаль
Небрежно брошена на стуле.

Ткань, опьяненная собой,
Изнеженная лаской света,
Она испытывает лето,
Как бы не тронута зимой;

И, если в ледяных алмазах
Струится вечности мороз,
Здесь — трепетание стрекоз
Быстроживущих, синеглазых.

Это — внутреннее пространство комнаты, пронизанной солнцем, на фоне властвующей за окном зимы — падающего снега и морозных узоров на стекле. Стихи вполне «акмеистические» — предметные, логически четкие, лишенные символистской зыбкости и музыкальности.

Однако Мандельштам здесь в полной мере пользуется методом «Анненского—Малларме», создавая четкую метафорическую структуру. Блаженное ощущение тепла в хорошо натопленной комнате рождает аналогию с летом, и складки бирюзовой вуали превращаются в «быстроживущих стрекоз». Интерьер стремится разомкнуться и стать «пейзажем», «второй природой». Б.Я.Бухштаб справедливо полагал, что вещественно-логические связи в ранних мандельштамовских стихах, в сущности, «иллюзорны». С его точки зрения, «Мандельштам, прокламируя акмеизм, глубоко чужд ему своим отношением к слову», которое в пределе стремится стать свободным от «обозначения предмета»[30].

В процитированном стихотворении хорошо видно, как в результате неожиданных ассоциативных ходов возникают не мотивированные внешне стрекозы. Так рождается конструктивная параллель: т а м — в ледяных узорах замерзшего окна «струится вечности мороз», з д е с ь — в складках бирюзовой ткани рождается лето.

В одной из самых ранних своих статей «Франсуа Виллон» Мандельштам набросал образ французского поэта XV века — одиночки и бродяги, похожего на «хищного сухопарого зверька», который дорожит «своей потрепанной шкурой», ибо она — единственное его достояние в холодном и жестоком мире. Но так как шкура греет плохо, Виллон нуждается в теплом, защищенном пространстве: «Луна и прочие нейтральные «предметы» бесповоротно исключены из его поэтического обихода. Зато он сразу оживляется, когда речь заходит о жареных под соусом утках или о вечном блаженстве, присвоить себе которое он никогда не теряет окончательной надежды» (СС—IV, 1, 173). «Вечное блаженство», приравненное к жареной дичи, появится в стихотворении 1913 года «Египтянин»:

> Я жареных гусей вдыхаю сладкий запах —
> Загробных радостей вещественный залог.

То, что обычно называют «предметностью» или «вещностью» раннего Мандельштама, предстает как организованная материальная среда. В 1909 году он писал Вячеславу Иванову из санатория в Монтре: «У меня странный вкус: я люблю электрические блики на поверхности Лемана, почтительных лакеев, бесшумный полет лифта, мраморный вестибюль

hotel'я и англичанок, играющих Моцарта с двумя-тремя официальными слушателями в полутемном салоне.

Я люблю буржуазный, европейский комфорт и привязан к нему не только физически, но и сантиментально» (СС—IV, 4, 15).

В стихотворении 1912 года «Казино» комфорт интерьера описан именно с такой «сантиментальной» привязанностью:

Но я люблю на дюнах казино,
Широкий вид в туманное окно
И тонкий луч на скатерти измятой;

И, окружен водой зеленоватой,
Когда, как роза, в хрустале вино, —
Люблю следить за чайкою крылатой!

Морской пейзаж увиден здесь из окна, изнутри безопасной, защищенной среды, но осознается как потенциальная опасность. Стоит вообразить себя за пределами этой благоустроенности, оторваться от вина, хрусталя и скатерти, как возникает ощущение «бездны»:

Играет ветер тучею косматой,
Ложится якорь на морское дно,
И бездыханная, как полотно,
Душа висит над бездною проклятой.

Только в этом контексте можно правильно понять стихотворение о луне и циферблате:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, — и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
Который час, его спросили здесь,
А он ответил любопытным: вечность!

Подтекст этого стихотворения давно выяснен — «Записка доктора Антона Дитриха о душевной болезни К.Н.Батюшкова», опубликованная по-немецки в первом томе батюшковских «Сочинений». Безумный Батюшков, как рассказывал Дитрих, сам себе задавал вопрос: «Что такое часы?» — и сам себе отвечал: «Вечность»[31]. Мандельштамовский Батюшков со «спесью» третирует время во имя «вечности». Так что главная

тема этого стихотворения — «безумие» поэта, вытолкнутого из времени в «вечность».

Главной, определяющей ценностью здесь предстает пространство, в котором место луны занимает циферблат, и царят день, а не ночь, трезвость, а не «безумие». Это хорошо понял Гумилев, писавший, что в стихах о Батюшкове Мандельштам утверждает «явления жизни, живущие во времени»[32]. Но Мандельштам и тут лишь стремился отодвинуть опасную «вечность» на безопасное расстояние. Звезды оказывались «слабыми» и переводились в ряд нейтральных «предметов», которые можно «осязать». Однако в другой ситуации защитная оболочка посюстороннего мира легко пробивалась угрозой, исходящей из «космоса», то есть от тех же самых «звезд» — как, например, в стихотворении 1913 года «Американ бар»:

Сияет стойка красным лаком,
И дразнит сода-виски форт:
Кто незнаком с буфетным знаком
И в ярлыках не слишком тверд?

Бананов груда золотая
На всякий случай подана
И продавщица восковая
Невозмутима, как луна.

В интерьере бара среди бутылок и наклеек сквозит холодок неуюта, прорывающийся и в сравнении продавщицы с луной, и в упоминании о хозяине заведения:

Хозяйский глаз желтей червонца
Мечтателей не оскорбит...
Мы недовольны светом солнца,
Теченьем медленных орбит!

Напоминание о космических орбитах, по которым движутся планеты и солнца, сродни памяти о «ледяных алмазах» за стеной хорошо натопленной комнаты, о «бездне» за окном казино, о «безумном разбеге» звезд над ночным Петербургом, о «млечности» космических миров над вокзальным циферблатом. Все это в итоге создает в ранних стихах Мандельштама напряженность между ночью и днем, вечностью и временем, небытием и бытием.

В этой коллизии ощутим тютчевский подтекст «двойного бытия», то есть тема «ночи», сквозящей сквозь все проявле-

ния «дневной» жизни. Однако в еще большей мере здесь угадывается влияние философии Анри Бергсона, лекции которого Мандельштам посещал в Сорбонне, ибо, как точно выразился Никита Струве, они «были открыты и хорошо известны всей Европе»[33].

По Бергсону, жизнь есть результат проникновения творческого начала в косную, инертную материю, благодаря чему возникает «жизненный порыв» («élan vital»). Жизнь противоположна космическому закону энтропии как смысло- и формосозидающая сила. «Это даже и не философия, — хорошо заметил о Бергсоне А.Ф.Лосев, — а какая-то напряженная драматургия, изображающая трагическую борьбу жизни за свое существование в окружении мертвой, неподвижной и безжизненной материи»[34]. Идеи Бергсона помогли Мандельштаму осознать драматизм своего вхождения в мир как частный случай общего драматизма жизни. В его ранней лирике тютчевский день — это, в сущности, аналог бергсоновского «élan vital», той живой, структурно организованной реальности, которая противостоит ночи и небытию.

В своем ощущении космического фона, на котором разворачивается жизнь лирического «я», Мандельштам следовал символизму. Его «акмеизм» начинался с осознанного предпочтения творчески организованной материальной среды с ее «тремя измерениями». Однако было бы ошибочным полагать, что мандельштамовская лирика по этой причине носит исключительно предметный, вещный характер. Блок был прав, когда назвал «глупым» утверждение Гумилева, что «слово должно значить только то, что оно значит» (Блок, VII, 140). Равным образом он отнесся бы и к формуле Мандельштама из «Утра акмеизма»: «А = А: какая прекрасная поэтическая тема» (СС—IV, 1, 180).

Акмеисты и, в частности, Мандельштам, не могли не развивать главное достижение символизма — принципы ассоциативно раскрепощенного слова. Как только Вячеслав Иванов выступил против лирического метода «Анненского — Малларме», он попытался помешать органическому процессу. Акмеисты оказывались новаторами там, где решительно перестраивали философско-художественные основания метафоры как главного орудия поэзии. И в этой перестройке они пользовались символистскими идеями, несмотря на свою полемику с ними.

Здесь стоит вспомнить давнюю работу Б.Асафьева о метафоризме Блока. Утверждая, что любая метафора есть «не столько замена чего-то [...], сколько акт воздействия неизбежности конкретного выражения («называния») невыразимого», он писал о мире Блока как о противостоянии «пустоте беззвучия», отрицании «мира вне музыки, мира в безмолвии»[35]. Пользуясь этой терминологией, можно сказать, что мир, создаваемый Мандельштамом, заполнял *эйдологическую пустоту*, отрицая действительность вне идей и форм. Вслед за Бергсоном он ощущал жизнь как формообразующее воздействие духа на материю. Но для того, чтобы выразить это метафорически, ему необходимо было найти интегрирующую мифологему, подобную блоковской «музыке». Ею стала мифологема *камня*.

В «Утре акмеизма» Мандельштам писал: «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» (СС—IV, 1, 178). Мандельштамовские комментаторы не раз отмечали, что речь здесь идет о стихотворении Тютчева «Problème»:

С горы, скатившись, камень лег в долине.
Как он упал? никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины *сам* собой,
Иль был *низринут волею чужой*?
Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса.

Однако тютчевский камень у Мандельштама связан и с философией Вл. Соловьева, который, по его словам, «испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство» (СС—IV, 1, 178).

Мотивы «злого колдовства» и «красноречия гранитной глыбы» отсылают к стихотворению Вл. Соловьева «Колдун-камень», в котором рассказывалось о «седых колдунах», превращенных за «ужасные деянья» в каменные глыбы. Раз в столетие камню-человеку дано восстать из «усыпленья», и тогда он вызывает на озере шторм, в котором гибнут застигнутые бурей «грешные созданья». Судьба этих «колдунов-камней» виделась Соловьеву загадкой:

Эти мшистые громады
Сердце тянут, как магнит.

Что́ для смертного вам надо,
Что́ за тайна здесь лежит?

Ощущение камня как загадки, на которую необходимо дать ответ, объединяло «тютчевский» и «соловьевский» подтексты в «Утре акмеизма».

Если Тютчев ставил вопрос о том, что представляет собою природа — механизм, живущий по физическим законам, или организм, в котором действует целенаправленная воля, то Вл. Соловьев задавался проблемой творческой ориентации этой воли. В своей статье о Тютчеве он прочитывал основную коллизию его лирики как стремление человека, «носителя мирового смысла», победить «темный корень бытия» — иррациональную волю, лежащую в основе миропорядка, и перейти из царства греха, разрушения и смерти, каковым является природа, в сферу нового, одухотворенного существования[36].

Вл. Соловьев мыслил это идеальное существование эсхатологически — по ту сторону истории, тогда как Мандельштам представлял его себе совершенно иначе: «Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строительствовать, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство [...] Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики — как бы попросился в «крестовый свод» — участвовать в радостном взаимодействии себе подобных» (СС—IV, 1, 178).

В мандельштамовской трактовке соловьевской проблемы преображения природного бытия ощущается бергсоновская идея «порыва», организующего неживую материю и поднимающего ее до уровня органической жизни. Иными словами, на вопрос, поставленный Тютчевым и Соловьевым, Мандельштам отвечал в духе Бергсона. Выбор же «камня» в качестве интегрирующей мифологемы имел в своей основе, кроме художественно-философских пристрастий, сильнейшее увлечение готикой, пережитое им во время пребывания в Европе.

Мандельштамовское отношение к камню как идеальному строительному материалу опиралось на реальные свойства конкретного архитектурного стиля: «В готической архитектуре появляется совершенно новое острое чувство камня, чуждое романскому зодчеству с его вечной тяжестью сводов. Готические зодчие открыли новые образные свойства камня, о

которых не подозревали романские строители, подчинившие свою мысль его аморфной массе. В готической обработке камня выражена не зависимость от его неподатливой тяжести, а полная власть над камнем. Под терпеливой и умелой рукой готического мастера каменная глыба приобретала четкость законченной архитектурной формы»[37]. Это — пассаж из книги о французской готике, автор которой буквально прострочил ее цитатами из «Камня».

В первой книге Мандельштама отчетливо прослеживается сложный и мучительный роман с готикой:

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред, —
Башни стрельчатый рост!

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань,
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Как известно, готические мастера наделили камень легкостью «кружева» и «паутины», отчего он производил в составе готической постройки впечатление полета. Готика пластически оформила то, что в сознании Мандельштама жило как «идея», — и потому она стала в его стихах и статьях 10-х годов символом архитектурно организованной материи, заполняющей эйдологическую пустоту мирового пространства. Если в стихах «символистского» периода готика понималась еще в духе Вячеслава Иванова и соответствовала астрономической гармонии звездного неба, то теперь она противостояла «свету однообразных звезд». «Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто»,— сказал об этом Мандельштам в «Утре акмеизма» (СС—IV, 1, 179).

Однако парадоксальным образом «башни стрельчатый рост» в этом стихотворении назван «бредом». С одной стороны, готика, подобно «игле», ранила пустое небо, с другой — императив творчества, равносильный приказу, исходил сверху, из той самой звездной глубины, в ненависти к которой признавался поэт. И тогда возникали еще более странные стихи:

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь!
А в небе танцует золото —
Приказывает мне петь.
.....
Так вот она — настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Что, если, вздрогнув неправильно,
Мерцающая всегда,
Своей булавкой заржавленной
Достанет меня звезда?

Если в первом случае стрельчатая башня попрекала небо тем, что оно пусто, то во втором — острие звезды-булавки укалывало поэта, обвиняя его самого в творческой несостоятельности. Чувство пустоты на поверку было связано не с небом, а с нерешенной творческой задачей, которая потому и переживалась как «бред», что не сумела стать явью. Так тютчевская натурфилософия и соловьевское жизнетворчество объединялись в культурфилософии Мандельштама.

Готическая вертикаль, дарующая ощущение полета, рождала одновременно боязнь падения — подобно тому, как уверенность художника в своих творческих силах соседствует со страхом перед собственной несостоятельностью:

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот.
Я ласточкой доволен в небесах,
И колокольни я люблю полет!

И, кажется, старинный пешеход,
Над пропастью, на гнущихся мостках,
Я слушаю, как снежный ком растет
И вечность бьет на каменных часах.

Колокольня сводит человека с «таинственными высотами», как с «пропастью», куда можно упасть. И завершается все стихотворение мотивом настигающей «бездны», от которой не спасают ни архитектура, ни музыка:

И вся моя душа — в колоколах,
Но музыка от бездны не спасет!

В статье «Франсуа Виллон» Мандельштам подчеркивал, что готика есть прежде всего торжество динамики и ритма, «архитектурно обоснованное восхождение», но это восхождение вело в бесконечность (СС—IV, 1, 174—176). Говоря иначе, готика была храмом, но не домом, утоляя потребность в «вечном», но не давая чувства «очага»:

Так проклят будь, готический приют,
Где потолком входящий обморочен
И в очаге веселых дров не жгут.

Время и вечность вступали друг с другом в конфликт, неразрешимый в пределах архитектурной темы:

Немногие для вечности живут,
Но если ты мгновенным озабочен,
Твой жребий страшен и твой дом непрочен!

Этот конфликт угадывался Мандельштамом и в личности Виллона, который парадоксальным образом так же нуждался в отпускном письме от Бога «с прощением всех своих грехов», как и в «хорошем ужине» (СС—IV, 1, 176), причем неизвестно, что ему на самом деле было нужнее и ближе.

Думается, здесь таится разгадка одного из ключевых моментов биографии Мандельштама, который, несмотря на устойчивую тягу к католичеству, предпочел креститься по методистскому обряду. Мандельштам вряд ли вникал в своеобразие методизма как такового. Его вполне устраивало спокойное отношение к разномыслию и разночувствию прихожан, при котором требовалось лишь соблюдение наиболее общих правил вероисповедания. Здесь христианство поворачивалось к Мандельштаму в большей мере «домом», чем «храмом», и питало его «сантиментальную» привязанность к «буржуазному европейскому комфорту». Поэтому стоит внимательно вчитаться в стихотворение 1912 года «Лютеранин», навеянное его новыми религиозными переживаниями.

Давно замечено, что «Лютеранин» существует в контексте двух стихотворений Тютчева: «И гроб опущен уж в могилу...» и «Я лютеран люблю богослуженье...». Тютчев, как известно, видел в протестантизме признаки надвигающейся безрелигиозной эпохи:

Не видите ль? Собравшися в дорогу,
В последний раз вам вера предстоит:

Еще она не перешла порогу,
Но дом ее уж пуст и гол стоит...

В стихотворении «И гроб опущен уж в могилу...» описывались лютеранские похороны — толпа, внимающая пастору; пастор, который держит умную и пристойную речь; воздух, наполненный запахом разлагающегося тела:

И гроб опущен уж в могилу,
И все столпилося вокруг...
Толкуют, дышат через силу,
Спирает грудь тлетворный дух...

Исчезающая вера здесь держится всего лишь узами приличия, и только беспредельность и чистота природы способны на миг утешить человека в его богооставленности:

А небо так нетленно чисто,
Так беспредельно над землей...
И птицы реют голосисто
В воздушной бездне голубой...

Позднее ситуация, в которой запах тления вызовет потрясение искренне верующей души, будет описана в «Братьях Карамазовых» (Алеша и Зосима).

Мандельштам берет за исходное тютчевскую коллизию, но переосмысливает ее противоположным образом:

Я на прогулке похороны встретил
Близ протестантской кирки, в воскресенье.
Рассеянный прохожий, я заметил
Тех прихожан суровое волненье.

Лютеранские похороны, как и у Тютчева, носят здесь подчеркнуто светский, бытовой характер:

Чужая речь не достигала слуха,
И только упряжь тонкая сияла,
Да мостовая праздничная глухо
Ленивые подковы отражала.

А в эластичном сумраке кареты,
Куда печаль забилась, лицемерка,
Без слов, без слез, скупая на приветы,
Осенних роз мелькнула бутоньерка.

Антураж похоронного обряда по-воскресному праздни-

чен: сияет упряжь, мелькает бутоньерка осенних роз, а дамский «румянец под вуалью» почти заставляет забыть о скорбной сути происходящего. Но в том-то и дело, что речь идет о чувстве единения с собравшимися вместе людьми, и этот день, проведенный в толпе, воспринимается как защита от холода небытия:

Кто б ни был ты, покойный лютеранин,
Тебя легко и просто хоронили.
Был взор слезой приличной затуманен,
И сдержанно колокола звонили.

И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада,
И в полдень матовый горим, как свечи.

В статье «Франсуа Виллон» Мандельштам писал о том, что «средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования» (СС—IV, 1, 176). В «Лютеранине» эта неприкрашенность более чем очевидна, ибо связана со смертностью каждого из находящихся в толпе. Бытовизм лютеранского обряда выявляет здесь то, что в «Утре акмеизма» названо «сообщничеством сущих в заговоре против пустоты и небытия» (СС—IV, 1, 180).

Поэтому лирическое «я» растворяется в толпе прихожан и без боязни затеряться уравнивает себя с другими. Чуть позже в стихотворении «Бах» Мандельштам напишет: «Здесь прихожане — дети праха». В «Лютеранине» прихожане — тоже «дети праха» по своей привязанности к дневному бытию, по своему легкомыслию, по хрупкой уязвимости своего бытия. Христианская культура здесь становится «домом» и «очагом». Соответственно, в той же функции осмысливалась и любимая им архитектура.

Такое понимание архитектуры полностью совпадало с трактовкой, которую дадут ей крупнейшие мастера XX века. Например, француз Ле Корбюзье, который утверждал, что архитектура создает «в окружении природных стихий особую среду, некую защитную оболочку, соответствующую сущности и мышлению человека»[38]. Или финн Аалто Алвар, писавший, что именно архитектор способен найти золотую середину «между исключительно индивидуальным подходом и са-

мым широким коллективизмом»[39]. Если в статье «Франсуа Виллон» Мандельштам говорил о динамизме готики, то в «Утре акмеизма» делался акцент на «любви к организму и организации» (СС—IV, 1, 179).

Миф о «предметности» и «вещности» поэтического слова у Мандельштама был порожден логикой групповой борьбы с символистами. Так, Сергей Городецкий в рецензии на «Камень» 1913 года полемически утверждал, что Мандельштам «с горделивой скромностью каменщика» возвращает слову его предметность и вес, ибо учился писать «не у Верлена и Блока, а у строителей Notre Dame» (К, 215). Зато Г.Гершенкройн, непричастный к акмеизму, отметил в «Камне» прямо противоположное: «Стих кажется здесь нематериальным, до того легка и эластична ткань вещества и звука» (К, 223).

Когда в «Утре акмеизма» Мандельштам пишет, что акмеисты вводят «готику в отношении слов» (СС—IV, 1, 178), то следует помнить, что готика для него была не только символом дематериализации камня, превращенного в «кружево», но и архитектурно организованным миром, в котором преодолена т я ж е с т ь:

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, и — радостный и первый —
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

В этом стихотворении архитектурная постройка осмыслена как найденное равновесие сил, при котором косная, слепая материя становится послушным орудием творческой воли, реализацией «тайного плана». В крестовый план собора не случайно вписана фигура Адама: ведь речь идет о сотворенной действительности, в которой произошло освобождение не только от физической тяжести, но и от «тяжести» грехопадения. Внутреннее пространство архитектуры уподоблено «раю», оно возвращает человека «домой». Позже в «Скрябине и христианстве» Мандельштам повторит эту аналогию применительно к искусству в целом: «Искусство не может быть [...] искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен

[...]. Вся наша двухтысячелетняя культура [...] есть отпущение мира на свободу — для игры, для духовного веселья [...]» (СС—IV, 1, 202).

Соответственно, и слово в «Камне» становится радованием миру, каким он задуман и сотворен. Вместе с тем Мандельштам освобождается от страха перед иррациональной символикой крестной жертвы, перед «темными лучами» христианского «воспевания смерти», о которых писал В.В.Розанов. Материальная воплощенность творческого замысла становилась знаком внематериального и вневременного. Так Мандельштам реализовывал принцип «от реального к реальнейшему», провозглашенный Вячеславом Ивановым.

Вместе с тем отголоски конфликта с готикой продолжают слышаться в его творческом сознании. Так, в «Утре акмеизма» он противопоставлял утонченности XIX века «физиологически-гениальное средневековье»: «В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII казалось логическим развитием понятия организма — готический собор, — ныне эстетически действует как чудовищное: Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул» (СС—IV, 1, 179). В стихотворении «Notre Dame» Мандельштам писал о «чудовищности» пропорций готического храма:

> Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
> Я изучал твои чудовищные ребра, —
> Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
> И я когда-нибудь прекрасное создам...

Ребра храма кажутся «чудовищными» потому, что его невозможно окинуть единым взглядом, и это точно соответствует свойствам готики, которая «не считалась с ростом человека как единицей меры»[40]. Мандельштам компенсировал отсутствие человеческого модуля в готике тем, что вписал в план постройки фигуру распластанного Адама, придав готическому собору черты античного храма. Здесь сразу вспоминается хрестоматийное рассуждение Витрувия: «[...] Природа так устроила тело человека, что его члены своими пропорциями отвечают его (храма — В.М.) общему очертанию»[41]. Архитектурные принципы Витрувия, как известно, были унаследованы итальянским Возрождением, так что Мандельштам вносил в готику несвойственные ей ренессансные чер-

ты — и прежде всего ориентацию на человека, как на архитектурный модуль. В начале 20-х годов это приведет его к размышлениям о «социальной архитектуре», измеряемой «масштабом человека», ибо при отсутствии «гуманистического оправдания» архитектура раздавит его, «как Ассирия и Вавилония» (СС—IV, 2, 288).

Впрочем, в «Камне» 1913 года эти опасения еще не возникали, ибо в этой книге торжествовал пафос высвобождения энергийных сил из неподвижности и косности материи. Архитектурно организованная материя переходила на более высокий уровень бытия, признаком которого становился с в е т:

Прекрасен храм, купающийся в мире,
И сорок окон — света торжество.

Этот мотив позднее перерастет в тему светоносности всей христианско-европейской культуры. Но для его воплощения необходима была поэтика, оперирующая не словами, а отношениями слов. Храм «купается» в небе, как в «море», купол неба уподоблен куполу храма, и таким образом рождается метафора «купания в мире».

Этот принцип еще более наглядно проявлен в стихотворении «Адмиралтейство»:

В столице северной томится пыльный тополь,
Запутался в листве прозрачный циферблат,
И в темной зелени фрегат или акрополь
Сияет издали — воде и небу брат.

Определение «фрегат или акрополь» очень точно, хотя речь идет не о корабле и не о храме. Адмиралтейство уподоблено фрегату — и потому, что оно имеет отношение к кораблестроению, и потому, что его легкие, воздушные пропорции напоминают о парусном судне. А так как Адмиралтейство тоже «купается в мире», возникает образ, в котором слиты значения неба и моря — «ладья воздушная и мачта-недотрога». Петербургский ампир, ориентированный на античную архитектуру, вызывает сравнение с Акрополем, что не только усиливает значения воздушности и легкости, но и придает светскому зданию черты «храма», как бы сакрализуя его. Адмиралтейство вписано в пространство «трех измерений» (город, вода и небо), которое предстает не только пространством европейской культуры, но и аналогом «вечности». Его трехмерность, в сущности, иллюзорна:

Нам четырех стихий приязненно господство,
Но создал пятую свободный человек:
Не отрицает ли пространства превосходство
Сей целомудренно построенный ковчег?

Сердито лепятся капризные Медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря —
И вот разорваны трех измерений узы
И открываются всемирные моря.

«Ковчег», плывущий по «всемирным морям», заставляет вспомнить метафору из «доакмеистических» стихов Мандельштама:

И храм, как корабль огромный,
Несется в пучине веков.

Если архитектурные декларации 1912 года — прежде всего «Айя-София» и «Notre Dame» — говорили об устремленности вверх (уходящие ввысь «чудовищные ребра», купол, который, «как на цепи, подвешен к небесам»), то в «Адмиралтействе» подчеркивалась «горизонтальность» движения корабля-акрополя. Петровский фрегат и античный храм выстраивались в единый ассоциативный ряд, где все «рифмуется», все метафорически уподобляется друг другу. Позднее, в брошюре «О природе слова» Мандельштам, со ссылкой на Бергсона, напишет о «внутренней связи явлений», освобожденных от временной зависимости и образующих «веер, створки которого можно развернуть во времени» (СС—IV, 1, 128). У Бергсона Мандельштама привлекало стремление «противопоставить ценность и своеобразность человеческой деятельности законам природы»[42]. Однако в данном случае автор «Камня» обходился с идеями философа достаточно вольно.

Бергсон полагал, что время само по себе есть «неделимая подвижность», которая не может быть познана интеллектом. Человеческое познание дробит время на отдельные отрезки, подобные «кадрам» кинопленки, чтобы из этих «кадров» вновь смонтировать движение. Таким образом, мы способны представить время только как условную, нами же сконструированную модель, ибо любая форма есть лишь мгновенный снимок с перехода, не схватывающий «длительности» как таковой. Наука, писал Бергсон, пользуется знаками своего языка в качестве «закрепленной формы подвижной реальности» и потому склонна рассматривать «прошлую последователь-

ность в форме рядоположительности»[43]. Мандельштам переосмысливал превращение «последовательности» в «рядоположительность» по-своему.

Переняв от символизма, и прежде всего от Вячеслава Иванова, вкус к целостному пониманию культуры, Мандельштам обрел в архитектуре идею, которая у символистов была выражена музыкой — «материей спайки», «цементом» европейской культуры, по выражению Блока (Блок, VII, 362). Здесь автор «Камня», вопреки антиромантическим установкам акмеизма, объективно оказывался близок тому пониманию «гармонии», которое дал Шатобриан в «Гении христианства». «Гармония Шатобриана, — по точному замечанию современного исследователя, — близка бодлеровским «соответствиям» [...]. Шатобриановская «гармония» — это «рифмовки», взаимные уподобления всего, что существует во времени и пространстве»[44].

В «Камне» «соответствия» заданы идеей архитектурного «плана» европейской культуры, в котором все аукается, все рифмуется друг с другом, или, говоря словами Бергсона, все рядоположно. Будучи освобожденной от времени, культура едина в пространстве. Она, если воспользоваться формулой самого Мандельштама, есть «кристаллизовавшаяся вечность», «поперечный разрез времени» (СС—IV, 1, 205).

Творчество раннего Мандельштама оказывалось конкретной реализацией одной из важнейших мыслей Вл. Соловьева — об истинной жизни, «которая в своем настоящем сохраняет свое прошедшее и не устраняется своим будущим» (Соловьев, IV, 258). Андрей Белый справедливо писал, что когда Соловьев «пытался свою тему оформить антропологически», то «упирался в проблему человечества», понятого как «живой организм»[45]. Именно отсюда вели свое начало «дионисийство» и «соборность» Вячеслава Иванова. Здесь же — истоки антропософских исканий Андрея Белого, равно как и размышлений Блока о «варварских массах», новых носителях «духа музыки». Но у всех них эта проблема решалась в эсхатологическом аспекте «конца истории», тогда как Мандельштам исходил из понимания истории как абсолютной, непререкаемой ценности.

В статье «Петр Чаадаев», не соглашаясь с «великой славянской мечтой о прекращении истории», он определял историю как «могучее стремление населить внешний мир идеями, ценностями и образами» (СС—IV, 1, 198-199). Здесь Ман-

дельштам объективно перекликался с Шеллингом, писавшим, что если античность творила своих богов из материала природы, то христианство дало человеку возможность осознать своей родиной историю. Именно из материала истории человек создаст «новые идеалистические божества», которыми заселит опустевший природный мир»[46]. Соответственно этому ранние немецкие романтики формулировали свое понимание вечности и времени.

В лекциях по философии языка и слова Фридрих Шлегель энергично протестовал против потустороннего понимания вечности: «Это означает одновременно и полное отрицание жизни и всего живого бытия, и тогда не остается ничего, кроме никчемного понятия вполне пустого бытия, или ничто в собственном смысле слова.[...] Вечность — это полное, исчерпывающее, всеохватывающее, вполне завершенное время, то есть не просто внешне бесконечное, где в бесконечно живом, светозарном настоящем и в блаженном чувстве этого настоящего все прошлое, а также все будущее присутствует с такой же жизненностью, ясностью и явственностью, как и само настоящее»[47]. Если воспользоваться шлегелевской терминологией, то можно сказать, что мандельштамовская лирика стремилась стать переживанием «вполне завершенного времени, в котором явь прошлого и явь будущего пережиты как «светозарное настоящее». В «Скрябине и христианстве» Мандельштам назовет вечность «сердцевиной времени» (СС—IV, 1, 205).

Анри Бергсон полагал, что «длительность» («durée») доступна человеческому восприятию лишь как умозрительная, условная модель, а «рядоположительность» может быть лишь результатом чисто интеллектуальной операции. У Мандельштама такая «рядоположительность» оказывалась ближе шлегелевскому «всеохватывающему времени» и выступала как ахронность культуры.

Шлегель писал о том, что вечность есть «жизненно полное, еще не испорченное и существенно истинное время», противостоящее «земному, плененному или скованному чувственному времени», которое, в свою очередь, является «пришедшей в расстройство вечностью»[48]. Эстетическое преображение мира у Мандельштама и означало устранение «расстройства» времени, возвращение ему «истинности», то есть превращение его в «вечность». Такое преображение, в сущно-

сти, носило религиозный характер, и не случайно в одном из мандельштамовских стихотворений 1915 года время литургии становилось реальным воплощением вечности:

Богослужения торжественный зенит,
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули
О луговине той, где время не бежит.

И Евхаристия, как вечный полдень, длится —
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится.

В «Разговоре о Данте» Мандельштам напишет о «синхронизме разорванных веками событий, имен и преданий» (СС—IV, 3, 256) и назовет время «содержанием истории, понимаемой как единый синхронистический акт» (СС—IV, 3, 238).

Стоит задуматься над тем, почему Мандельштам с неприязнью относился к поискам «большой формы», которые связывались в начале XX века с преодолением лирического субъективизма. Лирика, выражая «полное время», сама по себе переставала быть чем-то субъективным, импрессионистически-мгновенным. На подаренном Ахматовой экземпляре первого издания «Камня» Мандельштам сделал надпись: «Анне Ахматовой — вспышки сознания в беспамятстве дней» (Осип Мандельштам и его время, 19). Это означало, что лирическое стихотворение есть «вспышка сознания», расширенного до «синхронного» восприятия времени, то есть до коллективной культурной памяти. Между этими «вспышками» — провалы «беспамятства», частное, бытовое существование личности. Лирика в таком понимании становится «большой формой».

Для Мандельштама 10-х годов полемика с символизмом не отменяла установки на синтетизм. Символистские интегрирующие мифологемы им не отбрасывались, а переосмыслялись. Так, Вячеслав Иванов писал о том, что современная эпоха «безархитектурна» и ее выражением может стать лишь «та динамическая и текучая архитектура, имя которой — Музыка» (По звездам, 198). Мандельштам, делая именно архитектуру центральной художественно-философской категорией, отнюдь не отбрасывал «музыку», выявляя ее внутреннюю «архитектурность».

Так, в стихотворении «Бах» (1913) звук предстает расчисленным на «шестнадцатые доли», а псалмы обозначены цифрами на доске. Музыка математически рассчитана, как рассчитано строителями храма «подвижное равновесие масс», создающее «общую игру сил» (СС—IV, 1, 176). У музыки и архитектуры возникало нечто общее — внутреннее смысловое пространство. Максимилиан Волошин хорошо заметил, что в «Оде Бетховену» последняя строфа:

И в промежутке воспаленном,
Где мы не видим ничего, —
Ты указал в чертоге тронном
На белой славы торжество! —

удивительно напоминает «плафонный Барокко»[49]. В музыке Бетховена обнаруживается присущая ей архитектура, и потому она воспринимается как «дом», предназначенный для «обитания духом». Музыка является не стихийным безначалием, как, например, у Блока, а логически организованной структурой.

В свою очередь, и музыкальные аналогии существуют для того, чтобы подчеркнуть структурность любого проявления внешнего мира:

Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера,
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера.

Как бы цезурою зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты,
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты.

«Длительность» летнего полдня приравнена, с одной стороны, к мерно звучащему стиху гекзаметра, а замедление, «стояние» времени — к цезуре, то есть паузе внутри стиха. Но с другой — она похожа на «трудные длинноты», которые музыканту лень играть. Это замершее время тягучего до неподвижности летнего дня подобно «богатству целой ноты», которую можно извлечь из тростника, превратив его во флейту.

Неподвижность человека, которому не хочется двигаться в полдневном расслабляющем зное, равна «лени» музыканта, которому не хочется играть. Софья Парнок в рецензии на

«Камень» 1916 года хорошо заметила, что автор его «не во вражде с музыкой, а, наоборот, в крепком союзе с ней» (К, 231). Анна Ахматова позже лаконично заметит: «В музыке Осип был дома» (Осип Мандельштам и его время, 18).

Когда в 20-е годы Мандельштам окажется в ночи «среди бела дня» и его обступит «черный бархат всемирной пустоты», музыка предстанет «блаженным певучим притином», заменив собою исчезнувший день. А в воронежской ссылке она прозвучит звуком, «широким, как Енисей», вернув ему то чувство пространства и свободы, которое в 10-е годы дарила архитектура.

III. РИМСКАЯ ИДЕЯ

В «Камне» 1913 года архитектурная символика выражала встречу духа и материи, победу первого над вторым, однако формирование этой идеи самим Мандельштамом ощущалось незавершенным. Книга начиналась вопросом: «Дано мне тело — что мне делать с ним..?» — но оканчивалась всего лишь формулой обещания и надежды: «Из тяжести недоброй // И я когда-нибудь прекрасное создам». В «Камне» 1916 года метафизический аспект архитектуры уступил главенствующее место историософскому. На первый план выдвинулся вопрос о судьбе европейской культуры и месте России в ней.

В философии и эстетике русского символизма чрезвычайно сильны были предчувствия «конца Европы». Андрей Белый во «2-й драматической Симфонии» писал: «Европейская культура сказала свое слово [...], и это слово встало зловещим символом [...]. И этот символ был пляшущим скелетом»[50]. Александр Блок в «Итальянских стихах» запечатлел Европу отлученной от своего великого прошлого, живущей по законам прозаической и мелочной жизни:

Хрипят твои автомобили,
Твои уродливы дома,
Всеевропейской желтой пыли
Ты предала себя сама!

Звенят в пыли велосипеды
Там, где святой монах сожжен.
Где Леонардо сумрак ведал,
Беато снился синий сон!

В связи с этим уместно вспомнить разговор Ивана и Алеши в «Братьях Карамазовых», где старший брат с тоской говорит младшему: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище [...], вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, — в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище, и никак не более» (Достоевский, XIV, 210)[51].

Потеря объединяющей духовной цели, по Достоевскому, вела к произволу и эгоизму каждой отдельной личности. В романе «Идиот» Лебедев говорит о том, что когда-то Европа вдохновлялась единой идеей, оказавшейся сильнее «всех несчастий, неурожаев, истязаний, чумы, проказы и всего того ада, которого бы и не вынесло ... человечество», если лишить его «связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни» истины. И восклицает: «Покажите мне связующую настоящее человечество мысль хоть вполовину такой силы, как в тех столетиях. [...] Связующей мысли не стало; все размягчилось, все упрело и все упрели!» (Достоевский, VIII, 315).

Вместе с тем задача восстановления великих «связующих» начал европейской культуры никогда не исчезала из сознания Достоевского. На слова Ивана о дорогих покойниках Алеша отвечал: «[...] Надо воскресить твоих мертвецов, которые, может быть, никогда и не умирали» (Достоевский, XIV, 210).

В контексте мандельштамовской идеи архитектуры как символа духовной организации мира спор о судьбах европейской культуры становился разговором о становлении истории как «дома», или, говоря словами Шеллинга, об «универсуме как истории»[52]. Для Мандельштама решающую роль сыграло здесь знакомство с двухтомником П.Я.Чаадаева, вышедшим в 1913—1914 годах под редакцией М.О.Гершензона. Чаадаев излагал свои историософские идеи при помощи архитектурных понятий — «план здания», «цемент», «организация духовного элемента природы». Вслед за Шеллингом, полагавшим, что понимание мира как истории рождается «при всемирном владычестве Рима»[53], он называл Рим «не обычным городом, скоплением камней и людей», но «безмерной идеей, громадным фактом»[54].

Можно предположить, что тогда же или чуть раньше Мандельштам прочитал книгу Владимира Соловьева «Россия и Вселенская Церковь», выпущенную по-французски в Париже в 1889 году и переведенную на русский в 1911-м. Соловьев, называя Рим «камнем, брошенным Промыслом Божиим в историю», писал, что этому городу суждено было стать центром языческой «интернациональной монархии», а потом — местом пребывания апостола Петра и сердцевиной всего христианского мира. С появлением Рима «основной камень Церкви был перенесен из Палестины в Италию»[55]. Читая эти строки, Мандельштам мог бы вспомнить и стихи ученика Вл. Соловьева — Вячеслава Иванова — из книги «Кормчие звезды»:

Не умирает Рим — не умрут ни гений, ни боги:
Будут нам боги еще, будет еще красота!

Символика *камня*, начиная с 1913-го включительно по 1915-й год, становилась у Мандельштама выражением идеи европейского универсализма, носителем которого был католический мир с Римом в центре. При этом резко менялось его отношение к протестантизму, что не удивительно, если вспомнить, как Чаадаев упрекал Лютера в разрушении религиозного единства католической Европы. Так родилось четверостишие Мандельштама «Лютер в Вормсе»:

«Здесь я стою — я не могу иначе»,
Не просветлеет темная гора —
И кряжистого Лютера незрячий
Витает дух над куполом Петра.

Оставляю пока в стороне вопрос о попытке датировать эти стихи 1915-м годом. К нему я вернусь ниже, а пока ограничусь замечанием, что Лютер «темен» и «незряч» на фоне купола собора св. Петра в Риме, о котором годом позже Мандельштам напишет:

Поговорим о Риме — дивный град!
Он утвердился купола победой.

Купол, по точному замечанию А.Ф.Лосева, есть символ «римского социального опыта универсализма»[56], то есть единства европейской истории, тогда как Лютер с его отстаиванием прав отдельной нации и частного человека этой идее противоречил. Правда, «Философические письма» Чаадаева с

полемикой в адрес Реформации были напечатаны во втором томе его сочинений, вышедшем в 1914 году, однако с общим смыслом чаадаевских идей Мандельштам мог ознакомиться по книге того же М.О.Гершензона «П.Я.Чаадаев. Жизнь и мышление» (СПб., 1908).

Недавние размышления Мандельштама о человеке, чувствующем правду католицизма «просто в силу своего нахождения» под сводами Notre Dame, превращались в осознанную творческую позицию:

И голубь не боится грома,
Которым церковь говорит;
В апостольском созвучьи: Roma! —
Он только сердце веселит.

Веселящий гром, пришедший из «Весенней грозы» Тютчева, переосмысливается Мандельштамом. У Тютчева гром — язык олимпийских богов, живущих в природе, у Мандельштама — язык истории и культуры. По-новому истолкованное наследие Тютчева, Чаадаева и Соловьева помогло Мандельштаму воплотить идею универсума как истории, провозглашенную еще Шеллингом.

В связи с этим новое идеологическое обоснование получал у Мандельштама бодлеровский принцип «соответствий», против которого столь резко выступал Вячеслав Иванов в своей полемике с Иннокентием Анненским:

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи.

Эти стихи перифразируют начало известного бодлеровского сонета «Соответствия»:

Природа — это храм, в котором живые колонны
Издают время от времени неясные слова;

Человек проходит через лес символов,
И они следят за ним понимающим взглядом.
(Подстрочник Ю.С.Степанова)[57]

Бодлер утверждал, что «чувственные вещи являются символами скрытой реальности», поскольку между «запахами, цветами и звуками» существуют внутренние смысловые свя-

зи[58]. Вячеслав Иванов противопоставил идее Бодлера свой метод «узрения» в явлениях внешнего мира мифологических архетипов. Мандельштам с присущим ему даром синтетизма объединял и то, и другое.

Природа в его стихах связывалась в единое целое архитектурной идеей Рима, становясь вместилищем истории и культуры. Позднее это аукнется в одном из наиболее загадочных образов «Стихов о неизвестном солдате»: «Для того ль заготовлена тара // Обаянья в пространстве пустом». Говоря современным языком, Мандельштам изображал природу языком бодлеровских соответствий, создавая при этом «концепт» культуры как некоего пространства, в котором любые высказывания, идеи или образы соотносятся с тем, что уже было выражено[59].

«Неясные слова», изрекаемые природой, у Мандельштама обретают полную ясность: «голос материи [...] звучит как членораздельная речь» (СС—IV, 1, 178). Римский купол и римская латынь выступают как символы духовной организации природного, материального мира. Это было вполне в духе Вячеслава Иванова, заметившего однажды, что «всякая культура по отношению к стихии есть modus по отношению к субстанции» (По звездам, 315).

«Римская идея» снимала мучительную для автора «Камня» проблему родства и происхождения, как снял ее некогда римский гражданин апостол Павел, сформулировав свой знаменитый принцип: «Несть Иудей, ни Еллин» (Гал., 3, 28). Но первым, кто подал Мандельштаму пример подлинно свободного выбора христианской истории как родины, вопреки «домашним интересам» и происхождению, был, конечно, Чаадаев. В статье «Петр Чаадаев» (1914), ставшей манифестом «Камня» 1916 года, так же как «Утро акмеизма» было манифестом «Камня» 1913 года, он писал: «На Западе есть единство! С тех пор, как эти слова вспыхнули в сознании Чаадаева, он уже не принадлежал себе и навеки оторвался от «домашних» людей и интересов» (СС—IV, 1. 196). В стихах второго «Камня» тема Рима звучала под знаком личного духовного выбора и подражания Чаадаеву как примеру:

Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел;
Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел.

Если центром европейской истории и культуры осознавался Рим, то аналогом Рима в России для Мандельштама был Санкт-Петербург — город святого Петра. Как точно заметил С.Аверинцев, в его лирике 10-х годов «католическая тема просвечивает сквозь петербургскую» (СС—II, 1, 33). В «Шуме времени» Мандельштам назовет Петербург городом «священным и праздничным» (СС—IV, 2, 350). Эту характеристику, впрочем, предвосхищало стихотворение «Петербургские строфы», где ампирный Петербург выплывал из «мутной метели» как прекрасное, упорядоченное целое, как космос русско-европейской культуры:

Над желтизной правительственных зданий
Кружилась долго мутная метель,
И правовед опять садится в сани,
Широким жестом запахнув шинель.

Как внутри здания господствует «подвижное равновесие масс», так внутренняя жизнь города держится напряжением взаимно отрицающих и взаимно уравновешивающих друг друга начал: правовед и торгующие мужики, «северный сноб» Онегин и скромный пешеход Евгений, Сенат и декабристы. Все это — опознавательные признаки «тайного плана» истории, целостность которой слагается из противоположностей.

В мандельштамоведении давно сложилась мысль о полном отсутствии в «Камне» лирического героя и какого бы то ни было психологизма. В.М.Жирмунский писал: «Какое дело нам до «психологии» зодчего, до его личных, человеческих переживаний, если здание держится, подчиненное законам художественного творчества»[60]. Однако будучи доведенной до предела, эта мысль оборачивалась упреком в том, что «в объективированной и внеличной позиции Мандельштама [...] нет места голосу страдающей личности»[61].

Между тем Николай Чуковский предложил видеть в образе «чудака Евгения» из «Петербургских строф» автопортрет самого Мандельштама, всю жизнь бывшего «самолюбивым пешеходом»[62]. Надежда Яковлевна раздраженно возразила, что Мандельштам «слишком любил ходить пешком и любо-

ваться миром, куда входили и машины» (ВК, 66). И все-таки следует признать, что Мандельштам объективировал в «чудаке Евгении» значительную часть собственного духовного мира. Анна Ахматова однажды заметила: «В герое «Кавказского пленника» с восторгом узнавали себя все современники Пушкина, но кто согласился бы узнать себя в Евгении «Медного всадника»[63]. Мандельштам — узнал.

Однако в возражениях Надежды Яковлевны был свой резон — внутренняя личность Мандельштама была значительно шире и значительнее, чем тип «разночинца».. Он не случайно обратился к Чаадаеву через голову народнических 80-х годов, найдя в его идеях необходимые для себя принципы строения личности — «огромную внутреннюю дисциплину, высокий интеллектуализм, нравственную архитектонику и холод маски, медали, которым окружает себя человек, сознавая, что в веках он — только форма, и заранее подготовляя слепок для своего бессмертия. [...] Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру [...] и, в награду за абсолютное подчинение, подарила абсолютную свободу» (СС—IV, 1, 195).

В 1914 году Мандельштам написал свой «Автопортрет»:

В поднятьи головы крылатый
Намек — но мешковат сюртук;
В закрытьи глаз, в покое рук —
Тайник движенья непочатый.

Так вот кому летать и петь
И слова пламенная ковкость, —
Чтоб прирожденную неловкость
Врожденным ритмом одолеть!

Классическая поза поэта с высоко закинутой головой (а именно таким современники запомнили самого Мандельштама) осмыслена именно как «форма», предназначенная для того, чтобы отложиться «в веках». Но эта форма смещена мешковатостью и неловкостью — качествами, которыми позже Мандельштам будет гордиться: «Смотрите, как на мне топорщится пиджак». Причем «неловкость» названа «прирожденной», то есть социально-биографической метой, полученной при рождении, а «ритм» — «врожденным», то есть не зависящим от обстоятельств родства и происхождения. Биографическое сырье перерабатывалось культурной

«формой» как материал, но и материал, в свою очередь, менял ее структуру. Этот принцип смещения классических канонов изнутри принципиально «неклассического» опыта хорошо виден на примере европейской живописи XX века — Пикассо, Модильяни, Шагала, Врубеля, Филонова.

Точно так же, как сквозь традиционно высокий облик «крылатого» поэта проступает «разночинец» в мешковатом сюртуке, на улицах ампирного Петербурга появляется «самолюбивый скромный пешеход», стыдящийся своей бедности. Он тоже «организован» петербургской идеей и неотделим от нее. В статье «Франсуа Виллон» Мандельштам писал, что средневековый человек «считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящий неизбежной ставкой в общую игру сил» (СС—IV, 1, 176). Конечно, это было сказано не только о средневековье. В «Петербургских строфах» речь идет не столько о маленьком человеке, страдающем в столичном городе, но прежде всего об «архитектурной» целесообразности человеческой личности, независимо от ее масштаба и веса.

Драматические коллизии жизни большого города в стихах второго «Камня» даны внутри завершенного, выстроенного и зачастую стилизованного пространства культуры. В «Кинематографе» авантюрный сюжет роковой любви девушки к побочному сыну аристократа вписан в пространство немого кино. В «Домби и сыне» — самоубийство банкрота дано сквозь призму диккенсовского романа. В «Летних стансах» — самоубийца на гранитной скамье существует как «вечный» элемент городской жизни. Социально-психологическое неблагополучие здесь как бы обволакивается культурной средой города, становясь элементом ее общего плана.

Мотив «тяжести недоброй», тревожившей Мандельштама в «Камне» 1913 года, перерастал в размышления об истории, давящей на человека. В «Шуме времени» Мандельштам вспомнит, какое впечатление произвел на него спуск на воду броненосца «Ослябя», — «чудовищная морская гусеница выползла на воду» (СС—IV, 2, 352). В «гусенице» можно было почувствовать «чудовищность», но создать из нее что-либо «прекрасное» вряд ли представлялось возможным. Однако в «Камне» 1916 года броненосец, символизирующий тяжесть государства, еще не ассоциировался с чудовищным насеко-

мым и выступал как эстетически завершенный символ империи:

Чудовищна, как броненосец в доке,—
Россия отдыхает тяжело.

И все же категория «тяжести» обнаруживала в себе некое тревожащее историософское содержание, будучи названа «карой»:

Курантов бой и тени государей:
Россия, ты — на камне и крови —
Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови.

Здесь тревога излучалась уже не «чудовищными ребрами» готического собора и не огромными размерами броненосца, а самой русской историей, внутри которой действуют силы, несоразмерные с масштабами отдельного человека. Но именно в этой истории и стремился принять участие автор «Камня».

Начавшаяся летом 1914 года мировая война накладывалась на его увлечение Чаадаевым и Владимиром Соловьевым. У первого Мандельштам мог прочитать, что в многовековых кровопролитных сражениях «за дело истины» народы Европы создали «целый мир идей»[64]. У второго — что завоевательные войны Рима были «прямым средством для внешнего и косвенным для внутреннего объединения человечества», ибо без «римского мира» и римских военных дорог дело Евангельской проповеди не могло бы совершиться так быстро и в таких широких размерах»[65].

В цитированном выше стихотворении о Риме бодлеровская идея «соответствий» не только превращала природу в культуру и историю, но и подчеркивала в истории волю к власти как созидательное, архитектурное начало:

Природа — тот же Рим, и, кажется, опять
Нам незачем богов напрасно беспокоить —
Есть внутренности жертв, чтоб о войне гадать,
Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить!

Этот Рим, стоящий «на камне и крови», выполнял роль объединителя истории. Но у вечного города был еще и «тайный план», ради которого трудятся рабы и обтесываются камни. Рим оказывался не просто имперским городом, но духовным центром человечества:

Пусть имена цветущих городов
Ласкают слух значительностью бренной.
Не город Рим живет среди веков,
А место человека во вселенной!

Им овладеть пытаются цари,
Священники оправдывают войны,
И без него презрения достойны,
Как жалкий сор, дома и алтари.

В сентябре 1914 года под свежим впечатлением начавшейся войны Мандельштам написал стихотворение «Европа», в котором возникала «таинственная карта» европейского материка с «живыми берегами», «воздушными изваяньями полуостровов» и «женственными очертаниями» заливов:

Завоевателей исконная земля —
Европа в рубище Священного союза:
Пята Испании, Италии Медуза
И Польша нежная, где нету короля.

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних, —
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта!

Это — Европа эпохи наполеоновских войн, наследница Рима, которой еще предстоит реализовать себя как единый культурно-исторический мир. Новая общеевропейская война должна способствовать этой реализации. Теперь, сто лет спустя, возобновляется процесс, меняющий «таинственную карту» европейского материка. Позднее Мандельштам скажет о «мощном толчке наполеоновского революционного удара» (СС—IV, 2, 274).

Убежденность в том, что война есть орудие исторического разума, была присуща в 1914 году не одному Мандельштаму. Так, будущий теоретик евразийства Петр Савицкий писал о том, что «империалистическое расширение мира» представляет собой «космическую» проблему, и начавшаяся война определит, «кому из культурных народов предстоит великая задача империализовать отсталые нации и земли»[66]. Тогдашняя публицистика провозглашала, что поскольку «народы Европы силятся стать единым народом», то война будет «творческим обнаружением человеческих сил» на всем пространст-

ве европейского материка[67]. Говорилось, что «в смысле устоев, исключающих возможность рабства и гнета, европейской культуры еще не было», и «современной войне, быть может, суждено очистить это слово от кровавой ржавчины веков и возвратить поруганному символу его ясный смысл»[68].

Неожиданно злободневной оказалась мысль Чаадаева о том, что протестантизм явился разрушителем религиозного единства Европы. Вдруг заговорили о «трагедии германизма», который «заставил человека собственными, внутренними силами соорудить себе мир» и, став на путь «человеческого самоутверждения», оказался инициатором войны[69]. Поэтому есть смысл вернуться к проблеме датировки четверостишия «Лютер в Вормсе» 1915-м годом.

В наборной рукописи «Стихотворений» 1928 года Мандельштам поставил дату «1913», тогда как в списке С.П.Каблукова, дополнившего свой экземпляр «Камня» 1916 года не включенными в книгу стихами, оно было помечено 1915-м (СС—II, 2, 463). Н.И.Харджиев в однотомнике 1973 года предпочел оставить дату автографа, а П.М.Нерлер в двухтомнике 1990-го и четырехтомнике 1993—1997 гг. дал двойную датировку — «1913 (1915?)». Каблукову эти стихи должны были показаться актуальными как упрек в адрес Германии, развязавшей общеевропейскую войну.

В этом была своя логика — ведь «незрячий» Лютер на фоне собора св. Петра в Риме — символа культурно-исторического единства Европы — выглядит как «темная гора». Любопытно, что сравнение Германии с «темной горой» в 1939 году появится у Марины Цветаевой, потрясенной метаморфозами немецкого духа, ставшего причиной новой мировой войны:

О, черная гора,
Затмившая — весь свет!

Но критика протестантизма для Мандельштама была актуальна именно в 1913 году, когда он был увлечен чаадаевской апологией католичества. После того, как началась война, его позиция была более сложной.

Осенью 1914 года немецкая дальнобойная артиллерия обстреляла французский город Реймс и нанесла тяжелые увечья шедевру французской готики — Реймскому собору. Событие это имело общеевропейский резонанс — в феврале 1915 года в Сорбонне состоялась манифестация в честь латинской

культуры, на которой произносились речи о войне против немцев до победного конца и провозглашался союз французов с англосаксами и славянами[70]. Журнал «Всемирная панорама» откликнулся на варварскую бомбардировку сонетом А.Рославлева «Разрушение Реймского собора»:

Когда на башни Реймского собора
Железный падал дождь и рушил их, —
В дыму и пламени земного спора
Шел спор известный воинств неземных.

Взирали ангелы, полны укора,
На демонов, чей богохульный стих
Венчал хвалой зачинщиков раздора,
Виновника безумий мировых.

Вопили камни, низвергаясь грозно,
И то, что в созиданьи было розно,
Единой грудой ждало, — что творец?

И он судил спокойно и сурово,
И к ангелам его слетело слово,
Вещавшее Германии конец[71].

В № 4-5 «Аполлона» за 1915 год были опубликованы фотографии искалеченного Реймского собора и статья Г.Жоффруа о нанесенных ему повреждениях. В том же номере было напечатано и стихотворение Мандельштама «Реймс и Кельн», в котором «германцы, позабывшие Бога», отождествлялись с «бессмысленным тараном», обрушившимся на «священную громаду» храма. Однако, в отличие от А.Рославлева, Мандельштам призывал не к уничтожению Германии, а к общеевропейскому единству, символизированному готикой:

...Но в старом Кельне тоже есть собор,
Неконченный и все-таки прекрасный,
И хоть один священник беспристрастный,
И в дивной целости стрельчатый бор.

Он потрясен чудовищным набатом,
И в грозный час, когда густеет мгла,
Немецкие поют колокола:
— Что сотворили вы над реймским братом?

Никакого упрека протестантизму здесь нет и в помине, хотя повод к тому представился более чем удобный.

Вряд ли можно согласиться с А.Морозовым, полагавшим, что к декабрю 1914 года в эволюции Мандельштама обозначился «резкий разрыв с римско-католической идеей» и «переход на русскую историческую почву»[72]. И уж тем более невозможно принять мысль о том, что в 1915 году он был захвачен идеями славянофилов (ПСС, 537—538). Но что в его позиции к началу второго года войны обозначился резкий перелом, — это очевидно.

Начавшаяся война ставила вопрос о месте России в борьбе за общеевропейские ценности. Достаточно вспомнить заявление Вячеслава Иванова корреспонденту «Голоса Москвы»: «В силу вещей Россия создает себе гегемонию в славянстве, и я надеюсь, что русская литература, еще до того завоевавшая всемирное первенство, будет на высоте своего призвания и выразит заложенную в ней славянскую идею»[73]. Какую-то дань «славянской идее» можно попытаться увидеть в стихотворении «Polaci!», написанном в октябре 1914 года, где Мандельштам упрекал Польшу в измене интересам славянства:

А ты, славянская комета,
В своем блужданьи вековом,
Рассыпалась чужим огнем,
Сообщница чужого света!

Но «славянская идея» для Мандельштама менее всего связывалась со славянофильством, ибо она не противостояла идее «латинской»: «славянская» и «латинская» расы вели войну против общего врага.

21 декабря Мандельштам предпринял «нелепую», по выражению С.П.Каблукова, поездку в Варшаву, надеясь «попасть в санитары» (К, 249) и тем самым принять посильное участие в войне. Он вернулся спустя две недели в Петербург, скрыв «свое возвращение и неудачу» (К, 249). По-видимому, там и было написано стихотворение, дающее повод говорить о его славянофильстве:

В белом раю лежит богатырь:
Пахарь войны, пожилой мужик.
В серых глазах мировая ширь:
Великорусский державный лик.

Раненый солдат-мужик — символ России, страны «мировой», «державной», имперской, так что перед нами все тот же символ «римской идеи», только в славянском варианте. Кри-

зис этой идеи в сознании Мандельштама обозначился не ранее 1915 года, который стал годом разочарования в войне для большинства русской интеллигенции.

Вячеслав Иванов в предисловии к невышедшей книге стихов 1915 года писал: «Все европейские народы одинаково виновны в нынешней бесславной и губительной бойне»[74]. Андрей Белый в своем дневнике потрясенно размышлял о том, что «преподавание метода убивать ближних разработали математики, инженеры, механики, техники культурнейших, цивилизованных стран»[75]. Ф.Степун в одной из своих фронтовых корреспонденций восклицал: «О, господи, как легко писать о войне, не проведя своего орудия по торчащим из земли ногам. Тут и смысл, и история, и новая культура»[76].

По мере того, как вырисовывались истинные масштабы и характер войны, стали слышны голоса политических наблюдателей, отмечавших, что она не только не приведет к объединению европейских народов, но после своего завершения будет продолжена в сфере экономики и станет «коммерческой войной»[77]. Еще более тревожно звучал прогноз, согласно которому Европа, растратив в этой войне свои сырьевые и финансовые ресурсы, уступит главенствующую роль в мировой политике и экономике своему кредитору — Америке[78].

В лирике Мандельштама Рим неожиданно представал сдвинутым куда-то на окраину современности. Еще в стихотворении 1914 года «ENCYCLYCA» появилась чрезвычайно характерная обмолвка:

> Орлиным зреньем, дивным слухом
> Священник римский *уцелел*.
> *(курсив мой — В.М.)*

А в стихотворении «Аббат», написанном годом позже, католический священник, как бы сошедший со страниц Флобера и Золя, идет,

> *Влача остаток* власти Рима
> Среди колосьев спелой ржи.
> *(курсив мой — В.М.)*

Уцелел, остаток — все это очень далеко от характеристики Рима как духовного центра современной Европы. Но особенно заметны изменения внутри «римской темы» в стихотворении «С веселым ржанием пасутся табуны...», написанном в августе 1915 года в Крыму:

С веселым ржанием пасутся табуны,
И римской ржавчиной окрасилась долина;
Сухое золото классической весны
Уносит времени прозрачная стремнина.

Топча по осени дубовые листы,
Что густо стелются пустынною тропинкой,
Я вспомню Цезаря прекрасные черты —
Сей профиль женственный с коварною горбинкой!

Здесь, Капитолия и Форума вдали,
Средь увядания спокойного природы,
Я слышу Августа и на краю земли
Державным яблоком катящиеся годы.

Пожалуй, это последняя попытка Мандельштама выстроить образ гармонически просветленного «римского мира» на основе формулы «Природа — тот же Рим». Оксюморонная метафора «сухое золото классической весны» лишена здесь традиционной элегической меланхоличности по поводу быстротекущего времени, уносящего в своей прозрачной стремнине осенние листья. Более того, эти увядшие листья оказываются «вечными» — в том же смысле, который однажды выразил Фет (переводивший, кстати, римских элегиков):

Этот листок, что упал и свалился,
Золотом вечным горит в песнопеньи.

А так как «вечное» в индоевропейской культуре значит не только «вечно длящееся», но и «вечно молодое»[79], то «осень» у Мандельштама и оказывается «весной». Природа вечно молода не сама по себе, а потому, что трансформирована в культуру, сила которой, как скажет позже Мандельштам, «в непонимании смерти» (СС—IV, 3, 405).

Время не только течет и уносит — оно катится «державным яблоком», символизируя, с одной стороны, сферу, шар (античный знак полноты и совершенства), а с другой — напоминая о так называемой «державе», знаке императорской власти. Удивительно, что Мандельштам, провалившийся в октябре 1915 года на экзамене по латинским поэтам (то есть через два месяца после написания этого стихотворения), с замечательной точностью передал, может быть, самые характерные особенности культурного сознания римской античности.

Об этих особенностях хорошо сказал Г.С.Кнабе: «Осень, ассоциирующаяся в художественном сознании нового времени с увяданием природы, дождем, холодом и одиночеством, воспринималась народами средиземноморья, и римлянами в том числе, как высшая точка года. [...] Все это сливалось в единый образ благодатного мира, освоенного трудом и волей человека»[80]. Кажется, точнее прокомментировать мандельштамовские стихи нельзя.

Но изображенный Мандельштамом Рим оказывался в действительности крымской провинцией, удаленной от театра военных действий и вообще от мест, где вершатся судьбы современности. А в облике лирического субъекта стихотворения отчетливо проступают черты Овидия, изгнанного из Рима тем, чей профиль в вырезных очертаниях дубового листа обнаруживает «коварную горбинку», — то есть Гаем Октавианом Августом. «Римская идея» выявляла черты политического насилия, что плохо сочеталось с мыслью о христианстве как духовной свободе. Здесь уже наметился тот разрыв с Римом, который в «Скрябине и христианстве» Мандельштам сформулирует так:

«Рим железным кольцом окружил Голгофу: нужно освободить этот холм, ставший греческим и вселенским. Римский воин охраняет распятье и копье наготове: сейчас потечет вода: нужно удалить римскую стражу... Бесплодная, безблагодатная часть Европы восстала на плодную, благодатную — Рим восстал на Элладу... Нужно спасти Элладу от Рима. Если победит Рим — победит даже не он, а иудейство — иудейство всегда стоит за его спиной и только ждет своего часа — и восторжествует страшный, противуестественный ход истории — обратное течение времени [...]» (СС—IV, 1, 276).

Универсальный символ «Рима» сменялся новым универсальным символом «Эллады», более соответствовавшим духу Голгофы. Это знаменовало собою конец «Камня», а в плане общественной позиции вырастало в бескомпромиссное отрицание войны. Елена Тагер запомнила слова, сказанные Мандельштамом, по-видимому, весной 1916 года: «Мой камень не для этой пращи. Я не готовился питаться кровью. Я не готовил себя на пушечное мясо. Война ведется помимо меня» (Осип Мандельштам и его время, 233).

Вместе с крушением «римской идеи» в сознании Мандельштама назревало и сознание обвала «петербургского»,

«имперского» периода русской истории. Впрочем, он предчувствовал этот обвал еще до того, как испытал разочарование в войне. Восприятие Петербурга как «стройного миража», «сна», «блистательного покрова, накинутого над бездной», о котором он напишет в «Шуме времени» (СС—IV, 2, 354]), проявилось в сравнении столичной жизни с «громоздкой оперой», идущей к концу:

Уж занавес наглухо упасть готов,
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров...
«Карету такого-то!» — Разъезд. Конец.

В этих стихах 1914 года звучит предчувствие надвинувшейся катастрофы. Но можно вспомнить и о странном, на первый взгляд, стихотворении 1913 года «В таверне воровская шайка...», где возникал образ песка — сыпучей, бесконечной деструктивности, не поддающейся мере и числу:

Он осыпается с телеги —
Не хватит на мешки рогож...

Катастрофизм происходящего расшатывал гармонично задуманное здание «Камня».

В заключительном стихотворении первой книги Мандельштама не случайно возникала тема сновидности, иллюзорности, «театральности» петербургской культуры:

Вновь шелестят истлевшие афиши,
И слабо пахнет апельсинной коркой,
И словно из столетней летаргии
Очнувшийся сосед мне говорит:
— Измученный безумством Мельпомены,
Я в этой жизни жажду только мира;
Уйдем, покуда зрители-шакалы
На растерзанье Музы не пришли!

Мысль об истории как здании, в котором торжествует сбалансированность уравновешивающих друг друга сил, уступала ощущению «дионисийского» буйства этих сил. Здесь возникал отсыл к мифу об Орфее, растерзанном неистовыми спутниками Диониса, выведенными в данном случае в облике вульгарных «зрителей-шакалов». «Дионисийство» Вячеслава Иванова облекалось в реальность. «Дух греческой трагедии проснулся в музыке, — почти сомнамбулически скажет Ман-

дельштам в «Скрябине и христианстве». — [...] Что-то случилось с музыкой, какой-то ветер сломал с налету мусикийские камыши, сухие и звонкие» (СС—IV, 1, 204).

В декабре 1915 года вышло второе издание «Камня», но автор его жил уже совершенно новыми впечатлениями — начинал складываться мир его второй книги.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. П я с т Вл. Встречи. С. 143.

2. Т и м е н ч и к Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974, № 7/8. С. 23.

3. Б р ю с о в В. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Русская мысль. 1913. № 4. С. 134.

4. Ле в и н Ю.И., Се г а л Д.М., Ти м е н ч и к Р.Д., Т о п о р о в В.Н., Ц и в ь я н Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8. С. 51.

5. В кн.: Ж и р м у н с к и й В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / Отв. ред. Ю.Д. Левин, Д.С. Лихачев. Л., 1977. С. 109.

6. См.: Ж и р м у н с к и й В. Два направления в современной лирике // Жизнь искусства. 1920. №№ 339—340; Он же. О поэзии классической и романтической // Жизнь искусства. 1920. №№ 367—368.

7. Г у м и л е в Н.С. Письма о русской поэзии. С. 175.

8. Ж и р м у н с к и й В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пб., 1922. С. 85.

9. Ж и р м у н с к и й В.М. Творчество Анны Ахматовой / Отв. ред. Е.Г.Эткинд. Л., 1973. С. 36.

10. Ж и р м у н с к и й В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 124—127.

11. Э й х е н б а у м Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 82—83.

12. Цит. по статье: Т и м е н ч и к Р.Д. Заметки об акмеизме. С. 33.

13. Г у м и л е в Н. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 44.

14. С о л о в ь е в Вл. С. Собрание сочинений. Второе изд. СПб. Б/г. Т. VI. С. 90.

15. В и п п е р Р. Символизм в человеческой мысли и творчестве // Русская мысль, 1905. № 2. С. 110—114.

16. Символисты о символизме. Стенограмма публичного выступления на «Диспуте о современной литературе» в конце января 1914 г. // Заветы. 1914. № 2. С. 81.

17. О к с е н о в Иннокентий. Рождение творчества у Блока // Записки Передвижного театра П.П.Гайдебурова и Н.Ф.Скарской. 1923. № 4. С. 6.

18. Э т к и н д Е. Кризис символизма и акмеизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда. М., 1995. С. 484—485.

19. Г е с с е Герман. Избранное / Пер. с нем. Составл. и предисл. Н.Павловой. М., 1984. С. 270—271.

20. Т и м е н ч и к Р.Д., Т о п о р о в В.Н., Ц и в ь я н Т.В. Ахматова и Кузмин // Russian Literature, 1978. № 6. С. 217.

21. Р о з е н т а л ь Лазарь. Мандельштам // «Сохрани мою речь...» Мандельштамовский сборник. М., 1991. С. 31—32.

22. Б е р б е р о в а Нина. Курсив мой / Вступ. ст. Е.В.Витковского. М., 1996. С. 104.

23. Цит. по кн.: Ж и р м у н с к и й В.М. Творчество Анны Ахматовой. С. 37.

24. Цит. по ст. Т и м е н ч и к Р.Д. Записки об акмеизме. С. 34—35.

25. К а д з и Сигэки. Отдельная тетрадь Наруми и письмо к нему Л.Н.Гумилева // Мера. Литературный, историко-художественный, религиозно-философский журнал. 1994. № 4. С. 88.

26. Оказавшись в 1918 году в Воронеже, Вл. Нарбут писал в Петроград художнику К.Кандаурову с просьбой помочь в организации материалов для задуманного им «Литературно-художественного двухнедельника «Сирена»: «Был бы чрезвычайно признателен Вам, кабы Вы сообщили мне также адреса Маяковского, Ал. Блока, К.И.Чуковского, Н.А.Клюева, Сергея Есенина, О.Э.Мандельштама [...]» (РГАЛИ. Ф. 769. № 127).

27. С т р у в е Г. О.Э.Мандельштам. Опыт биографии и критического комментария // О.Э.Мандельштам. Собрание сочинений. Нью-Йорк. 1955. С. 18.

28. Г у м и л е в Н.С. Письма о русской поэзии. С. 174—175, 201.

29. Г и н з б у р г Лидия. О лирике. Изд. второе, дополненное. Л., 1974. С. 358.

30. Б у х ш т а б Б. Поэзия Мандельштама / Публ. Г.Шаповаловой // Вопросы литературы,. 1989. № 1. С. 129—140.

31. См.: Б а е в с к и й В. С. Не луна, а циферблат / Из наблюдений над поэтикой О.Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж. 1990. С. 317.

32. Г у м и л е в Н.С. Указ. соч. С. 175.

33. См.: К о в а л е н к о Юрий. Осип Мандельштам в Париже // Известия. 1992. 12 февраля. № 35.

34. Л о с е в А.Ф. В поисках смысла / Беседу вел Вик. Ерофеев // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 209.

35. Г л е б о в Игорь [Б.Асафьев]. Видение мира в духе музыки (Поэзия А.Блока) // Советская музыка. 1970. № 11. С. 76.

36. С о л о в ь е в Владимир. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / Составл. и коммент. Н.В.Котрелева. М., 1990. С. 291-293.

37. М у р а т о в а К.М. Мастера французской готики XII—XIII веков. Проблемы теории и практики художественного творчества. М., 1988. С. 199.

38. Л е К о р б ю з ь е. Архитектура XX века. М., 1977. С. 31.

39. А а л т о Алвар. Архитектура и гуманизм. М., 1978. С. 31—41.

40. В и п п е р Б.Р. Итальянский Ренессанс. М., 1977. Т. 1. С. 98.

41. В и т р у в и й Марк Поллион. Об архитектуре. Десять книг. Л., 1936. С. 77.

42. Ш т е н б е р г е н А. Интуитивная философия Анри Бергсона / Пер. Б.С. Бычковского. Б/г. С. 10.

43. Б е р г с о н Анри. Творческая эволюция / Автор. пер. В.А.Флеровой. СПб. 1914. С. 222—223.

44. Эстетика раннего французского романтизма / Составл., вступ. ст. и коммент. В.А.Мильчиной. М., 1982. С. 483.

45. Б е л ы й Андрей. Воспоминания о Блоке // Северное утро. Сб. первый. Пб. 1922. С. 135.

46. Ш е л л и н г Ф.-В. Философия искусства. М., 1966. С. 151.

47. Ш л е г е л ь Фридрих. Эстетика. Философия. Критика / Вступ. ст., составл., пер. с нем. Ю.Н.Попова. Т. 2. М., 1983. С. 548.

48. Там же. С. 366.

49. В о л о ш и н Максимилиан. Лики творчества / Изд. подг. В.А.Мануйлов, В.П.Купченко, А.В.Лавров. М., 1988. С. 548.

50. Б е л ы й Андрей. Симфония (2-я драматическая). М., 1902. С. 124—128.

51. Все цитаты из Достоевского даются по изд.: Д о с т о е в с к и й Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 тт. Л., 1972—1990.

52. Ш е л л и н г Ф.-В. Философия искусства. С. 158.

53. Там же. С. 151.

54. Сочинения и письма П.Я.Чаадаева / Под ред. М.Гершензона. М., 1914. С. 141—142, 188.

55. С о л о в ь е в Владимир. Россия и Вселенская Церковь / Пер. с франц. Г.А.Рачинского. М., 1911. С. 226—256.

56. Л о с е в А.Ф. Эллинистически-римская эстетика I—II вв. н. э. М., 1979. С. 42-43.

57. С т е п а н о в Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. С. 39.

58. Б о д л е р Шарль. Цветы зла. По авторскому проекту третьего издания / Изд. подг. Н.И. Балашов, И.С. Поступальский. М., 1970. С. 303.

59. С т е п а н о в Ю.С. Указ. соч.

60. Ж и р м у н с к и й В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 138.

61. Т а г е р Е. и др. Модернистские течения и поэзия предреволюционного десятилетия // Русская литература конца XIX — начала XX в. 1908—1917. М., 1972. С. 328.

62. Ч у к о в с к и й Николай. Правда и поэзия. Из воспоминаний. М., 1987. С. 57.

63. А х м а т о в а Анна. Сочинения в 2 тт. Т. 2. / Составл., подг. текста, коммент. Э.Г.Герштейн, Л.А.Мандрыкиной, В.А.Черных, Н.Н.Глен. М., 1986. С. 72.

64. Сочинения и письма П.Я.Чаадаева. Т. II. С. 120.

65. С о л о в ь е в Владимир Сергеевич. Сочинения в 2 тт. / Сост., общ. ред. А.Ф. Лосева, А.В. Гулыги. Т. 1. М., 1988. С. 469.

66. С а в и ц к и й Петр. Борьба за империю. Империализм в политике и экономике // Русская мысль. 1915. № 1—2. С. 65. Вторая пагинация.

67. К о й г е н Д. Европейская проблема // Северные записки. 1915. № 11—12. С. 277—281.

68. Л ь в о в Григорий. Дух польской культуры // Русская мысль. 1915. № 9. С. 24. Вторая пагинация.

69. К о й г е н Д. Трагедия германизма // Северные записки. 1914. № 10—11. С. 66.

70. К психологии переживаемого времени // Северные записки. 1915. № 2. С. 185—186.

71. Всемирная панорама. 1914. № 284. 26 сентября. С. 6.

72. М о р о з о в А.А. Мандельштам в записях дневника С.П.Каблукова // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 83.

73. Ц е х н о в и ц е р О. Литература и мировая война. 1914—1918. Л., 1938. С. 215.

74. Там же.

75. Б е л ы й Андрей. На перевале. 1. Кризис жизни. Пб., 1918. С. 12.

76. Л у г и н Н. [Ф.Степун] Из писем артиллериста-прапорщика // Северные записки. 1916. № 6. С. 160.

77. К е р ж е н ц е в В. Накануне коммерческой войны // Северные записки. 1916. № 4—5. С. 215.

78. Л у р ь е М. Страна-победительница // Северные записки. 1916. № 7—8. С. 213—219.

79. С т е п а н о в Ю.С. Указ. соч. С. 79.

80. К н а б е Г.С. Тацит. М., 1981. С. 142.

Глава третья

«TRISTIA»

1916—1920

Имей глаза — сквозь день увидишь ночь,
Не озаренную тем воспаленным диском.
Владислав ХОДАСЕВИЧ

I. ОБРАТНОЕ ВРЕМЯ

Символ камня еще долго оставался для Мандельштама чрезвычайно значимым. Свою вторую книгу он даже хотел назвать «Новый камень». Однако вышедшая в 1922 году в Берлине, как он сам жаловался, «против моей воли и моего ведома» (СС—II, 1, 452—453), она получила название, предложенное Михаилом Кузминым («Tristia»), что отсылало к «Tristia» Овидия («Скорби», или «Скорбные элегии»).

Название это, подчеркивая исключительно «элегический» характер всей книги, не соответствовало ни поэтике, ни проблематике ее. Однако попытки найти другое — «Аониды», «Слепая ласточка» — были еще более неудачны. В результате в следующем 1923 году он выпустил сборник стихов, озаглавив его нейтрально — «Вторая книга». Тем не менее в «Стихотворениях» 1928 года название «Tristia» появилось снова, будучи восстановленным в качестве заголовка второго раздела.

Новый период творчества Мандельштама начинался стихами на любовную тему, которые тематически и концептуально отталкивались от «Камня», хотя хронологически еще примыкали к нему:

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою, —

И ныне я не камень,
А дерево пою.

Оно легко и грубо:
Из одного куска
И сердцевина дуба,
И весла рыбака.

Вбивайте крепче сваи,
Стучите, молотки,
О деревянном рае,
Где вещи так легки.

В чем смысл этой смены камня на дерево и что означает «пламень», уничтожающий «сухую жизнь»?

Л.Я.Гинзбург точно отметила, что в лирике Мандельштама «сухость становится знаком недостаточности, ущербности»[1]. На первый взгляд, это символ незащищенности человека перед «пламенем» любовного чувства. Но тогда что означает метафора «деревянного рая»? Тем более, что в начальном варианте дерево было материалом, из которого сделан *крест*:

Поведайте пустыне
О дереве креста:
В глубокой сердцевине
Какая красота!

Крест — орудие спасения, поэтому и рай, который достигается через крест, назван «деревянным». Любовь в семантическом поле стихотворения ассоциативно связана и с гибелью (горящим деревом) и со спасением («раем», «деревом креста»). А так как избавлением от пламени служит вода, то в черновом варианте *вода* и *дерево* объединялись в мотиве *челнока:*

Из дерева простого
Я смастерил челнок.

Позже, в стихах, обращенных к Ольге Арбениной, метафора неутоленного любовного чувства прозвучит с ошеломляющей парадоксальностью: «В сухой реке пустой челнок плывет».

Челнок и *дерево креста* в окончательную редакцию не попали, но зато остались *весла рыбака*. Словом, в этих стихах возникала тема любви с ее иррациональностью, имманентным и неизбывным драматизмом, открывающим «бездну» не

вовне, а в самом человеке. От этого не спасала никакая архитектура, никакая защитная среда, и единственным оплотом казалась религия с ее выработанными способами очищения от страстей.

Связь любовной и религиозной тематики хорошо прослеживается в стихотворении того же 1915 года, первоначально озаглавленном «Имя Божие». Как известно, имябожцы — русская религиозная секта, возникшая на Афоне, по учению которой — Имя Божие и есть сам Бог, а следовательно, оно не произносимо всуе. Однако почему имябожцы заинтересовали Мандельштама не в 1912—1913 годах, когда начались споры об их учении, а в 1915-м? Предположение, что у него на сей счет имелась собственная богословская позиция, совпадающая в главных чертах «с православным пониманием этой проблемы»[2], представляется не слишком убедительным.

«Имя Божие» — прежде всего любовное стихотворение и не носит богословского характера. Учение имябожцев потому и названо «ересью прекрасной», что в нее «впадают» все любящие:

Всенародно, громогласно
Чернецы осуждены;
Но от ереси прекрасной
Мы спасаться не должны.

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим
Вместе с именем любовь.

Поскольку Бог есть Любовь, то имя возлюбленной столь же запретно для произнесения вслух, как и всуе упомянутое имя Бога. Тем не менее, как монаху невозможно не произнести Божье Имя, так и влюбленному нельзя удержаться от произнесения имени возлюбленной. Пожалуй, с церковной, православной точки зрения Мандельштам в данном случае был еретичен еще в большей степени, нежели афонские имябожцы.

Открытие автором «Камня» любовной темы и связанных с нею религиозных переживаний имело далеко идущие последствия. В январе 1917 года С.П.Каблуков сделал в своем дневнике запись: «Новый год я «встретил» у себя за беседой с Мандельштамом, обедавшим у меня 31-го. [...] Темой беседы были его последние стихи, явно эротические, отражающие

его переживания последних месяцев. Какая-то женщина явно вошла в его жизнь. Религия и эротика сочетаются в его душе какою-то связью, мне представляющейся кощунственной. Эту связь признал и он сам, говоря, что пол особенно опасен ему, как ушедшему из еврейства, что он сам знает, что находится на опасном пути, но сил сойти с этого пути не имеет и даже не может заставить себя перестать сочинять стихи во время эротического безумия и не видит выхода, кроме скорейшего перехода в православие.

Я горько упрекал его за измену лучшим традициям «Камня» — этой чистейшей и целомудреннейшей сокровищнице стихов, являющихся высокими духовными достижениями, и советовал обратиться за помощью к старцам Оптиной пустыни» (К, 256).

Свидетельство Каблукова ставит под сомнение слова Надежды Яковлевны о том, что «Каблуков боролся с тягой Мандельштама к католичеству, хотел обратить его в православие» (ВК, 29). Из процитированной дневниковой записи, во-первых, хорошо видно, сколь высоко ценил старший друг Мандельштама «Камень», весь пронизанный католическими мотивами. А во-вторых, о переходе в православие говорил сам Мандельштам, охваченный бурным чувством к Марине Цветаевой, православной москвичке.

Но когда Каблуков в апреле того же года повез Мандельштама на «вечерню Пасхи в Александро-Невскую Лавру», тот проявил полное равнодушие к великолепию православной службы, заявив, что она совершалась «для князей Церкви, а не для народа». Каблуков при этом не обнаружил никаких миссионерских поползновений, смиренно отметив: «Я же, привыкший к Лаврским порядкам, радовался лишь стихирам Пасхи Смоленского» (Камень, 257). Каждый остался при своем.

То, что Каблукову казалось кощунственным сочетанием религии и эротики, на самом деле было поиском духовного противовеса стихии иррационализма. Не случайно в заключительном стихотворении «Камня» 1916 года «Я опоздал на празднество Расина...» возникала тема Федры, пораженной безумием любовной страсти, как не случайной была и апелляция к расиновской трагедии со строгой нормативностью ее эстетики. С одной стороны, облик Федры соответствовал пластике и патетике французского театра семнадцатого века:

Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованьем раскаленный слог...

С другой, в нем присутствовало оргиастическое безумие, от которого автор стихотворения явно хотел бы дистанцироваться: «Когда бы грек увидел наши игры...».

«Tristia» открывалась той же темой безумной Федры, но разработка ее заметно изменилась по сравнению с «Камнем»:

«Как этих покрывал и этого убора
Мне пышность тяжела средь моего позора!»

Это — прямо процитированный монолог расиновской героини, который перебивается мрачными пророчествами античного хора:

— Будет в каменной Трезене
Знаменитая беда,
Царской лестницы ступени
Покраснеют от стыда.

Таким образом, внутри классицистической драмы оживала драма античная, еврипидовская. Мерные александрийские стихи перебивались экстатическими репликами:

— Черным пламенем Федра горит
Среди белого дня.
Погребальный факел чадит
Среди белого дня, —

и хор в растерянности отступал перед живым воплощением любовного неистовства:

— Мы боимся, мы не смеем
Горю царскому помочь.
Уязвленная Тезеем,
На него напала ночь.

В стихах о Федре узнается метафора пламени, уничтожающего «сухую жизнь», только пламя здесь становится «черным». Так возникала метафора «черного солнца»:

Мы же, песнью похоронной
Провожая мертвых в дом,
Страсти дикой и бессонной
Солнце черное уймем.

В допечатной редакции акцентированно звучала тема Ипполита, погубленного Федрой:

Позабыла свой род и царский сан;
Возвела на юношу неправды тень,
Заманила охотника в капкан.
По тебе будут плакать леса, олень!

Мужское начало, которое в окончательном варианте предстанет героическим мотивом Тезея, «уязвившего» ночь, здесь выступает как страдательное — олень, попавший в капкан. В логике этой метафоры возникает сюжет мифа об Актеоне, превращенном в оленя и растерзанном собственным собаками («собаки озверевшей страсти», выразится позже Маяковский). Тема хаотических, деструктивных, «ночных» сил, таящихся в любовном чувстве, опрокидывала архитектурную концепцию «Камня».

Стихи о Федре и Ипполите перекликаются со статьей Иннокентия Анненского «Трагедия Ипполита и Федры», безусловно, Мандельштаму знакомой: она вошла в первый том «Театра Еврипида» (1908). Анненский истолковывал еврипидовскую драму как коллизию, в которой человек становится жертвой страсти, не подвергшейся этической переработке и не оставляющей никакой возможности освободиться от «уз пола». По его мысли, такая возможность появилась лишь на почве христианства, и Еврипид, в сущности, уже подвел своих страдающих героев к этой черте, но именно в этот момент их настигает гибель (КО, 386—396).

Мандельштамовская Федра, в сущности, больна тем же. С одной стороны, она охвачена оргиастическим, античным безумием, полностью находясь во власти «пола», с другой — сознает греховную пагубность этих «уз»:

Любовью черною я солнце запятнала!
Смерть охладит мой пыл из чистого фиала!

Нетрудно увидеть, что тема Федры развивает и обостряет коллизию столкновения эротического и религиозного начал, намеченную стихотворениями «Уничтожает пламень...» и «Имя Божие». С тою лишь разницей, что лирико-психологический конфликт осложнен здесь историософским.

Стихи о Федре правильно читаются лишь в контексте доклада «Скрябин и христианство», где образ Федры осмысливался как символ России, втянутой в безумие мировой войны.

Историософская проблематика этого доклада также обнаруживала переклички со статьей «Трагедия Ипполита и Федры»: «Эллинство, оплодотворенное смертью, и есть христианство. Семя смерти, упав на почву Эллады, чудесно расцвело: вся наша культура выросла из этого семени, мы ведем летоисчисление с того момента, как его приняла земля Эллады» (СС—IV, 1, 205).

Мандельштам переосмысливал здесь евангельскую притчу о сеятеле: почва Рима, на которую попало семя христианства, оказалась «бесплодной, безблагодатной частью Европы», в отличие от Эллады, «плодной и благодатной». Если продолжить эту аналогию евангельскими же словами, то можно сказать, что на римской почве семя христианства «увяло; и, как не имело корня, засохло», а на эллинской «дало плод, который взошел и вырос» (Мк, 4, 6-8). Или, говоря иначе, Рим — это война и политика, Эллада — дух и жертва.

В стихах о Федре и докладе о Скрябине Мандельштам нашел символ, который будет в значительной мере определять все его дальнейшее творчество — *обратное время*. Христианский мир, который еще совсем недавно представлялся ему единым культурным космосом, вдруг двинулся в хаос и ночь, оказавшись во власти сил распада. Если вспомнить, что в греческой мифологии Федра — внучка бога солнца Гелиоса, а имя ее переводится как «светлая», то она и есть персонификация «черного солнца». Для выражения этой новой коллизии Мандельштаму потребовалась новая мифологема. Архитектура в «Tristia» начинала вытесняться музыкой.

В «Скрябине и христианстве» музыка толковалась еще в духе первой книги Мандельштама — как укрощенная и организованная христианством иррациональная стихия звука: «Горное озеро христианской музыки отстоялось только после глубокого переворота, превратившего Элладу в Европу». Античность, утверждал Мандельштам, была права, подозревая в музыке разрушительную и темную стихию: «Христианство музыки не боялось. С улыбкой говорит христианский мир Дионису: «Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим менадам: я весь цельность, весь — личность, весь — спаянное единство!» До чего сильна в новой музыке эта уверенность в окончательном торжестве личности, цельной и невредимой: она — эта уверенность в личном спасении, сказал бы я, — входит в христианскую музыку своего рода обертоном, окрашивая звучность Бетховена в белый мажор синайской славы.

Голос — это личность. Фортепиано — это сирена. Разрыв Скрябина с голосом, его великое увлечение сиреной пианизма знаменует утрату христианского ощущения личности, музыкального «я есмь».

Бессловесный, странно немотствующий хор Прометея — все та же опасная, соблазнительная сирена.

Эта радость Бетховена, синтез Девятой симфонии, сей «белой славы торжество» недоступно Скрябину. В этом смысле он оторвался от христианской музыки, пошел своим собственным <путем> (СС—IV, 1, 203—204).

Переосмысливая название книги Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и явно полемизируя с «мифотворчеством» Вячеслава Иванова, Мандельштам писал: «Дух греческой трагедии проснулся в музыке. Музыка совершила круг и вернулась туда, откуда она вышла: снова Федра кличет кормилицу, снова Антигона требует погребения и возлияний для милого братнего тела [...] Мы требуем хора, нам наскучил ропот мыслящего тростника... Долго, долго мы играли с музыкой, не подозревая опасности, которая в ней таится, — и пока — быть может, от скуки — мы придумывали миф, чтобы украсить свое существование, — музыка бросила нам миф — не выдуманный, а рожденный, пенорожденный, багрянородный, царского происхождения, законный наследник мифов древности — миф о забытом христианстве» (СС—IV, 1, 204).

Мотив возвращения слова в музыку, прозвучавший с торжественной уверенностью в «Silentium», с появлением темы безумной Федры приобрел трагическое звучание: «пеннорожденная» Афродита страшно мстит сыну Тезея — «багрянорожденному» Ипполиту. В европейской музыке просыпается античное безумие, свидетельствующее о том, что «время может идти обратно» (СС—IV, 1, 201).

Стоит задуматься, почему символом обратного времени для Мандельштама стала музыка Скрябина. Читая текст мандельштамовского эссе, невольно испытываешь чувство, что он ведет спор с кем-то еще, кто, «заигрывая» с музыкой, требует непременного «хора» и пренебрегает «мыслящим тростником» — личностью. Адресатом полемики, безусловно, был Вячеслав Иванов.

Мандельштам никак не откликнулся на смерть Скрябина 14 апреля 1915 года. Скрябинская музыка попадает в орбиту его духовных переживаний не ранее осени того же года. Во всяком случае, мы точно знаем, что 18 ноября Мандельштам

был на скрябинском концерте, где исполнялись 3-я симфония и «Прометей». Летом-осенью 1915 года датируются черновые записи Вячеслава Иванова, легшие в основу его выступлений на вечерах-концертах Скрябинского общества в Петрограде (декабрь 1915-го) и в Москве (январь 1916-го)[3]. Рукопись его статьи «Взгляд Скрябина на искусство» ясно позволяет увидеть в ней источник основных мотивов мандельштамовского доклада.

Вот почему дата создания «Скрябина и христианства», предложенная А.Мецем (конец 1916 — начало 1917-го),[4] вызывает сомнения, поскольку отрывает текст доклада как от стихов о безумной Федре, написанных в ноябре 1915-го, так и от ивановских выступлений о Скрябине. Скорее всего «Скрябин и христианство» писался в конце 1915 — начале 1916 года под впечатлением от скрябинских концертов и лекций Вячеслава Иванова.

Основная мысль «мэтра» заключалась в том, что Скрябину было присуще мистическое постижение «высших сущностей» через «конечное угашение отдельного человеческого «я». Его музыка, говорил Вячеслав Иванов, изображает гибель «ветхого человека», плоть которого не способна «вместить верховные дары духа». Отрицая «человеческое, слишком человеческое», Скрябин делает шаг в сторону «хоровой соборности Мистерии», добровольно принося свое «сверхчеловечество» в жертву «новой Пятидесятнице». И далее Вячеслав Иванов подытоживал: «Последний художник-гений наших дней был тот, кто возвестил миру, что кончилась игра искусства отражениями изживаемой жизни; что исчерпано искусство отражающее, исходящее из переживаемых явлений и кончающееся теми же переживаниями; что или вовсе не будет искусства или оно будет рождаться из корней самого бытия — и потому станет важнейшим и реальнейшим из действий; что миновала пора произведений искусства и отныне мыслимы только его события»[5].

Похожие мысли будут высказаны им в статье «Скрябин и дух революции», написанной в октябре 1917 года и вошедшей в книгу «Родное и вселенское»: «Божество, вдохновлявшее Скрябина, прежде всего разоблачается как Вакх-Элевферий эллинов. В музыке Скрябина звучала «темная прапамять», «страшная песня родимого хаоса». По словам Вячеслава Иванова, Скрябин учил, что «всемирное развитие личности движется в катастрофических ритмах. Разрушительные силы в их

ужасающем разнуздании знаменовали для него тот момент глубочайшей «инволюции» (погружения в хаос), который служит, по непреложному закону, началом «эволюции» (восхождения к единству): такова основная схема космических эпох, из коих наша стремительно приближается к своему концу, к своему эволюционному завершению».

Скрябин, продолжал Вячеслав Иванов, «как бы подавал свой голос за ускорение разрушительной и возродительной катастрофы. Он радовался тому, что вспыхнула мировая война, видя в ней преддверие новой эпохи. Он приветствовал стоящее у дверей коренное изменение всего общественного строя: эти стадии внешнего обновления исторической жизни были ему желанны, как необходимые предварительные метаморфозы перед окончательным и уже чисто духовным событием — вольным переходом человечества на иную ступень бытия»[6].

О том, что́ понимал Вячеслав Иванов под «иной ступенью бытия», можно судить и по его более поздней статье «Кручи», посвященной «кризису гуманизма»: «[...] Разрыв Скрябина со всем музыкальным прошлым был разрыв современного гения с гуманизмом в музыке. Его гармония выводит за грани человечески обеспеченного и благоустроенного круга, подобного темперированному клавиру Баха. Отщепенство от канона, основанного на идее единства нормативной деятельности человеческого духа, — от канона не эстетического только, но существенно этического, — есть музыкальный трансгуманизм, долженствующий всякому правоверному гуманисту показаться не хаосом «родимым», «звезду рождающим», а «безумья криком ужасным», потрясающим душу пеаном неистовства и разрушения»[7].

Мандельштам исходил из мысли Вячеслава Иванова о том, что скрябинская музыка пронизана духом катастрофизма. Видя в Скрябине «безумствующего эллина», он осмысливал это безумие в контексте собственных стихов о Федре, с одной стороны, и под углом открывшейся ему катастрофичности русской жизни — с другой: «Через него Эллада породнилась с русскими раскольниками, сожигавшими себя в гробах. [...] Его хилиазм — чисто русская жажда спасения; античного в нем — то безумие, с которым он выразил эту жажду» (СС—IV, 1, 202).

Идею катастрофы как способа обновления исторического бытия Мандельштам воспринял как угрозу самому существо-

ванию целостности европейской культуры, как опасный отрыв от питающей ее почвы христианства: «Единства нет! [...] Личности нет!.. Христианское летоисчисление в опасности, хрупкий счет годов нашей эры потерян — время мчится обратно с шумом и свистом, как прегражденный поток, — и новый Орфей бросает свою лиру в клокочущую пену: искусства больше нет...» (СС—IV, 1, 202). Взволнованность Мандельштама была реакцией на заявление Вячеслава Иванова о том, что искусство исчерпано и у него осталась только одна возможность — превратиться в мистерию.

В Скрябине, каким его истолковал Вячеслав Иванов, Мандельштам увидел христианского художника, обуреваемого демонами распада и хаоса. Смерть композитора виделась ему актом героического усилия, противостоящего силам безумия — подобно смерти Федры. Музыка отныне будет восприниматься Мандельштамом в ее двойственной и двусмысленной сути — творческой напряженности и демонической стихийности. Противопоставив катастрофизму скрябинской музыки «католическую радость» Девятой симфонии Бетховена, Мандельштам словно предвосхищал тот диалог, который состоится в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» между Адрианом Леверкюном и Серенусом Цейтбломом:

«— Я понял, этого быть не должно.

— Чего, Адриан, не должно быть?

— Благого и благородного, — отвечал он, — того, что зовется человеческим, хотя оно благо и благородно. Того, за что боролись люди, во имя чего штурмовали Бастилию и о чем, ликуя, возвещали лучшие умы, этого не должно быть. Оно будет отнято. Я его отниму.

— Я не совсем тебя понимаю, дорогой. Что ты хочешь отнять?

— Девятую симфонию, — отвечал он»[8].

В том же романе Томас Манн вложил в уста черта, беседующего с Леверкюном, слова о товаре, которым торгует дьявол: «[...] Товар наш — порывы и озарения, такое ощущение свободы, вольности, отрешенности, уверенности, легкости, могущества, торжества [...], когда сам себе кажешься богоизбранным инструментом [...]». Это состояние есть ни что иное, как «древнее, первобытное вдохновение, вдохновение, пренебрегающее критикой, нудной рассудочностью, мертвящим контролем разума, священный экстаз». Музыку черт охарактеризует как искусство, «введенное и развитое [...] христиан-

ством», но не переставшее быть «демонической стихией»: «Страсть христиан к музыке — это истинное страстотерпение и как таковое одновременно познание и мука»[9].

Скрябинская музыка в истолковании Мандельштама оказывалась именно «страстотерпением», благодаря которому художник познает связь своих «порывов» и «озарений» с демоническими силами бытия. Это был призыв к духовной трезвости— в противовес пьянящим рассуждениям Вячеслава Иванова о «трансгуманизме», отрицающем «человеческое, слишком человеческое». Мотивы времени, повернувшего вспять, и оживающих «подозрительных и темных стихий» нашли продолжение в стихотворении 1916 года «Зверинец», где рисовалась Европа, погружающаяся в ночь дохристианской дикости и племенной вражды:

Отверженное слово «мир»
В начале оскорбленной эры;
Светильник в глубине пещеры
И воздух горных стран — эфир;
Эфир, которым не сумели,
Не захотели мы дышать.
Козлиным голосом, опять,
Поют косматые свирели.

«Косматые свирели», поющие «козлиным голосом», — это собственно и есть метафора «духа трагедии», проснувшегося в музыке (трагедия — «козлиная песнь»).

В этих стихах тоже есть перекличка с размышлениями Вячеслава Иванова о сущности происходящего. В 1914 году в речи на заседании Московского религиозно-философского общества им. Вл. Соловьева он говорил: «Что восторжествует на земле — мир или меч? Откроются ли обетованные дали нового, более счастливого благостного века, — или же гонимые лютыми полчищами одержимых и сами заражаемые их одержимостью, мы ринемся во тьму дохристианской дикости, в первобытные дебри духа, где будет царевать светловолосая Bestia?»[10]. Вячеслав Иванов ставил вопрос о культурной будущности всей Европы.

В «Зверинце» дохристианская дикость была символизирована «зверьем», сошедшим с национальных гербов европейских стран:

Петух и лев, широкохмурый
Орел и ласковый медведь...

Пафос стихотворения заключался в идее осознания культурной общности европейских народов, и прежде всего двух главных противников — России и Германии:

И в колыбели праарийской
Славянский и германский лен!
.....
И станет полноводней Волга,
И рейнская струя светлей.

А.Морозов видит в этих стихах влияние Марины Цветаевой, занимавшей в годы войны германофильскую позицию[11]. Но Мандельштам лишь продолжал развивать идею духовного родства двух воюющих между собою стран, Германии и Франции, намеченную стихотворением «Реймс и Кельн». «Зверинец» напоминал о том, что Европа шире римско-католического мира, ибо в нее входят католическая Италия, протестантская Германия и православный славянский мир. Это заставляет вспомнить пушкинские возражения на «Философическое письмо» Чаадаева «Вы видите христианское единство в католичестве, то есть в папе. Не в идее ли оно Христа, которая есть и в протестантизме?»[12].

«Зверинец» был попыткой заклясть безумную историософскую тревогу, звучавшую в стихах о Федре, однако надвигались новые прозрения и новые потрясения.

II. «О, ЭТОТ ВОЗДУХ, СМУТОЙ ПЬЯНЫЙ..!»

В 1935 году, работая в Воронеже над радиокомпозицией «Молодость Гете», Мандельштам писал: «Чтобы понять, как разворачивалась жизнь и деятельность Гете, нужно также понять, что его дружбы с женщинами, при всей глубине и страстности чувства, были твердыми мостами, по которым он переходил из одного периода жизни в другой» (СС—IV, 3, 295). Продолжая эту мысль, Надежда Яковлевна во «Второй книге» заметила о самом Мандельштаме: «Дружба с Цветаевой, по-моему, сыграла огромную роль в жизни и в работе Мандельштама. [...] Это и был мост, по которому он перешел из одного периода в другой» (ВК, 380).

Его первая встреча с Цветаевой состоялась в Коктебеле, куда он приехал 31 июня 1915 года [13], но к дружбе она не при-

вела. Цветаева вспоминала об этом так: «Я шла к морю, он с моря. В калитке волошинского сада — разминулись» (Осип Мандельштам и его время, 95). Вторая произошла в январе 1916 года в Петербурге, куда Цветаева приехала по приглашению издателей журнала «Северные записки» Я.Л.Сакера и С.И.Чацкиной[14], и носила совершенно иной характер. 10 января Мандельштам надписал экземпляр только что вышедшего «Камня»: «Марине Цветаевой — Камень-памятка»[15]. Так символика камня получила еще одно значение — коктебельское, напоминая о камушках, собиравшихся в Коктебеле на память.

По-видимому, тогда же был написан и «Зверинец», формулу из которого — «славянский и германский лен» — Цветаева назовет «гениальной», выражающей идею «нашего с Германией отродясь и навеки союза»[16]. Но решающими для их отношений стали, говоря цветаевскими словами, «чудесные дни с февраля́ по июнь 1916», когда она в стихах о Москве «Мандельштаму дарила Москву» (Осип Мандельштам и его время, 102):

Из рук моих — нерукотворный град
Прими, мой странный, мой прекрасный брат.

По церковке — все сорок сороков,
И реющих над ними голубков;

И Спасские — с цветами — ворота,
Где шапка православного снята;

Часовню звездную — приют от зол —
Где вытертый — от поцелуев — пол;

Пятисоборный несравненный круг
Прими, мой древний, вдохновенный друг.

К Нечаянныя Радости в саду
Я гостя чужеземного сведу.

Червонные возблещут купола,
Бессонные взгремят колокола,

И на тебя с багряных облаков
Уронит Богородица покров...

Цветаева окунала Мандельштама в стихию Московской Руси, по отношению к которой он был многократно «чуже-

земным»: еврей по рождению, протестант — по крещению, католик — по духовным устремлениям и, наконец, пришелец из Петербурга. А поскольку к этой взрывчатой смеси присоединялось сильнейшее чувство к москвичке Марине Цветаевой, то не удивительно, что любовь превращалась в «эротическое безумие», выходом из которого Мандельштаму казался лишь «скорейший переход в православие». В контексте уже написанных стихов о Федре с ее «беззаконной» любовью и статьи «Скрябин и христианство» отношения с Цветаевой приобретали историософский подтекст.

В ответных стихах Мандельштам попытался осмыслить не только свое чувство к москвичке, но и «архитектуру» нового, открывшегося ему московского мира:

В разноголосице девического хора
Все церкви нежные поют на голос свой,
И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови чудятся, высокие, дугой.

И с укрепленного архангелами вала
Я город озирал на чудной высоте.
В стенах Акрополя печаль меня снедала
По русском имени и русской красоте.

Эти стихи настолько удовлетворили строго православного Каблукова, что тот нашел их «отличными» (Камень, 253). В самом деле, Мандельштам был единственным из русских поэтов, кто увидел Московский Кремль как Акрополь, а Москву — как Флоренцию: «Успенье нежное — Флоренция в Москве».

В этом первом своем «московском» стихотворении Мандельштам обнаружил точное и глубокое постижение «итальянской и русской души» кремлевских соборов, которые строились «фрязинами». В нем реют те же голуби и звонят те же колокола, что и у Цветаевой. Певучая и нежная разноголосица колокольного звона ассоциируется с «девическим хором», а сама Цветаева предстает «Авророй», «но с русским именем и в шубке меховой». Причем лицо и фигура «Авроры» как бы вырастают из пропорций московских храмов. Любовная коллизия тяготеет к гармоническому разрешению в рамках архитектурной темы. Однако принять Москву в той полноте, в какой она дарилась ему Цветаевой, Мандельштам

не мог. Тем более, что в ее стихах присутствовал вызов всему «петербургскому»:

Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром.

Гремучий опрокинулся прибой
Над женщиной, отвергнутой тобой.

Царю Петру и Вам, о царь, хвала!
Но выше Вас, цари, колокола.

Пока они гремят из синевы —
Неоспоримо первенство Москвы.

Идея «первенства Москвы» для Мандельштама была неприемлема. Он еще в статье «Петр Чаадаев» заметил, что автор «Философических писем» ни словом не обмолвился о Москве — третьем Риме — «чахлой выдумке киевских монахов» (СС—IV, 1, 196). При этом Мандельштам, видимо, не подозревал о том, что третий Рим «выдумали» не киевские монахи, а псковский старец Филофей. Ему как петербуржцу — «европейцу» идея третьего Рима казалась чем-то провинциальным.

Однако рассказы Цветаевой заставляли Мандельштама воочию убедиться в реальности третьего Рима и возвращали в эпоху русской Смуты, знакомой до той поры разве что по пушкинскому «Борису Годунову», о котором он писал сочинение в тенишевскую пору. Теперь оказывалось, что у русской истории есть другая ось, а под тонким слоем двухсотлетнего петербургского периода угрожающе шевелится хаос — только не «иудейский», а «московский». Время поистине двинулось обратно:

О, этот воздух, смутой пьяный,
На черной площади Кремля
Качают шаткий «мир» смутьяны,
Тревожно пахнут тополя.

Соборов восковые лики,
Колоколов дремучий лес,
Как бы разбойник безъязыкий
В стропилах каменных исчез.

«Флоренция в Москве» сменялась «безъязыким разбойни-

ком», таящимся в «стропилах» колокольни Ивана Великого. В черновике это было прописано еще резче:

Соборов восковые лики
Спят; и разбойничать привык
Без голоса Иван Великий,
Как виселица, прям и дик.

В «тайном плане» московской архитектуры угадывалась Русь с ее «разбоями» и «казнями».

Чужеродность Мандельштама Москве Цветаева угадала точно и сразу, но восприняла ее в высоком романтическом ореоле избранничества: «молодой Державин», «лукавый певец захожий», «серафим», «орленок». Более того, оно мыслилось ею общим, объединяющим — избранничеством поэтов:

Торжественными чужестранцами
Проходим городом родным.

Может быть, именно отсюда тянется ниточка к более поздней, зрелой и горькой цветаевской формуле:

Гетто избранничеств! Вал и ров.
По-щады не жди!
В сем христианнейшем из миров
Поэты — жиды!

В цветаевских стихах, обращенных к Мандельштаму, торжествовал романтический парадокс, согласно которому разделенность, чужеродность есть оборотная сторона близости, родства. Цветаева строила этот парадокс на исторических ассоциациях, обыгрывая сюжет Лжедмитрия и Марины Мнишек:

Димитрий! Марина! В мире
Согласнее нету ваших
Единой волною вскинутых,
Единой волною смытых
Судеб! Имен!

Мандельштамом, отнюдь не избалованным вниманием в петербургской литературной среде, где даже друзья-акмеисты держали его на вторых ролях, все это воспринималось почеловечески, по-женски щедрым — настолько, что у него даже возникло желание «остаться в Москве» (Камень, 254—255). Но вместе с тем он ощущал токи какой-то угрозы, исхо-

дившие как от самого города, так и от женщины-москвички. Условно-романтическая формула Цветаевой:

Гибель от женщины. Вот — знак
На ладони твоей, юноша! —

воспринималась им всерьез. Ответом на нее стало одно из потрясающих по своему пророческому пафосу стихотворений:

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки,
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече —
И никогда он Рима не любил.

Мандельштам, в сущности, примеривался здесь к своей будущей московской жизни. Л.Я.Гинзбург полагала, что в этих стихах «сливаются воедино царевич Димитрий, убитый в Угличе, и Димитрий Самозванец, который, в свою очередь, то отождествляется с автором, то отдаляется от него»[17]. Н.И.Харджиев дал другой смысловой ключ: «Имеется в виду царевич Алексей. 18 марта 1718 года Петр I увез Алексея из Москвы в Петербург, где он был казнен» (ОМ, 270). Не исключено, конечно, что в разговорах с Цветаевой речь шла и о судьбе «отвергнутой» Евдокии Лопухиной с ее несчастным сыном, но именно толкование Л.Я.Гинзбург поддерживается контекстом самого стихотворения. В пользу последнего говорит свидетельство Э.Миндлина, вспоминавшего, что Мандельштам высоко отзывался о «Дметриусе-императоре» Максимилиана Волошина и «Димитрии-царевиче» Михаила Кузмина (Осип Мандельштам и его время, 219). К тому же цветаевское пророчество («гибель от женщины»), обращенное к Мандельштаму, звучало в контексте имен Марины и Димитрия. Цветаевский подтекст угадывается и в угрозе, исходящей от «злых баб»:

Худые мужики и злые бабы
Переминались у ворот.

Гибелью здесь грозит, впрочем, не только реальная женщина, но и женская ипостась города. Герой мандельштамовского стихотворения соотносит себя с убитым в Угличе царевичем Димитрием и убитым в Москве Самозванцем. Но Цветаева, играя именами Марины и Димитрия, заставляла Мандельштама психологически ощущать себя прежде всего в роли «самозванца». Не удивительно, что Москва и женщина оказывались для него источниками безумной тревоги.

Стихи Цветаевой к Мандельштаму и стихи Мандельштама к Цветаевой имели противоположную направленность при несомненном родстве мотивов. Там, где Цветаева венчала своего «странного и прекрасного» брата, Мандельштам провидел свой позор — розвальни, связанные руки, проезд по Москве «без шапки». (Впоследствии в «московском цикле» начала 30-х годов все приметы деревянной, Московской Руси — снег, изба, лучина, гадалка, колодец, двор, топор — приобретут откровенно гибельную семантику, а тема позорного проезда прозвучит в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан» — в строфе о леди Годиве). Если у Цветаевой часовня называлась «приютом от зол», то у Мандельштама возникал прямо противоположный мотив: «И теплятся в часовне три свечи». Три свечи, как известно, зажигаются в изголовьи покойника.

Истолкование ассоциативной связи «трех свечей» и «трех встреч» у исследователей Мандельштама вызвало ряд самых разнообразных предположений, суммируя которые М.Л.Гаспаров предложил видеть здесь сознательно заложенную широту и неопределенность: три встречи с Цветаевой (Коктебель, Петербург, Москва), встречи трех Лжедимитриев с Москвой (и только одного Бог благословил поцарствовать), три встречи человечества с Богом (Рим, Византия, Москва), иудейство, католичество, протестантство (или православие, католичество, протестантство)[18].

Думается, речь идет все же о трех встречах с Мариной Цветаевой — в Коктебеле, Петербурге и Москве. Из них именно московскую встречу «сам Бог благословил», и так как она — истинная, то «четвертой не бывать». Причем Мандельштам сознательно строит эту триаду на основе формулы «Москва — третий Рим», намеренно противопоставляя ее историо-

софскому смыслу — психологический, любовный и тем самым дезавуируя высказывание Цветаевой о «первенстве Москвы».

Признание в нелюбви к Риму («И никогда он Рима не любил») имело в этом контексте двойной смысл — и как подтверждение разрыва с римской имперской идеей, и как отрицание возможного обвинения в «латинстве», которое для «самозванца» в Москве грозит казнью. Был, впрочем, и третий смысл — предчувствие (вполне оправдавшееся), что после Москвы их пути с Цветаевой разойдутся.

Московская тема отныне никогда уже не уйдет из лирики Мандельштама. Через два года, вынужденный переехать на жительство в Москву, ставшую русской столицей, Мандельштам напишет единственные во всей русской поэзии стихи об этом городе:

Все чуждо нам в столице непотребной:
Ее сухая черствая земля,
И буйный торг на Сухаревке хлебной,
И страшный вид разбойного Кремля.

Она, дремучая, всем миром правит.
Мильонами скрипучих арб она
Качнулась в путь — и полвселенной давит
Ее базаров бабья ширина.

Ее церквей благоуханных соты —
Как дикий мед, заброшенный в леса,
И птичьих стай густые перелеты
Угрюмые волнуют небеса.

Она в торговле хитрая лисица,
А перед князем — жалкая раба.
Удельной речки мутная водица
Течет, как встарь, в сухие желоба.

Здесь Москва сохраняет свои «женские», «бабьи» черты, а ее мужская ипостась по-прежнему остается «разбойной». И только мотив церквей, похожих на «благоуханные соты», напоминал о былом очаровании Мариной Цветаевой. Позже, в «Путешествии в Армению» Мандельштам подытожит свои отношения с Москвой так: «Нигде и никогда я не чувствовал с такой силой арбузную пустоту России [...]» (СС—IV, 3, 187).

В подоплеке выпадов Мандельштама против Москвы —

полемика со славянофильско-почвеннической традицией, никогда его не обольщавшей. Стоит вспомнить, с каким пиететом писал Аполлон Григорьев о «громадном городе-селе, чудовищно-фантастическом и вместе с тем великолепном разросшемся городе-растении, называемом Москвой», в извилистом и ветвистом росте слобод которого повторяется «общий закон нашей истории — уход земской жизни из-под внешней нормы»[19]. Внешнюю норму символизировал Петербург — «линейный» город, плохо совместимый с «городом-растением» Москвой. Но Мандельштам понимал, что ось исторической жизни непоправимо смещается в Москву.

Попытка Г.Фрейдина истолковать стихотворение «На розвальнях, уложенных соломой...» как самоотождествление Мандельштама с Пушкиным и даже увидеть здесь «до протокольности точное описание того, в каком виде гроб Пушкина был доставлен из Петербурга в Михайловское» (розвальни и солома), кажется не столько неожиданной, сколько неоправданной. Я бы не стал на ней останавливаться, если бы Г.Фрейдин не настаивал на символике мученичества поэта-еврея, «ассимилированного в Империи»[20]. Впрочем, в одном он несомненно прав— 1916-й год стал годом возвращения в лирику Мандельштама иудейской темы. Ниже я еще к этому вернусь, а пока надо сказать о финале начатого в Москве диалога с Мариной Цветаевой.

Летом 1916 года Мандельштам приехал к ней в Александровскую слободу, но неожиданно для Цветаевой (да и для себя самого) сбежал в Крым. «Хотел — всю жизнь», — с обидой писала она потом в «Истории одного посвящения», пытаясь объяснить причину странного бегства их совместными прогулками к «проваленному склепу»: «От этого склепа так скоро из Александрова и сбежал». Цветаева воспроизвела по памяти их диалог во время этих прогулок, который для наглядности я позволю себе разбить на лица:

[Цветаева]: «— Хорошо лежать!»

[Мандельштам]: «— Совсем не хорошо! Вы будете лежать, а по Вас ходить».

[Цветаева]: «— А при жизни не ходили?»

[Мандельштам]: «— Метафора! Я о ногах, даже сапогах говорю».

[Цветаева]: «— Да не по Вас же. Вы будете — душа».

[Мандельштам]: «— Этого-то и боюсь. Из двух: голой души и разлагающегося тела еще неизвестно, что страшней».

[Цветаева]: «— Чего же Вы хотите? Жить вечно? Даже без надежды на конец?»

[Мандельштам]: «— Ах, не знаю! Знаю только, что мне страшно и что хочу домой» (Осип Мандельштам и его время, 90).

Конечно, всякий диалог, воспроизведенный по памяти, есть заведомый миф. Но цветаевский миф продиктован был очень простым желанием уяснить, чего же на самом деле «испугался» и почему «сбежал» Мандельштам. А что он испугался, она почувствовала точно.

Как выяснила Анна Саакянц, пребывание его в Александровской слободе было кратковременным — он появился утром, а в час ночи уже уехал. Прогулка была одна, что устанавливается из письма Марины Ивановны к Е.Я.Эфрон, написанного сразу после его «бегства». Из него же видно, что страхи Мандельштама ставили Цветаеву в тупик. Он говорил, что чувствует в себе «страшную пустоту», что «гибнет», «сходит с ума», страдает от одиночества. Все это произвело на нее неприятное впечатление, и, как не раз бывало с Цветаевой, влюбленность быстро сменилась раздражением. Мандельштам показался страшно самоуверенным и едва ли не «циническим»[21].

В «Истории одного посвящения» ее позиция изменилась. Цветаева хорошо понимала, что у поэта не бывает беспочвенных страхов, и придумала задним числом страх перед провалленным склепом. В результате из ее мемуарного очерка ушла важная деталь, зафиксированная в ее письме, — мандельштамовская боязнь п у с т о т ы. Боязнь, с точки зрения Цветаевой, необъяснимая. Она не подозревала о том, что в сознании Мандельштама рушилась идея «Камня».

Позднее в брошюре «О природе слова» Мандельштам напишет о В.В.Розанове, который «всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры», поскольку «не мог жить без стен, без «акрополя»: «Все кругом поддается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена непреодолимая потребность найти твердый орешек Кремля, Акрополя, все равно, как бы ни называлось это ядро, государством или обществом» (СС—IV, 1, 222—223). В этом пассаже можно услышать отголоски той бесшумной катастрофы, которую Мандельштам столь остро пережил в 1916 году.

Его интуиция опережала высказанную в начале 20-х годов мысль О.Шпенглера о так называемых исторических псевдоморфозах — «случаях, когда древняя культура довлеет над краем с такой силой, что культура юная, для которой край этот — ее родной, не в состоянии задышать полной грудью и не только что не доходит до складывания чистых, собственных форм, но не достигает даже полного развития своего самосознания». Таким псевдоморфозом Шпенглер считал и петровскую Россию. «Примитивный московский царизм, — писал он, — это единственная форма, которая впору русскости еще и сегодня, однако в Петербурге он был сфальсифицирован в династическую форму Западной Европы. [...] Народу, предназначением которого было еще на продолжение поколений жить вне истории, была навязана неподлинная и искусственная история, постижение духа которой прарусскостью — вещь абсолютно невозможная. Были заведены поздние искусства и науки, просвещение, социальная этика, материализм мировой столицы, [...] и в лишенном городов краю с его изначальным крестьянством, как нарывы, угнездились отстроенные в чуждом стиле города»[22].

Эта шпенглеровская мысль понадобилась Г.Федотову, который, задумываясь над крушением Российской империи, напишет о том, что раскрытие «псевдоморфоза» Московского царства в оболочке петербургской империи привело к развалу всего здания государственности[23]. Зимой-весной 1916 года Мандельштам остро ощутил, насколько зыбок фундамент «архитектуры» петербургского периода русской истории. Под ним оказывалась не твердая историческая почва, а нечто колеблющееся, неустойчивое, шаткое.

Надвигающийся хаос уничтожал прежде всего идею единой христианской культуры и истории или, как позже будет сказано в статье «Пшеница человеческая», идею «европеизма как нашей большой народности» (СС—IV, 2, 250). Отсюда и рождалось чувство «страшной пустоты», самым точным свидетельством которого стали стихи, написанные после бегства из Александровской слободы:

От монастырских косогоров
Широкий убегает луг.
Мне от владимирских просторов
Так не хотелося на юг,

Но в этой темной, деревянной
И юродивой слободе
С такой монашкою туманной
Остаться — значит, быть беде.

«Темная, деревянная и юродивая слобода» — знак допетровской, антипетровской Руси, воспетой в стихах Цветаевой и в какой-то мере обликом Цветаевой воплощенной. «Аврора с русским именем и в шубке меховой» превращалась в «монашку туманную», а сама монашка оказывалась как бы продолжением той «черницы», которая пела «православные крюки» в Москве-Флоренции.

Если в стихотворении «На розвальнях, уложенных соломой...» развенчивался самозванец Лжедимитрий, то теперь наступало время развенчания той Марины, которая «гордою в Москве была». В едином сюжете «Димитрия и Марины» это было вполне логично:

Как скоро ты смуглянкой стала
И к Спасу бедному пришла,
Не отрываясь целовала,
А гордою в Москве была.

Из облика Цветаевой уходило европейское начало («Аврора»), хотя оставалась еще Цветаева Коктебеля и связанные с этой ее ипостасью средиземноморские ассоциации. Однако и под «золотой челкой», напоминающей о крымском солнце («солнце Илиона»), обнаруживался «лба кусочек восковой» — воспоминание о «восковых ликах» московских соборов:

Целую локоть загорелый
И лба кусочек восковой.
Я знаю — он остался белый
Под смуглой прядью золотой.

Поцелуй в лоб напоминает последнее целование, внося в стихи ту «кладбищенскую» ноту, которую так настойчиво акцентировала в «Истории одного посвящения» Цветаева. Не удивительно, что от «туманной монашки», целующей Спаса, исходит угроза. Однако в локоть целуют живых женщин, а потому облик Цветаевой не до конца утрачивает прежнее очарование.

Позднее Мандельштам объяснит причину бегства в Крым уже безотносительно к Цветаевой и Александровской слободе:

Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных
Я убежал к нереидам на Черное море,
И от красавиц тогдашних — от тех европеянок нежных —
Сколько я принял смущенья, надсады и горя!

«Рев событий мятежных» и «грядущие казни» ему почуялись впервые в Москве. «Европеянкой» Цветаева была в его глазах недолго, превратившись в московскую «монашку». «Четвертой встречи» с ней, действительно, не получилось.

Естественно, Цветаева не подозревала о том, какие метаморфозы претерпел ее облик в творческом сознании Мандельштама. Да и не в ней было дело, а в том, что европейская Россия завершала отпущенный ей цикл развития и обрывалась «над морем черным и глухим». В «Шуме времени» Мандельштам так напишет об открывшемся ему «сомнамбулическом ландшафте» России: «Самое главное в этом ландшафте был провал, образовавшийся на месте России. Черное море надвинулось до самой Невы; густые, как деготь, волны его лизали плиты Исаакия, с траурной пеной разбивались о ступени Сената» (СС—IV, 2, 399).

Дальнейшая эволюция «молодого Державина» Цветаевой была непонятна. Об этом говорит не только ее возмущенный «Мой ответ Осипу Мандельштаму» (реакция на «Шум времени»), но и восприятие всей его дальнейшей поэтической работы. «Люблю Мандельштама с его путаной, слабой, хаотической мыслью [...] и неизменной магией каждой строчки», — писала она в 1923 году[24]. Иными словами, «магию» его стихов чувствовала, но мысль не улавливала. Точно так же летом 1916 года чувствовала его страх, но не понимала его причин. Но и Мандельштам скажет Анне Ахматовой позже: «Я — антицветаевец» (Осип Мандельштам и его время, 18).

Не будем ставить Цветаевой в вину того, что она не догадывалась о катастрофе, пережитой Мандельштамом в 1916 году. Это был, говоря словами Вячеслава Иванова, «сдвиг отношений внутреннего порядка», который предшествовал «общему сдвигу внешних (политических, общественных, хозяйственных) отношений». Вячеслав Иванов объяснял его так: «В существе и основе этого душевного сдвига лежит [...] некая загадочная перемена в самом образе мира, в нас глядящегося; эту проблематическую перемену я отваживаюсь назвать кризисом явления.

Мир, являющийся еще так недавно, являлся человеку иным, нежели каким он предстоит ему сегодня... Где привычный облик вещей? Мы не слышим их знакомого голоса... Поновому ощущаются сами пространство и время — и недаром адепты не одной философии, но и физико-математических наук заговорили об «относительности» пространства и времени.

Люди внимательные и прозорливые могли уследить признаки этого психологического перелома раньше, чем наступил исторический переворот, выразившийся в войне и революции. Началось это перестроение прежнего строя жизни неприметно,— и когда началось, многие испытали неопределенно-жуткое ощущение, как будто почва поплыла у них из-под ног [...]»[25].

«Загадочная перемена в самом образе мира», определившая перелом в движении от «Камня» к «Tristia», сказалась и в поэтическом диалоге Мандельштама с Цветаевой. Здесь отчетливо заметны следы «разложения формы являющегося»: облик Цветаевой стремительно менялся — от Авроры в шубке меховой до туманной монашенки. Стихотворение «Не веря воскресенья чуду...» заканчивалось так:

Нам остается только имя:
Чудесный звук, на долгий срок.
Прими ж ладонями моими
Пересыпаемый песок.

Имя превращалось в *звук*, предсказывая позднейшую формулу из стихотворения «Нашедший подкову»: «Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла». Оно как бы отчуждалось от своего носителя. Если воспользоваться словами из «Утра акмеизма», «А» оказывалось неравным «А». В этом контексте становится понятным мотив песка, пересыпаемого ладонями. Это была не только память о коктебельском лете, но и знак деструкции, той «отрицательной» вечности, в которой уничтожаются любые идеи и формы, возникшие во времени.

Слово в поэтике Мандельштама стремилось выражать не столько явления реального мира, сколько исходящие от него токи, импульсы, излучения. В «Слове и культуре» он напишет: «Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа во-

круг брошенного, но не забытого тела» (СС—IV, 1, 215). Слово ощупывало реальность в ее неуловимой сути, которую невозможно зафиксировать никакими другими способами. Поэтому стихи периода «Tristia» производили на современников впечатление «магии», но не «мысли», казались слишком невнятными, иррациональными.

В той же статье «Слово и культура» Мандельштам воспользовался метафорой слепого человека, который не видит мир, но ощупывает его — «узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами» (СС—IV, 1, 215). Стихи оказывались «звучащим слепком формы», то есть опознанием реальности, еще не имеющей «облика и склада», но уже подающей о себе весть. Не удивительно, что всем мемуаристам, общавшимся с Мандельштамом в это время, бросался в глаза сомнамбулизм состояния, в котором он творил. Георгий Адамович позже назовет стихи Мандельштама «бредом», а его поэтику определит как нечто, не имеющее «смысла и цели»[26].

«Tristia» бросает обратный свет на стихи «Камня», окончательно выявляя их квазипредметность, квазитрехмерность. В рецензии на «Сестру мою — жизнь» Бориса Пастернака Мандельштам напишет: «Так, размахивая руками, бормоча, плетется поэзия, пошатываясь, головокружа, блаженно очумелая и все-таки единственная трезвая, единственная проснувшаяся из всего, что есть в мире» (СС—IV, 2, 302). Эта блестящая метонимия была точной характеристикой собственного творчества, сомнамбулизм которого соперничал в трезвости с любым, самым точным постижением реальности.

Мир «Tristia» складывался как реакция на действительность, стремительно утрачивавшую устойчивость социальных и культурных форм. Если Петербург в «Камне» представал едва ли не цитатой из хорошо знакомого текста русской литературы, то теперь в нем ощущалось нечто неопознанное:

Мне холодно. Прозрачная весна
В зеленый пух Петрополь одевает,
Но, как медуза, невская волна
Мне отвращенье легкое внушает.

Петербург терял свой дневной облик, становясь ночным, призрачным и «прозрачным» городом мертвых:

Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шелом.
В Петрополе прозрачном мы умрем, —
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

В стихотворении 1917 года, первоначально названном «Меганом», Мандельштам перифрастически представит свое возвращение из солнечного Крыма в Петербург как появление души-Персефоны в царстве мертвых:

Еще далеко асфоделей
Прозрачно-серая весна.
Пока еще на самом деле
Шуршит песок, кипит волна.
Но здесь душа моя вступает,
Как Персефона, в легкий круг,
И в царстве мертвых не бывает
Прелестных загорелых рук.

Виктор Террас писал, что асфодели у греков, с одной стороны, были «весенним цветком, посвященным Аполлону как символ первой зелени», с другой — «цветком смерти, посвященным хтоническим божествам». И делал вывод о том, что эти стихи — метафора смерти, тем более, что там были строки о корабле с «кипарисовой кормой» под «черным парусом»:

Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон...

И, птица смерти и рыданья,
Влачится траурной каймой
Огромный флаг воспоминанья
За кипарисною кормой.

По его мнению, Мандельштам изобразил здесь свои будущие похороны[27]. На самом деле в этом стихотворении рисуется солнечная Таврида с шуршаньем песка и кипеньем воды, но как бы оправленная в раму траурного мифа о ночном Петербурге. «Асфоделей прозрачно-серая весна» — это именно петербургская весна с ее серым колоритом и идущей от Иннокентия Анненского связью весны и смерти.

Предположение А.Морозова о том, что эти стихи навеяны ожиданием Цветаевой, которая должна была приехать в

Крым (ПСС, 547), невозможно принять. После размолвки в Александровской слободе их отношения были исчерпаны. Поэтому прежде всего стоит разобраться, о каком «черном парусе» здесь идет речь. Мифологическая подоплека этой образности более чем очевидна — история о гибели Эгея, в отчаянии бросившегося в море при виде черных парусов корабля, на котором должен был вернуться с Крита Тесей. Мандельштам заимствует основные мотивы античного мифа — похороны, черный парус и возвращающийся корабль, — делая их метафорическим выражением катастрофы, случившейся за мысом Меганом.

Тема этой катастрофы пронизывает все стихи «Tristia». Она звучит и в мартовском стихотворении 1918 года об умирающем Петрополе-Петербурге:

Прозрачная весна над черною Невой
Сломалась, воск бессмертья тает...

и в ноябрьском 1920-го — о похороненном солнце:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем.

Так что похороны, о которых говорится в стихотворении «Меганом», — метафора историософской катастрофы, символом которой станет похороненное, или черное солнце.

Впрочем, в том же 1916 году Мандельштам пережил и реальные похороны.

III. «ЭТА НОЧЬ НЕПОПРАВИМА...»

В Коктебеле, куда Мандельштам приехал из Александровской слободы, его настигла телеграмма о тяжелой болезни матери. 25 июля он выехал в Петербург, а 26-го Флора Осиповна Вербловская умерла. Мандельштам по приезде оказался не у постели больной, а у гроба усопшей. Это событие сразу приобрело символическое значение, и поэтому заголовок написанного стихотворения «На смерть матери» он впоследствии снял. Стихи говорили о чем-то неизмеримо большем — о «непоправимости» обступившей его ночи:

Эта ночь непоправима,
А у вас еще светло.
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.

Солнце желтое страшнее, —
Баю-баюшки-баю, —
В светлом храме иудеи
Хоронили мать мою.

Сын, присутствуя на отпевании матери, не мог не ощутить заново глубину собственных иудейских корней. Однако именно последнее обстоятельство заставляло Мандельштама с той же остротой осознавать и свою духовную причастность к христианству:

И над матерью звенели
Голоса израильтян.
Я проснулся в колыбели—
Черным солнцем осиян.

«Светлый храм», то есть синагога, ничего общего не имел со светоносностью любимых им христианских соборов, «амбаров воздуха и света». Служащие в нем иудеи выполняют ритуальные обязанности, «благодати не имея и священства лишены». «Черному солнцу» христианства готово было прийти на смену «желтое солнце» иудаизма.

Истолкование *черного солнца* мандельштамоведами дает в итоге картину чрезвычайно и неправдоподобно пеструю: ночной Аполлон и славянский Чернобог; черное солнце Апокалипсиса и затмение солнца в «Слове о полку Игореве»; миниатюры «Христианской топографии» Косьмы Индикоплова и дюреровская «Меланхолия»; Талмуд и поэзия Жерара де Нерваля; «черное пламя» Федры во французском оригинале трагедии Расина и черный огонь страсти у Иннокентия Анненского. Словом, как подытожено комментаторами американского собрания сочинений Мандельштама, «количество примеров может быть увеличено до бесконечности»[28].

Однако как бы ни определять генезис *черного солнца*, этот символ означал для поэта прежде всего смертельный кризис христианской культуры — ее пышные и опасные «похороны». *Черное солнце* есть как бы вторжение ночи в день, или, говоря словами Вячеслава Иванова, кризис не столько «явления», сколько самой яви. Этот оксюморон был, в сущ-

ности, метафорическим дубликатом *обратного времени* из «Скрябина и христианства». Но историософский смысл стихов на смерть матери может быть понят в полной мере только при обращении к стихотворению, написанному уже после октябрьского переворота 1917 года — «Среди священников левитом молодым...», которое первоначально носило название — «Иудеям».

Опубликованное в марте 1918 года, оно утратило свой заголовок, зато приобрело посвящение Антону Владимировичу Карташеву, тогдашнему министру вероисповеданий при Временном правительстве, а впоследствии известному историку Православной Церкви:

Среди священников левитом молодым
На страже утренней он долго оставался.
Ночь иудейская сгущалася над ним,
И храм разрушенный угрюмо созидался.

Он говорил: небес тревожна желтизна!
Уж над Евфратом ночь: бегите, иереи!
А старцы думали: не наша в том вина —
Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!

Он с нами был, когда, на берегу ручья,
Мы в драгоценный лен Субботу пеленали
И семисвещником тяжелым освещали
Ерусалима ночь и чад небытия.

Здесь продолжены основные мотивы стихов на смерть матери: храм, иудейские священники, похороны и, наконец, черно-желтая цветовая гамма.

В 1965 году в ответ на просьбу Иосифа Бродского прокомментировать эти стихи Надежда Яковлевна писала: «Речь идет о пророчествах типа «сему месту быть пусту» Евдохи, жены Петра Великого. Иначе говоря, сие место рухнет, как рухнул Иерусалим. Обратите внимание на строку «И храм разрушенный угрюмо созидался». Храм был уже разрушен, и будет разрушен тот, который созидается... Если хотите, это символ культуры вообще. Речь идет о том, что называется «петровский, петербургский период русской истории». Старцы — наделенные властью — не видят приближения конца; его видит лицо неофициальное — молодой левит (Карташев, О.М. — сам). Концом Иерусалима была тьма, ночь, насту-

пившая тогда, когда Он был на кресте и разодралась завеса. В лен пеленали тело, снятое с креста» (СС—II, 1, 479).

Во «Второй книге» она несколько изменила трактовку: «Я думаю, что под левитом Мандельштам имел в виду себя, а не [...] Карташева». Но общий смысл ее все же оставила: «Погибающий Петербург [...] вызывает в памяти гибель Иерусалима. Гибель обоих городов тождественна» (ВК, 92).

Никита Струве, напротив, отстаивал мысль о том, что молодой левит есть именно Антон Владимирович Карташев, поскольку в мандельштамовском стихотворении схвачены его «самые характерные черты» — вплоть до «особенной любви к утрене Великой Субботы, стихиры которой пелись на его отпевании». И давал свой вариант толкования: «Катастрофа, переживаемая Россией и Церковью, уподобляется мраку, покрывшему Иерусалим в момент смерти Христа, и разрушению города римлянами». «И храм разрушенный угрюмо воздвигался (оговорка — у Мандельштама «созидался» — В.М.) ...», вероятно, относится к Православной Церкви, которая на Всероссийском соборе пытается обновиться перед бурей[29].

Но текст стихотворения нигде не содержит параллели «Петербург — Иерусалим», в нем вообще нет петербургских реалий. Если, по христианским верованиям, Иерусалим был разрушен за то, что отверг и распял Мессию, то с Петербургом ничего подобного не случилось — место, на котором он стоит, до сих пор не «пусто», пророчество Евдокии Лопухиной не сбылось. Полагать, что Мандельштам пророчит гибель своему родному городу за нечестие, вряд ли корректно: в его стихах 1917—1918 годов Петербург — живое страдающее существо.

Легко убедиться, что нигде Мандельштам даже намеком не цитирует те места из Евангелия, где говорится о тьме, наступившей в момент смерти Христа. Вот эти места: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого» (Мф: 27, 45); «В шестом же часу настала тьма по всей земле, и продолжалась до часа девятого» (Мк: 15, 33); «Было же около шестого часа дня; и сделалась тьма по всей земле до часа девятого» (Лк: 23, 44). В Евангелии от Иоанна упоминания о тьме и разодравшейся завесе нет, но зато там есть Христос, пеленаемый в погребальные ткани: «Итак, они взяли Тело Иисуса и обвили его пеленами с благовониями, как обыкновенно погребают Иудеи» (Ио: 19, 40). Именно это место легко угадыва-

ется у Мандельштама: «Мы в драгоценный лен Субботу пеленали».

Далее, вряд ли Антон Владимирович Карташев, православный богослов и крупный правительственный чиновник, мог быть «молодым левитом», стоящим «на страже утренней». В Библии о левитах сказано так: «И сказал Господь Моисею, говоря: Приведи колено Левиино, и поставь его пред Ааароном священником, чтоб они служили ему; и пусть они будут на страже за него, и на страже за все общество при скинии собрания, чтобы отправлять службы при скинии; и пусть хранят все вещи скинии собрания, и будут на страже за сынов Израилевых, чтобы отправлять службы при скинии. Отдай левитов Аарону и сынам его в распоряжение; да будут они отданы ему из сынов Израилевых. Аарону же и сынам его поручи, чтобы они наблюдали священническую должность свою [...]» (Числ.: 3, 5—10).

Следовательно, о левите нельзя сказать, что он — лицо неофициальное. Именно официальное, но наделенное иными полномочиями, нежели священники. Когда Мандельштам пишет, что левит оставался «на страже утренней», выделяя его среди священников, он точно следует ветхозаветному тексту. Левиты, во-первых, были подчинены священникам и не смешивались с ними, а во-вторых, стояли «на страже за сынов Израилевых». Но «сынам Израилевым», то есть иудеям, и было адресовано все стихотворение, если вспомнить об утраченном заголовке — «Иудеям». Поэтому невозможно согласиться с Никитой Струве, который пишет: «Под иудеями [...] Мандельштам имеет в виду всех, кто, независимо от того, еврей он или нет, противится христианской цивилизации и примыкает к новой власти, где ночь и небытие»[30]. Под иудеями Мандельштам имел в виду иудеев — и никого больше.

Ночь иудейская, функционально соотносящаяся с *хаосом иудейским* из «Шума времени», прежде всего та самая «непоправимая» ночь, о которой сказано в стихотворении «На смерть матери». Кстати, общим в обоих случаях оказывается мотив похорон по иудейскому обряду — в первом погребают «прах жены», во втором — пеленают «в драгоценный лен» Субботу, то есть Христа. Так что погребенный Христос тоже может рассматриваться как перифраза «черного солнца». Ключом к этой ассоциативной образности остается все та же метафора обратного времени, в логике которого русский поэт Осип Мандельштам превращается в «молодого левита»,

а воскресший Христос оказывается погребаемой «Субботой». Как и в стихотворении «Неумолимые слова...», их объединяет «родимая» глубина, торжествующая «свой закон».

По той же логике «угрюмо созидается» разрушенный храм — как на кинопленке, запущенной с обратного конца. Речь идет об Иерусалимском храме, превращенном в руины легионами Тита в 70 году н.э. Вместе с ним рухнула идея иудейского мессианизма, на смену которой пришло апостольское христианство. Теперь ситуация переворачивается: смертельный кризис христианства ведет к торжеству иудаизма, и «желтое солнце» сменяет собою «черное» (то есть затмившееся) солнце христианства. Трудно согласиться с С.С.Аверинцевым, что Мандельштам поставил «негативный общий знаменатель между Российской империей и окаменевшей Иудеей» (СС—II, 1, 39), но в одном он прав. Мандельштам здесь действительно отвергает национальный мессианизм.

Стихи о молодом левите должны были иметь какой-то конкретный повод, и на него указал Л.Кацис, привлекший к комментированию статью Д.Сегала «Сумерки свободы»: «О некоторых темах русской ежедневной печати 1917—1918 гг.». Д.Сегал писал об откликах русской периодики на вступление в Иерусалим войск генерала Алленби (командующего британскими соединениями в Египте и Палестине с июля 1917 года), что вызвало энтузиазм среди «национально мыслящих евреев Петрограда». В русской столице «созывается митинг сионистов», напоминающий о наступлении «новой эпохи», о возвращении «библейских времен»[31]. Однако датировку стихотворения Мандельштама ноябрем 1917 года Л.Кацис решительно отверг.

Исходя из мысли о том, что Мандельштам — поэт иудейский, он увидел в упоминании о «береге ручья» описание обряда водочерпания, входящего в состав праздника Кущей. А праздник Кущей следует сразу после еврейского Нового года — между 17 сентября и 1 октября. Кроме того, пишет Л.Кацис, в сентябре 1917 года обсуждался проект Декларации Бальфура о «создании еврейского национального очага в Палестине». Все это наложилось друг на друга, и «знакомые с детства, всегда казавшиеся несбыточными молитвы о восстановлении Храма вдруг приобрели политическую и апокалипсическую актуальность»[32].

В трактовке Л.Кациса Мандельштам становится «национально мыслящим евреем», поэтому датировка сентябрем-

октябрем необходима для привязки стихотворения к празднику Кущей. И все же, думается, стихи были написаны в ноябре. Во второй половине октября лорд Бальфур, министр иностранных дел Англии, отправил лорду Ротшильду, президенту Британской Сионистской федерации, Декларацию в поддержку создания еврейского национального государства в Палестине. А 26 ноября Алленби освободил Иерусалим. Понятно, чему в стихотворении Мандельштама радуются старцы — погребению Субботы и занимающемуся в черной ночи желтому рассвету иудаизма, то есть обратному ходу времени.

Коль скоро воздвигается разрушенный Иерусалимский храм и погребается Христос, иудеи, лишенные благодати и священства, получают обратно и то, и другое. Но именно это и вызывает предупреждение молодого левита: «Уж над Евфратом ночь: бегите, иереи!» С Евфрата на Иудею однажды действительно пришла «ночь»: в 587 году до н.э. войска вавилонского царя Навуходоносора разрушили Иерусалим и его храм.

В Библии об этом сказано так: «И сжег дом Господень и дом царя; и все домы в Иерусалиме, и все домы большие сожег огнем. [...] И столбы медные, которые были у дома Господня, и подставы, и море медное, которое в доме Господнем, изломали Халдеи, и отнесли медь их в Вавилон» (4 Цар.: 25, 9—13). Так началось Вавилонское пленение. По логике *обратного времени* сначала созидается разрушенный римлянами Иерусалимский храм, затем погребается Христос, но потом следует «ночь» с Евфрата, и храм снова будет разрушен вавилонянами. Следовательно, старцам надо не радоваться, а бежать.

Суть предупреждения, которое пытается сделать «молодой левит» своим соотечественникам («старцам»), заключалась в том, что наступающая «ночь» христианства не дает повода для радости. Эта ночь идет с Востока, и она в равной мере опасна как для христиан, так и для иудеев. В стихах Мандельштама звучала не только память о Вавилоне и Риме, но и пророчество о будущем. От того, как сложится судьба христианства в XX веке, зависит ход мировой истории и, следовательно, судьба тех, кто сегодня бездумно радуется «черно-желтому свету», погребая Субботу.

После второй мировой войны Мартин Бубер, размышляя над несовместимостью религиозного менталитета иудеев и христиан, придет к выводу, что и те, и другие связаны общей

кризисной ситуацией: «Кризис нашего времени есть также и кризис обоих образов веры [...]». И потому в XX столетии они «должны были бы сказать друг другу невысказанное и оказать друг другу помощь», — для самого Бубера, впрочем, «едва ли представимую сегодня»[33].

Посвящение Карташеву в этом контексте имело свой смысл. Он был одним из тех приверженцев христианской культуры, с которым можно было «аукаться» в наступающей ночи, но, конечно, не реальным адресатом стихотворения и не его героем. Ни в характере, ни в личности, ни в происхождении русского православного богослова не было ничего от той кровной причастности к трагедии иудейства, которую так пророчески предвидит автор стихотворения «Иудеям».

Некогда в «Камне» Мандельштам решительно исключил все, что было связано с собственными иудейскими корнями как нечто провинциальное, с одной стороны, и осложнявшее его взаимоотношения с христианской культурой — с другой. Римско-католический универсализм снял для него проблему «родства и происхождения»: «Я в Риме родился». Теперь в мандельштамовскую лирику снова входили родовые страхи, и *иудейское* в себе он ощущал как источник мощной провиденциальной тревоги.

В истории оживала как будто бы уже похороненная жестковыйность Ассирии и Вавилона, и надвигающаяся ночь не могла быть рассеяна ветхозаветным *семисвещником*. Это понимал «молодой левит» и не понимали «старцы». Что же касается судьбы петербургской культуры, то ей Мандельштам посвятил другие стихи — прежде всего *двойчатку* «Соломинка», написанную в декабре 1916 года и посвященную «красавице тринадцатого года» Саломее Николаевне Андрониковой, которую в дружеском кругу прозвали Соломинкой.

«Стихи Саломее Андрониковой, — писала Надежда Яковлевна, — юношеское поклонение красоте, обычная для мальчика влюбленность в чужую и старшую женщину» (ВК, 205), и это, пожалуй, одна из самых неточных характеристик мандельштамовских стихов в ее блистательных мемуарах. Однако и Саломея Николаевна отнеслась к стихотворению прохладно, назвав его «пустеньким» и посвященным в основном... спальне: «[...] У меня была божественной красоты спальня с видом на Неву, как ледяной замок, и Мандельштам обомлел, заглянув в нее»[34]. Впрочем, женщине не обязательно было разбираться в произведении, явно не носящем любовного

характера да еще насыщенном «магией». Однако спальня, действительно, играет в нем важную роль:

Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью, — что может быть печальней,—
На веки чуткие спустился потолок,

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей!

В часы бессонницы предметы тяжелее,
Как будто меньше их — такая тишина!
Мерцают в зеркале подушки, чуть белея,
И в круглом омуте кровать отражена.

Огромная комната с высоким потолком; «круглый омут зеркала»; кровать с белеющими во мгле подушками; окно, выходящее на Неву, — вот интерьер стихотворения, в который вписана женщина, мучающаяся бессонницей. Ее зовут Саломея, но по ходу стихотворения она именуется то «соломкой», то «соломинкой». Реальной Саломеи Андрониковой здесь нет — есть только ее имя, *чудесный звук*, «внешняя форма слова», как сказал бы Потебня.

Позднее в брошюре «О природе слова» Мандельштам поставит вопрос: что первичнее — «значимость слова или его звучащая природа», и ответит на него так: «Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, обратно: звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре» (СС—IV, 1, 228). «Соломинка» демонстрирует, как это выглядит на практике: «звуковое представление» помещается внутрь «значимости» и дает толчок для образования новых смыслов — «САЛОМея — СОЛОМинка». 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.

Женщина, которая никак не может заснуть, уже в самом начале стихотворения названа «соломинкой», и только во второй строфе появляется ее настоящее имя — Саломея. Между этими двумя словами возникает смысловое напряжение,

поскольку каждое из них как бы претендует на то, чтобы быть именем, то есть выражением внутренней сущности обозначаемого лица: «Не Саломея, нет, соломинка скорей». В итоге «соломинка» начинает писаться с заглавной буквы — Соломинка. Однако и новонайденное имя тоже оказывается неустойчивым — оно как бы пробормативается на протяжении обеих частей всего стихотворения, то утверждаясь, то отрицаясь в качестве имени и возникая то с прописной, то со строчной буквы: соломинка — соломка — соломинка — Саломея — не соломинка — Соломинка — не соломинка — соломинка — Саломея.

Итак, 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». Н.И.Харджиев в качестве ключа предложил статью Теофиля Готье о Бодлере, в которой имена женщин, литературных персонажей Эдгара По (Ленор и Лигейя) и Оноре де Бальзака (Серафита) символизируют «вечно желанный и никогда не достижимый идеал», «божественную красоту», носящую «эфирный, бесплотный» характер (ОМ, 272). Но из всего ряда «эфирных» имен Мандельштам в конце концов останавливается на одном — Лигейя: «Нет, не соломинка — Лигейя, умиранье»; «В моей крови живет декабрьская Лигейя». Новонайденное имя — Лигейя — окончательно вытесняет Саломею-соломинку:

> В моей крови живет декабрьская Лигейя,
> Чья в саркофаге спит блаженная любовь.
> А та, соломинка — быть может, Саломея,
> Убита жалостью и не вернется вновь!

Этим интерес к Соломинке, казалось бы, полностью исчерпывается, так что у Саломеи Николаевны были все основания назвать стихотворение «пустеньким», но она могла бы назвать его и *пустым*, поскольку интуитивно почувствовала в нем свое отсутствие.

М.Л.Гаспаров увидел в «Соломинке» прежде всего тему смерти. По его мнению, здесь изображена реальная женщина, жалующаяся на бессонницу: «Она выпила много снотворного, от которого можно и умереть»; а так как «снотворные были популярным средством самоубийства», то появляется метонимия «всю смерть ты выпила» с дальнейшим разворачиванием смертной темы»[35].

Есть еще, однако, чрезвычайно интересное свидетельство Николая Чуковского, который, навестив Мандельштама в начале 20-х годов зимой в Петербурге, тоже «обомлел» от вида его комнаты и описал ее, в сущности, едва ли не цитатой из «Соломинки»: «Окно выходило на замерзшую Неву, мебель была роскошная, с позолотой, круглые зеркала в золоченых рамах, потолок был высочайший, со сгустившейся под ним полутьмою, в углу стояли старинные часы — величиной со шкаф, которые отмечали не только секунду, но и месяц, и число месяца»[36]. Следовательно, тема смерти тесно связана с темой времени — такие же напольные часы «поют о смертном часе», отбивая время, в спальне Соломинки.

Н.И.Харджиев указал на то, что символика «смерти» и «двенадцати месяцев» восходит к пьесе Велимира Хлебникова «Ошибка смерти», сославшись на то, что Мандельштам упомянул ее в статье «Буря и натиск» (ОМ, 272). Героиня пьесы зловещая Барышня-смерть «сосет красную сладкую воду» через «золотую соломинку». Мандельштамовская соломинка названа «звонкой» и «сухой», и, следовательно, она тоже «золотая». Вместе с ней пьют «красную воду» (то есть кровь) и ее двенадцать гостей-месяцев, которые один за другим становятся мертвецами, «умирающими» по мере истечения года.

Тринадцатый посетитель обманывает Смерть, заставляя ее выпить из чаши жизни, и «двенадцать оживают толчками по мере ее умирания». Так как время движется по кругу годового циферблата, то тринадцатый посетитель оказывается первым месяцем нового года и начинает собою новый цикл. Хлебниковская пьеса содержит в себе тему смерти и ее преодоления в результате кругового движения времени.

Здесь стоит вспомнить еще одну пьесу, имеющую к стихотворению Мандельштама самое непосредственное отношение, — «Саломею» Оскара Уайльда, получившую в русском искусстве начала XX века статус «вторичного мифа». Блок, побывавший на генеральной репетиции «Саломеи» в театре В.Ф.Комиссаржевской в ноябре 1908 года (спектакль был запрещен по распоряжению Синода), ввел героиню этого сюжета в «Итальянские стихи», написанные годом позже:

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Завершила в русской поэзии этот миф Анна Ахматова в «Поэме без героя», символизировав темную, «дионисийскую» сторону своей главной героини Путаницы-Психеи, или «Козлоногой», «вихрем Саломеиной пляски». Что касается Мандельштама, то он, побывав в 1908 году в Париже на симфоническом концерте из произведений Рихарда Штрауса под управлением самого композитора, был потрясен «Танцем Саломеи» и «немедленно» написал о нем стихотворение, которое, к сожалению, не сохранилось (Осип Мандельштам и его время, 41).

Так что имя Саломеи должно было отсылать к совершенно определенному ряду ассоциаций — страстность, соблазнительность, жестокость, гибельность. Этот ассоциативный ряд уже был реализован в стихах о безумной Федре. Переименование же Саломеи в Соломинку давало совершенно иной набор качеств — сухость, звонкость, ломкость, смертность. В сущности, здесь совершался переход от агрессии страсти к страдательному началу, к уязвимой и гибельной человечности.

В ряду *блаженных слов*, где оказывалась Соломинка, была и бальзаковская Серафита-Серафит — женщина-андрогин. Это заставляет вспомнить пассаж из статьи «Франсуа Виллон», где говорилось, что «лирический поэт, по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога», к «лирическому гермафродитизму» (СС—IV, 1, 173). Если обратить внимание на то, что «декабрьская Лигейя» живет «в крови» лирического «я», станет понятным, что бодрствование женщины в огромной спальне под ночной бой часов — это и бодрствование творческого сознания, пытающегося преодолеть смерть-сон. А мотив спальни-саркофага заставляет обратиться к новелле Эдгара По «Лигейя»..

Впервые мотивы из Эдгара По появляются в стихотворении Мандельштама 1913 года «Мы напряженного молчанья не выносим...», где упоминается дом Эшеров. Так что к Ленор и Лигейе можно добавить Мадлен из «Падения дома Эшеров». Все эти героини объединены одной чертой — в их жизни обнаруживается роковая предопределенность к смерти в расцвете сил. Но Лигейя в этом ряду — случай особый.

В героине Эдгара По живет противоречие между обреченностью на смерть и «необузданным стремлением к жизни». Похоронив Лигейю, ее возлюбленный женится на леди Ровене

Тремейн. В новелле описывается жуткий, огромный брачный чертог, который становится саркофагом для таинственно и внезапно умершей леди Ровены. Далее с телом покойной Ровены начинают происходить чудеса — оно пытается ожить. Но когда закутанная в саван фигура встает со смертного ложа, в ней узнается леди Лигейя, дух которой, борясь со смертью, вселился в тело леди Ровены и заставил его ожить. Новелле предпослан эпиграф: «Ни ангелам, ни смерти не предает себя человек всецело, кроме как через бессилие слабой воли своей»[37].

Мандельштамовская Саломея-Соломинка спит под бой часов, «поющих» о смерти, и потому ей адресована «жалость». Но в крови лирического героя стихотворения остается жить «декабрьская Лигейя», то есть воля к бытию, сопротивляющаяся соблазну засыпания-умирания, символизированного морозным воздухом за окном, замерзающей Невой, сгущающимися под потолком сумерками. В черновых редакциях эти мотивы звучали еще острее:

> И, к умирающим склоняясь в черной рясе,
> Заиндевелых роз мы дышим белизной.

Кстати, именно отсюда берет начало мотив «похорон» и «праздника черных роз» из стихотворения «Меганом», написанного годом позже. В этом ощущении смерти как тотальной эпидемии Мандельштам перекликался с Пастернаком, который чуть позже скажет:

> А в наши дни и воздух пахнет смертью:
> Открыть окно, что жилы отворить.

Мотивы «Соломинки» найдут продолжение в «Веницейской жизни», где будут повторены и спальня, и женщина, и «праздничная смерть», и сон, приравненный к смерти. Переход из спальни на погребальные носилки незаметен и легок:

> Всех кладут на кипарисные носилки,
> Сонных, теплых вынимают из плаща.

В этом контексте выучиться *блаженным словам* означает преодолеть соблазн «умереть-уснуть», то есть, в конечном итоге, *заговорить*.

В «Скрябине и христианстве» Мандельштам писал о «виноградниках старого Диониса», в которых видится лицо — «закрытые глаза» и «торжественная, маленькая голова,

чуть запрокинутая кверху»: «Это муза припоминания — легкая Мнемозина, старшая в хороводе. С хрупкого, легкого лица спадает маска забвения — проясняются черты; торжествует память — пусть ценою смерти: умереть значит вспомнить, вспомнить значит умереть... Вспомнить во что бы то ни стало! Побороть забвение — хотя бы это стоило смерти [...]» (СС—IV, 1, 204). Любопытно, что портрет Мнемозины оказывается по закону «лирического гермафродитизма» автопортретом самого Мандельштама. Достаточно вспомнить хотя бы цветаевское описание его внешности: «Глаза опущены, а голова отброшена. Учитывая длину шеи, головная посадка верблюда» (Осип Мандельштам и его время, 91).

Итак, творчество есть припоминание *блаженных слов*, что рождает поэтику релятивистского, амбивалентного типа. В ней *сон* может быть знаком беспамятства и смерти, но может обозначать единство памяти и культуры. *Смерть* может предстать нехваткой воли к бытию, забвением, но может оказаться и высшим волевым напряжением. Значения слов никогда не даны и создаются в каждом случае заново. Однако этот релятивизм предполагал тем не менее прочный ценностный фундамент.

Если в «Камне» воспевалась божественная светоносность и легкость великих европейских соборов, то в «Tristia» все было иначе. «Все стало тяжелее и громаднее, — скажет чуть позже Мандельштам в брошюре «О природе слова», — потому и человек должен стать тверже, как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней так, как алмаз к стеклу» (СС—IV, 1, 230). Соломинка, выступая как знак хрупкости и ломкости материала, из которого сделан человек, провоцировала поиск слова, которое должно было стать символом обретения воли к существованию. Так реализовывался сюжет переименования Саломеи-Соломинки в Лигейю, где безвольная женская податливость преобразовывалась в мужскую волю.

В той же брошюре Мандельштам не случайно напишет о В.В.Розанове с его «филологической» душой, «которая в неутомимом искании орешка щелкала и лущила свои слова и словечки, оставляя нам только шелуху». Именно поэтому Розанов остался «ненужным и бесплодным писателем», умирающим «разумной и мыслящей смертью, как умирают поколения» (СС—IV, 1, 223). «Нищенствующей» филологии Розанова Мандельштам противопоставил «героическую» филологию Анненского, стихи и трагедии которого «можно

сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь [...] навстречу хазарской ночи» (СС—IV, 1, 225).

В «Мадригале», обращенном к Саломее Андрониковой, Мандельштам писал:

Дочь Андроника Комнена,
Византийской славы дочь!
Помоги мне в эту ночь
Солнце выручить из плена,
Помоги мне пышность тлена
Стройной песней превозмочь.

Собственное творчество осознавалось им как преодоление обступающей ночи «стройностью» слова.

IV. ПОВОРОТ РУЛЯ

Историософские страхи и предчувствия до сих пор облекались у Мандельштама в форму событий личного характера. В 1917 году в его жизнь, как и в жизнь всех его современников, вторглось Абсолютное Событие, которое втягивало русскую литературу в прямой, оголенный разговор о современности. Избежать этого разговора не был властен никто. Не удивительно, что на первый план сразу выдвинулась гражданская, «народническая» закваска личности Мандельштама, которая до сих пор была вытеснена проблематикой историософского толка.

Надежда Яковлевна вспоминала, как в 30-е годы в Мандельштаме боролись два начала — «свободное размышление и гражданский ужас». Ее собственное отношение к этой дилемме было категоричным: «Я помню, как он говорил А.А., что теперь надо писать только гражданские стихи, — давайте посмотрим, кто из нас с этим справится... Но гражданская тема — все-таки кусок черствого хлеба и полностью не могла его удовлетворить. Мне кажется, что она была просто навязана ему невыносимым временем. Свойственный ему подход — историософский, а не гражданский»[38]. Однако это не вполне так.

Гражданское и историософское в его творчестве вступали в сложное взаимодействие, многое определяя друг в друге.

Гражданские стихи Мандельштама всегда риторичнее и одномернее историософских, более того — они зачастую сбивали ось центральной поэтической идеи Мандельштама (об этом впереди еще будет речь), но тем не менее без них он так же непредставим, как и его любимый Тютчев. К сожалению, нам неизвестен мандельштамовский доклад «Несколько слов о гражданской поэзии», прочитанный в марте 1914 года в петербургском «Обществе поэтов», но стихи, в которых есть прямой отклик на войну, хорошо показывают, что он пытался соединить гражданский пафос и «свободное размышление».

В «Камне» Мандельштам стремился слить историю, культуру и политику, и в этом, как точно заметил С.С.Аверинцев, ему чрезвычайно был важен опыт Тютчева (СС—II, 1, 36—37). С крушением «римской идеи» его интерес к политике сильно остыл, и позднее он скажет о «полосе политической бездейственности, продолжавшейся вплоть до Октябрьской революции 17 г.» (Шенталинский, 18).

Февральскую революцию Мандельштам практически проигнорировал, ограничившись тем, что пристроил свой «Зверинец» в «Новую жизнь», как саркастически заметил С.П.Каблуков, «по 1 рублю за строку» (К, 257). Его регулярные «побеги» в Крым были попыткой не только отодвинуть страх перед обступающей ночью, но и дистанцироваться от политики. Там, на берегу Черного моря, он ощущал средиземноморскую культуру как реальность, как «солнце Илиона». Его стремление создать из крымского материала нечто более «реальное», нежели современность, тонко почувствовал Каблуков. Процитировав в своем дневнике (март 1915 года) мандельштамовское «Равноденствие» («Есть иволги в лесах...»), он с грустной иронией добавил: «Как это подходит к нашему северному столичному равноденствию. Вчера и сегодня мороз — 11° R, днем вьюга и невесенний ветер. И до покоя далеко: все война и война, которой и конца не видно. Все сходим с ума, медленно, хоть и верно...» (К, 250).

Если Петербург в 10-е годы был символическим воплощением *римской идеи*, то Крым теперь символически выражал идею *эллинизма*. В стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...», написанном в Алуште летом 1917 года, возникала античная Таврида. В 1915 году крымские реалии существовали в модальности римского мифа («С веселым ржанием пасутся табуны...») — теперь на смену ей приходил миф

гомеровский, медиумически вызываемый из прохладной глубины крымского дома и ухоженных виноградников:

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
Не Елена — другая, — как долго она вышивала?

Пенелопа, ткущая (у Мандельштама — вышивающая) в ожидании Одиссея, не случайно дана описательным оборотом: «Не Елена, другая...». Елена — первопричина Троянской войны, без нее не было бы самого гомеровского мифа. Но Мандельштаму более всего важен сдвиг от воинственной, разрушительной стороны предания к его культурной функции. А так как «культура» в переводе с латинского означает «возделывание», то «старинная битва» лишь просвечивает в запутавшейся зелени «кудрявых» виноградников. Акцент сделан на мотивах виноделия и ткачества, покоя и тишины, на возвращении Одиссея домой.

«Ржавчина», которая в 1915 году была названа «римской», теперь становится «эллинской». Константин Мочульский, тщетно пытавшийся выучить Мандельштама греческому языку, видел в алуштинских стихах гениальную отгадку самого духа этого языка. И, процитировав строки об Одиссее, возвратившемся домой, заметил, что в них «больше «эллинства», чем во всей «античной» поэзии многоученого Вячеслава Иванова» (Осип Мандельштам и его время, 66).

Мандельштам писал об «эллинизации» мира еще в «Скрябине и христианстве», но именно в этом стихотворении поэтически воплощена благородная наука возделывания земли, которая более всего соприродна творчеству. Позднее в Воронеже он продолжит эту аналогию, написав о «безоружной» и зиждительной работе земли. В брошюре «О природе слова» он напишет: «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это — домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку. [...] Эллинизм — это сознательное окруже-

ние человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом» (СС—IV, 1, 226—227).

Неизвестно, читал ли Мандельштам «Философию хозяйства» Сергея Булгакова (она вышла в 1912 году) с его размышлениями об «экономизме» как очеловечивании природы, как об организации действительности ради ее одухотворения. Для последователя Владимира Соловьева экономика представляла собою род «софийной» деятельности, направленной на преображение материального мира. Но даже если Мандельштам и прошел мимо «Философии хозяйства», объективно он оказывался в русле сходных мыслей, когда в «Пшенице человеческой» писал: «Ныне трижды благословенно все, что не есть политика [...], ныне благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности» (СС—IV, 2, 250).

И хотя это было сказано в 1923 году, однако само утверждение, что «политическая жизнь катастрофична по существу» и организация экономики есть «борьба с исторической катастрофой» (СС—IV, 2, 249), помогает понять пафос алуштинского стихотворения. «Экономика» в нем преобладает над «политикой», «Одиссея» над «Илиадой», а «старинная битва» уже не является катастрофой. Крымско-эллинские стихи Мандельштама, в которых, говоря словами Ю.И.Левина, происходит «срастание» Крыма с Элладой и создается общее «крымско-эллинское пространство»[39], оказывались и защитой от исторической катастрофы, и ответом на нее, как на вызов.

В Алуште же двумя-полуторами месяцами ранее было написано стихотворение «Декабрист», в котором возникает образ одинокого мыслителя, отторгнутого историей, идущей своими неисповедимыми путями:

Честолюбивый сон он променял на сруб
В глухом урочище Сибири
И вычурный чубук у ядовитых губ,
Сказавших правду в скорбном мире.

Шумели в первый раз германские дубы,
Европа плакала в тенетах,
Квадриги черные вставали на дыбы
На триумфальных поворотах.

А.Морозов видел в этих стихах выражение идеи о союзе

России и Германии — «двух стран континентальной Европы, замкнутых не на Рим, а на Элладу»[40]. В черновике «германские» мотивы имели еще более резкую выраженность:

«С глубокомысленной и нежною страной
Нас обручило постоянство».
Мерцает, как кольцо на дне реки чужой,
Обетованное гражданство.

Но все же не стоит придавать «Декабристу» характер некоей культурно-политической программы. Реальный смысл стихотворения лежит в иной плоскости.

В.Жирмунский обратил внимание на то, что здесь присутствуют, с одной стороны, «черные квадриги» нового Цезаря (то есть Наполеона), с другой — дубовые рощи просыпающейся Германии и «голубой пунш» в стаканах молодых мечтателей с «вольнолюбивой гитарой», памятью о рейнском походе[41]. Иными словами, современность Мандельштам видит сквозь призму эпохи наполеоновских войн. Это накладывает отпечаток и на образ «декабриста» с его «честолюбивым сном».

Он напоминает о Чаадаеве, «ядовитые губы» которого сказали правду об отлученности России от единой истории европейских народов. Но эта история выдвинула «нового Цезаря», триумфально шествующего по Европе. А так как герой стихотворения — «декабрист», сторонник «гражданской вольности», несовместимой с «цезаризмом», то он обречен на «сруб в глухом урочище Сибири». Речь идет о том, что европейская идея оказалась неосуществима в ее «гражданском» варианте, превратившись в «честолюбивый сон».

«Декабрист» — стихотворение о тупике и «путанице» европейски ориентированной русской мысли:

Все перепуталось, и некому сказать,
Что, постепенно холодея,
Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея.

«Россия, Лета, Лорелея» — еще один ряд *блаженных слов*, которым предстоит выучиться. *Лета* для человека, потерпевшего жизненную катастрофу, — символ спасительного беспамятства, тот пушкинский «холодный ключ забвенья», который «слаще всех жар сердца утолит». У Мандельштама это слово дано в контексте, близком Анненскому:

О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

Можно сказать, что мандельштамовская *Лета* и есть «равнодушие к обидам и годам», в чем, собственно, и заключается «сладость» повторения этого слова.

Что касается *Лорелеи*, то здесь мы имеем дело с новым поворотом «германской», «рейнской» темы. Мотивы соблазнительного и опасного зова, связанного с путешествием по воде, и опасности, исходящей от подводных рифов, уже звучали в стихотворении Мандельштама «В изголовьи Черное Распятье...», только функцию «рифов» там выполнял тютчевский «подводный камень веры». Теперь та же коллизия возникает в контексте народной немецкой легенды о *Лорелее*, символизирующей для поэта гибельный соблазн чужой культуры.

Обертоном здесь звучали гейневские, то есть иудейские мотивы, что проясняет одно из самых загадочных стихотворений Мандельштама 1933 года, написанное в преддверии новой общеевропейской катастрофы:

Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:
Ведь все равно ты не сумеешь стекло зубами укусить.

О, как мучительно дается чужого клекота полет —
За беззаконные восторги лихая плата стережет.

.....

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?

И в наказанье за гордыню, неисправимый звуколюб,
Получишь уксусную губку ты для изменнических губ.

Ариост(о) и Тассо, поэты итальянского Ренессанса, превращаются в чудовищ, связанных, как и *Лорелея*, с запредельной стихией воды. «Иудейский» подтекст этих стихов более чем очевиден — наказание их лирическому герою приходит в виде уксусной губки, которую получил на кресте «изменник» Христос. Таким образом, выбор христианской, европейской культуры оказывается для Мандельштама гибельным вдвойне — и в силу недостижимости цели, и по причине измены родным корням.

Если вернуться к «Декабристу», то «кольцо на дне реки

чужой» — мотив, также восходящий к Гейне, писавшему об обольстительности опасных глубин Рейна:

Обещая, обольщая,
Так вода чиста, светла!
Но могу ль не знать, какая
Там, на дне, и смерть, и мгла.
(Пер. В.Левика)

«Обетованное гражданство», похороненное на дне реки, — символ Европы, которая так и не нашла для себя адекватную государственно-политическую форму, оставшись «честолюбивым сном». Тем не менее для Мандельштама эта невоплощенность еще не означала невоплотимости:

— Тому свидетельство языческий сенат —
Сии дела не умирают!

«Языческий сенат» — античный Олимп, с которого боги взирают на дела смертных, и тем самым политическая жизнь Европы приобретает характер величественного зрелища. Однако, как я уже сказал, Мандельштам угадывает в этом зрелище контуры «исторической катастрофы», что подчеркнуто мотивами Рейна и *Лорелеи*.

Катастрофа стала реальностью в октябре 1917 года, и на какое-то время открытая гражданская тема полностью вытеснила в лирике Мандельштама тему историософскую. Сам он сказал об этом так: «Октябрьский переворот воспринимаю резко отрицательно. На Советское правительство смотрю, как на захватчиков, и это находит свое выражение в моем опубликованном в «Воле народа» стихотворении «Керенский». В этом стихотворении обнаруживается рецидив эсеровщины: я идеализирую Керенского, называя его птенцом Петра, а Ленина называю временщиком» (Шенталинский, 18):

Когда октябрьский нам готовил временщик
Ярмо насилия и злобы,
И ощетинился убийца-броневик,
И пулеметчик низколобый, —

— Керенского распять! — потребовал солдат,
И злая чернь рукоплескала:
Нам сердце на штыки позволил взять Пилат,
И сердце биться перестало!

Керенский наделен здесь «чаадаевскими» чертами «свободного гражданина», бестрепетно исполняющего свой долг «среди гражданских бурь и яростных личин». В ненависти «злой черни» к «щенку Петрову» угадывается актуальное для Мандельштама противопоставление Петербурга как символа государственного строя — «бунташной» Москве, носительнице исторического хаоса. И хотя Москва не выступает в этих стихах в качестве антитезы Петербургу явно, «антипетровский», «антипетербургский» характер Октябрьского переворота вполне очевиден.

Мотивы похороненного солнца, ночи, похожей на бред, в стихах, датированных ноябрем-декабрем 1917 года, достигают необычайно высокой концентрации. Особенно мощно они звучат в восьмистишии, посвященном созыву Поместного собора Русской Православной Церкви и избранию патриарха Тихона:

Кто знает, может быть, не хватит мне свечи
И среди бела дня останусь я в ночи,
И, зернами дыша рассыпанного мака,
На голову мою надену митру мрака, —

Как поздний патриарх в разрушенной Москве,
Неосвященный мир неся на голове,
Чреватый слепотой и муками раздора,
Как Тихон — ставленник последнего собора!

Здесь вновь варьируется образность, берущая начало в «Федре» и «Соломинке»: ночь, застающая человека «среди бела дня»; иррациональность и «слепота» истории; разрушение архитектурной целостности культурно-исторического бытия, деструкция, «раздор»; паралич воли и соблазн погружения в «сон», в небытие, в забытье. Но есть, однако, и нечто принципиально новое — уподобление себя патриарху Тихону, чувство величайшей ответственности за «неосвященный мир».

В «Скрябине и христианстве» Мандельштам писал: «Всякий, кто чувствует себя эллином, и ныне должен быть настороже — как две тысячи лет назад... Мир нельзя эллинизировать раз навсегда, как можно перекрасить дом... Христианский мир — организм, живое тело. Ткани нашего мира обновляются смертью. Приходится бороться с варварством новой жизни — потому что в ней, цветущей, не побеждена смерть!» (СС—IV, 1, 204—205).

Стихи о патриархе Тихоне были формулировкой выбора — в пользу жизни, ткани которой обновляются через распад и гибель. Именно здесь Мандельштаму как никогда становилась близка идея «дионисийства» с его диалектикой вечно умирающего и вечно воскресающего бытия. Урок объективности, полученный в юности от Вячеслава Иванова, оказывался чрезвычайно необходимым. Революция, с необыкновенной легкостью обрушившая разнообразные концепции и теории, стала труднейшим испытанием для того, кто хотел оценить ее исторический смысл.

В этом контексте становятся понятными загадочные стихи, написанные в декабре 1917 года:

Когда на площадях и в тишине келейной
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.

В серебряном ведре нам предлагает стужа
Валгаллы белое вино,
И светлый образ северного мужа
Напоминает нам оно.

Но северные скальды грубы,
Не знают радостей игры,
И северным дружинам любы
Янтарь, пожары и пиры.

Здесь апатии и бездействию противопоставлены «северные дружины», «янтарь, пожары и пиры», то есть героическое, активное начало. Однако и оно ведет к гибели, ибо напиток, предложенный «жестокой зимой», это вино Валгаллы — мифологической обители, куда после смерти отправляются убитые в бою воины. Германская тема продолжает звучать все теми же мотивами гибельного соблазна, что и в «Декабристе». Но если там делался выбор в пользу «труда и постоянства», то здесь войне предпочитается волшебство «игры» (ср. у позднего Мандельштама: «Еще побыть и поиграть с людьми»).

Это объясняет, почему Мандельштам, по его собственному признанию, в начале 1918 года сделал «резкий поворот к советским делам и людям» (Шенталинский, 18). Он выбирал сотрудничество с действительностью и в главном совпадал с Гумилевым, который, вернувшись в апреле 1918 года в Пет-

рограда, сформулировал свою позицию очень определенно: «[...] В наше трудное и страшное время спасенье духовной культуры страны возможно только путем работы каждого в той области, которую он свободно избрал себе прежде»[42].

В феврале 1918 года Мандельштам поступил на службу в Центральную коллегию по разгрузке и эвакуации Петрограда. По словам Михаила Кузмина, он даже гордился «своим новым назначением», а в глазах некоторых современников выглядел «молодым поэтом, пристроившимся в комиссариате»[43]. В марте, на фоне немецкого наступления на Петроград, он пишет стихотворение об «умирающем» Петрополе, то есть о конце петербургского периода русской истории («На страшной высоте блуждающий огонь...»). В том же месяце Советское правительство переехало в Москву, завершив тем самым двухсотлетнюю тяжбу двух русских столиц о первенстве. Отъезд Мандельштама в конце мая того же года в новый центр русского государства стал как бы исполнением желания, прозвучавшего в «Камне»: «Участвовать в твоей великой каре // Хоть тяжестью меня благослови!»

Георгий Иванов вспоминал: «Шумная московская жизнь казалась ему вольным миром — здесь он задыхался... «Если здесь задыхаешься — там сломаешь шею», — холодно сказал ему на прощанье Гумилев. [...] «Может быть, и не сломаю!» — «Сломаешь», — твердо повторил Гумилев» (Осип Мандельштам и его время, 88—89). Как бы скептически ни оценивать достоверность мемуаров Георгия Иванова, в данном случае нет оснований им не верить. Слово «задыхаюсь» — из мандельштамовского словаря, и свидетельствовало оно не только об отношении к Петербургу как пустому, холодному и ночному городу, но и о сохранившейся вере в целесообразность исторического процесса. Мандельштам боялся отлучения от истории как духовной смерти.

Обживание Москвы началось для него стихотворением «Прославим, братья, сумерки свободы...», где революция осмысливалась как акт коллективного выбора — с одной стороны, и как начало «восхождения» к новому историческому бытию — с другой. В нем рисовались утренние сумерки, из которых вот-вот поднимется солнце. «Солнцем» у Мандельштама оказывается народ, или, говоря его же словами, «сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия»:

Прославим, братья, сумерки свободы,
Великий сумеречный год!
В кипящие ночные воды
Опущен грузный лес тенет.
Восходишь ты в глухие годы, —
О, солнце, судия, народ.

Народ осмысливается как главный «судия» в исторических распрях революционной эпохи, и именно в этом заключались элементы «революционности» и «разночинства» автора «Tristia».

«Восхождение» народа-солнца имеет здесь очевидные архитектурные коннотации — стоит вспомнить строки об «архитектурно обоснованном восхождении» из «Франсуа Виллона» (СС—IV, 1, 176) или начало чуть позже написанной статьи «Государство и ритм»: «Организовывая общество, поднимая его из хаоса до стройного исторического бытия [...]» (СС—IV, 1, 208). Такое же «архитектурное» звучание имеют и основные мотивы его гражданских стихов 1917—1918 гг. Так, например, «ярмо насилия и злобы», приготовленное народу «октябрьским временщиком», не случайно ассоциировалось с «тяжестью», как не случайно Россия, благословляющая Керенского, спускалась в «далекий ад» *легкими* стопами.

В стихотворении «Прославим, братья, сумерки свободы...» эти мотивы перегруппировывались. «Бремя власти», несмотря на свой «невыносимый гнет», мыслилось не ярмом, уготованным народу политическим насильником, а веригами, добровольно возлагаемыми на себя «народным вождем»:

Прославим роковое бремя,
Которое в слезах народный вождь берет.
Прославим власти сумрачное бремя,
Ее невыносимый гнет.

Этот «народный вождь» вызвал у исследователей самые разноречивые истолкования. Никита Струве увидел в нем Ленина[44]. А.Мец полагал, что это патриарх Тихон (ПСС, 552). Омри Ронен писал, что здесь в единое целое сливаются Тихон и Керенский[45]. Но скорее всего Мандельштам не имел в виду ни патриарха, который мог стать «народным вождем» только в теократическом государстве, ни Керенского, историческая

роль которого к тому времени не только была сыграна, но и выявила свой травестийный характер.

Он говорил о неких долженствующих быть взаимоотношениях народа и вождя — о команде одного корабля. Не случайно в этом стихотворении звучит объединяющее «попробуем»:

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.
Как плугом, океан деля...

«Мужи» — такая же идеальная возможность объединения всех находящихся на «корабле», как «народный вождь» — идеальная возможность рождения власти, сознающей свою ответственность перед народом. Всех должна объединить общая историческая задача или, как удачно выразился М.Л.Гаспаров, «общее дело поворота»[46]:

Мы в легионы боевые
Связали ласточек — и вот
Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живет.

В брошюре «О природе слова» Мандельштам писал: «В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и «мужа». Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи» (СС—IV, 1, 230). Речь шла о том, что все, плывущие на корабле, который резко меняет курс, должны быть «мужами» — и власть, и народ, и хранители культуры. Но от последних требуется еще и огромная сила жертвенности, самоотречения:

В ком сердце есть — тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет.
.....
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля.

Тот, кто «слышит» время, кто понимает трагизм происходящего, кто жертвует «честолюбивым сном» во имя «труда и постоянства», не является ни властью, ни народом. Это — люди духа, которые приняли решение отдать свою творческую силу общему историческому делу, что символически

выражено мотивом ласточек, поднимающих солнце из «кипящих ночных вод». Так зарождается мандельштамовская мысль о кенозисе как основе творческого поведения художника в новую историческую эпоху.

Сотрудничество с властью началось для Мандельштама тем, что по рекомендации Луначарского он был принят на должность заведующего подотделом художественного развития учащихся в Отделе реформы школы Наркомпроса[47]. О надеждах, которые возлагались им на новую власть и новую жизнь, свидетельствует статья «Государство и ритм», выросшая из доклада «Общественное значение ритмики и роль ритма в искусстве», прочитанного им на одном из заседаний в ноябре 1918 года.

Мандельштам писал, что новый социальный коллектив должен быть воспитан «ритмически», видя в популярной тогда системе ритмического воспитания Эмиля Далькроза залог того, что государство берет на вооружение «могущественное средство, завещанное ... гармоническими веками: ритм как орудие социального воспитания» (СС—IV, 1, 208). Здесь, в сущности, повторялся один из главных тезисов доклада «Скрябин и христианство» — о том, что «государство взяло музыку под свою опеку, объявив ее своей монополией, а музыкальный лад — средством и образцом для поддержания политического порядка, гражданской гармонии — эвномии» (СС—IV, 1, 203).

В этой статье наивное утопическое видение единства задач культуры и политики борется с трезвым пониманием действительной ситуации. В упованиях на ритм как организующую силу будущего, с одной стороны, предательски проглядывала вячеславоивановская утопия «соборного» человечества, объединенного «дионисийским» экстазом: «Там, где вчера была только схема, — завтра запестреют ткани хоровода и послышится песня. [...] На этих праздниках мы увидим новое, ритмически-воспитанное поколение, свободно изъявляющее свою волю, свою радость и печаль» (СС—IV, 1, 210).

С другой стороны, Мандельштам писал о том, что в современности совершается «филологическое предательство» (СС—IV, 1, 210). Если иметь в виду, что филология была для Мандельштама символом ренессансной Европы, наследницы Эллады, то понятно, почему он пытался противопоставить этому «предательству» тезис о «двух возрождениях» —

«первом ренессансе во имя личности» и «втором — во имя коллектива». Мандельштам уговаривал едва ли не себя самого, что «антифилологический характер нашей эпохи не мешает считать ее гуманистической, поскольку она возвращает нам самого человека, человека в движении, человека в пространстве и времени, — ритмического, выразительного человека» (СС—IV, 1, 210). В главных чертах его историософская мысль совпадала с размышлениями Блока, писавшего в «Крушении гуманизма» о перехвате культурной инициативы массами, носителями «духа музыки», которые отрицают культуру европейского гуманизма во имя будущего ее расцвета (Блок, VI, 113—115,).

Но для Блока европейский гуманизм был обречен в силу его несовместимости с «духом музыки», ибо «во всем мире звучит колокол антигуманизма» и новое музыкальное движение «представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации» (Блок, VI, 114—115). Мандельштам настаивал на преемственности и сопротивлялся катастрофе — в то время как Блок провозглашал разрыв и считал катастрофу благодетельной.

В статье к годовщине смерти Блока Мандельштам писал: «Душевный строй поэта располагает к катастрофе. Культ же и культура предполагают скрытый и защищенный источник энергии, равномерное и целесообразное движение: «любовь, которая движет солнцем и остальными светилами». Поэтическая культура возникает из стремления предотвратить катастрофу, поставить ее в зависимость от центрального солнца всей системы [...]» (СС—IV, 2, 256).

Размеры катастрофы Мандельштаму были ясны. В брошюре «О природе слова» он снова вернется к размышлениям об «антифилологическом духе», который «вырвался из самых глубин истории», об «антифилологическом огне», изъязвляющем «тело Европы» и навеки опустошающем «для культуры ту почву, на которой он вспыхнул». Более того, он хорошо понимал, что у человека культуры нет сил погасить этот огонь: «Ничем нельзя нейтрализовать голодное пламя. Нужно предоставить ему гореть, обходя заклятые места, куда никому не нужно, куда никто не станет торопиться» (СС—IV, 1, 224).

Конечно, идеи Далькроза в этой ситуации были всего лишь шатким фундаментом для иллюзий относительно судьбы «филологии», да и сам он вскоре к ним поостынет.

Е.М.Тагер вспоминала, как в начале 30-х годов он сказал ее дочери, посещавшей студию художественного движения Гептахор, опиравшуюся на далькрозовскую систему и аналогичные идеи Айседоры Дункан: «— Я не говорю, что Гептахор чужд искусству. Но в искусстве танца, как и во всех искусствах, есть первая ступень изучения, есть азбука, алфавит. И вот если Гептахор усвоил пять-шесть первых знаков этого алфавита, то классический балет — и особенно русская школа балетного танца — знает все тридцать или тридцать пять знаков» (Осип Мандельштам и его время, 240).

Как признавался сам Мандельштам, его энтузиазм в отношениях с властью в 1918 году быстро сменился «политической депрессией, вызванной крутыми методами осуществления диктатуры пролетариата» (Шенталинский, 18). Для него эта депрессия началась со столкновения с Яковом Блюмкиным.

В московском Кафе поэтов пьяный Блюмкин хвастался безграничными возможностями власти публично, прилюдно: «[...] Подпишу бумажку — через два часа нет человеческой жизни»[48]. По версии Георгия Иванова, Мандельштам вырвал у него из рук пачку ордеров на арест, в которых оставалось только проставить любую фамилию, и убежал. На вопрос, о чем он думал после стычки с Блюмкиным, Мандельштам ответил: «Ни о чем. Читал какие-то стихи, свои, чужие. Курил. Когда начался рассвет и Кремль порозовел, сел на скамейку и заплакал» (Осип Мандельштам и его время, 79).

Из протоколов Наркомпроса мы знаем о том, что он в «начале июля [...] захворал истерией»[49]. Это был нервный шок от столкновения с конкретной политической практикой новой власти. Объяснения, данные Мандельштамом Дзержинскому по поводу поведения Блюмкина (к тому времени уже виновному в убийстве немецкого посла графа фон Мирбаха), ничего не меняли. 30 августа Леонид Канегиссер застрелил председателя петроградской ЧК М.С.Урицкого, и в тот же день в Москве был ранен Ленин. Советская власть объявила о «красном терроре» в ответ на «белый террор». В феврале 1919 года Мандельштам уезжает на Украину — сначала в Харьков, потом — в Киев. Его собственное признание: «Все чуждо нам в столице непотребной» — оказалось пророческим.

Впереди было знакомство с Надей Хазиной, будущей Надеждой Яковлевной Мандельштам. И — снова Крым.

V. ВЕЧНОЕ ВОЗВРАЩЕНИЕ

Как было сказано ранее, в «Камне» музыка выступала логически организованной структурой, замкнутой в безупречно строгую форму:

Кто по-крестьянски, сын фламандца,
Мир пригласил на ритурнель
И до тех пор не кончил танца,
Пока не вышел буйный хмель?

Эти строки из «Оды Бетховену» (1914) очень показательны. Ритурнель — вступительный и заключительный отыгрыш в танцевальной музыке, «буйный хмель» которой, замыкаясь формой круга, «выветривался» в стремительных повторах танцевальных фигур. Это, кстати, поясняет загадочный образ в стихотворении «Чернозем» из «Первой воронежской тетради» (1935): «Знать, безокружное в окружности есть что-то».

В «Скрябине и христианстве» Мандельштам с тревогой констатировал высвобождение иррационального («безокружного») безначалия, парадоксально описывая его при помощи все той же фигуры круга: «Музыка совершила круг и вернулась туда, откуда она вышла» (СС—IV, 1, 204). В известном смысле совершала «круг» и эволюция самого Мандельштама, ушедшего от «дионисийства» Вячеслава Иванова и снова вернувшегося к нему.

30 декабря 1917 года Мандельштам с Ахматовой был на концерте певицы О.Н.Бутомо-Незвановой в Малом зале Петроградской консерватории, и написанные под впечатлением этого концерта стихи хорошо говорят о том месте, которое заняла в мандельштамовской лирике музыка:

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.
Нам пели Шуберта — родная колыбель!
Шумела мельница, и в песнях урагана
Смеялся музыки голубоглазый хмель!

Старинной песни мир — коричневый, зеленый,
Но только вечно-молодой,
Где соловьиных лип рокочущие кроны
С безумной яростью качает царь лесной.

Орган, сохраняющий связь с готикой («стрельчатый лес органа»), немотствует, уступая место «голубоглазому хмелю»

музыки, то есть вечно умирающему и воскресающему Дионису, которого Иннокентий Анненский однажды назвал «улыбающимся синеглазым страдальцем»[50].

Музыка у Мандельштама становится знаком «коричневого, зеленого, вечно-молодого», бессмертного мира европейской культуры, в котором шумят «соловьиные липы». В «Скрябине и христианстве» музыка была символом *обратного времени*. Теперь Мандельштам ощущал в ней идею «вечного возвращения», о котором Ницше сказал так: «Вечная жизнь, вечное возвращение жизни; будущее, обетованное и освященное в прошедшем; торжествующее Да по отношению к жизни наперекор смерти и изменению»[51].

Однако Ницше и предупреждал: «Дело в том, что восторженность дионисийского состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования, содержит в себе, пока оно длится, некоторый летаргический элемент, в который погружается все лично прожитое в прошлом. Таким образом, между повседневной жизнью и дионисийской действительностью пролегает пропасть забвения»[52]. В «Камне» Мандельштам подобной опасности едва ли не сознательно избегал, о чем свидетельствует отброшенная концовка «Адмиралтейства»:

Живая линия меняется, как лебедь.
Я с Музой зодчего беседую опять.
Взор омывается, стихает жизни трепет:
Мне все равно, когда и где существовать!

Мандельштам снял эту строфу, поскольку прекрасное творение Захарова в ней оказывалось не столько явью, сколько прекрасным сном.

Если архитектура в силу своей материальной воплощенности легко входила в структуру социально-исторического мира, то музыка способна была погрузить человека в ту самую летаргию, с соблазном которой Мандельштам боролся в «Соломинке». «Хмель» музыки оказывался подлинно сном, что в перспективе грозило печальным пробуждением и столкновением с действительностью:

И сила страшная ночного возвращенья —
Та песня дикая, как черное вино:
Это двойник — пустое привиденье —
Бессмысленно глядит в холодное окно!

Пустота в поэтической системе Мандельштама равна небытию, и не случайно в подтексте этого стихотворения возникают роковые мотивы «Лесного царя» Гете и «Двойника» Гейне, положенные на музыку Шуберта. Музыка в силу своей двойственности и двусмысленности оказывалась не менее опасной, чем зов *Лорелеи* или манящие глубины Рейна.

Артур Лурье с замечательной точностью уловил, что именно с такой настойчивостью пытался Мандельштам вложить в музыку: «Как память строит форму в музыке, так история строила форму в поэзии Мандельштама [...]»[53]. По замечанию того же Лурье, «стихия музыки питала его поэтическое сознание, как и пафос государственности, насыщавший его поэзию»[54]. Мандельштаму важна была связь музыки и памяти, музыки и истории. В период своей наркомпросовской службы в столице он попытался приписать музыке задачи воспитания, но неудачно.

Вот почему музыка, заняв в «Tristia» столь важное место, все-таки не стала центральной, интегрирующей мифологемой его новой книги. Эту роль приняло на себя *слово*, взятое под углом соотношения звука и смысла или, как выразился Мандельштам, «значимости» и «звукового представления» (СС—IV, 1, 228). Музыка становилась важнейшей гранью словесной эстетики, внося в нее принцип повторности, то есть работая на тему «вечного возвращения». И если в «Камне» центральную роль играла традиция Тютчева, то в «Tristia» для Мандельштама оказался важен опыт Батюшкова.

«Помню месяцы его увлечения Батюшковым, — свидетельствует Семен Липкин. — [...] Он рассказывал о Батюшкове с горячностью первооткрывателя [...], не соглашаясь с некоторыми критическими заметками Пушкина на полях батюшковских стихов, искал, находил линию Батюшкова в дальнейшем движении русской поэзии [...]». Липкин вспоминал также, что Мандельштам как-то между прочим сказал ему, «что имел в виду Батюшкова, когда еще в 1920 году писал:

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

(Осип Мандельштам и его время, 306)

В «Египетской марке» есть место, где Мандельштам вполь-

не в духе Батюшкова бросает взгляд на музыкальную сторону фонетики русского языка. Анджиолина Бозио, впервые попав в Россию, с удивлением слышит непривычные для себя звуки: «Защекочут ей маленькие уши: «Крещатик», «щастие» и «щавель». Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук «ы» (СС—IV, 2, 467). Так Батюшков, отложив в сторону только что читанного «сладостного Петрарку», с негодованием писал Николаю Гнедичу: «Что за щ? Что за ш, ший, щий, при, тры? О, варвары!»[55]. И в раздражении назовет русский язык «мандаринным, рабским, татарско-словенским» (Батюшков, III, 409). Тень Батюшкова падает и на те страницы в «Разговоре о Данте», где характеризуется итальянская фонетика: «Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм? Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите... Здесь все рифмует друг с другом. Каждое слово просится в concordanza» (СС—IV, 3, 218—219). (Concordanza (ит.) — соответствие, созвучие).

Ценности античной культуры были для Батюшкова реальностью более высокого порядка, нежели окружавшая его жизнь. Называя себя «маленьким Овидием, живущим в маленьких Томах» (Батюшков, III, 149), он пытался видеть мир исключительно сквозь античную призму. В письме к Гнедичу обычный сельский пейзаж с коровой и гусями за окном описывался им так: «Я отворил окно и вижу: нимфа Ио ходит, голубушка, и мычит Бог весть о чем; две Леды кричат немилосердно [...]» (Батюшков, III, 40). Как никем из русских поэтов, Батюшковым владел пафос перенесения античности на «домашнюю» почву.

Для этого, по точному замечанию современника, ему необходимы были «особые формы словотечения русского языка»[56]. Батюшков, как прекрасно показала Л.Я.Гинзбург, создал такие формы, то есть систему, в которой развертывалась «непрерывная цепь освященных традицией слов в их гармонической сопряженности»[57]. Мандельштам в «Tristia» решал сходную задачу, что хорошо уловил Юрий Тынянов, писавший в 1924 году: «Мандельштам принес из XIX века свой музыкальный стих — мелодия его стихов — почти батюшковская»[58]. Замечание Тынянова легко подтверждается простой, но чрезвычайно эффектной контаминацией:

Уж очи покрывал Эреба мрак густой,
Уж сердце медленнее билось,

Я вянул, исчезал, и жизни молодой,
Казалось, солнце закатилось.

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

И вздохи страстные, и сила милых слов
Меня из области печали,
От Орковых полей, от Леты берегов
Для сладострастия призвали.

Первая и третья строфы взяты из батюшковского «Выздоровления» (1807), вторая — из мандельштамовского «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» (1920). Между ними — расстояние более чем в сто лет, но оно кажется неощутимым. Это сходство диктовалось, однако, не только общностью творческих задач. Сама коллизия, пережитая Батюшковым, оказывалась соизмерима с творчеством Мандельштама.

Батюшкову суждено было стать очевидцем вторжения Наполеона в Россию, пожара Москвы, участником взятия Парижа, «битвы народов» под Лейпцигом. Брошенный в исторические катаклизмы XIX века, он потрясенно писал: «Я видел Париж сквозь сон или во сне. Не во сне ли и теперь слышим, что Наполеон отказался от короны, что он бежит, и пр., и пр., и пр.?»

В письме из Парижа, куда он вступил с русской армией, Батюшков признавался: «Такие чудеса превосходят всякое понятие. И в какое короткое время, с каким кровопролитием, с какою легкостью и легкомыслием!..» (Батюшков, III, 255—258). Реальность превосходила все, что думал о ней «маленький Овидий», и ее «сон» выглядел грандиозно-неправдоподобным, разрушающим любые «сладостные мечтания». Ни в одной из сфер — действительности и мечты — Батюшков не мог жить полной жизнью. Критической точкой для него стало путешествие в Италию.

Он предчувствовал, что ехать туда ему не следует, признаваясь в письме к А.И.Тургеневу: «Я знаю Италию, не побывав в ней. Там не найду счастия: его нигде нет...» (Батюшков, III, 531). А из Рима жаловался А.Н.Оленину: «Мы здесь ходим посреди развалин и на развалинах» (Батюшков, III, 544).

Н.И.Гнедичу он писал: «Это библиотека, музей древностей, земля, исполненная протекшего» (Батюшков, III, 553). Переживание античности как необратимо «протекшего» времени было гениально выражено им в стихотворении «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...». Невозможно жить на обломках чужой и дальней культуры, как невозможно дышать полной грудью в музее. Батюшков «проснулся» и не вынес открывшейся ему истории. Ни у кого из русских поэтов слово «сон» не несло такой универсальной философской нагрузки, как у него:

Я просыпаюсь, чтобы заснуть,
И сплю, чтоб вечно просыпаться.

Эту подоплеку духовной коллизии Батюшкова Мандельштам чувствовал необыкновенно остро. В набросках к «Разговору о Данте» он писал: «Батюшков — записная книжка нерожденного Пушкина — погиб оттого, что вкусил от Тассовых чар [...]» (СС—IV, 3, 401). Если вспомнить стихи об Ариосте и Тассо, превращенных в «чудовищ с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз», станет понятным, насколько лично Мандельштам ощущал батюшковскую драму.

Однако свою творческую задачу он решал все-таки средствами иной поэтики, что хорошо видно на примере стихотворения, в котором Тынянову слышалась «почти батюшковская мелодия»:

Я изучил науку расставанья
В простоволосых жалобах ночных.
Жуют волы, и длится ожиданье—
Последний час вигилий городских.
И чту обряд той петушиной ночи,
Когда, подняв дорожной скорби груз,
Глядели в даль заплаканные очи,
И женский плач мешался с пеньем муз.
.....
И я люблю обыкновенье пряжи:
Снует челнок, веретено жужжит.
Смотри, навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делия летит!
О, нашей жизни скудная основа,
Куда как беден радости язык!
Все было встарь, все повторится снова,
И сладок нам лишь узнаванья миг.

Уже само название этого стихотворения — «Tristia» — говорило об «овидиевском» подтексте, в котором столь естественны элегические, «жалобные» мотивы расставания, разлуки. Как точно отметил Б.Я.Бухштаб, античный фон создавался здесь и реминисценциями из Тибулла, в том числе и в батюшковском переводе[59]. Причем этот фон лексически достаточно ощутим, хотя едва намечен такими словами, как «вигилия», «пряжа», «веретено», «музы», «Делия». Мандельштамовское стихотворение живо, в первую очередь, не столько словоупотреблением, сколько дистанцией между предметом и словом, о которой он так хорошо сказал в «Слове и культуре».

Так, эпитет «простоволосые», который по смыслу должен характеризовать «женщин», относится к слову «жалобы»; а в словосочетании «женский плач» предметный план (женщины) уступает эмоциональному (плач). Семантические ходы стихотворения создают ахронный образ обряда оплакивания или так называемого обряда перехода. Действительность в этом стихотворении на самом деле *переходит*, ибо дана под знаком прощания с тем, что было, и гадания о том, что случится. Единственный «предмет» здесь — время в его иррациональной, превосходящей «всякое понятие» сущности.

Не случайно центральную роль в этом стихотворении играет обостренная интуиция времени, символизированная женскими мотивами и образами. Ахматова вспоминала, что в 1917—1918 годах, когда она часто встречалась с Мандельштамом, он увидел ее как Кассандру. Вероятно, именно поэтому образ девушки, гадающей на воске, дан реминисценцией из ахматовских стихов:

Как беличья распластанная шкурка,
Склонясь над воском, девушка глядит.

Таким образом, память о прошлом здесь тесно связана с гаданием о будущем, ибо время воспринимается прежде всего как *повтор*.

Это с замечательной точностью уловил в блестящей рецензии на «Tristia» Николай Николаевич Пунин, писавший о том, что вся книга в целом напоминает «ночь формы», и пояснял это так: «Работающие в искусстве, может быть, знают ночное и предрассветное состояние сознания, когда свет предыдущего дня, приведший уже однажды мир в порядок, погас, и огромные коромысла качаются в пустоте ночи, строя

чертежи новой формы»[60]. В «Tristia» Мандельштам апеллировал к европейским ценностям и формам, однажды уже сыгравшим свою роль в деле строения европейской культуры, и ставил вопрос об их дальнейшей судьбе.

С одной стороны, будущее выглядело тревожно-неопределенным, гадательным, но с другой — возникала уверенность в том, что старые формы и ценности должны повториться в новом качестве. Та фигура круга, которая уже однажды имела место в «Оде Бетховену», здесь представала мотивами сматываемой пряжи, жужжащего веретена и батюшковско-тибуллovской Делией, выпархивающей «навстречу, словно пух лебяжий».

Надежда Яковлевна во «Второй книге» обмолвилась, что Делия имела «какое-то отношение к балету» — с ней Мандельштам виделся, «когда ехал из Грузии в Петербург через Москву» (ВК, 55). Если это так, то летящая Делия — балерина, а круговое вращение веретена — балетное фуэте. Встреча здесь носит подлинно праздничный характер, ибо в культуре, как выразился М.М.Бахтин, нет мертвых смыслов, и «каждый смысл ожидает свой «праздник воскресения»[61]. *Обратное время* становилось *вечным возвращением*.

Когда чуть позже Мандельштам в «Веницейской жизни» обронит загадочную строку: «И Сусанна старцев ждать должна», — то речь будет идти все о том же, — о таинственной логике умирающего и воскресающего бытия. В «Слове и культуре» он писал: «А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл». И, характеризуя классическую поэзию, подытоживал: «Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было» (СС—IV, 1, 213—214). Таинство претворения прошлого в будущее становилось одним из центральных, сквозных мотивов в «Tristia».

В стихотворении «Черепаха» («На каменных отрогах Пиэрии...») античные «лирники» дарят потомкам «ионийский мед»; «архипелага нежные гроба» раскрываются навстречу будущему; «черепаха-лира» ждет, что новый Терпандр снова превратит ее в музыкальный инструмент. Однако все это требует воли к творчеству, и не случайно в концовке стихотворения «Tristia» лирический субъект стремится обрести себя именно в мужском, волевом качестве:

Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск, что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано, гадая, умереть.

Если у Батюшкова золотой сон об античности предполагал уединенную, автономную сферу частного существования («маленький Овидий в маленьких Томах») и развеивался жестоким столкновением с реальностью, то *эллинизация*, о которой писал Мандельштам, предполагала ответственное историческое строительство.

Но для него самого как поэта участие в этом строительстве оказывалось проблематичным, и в «Tristia» продолжал упорно звучать мотив нехватки воли, убывания света, летаргической сладости погружения в «ночь формы»:

Веницейской жизни, мрачной и бесплодной,
Для меня значение светло.
Вот она глядит с улыбкою холодной
В голубое дряхлое стекло.

Тонкий воздух кожи, синие прожилки,
Белый снег, зеленая парча.
Всех кладут на кипарисные носилки,
Сонных, теплых вынимают из плаща.

По-видимому, это стихотворение и имела в виду Ахматова, когда заметила, что «Мандельштам увидел Петербург — как полу-Венецию, полутеатр» (Ахматова, II, 206). Н.И.Харджиев давал, впрочем, другой ключ, утверждая, что оно связано с пребыванием поэта в Феодосии, этой «разбойничьей средиземной республике шестнадцатого века» (ОМ, 277). Оба комментария по-своему логичны, поскольку, как я уже сказал выше, «солнечный» крымский миф существовал у Мандельштама в оправе «ночного», петербургского.

Главная тема «Веницейской жизни» — «старение» культуры, ее усталость и склероз. «Кипарисные зеркала», в которых некогда отражалась праздничная, щедрая жизнь, дряхлеют, и «праздничной» становится смерть с ее «кипарисными носилками». Культура, не имеющая будущего и живущая собственным прошлым, — вот что является предметом мучительных переживаний автора «Tristia» и чему он будет упорно сопротивляться до самого конца.

В стихотворении «Сестры тяжесть и нежность...» мотив похоронных носилок связывался с символикой «черного солнца»:

Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Анна Ахматова, которой в конце 50-х годов попали в руки отрывки «Скрябина и христианства», где речь шла о «черном солнце», решила, что «вчерашнее солнце» в этих стихах — Пушкин (Осип Мандельштам и его время, 29).

Но в ее же «Листках из дневника» читаем: «В 1920 г. О.М. пришел ко мне на Сергиевскую, 7, чтобы сказать о смерти Н.В.Н<едоброво> в Ялте, в декабре 1919 г. Он узнал об этом несчастии в Коктебеле у Волошина» (Осип Мандельштам и его время, 28). Н.В.Недоброво был одним из самых блестящих людей петербургской культуры, и в «Шуме времени» Мандельштам не случайно оставил его лаконичный, но выразительный портрет. Таким образом, тень «петербургской» ночи ложилась и на Крым. Вчера еще живые, «сонные, теплые» люди оказывались на «кипарисных носилках».

Если в стихах 1917—1918 годов настойчиво звучали мотивы вечно молодой культуры, умирающей и воскресающей, подобно голубоглазому Дионису, то начиная с 1920 года их сменяют мотивы старения и дряхлости: «голубое дряхлое стекло», «синие прожилки» в «тонком воздухе кожи», «Сатурново кольцо», которое «тяжелее платины» (символ всевластия времени), умирающий, то есть тускнеющий, жемчуг:

Черный Веспер в зеркале мерцает,
Все проходит, истина темна.
Человек родится, жемчуг умирает,
И Сусанна старцев ждать должна.

Время предстает как судьба культуры, исчерпавшей отпущенный ей цикл, — в духе Шпенглера.

Шпенглеровская проблематика была пережита русской культурой, застигнутой войной и революцией, гораздо раньше, чем «Закат Европы» стал известен русскому обществу. Блок в своих статьях оперировал понятиями «культура» и «цивилизация» совершенно независимо от Шпенглера. У нас нет сведений о том, был ли Мандельштам знаком с публикацией отрывка из «Заката Европы» 1922 года [62]. Но со слов Надежды Яковлевны мы точно знаем, что он познакомился с

первой частью этой книги сразу по ее выходе к русскому читателю в 1923-м. В «Воспоминаниях» она писала: «О.М. теорией Шпенглера не обольстился ни на миг. Прочтя «Закат Европы», он почти мельком сказал мне, что аналогии Шпенглера, по всей вероятности, к христианской культуре не применимы. У него никогда не было чувства конца, в котором один из главных источников блоковского пессимизма» (В, 240).

Во «Второй книге» она несколько сменила акценты: «В начале двадцатых годов шумела книжка Шпенглера о закате Европы, построенная по аналогии и напоминавшая Данилевского. Мы прочли с Мандельштамом «Закат Европы», и он не согласился с выводами Шпенглера, считая, что они не приложимы к христианскому миру. Он был гораздо пессимистичнее Шпенглера, грозившего всего-навсего тем, что культура перейдет в цивилизацию и всем станет скучно. События показали, что ничего похожего на цивилизацию и на скуку не будет» (ВК, 407).

На самом деле Шпенглер задел Мандельштама очень сильно, а о наиболее глубинном для себя он всегда говорил Надежде Яковлевне «мельком». В «Закате Европы» были сформулированы мысли, владевшие Мандельштамом еще с конца 1915 года. Когда он писал: «Я опоздал на празднество Расина...» — это было «шпенглеровским» выводом об исчерпанности европейской культуры. Е.Б.Тагер, отметив, что мандельштамовская строчка перекликается с аналогичным заявлением в «Египетской марке» («Я не получу приглашенья на барбизонский завтрак»), сформулировал — правда, без ссылки на «Закат Европы» — подоплеку его признания так: «[...] Творческие силы исчерпаны, праздник искусства, цветение культуры — позади»[63].

Шпенглер писал об этом следующее: «Для западноевропейского человека уже нечего ожидать великой живописи или музыки. Его архитектонические возможности вот уже сто лет как исчерпаны. Ему осталось только территориальное расширение. [...] Век чисто экстенсивной деятельности, исключающей высокое художественное и метафизическое творчество — скажем попросту иррелигиозный век, что вполне совпадает с понятием культуры мирового города — представляет собою эпоху упадка. [...] Мы не можем изменить факта, что мы родились в качестве людей начинающей-

ся зимы полной цивилизации, а не на солнечных высотах зрелой культуры»[64].

«Закат Европы» перекликался с мыслями, уже прозвучавшими в «Скрябине и христианстве». С точки зрения Шпенглера, именно Рим обозначил собою наступление империалистического космополитизма, то есть «цивилизации» с ее отрицанием «благоговения перед традицией». Так что в отношении культурного творчества все римское, действительно, выглядело «бесплодным». Но на этом совпадение мандельштамовской историософии со шпенглеровскими пророчествами и заканчивалось.

По Шпенглеру, всякая попытка ориентироваться на культуру неизбежно провинциальна, ибо цивилизация так же преодолела культуру, как город — деревню. Для того, чтобы выжить в истории, необходимо экстенсивное расширение цивилизации: «Кто не понимает, что этот исход не может быть предотвращен, что мы должны желать его или вовсе отказаться от желаний, что мы должны полюбить эту судьбу или вовсе отчаяться в будущем, кто не ощущает величия, заключенного в этой деятельности высших интеллектов, в этой энергии и дисциплине твердокаменных натур, в этой борьбе при помощи самых холодных, самых абстрактных средств, кто носится с идеализмом провинциала и стремится воскресить жизненный стиль прошедших времен, — тот должен отказаться понять историю, пережить историю, творить историю»[65].

Ни о какой скуке цивилизации у Шпенглера речи не шло. Гибель культуры была для него «судьбой», перед лицом которой человек должен быть мужественным, чтобы не утратить воли «творить историю». Это, казалось бы, полностью совпадало с позицией Мандельштама. Но Шпенглер писал о том, что люди культуры должны уйти из истории как ненужные и бесполезные. Автор «Tristia» ощущал намеки на неизбежность подобного «ухода» как в большевистской Москве 1918 года, так и во врангелевском Крыму 1920-го. Они исходили не столько от реального типа власти, сколько как бы от самой действительности, развивающейся по «Шпенглеру».

«Закат Европы» подтверждал мысль Мандельштама об антифилологическом характере надвигающейся эпохи. В послереволюционной России шпенглеровским идеям отыскивалось соответствие в виде сциентистско-технократической

утопии А.Богданова, который в своей «Всеобщей организационной науке» отправлял в мусорную корзину истории всю европейскую культуру. Коллективизм Богданова был не менее «империалистичен», нежели шпенглеровская «цивилизация». Но и после ликвидации богдановского Пролеткульта в 1920 году жизнь России продолжала развиваться по «империалистическому» сценарию.

Шпенглер Мандельштамом был прочитан внимательно. Об этом говорят как его замечание относительно «догматики и систематики Шпенглера» во внутренней рецензии на книгу Ж.-Р.Блоха «Судьба века» (СС—IV, 3, 367), так и восхищение «превосходными страницами», посвященными Данту, где Шпенглер поставлен рядом с Вагнером (СС—IV, 3, 230). Благодаря Шпенглеру Мандельштам еще раз глубоко продумал соотношение культуры и цивилизации, при этом парадоксально — и явно в пику автору «Заката Европы» — поменяв их местами. В начале 30-х годов он, по свидетельству Л.Я.Гинзбург, сказал: «Цивилизация выдумала культуру»[66]. Иными словами, цивилизацию он понимал как условие, благодаря которому возникает культура. Цивилизация дана, культура — задана.

Переживание «судьбы» культуры и ее «конца» было общим для европейских интеллектуалов, осмысливавших итоги первой мировой войны. В 1923 году Мандельштаму на глаза вполне могла попасться книжка Г.Зиммеля «Конфликт современной культуры». Зиммель писал, что каждая эпоха имела свою центральную идею, воплощенную в художественном творчестве. Античность — Бытие, реализованное пластически; Средние Века — Бога как источник действительности; Новое Время и Просвещение — Природу; XIX век — Общество как единственно подлинную реальность. XX же век отверг любые культурные формы, ибо поставил во главу угла *жизнь*, которая «стремится проявить себя в своей нагой непосредственности вне всяких форм»[67].

Мандельштам не мог примириться с тем, что современная жизнь, будучи воплощенной хозяйственно, политически, правово, оставляет культуру в прошлом как преодоленный этап. В брошюре «О природе слова», написанной еще до знакомства с «Закатом Европы», он писал: «Европа без филологии — даже не Америка; это — цивилизованная Сахара, проклятая Богом, мерзость запустения» (СС—IV, 1, 224).

Надежда Яковлевна вспоминала, — и в данном случае у нас нет оснований не верить точности ее свидетельства: «Под культурой О.М. понимал идею, лежащую в основе исторического процесса; история же была для него путем испытаний, действенной проверкой добра и зла» (В, 240). С его точки зрения, шпенглеровские замкнутые циклы, которые проходит культура, есть моменты становления и раскрытия единой идеи. Так что кончиться культура может только вместе с историей. Здесь Мандельштам совпадал с Вячеславом Ивановым, который в «Переписке из двух углов» утверждал, что культура вырастает на человеке «сама собою снова», даже когда он отказывается от нее, — как «горб неразлучен с верблюдом»—, ибо «в культуре есть сокровенное движение, влекущее нас к первоисточникам жизни»[68].

Однако Крым 1920 года, где Мандельштам пережил последний акт трагедии гражданской войны, менее всего способствовал вере не только в культуру, но и в самую элементарную цивилизацию. Автор «Tristia» остро осознал, что ему не по пути ни с белыми, ни с красными. Пережив летом 1920 года два ареста — врангелевцами в Крыму и военными властями в Батуми, в октябре он вернулся «в свой город, знакомый до слез».

VI. «В ПЕТЕРБУРГЕ МЫ СОЙДЕМСЯ СНОВА...»

21 октября Мандельштам читал свои стихи в клубе поэтов на Литейном проспекте. Блок, присутствовавший на чтении, записал в дневнике: «Гвоздь вечера — И.Мандельштам, который приехал, побывав во врангелевской тюрьме. Он очень вырос. Сначала невыносимо слушать общегумилевское распевание. Постепенно привыкаешь. [«Жидочек» прячется,] виден артист. Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в области искусства только. Гумилев определяет его путь: от иррационального к рациональному (противуположность моему). Его «Венеция» (Блок, VII, 371; в скобках восстановлена опущенная в собрании сочинений часть текста — В.М).

В устах тогдашнего Блока «человек-артист» означало предельную ступень духовного развития личности. Не удивительно, что его поразила мандельштамовская «Венеция», то

есть стихотворение «Веницейская жизнь». Ему не могла не вспомниться собственная поездка в Италию в 1908 году, где он тоже пережил «сны, лежащие в области искусства».

По словам Ирины Одоевцевой, Мандельштам был озабочен отношением Блока к своим стихам и задавал Гумилеву один и тот же вопрос: «— Ты уверен, Николай Степанович, ты совершенно уверен, что Блоку действительно понравилось?»[69]. Между тем Гумилев и Блок в 1920 году оказались на противоположных позициях, так что блоковская оценка явно выделяла Мандельштама из среды акмеистов. В той же дневниковой записи Блок отметил: «Акмеисты, чувствуется, в некотором заговоре. [...] Крепкое впечатление производят одни акмеисты» (Блок, VII, 371). Мандельштам на этом фоне выглядел одиноким, что было признаком духовной зрелости.

Акмеизм, казалось, и в самом деле возрождался. Зимой 1920 года был создан так называемый Третий Цех поэтов. Стал выходить «Новый Гиперборей» — сначала рукописный, потом гектографированный. В январе 1921 года Гумилева избрали вместо Блока председателем петроградского отделения Всероссийского союза поэтов. В марте был создан альманах «Дракон», куда Мандельштам отдал свою новую программную статью «Слово и культура».

24 октября Мандельштам выступил в Доме литераторов с докладом «О новых путях в акмеизме». Текст доклада не сохранился, но основные его идеи легли в основу статьи «Слово и культура», по которой мы можем судить о мандельштамовских настроениях этого периода. Там он называл Петербург «самым передовым городом мира», на улицах которого из-под камней пробивается «веселая травка» — символ «новой одухотворенной природы», «Природы-Психеи» (СС—IV, 1, 211). А годом позже он напишет об «освобожденной душе Петербурга», его «нежной сиротливой Психее» (СС—IV, 2, 242).

Восприятие Мандельштамом Петербурга как города, в котором русско-европейская культура начнет цикл своего *возвращения*, отразилось в его поведении на святочном маскараде в Зубовском особняке на Исаакиевской площади, где его запомнили «одетым под Пушкина» в «цветное жабо, в парике с баками и цилиндре». Мандельштам, «стоя на мраморном подоконнике громадного зеркального окна, выходящего на классическую петербургскую площадь, читал свои стихи»[70]. Карнавальный характер ситуации не снимал серьезности по-

эта, уверенного в том, что «все повторится снова». Карнавал был все той же фигурой круга, символом повторяющегося времени.

Все осложнялась, однако, тем, что Петербург перестал быть центром русской государственности, уступив свою роль Москве. Следовательно, он мог претендовать лишь на особое культурное значение. Так родился центральный тезис статьи «Слово и культура» — о культуре-церкви внутри истории-государства. Мандельштам писал: «Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. [...] Государство ныне проявляет к культуре то своеобразное отношение, которое лучше всего передает термин терпимость. Но в то же время намечается и органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для совета. Этим все сказано. Внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры. [...] Надписи на государственных зданиях, [...] воротах страхуют государство от разрушения времени» (СС—IV, 1, 213).

Мандельштам представлял новые взаимоотношения государства и культуры по модели старой московской жизни. С тою, однако, поправкой, что *церкви, монастырю* отводилась роль культуртрегера европейского толка. Бытовой подоплекой этой идеи был, по-видимому, коммунальный быт «Дома искусств», описанный впоследствии Ольгой Форш в книге «Сумасшедший корабль». Люди духа и творчества, живущие вместе и служащие одной и той же цели, — эта ситуация в самом деле наводила на мысль о киновии — монашеском общежитии с единым для всех уставом. Не удивительно, что группа молодых петроградских писателей назвала себя «Серапионовыми братьями» — по имени гофмановского пустынника Серапиона. Речь шла о братстве людей культуры, сознающих свою обособленность внутри государства.

П.Н.Лукницкий свидетельствовал о том, как Мандельштам однажды рассказал ему о фантастическом договоре Гумилева между поэтами и властью: «Договор этот выражал их взаимоотношения как отношения между врагами-иностранцами, взаимно уважающими друг друга»[71]. Похоже, в кругу акмеистов эта проблема обсуждалась не раз, и мандельштамовский пассаж в «Слове и культуре» отражал настроение не

только одного Мандельштама. Позднее он напишет стихотворение о Петербурге, сохранившем «зерно глубокой, полной веры»:

Люблю под сводами седыя тишины
Молебнов, панихид блужданье
И трогательный чин — ему же все должны,—
У Исаака отпеванье.
.....
Соборы вечные Софии и Петра,
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового Завета.

После инцидента с Блюмкиным никаких иллюзий относительно новой власти не осталось. М.М.Пришвин зафиксировал, что в 1922 году Мандельштам сказал ему: «Это их дело, оно нам всегда ненавистно, и мы ненавистны им, но мы не можем с ними бороться — бороться с ними все равно, что бороться с поездом, напротив, нам нужно чувствовать так, что они нам служат»[72]. Но в дневниковую запись Пришвина не попало самое главное: ведь с точки зрения Мандельштама, культура и власть при всем несовпадении их задач служат общей цели строительства истории.

«Люди голодны, — писал он в «Слове и культуре». — Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. [...] Сострадание к государству, отрицающему слово, — общественный путь и подвиг современного поэта» (СС—IV, 1, 214-215). Страшнее опасности, исходившей от государства, оказывалась катастрофа самой истории. Вот почему культура-церковь не только не противостоит государству как враждебная сила, но, напротив, вносит в его деятельность смысл.

Итак, Петербург мыслился Мандельштамом центром духовного объединения для «потерпевших крушение выходцев из девятнадцатого века» (СС—IV, 2, 271). Фигура круга замыкалась именно на этом городе, в котором суждено родиться душе новой истории:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.

Надежда Яковлевна вспоминала, как однажды она спросила Мандельштама, к кому обращено это «мы»? «Он ответил вопросом, не кажется ли мне, что эти стихи обращены не к женщинам, а к мужчинам. [...] Тогда же или несколько позже он сказал, что первые строки пришли ему в голову, когда он ехал из Москвы в Петербург» (ВК, 54). Объединяющее «мы» имело в виду тех, кто не утратил воли к продолжению культуры и, следовательно, кому можно было «сойтись» только в Петербурге. И если в этом городе было «похоронено солнце» (со всеми возможными коннотациями — вплоть до слов о «солнечном теле» Пушкина), то по логике «вечного возвращения» и взойти оно могло только там.

В петербургских стихах Мандельштама бывшая столица по-прежнему оставалась областью ночи, но в «черном бархате всемирной пустоты» уже можно было разглядеть очертания новой исторической жизни:

Дикой кошкой горбится столица,
На мосту патруль стоит,
Только злой мотор во мгле промчится
И кукушкой прокричит.

Здесь нетрудно заметить реминисценции из «Шагов командора» Блока:

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор.
.....
Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье петуха.

Именно эти строки о «моторе» и «пеньи петуха» Мандельштам процитирует в статье, написанной к годовщине смерти Блока (СС—IV, 2, 254).

У Блока автомобиль с черными «крылами», уподобленный сове, символизировал инфернальные силы ночи. «Пенье петуха», напротив, говорило о некоей ирреальной («блаженной, незнакомой, дальней») стране света. Мандельштам заменяет сову и петуха кукушкой, кричащей в ночи. Крик кукушки — лесной и дневной птицы — создает атмосферу одичалости ночного города, что усилено сравнением его с «дикой кошкой».

Этот зловещий облик столицы отчасти уже был предсказан в «Петербургских строфах» мотивами холода и колкости:

На площади Сената — вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка.

И — в стихах 1916 года, написанных после встречи с Цветаевой:

По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,—

где светляки, жуки, стрекозы (реалии леса, а не города) подчеркивали ощущение одичалости.

Но в стихах 1920 года в дикой и ночной городской жизни возникал источник света — «призрачная сцена», «блаженный, певучий притин», из которого «летит бессмертная весна». А «притин» — высшая полуденная точка стояния солнца в небе — соотносится с «дароносицей» из стихов 1915 года, повисшей, как «солнце золотое», и с Евхаристией, которая «как вечный полдень длится». Театр предстает здесь воплощением «культуры-церкви».

Однако с не меньшей силой он символизирует и «культуру-дом». В черновом варианте кресла партера сравнивались со вспаханными грядками:

Мы вспахали грядки красные партера,
Пышно взбили шифоньерки лож.

Вспоминаются «золотых десятин благородные ржавые грядки» и гимн «каменистой Тавриде» с ее наукой виноградарства из алуштинского стихотворения 1917 года.. «Мы» — это те, кто относится к культуре как к «земледелию», как к одомашниванию истории. Позднее в воронежских стихах Мандельштам уподобит работу поэта возделыванию земли.

В одном из вариантов мотив земледелия соединится с мотивом плавания:

И на грядки кресел с галереи
Падают афиши-голубки.

Афиши-голубки, реющие над театральными «грядками», напоминают о библейском голубе, вернувшемся в Ноев ковчег с вестью о том, что впереди — спасительная земля. В «Веницейской жизни» уже был похожий мотив:

И горят, горят в корзинах свечи,
Словно голубь залетел в ковчег.

Петербургские стихи Мандельштама были прострочены музыкальными ассоциациями, навеянными оперой Глюка «Орфей и Эвридика» (постановка В.Э.Мейерхольда 1911 года, возобновленная на сцене Мариинского театра в 1919—1920 годах). Глюковская музыка рассказывала об Орфее, способном своим пением заворожить силы мрака и смерти. На этом театрально-музыкальном и одновременно мифологическом фоне развертывалось увлечение Мандельштама актрисой Александринского театра Ольгой Николаевной Арбениной-Гильденбрандт. Как некогда в центр мифа об Одиссее была поставлена Пенелопа, хозяйка дома и очага, так в мифе об Орфее Мандельштам выдвигал на первый план Эвридику. Мироустроительная сила культуры мыслилась в тесной связи с жизнеустроительной функцией женщины.

Между тем Надежда Яковлевна настойчиво пыталась если не устранить, то ослабить присутствие любовной темы в «петербургских» стихах 1920 года, настаивая, что главным здесь является встреча «мужей», которых некогда «разметала судьба, разлучив с любимым городом». О стихах:

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрачки, —

она писала (с явным намерением отсечь ассоциации, ведущие к Арбениной), что древнерусское слово «зрак» Мандельштам употребил в значении «глаз». А поскольку Арбенина была светлоглазой, то речь идет о матери поэта, водившей его в детстве на музыкальные концерты (ВК, 55). Но древнерусское слово «зрак» соответствует отнюдь не русскому «зрачок», а понятиям «вид», «образ»[73]. Мандельштам же писал именно о зрачках, которые всегда темны в сравнении с радужкой глаза.

Ольга Николаевна позже вспоминала: «Как-то мы с Мандельштамом были в Мариинском театре. Сидели в ложе, а вблизи, тоже в ложе, была Лариса Рейснер. Она мне послала конфет, и я издали с нею раскланялась (Осип бегал с ней здороваться)»[74]. Не исключено, что это был один из двух спектаклей «Орфея и Эвридики», шедших в 1920 году. Тогда «родные темные зрачки» являются деталью обобщенного облика петербуржанки. Тем более что там же возникают «блаженных жен крутые плечи», которые «поют» (то есть светятся) во мраке. Музыка, театр, любовь выступают гранями единого, сквозного образа. Как роман Мандельштама с Мариной Цветаевой разыгрывался в ролях Марины и Димитрия,

так и роман с Ольгой Арбениной возникал в ролевом воплощении Орфея и Эвридики.

Добровольный спуск Орфея в область ночи и небытия ради своей возлюбленной Мандельштам переосмысливал как сюжет о воскрешении эллинско-европейской души Петербурга. В черновых редакциях настойчиво звучал мотив оживления «сладостных теней» волшебной силой музыки:

Снова Глюк из жалобного плена
Вызывает сладостных теней.

Эвридика, которую Орфей пытается вернуть к жизни, получает и историческую параллель в образе итальянской певицы Анджиолины Бозио, с 1856 года певшей на той же Мариинской сцене, где в 1920-м шел мейерхольдовский спектакль, и безвременно умершей в 1859 году:

Кучера измаялись от крика,
И храпит, и дышит тьма.
Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима.

Тема Бозио, по справедливому замечанию Л.Я.Гинзбург, позволяла совмещать «Петербург 1920 года и Петербург XIX века»[75]. В этом сюжете лирический субъект Мандельштама оказывался в роли нового Орфея.

Однако миф об Орфее и Эвридике нес в себе и тему поражения музыки в поединке с силами мрака, а судьба Бозио лишь подтверждала роковую предопределенность этого поражения в реальном историческом времени:

И живая ласточка упала
На горячие снега.

Вот почему Мандельштам пытался противостоять неизбежности такого исхода, намекая на другую, благополучную возможность завершения судьбы Эвридики-Бозио:

Понемногу челядь разбирает
Шуб медвежьих вороха,
В суматохе бабочка летает,
Розу кутают в меха.

Строки о розе, закутанной в меха, звучат как обещание исправить трагический недогляд, случившийся в Петербурге столетие тому назад.

С.В.Полякова, впрочем, считала, что ласточка, упавшая на «горячие снега», не имеет отношения к Анджиолине Бозио, ибо певица умерла не зимой, а весною, в апреле[76]. В самом деле, Бозио простудилась в марте рокового для нее 1859 года — и не в Петербурге, а в Москве, где она дала три концерта и откуда возвратилась в столицу с воспалением легких[77]. И все же, думается, Л.Я.Гинзбург, впервые указавшая на этот подтекст, была права, ибо Мандельштам делает причиной смерти Бозио не столько реальные русские морозы, сколько «непомерную стужу, спаявшую десятилетия в один денек, в одну ночку, в одну глубокую зиму», если воспользоваться цитатой из «Шума времени» (СС—IV, 2, 392). Зима здесь явление не метеорологическое, а историософское, несущее в себе, говоря словами Шпенглера, противопоставление «солнечных высот культуры» «зиме полной цивилизации».

Лирический субъект этого стихотворения парадоксально отождествлял себя с Орфеем и Эвридикой одновременно. Он представал то носителем силы, которая должна была победить окружавший ее мрак, то воплощением страдательного начала. Вот почему «Психея-жизнь» неожиданно оказывалась в роли Орфея, спускающегося в царство мертвых:

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес, вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

«Полупрозрачный лес» заставляет вспомнить, что Ольга Арбенина рассказывала Мандельштаму о своем представлении «о переходе на тот свет — роща с редкими деревьями»[78]. Но главное в парадоксальности появления Психеи в этой «роще»:

Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем.

Кто держит зеркальце, кто баночку духов, —
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки,
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.

С одной стороны, Психея вызывает у теней «робкое упованье» на возвращение к жизни, и поэтому «слепая ласточка»

бросается к ее ногам с зеленой веткой — последним, что она унесла из живого и цветущего мира. Но с другой — Психея приветствуется тенями как «новая товарка». Они утешают ее «безделками» в виде зеркала и баночки духов, а сама она оказывается растерянной, не зная, кто же она на самом деле, — жизнь или тень жизни:

И в нежной сутолке, не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

Она медлит передать Харону плату за перевоз, потому что после этого невозможно будет вернуться обратно, и пытается дохнуть на зеркало, чтобы убедиться в том, что жива.

Так создается образ двойника лирического «я», существование которого зыблется на границе между бытием и небытием, миром действительности и миром теней. В другом стихотворении развивается параллельный мотив «слепой ласточки», символизирующей собою не сказанное слово, возвращающееся в «чертог теней»:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

В этом «чертоге» от вещей и явлений остались лишь контуры — их чувственный облик полностью утрачен:

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного,
В сухой реке пустой челнок плывет,
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

Метафорический строй этих стихов перекликается с соответствующим местом из книги о. Павла Флоренского «Столп и утверждение истины», с которой Мандельштам, по свидетельству Надежды Яковлевны, приехал в 1919 году в Киев: «Древнее представление о смерти как переходе в существование призрачное, почти в само-забвение и бессознательность и, во всяком случае, в забвение всего земного, — это представление символически запечатлено в образе испития тенями воды из подземной реки Забвения, «Леты». Пластический образ летейской воды [...] ясно свидетельствует, что забвение

было для эллинского понимания не состоянием простого отсутствия памяти, а специальным актом уничтожения части сознания, угашением в сознании части реальности того, что забывается, — другими словами, не неимением памяти, а силою забвения. Эта сила забвения — сила всепоглощающего времени. [...] Истина, в понимании эллина, есть [...] нечто способное пребывать в потоке забвения, в летейских струях чувственного мира — нечто превозмогающее время, нечто стоящее и не текущее, нечто вечно памятуемое»[79].

Флоренский подтверждал мысль Мандельштама о «вечности» как неуничтожимости бессмертных форм культуры. Само по себе это воззрение напоминает Шеллинга, рассматривавшего вечность как «истекшее время»: «Конечность каждой вещи [...] состоит в том, что вещь только длится и погибает [...]. Но вечность ее в том, что она принадлежит целому и что ее наличное бытие, было ли оно кратким или продолжительным, сохраняется в целостности как вечное»[80].

Как тень Анджиолины Бозио живет в призрачном, ночном мире Петербурга, так в бестелесном «чертоге теней» угадывается жизнь в ее «памятуемых» очертаниях — табун, река, челнок, птицы, цветы. Если вспомнить стихотворение 1915 года «С веселым ржанием пасутся табуны...», то оно окажется как бы «позитивным» изображением по отношению к тому «негативному» миру, о котором ведет речь Мандельштам в 1920 году.

Там «прозрачной» была «стремнина» времени, уносящая «сухое золото классической весны», но сам осенний пейзаж выглядел красочно и пластично. Чувственная полнота мира удерживалась вопреки текучести бытия, поскольку в природе просвечивал «вечный Рим». Теперь пасущиеся табуны с «прозрачными гривами» и «сухая река» с пустым челноком говорили о «вечности», изъятой из мира истории, непроявленной, неактуализированной. Лирический субъект Мандельштама ощущал себя замкнутым в ахронной сфере идей и ценностей, отвергнутых временем, но по-прежнему реальных.

Переживанию этой ахронности способствовала атмосфера Петербурга 1920 года — города, выключенного из истории, но хранящего в себе воздух прозрачной, истаивающей культуры. В это ахронное пространство и попадала, сама о том не подозревая, Ольга Арбенина, соотносимая то с античной Эвридикой, то с «итальяночкой» Бозио, — живая женщина в окружении теней и сама вот-вот готовая стать «тенью». Соот-

ветственно, «бессмысленным», хотя и «блаженным», оказывалось слово, обозначающее теневую реальность.

Петербург представал идеальным стыком истории и мифа — и вместе с тем примером их расстыковки. Он был одновременно и одичавшей историей, и мифологическим Аидом с блуждавшими в нем тенями слов и людей. Вопрос заключался в том, как осуществить переход потенциальной вечности в актуальную, или, говоря иными словами, как превратить *aqua sicca* («сухую воду») в *aqua vitae* («воду жизни»).

Не удивительно, что мандельштамовский Орфей мучительно раздваивался. С одной стороны, по сюжету мифа ему предстояло вызволить из «чертога теней» душу Эвридики (в плане историософском — душу Петербурга), вернуть миру «выпуклую радость узнаванья», с другой — его собственное слово оказывалось бессильным, истаивающим «звуком» в «туманной памяти». Лирический субъект Мандельштама сам нуждался в животворящем присутствии женщины-Психеи, и поэтому «оживляющая» функция оказывалась в этих стихах закрепленной то за мужским, то за женским началом.

Здесь есть смысл коснуться одного из возможных подтекстов стихотворения «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» («Ласточка») — связанного с историческим романом Д.Мордовцева «Замурованная царица», который Арбенина пересказывала Мандельштаму[81]. Героиня романа, младшая дочь Приама Лаодика, незадолго до падения Трои ставшая возлюбленной Энея, попадает в плен к ахейцам и продана в рабство в Египет. Эней никогда ее больше не увидит, но няня-египтянка обещает троянской царевне, что мать богов великая Сохет сможет превратить ее в ласточку, и тогда она посетит навсегда покинутые места. Виктория Швейцер сделала из этого вполне радикальный вывод: «Мне кажется, именно эта ласточка-Лаодика в разных ипостасях пролетает по стихотворениям Мандельштама, обращенным к Ольге Арбениной»[82] (тем более, что сама Арбенина была убеждена в том, что стихи о ласточке она Мандельштаму «напела»).

В черновиках «Ласточки» действительно можно обнаружить реминисценции, «напетые» актрисой:

Где ты слово: щит и упованье.
Твой высокий лоб, твой гордый стыд.
<Сбрось повязку, вернись>
И среди беспамятства и звона

Нежной вестью, царской дочерью явись,
Ласточка, подружка, Антигона... (ПСС, 460)

В окончательном варианте эти строки приобрели более лаконичный вид:

Все не о том, прозрачная, твердит,
Все, ласточка, подружка, Антигона...

«Царская дочь», «ласточка» (а в одном из вариантов была еще и «легкая посланница») — все это возможные опознавательные знаки романа «Замурованная царица». Но «ласточка» у Мандельштама — еще и метафора поэтического слова, стремящегося вернуться из «чертога теней» в живой и цветущий мир. Доминирующим, смыслообразующим фактором в этих стихах по-прежнему является сюжет возвращения идей и ценностей антично-европейской культуры в историческую жизнь.

В окончательном тексте женщина остается «прозрачной тенью», которая «все не о том твердит», то есть не может вспомнить своего настоящего имени. Такой же тенью остается и «бессмысленное» слово, не способное стать именем. Так возникает колебание смыслов, оспаривающих друг друга, — от ласточки до Антигоны. Ю.И.Левин предположил, что речь идет об эпизоде, где Антигона становится поводырем слепого Эдипа[83]. Но вряд ли это так.

В «Скрябине и христианстве» Антигона выступала инициатором похоронного обряда: «[...] Снова Антигона требует погребения и возлияний для милого братнего тела» (СС—IV, 1, 204). А в стихах о Федре именно похоронный обряд являлся способом восстановления нарушенного мирового порядка:

Мы же, песнью похоронной
Провожая мертвых в дом,
Страсти дикой и бессонной
Солнце черное уймем.

В «петербургских» стихах 1920 года тема приведения мира в порядок выдвигается на первый план. Главная роль в этом отводится женщине, которая должна принести с собою «нежную весть». Антигона — одна из возможных, но «не сыгранных» ею ролей, как и Лаодика-ласточка. Семантику «ласточки» Мандельштам, однако, оставил, поскольку она вобрала в себя более широкий спектр значений — и вестница

«весны» в морозной ночи Петербурга, и символ «забытого» слова, и Эвридика, выведенная из Аида, и ожившая сто лет спустя Анджиолина Бозио.

Все выше сказанное проясняет логику еще одного стихотворения, обращенного к Арбениной («Возьми на радость из моих ладоней...») с его загадочными пчелами Персефоны; мифологический подтекст этого мотива обстоятельно прокомментировал К.Тарановский[84]. Попробуем присмотреться к мандельштамовским пчелам еще раз:

Возьми на радость из моих ладоней
Немного солнца и немного меда,
Как нам велели пчелы Персефоны.
.....
Нам остаются только поцелуи,
Мохнатые, как маленькие пчелы,
Что умирают, вылетев из улья.

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,
Их родина — дремучий лес Тайгета,
Их пища — время, медуница, мята.

Возьми ж на радость дикий мой подарок —
Невзрачное сухое ожерелье
Из мертвых пчел, мед превративших в солнце.

Пчела, назначение которой собирать мед, уподоблена поцелую — одному из самых «сладостных» и самых кратковременных моментов любви. Поцелуй «умирает», как пчела после укуса, и, таким образом, сладость «умершего» поцелуя таит в себе «яд». Это отсылает к античному пониманию любви, о котором Мандельштам мог узнать из строк Анненского, переведшего соответствующее место из Еврипида так: «О, страшная сила и сладость! Пчела с ее медом и ядом!»[85].

Пчелы-поцелуи, умирая во времени, оказываются в ахронном пространстве «прозрачной ночи», греческом Аиде, мире теней, а собранный ими «мед» есть не что иное, как символ солнца. Пчела выступает как символ связи между временем и вечностью, но такова же и функция поэтического слова, собирающего «мед» мгновения, чтобы претворить его в «вечность». Поэтому «сухое ожерелье» из «мертвых пчел» — метафора акта творчества, оставляющего после себя нанизанные в определенном порядке слова, превращающие «мед» в «солнце», дающие мгновению статус вечности.

Вместе с тем в стихотворении ощутим привкус трагичности — мертвая, сухая пчела напоминает о слепой, с подрезанными крыльями, ласточке. Не случайно в концовке стихотворения «проступает» цитата из Гумилева:

И как пчелы в улье опустелом,
Дурно пахнут мертвые слова.

Только у Гумилева улей оказывается разоренным, мед — выбранным, а пчелы — мертвыми. Или — в переводе с языка метафоры — поэзия теряет свою действенность: словом более не останавливают солнце и не разрушают города. У Мандельштама поэтическое слово приносит себя в жертву, стремясь восстановить разорванное, раздробленное на «мгновения» целостное время.

Здесь в который раз возникала перекличка с одним из кумиров его юности — Бодлером, писавшим в своем хрестоматийном стихотворении «Charogne» («Падаль»):

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,
Что тленной красоты — навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй.
(Пер. В.Левика)

Мучительное чувство того, что эта задача не имеет решения, ибо на ее осуществление не хватает воли, пронизывает стихи Мандельштама 1920 года, особенно его шедевр «За то, что я руки твои не сумел удержать...». Обстоятельства создания этого стихотворения известны со слов Надежды Яковлевны: «Об отношениях с Ольгой Арбениной я знаю одну деталь от нее и от Мандельштама: они тоже вдвоем были в балете, вернулись к нему — и тут-то произошел разрыв, так что Арбенина ночью ушла от него, несмотря на комендантский час. После этого начались стихи разрыва [...]» (ВК, 55).

Здесь требуется, впрочем, небольшая поправка. В строгом смысле слова никакого разрыва не было. У Арбениной в это время драматически складывался (или, точнее, не складывался) роман с Гумилевым, закончившийся неожиданно для нее самой браком с Ю.Юркуном. О Мандельштаме она выразилась коротко и ясно: «[...] Я не помню ничего особенного в моих отношениях с Мандельштамом. Я помню папиросный дым — и стихи — в его комнате»[86]. Так что женщина, ушедшая ночью, — реальный повод для создания стихотворения,

но «разрыв» с ней происходил лишь в воображении самого поэта. Впрочем, это не делает коллизию менее драматической.

В первом варианте стихи начинались мотивом утраты души:

Когда ты уходишь и тело лишится души,
Меня обступает мучительный воздух дремучий,
И я задыхаюсь, как иволга в хвойной глуши,
И мрак раздвигаю губами сухой и дремучий.

М.Л.Гаспаров, посвятивший этому стихотворению специальную работу, видел здесь текст с «отброшенным ключом» и комментировал его следующим образом: «[...] Женщина уходит после ночного свидания, влюбленному кажется, что она уже никогда не вернется, ночь и жар томят его, ему кажется, что он заброшен в темном лесу и ждет света, который наступит, когда взойдет день («петух пропоет») и прорубится просека («топор в древесине»); наконец, после бессонной ночи настает успокаивающее утро («безболезненно гаснет укол»).

Затем, полагает М.Л.Гаспаров, Мандельштам «по какой-то внутренней причине не остановился на этой, вполне законченной стадии стихотворения, а продолжал работать над ним, усложняя условный план стихотворения новыми ассоциациями». Он ввел тему штурма Трои и дал «ложное» заглавие «Троянский конь», в результате чего у читателя «отнимался истинный ключ стихотворения»[87]. Попробуем, однако, понять, почему же все-таки оказалась отброшенной процитированная выше строфа об иволге.

«Иволга в хвойной глуши» — выразительная метафора удушья, прекрасно оснащенная фонетически. Глухие «с», «т» в сочетании с шипящими «ш» противопоставлены «влажным» сочетаниям «волг», «глу», и эта напряженная фонетика усиливает выразительность мотива борьбы за воздух и влагу в сухой, удушливой глуши. Скорее всего Мандельштам знал, что иволга обитает в березовых и дубовых рощах, иначе бы не «заставил» ее задыхаться в хвойном лесу. Но в том-то и дело, что дальнейшее развитие этих мотивов его не удовлетворяло.

Существительное «иволга» — женского рода, и уже одно это ослабляло лирическую напряженность между мужским *я* («я задыхаюсь») и женским *ты* («ты уходишь»). Отказавшись от уподобления лирического субъекта иволге, Мандельштам сразу усилил его «мужские» черты. Мотив хвойной глуши рождал новые несообразности — откуда в глубине леса возь-

мется петух с его пеньем («Еще не рассеялся мрак и петух не пропел»)? И кто ради иволги, попавшей неизвестно зачем в хвойный лес, будет рубить деревья («Еще в древесину горячий топор не врезался»)? Одним словом, опорная лексика первой строфы — иволга, петух, топор, лес — не складывалась в то, что Мандельштам однажды назвал «психологическим конструктивизмом» (СС—IV, 2, 293). Строфу пришлось отбросить.

Однако заявленный мотив удушья не только не ушел из стихотворения, но был усилен. Герой стихотворения оказывался в тесном «деревянном» пространстве:

> За то, что я руки твои не сумел удержать,
> За то, что я предал соленые нежные губы,
> Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
> Как я ненавижу пахучие древние срубы!

Мотивы тесноты и удушья делают излишним вопрос о том, кто таков лирический субъект — троянец или ахеец — и где он задыхается — внутри деревянного акрополя или в деревянном коне под стенами Трои. Как только иволга в лесу сменилась деревянными срубами, ассоциативная конструктивность всего стихотворения сразу выстроилась в нужном ключе.

Возможно, «Замурованная царица» Д.Мордовцева с ее темой разлучения двух любящих в момент падения Трои, сыграла здесь какую-то роль. Однако уходящая женщина здесь отнюдь не Лаодика. Важнейшая деталь ее облика — «соленые губы» — связана с морем, а присутствие «ахейских мужей», строящих троянского коня и готовящихся к штурму, ясно говорит о том, что она — Елена, первопричина троянской войны, героиня гомеровского мифа, который, как сказал Мандельштам в 1915 году, «движется любовью». Здесь уместно вспомнить замечание Анненского о том, что Елена в античном сознании отождествлялась с «силой самой судьбы»[88].

Утрата женщины парадоксально приводит к обретению ею мифологического имени — не Эвридика, не Антигона, не Лаодика, а именно *Елена*. А так как с ней связана память о море, то ее уход оборачивается удушьем, отлучением от антично-европейского мифа. В связи с этим вопрос о том, где находится лирический субъект стихотворения, получает парадоксальное решение.

Поскольку «ахейские мужи», осаждающие Трою, полны решимости взять Елену вместе с городом, лирический субъект должен находиться среди тех, кем движет мужская доблесть (биографически Мандельштам и был в числе поклонников, «осаждавших» Арбенину в 1920 году). Это, кстати, подчеркивало героическую, мужскую сущность характера лирического «я». Тогда «пахучие древние срубы» и «деревянные ребра» можно отождествить с деревянным конем и деревянным городом одновременно.

Но ахейцы, идущие на приступ, это еще и метафора буйной и бессильной ревности:

Никак не уляжется крови сухая возня.
.....
Но хлынула к лестницам кровь и на приступ пошла.

Но тогда лирический субъект стихотворения и есть тот «город», который осаждается бешеной «кровью» и из которого невозможно выскочить — как из ребер собственной грудной клетки. Похожая логика отыскивается в «Облаке в штанах» Маяковского, герой которого, сгорая в «пожаре сердца», пытается «выпрыгнуть» из себя: «Дайте о ребра опереться». «Город», чувствующий свои «деревянные ребра», — метафора человека, который силится устоять под напором охватившей его страсти. В этом случае лирического героя можно представить себе и в виде троянца, у которого «ахейские мужи» отбирают Елену (трансформированная версия Энея, утратившего любимую женщину в результате падения Трои).

Куда важнее, однако, ощущение предрешенности этой потери, как предрешена по мифологическому сюжету потеря Эвридики или как неизбежна случившаяся в XIX веке смерть Бозио. Но ведь вторичное переживание этих потерь (как мифологических, так и исторических) тоже образует сюжет «вечного возвращения», то есть повторяющегося прошлого. Стихи, обращенные к Арбениной, были совмещением исторического времени и ахронной «вечности». Однако давалось оно ценой жертвы, о которой выразительнее всего говорил образ «мертвых пчел». В сюжете этого стихотворения жертвой было реальное поражение в любви.

В пятой, кульминационной строфе Мандельштам резко усилил мотив сухости и деревянности:

И падают стрелы сухим деревянным дождем,
И стрелы другие растут на земле, как орешник.

Так вновь возвращается мотив непроходимо-дремучего, сухого пространства. Штурм города, как и его защита, не достигают цели. Елена утрачена навсегда — и вместе с нею развеивается ахронное пространство мифа. Впоследствии осознание этой потери будет повторено Мандельштамом в сниженно-гротескном и абсолютно неутешительном варианте:

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну, а мне — соленой пеной
По губам.

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Соленая пена на губах гомеровской героини обернется издевательским «мазком» по губам — осязательным чувством пустоты. Это напоминает версию мифа о Елене, принадлежащую Стесихору, согласно которому Парис увез в Трою лишь ее призрак, а причиной войны стала не реальная женщина, но морок и тень. Трактовка образа Елены как исчезающего призрака могла быть известна Мандельштаму и по статье И.Анненского «Елена и ее маски», где излагалась версия Стесихора.

Здесь не исключена и реминисценция из его же статьи «Ион и Аполлонид», где истолковывался образ Елены из гетевского «Фауста». Анненский писал, что Гете изобразил мистический брак Елены и Фауста как символ соединения античного искусства и европейской поэзии, что должно привести к возникновению творчества нового типа. Так что стрелы, которые сыплются «сухим деревянным дождем», видимо, отсылают к тому месту, где Анненский цитирует фаустовское сравнение красоты Елены с разящими стрелами: «...Стрела... еще стрела... и тучи стрел, и все в меня. И воздух их жужжаньем крылатым полн...»[89]. «Туча стрел» у Мандельштама трансформировалась в «деревянный дождь» по семантической смежности «туча» — «дождь».

Так рушилась надежда Мандельштама на возрождение души Петербурга. Мифологический образ Елены развопло-

щался — подобно Эвридике, она возвращалась в «чертог теней». Реально это было концом отношений с Арбениной. Из записей П.Н.Лукницкого мы знаем, что 1 января 1921 года Мандельштам, узнав о связи Арбениной с Юркуном, пришел к Гумилеву и сказал: «Мы оба обмануты». И — «оба они захохотали»[90]. Смех этот не отменял остроты переживаемой коллизии, более того — Мандельштам тщательно скрывал от окружающих подлинную глубину пережитого чувства, от которого остались стихи — ожерелье из «мертвых пчел».

Арбенина-Елена появится еще в одном стихотворении, не получившем до сих пор адекватного истолкования:

Вернись в смесительное лоно,
Откуда, Лия, ты пришла,
За то, что солнцу Илиона
Ты желтый сумрак предпочла.

Иди, никто тебя не тронет,
На грудь отца в глухую ночь
Пускай главу свою уронит
Кровосмесительница-дочь.

Считается, что оно написано летом 1920 года в Крыму, «куда Мандельштам, влюбленный в свою будущую жену, приехал из Киева» (СС—II, 1, 486). Сама Надежда Яковлевна называла их «таинственными крымскими стихами», в которых чувствовала какой-то подвох.

В «Комментарии к стихам 1930—1937 гг.» она писала, что у Мандельштама вообще было «как бы родовое понимание культуры и нации»: «Особенно остро это чувство было по отношению к еврейству, ведь даже брак (или связь) между евреями он воспринимал как едва ли не кровосмесительство. [...] Мне нелегко было выдразнить это признание из О.М., но я почти сразу почуяла неладное — ведь это дикие стихи человека, который скучает по женщине, готовится жить с ней, ждет ее, как видно из единственного сохранившегося с того времени письма. Он тогда же мне объяснил, а потом неоднократно повторял, что я единственная еврейка в его жизни, потому что это слишком близко» (Комментарий, 227).

Во «Второй книге» она сформулировала свое понимание «диких стихов» так: «Это жестокие и странные стихи для человека, который скучает по женщине, оторванной от него фронтами гражданской войны. [...] От меня он хотел одно-

го — чтобы я отдала ему свою жизнь, осталась не собой, частью его существа. [...] Однажды, когда он доказывал мне, что я не только принадлежу, но являюсь частью его существа, я вспомнила стихи про Лию. Библейская Лия — нелюбимая жена. И я сказала: «Я теперь знаю, о ком эти стихи...». Он, как оказалось, окрестил Лией дочь Лота. Тогда-то он мне признался, что, написав эти стихи, он сам не сразу понял, о ком они. Как-то ночью, думая обо мне, он вдруг увидел, что это я должна прийти к нему, как дочери к Лоту. Так бывает, что смысл стихов, заложенная в них поэтическая мысль не сразу доходит до того, кто их сочинил» (ВК, 193).

И все же это стихотворение продолжало Надежду Яковлевну чем-то тревожить. В итоге она остановилась на версии, подсказанной ей самим Мандельштамом: «Это стихи про женщину, которая будет наречена Лией, а не Еленой «за то, что солнцу Илиона ты желтый сумрак предпочла». Вероятно, наша связь остро пробудила в нем сознание своей причастности к еврейству, родовой момент, чувство связи с родом: я была единственной еврейкой в его жизни» (ВК, 193).

Все становится на свои места, если исходить из того, что роман с Ольгой Арбениной, развивавшийся на фоне помолвки с Надеждой Яковлевной, должен был обострить чувство утраты «Елены», то есть «европеянки», и осознаваться как возвращение к «еврейке», «Лие». «Роковая перемена» совершалась в облике женщины, поставленной в центр лирики Мандельштама:

Но роковая перемена
В тебе исполниться должна:
Ты будешь Лия — не Елена!
Не потому наречена,

Что царской крови тяжелее
Струиться в жилах, чем другой, —
Нет, ты полюбишь иудея,
Исчезнешь в нем — и Бог с тобой.

Иными словами, если Елена несла с собою память о «солнце Илиона», мифа, то Лия символизировала возвращение в «желтый сумрак иудейства».

Мандельштам достаточно хорошо знал Ветхий Завет, чтобы не путать сюжет о дочерях Лота, где нет никакой Лии, с историей об Иакове и Рахили, где Лия играет важную роль.

Контаминация носила здесь особый характер, и потому следует вспомнить, как в книге Бытия рассказывается о Лоте, оставшемся в пещере с двумя дочерьми под угрозой прекращения рода:

«И сказала старшая младшей: отец наш стар; и нет человека на земле, который вошел бы к нам по обычаю всей земли.

Итак напоим отца нашего вином, и переспим с ним, и восстановим от отца нашего племя. [...]

И сделались обе дочери Лотовы беременными от отца своего» (Быт., 19, 31—36).

Основная мифологическая функция женщины здесь — самопожертвование во имя родовой жизни, прекратить которую является бóльшим преступлением, чем соитие с отцом. Свою женитьбу на «еврейке» Мандельштам осознавал как возвращение в лоно родовых, ветхозаветных ценностей, и «подмена» Елены Лией (в сюжете стихотворения — смена мифологических имен) означает, как и в случае с Лотом, торжество рода — той самой «родимой глубины», которая торжествует свой «закон».

Что касается выбора имени Лия, то он тоже закономерен. Дело, конечно, не в том, что Надежда Яковлевна была «нелюбимой женой» — совсем наоборот. Но по библейскому сюжету Лия уступает желанной Рахили в красоте. Здесь она неизбежно уступает в том же Елене, символу красоты античной. Вот — портрет Нади Хазиной, оставленный Ольгой Ваксель и, конечно, нарисованный на фоне «петербургского» канона: «Она была очень некрасива, туберкулезного вида, с желтыми и прямыми волосами»[91]. И все же именно Лие суждено было стать первой женой Иакова. В мандельштамовском обращении к Лие — приятие судьбы, осознание неизбежности «роковой перемены» и окончательное расставание с «европеянкой». Кстати, интуитивно Надежда Яковлевна эту подоплеку ощущала достаточно глубоко, и в ее мемуарах неприязнь к «европеянкам», встречавшимся на пути Мандельштама, звучит весьма отчетливо.

Позднее в стихах на смерть Андрея Белого Мандельштам еще раз вернется к сюжету Рахили и Лии:

> Рахиль глядела в зеркало явлений,
> А Лия пела и плела венок.

Рахиль тут функционально соотнесена с Еленой, образ которой в европейской культурной традиции связан с мотивом

зеркала (Елена увидена Фаустом именно в зеркале). Ей соответствует категория «явления», «эйдоса» — всего того, что связано со зримым обликом. Лия же плетет венок — символ уготованного замужества.

Екатерина Константиновна Лившиц вспоминала о той растерянности, которая чувствовалась в Мандельштаме, когда он в 1921 году пришел к Бенедикту Лившицу на их киевскую квартиру, и объясняла эту растерянность так: «Здесь, рядом с ним, была его молодая жена, а в Петербурге его дожидалась платоническая пассия О.Н.Гильдебрандт»[92]. Ольга Николаевна вовсе «не дожидалась» Мандельштама, но ему пришлось уверить Надежду Яковлевну, что стихи о Елене и Лие написаны в Крыму, то есть до встречи с Арбениной.

Облик Арбениной, каким он отразился в мандельштамовских стихах, был пропущен сквозь архетип «европеянки», как некогда это произошло с Мариной Цветаевой. В облике Арбениной не случайно были зафиксированы «итальянские» черты:

В тебе все дразнит, все поет,
Как итальянская рулада.
И маленький вишневый рот
Сухого просит винограда.

Тот же архетип Мандельштам воспроизведет и в образе Ольги Ваксель:

И ты раскрывала свой аленький рот,
Смеясь, итальянясь, русея...

Но именно Надя Хазина стала его судьбой — надежным спутником жизни, той «нищенкой-подругой», которая разделила с ним крестный путь.

Стихи о разрыве с Арбениной-Еленой не случайно завершались образом серого будничного утра: «И серою ласточкой утро в окно постучится» — так же, как написанное в 1925 году стихотворное обращение к Ольге Ваксель заканчивалось «молочным днем» и «золотушным грачом». «Вечные сны» для Мандельштама значили ничуть не меньше, чем «труд и постоянство». Женщина, названная им Лией, стала опорой в этом трудовом, повседневном существовании. Стихотворение о Лие Мандельштам отнес к корпусу крымских стихов 1920 года, сумев сохранить такт по отношению к женщине, которую выбрал в жены.

Сам он после романа с Арбениной и несбывшихся надежд на возрождение петербургской культуры стоял на пороге нового десятилетия, открывшегося смертью Блока и расстрелом Гумилева.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гинзбург Лидия. О лирике. С. 377.

2. Паперно И. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 31.

3. Мыльникова И.А. Статьи Вяч. Иванова о Скрябине // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985. С. 93.

4. Мец А.Г. <Вступительная статья к публ. «Скрябин и христианство»> // Русская литература. 1991. № 1. С. 65.

5. Иванов Вяч. Взгляд Скрябина на искусство // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. С. 110—113.

6. Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. М., 1918. С. 193—194.

7. Иванов Вячеслав. Кручи. Раздумье первое: о кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 114.

8. Манн Томас. Доктор Фаустус. Роман / Пер. С.Апта и Наталии Ман. М., 1975. С. 544.

9. Там же. С. 272—286.

10. Иванов Вячеслав. Родное и вселенское. С. 18.

11. Морозов А. Мандельштам в записях дневника С.П.Каблукова. С. 84.

12. Пушкин. Письма. Т. 3. 1831—1833 / Под ред. и с примеч. Л.Б.Модзалевского. Л., 1935. С. 331 (оригинал по-французски).

13. Купченко В. Осип Мандельштам в Киммерии. Материалы к творческой биографии // Вопросы литературы. 1987. № 7. С. 186.

14. См.: Разумовская Мария. Марина Цветаева. Миф и действительность / Пер. с нем. Е.Н.Разумовской-Сайн-Витгенштейн. М., 1984. С. 96.

15. РГАЛИ. Ф. 237. П. С. Коган. № 216.

16. См.: Ш в е й ц е р Виктория. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992. С. 156.

17. Г и н з б у р г Лидия. О лирике. С. 381.

18. Г а с п а р о в М.Л. Поэт и культура / Три поэтики Осипа Мандельштама // М.Л.Гаспаров. Избранные статьи. М., 1995. С. 342.

19. Г р и г о р ь е в Аполлон. Воспоминания / Изд. подг. Б.Ф.Егоров. Л., 1960. С. 8.

20. Ф р е й д и н Г. Сидя в санях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. 1991. № 1. С. 9—31.

21. С а а к я н ц Анна. О правде «летописи» и правде поэта // Вопросы литературы. 1983. № 11. С. 210.

22. Ш п е н г л е р Освальд. Закат Европы. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. с нем. и примеч. И.И.Маханькова. М., 1998. С. 197—198.

23. Ф е д о т о в Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории. В 2 тт. Т. 1. СПб. 1991. С. 130.

24. Цит. по: Ц в е т а е в а Марина. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. В.А.Рождественского. Составл., подг. текста и примеч. А.Саакянц. Л., 1979. С. 495.

25. И в а н о в Вячеслав. Кручи... С. 105.

26. А д а м о в и ч Георгий. Литературные беседы. Кн. 1 / Сост., вступ. ст. и примеч. О.А.Коростелева. СПб. 1998. С. 231—232.

27. Т е р р а с В.И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность. Сб. статей под ред. О.А.Лекманова. М., 1995, С. 21.

28. См.: М а н д е л ь ш т а м О.Э. Собрание сочинений в 4 тт. / Под ред. Г.П.Струве и Б.А.Филиппова. Т. 3. Вашингтон. Нью-Йорк. Париж. 1969. С. 409.

29. С т р у в е Никита. Осип Мандельштам. Томск. 1992. С. 112.

30. Там же. С. 112—113.

31. К а ц и с Л.Ф. «Се черно-желтый свет, се радость Иудеи!» (Иудейские источники и подтексты в творчестве Осипа Мандельштама) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 174.

32. Там же. С. 175—178.

33. Б у б е р Мартин. Два образа веры / Под ред. П.С.Гуревича, С.Я.Левит, С.В.Лезова. Пер. с нем. М.И.Левиной,

С.В.Лезова, И.И.Маханькова, А.Ю.Миронова, В.В.Рынкевича, Ю.С.Терентьева. М., 1995. С. 338—340.

34. В а с и л ь е в а Лариса. Саломея, или Соломинка, не согнутая веком // Огонек. 1988. № 3. С. 23.

35. Г а с п а р о в М.Л. «Соломинка» Мандельштама (поэтика черновика) // М.Л. Гаспаров. Избранные статьи. С. 189—190.

36. Ч у к о в с к и й Николай. Правда и поэзия. Из воспоминаний. М., 1987.

37. П о Эдгар / Пер. с англ. Избранные произведения в 2 тт. Т. 1. М., 1972. С. 152.

38. М а н д е л ь ш т а м Н.Я. Комментарий к стихам 1930—1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж. 1990. С. 235. Далее в скобках — *Комментарий* с указ. страницы.

39. Л е в и н Ю.И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах О. Мандельштама / Russian Literature. 1975. № 10/11. С. 10.

40. М о р о з о в А.А. Мандельштам в записях дневника С.П.Каблукова. С. 85.

41. Ж и р м у н с к и й В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 139.

42. См.: Л у к н и ц к а я Вера. Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких. Л., 1990. С. 231.

43. Н е р л е р Павел. Осип Мандельштам в Наркомпросе в 1918—1919 годах // Вопросы литературы. 1989. № 9. С. 276.

44. С т р у в е Никита. Указ. соч. С. 22.

45. Р о н е н Омри. Осип Мандельштам // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 14.

46. Г а с п а р о в М.Л. Orpheus Faber (труд и постоянство в поэзии О. Мандельштама) // М.Л. Гаспаров. Избранные статьи. С. 226.

47. Н е р л е р Павел. Указ. соч. С. 276.

48. Из истории Всероссийской Чрезвычайной комиссии. 1917—1921 гг. Сборник документов. М., 1958. С. 154.

49. Н е р л е р Павел. Указ. соч. С. 276.

50. Театр Еврипида. Том 1. СПб. 1907. С. 24.

51. Н и ц ш е Фридрих. Сумерки идолов, или как философствуют молотом (Пер. Н.Полилов) // Ф.Ницше. Сочинения в 2 тт. Т. 2. М., 1990. С. 628—629.

52. Н и ц ш е Фридрих. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм (Пер. Г.А.Рачинского) // Там же. Т. 1. С. 82.

53. Л у р ь е Артур. Детский рай // Воспоминания о серебряном веке. С. 279.

54. Л у р ь е Артур. Осип Мандельштам // Там же. С. 272.

55. Б а т ю ш к о в К.Н. Сочинения / Изданы П.Н. Батюшковым. Т. III. СПб. 1886. С. 112. Далее в скобках — *Батюшков*, с указ. тома и страницы.

56. П л е т н е в П.А. Сочинения и переписка. Т. 1. СПб. 1885. С. 28.

57. Г и н з б у р г Лидия. О лирике. С. 44.

58. Т ы н я н о в Ю.Н. Промежуток // Ю.Н.Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подг. Е.А.Тоддес, А.П.Чудаков, М.О.Чудакова. М., 1977. С. 189.

59. Б у х ш т а б Б. Поэзия Мандельштама. С. 143—144.

60. П у н и н Н. «Tristia» // Жизнь искусства. 1922. № 4. 17 октября.

61. Б а х т и н М.М. Эстетика словесного творчества / Составл. С.Г.Бочарова. Текст подг. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина. Примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. М., 1979. С. 273.

62. См.: Ш п е н г л е р О. Философия будущего // Северное утро. Сборник первый. Пб. 1922.

63. Русская литература конца XIX — начала XX вв. 1908—1917 / Ред. колл. Б.А. Бялик и др. М., 1972. С. 322.

64. Ш п е н г л е р Освальд. Причинность и судьба. «Закат Европы». Т. 1. Ч. 1. / Пер. с нем. под ред. А.А.Франковского. Пб. 1923. С. 43.

65. Там же. С. 41.

66. Г и н з б у р г Лидия. О старом и новом. Статьи и очерки. Л., 1982. С. 414.

67. З и м м е л ь Георг. Конфликт современной культуры / Пер. со второго немецкого издания (1921) Е.М.Арсенева. Пг., 1923. С. 17—38.

68. Г е р ш е н з о н М.О. и И в а н о в В.И. Переписка из двух углов. Москва—Берлин. MCXXII г. С. 14.

69. О д о е в ц е в а Ирина. На берегах Невы / Вступ. статья К.Кедрова. М., 1988. С. 191.

70. Жизнь Николая Гумилева / Составители, авторы коммент. Ю.В.Зобнин, В.П.Петрановский, А.К.Станюкович. Л., 1991. С. 196—197.

71. Л у к н и ц к а я Вера. Указ. соч. С. 234.

72. Пришвин М.М. Дневники 1920—1922 / Подг. текста Л.А.Рязановой, Я.З.Гришиной, В.Ю.Гришина. М., 1995. С. 264.

73. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка. Т. 1. СПб. 1893. Стлб. 998 («ЗРАК» — вид, visus, forma»).

74. Гильдебрандт-Арбенина О.Н. Гумилев // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Биография / Составители М.Д. Эльзон, Н.А.Грознова. СПб. 1994. С. 457. В другой редакции своих воспоминаний Арбенина пишет: «Как-то мы с ним были в балете. Что давали, не помню» (см. ниже сноску 78, стр. 555).

75. Гинзбург Лидия. О лирике. С. 385.

76. Полякова С.В. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб. 1997. С. 111-112.

77. Бернацкий В.А. Из золотого века итальянской оперы в Петербурге // Русская старина. 1916. Т. 167. С. 21.

78. Арбенина О.Н. О Мандельштаме / Публ. и примеч. А.Г.Меца и Р.Д.Тименчика // Тыняновский сборник. Шестые, седьмые, восьмые тыняновские чтения. Вып.10. М., С. 549.

79. Флоренский Павел. Столп и утверждение истины. М., 1914. С.18.

80. Шеллинг Вильгельм Фридрих. Сочинения / Пер. с нем. М.И.Левиной, А.В.Михайлова. М., 1998. С. 877.

81. Левинтон Г.А., Тименчик Р.Д. Книга К.Ф.Тарановского о поэзии О.Э.Мандельштама // Russian Literature. 1978. № 6. С. 210.

82. Швейцер Виктория. К вопросу о любовной лирике О. Мандельштама // Мандельштам и античность. С. 156—157.

83. Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинских» стихах О. Мандельштама. С. 16.

84. Taranovsky K. Essay on Mandel'stam. Harvard Slavic Studies. 1976. С. 83—114.

85. Театр Еврипида. Т. 1. С. 300.

86. Гильдебрандт - Арбенина О.Н. Гумилев. С. 455.

87. Гаспаров М.Л. «За то, что я руки твои...» — стихотворение с отброшенным ключом // М.Л.Гаспаров. Избранные статьи. С. 217—219.

88. Театр Еврипида. Том 1. С. 17.

89. Там же. С. 528.

90. Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П.Н.Лукницкого / Публ. В.К.Лукницкой. Коммент. А.Г.Меца // Звезда. 1991. № 2. С. 115.

91. См.: С м о л ь е в с к и й А.А. Ольга Ваксель — адресат четырех стихотворений Осипа Мандельштама // Литературная учеба. 1991. № 1—2. С. 167.

92. Л и в ш и ц Екатерина. Воспоминания /Публ. П.Нерлера // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 89.

Глава четвертая

ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ

1921—1925

«Все уменьшается. Все тает. И Гете тает. Небольшой нам отпущен срок. Холодит ладонь ускользающий эфес бескровной ломкой шпаги, отбитой в гололедицу у водосточной трубы. Но мысль, как палаческая сталь коньков «Нурмис», скользивших когда-то по голубому, с пупырышками льду, не притупилась».

Осип МАНДЕЛЬШТАМ

I. ВООБРАЖАЕМАЯ БЕСЕДА

Мы не знаем точной даты отъезда Мандельштама из Петербурга в 1921 году, но ее, по-видимому, не так уж сложно вычислить. В начале марта он уехал за Надеждой Яковлевной, тогда еще Надей Хазиной, в Киев и привез ее в Москву, а по возвращении в Петроград 14 марта принял участие в вечере Цеха поэтов в Доме искусств. Надежда Яковлевна вспоминала, что уезжал он под «грохот пушек из Кронштадта» (ВК, 60). Если иметь в виду, что Кронштадтское восстание было подавлено 18 марта, то искомая дата определяется с достаточной точностью — между 14 и 18-м числами Мандельштам бежал «от рева событий мятежных».

Одним из тех, кто видел его перед отъездом, был Михаил Слонимский, рассказавший об этом так: «В дни Кронштадтского мятежа он, встретившись со мной, схватил меня за рукав:

— Они не придут? Они не могут, не должны прийти. Они не придут!

Он весь дрожал от возбуждения» (Осип Мандельштам и его время, 198).

Мы не знаем, как Мандельштам отнесся к Кронштадтскому мятежу, но если иметь в виду, что в 1918 году со стороны он выглядел «пристроившимся в комиссариате», то можно предположить, что Слонимский ничего не напутал. Его отъезд из родного города был окончательным. Он еще будет наезжать сюда, но мечта об «освобожденной новой душе» Петербурга осталась мечтой. Метаморфозы истории, в которой приходилось жить, не способствовали ни «новым путям в акмеизме», ни «глубокой радости повторенья».

Статья «Слово и культура» с ее идеей договора между культурой и государством, напечатанная в гумилевском альманахе «Дракон» (май 1921 года), уже не соответствовала новой духовной коллизии, которую переживал Мандельштам. История не имела аналогий и была чудовищно непредсказуемой. В «Египетской марке» Мандельштам бросит трезвый взгляд на послереволюционный Петербург: «Надо лишь снять пленку с петербургского воздуха, и тогда обнажится его подспудный пласт. Под лебяжьим, гагачьим, гагаринским пухом — под тучковыми тучками, под французским буше умирающих набережных, под зеркальными зенками барско-холуйских квартир обнаружится нечто совсем неожиданное.

Но перо, снимающее эту пленку, — как чайная ложечка доктора, зараженная дифтеритным налетом. Лучше к нему не прикасаться» (СС—IV, 2, 491—492).

Послереволюционная действительность жестоко расправлялась с культурным наследием предшествовавшей эпохи. Она сама себе была «идеей» и не нуждалась в пророках со стороны. Позднее в «Поэме без героя» Анна Ахматова резко, но справедливо напишет

Я забыла ваши уроки,
Краснобаи и лжепророки, —

хотя «краснобаи» эти были властителями дум ее молодости. Для тех, кто остался обживать Россию после революции 1917 года, в поводыри, действительно, не годился никто. Такого чудовищного обвала идей и ценностей Россия, пожалуй, еще не знала.

В июне 1921 года проездом через Баку в Тифлис Мандельштам с Надеждой Яковлевной посетили Вячеслава Иванова, еще совсем недавно в своих лекциях о Скрябине с пафосом говорившего об «экстазах разных степеней», выводящих за «вековую грань индивидуализма»[1]. Он пережил смерть своей жены Веры Шварсалон страшной голодной зимой в Москве 1919—1920 годов и теперь сообщил Мандельштамам, что «скрылся в бакинском уединении», потому что «идеи перестали править миром» (ВК, 153). На вопросы гостей мэтр давал, по-видимому, столь уклончивые ответы, что Мандельштам саркастически пошутил о «священной катаракте» на глазах мудреца[2].

Мистическая проповедь дионисийства и соборности завершилась академической диссертацией «Дионис и прадионисийство», которую Вячеслав Иванов защитил 22 июля 1920 года[3]. Пророк «эллинской религии страдающего бога» удалился в относительно спокойную гавань классической филологии, и, право, его трудно в том винить. Впоследствии судьба приведет поэта в Рим, где незадолго до смерти он сделает неутешительный вывод о судьбах человеческого духа в XX веке:

Мир плоско выровнен, а духа
Единомысленного нет:
Летит Эриния — Разруха —
За колесницею побед.

Мандельштам выбрал Россию, и его поводырем становился страх, о чем он скажет в «Египетской марке»: «Страх берет меня за руку и ведет». Там же он назовет страх новой «координатой пространства и времени» (СС—IV, 2, 494). Эта координата носила, однако, не пространственно-временной, а историко-психологический характер и давала знать о себе в Москве и Петербурге, в Украине и Крыму, в Армении и Грузии. В Тифлисе посол РСФСР Борис Васильевич Легран, «гимназический товарищ Гумилева», сообщил о расстреле Николая Степановича. «Куда же теперь ехать, — сказал Мандельштам. — В Петербург я не вернусь» (ВК, 62—63). А когда в июле 1924 года все-таки переедет в родной город на жительство (тоже, впрочем, временное), это будет уже Ленинград.

По-видимому, незадолго до известия о гибели Гумилева Мандельштам узнал и о смерти Блока. Две эти смерти для современников объединились в один символ. Надежда Яков-

левна вспоминала об охватившем его чувстве опустошенности. В творческом плане это был сильнейший приступ удушья — судя по ошеломляющему зачину стихотворения «Концерт на вокзале», написанного осенью 1921 года:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит.

Удушье преодолевалось музыкой под сводами Павловского вокзала:

Но, видит Бог, есть музыка над нами,
Дрожит вокзал от пенья Аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Комментаторы единодушно указывают на параллель к «Концерту на вокзале» в книге «Шум времени», написанной тремя годами позже:

«В двух словах — в чем девяностые годы. — Буфы дамских рукавов и музыка в Павловске; шары дамских буфов и все прочее вращаются вокруг стеклянного Павловского вокзала, и дирижер Галкин в центре мира.

В середине девяностых годов в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург. Свистки паровозов и железнодорожные звонки мешались с патриотической какофонией увертюры двенадцатого года, и особенный запах стоял в огромном вокзале, где царили Чайковский и Рубинштейн. Сыроватый воздух заплесневевших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы» (СС—IV, 2, 347—348).

Стоит положить рядом стихи, чтобы увидеть очевидность этой параллели:

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заворожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это — сон.

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятеньи и слезах.
Ночного хора дикое начало

И запах роз в гниющих парниках —
Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах...

Но то, что в прозе было мастерским описанием колорита девяностых годов, в стихах становилось острой и сложной коллизией.

Одно из наиболее авторитетных истолкований этой коллизии принадлежит Б.М.Гаспарову. Суть его трактовки такова. В начале стихотворения Мандельштам дает «эмблематическую ситуацию «девяностых годов», какой она предстает взгляду в «1921» году, после гражданской войны и военного коммунизма. Это картина пустоты, тишины и запустения — картина смерти. Стеклянный купол вокзала, сквозь который просвечивало звездное небо, являл собою живое воплощение мифологического образа «небесной тверди». Теперь купол покрыт грязью («твердь кишит червями»), и звезды больше не видны. Исчезновению звезд со стеклянного «небосвода» соответствует замолкание «музыки сфер», в былые времена раздававшейся под этим звездным куполом[4].

Однако описание Павловского вокзала из «Шума времени» само по себе мало что проясняет, потому что главное событие стихотворения — возвращение в «девяностые годы» — совершается во сне. А следовательно, в «Концерте на вокзале» нет и не может быть «запустения» 1921 года. У нас нет никаких сведений о том, что Мандельштам был в 1921 году в Павловске и видел стеклянный купол, забрызганный грязью, сквозь который не видно звезд. Звезды как раз видны — они просвечивают сквозь потное, мутное стекло — ими, как «червями», кишит ночная «твердь». Здесь, как показал К.Тарановский, присутствует реминисценция из стихотворения Д.Бурлюка «Мертвое небо»:

Небо — труп!! Не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом[5].

Запотевшее стекло вокзального купола — реалия именно девяностых годов, ибо речь идет о теплом воздухе, поднимающемся от «гниющих парников». В «Шуме времени» еще добавятся «тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы». В первой публикации «Концерта на вокзале» была еще выразительная до гиперболичности строка: «Горячий пар зрачки смычков сле-

пит». Если под куполом — «горячий пар», то стекло, естественно, мутно и потно.

При перепечатках Мандельштам сначала убрал строчку о «горячем паре», слепящем глаза, но затем восстановил ее в одном из экземпляров «Стихотворений» 1928 года. Возможно потому, что в том же году вышла «Египетская марка», где надышанная атмосфера театрально-концертного Петербурга сравнивалась с баней: «низкие банные потолки вестибюлей Александринки», театр страшный, «как курная изба, как деревенская банька» (СС—IV, 2, 481). «Горячий пар» — деталь откровенно «банная», но теперь у нее появлялась дополнительная мотивировка, позволившая восстановить отброшенную строку.

В «Египетской марке» получила дальнейшее осмысление и психологическая коллизия «Концерта на вокзале»: «[...] Все шло обратно, как всегда бывает во сне. [...] Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла. [...] Страх распрягает лошадей, когда нужно ехать, и посылает нам сны с беспричинно низкими потолками» (СС—IV, 2, 493—494). В «Концерте на вокзале» «беспричинно-низким потолкам» функционально соответствует «твердь, кишащая червями», а распряженным лошадям — опоздание к вагону последнего поезда, не говоря уже об указанной выше «банной» параллели. В обоих случаях жизнь предстает «сделанной из пустоты и стекла».

Уподобленные «червям», звезды еще светят, но уже не «говорят», как «говорили» они у Лермонтова, мерцая в чистом ночном воздухе («И звезда с звездою говорит»). Именно отсутствие воздуха пытается компенсировать музыка, звучащая под куполом стеклянного павильона. Омри Ронен отметил в «Концерте на вокзале» блоковские мотивы железной дороги и музыки из статей «Дитя Гоголя», «Ирония», «Крушение гуманизма»[6], которые Мандельштам мог читать в любом из трех изданий сборника «Россия и интеллигенция», выходившего в 1918, 1919 и 1920 годах.

Но свист паровоза и стеклянный павильон вокзала отыскиваются еще в стихотворении 1912 года «Царское Село»:

> Свист паровоза... Едет князь.
> В стеклянном павильоне свита!..

Для Мандельштама 10-х годов железная дорога и музыка не составляли, в отличие от Блока, романтической оппози-

ции, поскольку были знаками «буржуазного, европейского комфорта», в привязанности к которому он признавался Вячеславу Иванову. Вряд ли в 1921 году его воззрения кардинальным образом изменились.

Однако, как было сказано выше, мир городской культуры начинает стремительно «дичать» уже в его стихах 1916 года. В «Концерте на вокзале» музыка и железная дорога готовы распасться на противоположности, хотя «железный мир» еще «заворожен» гармонией, звучащей под сводами вокзала. Вагон, который «торжественно уносится» на «звучный пир в элизиум туманный», — реалия железной дороги, которая точно по расписанию доставляла в Павловск, как «в некий Элизий», весь Петербург (СС—IV, 2, 347). Теперь он устремляется туда «в последний раз», и потому так трагично опоздание героя стихотворения:

И мнится мне: весь в музыке и пене,
Железный мир так нищенски дрожит.
В стеклянные я упираюсь сени.
.....
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит!

Л.Я.Гинзбург увидела в этих строках образ «загнанного, взмыленного коня»[7].

Но речь скорее идет о том, что связь железной дороги-цивилизации и музыки-культуры удерживается на пределе возможностей, а вне музыки «железный мир» — нищ. Еще в ранних стихах Мандельштама мир, лишенный богатства и сложности культуры, был обречен на бедность и простоту:

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса.

Поэтому в «Петербургских строфах» «государства жесткая порфира, как власяница грубая, бедна», а в статье «Слово и культура» государство, отрицающее слово, вызывает сострадание.

Вот почему трудно согласиться с Б.М.Гаспаровым, который увидел в вагоне, уносящемся в «элизиум туманный», аналогию с «Заблудившимся трамваем» Гумилева. По его мнению, лирический герой «Концерта на вокзале» опаздывает к поезду, умчавшему мертвых поэтов-современников. Похожая коллизия, по утверждению Б.М.Гаспарова, возникнет в «Сти-

хах о неизвестном солдате», герой которых также «устремляется в космические пространства в попытке догнать отлетевшие ранее тени: в этой погоне за умершими в военные годы он чувствует себя отставшим от строя солдатом, догоняющим свою часть»[8].

По этой логике получается, что в «Концерте на вокзале» Мандельштам сожалеет, что не ушел вместе с Гумилевым и Блоком в «элизиум теней». Омри Ронен предположил здесь перекличку со стихотворением Антона Дельвига «Элизиум поэтов», а так как дельвиговское стихотворение было опубликовано только в 1922 году, то дату написания «Концерта на вокзале» исследователь склонен был отодвинуть на год позже[9]. Думается, дело обстоит несколько иначе: герой «Концерта на вокзале» опаздывает к поезду, некогда соединявшему мир железа и музыки, и оказывается один в стеклянном павильоне вокзала в пределах новой «координаты пространства и времени» — страха. Его сон, что называется, в руку.

Что касается «милой тени», на тризне которой в последний раз звучит музыка, то истолкование этого образа требует некоторых дополнительных уточнений. Принято считать, что это плач по Гумилеву и Блоку, а Б.М.Гаспаров полагает, что здесь сливаются в единой мифологической парадигме «смерти поэта» образы Пушкина, Блока и Гумилева, символизирующие уход из мира духа музыки. Причем на заднем плане, писал он, «выступает также образ Дельвига, быть может, и других из «толпы родных теней» — обитателей царскосельско-петербургского некрополя-элизиума»[10]. Но трудно представить тени Пушкина, Блока и Гумилева в «кочующих толпах» концертной публики девяностых годов.

Стоит напомнить, что «музыка сфер», которая в ранней лирике Мандельштама была чужой и враждебной, в «Камне» становилась организованным, укрощенным началом, а в «Tristia» обнаруживала свою таинственную, иррациональную сущность. В петербургских стихах 1920 года Мандельштам стремился придать музыке пространственные, архитектурные черты как сфере тепла и света, дома и обихода. В «Концерте на вокзале» музыка — наряду с железной дорогой, по которой курсируют поезда от Петербурга до Павловска, и стеклянным куполом вокзала, под которым даются концерты, — выступает символом благоустроенного XIX века

Однако вся эта организованная домашность приходит в расстройство. Пространство вокзала переполнено влажными,

теплыми испарениями, купол мутен и потен, паровозные свистки рвут «скрипичный воздух», а музыка, предоставленная самой себе, находится на грани нервного срыва: «Скрипичный строй в смятеньи и слезах». Она играет на последнем пределе в клубах «горячего пара», слепящего «зрачки смычков». «Концерт на вокзале» нес в себе тему прощания с обжитым миром XIX века, миром собственного детства.

В «Египетской марке» Мандельштам описал хорошо натопленную отцовскую квартиру и женщин, следящих за тем, чтобы с улицы не прорывался грозящий простудой зимний воздух: «— Туда нельзя — там форточка, — шептали мать и бабушка. Но и в замочную скважину врывался он — запрещенный холод, — чудный гость дифтеритных пространств» (СС—IV, 2, 482). Принадлежностью квартиры был рояль — этот «умный и добрый комнатный зверь с волокнистым деревянным мясом, золотыми жилами и всегда воспаленной костью. Мы берегли его от простуды, кормили легкими, как спаржа, сонатинами [...]» (СС—IV, 2, 481).

Именно в такой уютной, хорошо натопленной петербургской квартире умирает простуженная Анджиолина Бозио, которая слышит перед смертью какофонию пожарного обоза, грохочущего за окном «бочками, линейками и лестницами». Этот «горячечный казенный шум» она пытается последним усилием превратить в «призыв оркестровой увертюры» и поет в ответ «то, что нужно» — однако уже полностью расстроенным голосом (СС—IV, 2, 490).

В «Египетской марке» воспроизводится та же «расстыковка» музыки и мира. С одной стороны — обжитая, теплая комната с роялем, с другой — «чудный гость дифтеритных пространств», грохочущий пожарный обоз и умирающая певица. Однако музыка не может ни замкнуться в оранжерейном пространстве с «розами в гниющих парниках», ни существовать в холодном какофоническом мире. Отсюда — ее смятение и слезы.

Жалкую попытку удержаться в надышанной, спертой атмосфере театрально-концертного Петербурга предпринимает в «Египетской марке» Парнок — детски-наивный человечек, трогательный и беспомощный, с «макушкой, облысевшей в концертах Скрябина» (СС—IV, 2, 472), явный двойник лирического героя «Концерта на вокзале». Поэтому нетрудно понять отчаянное восклицание Мандельштама: «Господи! Не

сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него!» (СС—IV, 2, 481).

В «Концерте на вокзале» кресла-грядки Александринского театра функционально замещены вокзальной оранжереей, и это радикально меняет всю ситуацию. Музыка, на которую еще совсем недавно возлагалась миссия окультуривания одичавшего мира, теперь сама нуждается в заботе и уходе. Вольно или невольно, но мотив жизни, существующей благодаря стеклянному потолку и теплому воздуху, отсылает к одному из наиболее репрезентативных произведений 80-х годов — рассказу В.Гаршина «Attalea Princeps». Героиня его — пальма, растущая в оранжерее и вздыхающая о родном небе юга. Она рвется пробить верхушкой крышу, чтобы не видеть больше мир сквозь «эти решетки и стекла», но снаружи ее не ждет ничего, кроме холода и гибели. Эта перекличка с Гаршиным могла и не входить в сознательные намерения Мандельштама, но тем не менее объективно она существует.

Вот почему «милая тень» в «Концерте на вокзале», безусловно, связана с музыкальным миром 80-х годов, представленным в «Шуме времени» именами Чайковского и Рубинштейна. Этой «тенью» могла быть только Флора Осиповна Вербловская, смерть которой оказалась для Мандельштама столь символической на переломе от «Камня» к «Tristia». Прощание с девятнадцатым веком не могло не быть для него прощанием с детством и матерью.

В «Египетской марке» освободиться от сходства с Парноком можно было только путем отказа от «сонатных беспамятств» и уютной опеки дома — «вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды» (СС—IV, 2, 494). Мандельштам трезво осознавал всю опасность этого шага, отдающего его во власть «бессмысленному лопотанью французского мужичка из «Анны Карениной» (СС—IV, 2, 495).

В заключительных абзацах «Египетской марки» железная дорога утрачивает связь с поэзией. Поэтому Мандельштам вводит понятие «железнодорожной прозы»: «Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предлогами, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности» (СС—IV, 2, 495). С этой «красотой и округленностью» Мандельштам в «Концерте на вокзале» прощался навсегда. За

«стеклянными сенями» вокзала открывалось небо, подобное могильной яме, кишели черви, свистки паровозов рвали скрипичный воздух. Сам он позже напишет о стремлении к «возмужалости и полноте знания» (СС—IV, 3, 372).

Теперь вернемся к блоковско-гумилевским аллюзиям в «Концерте на вокзале».

Перед отъездом из Петербурга Мандельштам не мог не слышать блоковской речи о Пушкине, прочитанной 13-го февраля 1921 года в Доме литераторов и повторенной 26-го в Петроградском университете. Она собрала весь тогдашний литературный Петербург, так что на одном из чтений Мандельштам несомненно присутствовал. Во всяком случае, «нельзя дышать» явно перекликается с блоковскими словами о том, что Пушкина убила не пуля Дантеса, а «отсутствие воздуха», поскольку «умирала его культура» (Блок, VI, 167). И уж, конечно, Мандельштама не могло не задеть представление о поэте как «сыне гармонии», носителе «поднятого из глубин и чужеродного внешнему миру звука», об ответственности, которая лежит на художнике за внесение этой гармонии в жизнь (Блок, VI, 163).

«Сыном гармонии» в «Концерте на вокзале» оказывался Лермонтов, о котором Мандельштам позже скажет: «Лермонтов — мучитель наш». Лермонтов «мучил» непостижимым даром слышать, как «звезда с звездою говорит». Внести утраченную «лермонтовскую» гармонию снова в мир так же невозможно, как невозможно без нее жить. Она отходила в область культурного предания, оставляя после себя пустоту и холод. В «Грифельной оде», написанной двумя годами позже, Мандельштам воскликнет:

> Какая мука выжимать
> Чужих гармоний водоро́сли!

Лермонтовские реминисценции в «Концерте на вокзале» имеют «гумилевские» обертоны — судьба поэта и офицера, погибшего от пули в расцвете творческих сил. Не случайно в «Стихах о неизвестном солдате» именно Лермонтов станет символом «смерти поэта». Однако сам Мандельштам вовсе не стремился присоединиться к этому мартирологу, ибо выбирал *жизнь*. Переводя в 1924 году стихотворение немецкого поэта Макса Бартеля «Петербург», он дал формулу своего выбора:

Не обманываюсь снами,
А захлебываюсь знаньем.

«Концерт на вокзале» был новым шагом не только к познанию, но и ко встрече с той реальностью, в которой отсутствовали Блок и Гумилев, символизм и акмеизм, — словом, литературная среда с ее домашней полемикой, разномыслием и разночувствием, но одновременно и единством творческих задач. Надвигалось нечто такое, что позже он определит как «холод пространства бесполого».

В образовавшемся вакууме Мандельштаму была необходима личная дружеская опора. Надежда Яковлевна утверждала, что роль, сыгранная в его биографии «европеянкой» Арбениной, была совершенно незначительной, ибо ему куда важнее было общение с «мужами совета» — Блоком и Гумилевым, — гибель которых оказалась непоправимой потерей: «Мы стояли на пороге нового века, когда «мужей» не стало» (ВК, 57—59). Из союзников и соратников, писала она, остались только Ахматова (и, разумеется, сама Надежда Яковлевна). Во «Второй книге» этому была посвящена глава с выразительным названием — «Наш союз». Позиция Надежды Яковлевны имела свою логику, коренившуюся в той жестокой судьбе, которую она вынесла с поразительным самообладанием. Сознание своей принадлежности к «тройственному союзу» давало ей силы жить. И все же ее роль в то время была достаточно скромной, а взаимоотношения Мандельштама и Гумилева — куда более сложными.

В 1928 году Мандельштам писал из Крыма Анне Ахматовой: «Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николаем Степановичем и с Вами. Беседа с Колей не прервалась и никогда не прервется» (СС—IV, 4, 101). Следы этой беседы ощущаются в статье «О природе слова» с эпиграфом из Гумилева и тезисом о том, что идеал современной поэзии — «совершенная мужественность» (СС—IV, 1, 230). Начало разговору с погибшим Гумилевым положил «Концерт на вокзале», а продолжением стало стихотворение «Умывался ночью на дворе...», написанное в Тифлисе и названное Надеждой Яковлевной «сдвигом в стихах» и «новым голосом» (ВК, 100—101). В «Третьей книге» она пояснила: «Мандельштам действительно умывался ночью на дворе — в роскошном особняке не было водопровода, воду привозили из источника и наливали в огромную бочку,

стоявшую во дворе — всклянь до самых краев. В стихи попало и грубое домотканое полотенце, которое мы привезли с Украины»[11].

В этом стихотворении небесная твердь представала очищенной от кишащих червей:

Умывался ночью на дворе.
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч — как соль на топоре.
Стынет бочка с полными краями.

«Грубые звезды» дают ассоциацию с солью, а та, в свою очередь, связывается с матовым блеском заточенного топора. Любопытно, что в стихотворении Ахматовой, написанном в предчувствии близкой казни Гумилева, тоже был топор с наведенным на него лучом — только не звездным, а лунным:

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.

Возможно, что в обоих случаях топор с лучом на лезвии восходит к лирике Анненского, оставившей поэзии 10—20-х годов целый комплекс вещных ассоциаций и мотивов, в том числе и этот:

Если тошен луч фонарный
На скользоте топора.

Топор у Анненского появлялся в сознании температурящего больного, испытывавшего страх смерти. У Ахматовой он связывается с предчувствием казни, а у Мандельштама становится знаком неотвратимой судьбы — жестоких повелевающих звезд. Позднее в воронежских стихах мотивом топора будет выражена тяжкая, убийственная сила земли: «И все-таки земля — пруруха и обух».

В мандельштамовском стихотворении, как не раз отмечалось исследователями, все тяжело, грубо и точно. Полностью исчезает стеклянное, оранжерейное пространство, и возникает трезвый, суровый мир, который жесток, но правдив:

Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.
.....
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

С основными словами этих стихов — *холод, тяжесть, чистота, свежесть* — связан мотив возвращенной первичности ощущения внешнего мира. Причем ключевую роль здесь играет *соль*.

М.Л.Гаспаров пишет, что соль с ее «многозначительной символикой» пришла из Евангелия, где сказано, что «всякий огнем осолится, и всякая жертва кровью осолится»[12]. Но *соль* у Мандельштама связана еще со значением моря. Кроме «соленых нежных губ» Арбениной, можно вспомнить соответствующее место из «Разговора о Данте»: «Кровь планетарна, солярна, солона» (СС—IV, 3, 238). Таким образом, вкус *соли* — это вкус крови и моря, жизни и жертвы, совести и судьбы, земли и неба. В колебательном контуре значений этого слова-мотива возникают античные, иудейские и христианские ассоциации.

Суть «воображаемой беседы» с Гумилевым заключалась не только в осознании реально надвинувшейся гибели, но и в проблеме выбора, предопределенного свыше *звездами*. Для Мандельштама таким выбором была жизнь, для Гумилева — смерть. Поэтому стихотворение «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» начиналось с констатации разных, сужденных *кому-то* путей:

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому душистое с корицею вино,
Кому жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

«Душистое вино» — изысканный дамский напиток, который противопоставлен напиткам крепким, мужским — пуншу и араку (виноградной водке). Упоминание об *араке* вносит в стихи «офицерские», «гусарские» мотивы, отсылая к известному посланию Дениса Давыдова «Бурцеву. Призывание на пунш»:

Бурцов, ера, забияка,
Собутыльник дорогой!
Ради Бога и... арака
Посети домишко мой!
.....
На столе стоят ужасных
Пять стаканов пуншевых.

«Голубоглазый» пунш заставляет вспомнить строчку из

«Декабриста»: «Бывало, голубой в стаканах пунш горит». Таким образом, офицерская и гусарская тема не может не связываться с Гумилевым — поэтом, офицером, петербуржцем. От гусарских, декабристских, петербургских ассоциаций тянется ниточка к мотиву «заговорщиков»:

Пусть заговорщики торопятся по снегу
Отарою овец и хрупкий наст скрипит.

Мотив этот понятен, если учесть, что версия об участии Гумилева в Кронштадском заговоре тогда была единственной. Публикация же мандельштамовского стихотворения в августовской книжке лежневской «России» (1922, № 1) вольно или невольно приурочивала его к годовщине гибели Гумилева. Не удивительно, что в журнальной публикации слово «заговорщики» было заменено другим вариантом: «Людишки темные торопятся по снегу».

Если вспомнить отрицательное отношение Мандельштама к Кронштадтскому восстанию, под гром пушек которого он бежал из Петербурга, то станет понятен и мотив «темных людишек», оставшийся в начальном варианте. «Темным» в стихотворении 1913 года Мандельштам назвал Лютера, а следовательно, избранная «заговорщиками» дорога лежит в стороне от какой-то универсальной правды. И все же отношение Мандельштама к «заговорщикам» было куда более сложным.

В черновике осталась строфа с мотивом тайного увоза мертвых тел:

Пусть заговорщики торопятся по снегу
И кто-то говорит, и хрупкий наст скрипит,
Есть соль на топоре, но где достать телегу
И где рогожу взять, когда деревня спит.

Рогожа еще в московских стихах была названа «роковой», так что телегу здесь можно функционально соотнести с «розвальнями» и позорным провозом на казнь. И *рогожа*, и *телега* вносили в стихотворение отчетливую «московскую» ноту, ибо конечной причиной казни Гумилева и была Москва. Но *телега* осталась в черновике, ибо не соответствовала зимним реалиям всего стихотворения, хотя вполне соответствовала его «августовскому» подтексту.

Мандельштам, ощущая свою близость с Гумилевым через принадлежность к петербургской культуре, тут же противопоставлял ему *кого-то*, кто обречен на дымную избушку, ку-

риный помет и бестолковое овечье тепло, кто соглашался лишиться арака, пунша и душистого вина и был готов «как яблоня зимой, в рогоже голодать». Вот почему *рогожа* выступала в двойном значении — как то, чем укрывают мертвых на телеге, и как то, чем согреваются живые.

Вкус пунша и арака оборачивался «полынью и горьким дымом к ночлегу», и эта полынная горечь была перифразой вечного сна, смерти. Тому же, кто выбирал жизнь, оставалась обида:

> Кому зима — полынь и горький дым к ночлегу,
> Кому — крутая соль торжественных обид.

Обида — слово из словаря Анненского, и говорило оно не только о внутренней уязвленности жизнью, но и о мужестве жить.

Овечьи мотивы в этом контексте тоже получали двойное значение. Для того, с кем велась воображаемая беседа и кто входил в число заговорщиков, они означали заклание, но для лирического субъекта это была жизнь с ее «бестолковым овечьим теплом». Овца оказывалась и жертвенным животным, и символическим указанием на возможность выжить в жестоком, холодном мире.

Выбор жизни, однако, не давал никаких гарантий относительно будущего, и не случайно здесь появлялась строчка о «петухе в горшке» и гадалке, напоминая об аналогичных мотивах в «Tristia». Сделанный выбор обострял в сознании лирического героя Мандельштама чувство ответственности, а потому *снег*, по которому заговорщики торопятся навстречу собственной гибели, «до боли очи ест». Чуть позже мотив снега объединит значения значения *соли* и *совести*:

> И, словно сыплют соль мощеною дорогой,
> Белеет совесть предо мной.

Несогласие на путь, избранный заговорщиками, не отменяло ни чувства вины перед ними, ни внутренней причастности к ним.

Собственный путь Мандельштам связывал с детским желанием довериться жизни — «желтизне травы», «теплоте суглинка», «куриному помету», «жалкому пуху»:

> Немного теплого куриного помета
> И бестолкового овечьего тепла;

Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота, —
И спичка серная меня б согреть могла.

Серная спичка заставляет вспомнить сказку Андерсена «Девочка со спичками» (вряд ли Мандельштаму неизвестную): девочка в канун Нового года, пытаясь согреться, зажигает одну за другой спички. Всякий раз, пока спичка горит, она видит то железную печку с пылающим огнем, то праздничный стол с жареным гусем, то, наконец, свою бабушку, которая берет ее с собой «туда, где нет ни холода, ни голода, ни смерти»[13].

Гибель Гумилева заставила Мандельштама заново пережить виллоновский комплекс бездомности — тоски по очагу, теплу и случайному ночлегу. Вино с корицей, арак и пунш выступали как знаки утраченного дома, но вместе с тем и как символы чужой судьбы, чужой стези. Заговорщик Гумилев и поэт Мандельштам разошлись — каждый своим путем, и тот, кому выпало жить, должен был запасаться терпением и мужеством, которое, говоря словами Анненского, более нужно «для жизни, чем чтобы с нею покончить» (КО, 71).

Серная спичка и дымная избушка манили теплом, отодвигая на задний план повелевающую силу жестоких звезд: «И верещанье звезд щекочет слабый слух». Но именно звезды указывали путь и по-прежнему оставались *кормчими*. Проблема добровольного выбора гибели встанет перед Мандельштамом несколько позже. Сделанное им в феврале 1934 года признание: «Я к смерти готов», — тоже было продолжением разговора с Гумилевым. Мандельштам мог бы сказать о себе словами любимого Тютчева:

Передового нет, и я как есть
На роковой стою очереди.

Передовым был Гумилев, а что касается *роковой очереди*, то она двигалась медленно и неотвратимо.

II. «И МЕНЯ СРЕЗАЕТ ВРЕМЯ»

Гибель Блока и Гумилева обостряла для Мандельштама вопрос о смысле личной судьбы в эпохе. Он понимал, насколько проблематичной оказалась его формула — «сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия», и потому собственное существование осознавал резко оскудевшим:

Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг, —
И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.

До сих пор Мандельштам пытался представить время в виде повторяемых форм, но любимый им Бергсон писал, что любые формы говорят лишь о свойстве интеллекта воспринимать время в категориях пространства. На самом же деле время есть «непрерывное творчество непредвиденной формы»[14]. Сложившиеся формы европейской культуры были не только бессильны выразить реальную сущность наступающей эпохи, но вот-вот ею могли быть «срезаны».

Ощущением надвинувшейся опасности полны его стихи начала 20-х годов:

Как растет хлебов опара,
Поначалу хороша,
И беснуется от жару
Домовитая душа.

Словно хлебные Софии
С херувимского стола
Круглым жаром налитые
Подымают купола.

Речь идет о куличах, выпекаемых на христианскую Пасху и напоминающих купола храмов — *хлебные Софии*. Мотив всходящего на дрожжах теста (антитеза иудаистским опреснокам) несет значения домовитости и архитектурности, что связывалось в конечном итоге с *Софией* — Первохудожницей и Первоустроительницей мироздания, которая «созда себе дом» (Прит., 9, 1). А так как *София* традиционно соотносится с творящим *Логосом-Словом*, то в следующей строфе возникает *слово-колобок*, замешенное на тех же дрожжах:

Чтобы силой или лаской
Чудный выманить припек,
Время — царственный подпасок —
Ловит слово-колобок.

И свое находит место
Черствый пасынок веков —
Усыхающий довесок
Прежде вынутых хлебов.

С одной стороны, *колобок-слово* выманивается *временем-подпаском*, чтобы быть съеденным. Но с другой — *хлебы* оказываются под угрозой быть вынутыми раньше срока и оказаться никому не нужными. Причем *время* здесь — и сама печь, без жара которой не будет ни хлебов, ни припека. Вне печи тесто не имеет смысла, как не имеет смысла и хлеб, непригодный для съедания. В статье «Слово и культура» Мандельштам писал о «голодном времени», которое нужно накормить, о слове, которое питает подобно «плоти» и «хлебу», «разделяя участь хлеба и плоти: страдание» (СС—IV, 1, 214). Слово, таким образом, подвергается двойной опасности — быть съеденным и оказаться непригодным для съедания.

Горечь стихотворения в том, что весь полный цикл — от закваски до выпечки — может оказаться ненужным, а напрасная жертва куда более страшна, чем необходимая. Трагичны не страдание само по себе, не гибель как таковая (все это входит в замысел Того, кто замесил тесто и поставил его в печь), а *усыхание*, то есть выпадение из логики Божественного Замысла. Но еще более трагично отсутствие самой этой логики.

Так намечается тема сакральной, страшной игры поэта со временем, которое надо и накормить, и обмануть. Причем верховная роль в этой игре отведена не времени, которое всего лишь *подпасок* и не является абсолютным Творцом замысла. Перехитрить его означает не дать верховному замыслу нарушиться. Такова мандельштамовская версия *назначения поэта*, возникающая на фоне смерти Блока и гибели Гумилева.

В речи «О назначении поэта» Блок тревожился о том, что миссия поэта, который должен внести в мир гармонию, может оказаться неисполнимой, потому что, возможно, уже изысканы средства «для замутнения самих источников гармонии» (Блок, VI, 165). Блоковские мотивы развивались Мандельштамом в ином ассоциативном ряду, что хорошо

видно по «двойчатке» 1922 года — «Я не знаю, с каких пор...» и «Я по лесенке приставной...»:

Я по лесенке приставной
Лез на всклоченный сеновал, —
Я дышал звезд млечных трухой,
Колтуном пространства дышал.

Здесь центральным становится мотив сена — душной, пыльной, сухой бесструктурности, нарастающей в мироздании. То, что некогда было небесным *золотом* и приказывало *петь*, превращается в *звездную труху*. Задача поэта — воссоздать из этой трухлявости мировой порядок, утраченную гармонию:

И подумал: зачем будить
Удлиненных звучаний рой,
В этой вечной склоке ловить
Эолийский чудесный строй?

Уподобление млечной россыпи звезд сенной *трухе* заставляет вспомнить пастернаковскую «Степь», в которой Млечный Путь представал зернами ковыля, посеянными в небе: «Ковыль всем Млечным Путем рассорен».

Но у Пастернака звезды обладают живительной силой: ковыль прорастает вниз, опуская тем самым небо на землю и питая ее влагой: «Когда еще звезды так низко росли, // И полночь в бурьян окунало?» В этом угадывается архаическая метафора брака Неба и Земли. У Мандельштама степная трава была сухой, утратившей жизненную силу, и, таким образом, мифологическая связь верха и низа угрожала распасться и уступить место хаосу:

Распряженный огромный воз
Поперек вселенной торчит.
Сеновала древний хаос
Защекочет, запорошит.

Стог сена, как и «бочка с полными краями», скорее всего был на самом деле, но это нисколько не исключает возможные литературные параллели. И прежде всего — стихотворение Фета «На стоге сена ночью южной...», которое имеет смысл процитировать целиком:

На стоге сена ночью южной
Лицом ко тверди я лежал,

И хор светил, живой и дружный,
Кругом раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон немая,
Безвестно уносилась прочь,
И я, как первый житель рая,
Один в лицо увидел ночь.

Я ль несся к бездне полунощной,
Иль сонмы звезд ко мне неслись?
Казалось, будто в длани мощной
Над этой бездной я повис.

И с замиранъем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее тону.

У Фета стог сена — не только звено, связующее человека и звездное небо, но и часть благоустроенного мира. Даже выпадая из этого мира, человек ощущает себя «в длани мощной», не дающей окончательно утонуть в *бездне*. Мотивы несущихся звезд, устремленности в никуда возникнут у Мандельштама позже, в «Стихах о неизвестном солдате» — как и мотив *промера* этой *бездны*. В стихах 1922 г. фетовская ситуация перевернута. Стог не соединяет человека с небом, но торчит «поперек вселенной», метонимически выражая собою распавшийся космический строй. А вместо «хора светил» (пришедшего к Фету, в свою очередь, из Лермонтова) слышится комариный звон:

Я не знаю, с каких пор
Эта песенка началась, —
Не по ней ли шуршит вор,
Комариный звенит князь?

Как убедительно показал К.Тарановский, «комариный князь» залетел в мандельштамовские стихи из державинской «Похвалы комару»[15]. Если отбросить шуточные акценты этой «похвалы», то державинский Комар оказывается чудовищной гиперболой — знаком некоей вездесущей, безжалостной силы, которой в мире ничто не может противостоять:

Что за туча на крылах
Синим дымом на полях
Поднималась, расширялась,

Вдруг на землю опускалась?
Затемнился солнца свет,
Зачернелись небеса,
Затопилися леса,
Затруднился бег планет,
Затуманились народы,
Закипели мухой воды,

Застенал и сам Нептун;
На египетский границы
Гнев небесный лег десницы,
И Комар — ее перун.

Комариный князь скорее всего заимствован Мандельштамом из Державина, но в то же время образ этот развивает мотивы *стрекоз* и *жуков* из «Tristia». Можно вспомнить и стихотворение о слепой ласточке, где «рыданья Аонид» сопровождались «звоном и зияньем». Теперь «звон» стал *комариным*, заполняя пустоту, образовавшуюся на месте украденной *песенки-лесенки*, то есть утраченной мифологической связи человека и мира. В этой логике комар предстает *вором*.

«Приставная» лесенка, по которой человек поднимается на сеновал, к небу и звездам, не случайно названа *песенкой*, напоминая об излюбленном мандельштамовском символе — *лестнице Иакова*. Эту *лесенку* мучительно пытается «нащупать» в душной пустоте трухлявого мира лирический субъект «двойчатки». Мотивы комара и сеновала продолжены *темью*, звенящей и набухающей в теплом ночном воздухе. Кругом разлит удушливый тминный запах сена, уподобленный одновременно и мешку, надетому на голову, и душной овчинной шапке:

Раскидать бы за стогом стог,
Шапку воздуха, что томит;
Распороть, разорвать мешок,
В котором тмин зашит.

Шуршанье сена и звон комара вытесняют «эолийский чудесный строй», превращая «млечные» звезды в «труху», а пространство — в спутанные, торчащие «колтуном» волосы. Преобладающим становится «сухоньких трав звон» («травы сухорукий звон»).

В петербургских стихах 1920 года развоплощенный мир сохранял *строй* — река, челнок, табун, Харон на переправе. Культура оставалась бессмертной даже тогда, когда теряла

свойства дневной яви, продолжая жить в «ночи» творческого сознания, храня «чертежи форм», по которым можно выстроить новый *день*. Теперь действительность принимала непредвиденные формы, не соответствовала старым *чертежам*. Нужно было угадать логику этой чудовищной непредсказуемости. При этом в стихах о комаре связь с «эолийским строем» (то есть с предшествовавшей традицией, создавшей и осмыслившей мир) не столько утрачивалась, сколько приобретала гротескно-пугающий характер. Ведь державинская «Похвала комару» была пародийным перепевом Пиндара («Пиндар воспевал орла, // Я пою днесь Комара!»).

Главной темой «двойчатки» было горестное осознание утраты строительного материала — не *камень*, не *дерево*, а — *труха*. Материю покидала ее потенциальная архитектурность. В стихах 20-х годов вообще усиливаются мотивы «мягкой пустоты», о чем Мандельштам писал в статье «О природе слова». В «Сеновале» о былой архитектурности напоминало лишь присутствие числовой закономерности наверху и внизу:

Звезд в ковше медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять.

Закономерность эта имела двойственный смысл. С одной стороны, семизвездный ковш Медведицы и пятилучие руки есть метафора игры на лире (семиструнный инструмент и пять пальцев музыканта), что отсылает к державинскому восклицанию из «Похвалы комару»: «Стройся лира восхищена!» Но с другой — семь звезд в ночном небе заставляют вспомнить о тяжелом семисвещнике, который не в состоянии рассеять «Ерусалима ночь и чад небытия». Таким образом, *строение* лиры еще резче подчеркивает пустоту и холод ночной вселенной:

Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем.
Лиру строим, словно спешим
Обрасти косматым руном.

Косматое руно символизирует защитное тепло, которое, однако, добывается путем возвращения в состояние первоначальной дикости. Поэтому дело поэта творится «против шерсти мира», вопреки распаду, хаосу и одичанию. Для того, чтобы его осуществить, требуется рискованное примирение с дымной избушкой, куриным пометом, овечьим теплом и да-

же косматой шкурой. Поскольку обретенное тепло дает возможность дистанцироваться от приказов «жестоких звезд», возникает и соблазн отказа от поисков «эолийского чудесного строя». Не удивительно, что герой этого стихотворения с такой настойчивостью сопротивляется удушливому, плотяному теплу с его «тминным» запахом и комариным звоном. Точно так же в «Tristia» он сопротивлялся соблазну замерзания, погружения в сон-смерть.

Мотивы сена и сеновала закономерно рождали образ *косарей* — традиционный знак времени и смерти (ср.: «И меня срезает время»). Но как у Фета человек, зависший над *бездной*, оказывается в мощной *длани*, так и у Мандельштама рука косаря неожиданно несет спасение:

Из гнезда упавших щеглов
Косари приносят назад, —
Из горящих вырвусь рядов
И вернусь в родной звукоряд.

Здесь вновь возникает мотив «обратного времени», но в иной логике, напоминающей о практике мифологических ритуалов, призванной обеспечить возвращение к первоначальному состоянию мира через «путь наоборот». В подобном ритуале время преодолевалось тем, что человек мог «достичь исходного пункта, который, в конечном счете, совпадает с созданием мира». То есть, «отправляясь от какого-либо момента временной напряженности, можно исчерпать эту протяженность, проходя ее в противоположную сторону, и выйти в отсутствие времени, в вечность»[16].

Мотив *родного звукоряда*, в который можно вернуться, соответствовал евангельскому сюжету возвращения блудного сына, отчей милости, которая не может быть отнята даже в случае неудачи возложенной на поэта миссии. Однако преждевременное возвращение к «исходному пункту» осознавалось Мандельштамом как творческое поражение. Вот почему так настойчиво звучало в концовке «двойчатки» слово *связь*:

Чтобы розовой крови связь
И травы сухорукий звон
Распростились: одна — скрепясь,
А другая — в заумный сон.
.....
Чтобы розовой крови связь,

Этих сухоньких трав звон,
Уворованная нашлась
Через век, сеновал, сон.

Связующей силой тут наделена кровь, которая должна напитать сухую траву и вернуть миру утраченную структурность, иначе она окажется бесполезно замкнутой в самой себе. Функция крови, как и функция слова, носит жертвенный, *питательный* характер. Позднее в «армянских» стихах Мандельштам с горечью скажет:

Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил,
Время свое заморозил и крови горячей не пролил.

Катастрофой для него была не гибель, а собственная ненужность.

III. «АССИРИЙСКИЕ КРЫЛЬЯ СТРЕКОЗ»

Весною 1922 года Мандельштамы переехали в Москву. Началась вторая, после 1918 года, попытка войти в строй новой жизни. Мандельштам переживал свое возвращение в столицу как переселение в центр материковой культуры и не случайно сравнивал ее с Пекином: «Москва — Пекин; здесь торжество материка, дух Срединного царства, здесь тяжелые канаты железнодорожных путей сплелись в тугой узел, здесь материк Евразии празднует свои вечные именины. Кому не скучно в Срединном царстве, тот — желанный гость в Москве. Кому запах моря, кому запах мира» (СС—IV, 2, 256).

В этой характеристике без труда угадывается евразийская терминология. У нас нет сведений о том, был ли знаком Мандельштам с евразийскими сборниками «Исход к Востоку» (София, 1921) и «На путях. Утверждения евразийцев» (Берлин, 1922), но об этих идеях, несомненно, был осведомлен. Тем более, что евразийцы возвращали в осмысление русской истории географический фактор, занимавший чрезвычайно важное место в историософии Чаадаева.

В концепции евразийцев Россия — прежде всего континентальная страна, для которой невозможен «океанический» (европейский) тип экономики и культуры. Она должна усиленно развивать внутриконтинентальные связи при помощи

железных дорог. Мандельштамовское сравнение Москвы с Пекином, как и метафора «тяжелые канаты железнодорожных путей», заставляет вспомнить статью одного из ведущих теоретиков евразийства П.Савицкого с выразительным названием «Континент-океан», где есть аналогия России с Китаем и тезис о железных дорогах, функционально заменяющих морские пути[17]. Хотя никаких свидетельств о знакомстве Мандельштама с работами Савицкого нет.

Однако евразийцы оказывались прямыми оппонентами, если не антиподами Чаадаева в главном — в векторе своей историософской доктрины. Выдвигая тезис о континентальном характере русской культуры, они настаивали на ее несовместимости с культурой романо-германского Запада. С их точки зрения, Россия — наследница Византии, у которой она взяла Православие, и монголов, у которых позаимствовала тип цивилизации. Романо-германское влияние, считали они, привело к губительной ломке русской культуры, что затруднило для России понимание собственного назначения. Вот почему, используя евразийскую терминологию и соглашаясь с тем, что континентальность является определяющим фактором русской истории, Мандельштам тем не менее оставался противником доктрины евразийства, то есть приверженцем «европейца» Чаадаева и духовного учителя своей юности Владимира Соловьева.

Стоит вспомнить, как в «Трех разговорах» Соловьева один из персонажей этой «апокалипсической повести» — Политик — упрекает сторонников идеи славянства как особого культурно-исторического типа в том, что они, выступая «против Европы и нашего европеизма [...], с головой уходят в исповедание и проповедание какого-то китаизма, буддизма, тибетизма и всякой индийско-монгольской азиатчины. Их отчуждению от Европы прямо пропорционально их тяготение к Азии. [...] А природа-то [...] в том, что никакого самобытного греко-славянского культурно-исторического типа вовсе не существует, а была, есть и будет Россия как великая окраина Европы в сторону Азии. [...] Прежде всего нужно было, чтобы эти избранные нации сложились, и окрепли, [...] и им нечего бояться, кроме междоусобных раздоров. Теперь наступает эпоха мира и мирного распространения европейской культуры повсюду. Все должны стать европейцами. Понятие европейца должно совпасть с понятием человека, и понятие европейского культурного мира — с понятием челове-

чества. В этом смысл истории. Сначала были только греческие, потом римские европейцы, затем явились всякие другие, сначала на Западе, потом и на Востоке, явились русские европейцы, там, за океаном — европейцы американские, теперь должны появиться турецкие, персидские, индийские, японские, даже, может быть, китайские. Европеец — это понятие с определенным содержанием и с расширяющимся объемом. [...] Понятие европеец, или, что то же, понятие культура содержит в себе твердое мерило для определения сравнительного достоинства или ценности различных рас, наций, индивидов»[18].

Понятие европеизма как универсального мерила определило отношение Мандельштама к Москве и московской жизни. Его очерк 1923 года «Сухаревка» в главных чертах повторял антимосковское стихотворение 1918 года «Все чуждо нам в столице непотребной...». Вот наиболее выразительное место из этого очерка:

«Сухаревка начинается не сразу. Подступы к ней широки и плавны и постепенно втягивают в буйный торг, в свою свирепую воронку (ср.: «*И буйный торг на Сухаревке хлебной*» — В.М.).

Сухаревка — земля огородная. Ничего, что ее затянуло камнем, под ним чувствуется скупой и злой московский суглинок, и торговля бьет из-под земли, как порождение самой почвы [...]» (ср.: «*Ее сухая, черствая земля*» — В.М.).

Как широкая баба, навалится на тебя Сухаревка — недаром славится Москва «своих базаров бабьей шириной» [...] (ср.: «*И полвселенной давит // Ее базаров бабья ширина*» — В.М.).

Я видел тифлисский майдан и черные базары Баку, разгоряченные, лукавые, но в подвижной и страстной выразительности всегда человеческие лица грузинских, армянских и тюркских купцов, — но нигде никогда не видел ничего похожего на ничтожество и однообразие лиц сухаревских торгашей. Это какая-то помесь хорька и человека, подлинно «убогая» славянщина. Словно эти хитрые глазки, эти маленькие уши, эти волчьи лбы, этот кустарный румянец на щеку выдавались им все поровну в свертках оберточной бумаги [...].

Такие базары, как Сухаревка, — возможны лишь на материке — на самой сухой земле, как Пекин или Москва; только на сухой срединной земле, к которой привыкли, которую топчут, как мат, которую не с чем сравнить, — возможен этот

расплывшийся торг, кроющий матом эту самую землю» (СС—IV, 2, 309—312).

В этой характеристике, используя евразийскую терминологию, поэт выражает резкое неприятие «материкового», «московского» типа жизни. А в статье «Пшеница человеческая», написанной годом раньше «Сухаревки», Мандельштам открыто заявил о себе как о приверженце соловьевского паневропеизма: «Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. Выход из национального распада [...] лежит для нас через возрождение европейского сознания, через восстановление европеизма как нашей большой народности» (СС—IV, 2, 250).

В том же 1922 году Мандельштам написал стихотворение, навеянное полотном Валентина Серова «Похищение Европы»: прекрасная Европа плывет на спине Зевса-быка, покидая обжитой, домашний мир хорошо налаженного хозяйства и создававшейся веками комфортности:

Горько внимает Европа могучий плеск,
Тучное море кругом закипает в ключ,
Видно, страшит ее вод маслянистый блеск
И соскользнуть бы хотелось с шершавых круч.

О, сколько раз ей милее уключин скрип,
Лоном широкая палуба, гурт овец
И за высокой кормою мелькание рыб, —
С нею безвесельный дальше плывет гребец!

Европа не знает, куда везет ее Зевс, но она — не обреченная на заклание жертва, а будущая хозяйка неведомого пока ей самой дома: «Нежные руки Европы, — берите все!» Мандельштам подчеркивает непредсказуемость уготованной Европе судьбы, прощаясь, в сущности, с идеей «вечного возвращения», но вера в жизнеспособность европейского мифа продолжает звучать в его стихах. С этой верой он и начал в 1922 году свою новую московскую жизнь.

В очерке 1922 года «Литературная Москва» он ставил русскую столицу в один ряд с европейскими столичными городами: «Мировые города, как Париж, Москва, Лондон [...]» (СС—IV, 2, 260). В этот ряд не попадал Петербург, вытеснен-

ный на периферию русской истории: «[...] С Петербургом неладно, он разучился говорить на языке времени и дикого меда» (СС—IV, 2, 257). Так что при всем неприятии евразийских идей и настороженном отношении к столице Срединного царства Мандельштам хорошо понимал, что именно Москва определяет нынешний день русской культуры и именно с ней связаны надежды на возрождение европеизма.

В статье «Девятнадцатый век», имевшей для Мандельштама начала 20-х годов программный характер, он определял двадцатое столетие географическим, евразийским термином — «материк», а себя причислял к потерпевшим кораблекрушение наследникам средиземноморской культуры: «В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковыйному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» (СС—IV, 2, 271). Выходцем из девятнадцатого века Мандельштам ощутил себя еще в «Концерте на вокзале», но теперь он осознавал свою миссию (*назначение поэта*) под знаком духовной колонизации открывшегося ему мира.

В той же статье Мандельштам пытался осознать и причины случившейся катастрофы. Продолжая тему «расплывчатости, безархитектурности европейской научной мысли XIX века», намеченную в брошюре «О природе слова» (СС—IV, 1, 218), он упрекал европейскую науку в том, что она распалась на отдельные «собственные, отвлеченные и чудовищные, методологии», лишенные целостного подхода к действительности и потому утратившие чувство архитектурного понимания мира (СС—IV, 2, 266). И почти в русле аргументации Владимира Соловьева упрекал девятнадцатое столетие в том, что оно стало «проводником буддийского влияния в европейской культуре», «носителем чужого, враждебного и могущественного начала» (СС—IV, 2, 269).

В мандельштамоведении сложилось прочное убеждение, что под *буддизмом* он имел в виду одно из мощных умственных движений, сложившихся в прошлом веке, — позитивизм. Действительно, в статье «Девятнадцатый век» Мандельштам пишет о перевесе познания над волей в позитивизме XIX века, противопоставляя ему «наивный и умный» восемнадцатый век с его «высоким пафосом утилитаризма».

Иллюстрируя этот тезис, поэт цитировал оду Ломоносова о пользе стекла — «согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности» (СС—IV, 2, 266). В свете раздумий о необходимости преобладания экономики над политикой это выглядит логично, однако дальнейшая характеристика «осьмнадцатого столетья» неожиданно становится подчеркнуто критической.

Только что с симпатией рассуждавший о Ломоносове, Мандельштам вдруг упрекает восемнадцатый век в том, что он отверг «источник света», который до тех пор питал европейское искусство: «Архитектура, музыка, живопись — все излучалось из одного центра, а этот центр подлежал уничтожению» (СС—IV, 2, 267). Уничтоженный центр, продолжал Мандельштам, был заменен искусственно сконструированной античностью, что позволило «населить опустошенное небо образами человечными, податливыми и послушными капризному самолюбию эпохи» (СС—IV,2,268). Это обернулось «псевдоантичной театрализацией жизни и политики», которая вызвала к жизни Великую Французскую революцию с ее «духом античного беснования», «беснующимися фуриями» и «неслыханной жаждой истребления» (СС—IV, 2, 268).

В «Заметках о Шенье» восемнадцатый век был назван «озером с высохшим дном», в котором нет «ни глубины, ни влаги», проводником «тривиальных нравственных истин», «буддийской молитвенной мельницей», что привело его — вследствие «утраты прямой связи с нравственным сознаньем античного мира» — к опустошенности (СС—IV, 2, 276). Но в таком случае оказывается, что *буддизм* — черта не только XIX, но и XVIII столетия.

Все становится на свои места, если обратить внимание на мандельштамовскую метафору «источника света», из которого, как из единого центра, некогда излучалось европейское искусство. Мандельштам имел в виду связь европейского искусства с христианством; мысль его перекликалась с формулой о. Павла Флоренского: «Cultura есть то, что имеет развиться из cultus» (Флоренский, II, 549)[19], но более всего — с рассуждениями Флоренского в работе «Иконостас» (1922), где о свете говорилось «как о силе онтологической, как о мистической причине существующего», а форма в европейской живописи определялась как нечто сотворенное «из света» (Флоренский, II, 510). Но Мандельштам определенно не читал «Иконостас», который в то время остался ненапечатанным.

Его позиция объективно оказывалась близка идеям русского православного богослова.

Главным предметом размышлений Мандельштама был разрыв европейской культуры с питательной почвой *культа*, вследствие чего катастрофа христианской культуры приобрела глобальный характер. Человек остался наедине с «иррациональным корнем надвигающейся эпохи, гигантским неизвлекаемым корнем из двух» (СС—IV, 2, 271). По мысли Мандельштама, ни рационализм XVIII века, ни позитивизм XIX не были в состоянии компенсировать утрату духовного канона, выработанного христианством. Разум и наука истощили религиозную почву европейской культуры и ничего не смогли противопоставить деструктивным силам исторического бытия.

Эту мысль Мандельштам настойчиво варьировал не только в «Девятнадцатом веке», но и в статьях «Конец романа», «Гуманизм и современность». Он писал о том, что ни «элементарные формулы» XVIII века с его «правовым духом естественного договора» (СС—IV, 2, 271), ни «государственно-правовая плоскость девятнадцатого века» (СС—IV, 2, 286) не могут помочь в этой критической ситуации: «Никакие законы о правах человека, никакие принципы собственности и неприкосновенности больше не страхуют человеческого жилья, дома, больше не спасают от катастрофы, не дают ни уверенности, ни обеспечения» (СС—IV, 2, 287). Европейская культура совершила слишком серьезные уступки чуждому ей духу: «В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может, египетской и ассирийской» (СС—IV, 2, 271).

В этом Мандельштам объективно совпадал с Блоком, писавшим в «Крушении гуманизма» о «нецелостности», «раздробленности» европейской цивилизации, оказавшейся беззащитной перед надвигающейся исторической катастрофой (Блок, VI, 103—105). Но если Блок говорил о конце гуманизма, то Мандельштам настаивал на необходимости его возвращения в обиход современности: «Гуманистические ценности только ушли, спрятались, как золотая валюта, но, как золотой запас, они обеспечивают все идейное обращение современной Европы и подспудно управляют им тем более властно» (СС—IV, 2, 288). Вместе с тем мандельштамовские статьи были пронизаны чувством страха перед *Египтом* и *Ассирией*. В лирике это рождало новую коллизию.

В «Сеновале» была строчка, не попавшая в беловую редакцию, но вызвавшая новую волну ассоциаций, связанных с размышлениями об «отдаленных монументальных культурах»: «Стрекозиных крылышек тьма». Из этих «крылышек» родился образ апокалипсической силы:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.

И военной грозой потемнел
Нижний слой помраченных небес,
Шестируких летающих тел
Слюдяной перепончатый лес.

В мандельштамовской нумерологии *семерка* всегда была числом положительным — ветхозаветный семисвещник, семь звезд в ковше Медведицы, а *шестерка* чаще всего выражала отрицательные значения — шестирукие тела, шестипалая неправда, шестиклятвенный простор. Здесь *шестирукость*, заставляющая вспомнить об аргонавтах, которые встречаются с опасными шестирукими великанами, живущими на Медвежьей горе полуострова Кизик, «сращена» с *перепончатостью*, *коленчатостью*, *слюдянистостью* насекомых.

Тела со стрекозиными крыльями — не просто насекомые, но какая-то эволюционная аномалия. Одним из источников этой пугающей образности, возможно, был Бергсон, писавший, что главная часть эволюционного Первотолчка привела к созданию человека, тогда как остальное «пришлось на путь, ведущий к перепончатокрылым». Причем оба рукава эволюции стремятся к тому, чтобы «занять возможно большую поверхность земли»[20]. У Мандельштама «ассирийские стрекозы» стремятся завоевать землю, но на этом сходство с Бергсоном заканчивается, а эволюционный подтекст сменяется религиозно-философским:

И, с трудом пробиваясь вперед,
В чешуе искалеченных крыл
Под высокую руку берет
Побежденную твердь Азраил.

Завоевание начинается с неба — *твердь*, которая в «Концерте на вокзале» была полна червями, теперь кишит насекомыми.

Тут напрашивается параллель с Откровением Иоанна Богослова, описывающего снятие печати пятым ангелом, открывающим «кладезь бездны», откуда поднимается нечто вроде «дыма из большой печи», помрачающее «солнце и воздух». А из «дыма вышла саранча на землю», шум крыльев которой напоминал «стук от колесниц». Эта саранча имела «царем над собою [...] ангела бездны; имя же ему по-Еврейски Аваддон, а по-Гречески Аполлион»* (Откр., 9, 1—11). В «Толковании на Апокалипсис св. Андрея Архиепископа Кесарийского», которое Мандельштам скорее всего не читал, говорится, что сравнение шума крыльев со стуком колесниц дано по «причине высоты и быстроты их, ибо, как говорит божественный Давид, они борют нас с высоты»[21]. Именно с высоты «борют» землю мандельштамовские *стрекозы*.

Но ведь и в державинской «Похвале Комару» туча насекомых, летящих подобно апокалипсической саранче, именовалась гневом «небесной десницы»: «И Комар — ее перун». Так что в мандельштамовском стихотворении возникал симбиоз апокалипсической саранчи и державинского Комара. Крылья саранчи названы *ассирийскими*, а смена новозаветного Аваддона-Аполлиона мусульманским Азраилом (ангелом смерти) подчеркивает восточный характер этого нашествия. *Побежденная твердь*, *лазурь* европейского неба покрывается шестирукой, перепончатокрылой тьмой. В «Стихах о неизвестном солдате» эта метафора будет трансформирована в «небо крупных оптовых смертей».

С.Бройд точно отметил в этом стихотворении блоковскую реминисценцию:

Ветер принес издалека
Песни весенней намек.
Где-то светло и глубоко
Неба открылся клочок[22].

У Блока весенние мотивы имели истоком высоко ценимую им русскую лирику 70—80-х годов, где цикличность природы была предпосылкой гармонического взгляда на жизнь — достаточно вспомнить плещеевскую ласточку, которая «с вес-

* Губитель.

ною в сени к нам летит». Блок сообщил мотиву весеннего пробуждения мистический аспект соловьевского мифа о победе вечно-женственного начала над силами холода и тьмы:

В этой бездонной лазури,
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Реяли зимние сны.

У Мандельштама традиционная лазурь весеннего неба скрывает в себе потенциальную *ночь*:

Есть в лазури слепой уголок,
И в блаженные полдни всегда,
Как сгустившейся ночи намек,
Роковая трепещет звезда.

Из этого «слепого уголка», как из апокалипсического «кладезя бездны», и вылетает *саранча*, помрачающая небо. В этом образе можно «различить» не только бергсоновских перепончатокрылых, завоевывающих землю, или державинскую тучу насекомых во главе с Комаром, но и военные аэропланы, наносящие удар с воздуха.

В статье «Пшеница человеческая» Мандельштам пытался уверить себя, что завершилась наконец эпоха «политической жизни Европы как самостоятельного катастрофического процесса», назвав ее «эрой геологических ... колебаний». Он писал о молодости европейского «исторического материка, чье темя еще не окрепло, как темя ребенка», о «чувстве Европы», которое возвращается в «круг действующих рабочих идей», полагая, что именно новая Россия сохранила «это чувство для Европы» (СС—IV, 2, 249—251). Его рассуждения противостояли евразийству, отрицавшему универсализм европейской культуры и считавшему Европу окраиной западной части евразийского материка.

При этом Мандельштам вновь пробовал искать точки сближения политики и культуры, что лишь подчеркивало его одиночество на фоне общественной жизни только что образованного СССР. В 1923 году он принял участие в стихотворном альманахе «Лет», приуроченном к «Неделе воздушного флота», проходившей с 24 июня по 1 июля в связи с развернувшейся кампанией строительства советской авиации. Сборник, изданный Главполитпросветом, был своего рода

откликом на тревожную международную ситуацию, сложившуюся к лету 1923 года[23].

В мае возникла серьезная напряженность в отношениях советской России с Европой. Прошедшая весной 1922 года Генуэзская конференция оставила нерешенным вопрос о царских долгах, который был вновь поднят на конференции в Гааге (лето 1922). 10 мая 1923 года в Лозанне был убит Вацлав Воровский, о чем советские газеты писали как о «предательской акции» «культурной» Европы[24]. 8 и 29 мая угрожающе прозвучали дипломатические ноты лорда Керзона. «Неделя воздушного флота» была ответной демонстрацией силы, о чем совершенно отчетливо говорили опубликованные в сборнике «Лет» стихи Маяковского:

Что значит,
что господин Керзон
Разразился
грозою нот?
Это значит,
чтоб тише лез он,
Крепи
воздушный
флот!

Мандельштам был приглашен в сборник, по-видимому, его редактором Николаем Асеевым и, разумеется, знал о характере затеянного издания. Во всяком случае, начальные строки опубликованного им стихотворения звучали как прямая констатация политической ситуации, сложившейся к 1923 году в Европе:

Война. Опять разноголосица
На древних плоскогорьях мира.
И вот опять пропеллер лоснится,
Как кость точеная тапира!

Этот газетный, едва ли не репортажный зачин Мандельштам в окончательной редакции несколько ослабит: «Опять войны разноголосица».

По публикации в «Лете» трудно решить, что именно предложил Асееву Мандельштам, — цикл стихотворений, объединенных авиационной темой, или же нечто вроде оратории, как он позже назовет «Стихи о неизвестном солдате». Однако общая мысль его прочитывается без труда. «Разноголосице»,

нарушающей согласие послевоенной Европы, Мандельштам противопоставил объединение европейских стран против войны:

Как шапка холода альпийского,
Из года в год, в жару и лето,
На лбу высоком человечества
Войны холодные ладони.

И — как следствие — уничтожение сил и средств самой войны:

А то сегодня победители
Кладбища лета обходили,
Ломали крылья стрекозиные
И молоточками казнили.

Мотив *ассирийских стрекоз* переводился из метафизического плана в злободневно-политический, хотя его историософские акценты оставались неизменными. Европейским народам предлагалось либо жить во времени, «где нет ни волка, ни тапира», либо вернуться в эпоху «звериной» розни:

И тем печальнее, тем горше нам,
Что люди-птицы хуже зверя
И что стервятникам и коршунам
Мы поневоле больше верим.

Эти стихи были написаны в духе «Зверинца» (1916), где предлагалось «для войны построить клеть», что явно перекликалось с поэмой Хлебникова «Война в мышеловке». В стихах, предложенных для «Лета», тоже угадывались хлебниковские реминисценции. Сравнение лопасти пропеллера с костью тапира, военных самолетов — с «ластоногими зверями», а также «алгебраические пирушки», «крыла и смерти уравнения» — все это заставляет вспомнить излюбленную мысль Хлебникова о числе, помноженном на зверя. Безусловно, хлебниковские интонации ощутимы и в описании утопии будущего человечества:

Давайте слушать грома проповедь,
Как внуки Себастьяна Баха,
И на востоке, и на западе
Органные поставим крылья!
Давайте бросим бури яблоко
На стол пирующим землянам

И на стеклянном блюде облака
Поставим яств посередине.

Давайте все покроем заново
Камчатной скатертью пространства,
Переговариваясь, радуясь,
Друг другу подавая брашна.

В статье «Буря и натиск» (1923) Мандельштам определил поэзию Хлебникова как «огромный всероссийский требник-образник, из которого [...] будут черпать все, кому не лень» (СС—IV, 2, 296). Сам он взял у Хлебникова принцип смыслового конструирования образа через сдвиг корневых значений слова. Кроме того, хлебниковская концепция языка предполагала, что в слове хранятся тайны времени, будущая судьба человечества, и потому любой акт изменения значения слова магичен, ибо создает «чертеж» новой действительности. Хлебников заклинал при помощи слова физическую природу мироздания; Мандельштам пытался заклясть политику, опираясь на хлебниковское отношение к слову как к орудию изменения судьбы.

Апокалипсические стрекозы, вестники смерти и тьмы, превращенные в военные аэропланы (что, кстати, чрезвычайно обедняло многозначную семантику этой метафоры), сменялись мирным самолетом, «жужжащим» в «беременной глубокой сини»:

Как комариная безделица
В зените ныла и звенела,
И под сурдинку, пеньем жужелиц
В лазури мучилась заноза:
Не забывай меня: казни меня,
Но дай мне имя! дай мне имя!
Мне будет легче с ним, пойми меня,
В беременной глубокой сини!

Звук аэроплана, доносящийся из лазури, назван «комариной безделицей», что отменяло апокалипсический характер мотива комара, а сам он превращался в мирную пчелу:

В беременном глубоком будущем
Жужжит большая медуница.

Медуница в словаре Даля — и растение, и насекомое — пчела. Мандельштам это знал. С одной стороны, он писал о

пчелах: «Их пища — время, медуница, мята». Но поскольку само слово «свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость» (СС—IV), то медуница превращается в пчелу, как это однажды уже имело место («Медуницы и осы тяжелую розу сосут»). По этой же логике и аэроплан в очерке «Холодное лето» утрачивает признаки насекомого, становясь домашним, ручным животным: «[...] Кто не заглядывался [...] на занозу в лазури, на живую, животную прелесть аэроплана [...]» (СС—IV, 2, 308).

Наряду с активным использованием хлебниковских мотивов Мандельштам варьировал и смысловые ходы своих ранних стихов. Так, строфа, начинающаяся строкой «Давайте слушать грома проповедь», отсылала к стихотворению 1913 года «Бах», где орган звучал «стариковской воркотней». И одновременно — к стихотворению 1914 года «ENCYCLYCA», где голос грома сравнивался с церковной проповедью: «И голубь не боится грома, // Которым церковь говорит». В 1923 году Мандельштам вновь призывал «внуков Себастьяна Баха» слушать «грома проповедь».

«Органные крылья», которые предлагается поставить «на востоке и на западе», соответствуя авиационной теме всего сборника, напоминали об идее примирения Востока и Запада, провозглашенной Владимиром Соловьевым. Европе предлагалось не только вернуться к своим истокам, без которых немыслимо ее будущее единство, но и осознать их как «cultus», из которого некогда развилась культура. Безукоризненно точно решая предложенную ему политическую тему, Мандельштам подавал одинокую и неуместную реплику в спорах о будущем.

В «Египетской марке» он еще раз повторит мотивы своих авиационных стихов, написав о «жужжании бормашины — этой бедной земной сестры аэроплана, — тоже сверлящего борчиком лазурь» (СС—IV, 2, 474). Если лазурь «больна», то «борчик» — инструмент лечения ее болезни. Однако аэроплан в небе по-прежнему оставался «занозой», тревожащей слух. Эта тревога прорывалась и в картине утопического будущего «по Хлебникову»:

А ты, глубокое и сытое,
Забременевшее лазурью,
Как чешуя многоочитое,
И альфа, и омега бури;

Тебе — чужое и безбровое,
Из поколенья в поколение —
Всегда высокое и новое
Передается удивление.

Определяющим подтекстом этих стихов оставался все-таки Апокалипсис. «Многоочитое небо» заставляет вспомнить апокалипсических существ, «исполненных очей спереди и сзади» (Откр., 4, 6), а «альфа и омега бури» отсылает к словам Христа-Судии: «Я есмь Алфа и Омега, начало и конец» (Откр., 1, 8). Сами по себе эпитеты «чужое и безбровое», которыми характеризуется небо, говорили о чем-то пугающе-нечеловеческом. Позднее в стихотворении 1933 года «Не искушай чужих наречий...» мотивы «лазури» и «многоочитости» трансформируются в образ «чудовищ с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз». Что касается аэропланной темы, то она получит дальнейшее апокалипсическое развитие в «Стихах о неизвестном солдате».

Пока же, в 1923 году, Мандельштам чувствовал тщету собственных попыток заклясть политику словом. Общеевропейская ситуация таила в себе тенденцию сползания к войне. Достаточно вспомнить хотя бы о договоре в Рапалло, где не только были восстановлены дипломатические и торговые отношения СССР и Германии, но и начаты секретные переговоры о военном сотрудничестве. Собирая корпус «Стихотворений» 1928 года, Мандельштам исключил из него стихи на авиационную тему, поскольку они слишком тесно были связаны с политической злобой дня, оставив как самостоятельное стихотворение лишь четыре строфы об «ассирийских стрекозах», где символически звучала тема общеевропейской катастрофы.

В «Египетской марке» Мандельштам даст неожиданный поворот мотиву «занозы» в небе:

«Комарик звенел:

— Глядите, что сталось со мной: я последний египтянин — я плакальщик, пестун, пластун — я маленький князь-раскоряка — я нищий Рамзес-кровопийца — я на севере стал ничем — от меня так мало осталось — извиняюсь!..

— Я князь невезенья — коллежский асессор из города Фив... Все такой же — ничуть не изменился — ой, страшно мне здесь — извиняюсь...

— Я — безделица. Я — ничего. Вот попрошу у холерных

гранитов на копейку — египетской кашки, на копейку — девической шейки.

— Я ничего — заплачу — извиняюсь» (СС—IV, 2, 492).

Державинский *комариный князь* — исходный мотив апокалипсических «стрекоз» — превращенный сначала в мирно жужжащую пчелу-медуницу, становился *комариком, князем-раскорякой, князем невезенья*, мучительно напоминая поэту о ничтожности и обесцененности существования.

IV. ВИТАЛИСТИЧЕСКИЙ ПОРЫВ

Как уже было сказано, в «Похвале Комару» Державин пародировал Пиндара, но Мандельштаму он был известен и как переводчик этого поэта. «Первую песнь Пиндара пифическую» и «Олимпическую первую песнь» он мог читать в издании Я.Грота[25]. Знакомство с этими переводами, вероятно, и дало импульс к созданию стихотворения «Нашедший подкову» с подзаголовком «пиндарический отрывок». Но какими еще переводами Пиндара пользовался Мандельштам, остается неясным.

Распространенное утверждение, что он читал немецкие переводы Пиндара, написанные, как и «Нашедший подкову», свободным стихом (СС—II, 1, 496), проверить невозможно. Но русские переводчики пиндаровских од Мандельштаму, безусловно, были известны. П.И.Голенищев-Кутузов или В.И.Водовозов на него повлиять не могли в силу значительной ритмической и стилистической удаленности их переводов от античного подлинника. Иное дело перевод «Первой пифийской оды», выполненный Вячеславом Ивановым и вошедший в известную хрестоматию Ф.Ф.Зелинского[26].

Но существовал еще полный перевод од Пиндара, сделанный Иваном Ивановичем Мартыновым в 20-е годы XIX века. Мартынов перевел Пиндара прозой, обладавшей чертами высокого риторического стиля и весьма напоминавшей свободный стих, что с не меньшей вероятностью, нежели немецкие переводы, могло определить мандельштамовский выбор формы «пиндарического отрывка».

Обратимся, однако, к тексту «Нашедшего подкову», начинающемуся метафорическим превращением корабельных сосен в морское судно:

Глядим на лес и говорим:
— Вот лес корабельный, мачтовый,
Розовые сосны,
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,
Им бы поскрипывать в бурю,
Одинокими пиниями,
В разъяренном безлесном воздухе...
.....
Любуясь на доски,
Заклепанные, слаженные в переборки
Не вифлеемским мирным плотником, а другим —
Отцом путешествий, другом морехода, —
Говорим:
— И они стояли на земле,
Неудобной, как хребет осла,
Забывая верхушками о корнях
На знаменитом горном кряже,
И шумели под пресным ливнем,
Безуспешно предлагая небу выменять на щепотку соли
Свой благородный груз.

Сосны «забывают» о своих корнях и устремляются в воздушное и морское пространство. За этим, безусловно, стоит отталкивание Мандельштама от «сухой и черствой земли», его тяга к морю. Вероятно, здесь он использовал зачины Первой Олимпийской и Первой Пифийской од: в первой прославлялось море («Вода превосходит все стихии»), во второй — попутный ветер («Кораблеплавателям, отходящим в море, первейшее счастие — ветр благоприятный»)[27].

Противопоставление «вифлеемского мирного плотника» — «отцу путешествий, другу морехода» вызвало разные предположения относительно того, кто является здесь покровителем мореплавания, — от Одиссея до Петра Великого (СС—II, 1, 497), но наиболее убедительное прочтение этого образа предложено И.Ковалевой, указавшей на Арга — легендарного строителя корабля «Арго». Она же предположила, что сосны, стоящие «на знаменитом горном кряже», — это пелионские сосны, упоминающиеся у Катулла и Овидия[28].

Общая логика соотнесения корабля с материалом, из которого он сделан, несомненно, пиндарического происхождения. В Четвертой Пифийской оде, где Пиндар вспоминает миф об аргонавтах, Медея говорит: «Прежде дванадесять дней несли мы из Океана на пустынных хребтах земли мор-

ское бревно (корабль), извлеченное моими советами»[29]. Перифрастическое обозначение корабля как «морского бревна» узнается в мотиве сосен, из которых сделан корабль, а «пустынные хребты земли» из пиндаровской оды становятся у Мандельштама «землей, неудобной, как хребет осла».

Воздух в «Нашедшем подкову» уподоблен воде, поскольку речь идет о среде обитания жизни:

Воздух бывает темным, как вода,
и все живое в нем плавает, как рыба,
Плавниками расталкивая сферу,
Плотную, упругую, чуть нагретую, —
Хрусталь, в котором движутся колеса
и шарахаются лошади...

Так создается образ жизни как единого и вместе дифференцированного движения. В «Разговоре о Данте» Мандельштам скажет об этом так: «[...] Вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остается похожа на себя самое» (СС—IV, 3, 221). В самом деле, сосны становятся кораблем; корабль влечется морем и ветром; его движение уподобляется быстрому бегу «легких двуколок» и одновременно сравнивается с распахиванием чернозема. А это, в свою очередь, соотнесено с орудийными метаморфозами поэтической речи:

Все трещит и качается.
Воздух дрожит от сравнений.
Ни одно слово не лучше другого,
Земля гудит метафорой...

Мандельштам использует сквозные мотивы пиндаровских од — движение колесниц на конских ристалищах и корабля во время морского плавания. Уподобление плавания процессу пахоты земли отыскивается в Четвертой Пифийской оде[30]. Но главное, что уловлено им в творчестве Пиндара, — тема изменчивого, текучего мира, который движется навстречу непредсказуемому будущему.

М.Л.Гаспаров писал, что лирику Пиндара отличает от гомеровского эпоса «ощущение решимости к действию, исход которого лежит в неизвестном будущем», что создает атмосферу тревожной ответственности, неведомую Гомеру. Если эпический мир Гомера утвержден раз и навсегда, то у Пинда-

ра «новый мир в его изменчивости подлежал утверждению вновь и вновь». В связи с этим возрастала и роль поэта: «Если событие не нашло своего поэта, оно забывается, т.е. перестает существовать»[31].

У Пиндара время выступает как условие достижения всякого результата, но в будущем обретение сходного результата ощущается проблематичным: «О, если бы время всегда так устрояло блаженство и дар стяжаний и приносило забвение бедствий!»[32]; «Но каждый, достигнув того, чего желает, да спешит наслаждаться оным, доколе время благоприятствует: а что случится через год, невозможно предвидеть»[33]; «Люди привязаны к бесстыдной надежде; но пути провидения нам неведомы»[34].

Пиндаровское сожаление о том, что «блаженство и дар стяжаний» имеют конец во времени, у Мандельштама превращается в тему конца культуры, и это не удивительно, ибо его обращение к Пиндару по времени совпадало с чтением Шпенглера. Сквозь пиндарическую образность просвечивает шпенглеровская проблематика:

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.
Конь лежит в пыли и храпит в мыле,
Но крутой поворот его шеи
Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными
ногами, —
Когда их было не четыре,
А по числу камней дороги,
Обновляемых в четыре смены,
По числу отталкиваний от земли
Пышущего жаром иноходца.

Так
Нашедший подкову
Сдувает с нее пыль
И растирает ее шерстью, пока она не заблестит;
Тогда
Он вешает ее на пороге,
Чтобы она отдохнула,
И больше уж ей не придется высекать искры из кремня.

Человеческие губы,
которым больше нечего сказать,
Сохраняют форму последнего сказанного слова...

Продолжает здесь звучать и понимание жизни как порыва: оно угадывается в пиндарических мотивах бега, плавания, пахоты. Все это обусловлено орудийным истолкованием культуры, использующей природу для достижения своих целей (мотив сосен, превращающихся в корабль). Но культура неумолимо тяготеет к тому, чтобы переместиться в музей, который есть не что иное как ее конец (эту мысль Мандельштам еще в юности мог почерпнуть у Константина Леонтьева). В «Нашедшем подкову» она подчеркнута мотивами археологических древностей — пыльной подковы, «зерен окаменелой пшеницы», монет, «с одинаковой почестью лежащих в земле», и, наконец, ощущением самого себя как чего-то глубоко архаичного: «Время срезает меня, как монету».

Однако Мандельштам упорно противопоставляет затуханию порыва активную роль поэтического слова:

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других —
Она отмечена среди подруг повязкой на лбу,
Исцеляющей от беспамятства, слишком сильного
одуряющего запаха —
Будь то близость мужчины,
Или запах шерсти сильного зверя,
Или просто дух чобра, растертого между ладоней.

И.Ковалева вслед за С.Бройдом называет возможные пиндарические источники мотива имени у Мандельштама — Третью Пифийскую, Четвертую Истмийскую и Седьмую Немейскую оды[35], но не менее вероятным источником является Первая Пифийская ода в переводе Вячеслава Иванова:

Наше имя
Переживет нас, и слава
Об отошедших прейдет
В роды смертных.

Следует лишь пояснить, почему мотив беспамятства связан с «сильным одуряющим запахом». Запах мужчины заставляет женщину забыть о доме, в котором она выросла, а «запах шерсти сильного зверя» пробуждает в мужчине азарт охотника, что ведет к потере осторожности. Что касается «чобра, растертого среди ладоней», то здесь требуется небольшой комментарий. Чабер, или чабрец, известен и под

названием «тимьян» (от греческого «timos», то есть «сила», «дух»), что указывает на его сильно возбуждающее действие. О нем знали как древние греки, ибо он рос на склонах горы Химетос, так и древние славяне, бросавшие его в костер для воскурений. Мандельштаму чабрец был знаком по Степному Крыму.

Можно вспомнить и старую легенду, пересказанную Аполлоном Майковым в стихотворении «Емшан». Хан Отрок, скрываясь от преследования Владимира Мономаха, уходит на Кавказ и забывает о родных степях. Его брат Сырчан, желая вернуть Отрока, посылает к нему певца с «пучком травы степной». Отрок, вдохнув запах родной полыни, именуемой «емшан», плачет и возвращается на родину, в степь. У Майкова емшан — память о степи, но в обратной логике — это забвение гор и моря. В приведенных выше строках угадывается оппозиция моря и материка, столь мучительная для Мандельштама начала 20-х годов. Надышаться чабреца — означает остаться в степи, в сухом «тминном» воздухе «Сеновала».

Вместе с тем необходимо согласиться с Д.Сегалом, предостерегавшим «от слишком прямолинейного истолкования оппозиции «Россия» — «Средиземноморье», поскольку в поэтике Мандельштама «казалось бы, несоединимые признаки могут образовывать новые смысловые комплексы»[36]. Россия — и наследница средиземноморской культуры, и материковая сухая земля. Мотивы бега, плавания, движения в стихиях воды и воздуха даны под знаком преодоления *сухости*, но последняя так же входит в смысловой комплекс *Россия*, как и влажный морской простор. Иное дело, что «пиндарический отрывок» утверждал приоритет европейской культуры, в центре которой — мастер, творец орудий, путешественник, преодолевающий сопротивление пространства. Ощущению конца культуры противостояло утверждение ее действенного, орудийного характера, и здесь вновь слышны отголоски непрекращающегося разговора с Гумилевым — поэтом, путешественником, воином.

Дальнейшее развитие всех этих мотивов находим в «Грифельной оде». В мандельштамоведении давно стало общим местом указание на зависимость ее от державинского восьмистишия, начертанного на аспидной доске, — начала так называемой «Оды на тленность». В блестящей работе «О черновиках «Грифельной оды» И.М.Семенко тщательно проследила, как развиваются державинские мотивы и реминис-

ценции в разных слоях черновиков поэта. Однако общая метафорическая логика этого стихотворения до сих пор прояснена недостаточно.

Державинская «река времен», которая «топит в пропасти забвенья народы, царства и царей», предстает «голодной водой» — перифразой «голодного времени». Ей противостоят память и творчество в их орудийной сущности — доска, мел, свинцовый грифель. Совокупность этих мотивов в литературе о Мандельштаме хорошо описана, и повторять сказанное не имеет смысла[37]. В общей логике его творчества орудия записи связаны с дневным бытием, а их уничтожение — с ночью и беспамятством. В окончательном тексте не случайно возникает метафора «иконоборческой доски», с которой стирается все записанное на ней:

С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья
И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

В черновиках остался образ «мохнатой губки», уничтожающей непрочную меловую запись:

И что б ни вывела рука,
Хотя бы «жизнь» или «голубка»,
И виноградного тычка
Не стоит скормленное губке.

Итак, черная доска, на которой пишут мелом, — это ночь, а день — инициатор записи (ср. «белый день»). Осыпание непрочной меловой записи на грифельной доске — метафора иссякания порыва, лежащего в основе европейской культуры. Кроме мела, Мандельштам упоминает еще одно орудие письма — свинцовый грифель. Вместе мел и свинец образуют серо-белую гамму «мягкого сланца» облаков:

На мягком сланце облаков
Молочный грифельный рисунок —
Не ученичество миров,
А бред овечьих полусонок.

Д.Сегал видел здесь тютчевскую тему, поскольку значения «мягкое», «густое», «теплое», «бесформенное», «округлое» образуют, по его мнению, «чувственные признаки хаоса», так сказать, «перевод тютчевского родимого хаоса на язык пяти

чувств»[38]. Но в черновиках осталась строка, этой трактовке явно противоречащая: «На мягкой сланцевой доске».

«Мягкий сланец облаков» — непрочный материал, который не годится «для твердой записи мгновенной». Это — день, взятый в его текучести, непрочности, бесследности. Запись, сделанная на «облаках» (ср. выражение «писать вилами по воде»), неустойчива и сравнивается с «бредом овечьих полусонок». Время давно «пресыщено» созданиями и свершениями творческой мысли:

И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

В этом времени ничего уже не может произойти, оно приблизилось к своему завершению. Наступивший день не в состоянии быть «явью» и «строем», а потому с позором «выметается» из памяти:

•
Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором.

Трактовка «пестрого дня» как чего-то суетного, «случайного, преходящего, необязательного», «губительного для творчества»[39] вряд ли может быть принята. «Пестрый день» возник у Мандельштама скорее всего из тютчевских строк:

Если смерть есть ночь, если жизнь есть день —
Ах, умаял он, пестрый день, меня!..
И сгущается надо мною тень,
Ко сну клонится голова моя...

Как уже отмечалось, с Тютчевым в «Шуме времени» была связана тема усталости европейской культуры: «Тютчев ранним склерозом, известковым слоем ложился в жилах» (СС—IV, 2, 388). Утрата воли к бытию и творчеству приводит к тому, что все написанное «днем» готово исчезнуть, подобно «молочному рисунку» облаков. Прежде всего исчезает речь как расчлененная длительность и организованный смысл:

Обратно в крепь родник журчит
Цепочкой, пеночкой и речью.

Традиционная романтическая метафора, уподобляющая речь журчанью воды, выявляет пугающую возможность возвращения обратно в природу. Так вновь возникает метафора обратного времени и подготавливается мысль об обратной

эволюции, которая прозвучит в «Ламарке». Страх перед бесследным уничтожением написанного на «мягком сланце облаков» рождает тему сдвига, грозящей геологической катастрофы[40]. Пафос строительства, владевший Мандельштамом в «Камне», теперь дезавуируется. Человек больше не строитель и не создатель орудий:

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик,—
Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик.

Каменщик, кровельщик, корабельщик — автоцитаты из ранних архитектурных деклараций Мандельштама, смысл которых теперь решительно оспаривается.

В «Грифельной оде» нет *камня*, но есть *кремень*, что радикально меняет всю лирическую коллизию. «Кремней могучее слоенье» противостоит своею твердостью мелу и сланцу, будучи выражением материальной среды, грозящей «сдвигом». Этот сдвиг окажется неминуемым, если не предупредить его — не «завязать ремень подошве гор на твердой почве». Причем не обязательно видеть в качестве подтекста «подошвы гор» известный портрет Державина работы Тончи (догадка М.Л.Гаспарова, принятая И.Семенко[41]). Речь идет о поиске твердого основания, которое исключило бы катастрофу, или, как было сказано в одном из черновых вариантов, «осечку».

В «Грифельной оде» Мандельштам окончательно утвердил одну из важнейших особенностей своей поэтики, берущей начало в «Tristia». Семантические оппозиции (*день — ночь, память — беспамятство, кремень — вода, культура — природа*) обмениваются смысловыми значениями, то есть, в сущности, носят амбивалентный характер. Так, *день* должен бы восприниматься как положительная антитеза негативному понятию *ночи*, но он — «мертвый шершень», позор которого совершенно оправдан. *Ночь* названа «коршунницей», однако эта, на первый взгляд, отрицательная характеристика вдруг приобретает позитивный смысл.

В черновиках седьмой строфы есть образ «стервятника», которому ночь ошпарила горло «золотым кипятком»:

Ночь, золотой твой кипяток
Стервятника ошпарил горло, —

Именно *ночь* оказывается спасеньем от «очерствения» голоса («очерствение» — семантический дубликат «склероза»). Однако в беловой редакции *ночь* названа «коршунницей», то есть получает функцию «стервятника». Уничтожая *день*, она выявляет собственные творческие потенции:

И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.

Ночь объединяет в себе как хищное, разрушительное начало, так и «питательное» — она «кормит» грифель. Поэтому лирический субъект «Грифельной оды» вправе сказать о себе:

Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик.

Так проясняется и парадоксальная, кажущаяся загадочной с первого взгляда метафора:

Меняю шум на пенье стрел,
Меняю строй на стрепет гневный.

«Шум» и «строй», характеризующие «пестрый день», обмениваются на «стрепет гневный» — атрибут «ночи-коршунницы», шумящей крыльями. Поразить стрелами эту птицу — означает не только одержать победу над *ночью*, но и овладеть ее творческими возможностями, накормить «голодный» грифель.

В статье «Девятнадцатый век» Мандельштам так сказал о державинском восьмистишии, начертанном на грифельной доске: «Здесь на ржавом языке одряхлевшего столетия со всей мощью и проницательностью высказана потаенная мысль грядущего — извлечен из него высший урок, дана его моральная основа. Этот урок — релятивизм, относительность [...]» (СС—IV, 2, 266). Поэтика «Грифельной оды» и носит релятивистский характер, хотя это не означает, что Мандельштам утверждал релятивизм в качестве моральной основы.

В «Слове и культуре» он писал: «Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени, как священник евхаристию, — будет вторым Иисусом Навином» (СС—IV, 1, 215). Слово осознавалось как безусловный ответ на вызов «голодного времени». Если вспомнить, что Евхаристия у Мандельштама была «вечным полднем», а Иисус Навин во время битвы гаваонитян с царями Аморрейскими приказал

солнцу остановиться (Навин, 10,12), то смысловые оппозиции «Грифельной оды», несмотря на их релятивистский характер, со всею очевидностью указывали на некий высший источник ценностей.

О том же свидетельствует и странный, на первый взгляд, мотив *стыка*:

> И я ловлю могучий стык
> Видений дня, видений ночи.

Стык указывает на противоположность *дня* и *ночи* (тютчевское «двойное бытие») как на основу мировой гармонии. Строка: «Звезда с звездой — могучий стык» отсылала к лермонтовскому «И звезда с звездою говорит». Так в «Грифельной оде» возникала тема обретения гармонии через погружение в разорванность и дисгармоничность бытия.

Трудно согласиться с М.Л.Гаспаровым, полагающим, что лермонтовские реминисценции в окончательном тексте «Грифельной оды» носят ложный характер и нужны для зашифровки изначального державинского импульса[42]. Как у Пастернака в «Сестре моей — жизни» Лермонтов был живым олицетворением силы творчества, так и у Мандельштама он — символ мироустроительной способности поэзии, заставляющей разговаривать друг с другом далекие, разрозненные миры звезд.

Тема *стыка* как мироустроительного принципа с особенной силой звучала в концовке «Грифельной оды»:

> И я хочу вложить персты
> В кремнистый путь из старой песни,
> Как в язву, заключая в стык —
> Кремень с водой, с подковой перстень.

Здесь происходит нечто подобное «уверению Фомы», вложившего персты в язвы Христа, чтобы удостовериться в Его воскресении. Стоит состыковать кремень и воду, подкову и перстень, как станет реальной лермонтовская гармония мироздания, о которой сказано в «старой песне», то есть в стихотворении «Выхожу один я на дорогу».

«Голодная вода», символизирующая «голодное время», обретет кремневое ложе и станет «проточной», а «кремень», превратившись в «ученика воды проточной», станет той самой «подошвой гор», на которой «завязан ремень». И.Семенко хорошо показала, какое важное место занимал в чернови-

ках мотив «виноградной речки», становящейся частью окультуренного пейзажа — «горного, пастушьего края»[43]. Что касается подковы и перстня, то в целом можно согласиться с ее же трактовкой этой «контрастной пары»: «[...] И подкова, и перстень куются. [...] Подкова тяжела, перстень легок. Подкова стирается от бега, перстень долговечен. Подкова — внизу (на ноге), перстень — вверху (на руке). Подкова — на животном, перстень — на человеке»[44]. Можно принять и толкование их как символа исторической длительности времени, культурной памяти (Д.Сегал, О.Ронен)[45].

Подкова, несомненно, возникла в «Грифельной оде» из «пиндарического отрывка» как мотив культуры, утратившей свою действенность, орудийность. Подкову вешают на пороге, ибо «ей больше уж не придется высекать искры из кремня». Перстень отыскивается в стихотворении «Черепаха» («На каменных отрогах Пиэрии...»), где цикады куют на свадьбу «перстенек»:

> И молоточками куют цикады,
> Как в песенке поется, перстенек.

«Перстенек» — метонимическое замещение «песенки» — в «Грифельной оде» становится *перстнем* — знаком непрекращающегося творчества (в подобном качестве он возникнет и в стихотворении «Дайте Тютчеву стрекозу...», но об этом — в следующей главе).

Итак, можно сказать, что *подкова* и *перстень* — это *стык* прошлого и настоящего, культурной памяти и живой продуктивной силы творчества. В этом смысле замечание И.Семенко о том, что подкова есть то, что стерлось о время, а перстень — то, что время преодолело[46], столь же точно, как и подчеркнутое О.Роненом объединяющее значение «ковкости», создающее образ распавшейся связи времен, которую необходимо «сковать»[47].

Превращение аспидной доски в ночь («Ломаю ночь, горящий мел // Для твердой записи мгновенной»), по точному замечанию И.Семенко, есть метафора Млечного Пути[48], то есть, говоря иначе, метафора света, поскольку только свет способен стать «твердой» и «мгновенной» записью. Свет «ломается» в глубинах ночи, подобно мелу. Таким образом, изначальный импульс (державинская меловая запись, осыпающаяся на черной доске) сложными ассоциативными ходами преобразуется в символ культуры, постоянно подвер-

женной энтропии, а затем — в образ световой записи, которая неуничтожима. Ведь единственное, на что способна *ночь*, — стать фоном для *света*.

Кремень представляет собою твердую структуру, которая названа «дневником царапин грифельного лета», ибо сохранила запись о становлении вселенной. В «Разговоре о Данте» Мандельштам напишет о камне как о «дневнике погоды», «самой погоде, выключенной из атмосферического и упрятанной в функциональное пространство». «Камень, — сформулирует он там же, — импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий: он не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность». Так прописывалась новая взаимосвязь «камня и культуры» — через мысль о «геологическом разуме» вселенной, который способен выращивать культуру как породу (СС—IV, 3, 243).

В «Грифельной оде» Мандельштам говорил о порывообразовании как геологическом процессе, который, беря начало в эпохе катастроф и сдвигов, выражает себя в кремне с такой же убедительностью, как и в слове. Причиной, источником и конечной целью порыва является свет. Это во многом объясняет парадокс позднего Мандельштама: чем катастрофичнее складывались условия его жизни и творчества, тем более «световой» характер носили его стихи.

V. РЯДОВОЙ СЕДОК

Летом 1923 года Мандельштам перевел несколько стихотворений Огюста Барбье, предпослав их публикации в журнале «Прожектор» небольшое предисловие — «Огюст Барбье (Поэт Парижской революции 1830 г.)». Трудно сказать, в какой мере эта работа была заказной, несомненно только, что она не была случайной. Если в «Tristia» Мандельштам решал проблему исторического воплощения архетипов европейской культуры, то теперь он задумывался о судьбе и цели «виталистического порыва», «единого виталистического потока» (СС—IV, 3, 408), борясь с подступающим чувством конца. Частью этих раздумий становился вопрос о собственном месте в жизни послереволюционной России. В 1928 году он скажет, что Октябрьская революция отняла у него «биографию», «ощущение личной значимости» (СС—IV, 2,

496), и в этом нетрудно увидеть горделивый отказ жить на культурную ренту. Борьба за обретение общественного признания будет сопровождать его до самого конца.

Мандельштам исходил из обратимости гражданской и историософской проблематики и, сравнивая публицистические ямбы Барбье с творчеством Данте, подчеркивал, что «Божественная комедия» была для своего времени величайшим политическим памфлетом» (СС—IV, 2, 304). У Барбье он отмечал «одну почти пушкинскую черту: уменье одной строкой, одним метким выражением определить всю сущность крупного исторического явления» (СС—IV, 2, 305).

Так что творческим ориентиром для него был не столько Барбье, сколько Данте и Пушкин. Французский поэт давал повод поговорить о «крупном историческом явлении» — «классически неудачной революции», деятели которой «цинично и нагло [...] злоупотребляли именем народа». Барбье, по словам Мандельштама, оказался зажатым в промежутке «между двумя монархиями» (СС—IV, 2, 302—303). Если вспомнить, что незадолго до этого в статье «Гуманизм и современность» говорилось о «монументальности форм надвигающейся социальной архитектуры» (СС—IV, 2, 286), то нетрудно понять, что Мандельштам ощущал себя в подобном «промежутке».

Проблематика переводов из Барбье была откровенно злободневной — революция, завершившаяся дележом власти; обманутый вождями народ; измельчавшая жизнь, от которой отлетел дух революционного порыва. Мандельштам писал, что в творчестве Барбье поражает «контраст между величием пронесшегося урагана и убожеством достигнутых результатов» (СС—IV, 2, 303—304). В окончательную редакцию статьи о Барбье не попала оставшаяся в черновике характеристика Наполеона: «Для Наполеона приберегает он самые сокрушительные дантовские образы. Для него Наполеон еще жив. Яд наполеоновского культа, разлагающий демократию того времени, яд, приготовленный в лабораториях лучших поэтов и художников, он рассматривает как опаснейший токсин» (СС—IV, 2, 557).

Противопоставление демократии, ради которой совершалась революция, культу вождя, этой же революцией рожденного, вызывало совершенно недвусмысленные ассоциации, особенно если учесть, что главным содержанием политической жизни первой половины 20-х годов была борьба за

власть, что не было секретом для того круга людей, к которому принадлежал Мандельштам. Здесь — истоки антисталинской эпиграммы, написанной десять лет спустя и исполненной, говоря мандельштамовскими словами из статьи о Барбье, «гражданской ненависти и страсти» (СС—IV, 2, 304).

Переводы из Барбье помогают понять стихотворение «Париж» («Язык булыжника мне голубя понятней...») с его загадочным образом льва на парижской мостовой:

Он лапу поднимал, как огненную розу,
И, как ребенок, всем показывал занозу,
Его не слушали: смеялись кучера,
И грызла яблоки, с шарманкой, детвора.
Афиши клеили, и ставили капканы,
И пели песенки, и жарили каштаны.

Лев — эмблема революции, «ожившая» на фоне маленьких забот и радостей большого города. Заноза в лапе — знак ненужности и одиночества, той обесцененности, которую в «Египетской марке» символизировал державинский «комарик» — «князь невезенья».

Лев, однако, связан и с темой неродившегося столетия из стихотворения «Век», написанного годом раньше:

Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческой земли —
Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

У этого «прекрасного и жалкого зверя» разбит позвоночник, и полученный ушиб оказывается смертельным:

Но разбит твой позвоночник,
Мой прекрасный жалкий век!
.....
Льется, льется безразличье
На смертельный твой ушиб.

Такое же «безразличье» «льется» и на парижского льва, жалобы которого оставлены без внимания. В «Грифельной оде» лирический субъект двоился между «днем» и «ночью»; здесь его симпатии делятся между обиженным зверем и равнодушно шумящей жизнью, свидетельствующей о продолжении виталистического порыва. Впрочем, последнее лишь обостряло чувство тоски по неродившемуся столетию:

Это век волну колышет
Человеческой тоской,
И в траве гадюка дышит
Мерой века золотой.

Как заметила И.Месс-Брейер, в римской поэтической традиции, у Вергилия и Горация, «золотой век был маркирован отсутствием ядовитых змей»[49]. Так что «гадюка в траве» функционально соответствует «занозе» в лапе льва и свидетельствует о поврежденности времени — мотив, который варьировался Мандельштамом в самых разных аспектах:

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Надо флейтою связать.

Л.Я.Гинзбург считала, что эти строки напоминают о «флейте-позвоночнике» (ПСС, 266), и с ней можно согласиться. *Коленчатость* тростника по структуре напоминает позвоночник, а если пробить перегородки между его «коленами», получится *флейта*.

Мотив тростника объединял архитектурные и музыкальные значения. Если вспомнить, что Вячеслав Иванов писал о позвоночнике как «зооморфном принципе» античной архитектуры (По звездам, 348), то нетрудно увидеть, что у Мандельштама «век» мыслится как архитектурное целое, связующим принципом которого является *музыка*, функция которой тождественна «склеивающей» силе *крови*:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

Это напоминало о «Сеновале», где «розовой крови связь» должна была заполнить образовавшийся разрыв. Это напоминало размышления Блока о необходимости «материи для спайки», в которой нуждается раздробленное историческое бытие (Блок, VII, 362). С тою лишь разницей, что такой «материей» у Блока была *музыка*, а у Мандельштама, который пришел к пониманию творчества как добровольного жертвенного выбора, — *кровь*.

Чувство ответственности за то, как сложится история, ока-

зывалось определяющим в его лирике, о чем красноречиво говорит история создания стихотворения «1 января 1924», где сошлись едва ли не все мотивы его гражданской лирики, начиная с 1918 года. Работа над ним носила поглощающий характер. Как вспоминала Надежда Яковлевна, приехав на Рождество в Киев, «Мандельштам несколько дней неподвижно просидел у железной печки, изредка подзывая то меня, то мою сестру Аню, чтобы записать строчки» (В, 172).

«Глухие годы», в которые «восходит» солнце-народ из стихотворения «Прославим, братья, сумерки свободы...», и державинская «река времен» из «Грифельной оды» контаминировались в этом стихотворении в образе неуловимого, «обманного» времени. Век, который не удалось «вырвать из плена», медленно погружался в смерть-сон:

Кто веку поднимал болезненные веки —
Два сонных яблока больших, —
Он слышит вечно шум — когда взревели реки
Времен обманных и глухих.

В «Египетской марке» будет сказано об «обманных рычагах», управляющих «громадами и годами» (СС—IV, 2, 491). Логика исторической необходимости представала логикой обмана. То, что совсем недавно ощущалось как «температура высокого каления», теперь переживалось как замерзание, остановка, неподвижность (варьирование мотивов «Соломинки» и «Декабриста»):

Он будет вспоминать, как спать ложилось время
В сугроб пшеничный за окном.

Век уподоблен смертельно больному, которому поднимают веки, чтобы проверить реакцию зрачков. Его засыпанье похоже на умиранье. К этому добавлялся и мотив *глиняности*:

Два сонных яблока у века-властелина
И глиняный прекрасный рот.
.....
О, глиняная жизнь! О, умиранье века!

Значение *глиняности* отсылает к книге пророка Даниила, где говорится о том, что царство, созданное «частью из глины», будет «частью хрупкое» (Дан., 2, 41—42). В образном строе Мандельштама, для которого так важны «строитель-

ные» свойства материала, *глина* может обозначать и то, что не получило «обжига». Если вспомнить о «слове-колобке», преждевременно вынутом из печи, то к этому мотиву добавляется ассоциация и с огненной «пещью» из книги пророка Даниила.

Тему умирающего века Мандельштам развил в самостоятельное стихотворение «Нет, никогда, ничей я не был современник...», где смерть столетия обрела четкие временные рамки:

Сто лет тому назад подушками белела
Складная легкая постель,
И странно вытянулось глиняное тело, —
Кончался века первый хмель.

«Сто лет тому назад» — указание на эпоху наполеоновских войн и революционных движений. Исходя из даты написания стихотворения (1924), Н.И.Харджиев предположил, что речь идет о смерти Байрона, «принимавшего участие в войне за независимость Греции и умершего во время похода» в 1824 году (ОМ, 285). Но можно вспомнить и смерть Александра Первого в Таганроге в 1825 году — тоже «в походе», и другие ранние смерти людей начала XIX века — и их незавершенные или несбывшиеся замыслы. В сущности, именно об этом был написан мандельштамовский «Декабрист».

И все-таки век, умирающий в походе, на «складной постели», не может быть до конца отождествлен ни с Байроном, ни с Александром Первым, ни с декабристами. Этот образ шире, многозначнее, это своего рода символ финала «наполеоновской эпопеи, необычайно повысившей акции личности в истории» и вызвавшей к жизни «наполеоновское половодье личности» (СС—IV, 2, 273—274). История «человека, действующего во времени» (СС—IV, 2, 275) завершилась, как завершилась эра морских путешествий и конских ристалищ.

Круг мыслей Мандельштама — при всех оттенках несогласия — в главном оказывался весьма близким тому, о чем писали Блок («Крушение гуманизма») и в особенности Вячеслав Иванов («Кручи»): «Трудно в наши дни человеку сохранить внутреннюю самостоятельность, трудно ему — если в самом деле жива душа его — независимо выбирать пути жизненного действия, согласно велениям своей совести, — писал автор «Круч», — не быть влекомым судьбой, как раб, или крутимым бурею, как сорванный с древа лист»[50].

И все-таки Мандельштам настойчиво пытался говорить о возобновлении гуманизма в новом качестве. Но для этого нужно было принять новую историческую действительность как неоспоримую данность:

Среди скрипучего похода мирового —
Какая легкая кровать!
Ну что же, если нам не выковать другого,
Давайте с веком вековать.

Сложность приятия «века» заключалась, однако, в том, что традиционный носитель культуры — личность, сложившаяся в рамках «наполеоновской эпопеи» — оказывался в эпохе лишним. С новым, наступающим столетием личности не под силу тягаться. С ним можно попробовать лишь ужиться («вековать»). И тем не менее Мандельштам верил в продолжение «скрипучего похода мирового».

В «Шуме времени» это отразилось в пассаже о мальчиках 1905 года: «Мальчики девятьсот пятого года шли в революцию с тем же чувством, с каким Николенька Ростов шел в гусары: то был вопрос влюбленности и чести. И тем, и другим казалось невозможным жить не согретыми славой своего века, и те, и другие считали невозможным дышать без доблести. «Война и мир» продолжалась, — только слава переехала. [...] Слава была в ц. к., слава была в б. о., и подвиг начинался с пропагандистского искуса. [...]

«Война и мир» продолжается. Намокшие крылья славы бьются в стекло: и честолюбие, и та же жажда чести! Ночное солнце в ослепшей от дождя Финляндии, конспиративное солнце нового Аустерлица!» (СС—IV, 2, 382—383).

Тональность этих строк менее всего мажорна, ибо в них звучат сожаления о преждевременно сошедшем со сцены поколении начальной революционной поры XX столетия. Высокий духовный порыв опал, и на обнажившейся отмели Мандельштам ощущал себя в дегероизированной роли разночинца. Он мучительно будет размышлять об этом и в «Шуме времени», и в «Четвертой прозе». Давняя догадка о «чудаке Евгении» как собственном двойнике подтверждалась.

В стихотворении о веке Мандельштам остро переживал невозможность действовать в качестве свободного исторического субъекта. Век умирает в тесном, замкнутом пространстве — «в жаркой комнате, в кибитке и палатке», и вместе с ним умирает «биография» как таковая. В статье «Конец романа»

он писал: «героем романа становится обыкновенный человек, с обыкновенными чувствами и мыслями, и центр тяжести переносится на социальную мотивировку, то есть настоящим действующим лицом является уже общество» (СС—IV, 2, 273).

Умирающему веку соответствуют «потерянное слово», «известь в крови» и невозможность согреться в холоде наступившей ночи, но главное — утрата смысла и масштаба собственного поведения в истории:

По переулочкам, скворешням и застрехам,
Недалеко, собравшись как-нибудь, —
Я, рядовой седок, укрывшись рыбьим мехом,
Все силюсь полость застегнуть.
.....
Каким железным скобяным товаром
Ночь зимняя гремит по улицам Москвы,
То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром
Из чайных розовых — как серебром плотвы.

Не «скрипучий мировой поход», а «недалеко, собравшись как-нибудь»; не века «первый хмель», а «сугроб пшеничный за окном»; не «ход воспаленных тяжб людских», а «железный скобяной товар», стук мерзлой рыбы и «пар из чайных»; не кибитка и палатка, а «спина извозчика и снег на пол-аршина» да керосиновая копоть в переулках.

Однако Мандельштаму, который неизменно оставался антиромантиком, было ясно, что вся эта жестяная, рыбья, скобяная, снежная проза и есть продолжение жизни. Его вызов эпохе состоял в том, что он ставил в ее центр не вождя, а массового человека, которого время лепит и мнет, как глину, но тем не менее именно он представляет собою главную историческую ценность.

В «Египетской марке» Мандельштам писал о человеке без родословной: «взять ее неоткуда». Но тут же возражал самому себе: «Впрочем, как это нет родословной, позвольте — как это нет? Есть. А капитан Голядкин? А коллежские асессоры, которым «мог Господь прибавить ума и денег». Все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в сороковых и пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках, с застиранными перчатками, все те, кто не живет, а проживает на Садовой и Подъяческой в домах, сложенных из черствых плиток каменного шоколада, и бормочут

себе под нос: «Как же это? без гроша, с высшим образованием?» (СС—IV, 2, 491).

В рецензии на пьесу Эрнста Толлера «Человек-масса» Мандельштам упрекал немецкого драматурга в том, то он слишком отвлеченно изобразил своего главного героя — Безымянного: «Массовик тоже человек, и каждый массовик — массовик по-своему. Драматическое воплощение массовика, так же как и воплощение индивидуалиста Фауста, требует драматической характеристики» (СС—IV, 2, 285).

В этом контексте хорошо видно, как двоится психологическая коллизия лирического героя в стихотворении «1 января 1924». С одной стороны, он — творческая личность, наделенная тайным, эзотерическим даром, который дает возможность

с известью в крови, для племени чужого
Ночные травы собирать, —

то есть «вылечить» больное время, преодолеть зияние, разрыв. С другой — дар тайноведения видится современникам подозрительным, и более того — носитель этого дара заслуживает жестокого наказания:

Еще немного — оборвут
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют.

Оловом (или свинцом) заливали горло фальшивомонетчикам, так что боязнь оказаться для собственной эпохи «фальшивой монетой» соседствовала с попыткой уговорить себя, что «массовику», «рядовому седоку», ради которого совершалась революция, бояться нечего: «Чего тебе еще? Не тронут, не убьют». Нужно только вписаться в переулочки, коптящие керосинки, в чайные, хлещущие паром, словом, в общую жизнь. Мандельштам не случайно вспомнил в этом стихотворении двадцатый год с его «присягой четвертому сословью». Это была память о Феодосии 1920 года, где он отказался от эмиграции:

Ужели я предам позорному злословью —
Вновь пахнет яблоком мороз —
Присягу чудную четвертому сословью
И клятвы крупные до слез?

Стрекотанье ундервудов на улицах Москвы казалось ему похожим на музыкальные упражнения, которые станут основой могучего творчества в будущем:

> Но пишущих машин простая сонатина —
> Лишь тень сонат могучих тех.

Однако здесь же возникал мотив таинственной щучьей косточки в клавишах ундервуда:

> То ундервуда хрящ: скорее вырви клавиш —
> И щучью косточку найдешь.

О.Ронен истолковывал его так: «[...] Бюрократическая заноза в теле государства рабочих принимает форму «щучьей косточки» былой несправедливости, клавиши «Ундервуда», на котором Москва пытается исполнить «простую сонатину», — бледную «тень сонат могучих» русской демократической политической философии XIX века. Эта рыбья кость, однажды извлеченная из задыхающейся машинки, и призвана стать талисманом против ненасытного Левиафана, преступного и лицемерного государства, алчущего низкопоклонства»[51]. Он же указал на сходство держателя клавиши ундервуда с рыбьей костью[52]. Но почему эта кость названа «щучьей», так и осталось необъясненным. А между тем ответ подсказывается характеристикой Москвы в седьмой строфе мандельштамовского стихотворения:

> Москва — опять Москва. Я говорю ей: Здравствуй!
> Не обессудь, теперь уж не беда,
> По старине я принимаю братство
> Мороза крепкого и щучьего суда.

«Старина» с ее памятью о «щучьем суде» отсылает к сатирическим повестям XVII века, обличающим судейские порядки Московской Руси.

Вряд ли можно согласиться с тем, что подтекст этих строк следует искать в басне Крылова «Щука» (ПСС, 570). Логичнее было бы видеть здесь мотивы «Повести о Ерше Ершовиче», где изображалась фантастическая тяжба между рыбами. Но она была открыта В.Н.Адриановой-Перетц в 30-е годы, и Мандельштаму осталась неизвестной. А вот с «Повестью о Шемякином суде» он, безусловно, был знаком, но там нет мотива щуки. Думается, импульсом для возникновения «щучь-

его суда» и «щучьей косточки» послужило стихотворение Владимира Нарбута «Щука» (1921).

В центре этого стихотворения — «разбойная» щука, заколотая острогой и предназначенная для рыбацкого кулеша:

И пропасть ей под пшеном, пропасть,
Чтоб в крутящемся и хрящ размяк.

Щука оказывается здесь двойником лирического «я»:

В эту ночь, среди песков и трав,
Ты особенно мне дорога...
В позвоночник вилу мне направь,
Чтобы не увидел я врага;
Чтобы пред тобой, притворный друг,
Я (один!) без чешуи размяк,
Жабрами в тазу пугая вдруг
Девушек,
Несносный суд шемяк.

Превращение лирического «я» в щуку мотивировано тем, что они беззащитны в момент любовного свидания, ибо не в состоянии заметить врага, поджидая друга. В концовке стихотворения человек и щука меняются ролями. Она направляет в его позвоночник острогу, а он плавает мертвым в тазу, пугая жабрами девушек. Девушки выступают и как знак гибельной любовной страсти, и как символ жестокой насмешки — «суда шемяк».

В стихотворении Нарбута щука связана с запредельной стихией воды, и потому из жертвы превращается в источник опасности для человека, но подобная запредельность уже имела место в «Декабристе» (мотивы Лорелеи и Рейна). «Щучья косточка», таким образом, связана с внезапной опасностью, если вспомнить традиционные выражения «уколоться о рыбную кость», «подавиться рыбной костью». Эта опасность в контексте «московской» темы дает совмещение мотивов «щуки» и «шемякина суда». Так появляется «щучий суд», и, следовательно, на ундервуде уже не исполняется «сонатина», а печатается приговор. И тогда барышень-машинисток Мандельштама и девушек Нарбута можно объединить общим мотивом «несносного суда шемяк».

Метафора «братства мороза крепкого и щучьего суда» сводила воедино мотивы ночных улиц Москвы, на которых замерзает «рядовой седок, укрытый рыбьим мехом» (здесь тоже пробрасывалось звено между «морозом» и «щукой»), и не-

праведного, бессудного суда, созданного новым государством на старой, «московской» основе. С бессудностью власти Мандельштам уже столкнулся однажды в Москве (инцидент с Блюмкиным). И это должно было восприниматься с тем большей остротой, что в его «Петербургских строфах» одной из центральных фигур был *правовед*.

Но если из клавиш ундервуда, стрекотанье которого слышно на улицах новой столицы, вырвать роковую «щучью косточку», можно освободиться от страха перед расправой:

...скорее вырви клавиш —
И щучью косточку найдешь;
И известковый слой в крови больного сына
Растает, и блаженный брызнет смех...

Так преломлялась в стихах главная тема «Огюста Барбье» — «классически неудачная революция». Эта формула была, в сущности, вариацией тезиса статьи «Слово и культура»: «Классическая поэзия — поэзия революции» (С—IV, 1, 216), но только в обратном, горько-ироническом смысле.

Мандельштам понимал, что во внутренней жизни страны наметился необратимый перелом. В конце января он становится свидетелем похорон Ленина. Как вспоминала Надежда Яковлевна, они «втроем с Пастернаком» простояли много часов в траурной очереди и лишь с помощью Калинина попали к гробу. «Они пришли жаловаться к Ленину на большевиков, — сказал Мандельштам, указывая на толпы, — напрасная надежда: бесполезно».

Свидетельство Надежды Яковлевны отражает отголоски каких-то их общих разговоров по поводу смерти вождя, восстановить которые, к сожалению, невозможно. «Похороны Ленина, — продолжала она, — были последним всплеском народной революции, и я видела, что его популярность создавалась не страхом, как впоследствии обожание и обожествление Сталина, а надеждами, которые на него возлагал народ» (ВК, 172). Стоя в январской очереди, Мандельштам должен был понимать, что эти надежды обмануты, но само по себе зрелище огромных человеческих масс, объединенных единым чувством, его волновало.

В очерке «Прибой у гроба» он выразил это так: «Стоим в чудном ночном человеческом лесу» (СС—IV, 2, 406). Ощущение себя частицей этого «леса» было принципиальным в его творческой позиции, которую в стихотворении «1 января

1924» он обозначил словосочетанием «рядовой седок». Вместе с тем Мандельштам хорошо сознавал, что «рядовые седоки» принесены в жертву «страшной государственности», что интересы власти и народа расходятся. В «Шуме времени» он сравнит эту государственность с «печью, пышущей льдом» (СС—IV, 2, 390).

В этом контексте понятно, почему переезд в Ленинград в июле 1924 года связывался с надеждами на «несуровую зиму»:

Вы, с квадратными окошками
Невысокие дома, —
Здравствуй, здравствуй, петербургская
Несуровая зима.

В петербургском пейзаже поэт пытался вновь обрести утраченную домашность, ставя в один ряд «незамерзшие катки», «слепенькие прихожие», «гранитную лесенку», «приемные с роялями», «вороха старых «Нив», кожуру мандаринов и запах кофе в Гостином дворе. В этой атмосфере привычного городского комфорта становился нестрашным «щучий» мотив:

И торчат, как щуки, ребрами
Незамерзшие катки.

Оказалось однако, что жизнь одна и та же — как в Москве, так и в Ленинграде, который не был уже ни Петербургом, ни Петроградом. В «Египетской марке» (писавшейся примерно с весны 1927 по весну 1928) по этому чужому и страшному городу в страхе мечется Парнок, будучи не в силах предотвратить самосуд распаленной толпы над мелким карманным воришкой. Петербургская толпа ничем не отличается от московской на Сухаревской толкучке. Достоинство разночинца, обретенное было в «Шуме времени», в «Египетской марке» обернется бессилием перед бессудной расправой.

Парнок напрасно бежит звонить в милицию — она всего лишь несущественный элемент «исчезнувшего, уснувшего, как окунь, государства» (СС—IV, 2, 478). Мотивы «живорыбного садка» и «Лорелеи вареных раков» возвращали к нарбутовским «щучьим» ассоциациям. В Ленинграде так же невозможно было спастись от жестокой «зимы», как и в «стеклянных сенях» Павловского вокзала. Вскоре «щучий суд» впишется неизгладимой страницей в биографию Мандельштама.

VI. ЩУЧИЙ СУД

3 мая 1927 года Мандельштам подписал с издательством «Земля и фабрика» (ЗИФ) договор на обработку и редактирование переводов романа Шарля де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле». Первый из них был сделан известным критиком народнического направления Аркадием Георгиевичем Горнфельдом в 1916 году («Русские записки», №№ 1-6) и опубликован издательством «Всемирная литература» в 1920 году. Второй, вышедший в Москве в 1916-м, принадлежал Василию Никитовичу Карякину, малодаровитому и амбициозному литератору.

Опытный издательский работник, заведующий иностранным отделом Ленгиза Александр Николаевич Горлин безуспешно пытался отговорить Мандельштама от этого заказа. Между тем Горлин был прав. Горнфельдовский перевод считался лучшим, и после революции его дважды издавали пиратским способом. В 1925 году в сокращенном виде он был напечатан «Молодой гвардией», а в 1926-м вышел как приложение к газете «Гудок». Оба раза Горнфельд, живший исключительно издательскими заказами, вынужден был защищать свои материальные интересы в суде и оба раза выиграл иск[53].

Так что ЗИФ, в сущности, попытался ограбить Горнфельда в третий раз, даже не подумав поставить его в известность о своих намерениях. С Карякиным, величиной куда меньшей, тем более никто не собирался считаться. Позднее в «Письме в редакцию» «Вечерней Москвы» Мандельштам точно определил суть ситуации, в которой он оказался, согласившись на предложение ЗИФ'а: «К столкновению с Горнфельдом меня привела дурная практика издательств, выпускающих в явочном порядке и анонимно десятки отредактированных и обработанных переводов, причем соглашение между издательством и переводчиком достигается неизменно задним числом. [...] Мой ложный шаг — следовало настоять на том, чтобы издательство своевременно договорилось с переводчиками [...]» (СС—IV, 4, 101—103).

Тем не менее «ложный шаг» был сделан. Мандельштам взялся свести и обработать два готовых перевода без сверки с оригиналом костеровского романа. Он поддался «дурной практике издательств», не задумываясь о моральной стороне дела. К тому же во главе ЗИФ'а стоял Владимир Нарбут, быв-

ший участник Цеха поэтов, соратник по акмеизму, и никакого подвоха Мандельштам не ждал.

Стоит напомнить, что именно Нарбут, организовав в 1919 году в Воронеже двухнедельник «Сирена», напечатал статью Мандельштама «Утро акмеизма» и тем самым спас ее для истории литературы. За время гражданской войны Нарбут быстро сделал карьеру. В 1920-м он заведовал одесской ЮгРОСТА, был ответственным работником советской печати в Крыму. В 1921 году, начав работать в отделе печати ЦК РКП(б), организовал ЗИФ и встал во главе его правления. Когда имя Мандельштама было включено в цензурные списки Горлита, Нарбут, по свидетельству Надежды Яковлевны, сказал: «Тебя печатать не могу, а переводов дам сколько угодно» (ВК, 129).

Денежные дела Мандельштама к тому времени были не так уж и плохи. В 1928 году одна за другой вышли три книги: в ленинградском отделении ГИЗ'а — «Стихотворения», в ленинградском отделении «Academia» — сборник статей «О поэзии», в ленинградском же издательстве «Прибой» — «Египетская марка», под одной обложкой с «Шумом времени». Журналу «Звезда» была обещана новая повесть, анонсированная как «Смерть Бозио». Так что без заказа на обработку «Тиля Уленшпигеля» можно было обойтись.

Последствия «ложного шага» осложнились тем, что в 1928 году поэт лишился покровительства Нарбута. Директора ЗИФ'а сняли с работы и исключили из партии «за сокрытие ряда обстоятельств, связанных с его пребыванием на юге во время белогвардейской оккупации»[54]. Биографы Нарбута раскрывают эти обстоятельства следующим образом:

«Пробираясь (в 1919 году — В.М.) из Киева к красным через Екатеринослав и Ростов-на-Дону, он был схвачен контрразведкой, приговорен к казни и вынужден подписать отказ от своей большевистской деятельности». Когда в 1928 году Нарбут поссорился с А.К.Воронским и подал на него жалобу в ЦК с обвинением «в недопустимых формах полемики», то в ответ редактор «Красной нови» раздобыл из-за границы документ, подписанный Нарбутом в деникинском застенке 1919 года[55].

Что касается Воронского, то Александр Константинович действовал исключительно в целях самосохранения, поскольку еще во второй половине 1926 года примкнул к троцкистской оппозиции. Летом 1927-го он вынужден был сложить с

себя редакторские полномочия в журнале «Красная новь», а в декабре того же года ушел с поста председателя правления издательства «Круг»[56]. Попытка утопить Нарбута, однако, ничего не дала: в 1928 году Воронского исключили из партии, а в январе 1929-го выслали в Липецк. Разнилась их судьба лишь в том, что Нарбут будет арестован в 1936-м и погибнет при невыясненных обстоятельствах на Колыме в 1938-м, а Воронский будет репрессирован в 1937-м, — но ему дадут дожить до 1943-го.

Так, стирая все различия и оттенки, надвигалась эпоха сталинского «щучьего суда».

Дело о «Тиле Уленшпигеле» с самого начала не имело политической подоплеки и носило исключительно общественный характер. На титульном листе вышедшего в свет романа (не позднее сентября 1928 г.) Мандельштам был указан как переводчик, каковым он не являлся. Горнфельд, ограбленный в третий раз, намеревался подать в суд. Оказавшись в некрасивой ситуации, поэт попытался разрешить ее единственно достойным способом. Он известил Горнфельда о случившемся, заявив, что «отвечает за его гонорар всем своим литературным заработком» (СС—IV, 4, 101), и настоял, чтобы издательство принесло Горнфельду публичные извинения.

В ленинградской «Красной газете» член правления ЗИФ'а А.Г.Венедиктов напечатал коротенькое «Письмо в редакцию» следующего содержания: «В титульный лист «Легенды о Тиле Уленшпигеле» в издании ЗИФа вкралась ошибка: напечатано «перевод с французского О.Мандельштама» — в то время, как должно было бы стоять: «Перевод с французского в обработке и под редакцией О.Мандельштама»[57]. Письмецо Венедиктова ситуации не меняло: извинения в нем отсутствовали, а вопрос о нанесенном переводчикам материальном ущербе даже не ставился.

Сразу после полученного от Мандельштама уведомления об инциденте с «Легендой о Тиле Уленшпигеле» Горнфельд в октябре 1928 года писал своей симферопольской родственнице Р.М.Шейниной о «дурной новости»: «[...] Вышел «Уленшпигель» в переводе якобы О.Мандельштама (поэта), но на самом деле украденный у меня и у другого переводчика. Мандельштам — талантливый, но беспутный человек, умница, свинья, мелкий жулик — бомбардирует телеграммами, моля о пощаде (я могу посадить его на скамью подсудимых), но я пока суров и хочу наказать за свинство его и издательство

(«Земля и фабрика»)»[58]. И хотя заметка Венедиктова формально сняла с Мандельштама обвинение в плагиате, она раздражила Горнфельда тем, что происшедшее квалифицировалось всего лишь как ошибка. Тогда как сам он был уверен, что это — умышленная кража.

Горнфельд, сличив мандельштамовскую обработку со своим и карякинским переводами и убедившись в том, что Мандельштам не имел дела с оригиналом, ринулся в бой. 19 ноября он известил Р.М.Шейнину: «Сегодня отправил в газету ядовитое письмо об украденном у меня переводе Уленшпигеля. Если напечатают — что мне кажется сомнительным — то пришлю: оно веселое»[59]. «Веселое» письмо, столь же «весело» озаглавленное «Переводческая стряпня», было напечатано в той же «Красной газете», что и «Письмо в редакцию» Венедиктова. Горнфельд наносил удары по ЗИФ'у и Мандельштаму одновременно. Суть его заявления сводилась к следующему: снимая «с известного поэта возможное в таком случае обвинение в плагиате», он резонно ставил вопрос о неудовлетворительности принесенных Венедиктовым разъяснений: «Издательство не сочло нужным сообщить имя настоящего переводчика, от кого, собственно, получено им право распоряжения чужим переводом». И выставил весьма внушительный счет.

Во-первых, Мандельштам, не держа в руках оригинала, позволил себе механически объединить два перевода «с их разным стилем, разным словарем», что не годится «для передачи большого и своеобразного писателя». Во-вторых, перевод Горнфельда Мандельштам отредактировал весьма произвольно: например, вместо «затрубила труба» написал «затрубила фанфара», а вместо «пол качается» — «пол трещит». «В таком роде, — подытоживал Горнфельд, — эти поправки явно продиктованы только необходимостью что-нибудь изменить». А так как изменить можно было только в сторону более точной передачи оригинала, с которым Мандельштам оказался незнаком, то Горнфельд назвал его обработку перелицовкой с целью продажи: «[...] Когда, бродя по толчку, я вижу хотя и в переделанном виде пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: «А ведь пальто-то краденое»[60].

В-третьих, Горнфельд привел убедительные примеры неудачных попыток Мандельштама соединить два перевода: «Например, у Горнфельда переведено: «чулки», у Карякина по

ошибке — «юбки». Мандельштам колеблется и придумывает «торчащие крахмальные чепцы». «У Горнфельда говорится о раздвоенных ногах (дьявола); Карякин, не поняв текста, переводит «мохнатые»; Мандельштам на всякий случай сочиняет: «мохнатые, с раздвоенными копытами». У Горнфельда: «Когда Север целуется с Западом»; Карякин ошибся и вместо Севера написал: «Восток»; Мандельштам недоумевает и предлагает свой компромисс: «Когда сочетается северо-запад с Востоком». Компромисс этот особенно бессмыслен, потому что в дальнейшем объяснено, что в этой аллегории Север означает Голландию, а Запад — Бельгию, которая расположена не на северо-запад, а на юго-восток от Голландии».

В-четвертых, исправляя неграмотный перевод Карякина, Мандельштам прибегает к помощи Горнфельда, интуитивно понимая, что последний ближе к подлиннику. В итоге возникают курьезы. Не обращаясь к французскому тексту, Мандельштам оставляет из карякинского перевода «милую Валлонию», тогда как Карякин просто принял французское «vallon» («долина») за несуществующую страну Валлонию. У де Костера речь идет об Ахене, превращенном Карякиным в город Экс, а Мандельштам оставил эту ошибку незамеченной.

Наконец, Горнфельд ставил принципиальный вопрос: «По мотивам, не имеющим в виду ничего, кроме издательских интересов, в практику вошло пачками бросать на рынок старые переводы классиков в совершенно неподходящем виде. Их сочинения, необходимые для широкого круга читателей, издаются с обширными сокращениями, в переводах не только не исправленных и сверенных наново с подлинником, но сплошь и рядом ухудшенных. Ни «Земля и фабрика», ни О.Мандельштам не предуведомили читателя, что он, приобретая новое издание «Уленшпигеля», получает перевод не только составленный из двух разных переводов, но и сокращенный на одну пятую. А ведь Де-Костер — классик, и читатель вправе знать, что классическую книгу он получает в урезанном виде. Пора положить предел этим рыночным приемам. Они отравляют вкус читателя, они становятся стеной между ним и подлинным творчеством писателя, они деморализуют злополучных переводчиков»[61].

Мандельштам прочел газету с письмом Горнфельда в санатории ЦЕКУБУ в Узком под Москвой. В глубине души он не мог не сознавать, что Горнфельд прав в своем протесте против порочной издательской практики. Но его потрясло

настойчивое стремление автора письма квалифицировать дело как литературную кражу. В своем заявлении в редакцию «Вечерней Москвы» Мандельштам резко оспаривал намерение «изобразить дело в уголовном разрезе» с упоминаниями о «толчках» и «шубах». В этом он увидел «равнодушие к литератору и младшему современнику», «пренебрежение к его труду», «омертвление социальной и товарищеской силы, на которых держится литература» (СС—IV, 4, 103).

Но поскольку обвинения Горнфельда, в значительной части своей совершенно неоспоримые, бросали тень на его репутацию, ибо речь шла о плагиате, Мандельштам вынужден был строить свою логику защиты. Отвечая истцу, он попытался обойти самый уязвимый вопрос — о качестве сделанной им обработки, которую позже сам квалифицирует как «плохую» и даже «ужасную» (СС—IV, 4, 127). «Но неважно, плохо или хорошо исправил я старые переводы, — писал Мандельштам, — или создал новый текст по их канве» (СС—IV, 4, 103). Однако ему приходилось парировать самый сокрушительный удар Горнфельда, обвинившего его в незнакомстве с подлинником. Ссылки на «нищенскую смету», отпускаемую издательствами на переводы, и вынужденную спешку переводчиков выглядели не слишком убедительными. Требовалось обосновать правомерность подобной обработки, что он и попытался сделать.

«Педантичная сверка с подлинником отступает на задний план перед несравненно более важной культурной задачей — чтобы каждая фраза звучала по-русски и в согласии с духом подлинника. [...] Поэтому я не смущаюсь, если при перечислении частей характерного костюма вместо чулок и юбок в текст проскользнут чепцы, ничуть не обидные для Костера и как следует надетые на голову фламандки» (СС—IV, 4, 102).

Мандельштам попытался оправдать и «мохнатые ноги с раздвоенными копытами», появившиеся в результате исправления Карякина при помощи Горнфельда, и Валлонию, и город Экс, но «северо-запад» вместо «Севера и Запада» объяснять не стал. Зато прошелся по «условному переводческому языку» самого Горнфельда: «Кашеобразный синтаксис, отсутствие ритма прозы, резиновый язык», — попытавшись доказать, что его задачей было улучшение этого языка при обработке перевода. Но главный смысл мандельштамовского ответа заключался в другом.

«Неужели Горнфельд ни во что не ставит покой и нравственные силы писателя, приехавшего к нему за 2000 верст для объяснений, чтобы загладить нелепую, досадную оплошность (свою и издательства), неужели он хотел, чтобы мы стояли на радость мещан, как вцепившиеся друг другу в волосы торгаши? — писал Мандельштам. — Как можно отделять «черную», повседневную работу писателя от его жизненной задачи? Из случайной безалаберности делать черный «литературный скандал» в духе мелкотравчатых «понедельничных» газет доброго старого времени?

Неужели я мог понадобиться Горнфельду как пример литературного хищничества?

А теперь, когда извинения давно уже произнесены, — отбросив всякое миндальничанье, я, русский поэт и литератор, подъявший за 20 лет гору самостоятельного труда, спрашиваю литературного критика Горнфельда, как он мог унизиться до своей фразы о «шубе» (СС—IV, 4, 103). «Шубой» Мандельштам назвал фигурировавшее в письме Горнфельда «пальто», оказавшееся «перелицованным» на «толчке». Обмен письмами перерастал в литературный скандал, которого хотел избежать Мандельштам.

Горнфельд был сильно задет и испытывал желание ответить. «Дорогая Рая! — писал он все тому же симферопольскому адресату 19 декабря 1928 года, то есть через неделю после получения «Вечерней Москвы». — Посылаю Вам письмо О.Мандельштама, — по характеристике А.Б.Дермана (Абрам Борисович Дерман, критик и литературовед, идейно и дружески близкий Горнфельду — В.М.) — «смесь наглости и жалкости». Написал и возражение — убийственное — в «Вечернюю Москву», но, конечно, очень мало надеюсь на напечатание»[62].

Предчувствие его не обмануло, и 2 января он признавался Р.М.Шейниной: «Пытался я ответить Мандельштаму, но получил от «Вечерней Москвы» очень вежливый, чуть неясный отказ. И вот А.Б.Дерман пишет мне, что два почтенных ученых возмущались моей жестокостью, но моего 1-го письма не читали. Когда он их познакомил с моим письмом, они радикально переменили свое мнение: но ведь эти двое — из десятков тысяч читателей, а меня, выходит, не только обокрали, но еще и оболгали. Остается судиться, что я и сделаю»[63].

Судиться Горнфельд не стал, но сделал отклоненное «Вечерней Москвой» письмо достоянием гласности. Текст

письма свидетельствовал о крайнем раздражении и желании во что бы то ни стало публично добить обидчика. Горнфельд обвинил Мандельштама в том, что тот предложил ему отступного за молчание, на что он, Горнфельд, горделиво ответил: «Я собой не торгую».

Но более всего его задело утверждение Мандельштама, что заказанная ЗИФ'ом обработка ближе к духу подлинника, чем его, горнфельдовский перевод: «Он позволяет себе говорить о духе подлинника, он, который этого подлинника в глаза не видел. Он позволяет себе обсуждать качество моего перевода — он, который предварительно попользовался этим переводом. Он забыл, что всякий неизбежно должен его спросить: «Если перевод Горнфельда плох, то почему вы его забрали? Не проще ли было наново перевести роман де-Костера, — хотя бы при помощи того же Горнфельда». Но Мандельштам до такой степени потерял чувство действительности, что, совершив по отношению ко мне некие поступки, в которых ему пришлось потом «приносить извинение», меня винит в том, что я нарушил его покой. Я не хотел и не хочу от него ничего: ни его извинений, ни его посещений, ни его волнений. Он, однако, должен узнать от писателя и «старшего современника», что в тех случаях, когда речь идет об интересах читателя и об общественной морали, мы лишены возможности считаться с чьим бы то ни было покоем. Тут не помогут ни «подъятые горы», ни двадцать лет, ни тридцать томов, ни 2000 верст, ни прочие 35 тысяч курьеров. Мандельштам находит, что произошел скандал, ибо избранный мной путь нецелесообразен. Путь этот еще не пройден, и о целесообразности его судить рано. Скандала в изобличении «дурной практики» не только издателей, но и некоторых писателей нет никакого. Но если скандал и произошел, то это очень хорошо: «явочному порядку» положен некоторый предел. Это должен приветствовать и Мандельштам: это избавит его от сходных «ложных шагов» и неизбежно связанных с ним нарушений его покоя» [64].

Письмо Горнфельда, считавшего Мандельштама мелким жуликом и Хлестаковым, а не большим поэтом, давало делу новую окраску, хотя «Вечерняя Москва» сочла необходимым отказать в его публикации, мотивируя тем, что не стоит «взваливать» на читателей обязанность «выслушивать все реплики обеих сторон»[65]. Ситуация осложнилась вмешательством Карякина, который 28 декабря 1928 года обратился с

заявлением в Правление Всероссийского Союза писателей. В нем было сказано следующее:

«Прошу высказать мнение Союза по поводу «Письма в редакцию» О.Мандельштама [...], стоящего в связи с письмом в редакцию А.Горнфельда «Переводческая стряпня» [...].

Мне важно знать мнение Союза писателей, т.к. я, как лицо пострадавшее в данном случае морально и материально, буду искать защиты своих пострадавших интересов перед Советским Судом»[66].

Правление переслало Горнфельду копию карякинского заявления, запросив, не считает ли он «нужным перенести разбор этого дела в конфликтную комиссию Союза»[67]. Ответ Горнфельда стоит того, чтобы процитировать его полностью:

«Получив вчера письмо Правления от 2 янв<аря> по поводу издания ЗИФ'а «Тиль Уленшпигель» под ред. О.Мандельштама, спешу ответить, что готов представить органам Союза все интересующие их материалы по этому вопросу, но полагаю, что обращенное ко мне предложение перенести разбор этого дела в конфликтную комиссию Союза основано на некотором недоразумении. Что касается моих претензий к О.Мандельштаму, то в этом отношении я добивался только гласности и суда общественного мнения и потому совершенно удовлетворен той оглаской, которую получило дело. — Если вопрос о разборе относится только к заявлению В.Н.Карякина, то я, ни в какой мере не отказываясь от ответственности за мои слова и действия, все же просил бы Правление разъяснить В.Н.Карякину, что суждения и оценки, высказанные писателем о чужом произведении, могут быть предметом литературного спора и возражений, но не судебного разбирательства, — кроме, конечно, случаев, когда писатель обвинен в явной недобросовестности таких суждений.

Но в таком случае заявление гр. Карякина должно быть формулировано как совершенно определенное обвинение в недобросовестности. — Что касается, наконец, изд<ательс>тва ЗИФ, выражавшего желание вступить со мной в переговоры, то я предложил ему через юрисконсульта Ленинградского отделения Союза покончить дело без судебного разбирательства, если издательство 1) обязуется не повторять выпущенного ими издания «Уленшпигеля» и 2) внесет гонорар за пользование моим переводом для перепечатки и редакции в Литературный Фонд. Продолжаю ждать ответа, в случае неудовлетворительности которого я обращусь к Народному Су-

ду, решение которого будет обязательно для издательства, в Союз не входящего»[68].

Горнфельд хорошо понимал, что его обращение в Правление Союза писателей будет иметь резонанс в литературных кругах. Поэтому он занял позицию благородного человека, добивающегося лишь общественной огласки дела. Но при этом ненароком подсказывал, как сделать заявление Карякина судебным иском, то есть был не прочь привлечь Мандельштама к суду чужими руками.

Впрочем, Горнфельд считал себя выигравшим это дело и без суда, признаваясь в письме к Р.М.Шейниной от 12 января 1928 года: «С Мандельштамом я очевидно судиться не буду: думаю, что сговорюсь мирно с «Землей и фабрикой». Несчастный, — мне его озорство очень помогло: я продал «Уленшп<игеля>«, который весною выйдет. Деньги буду получать понемногу, но все-таки это хорошее подспорье. А если бы он, дурак, перевел добросовестно, то мне бы моего перевода уж никак не пристроить: я ведь сижу, а он подвижен, и как!»[69].

Скандал с обработкой «Тиля Уленшпигеля» оказался для него, таким образом, еще и выгодным. 8 января 1929 года он заключил договор на новое издание костеровского романа с издательством «Красной газеты», а 16 декабря того же года продал его акционерному издательскому обществу «Огонек», возглавляемому Михаилом Кольцовым[70]. Материальные и моральные интересы его были удовлетворены, и, в сущности, он мог считать инцидент полностью исчерпанным. Однако в дело вмешались силы и интересы, о которых ни Горнфельд, ни Мандельштам и не думали, вступая в конфликт.

Дело в том, что оба они единодушно высказались о вине издательства, которое, как главный заказчик «обработки», с самого начала конфликта сложило с себя моральные и юридические обязательства. Скандал со страниц «Красной Газеты» и «Вечерней Москвы» грозил перенестись в зал суда, о чем свидетельствовало заявление Карякина, амбициозно полагавшего себя обиженным и напомнившего, что за свой перевод «Тиля Уленшпигеля» он «был избран членом бывш<его> проф<ессионального> Союза Русских писателей, как переводчик, «художественно работающий над словом»[71].

Все это задевало интересы ЗИФ'а, во главе которого, после снятия с должности Нарбута, встал Илья Ионович Ионов (Бернштейн) — в прошлом заведующий петроградским отделением Госиздата, бесталанный революционный поэт, родст-

венник Г.Е.Зиновьева (женатого на сестре Ионова), но, главное, по точной характеристике К.И.Чуковского, — «бездарный, молниеносный, как холера, крикливый, грубый»[72].

В январе 1929 года Ионов сообщил Бенедикту Лившицу, что расторгает с ним и Мандельштамом договор на перевод собрания сочинений Майн Рида, поскольку оба они, не владея английским, переводят его с французского. Формально новый директор ЗИФ'а был прав, отказываясь от заказа на перевод с перевода, тем более что на фоне скандала с «Тилем Уленшпигелем» это выглядело заботой о репутации издательства. Но расторжение договора грозило Мандельштаму потерей более или менее стабильного заработка.

В письме к новому хозяину ЗИФ'а Мандельштам попытался оспорить юридическую сторону решения, в результате которого перед ним закрылись «двери крупнейшего издательства». Теперь он сам, а не Горнфельд, становился жертвой издательской беспринципности, в которой и упрекнул Ионова — причем достаточно резко: «Пораньше получить рукопись и попозже за нее заплатить [...]». А злополучный договор на Майна Рида назвал «образцом халтуры издательства» (СС—IV, 4, 108—109). Мстительный, мелочный, властолюбивый Ионов подобного тона Мандельштаму простить не мог.

Жалуясь на Ионова в Федерацию объединений советских писателей (ФОСП), Мандельштам охарактеризовал расторжение договора как личную катастрофу, причина которой — «абсолютное презрение к личности двух работников, которые отдали годы труда советской книге», и квалифицировал это в понятиях «щучьего суда»: «[...] Крутая домашняя расправа — в четырех стенах, без свидетелей, но с таким результатом, как ломка жизни, конец профессии, уничтожение в одну минуту писательской репутации. Ионов выдал мне и Лившицу волчий билет» (СС—IV, 4, 113).

Конфликт с Ионовым вел к столкновению с системой литературного чиновничества, от которого всецело зависела судьба советского писателя. И это было потрясением, равным лишь тому, которое Мандельштам испытал в Москве 1918 года после инцидента с чекистом Блюмкиным.

Мандельштам не сразу понял безнадежность борьбы с противостоящими ему силами и даже попытался наивно перенести конфликт в плоскость назревшей общественной проблемы. То же самое, в сущности, пробовал сделать и Горнфельд в открытом письме Мандельштаму, но оказался

«умнее», поняв, что из сложившейся ситуации можно извлечь весьма ощутимую выгоду. Пристроив свой перевод «Тиля Уленшпигеля», он успокоился. Мандельштам пошел дальше.

В феврале 1929 года он писал из Киева отцу: «[...] Я затеял серьезную борьбу. Дело не в М<айн> Риде, которого мы, должно быть, бросим, но я обвинитель. Я требую реорганизации всего дела и достойного применения своих знаний и способностей. Возможно, мы с Лившицем начнем судебный процесс, или же дело решится в общественном и профессиональном порядке. Скажу только, что я глубоко спокоен, уверен в себе, как никогда. Мне обеспечена поддержка лучшей части советской литературы. Я это знаю. Я первый поднимаю вопрос о безобразиях в переводном деле — вопрос громадной общественной важности — и, поверь, я хорошо вооружен». Мандельштаму казалось, что вопрос этот можно будет поднять «в Суде, в Р.К.И.» и даже затеять «газетную кампанию» (СС—IV, 4, 112).

Кампания началась с мандельштамовского фельетона «Потоки халтуры» в «Известиях». Потоками халтуры он назвал «русские переводы иностранной беллетристики», в огромных количествах выбрасываемые на рынок. Мандельштам повторил главные аргументы, которыми сам пытался защититься от упреков Горнфельда: «нищенские ставки оплаты переводческого труда»; вынужденное увеличение листажа, чтобы переводчик мог свести концы с концами; необходимость создания «самостоятельного речевого строя на основе чужого материала»; «халтурная постановка производства» в издательствах. Теперь нападающей стороной был он, а атакуемой — издательская система.

Мандельштам упрекал ГИЗ в том, что, затеяв полное собрание сочинений Гете в 18 томах, издательство оставило «в полной неприкосновенности весь аппарат переводческой канцелярии», при котором «громадная культурная функция» выполняется «бездарными и случайными искателями заработка». Касался он и «обработки», которая намного дешевле перевода и нужна в интересах массового читателя.

Перевод — дело точное, но медленное, тогда как обработка — понятие более творческое, поскольку она устраняет длинноты и дает книге приемлемый для читателя ритм. «Обработка подлинника, — писал Мандельштам, — труднее и ответственнее всякого перевода, но обработчику нужно дать время, не торопить его и как следует оплачивать его

труд» (СС—IV, 2, 514). Он косвенно признавался в том, что, за неимением времени, не обратился к подлиннику «Легенды о Тиле Уленшпигеле», подтверждая тем самым правоту Горнфельда в этом вопросе.

Мандельштам предлагал реорганизацию всего переводческого дела и созыв «всесоюзного совещания по вопросам иностранной литературы», а также создание «института иностранной литературы с постоянным факультетом по теории и практике перевода» (СС—IV, 2, 514). В черновом варианте он был гораздо радикальнее, требуя призвать «к ответу ГИЗ, ЗИФ, «Молодую гвардию», «Прибой», заслушать отчет директора ГИЗ'а А.Б.Халатова и начать революцию в издательском деле» (СС—IV, 2, 516). Оценка деятельности этих издательств была дана им публично в статье «О переводах», опубликованной в журнале «На литературном посту» (1929, № 13, июль), но довольно было и апрельского фельетона в «Известиях», чтобы бросить вызов влиятельному издательскому миру. Без последствий это остаться не могло.

7 апреля, в тот самый день, когда «Известия» опубликовали фельетон Мандельштама, в Ленинграде состоялся третейский суд по обвинению Мандельштама и Бенедикта Лившица в том, что они переводили Майна Рида не с английского, а с французского, то есть, в сущности, в незнании подлинника. Иванов-Разумник, отсылая 8 апреля Горнфельду вырезку из «Известий» с мандельштамовскими «Потоками халтуры», назвал это «пикантным совпадением» и язвительно прокомментировал: «[...] Осип Мандельштам пишет pro domo mea (в свою защиту; букв. «в защиту своего дома» — В.М.), не вспоминая, однако, истории с романом де-Костера»[73]. Общественное мнение стало склоняться не в пользу Мандельштама.

Весной 1929 года Мандельштам подал в ГИЗ заявку на повесть «Фагот», задуманную в духе «Египетской марки»: «Отправная точка — Киев эпохи убийства Столыпина. [...] На крошечной площадке с чрезвычайно пестрым социальным составом героев разворачивается действие эпохи — специфический воздух «десятых годов» (СС—IV, 2, 603). В ответ ГИЗ попросил «дать пробу или подробный конспект задуманной прозаической вещи». Мандельштам справедливо усмотрел в этом недоверие «к совершенно определившемуся писателю» и расценил просьбу ГИЗ'а «как ничем не мотивированный отказ от совместной работы» (СС—IV, 4, 115).

Это и в самом деле походило на выдачу волчьего билета.

В апреле 1929 года произошло еще одно событие, имевшее влияние на судьбу Мандельштама. Ответственным редактором только что созданной «Литературной газеты» был назначен Семен Иванович Канатчиков, занимавший ранее пост заведующего Литературно-художественным отделом ГИЗ'а.

В первом же номере «Литературной газеты» был опубликован материал о совещании переводчиков совместно с представителями ГИЗ'а, ЗИФ'а, «Федерации»; в его работе принял участие и Мандельштам. «Все присутствовавшие, — писала газета об этом совещании, — указывали на неудовлетворительное качество перевода. Халтура и макулатура в этой области происходит от крайне пониженных требований наших издательств к переводчикам. Переводчик должен быть художником слова, бережно относящимся к русскому языку. Ввиду того, что издательства прибегают к дешевому труду очень посредственных переводчиков, лучшие переводчики остаются без работы».

На совещании было избрано бюро; членам его поручили «разработать конкретные мероприятия в области регулирования переводной литературы». В состав бюро, наряду с такими крупными мастерами перевода, как Абрам Эфрос, Михаил Зенкевич, Борис Ярхо, вошел и Мандельштам[74]. Он мог торжествовать.

Его выступления («Известия», «На литературном посту»), казалось, достигли цели. Репутация его как переводчика была восстановлена. Но Мандельштам не подозревал о том, что Канатчиков тайком заказал известному партийному публицисту Давиду Заславскому фельетон, чтобы вновь выдвинуть обвинение в плагиате и раздуть потухший было литературный скандал вокруг «Тиля Уленшпигеля». На фоне борьбы за качество перевода позиция фельетониста выглядела безукоризненной, а удар по строптивому Мандельштаму наносился тем самым ФОСП'ом, которому Мандельштам еще совсем недавно пытался жаловаться на самоуправство Ионова.

Дело о «шубе» пошло по второму кругу.

7 мая 1929 года в «Литературной газете» был напечатан фельетон Заславского под хлестким названием — «О скромном плагиате и развязной халтуре». В первой его части излагалась история мелкого киевского литератора Л.А.Черныха, получившего за опубликованный в журнале «Всемирный следопыт» рассказ премию в 150 рублей, но изобличенного в том, что украл этот опус у покойного литератора Соломина

из журнала «Аргус» за 1913 год. Мелкий литературный жулик ставился на одну доску с одним из крупнейших современных поэтов, и, таким образом, официальный писательский орган пытался как бы узаконить место Мандельштама в литературной иерархии. Заславский избрал для этого презрительно-иронический тон разговора, похожего на разоблачение.

Поблагодарив Мандельштама за указание на важность общественной проблемы, поднятой им в фельетоне «Потоки халтуры», он писал: «Придем же на помощь и привлечем к ответу первого халтурщика-редактора и переводчика, который попадется на глаза. Возьмем его за шиворот, этого отравителя литературных колодцев, загрязнителя общественных уборных, и представим его самому Мандельштаму на суд и расправу. И что же с ним сделает О.Мандельштам — это и представить себе трудно!

Вот он, первый, который попался. О нем писал известный писатель А.Горнфельд в «Красной газете» месяца четыре назад. Этот редактор взял переводы «Тиля Уленшпигеля», принадлежавшие Горнфельду и Карякину, и, не указывая источника, «обработал» их под собственной маркой»[75].

Удар был не только силен, но и точно рассчитан. После общественного осуждения халтурной переводческой практики на упомянутом выше совещании Мандельштам подавался как наиболее яркий пример такой халтуры. В этом контексте любое его оправдание выглядело бы неубедительным.

Мандельштам обратился за поддержкой к писательской общественности. 13 мая «Литературная газета» вынуждена была опубликовать протестующее письмо Мандельштама и коллективное заявление 15 писателей самой разной творческой ориентации. Не будь второго, вряд ли газета опубликовала и первое.

Текст заявления (по крайней мере, его основу), вероятно, составил Мандельштам. Было точно указано, что переводы Горнфельда и Карякина переработаны в зифовском издании «на три четверти», что обработчик первый поднял тревогу по поводу случившегося инцидента, телеграфно известив «обо всем Горнфельда», и не только выразил «готовность удовлетворить его материально», но и настоял на том, чтобы ЗИФ публично признал свою ошибку.

Заканчивалось письмо так: «О.Мандельштам, крупный поэт, один из квалифицированнейших переводчиков, мастер слова. Мандельштам за последние восемь лет прекрасно пере-

вел десятки книг, сотни печатных листов. Выражая свое негодование по поводу развязного выпада Заславского, мы считаем ошибкой со стороны «Литературной газеты» помещение его фельетона и твердо уверены, что газета не замедлит эту ошибку признать и исправить». Далее следовали подписи Корнелия Зелинского, Всеволода Иванова, Николая Адуева, Бориса Пильняка, Мих. Козакова, Ильи Сельвинского, А.Фадеева, Бориса Пастернака, Валентина Катаева, Константина Федина, Юрия Олеши, Михаила Зощенко, Леонида Леонова, Л.Авербаха, Э.Багрицкого[76].

Массового протеста писателей ни Канатчиков, ни Заславский не ожидали, а Горнфельд, внимательно следивший за делом о «Тиле Уленшпигеле», был встревожен тем, что публично предъявленное Мандельштаму обвинение грозило так же публично провалиться. Вместе с тем он оставался верен своей тактике: не выходя из тени, тайком подыгрывать обвинителям поэта.

17 мая 1929 года он писал Р.М.Шейниной: «История с Мандельштамом имеет продолжение: писатели заступились за поэта (прохвостника) и выразили негодование Заславскому. Заславский просит меня поддержать в борьбе его, но он теперь каналья хуже Мандельштама. Более всего взволнован Абрам Борисович (Дерман — В.М.), спрашивающий меня, чем он мне в этом деле может быть полезен. Мне все равно и только не хочется копаться в грязи»[77].

Почему Заславский показался Горнфельду хуже Мандельштама, понять нетрудно. Московский публицист втягивал старого литератора-народника в чрезвычайно сомнительный скандал, и неизвестно, на чьей стороне в итоге могло оказаться писательское мнение. Поэтому, втайне сочувствуя Заславскому и всячески желая Мандельштаму поражения, он от публичного участия в этом деле уклонился.

13 мая, в день выхода номера «Литературной газеты» с «письмом 15-ти», В.Львов-Рогачевский отправил Горнфельду следующее предложение: «Ввиду того, что Примирительно-Конфликтной Комиссии ФОСП предстоит рассмотреть конфликт между т. т. Заславским и О.Мандельштамом в связи со статьей Заславского в «Литературной газете» № 3 и письмами в редакцию «ЛГ» (№ 4), просим сообщить, каково Ваше отношение к этому делу в настоящем положении»[78].

Горнфельд ответил искусно построенным письмом. С одной стороны, он заявил, что не видит в фельетоне Заславско-

го «ни клеветы, ни подтасовки, ни умолчаний»; что в излишне резком тоне выступления Заславского виноват сам Мандельштам; что он, наконец, воспринял попытку 15 писателей вступиться за последнего с «горьким недоумением». С другой — подчеркнул благородство своей позиции, поскольку он, Горнфельд, отказался от судебного разбирательства.

Заканчивался его ответ следующим образом: «Состояние здоровья, вот уже ряд лет приковывающее меня к комнате, мешает мне приехать на разбор дела и лично отвести новые доводы, которые могут быть придуманы для самозащиты, перешедшей в нападение. Мне остается поэтому просить Конфликтную Комиссию защитить всемерно мое достоинство и мои моральные интересы, в отстаивании которых, прошу этому верить, с самого начала не было ничего личного»[79]. Горнфельд давал добро на травлю Мандельштама, отказываясь публично в ней участвовать.

Мандельштам, в свою очередь, протестовал против того, чтобы его дело было вынесено на Конфликтную комиссию, поскольку оно является «частью широкой практики издательств», по отношению к которой должно сначала высказаться Исполбюро ФОСП. В эту практику, писал он, «был вовлечен ряд крупнейших редакторов и литературоведов» (СС—IV, 4, 118). В черновике письма, адресованного Исполбюро, фигурировали фамилии А.В.Луначарского, П.С.Когана, И.Нусинова, М.Левидова (СС—IV, 4, 397).

«Литературная газета» предприняла новый демарш, опубликовав 20 мая «Письмо в редакцию» Д.Заславского, где полностью был воспроизведен текст «Переводческой стряпни» Горнфельда, прокомментированный следующими словами: «Распорядился Мандельштам чужим переводом без ведома и согласия переводчика и не указывая в печати источника? Распорядился. Обработал он этот перевод по способу самой низкопробной халтуры? Несомненно. Назвал это Горнфельд переделкой чужого пальто, унесенного из прихожей? Назвал. И требовал ли Мандельштам, чтобы таких «редакторов» предавали суду, как отравителей колодцев? Требовал. Что же, собственно, опровергают пятнадцать писателей? [...] Быть может, Мандельштам и заслуживал снисхождения, но не следовало бы ему надевать тогу грозного обличителя и громить халтуру. Это ведь, право, не к лицу ему»[80].

На заседании Исполбюро ФОСП, которое состоялось 21 мая 1929 года, было заслушано обращение Мандельштама и

принята резолюция, опубликованная 3 июня в «Литературной газете», где говорилось следующее: «Принимая во внимание, что переделка старых переводов и их переиздание повседневно практикуется сейчас издательствами, Исполбюро считает, что инцидент между Мандельштамом, квалифицированным переводчиком и редактором, и т. Заславским является следствием не частного, а общего явления, характеризующего положение переводческого дела в СССР. Поэтому Исполбюро постановляет: частный инцидент между Мандельштамом и Заславским считать исчерпанным опубликованием всего фактического материала по этому делу в «Литературной газете»[81].

Исполбюро ФОСП явно стремилось погасить скандал и развести враждующие стороны. Но Канатчиков не собирался уступать и тут же собрал конфликтную комиссию, которая назначила заседание по делу Мандельштама и Заславского на июнь. Надежда Яковлевна в Ленинграде энергично организовывала писательское выступление в защиту Мандельштама.

28 мая было составлено коллективное письмо в редакцию, подписанное В.Саяновым, В.Кавериным, М.Слонимским, Н.Тихоновым, И.Поступальским, П.Лукницким, А.Моргулисом, Б.Эйхенбаумом, А.Ахматовой, Ю.Тыняновым, С.Семеновым, В.Эрлихом, М.Карповым, П.Журбой, В.Пястом, М.Фроманом, К.Вагиновым, Г.Горбачевым, И.Груздевым, Б.Лившицем, Э.Штейнманом.

В нем говорилось: «Мы считаем, что метод редакционной подачи материала, последовавшего за этим фельетоном (Заславского — В.М.), превратил полемику по принципиальному вопросу в личную травлю О.Мандельштама. «Литературная газета», которая в качестве органа Федерации Советских писателей должна сохранять необходимую в таких случаях объективность, этой объективности не проявила, допустив напечатание, после передачи дела в Исполбюро ФОСП, нового выступления Заславского. Мы настаиваем, чтобы конфликт между Д.Заславским и О.Мандельштамом был в кратчайший срок рассмотрен органом писателей в составе вполне авторитетных лиц»[82].

Письмо это, оставшееся ненапечатанным, все же сыграло свою роль; оно свидетельствовало о том, что позиция «Литературной газеты» встретила сопротивление в писательской среде не только Москвы, но и Ленинграда. Тем не менее заседание конфликтной комиссии состоялось 10 июня 1929

года под председательством А.А.Богданова, С.И.Канатчикова и В.Львова-Рогачевского.

Суть резолюции, принятой на заседании, была такова: 1) практика издательств, заключающих договоры на обработку переводов без согласия самих переводчиков, недопустима; 2) в инциденте Мандельштам—Горнфельд безусловно виновен ЗИФ; 3) Мандельштам не имел права пользоваться чужими переводами и «поэтому он несет моральную ответственность перед авторами»; 4) Заславский справедливо вступился за «достоинство литературы», но допустил излишнюю «резкость», которая позволила непосвященным читателям «осудить т. Мандельштама как халтурщика»; 5) письмо 15 писателей недостаточно учитывает «фактическую сторону дела, они неправы как в безоговорочном осуждении Заславского, так и в оправдании Мандельштама»[83].

Хорошо видно, что конфликтная комиссия вынуждена была уступить лишь в одном: признать издательства ответственными за существующую в переводческом деле ситуацию. Остальные пункты содержали защиту Заславского. На этом заседании присутствовал Борис Пастернак, который, по свидетельству П.Н.Лукницкого, обещал Мандельштаму не ходить на комиссию, однако принял участие в разбирательстве и, по его же собственным словам, «говорил не так, как ожидал О.М.»[84]. Е.Б. и Е.В.Пастернак, комментируя переписку Пастернака с Тихоновым, так излагали его позицию: «Он протестовал против обвинения Мандельштама в плагиате, однако считал его ответственным за происшедшее и предложил сформулировать решение комиссии словами самого Мандельштама, признававшего в упомянутом письме в «Вечернюю Москву» свою «моральную ответственность» перед автором перевода»[85].

Мандельштам был взвинчен поведением Пастернака на конфликтной комиссии, и его состояние можно вполне понять, если учесть, что параллельно он должен был выступать в качестве соответчика по иску Карякина, обратившегося в суд.

Дело слушалось в Московском губернском суде 11 мая, но было отложено до 11 июня в связи с подготовкой литературной экспертизы мандельштамовской обработки. ЗИФ повел себя самым недостойным образом, попытавшись свалить всю вину на Мандельштама. Тот вынужден был просить зифовских редакторов дать свидетельские показания в суде о том,

что издательству было известно об использовании обработчиком перевода, принадлежащего Карякину (СС—IV, 4, 120). Вот как излагала ход судебного разбирательства «Вечерняя Москва»:

«Считая, что издательство «ЗиФ» использовало в полном объеме его перевод, Карякин обратился в Моск<овский> Губсуд с исковым требованием о взыскании с ЗиФ в его — Карякина — пользу 1.550 руб. Мандельштама привлекли в качестве соответчика.

Карякин в суде отстаивал свою точку зрения. Он указывал, что Мандельштам, используя его перевод, совершал, так сказать, литературное воровство, нарушил его авторские права и т.д.

Назначенные судом (через Академию Художественных Наук) эксперты нашли, что перевод «Тиля Уленшпигеля», вышедший в «ЗиФ», не является самостоятельным переводом, ибо в нем нет следов непосредственного пользования французским оригиналом, но одновременно «Тиль Уленшпигель» не является и перепечаткой перевода Карякина, так как почти каждая фраза в обработке Мандельштама подверглась изменению. Все это привело экспертов и суд к заключению: «Тиль Уленшпигель», переработанный Мандельштамом из перевода Карякина и Горнфельда, является совершенно самостоятельным произведением, и поэтому, как отметил суд в решении, не может быть и речи о том, чтобы в данном случае ЗиФ и Мандельштам нарушили авторские права Карякина или Мандельштам совершил «литературное воровство». Суд отказал Карякину в его иске к ЗиФу и Мандельштаму»[86].

Итак, получалось, что Московский Губсуд отнесся к Мандельштаму с куда большим вниманием, чем Конфликтная комиссия, в которой принимали участие собратья по перу. 11 июня он обратился с отчаянным письмом к ленинградским писателям, где просил их выступить с требованием «смены редакции «Литгазеты» и объявить недоверие «исполнительным органам Московской Федерации» (СС—IV, 4, 122). Тон письма был предельно взвинченным, а требование выступить против литературной власти — совершенно нелепым по тем временам.

18 июня П.Лукницкий застал Мандельштама «в ужасном состоянии» — «ненавидит всех окружающих, озлоблен страшно, без копейки денег и без всякой возможности их достать, голодает в буквальном смысле этого слова. Он живет (отдель-

но от Н.Я.) в общежитии ЦЕКУБУ, денег не платит, за ним долг растет, не сегодня-завтра его выселят. Оброс щетиной, нервен, вспыльчив и раздражен. Говорить ни о чем, кроме всей этой истории, не может. Считает всех писателей врагами. Утверждает, что навсегда ушел из литературы, не напишет больше ни одной строчки, разорвал все уже заключенные договоры с издательствами. Говорит, что Бухарин устраивает его куда-то секретарем, но что устроиться все-таки, вероятно, не удастся. Хочет уехать в Эривань, куда тоже его обещали устроить на какую-то «гражданскую» должность. Но на отъезд в Эривань нужны деньги, взять их решительно негде»[87].

Со стороны поведение Мандельштама выглядело болезненным и нелогичным, а претензии его — странными. В письме к Николаю Тихонову от 14 июня Пастернак признавался: «[...] Мандельштам превратился для меня в совершенную загадку, если не почерпнет ничего высокого из того, что с ним стряслось в последнее время. В какую непоучительную, неудобоваримую граммофонно-газетную пустяковину превращает он это дареное, в руки валящееся испытание, которое могло бы явиться источником обновленной силы и вновь молодого, нового достоинства, если бы он только решился признать свою вину, а не предпочитал горькой прелести этого сознанья совершенных пустяков, вроде «общественных протестов», «травли писателей» и т.д. и т.д.

Тут на днях собиралась конфликтная комиссия. Его на ней не было, и я, защитник, первый признал его виновным, весело и по-товарищески, и тем же тоном напомнил, как трудно, временами, становится читать газеты (кампании по «разоблачению» «бывших» людей и пр. и пр.) и вообще, насколько было в моих силах, постарался дать движущий толчок общественнической лавине, за прокатом и паденьем которой широко и звучно очистился воздух, обвиняемому подобающий и заслуженно присущий. И теперь вся штука в том, воспользуется ли Осип Эмильевич этой чистотой и захочет ли он ее поднять» (Пастернак, V, 277).

Пастернак смотрел на дело о Тиле Уленшпигеле как на пример нечаянной моральной ошибки писателя, который зачем-то превращает ее в общественный скандал, мешающий его собственному творчеству. Даже Надежда Яковлевна позже признается, что «О.М. отчаянно раздувал» это дело (В, 166). Но Мандельштам видел в этой ситуации то, чего не замечал Пастернак, — внезапно открывшееся отсутствие всяких пра-

вовых гарантий личности в ее столкновении с системой. Для него это был старомосковский «шемякин суд», предчувствие которого прозвучало в стихотворении «1 января 1924».

А между тем, будто бы завершенное в суде, дело не желало завершаться.

5 июля 1929 года Д.Заславский напечатал в «Правде» новый пасквиль — «Жучки и негры» — порочащий литературное имя Мандельштама. «Конфликтная комиссия федерации писателей, — писал он, — вынесла недавно при разборе одного дела резолюцию, первый пункт которой гласил: «Признать недопустимой существующую практику издательств, когда они заключают с третьими лицами договоры об издании переводных произведений без согласия и даже ведома переводчиков. Всякое посредничество третьих лиц, получающих подряд на поставку переводов, является недопустимым и неизбежно ведет к появлению так называемых в театральном деле «жучков», а с другой стороны «негров».

Легко представить себе, какую атмосферу разврата разводят жучки и негры в переводном деле. В советском издательском мире это — уцелевший уголок частно-капиталистических отношений, и притом самого низкого пошиба. Форменная старая Сухаревка в литературе. Писатели с известными именами берут на себя подряды по переводу английских писателей, не зная английского языка, потому что знание иностранных языков при такой системе и не требуется. Негры переведут, жучок подправит, и готово переиздание»[88].

В образе «жучка» Мандельштам должен был узнать себя — халтурщика, незадачливого обработчика чужих переводов, претендента на перевод Майна Рида без знания английского языка. Пользуясь двусмысленностью резолюции Конфликтной комиссии ФОСП, косвенно намекавшей, что это он, Мандельштам, был «третьим лицом», посредником между ЗИФ'ом и Горнфельдом, Заславский сочинял, в сущности, новую сплетню.

Рядом с нею «Переводческая стряпня» Горнфельда выглядела детским лепетом, а слова Пастернака об «общественнической лавине», после которой «очистится воздух», звучали в высшей степени наивно. В «Открытом письме к советским писателям» Мандельштам с горечью отметил, что «Федерация обошла этот фельетон полным молчанием и не сделала из него никаких общественных выводов» (СС—IV, 4, 129).

26 августа «Литературная газета» сообщила о том, что делегация РАПП'а внесла в исполбюро Федерации заявление о необходимости «пересмотра решения конфликтной комиссии по делу т. т. Мандельштама—Д.Заславского. Исполбюро ФОСП, не входя в рассмотрение вопроса по существу, в виду наличия формальных мотивов для пересмотра дела (участие в прежнем составе комиссии представителей заинтересованной стороны и т.д.) постановило выделить новый состав комиссии, которая завтра вторично разберет дело»[89].

Однако в интервале между решением Исполбюро и созывом новой комиссии в литературном мире началась история, которая, с одной стороны, притупила остроту дела о «Тиле Уленшпигеле», с другой — оттенила и подсветила его.

В сентябре-октябре 1929 года на страницах «Литературной газеты» была развязана погромная кампания против Бориса Пильняка и Евгения Замятина. Первый обвинялся в публикации за границей повести «Красное дерево», второй — романа «Мы». Делу Пильняка—Замятина в № 21 от 9 сентября была отдана вся первая полоса «ЛГ».

Пильняк полностью признал свою вину и покаялся, а Замятин публично заявил о выходе из писательской организации, которая «хотя бы косвенно, принимает участие в травле своего сочлена»[90]. Возможно, именно позиция Замятина привела Мандельштама к решению о разрыве с писательской средой, которую он в своем «Открытом письме» назовет «полицейским участком», пренебрегающим «всеми нормами и гарантиями нормального процесса» (СС—IV, 4, 1228—131).

Новая комиссия по делу Мандельштама собралась только в декабре 1929 года в составе Б.Агапова, А.Богданова и А.Селивановского. По этому поводу, со слов А.Б.Дермана, Горнфельд писал в Симферополь: «Дело с Мандельштамом — о ужас — продолжается. Аб<рам> Бор<исович> сообщает, что было заседание нового суда, где Манд<ельштам> извивался и лгал, и наглил, но, кажется, решение против него»[91].

Горнфельд был не вполне точен. Комиссия признала ошибочной публикацию фельетона Заславского в «Литературной газете». В вынесенной ею резолюции говорилось: «Комиссия констатирует, что обвинение против т.Мандельштама в нарушении всех основ писательской этики, в недобросовестности, граничащей с уголовным преступлением (фельетон Д.Заславского), а также косвенные обвинения в посредничестве (вытекающие из не вполне ясной формулировки прež-

него постановления конфликтной комиссии, отмененного Исполбюро ФОСП и вызванного тем, что комиссия не имела в своем распоряжении необходимого количества материалов) лишены всякого основания».

В резолюции говорилось, что комиссия обращается в Исполбюро ФОСП со следующими предложениями: «а) принять участие в расследовании обвинений, выдвинутых т.Мандельштамом против издательства «ЗиФ»; б) специально обсудить вопрос о состоянии редакторско-переводческого дела; в) предложить «Литературной газете» шире осветить последний вопрос»[92].

Позиция новой комиссии носила примирительно-благожелательный характер, но Мандельштам уже открыл для себя главное: «полицейский» характер всей системы, частью которой является литературная среда. Позднее в «Разговоре о Данте» он напишет, что у автора «Божественной комедии» была «аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе», и, цитируя «слова гордеца Фаринаты», переведет их так: «[...] Мы — грешные души — способны видеть и различать только отдаленное будущее, имея на это особый дар. [...] И в этом своем качестве мы уподобляемся тому, кто борется с сумерками и, различая дальние предметы, не разбирает того, что вблизи» (СС—IV, 3, 239). В истории с «Тилем Уленшпигелем» он проявил дальнозоркость именно такого свойства.

В контексте обвинений, предъявленных Пильняку и Замятину, дело о «Тиле» закономерно стало приобретать политический подтекст, и по нему, видимо, было назначено следствие. Февраль и март 1930 года проходят для Мандельштама под знаком неоднократных допросов, во время которых следователи осведомлялись о его политическом прошлом.

В письме от 13 марта Мандельштам излагал Надежде Яковлевне один из таких допросов следующим образом: «Мучили с делом, пять раз вызывали. Трое разных. Не верю я им, хоть ласковые. [...] Последний вызов к какому-то доценту: рассказать всю свою биографию. Вопрос: не работал ли в белых газетах? Что делал в Феодосии? Не было ли связи с Освагом (??). Ведь это бред. [...] Шум времени он изучил. На машинке цитаты принес — мне показывает, просит объяснений, тон дружеский. Говорит, мы все знаем про Ионова и других. Должны и про вас все знать» (СС—IV, 4, 135—136).

Ухватки следователя-«доцента» не оставляли сомнений в том, к какому ведомству он принадлежал.

Мандельштам в итоге сам поймет основной парадокс дела о «Тиле»: разрыв между ничтожностью повода, его вызвавшего, и возможными последствиями. В «Четвертой прозе» он проведет странную, на первый взгляд, параллель: «Горнфельд — Дантес»: «К числу убийц русских поэтов или кандидатов в эти убийцы прибавилось тусклое имя Горнфельда. Этот паралитический Дантес, этот дядя Моня с Бассейной, проповедующий нравственность и государственность, выполнил социальный заказ совершенно чуждого ему режима, который он воспринимает приблизительно как несварение желудка. Погибнуть от Горнфельда так же смешно, как от велосипеда или от клюва попугая» (СС—IV, 3, 173).

Если «попугай» Горнфельд травестировал Дантеса, то спровоцированный им скандал был серьезен по своим последствиям уже тем, что снижал до внешнего комизма то высокое представление о смерти художника как «примере соборной, русской кончины», которое Мандельштам сформулировал в «Скрябине и христианстве» (СС—IV, 1, 201). Одно дело — погибнуть от руки чекиста Блюмкина в большевистской Москве или быть расстрелянным врангелевцами в Крыму, другое — поскользнуться на «дяде Моне с Бассейной».

Позже Мандельштам сформулирует это в стихах:

> Какой-нибудь честный предатель,
> Проваренный в чистках, как соль,
> Жены и детей содержатель
> Такую ухлопает моль.

Ощутить себя, русского поэта, молью — вот что было невыносимо. Надежда Яковлевна вспоминала, что в начале 1930 года Мандельштам был «в тяжелом состоянии» и просил ее «сходить переговорить с психиатром» (ВК, 218).

Оставалось бежать из Москвы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Иванов Вячеслав. Речь о Скрябине, произнесенная 19 апреля 1920 г. в Большом зале Консерватории на вечере его

памяти. Петроград. Авторизованная машинопись // РО РНБ. Ф. 304. № 29.

2. Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Составл. и подг. текста В.А.Дымшица и К.Ю.Лаппо-Данилевского. СПб. 1995. С. 69.

3. Из дневников Е.Миллиор 1921—1922 гг. // Вестник Удмуртского университета. Спец. выпуск. Ижевск. 1995. С. 9.

4. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994. С. 166.

5. Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. P. 14—15.

6. Ronen O. An Approach to Mandel'stam. Jerusalem. 1983. P. XIX.

7. Гинзбург Лидия. О лирике. С. 374.

8. Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 176.

9. Ronen O. Op. sit. P. XII.

10. Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 176.

11. Мандельштам Н.Я. Книга третья. Париж. 1987.

12. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. С. 350.

13. Андерсен Ганс Христиан. Сказки и истории / Пер. с датского. Т. 1. М., 1992. С. 412.

14. Бергсон Анри. Творческая эволюция. С. 276—94.

15. Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. P. 29.

16. Элиаде Мирча. Аспекты мифа / Пер. с франц. В.Большакова. М., 1995. С. 91—92.

17. Исход к Востоку. М., 1997 (София, 1921). С. 226—262.

18. Соловьев В.С. Сочинения в 2 тт. / Общая ред. и составл. А.В.Гулыги и А.Ф.Лосева. Т. 2. М., 1988. С. 695—698.

19. Флоренский Павел, священник. Сочинения в 4 тт. / Сост. и общ. ред. игумена Андроника и др. Т. 2. М., 1996. С. 549.

20. Бергсон Анри. Указ. соч. С. 121.

21. Толкование на Апокалипсис св. Андрея Архиепископа Кесарийского. Изд. 4-е. М., 1901. С. 72—73.

22. Broide S. Osip Mandel'stam and his age. Cambridge (Mass.). London. 1975. P. 142.

23. Лет. Сборник стихов / Под ред. Н.Н.Асеева. Изд-во «Красная новь»: Главполитпросвет. М., 1923.

24. «В «культурной» Европе предательски убит представитель Советской России тов. Воровский // Известия. 1923. 12 мая.

25. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я.Грота. Т. 2. Стихотворения. Ч. II. СПб. 1865.

26. Зелинский Ф.Ф. Древне-греческая литература эпохи независимости. Ч. 2. Образцы. Пб., 1920.

27. Пиндар. Перевод с греческого языка Иваном Мартыновым с примечаниями переводчика. Ч. 1. СПб. 1827. С. 16, 249.

28. Ковалева И.И., Нестеров А.А. Пиндар и Мандельштам (к постановке проблемы) // Мандельштам и античность. С. 166—167.

29. Пиндар. Перевод с греческого языка Иваном Мартыновым... Ч. 1. С. 299.

30. Мандельштам и античность. С. 167.

31. Гаспаров М.Л. Поэзия Пиндара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты / Изд. подг. М.Л.Гаспаров. М., 1980. С. 364—376.

32. Пиндар. Перевод с греческого языка Иваном Мартыновым... Ч. 1. С. 249.

33. Там же. С. 405.

34. Там же. Ч. 2. СПб. 1827. С. 121.

35. Ковалева И.И. Указ. соч. С. 168.

36. Сегал Д.М. Фрагмент семантической поэтики О.Э.Мандельштама. С. 113.

37. См.: Сегал Д. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды» // Russian Literature. 1972. № 2. P. 49—102; Седых Г. Опыт семантического анализа «Грифельной оды» О.Мандельштама // Филологические науки. 1972. № 2. С. 13—25; Ronen O. An Approach to Mandel'stam. P. 59—223.

38. Сегал Д. О некоторых аспектах смысловой структуры «Грифельной оды». С. 70—72.

39. Седых Г. Указ. соч. С. 20.

40. Семенко Ирина. Поэтика позднего Мандельштама / От черновых редакций к окончательному тексту. Carucci editore Roma. 1986. P. 12.

41. Там же. С. 32.

42. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. С. 352.

43. Семенко Ирина. Указ. соч. С. 12.

44. Там же. С. 17.

45. Сегал Д. Указ. соч. С. 68—69; Ronen O. Op. sit. P. 223.

46. Семенко Ирина. Указ. соч. С. 17.

47. Ronen O. Op. sit. P. 223.

48. Семенко Ирина. Указ. соч. С. 21.

49. Месс-Бейер Ирина. Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов // Russian Literature. 1991. № 34. С. 265.

50. Иванов Вячеслав. Кручи. С. 107.

51. Ронен Омри. Осип Мандельштам. С. 16.

52. Ronen O. An Approach to Mandel'stam. P. 171.

53. См. копии судебных исков в фонде А. Горнфельда — РО РНБ. Ф. 211. № 26.

54. КЛЭ / Гл. ред. А.В.Луначарский. Т. 7. М., 1934. Стлб. 587.

55. Бялосинская Нина, Панченко Николай. Косой дождь // Владимир Нарбут. Стихотворения / Вступ. ст., составл. и примеч. Н.Бялосинской и Н.Панченко. М., 1990. С. 39.

56. Воронский А.К. Из переписки с советскими писателями / Вступ. ст. и публ. Е.А.Динерштейна // Литературное наследство. Т. 93. Из истории советской литературы 1920—1930-х годов. М., 1983. С. 539—540.

57. Вечерняя Москва. 1928. № 288. 10 декабря.

58. Письмо А.Г.Горнфельда Р.М.Шейниной. СПб. 18.X.1928 // РО РНБ. Ф. 211. № 266.

59. То же. СПб. 19.XI. 1928 // Там же.

60. Горнфельд А. Переводческая стряпня (письмо в редакцию) // Красная газета. Веч. выпуск. 1928. 28 ноября. № 328.

61. Там же.

62. Письмо А.Г.Горнфельда Р.М.Шейниной. СПб. 19.XII. 1928 // РО РНБ. Ф. 211. № 266.

63. Письмо А.Г.Горнфельда Р.М.Шейниной. СПб. 2.I.1929 // Там же. № 267.

64. Горнфельд А. Г. Письмо в редакцию // РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. № 4584. Лл. 20—22.

65. Материалы по обвинению Мандельштама О.Э. «Литературной газетой» в плагиате // РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. № 584. Л. 22.

66. Там же. Л. 24.

67. Там же. Л. 23.

68. Там же. Л. 25.

69. Письмо А.Г.Горнфельда Р.М.Шейниной. СПб. 12.01.1929 // РО РНБ. Ф. 211. № 267.

70. РО РНБ. Ф. 211. № 25.

71. РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. № 584. Л. 24.

72. Чуковский К. Дневник 1901—1929 / Подг. текста и комм. Е.Ц.Чуковской. М., 1991. С. 93.

73. Письмо Иванова-Разумника А.Г.Горнфельду. 08.04.1929 // РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. № 321.

74. Литературная газета. 1929. № 1. 22 апреля.

75. Заславский Д. О скромном плагиате и развязной халтуре // Литературная газета. 1929. № 3. 7 мая.

76. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1929. № 4. 13 мая.

77. Письмо А.Г.Горнфельда Р.М.Шейниной. СПб. 17.05.1929. // РО РНБ. Ф. 211. № 267.

78. РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. № 584. Л. 26.

79. Там же. Л. 28, 28об.

80. Заславский Д. Письмо в редакцию // Литературная газета. 1929. № 5. 20 мая.

81. Литературная газета. 1929. № 7. 3 июня.

82. Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П.Н.Лукницкого. С. 124—125.

83. РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. № 584. Л. 33.

84. Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П.Н.Лукницкого. С. 125.

85. Борис Пастернак. Из переписки с писателями / Предисл. и публ. Е.Б. и Е.В.Пастернаков // Литературное наследство. Т. 93. С. 680.

86. Вечерняя Москва. 1929. № 136. 17 июня.

87. Осип Мандельштам в дневниковых записях и материалах архива П.Н.Лукницкого. С. 126.

88. Заславский Д. Жучки и негры // Правда. 1929. № 151. 5 июля.

89. Литературная газета. 1929. № 19. 26 августа.

90. Литературная газета. 1929. № 25. 7 октября.

91. Письмо А.Г.Горнфельда Р.М.Шейниной. СПб. Декабрь 1929 (без числа) // РО РНБ. Ф. 211. № 267.

92. РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. № 584. Л. 31.

Глава пятая

НОВЫЕ СТИХИ

1930—1934

Ты, время, незаконно!
Осип МАНДЕЛЬШТАМ

1. СУББОТНЯЯ СТРАНА

Дело о «Тиле Уленшпигеле» завершило напрасную попытку Мандельштама объясниться с веком и подвело итог его «чисто пушкинской камер-юнкерской борьбе за социальное достоинство и общественное положение поэта», как он сам позже скажет о Данте (СС—IV, 3, 224). Столь же неудачными оказались и попытки найти какое-то применение своим литературным, профессиональным навыкам в социальной среде — недолгая работа в газете «Московский комсомолец», в «Вечерней Москве» и журнале «Пятидневка» (сентябрь 1927 — февраль 1930).

Немаловажными были, естественно, и поиски заработка, но главным оставалось то, что Мандельштаму не удавалось обрести себя в новой действительности как поэта. Позднее в письме к Мариэтте Шагинян он даст ключ к своему поведению, казавшемуся Пастернаку (и не только ему) нелогичным и неразумным: «Материальный мир — действительность — не есть нечто данное, но рождается вместе с нами. Для того, чтобы данность стала действительностью, нужно ее в буквальном смысле слова воскресить». Сделать данность «действительностью» означало вывести ее на иной, более высокий уровень реальности. «[...] Какую уйму живой природы, — писал там же Мандельштам, — поглотили все великие воинствующие системы науки, поэзии, музыки» (СС—IV, 4, 149—150).

Ситуация же «щучьего суда», в которую он попал, говорила о «данности», которая изначально была мертва и не желала «воскрешаться» в качестве «действительности», полагая себя вполне самодостаточной. Не случайно в «Четвертой прозе», начатой в декабре 1929 года, настойчиво звучал мотив окружающей пустоты: «И все было страшно, как в младенческом сне» (СС—IV, 3, 176).

Логика сна, бреда, кошмара грозила распылением творческих сил в пустом и гибельном пространстве: «Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза обегу по бульварным кольцам Москвы. Я убегу из желтой больницы комсомольского пассажа — навстречу плевриту — смертельной простуде, лишь бы не видеть двенадцать освещенных иудиных окон похабного дома на Тверском бульваре, лишь бы не слышать звона серебреников и счета печатных листов» (СС—IV, 3, 177).

В двадцатые годы Мандельштам, по выражению Надежды Яковлевны, еще «вел разговор с революцией» (В, 164), ибо верил, что «в революции есть и «энтелехия», и виталистическое буйство, и роскошь живой природы» (СС—IV, 4, 150). «Энтелехия» — термин Аристотеля, обозначающий активное жизненное начало, способное превратить возможность в действительность. Но в «Четвертой прозе» доминировал образ мертвого времени-Вия: «Вий читает телефонную книгу на Красной площади. Поднимите мне веки. Дайте Цека...» (СС—IV, 3, 179). Оказалось, что «заглядывать веку в зрачки» отнюдь не безопасно.

И все же Мандельштам чувствовал необходимость во что бы то ни стало продолжать движение, символом которого в 10-е годы был чаадаевский посох. Теперь речь шла о побеге с «еврейским посохом» в руке: «Я бы взял с собой мужество в желтой соломенной корзине с целым ворохом пахнущего щелоком белья, а моя шуба висела бы на золотом гвозде. И я бы вышел на вокзале в Эривани с зимней шубой в одной руке и со стариковской палкой — моим еврейским посохом — в другой» (СС—IV, 3, 172—173). Целью побега была Армения — «младшая сестра земли иудейской» (СС—IV, 3, 172).

Однако если учесть, что Армения это Кавказ, и вспомнить все, что связано в русской литературе с Кавказом, — от Пушкина до Льва Толстого — станет ясно, о какой родине и каком побеге идет речь. Мандельштама звал туда голос духа, но не

крови. Не случайно нарком просвещения Армении А.Мравьян, давший согласие на приезд поэта, был назван «муравьиным наркомом», «Мравьяном-Муравьяном» (СС—IV, 3, 172), что заставляет вспомнить детскую мечту Толстого о «зеленой палочке» и «муравьиных братьях».

Поездка в Армению, которую организовывал для Мандельштама Бухарин, не состоялась, хотя А.Мравьян уже сообщил о возможности «предоставить в Университете лекции по истории русской литературы, также русскому языку в Ветеринарном институте» (СС—II, 2, 422). С неожиданной смертью наркома, по-видимому, рассыпалась какая-то цепочка человеческих отношений, на которой держалось все.

Второй раз Бухарин устраивал поездку через В.М.Молотова и С.И.Гусева (члена президиума ЦКК) несколько кружным путем — через Абхазию. Надежда Яковлевна позже напомнит в письме к Молотову, что «тов. Гусев — з.з. Культпропа Ц.К.В.К.П.(б) организовал отъезд Мандельштама — в Сухум, в дом отдыха, а затем, по желанию Мандельштама, на юг, в Армению: врачи, консультировавшие Мандельштама, рекомендовали после отдыха стать на работу на какой-нибудь из южных окраин, по возможности не русских, чтобы в новых условиях ликвидировать нервное заболевание [...][1].

По приезде в Сухуми они некоторое время жили на даче Совнаркома, ожидая «необходимых документов из Еревана» (СС—II, 2, 429). Похоже, что в высоких чиновных кругах прямых покровителей в Армении у Мандельштама не было. Надежда Яковлевна вспоминала, как в Ереване избегал с ними встреч Егише Чаренц. Она предполагала, что там он «боялся своего писательского начальства», а вот в Тифлисе, где состоялось их знакомство, он «чувствовал себя свободнее» (Комментарий, 191). В Грузии, где Мандельштам пользовался расположением первого секретаря Закавказского крайкома ВКП(б) В.Ломинадзе, общение с подозрительным поэтом, видимо, было менее рискованным.

Б.С.Кузин, познакомившийся с Мандельштамами в Ереване, писал, что их планы на будущее были весьма неопределенны: «Ехать в Москву добиваться чего-то нового, какого-то устройства там или оставаться в Армении? Трудно сосчитать, сколько раз решение этого вопроса изменялось. Но ко дню моего отъезда все было решено окончательно. Возможно только одно: остаться здесь. Только в обстановке древнейшей

армянской культуры, через врастание в жизнь, в историю и искусство Армении (имелось в виду, конечно, и полное овладение армянским языком) может наступить конец творческой летаргии. Возвращение в Москву абсолютно исключено». Кузин был поражен, когда, застав Мандельштама в Москве и напомнив о решении остаться в Армении, услышал: «Чушь! Бред собачий!» (Осип Мандельштам и его время, 287).

В цитированном выше письме к В.М.Молотову Надежда Яковлевна объясняла изменение их первоначальных намерений так: «Однако наладить работу в Армении для Мандельштама не удалось — из-за незнания армянского языка»[2]. Из «Путешествия в Армению» мы знаем, что попытка изучить армянский язык кончилась ничем. Но дело было не только в языке — ведь пытался же Мандельштам через Ломинадзе получить «архивную работу в Тифлисе» (В, 138), хотя грузинского языка так же не знал, как и армянского. Из письма Л.Нитобурга к В.Я.Полонскому становятся ясны некоторые обстоятельства пребывания Мандельштама в Тифлисе после Армении:

«Приехал сюда Мандельштам. Дали ему какую-то командировку, чтобы тут читать какой-то курс. Приезжает, представляется, комнат нет, помещают его в гостинице, где он должен платить двенадцать рублей в сутки. Платит, живет, проживается, ждет назначения. Тянут неделю, тянут другую. Ему нечего есть, он продает штаны на базаре. Из Москвы подтверждают командировку, торопят с назначением, тогда ему дают должность делопроизводителя. Распродавшись в пух и прах, он вынужден уехать. Когда уехал, являются пригласить в профессора»[3].

Это письмо — отголосок слухов и сплетен, ходивших вокруг Мандельштама, но, по-видимому, он в самом деле надеялся на что-то иное, нежели «архивная работа» или «должность производителя», поскольку еще совсем недавно его приглашали читать лекции в университете. Надежда Яковлевна в «Воспоминаниях» называет, однако, куда более весомую причину возвращения в Москву — из Грузии был отозван Ломинадзе, обвиненный в лево-правом уклоне: «Тут-то мы поняли, что в Тифлисе нам делать нечего [...]» (В, 167). И Москва, и Ереван, и Тифлис были одной и той же «данностью». Судьба возвращала Мандельштама туда, откуда он в который раз порывался бежать. В этом возвращении сам он ощущал оттенок насильственности:

В год тридцать первый от рожденья века
Я возвратился, нет — читай: насильно
Был возвращен в буддийскую Москву.

Биографически путешествие в Армению выглядело неудачей. Работу найти не удалось, а новый «державный мир» оказывался для поэта и разночинца чужим и враждебным везде. Но творчески все обстояло наоборот:

А перед тем я все-таки увидел
Библейской скатертью богатый Арарат
И двести дней провел в стране субботней,
Которую Арменией зовут.

Двести дней вспоминались как праздник, как одна большая щедрая суббота. Историософский сюжет лирики Мандельштама был сдвинут с мертвой точки — в Тифлисе по возвращении из Армении «начались стихи» (ВК, 436). Роль «твердого моста» из одного периода в другой сыграло путешествие. В одном из московских разговоров Мандельштам сказал Кузину: «Какие у меня новые стихи!» (Осип Мандельштам и его время, 287).

Надежда Яковлевна была права, оспаривая высказывание Б.Филиппова о том, что «в Армению О.М. сбежал от строительства пятилеток» (В, 421). Мандельштаму необходима была «благородная изоляция в чужой стране», чтобы дистанцироваться от московской жизни (ВК, 436). Армения восстановила связь в «реальностью». Решающим тут был не столько побег от «данности», сколько встреча с «действительностью».

Надежда Яковлевна объясняла его интерес к Армении следующим образом: «Это было живое любопытство к маленькой стране, форпосту христианства на Востоке, устоявшей в течение веков против натиска магометанства. Быть может, в эпоху кризиса христианского сознания у нас Армения привлекла О.М. этой своей стойкостью. [...] Древние связи Крыма и Закавказья, особенно Армении, с Грецией и Римом казались ему залогом общности с мировой, европейской культурой» (В, 200). В самом общем виде это бесспорно, но проблематика армянского цикла, разумеется, была более сложной.

Мандельштам не случайно назвал столицу Армении «орешком»: «Ах, Эривань, Эривань! Не город — орешек каленый». С одной стороны, это было продолжением мотивов «твердого орешка Кремля, Акрополя» (С—IV, 1, 233), с дру-

гой — поиском «калености», которая могла бы противостоять всеразрушающему времени. Армянский пейзаж в мандельштамовском цикле — граненый, каменный, устойчиво и непобедимо структурный, восстанавливающий архитектурность материи, которая в 20-е годы стала ощущаться распыленной и трухлявой. В этой граненности подчеркивалось живое, виталистическое начало:

Плечьми осьмигранными дышишь
Мужицких бычачьих церквей.

Однако тема энтропии не исчезает из армянских стихов, ибо вся эта мощная, звонкая каменность вдруг предстает развалинами Звартноца:

...порубка могучего циркульного леса,
Якорные пни поваленных дубов
звериного и басенного христианства,
Рулоны каменного сукна на капителях,
как товар из языческой разграбленной лавки.

Орешек Звартноца оказывается разгрызенным, возвращая к мотиву затухания виталистического порыва в «Нашедшем подкову».

И.Семенко точно заметила, что в ранней редакции одного из стихотворений армянского цикла появлялась метафора слова, устремившегося обратно в гортань:

В очаг потухающей речи
Открой мне дорогу скорей.

Багряные «уни» и «ани» —
Натуга великих родов —
Обратно под своды гортани
Рванулась запряжка быков[4].

Бытовой подоплекой «очага потухающей речи» и языка, возвращающегося «обратно под своды гортани», была неудачная попытка Мандельштама выучить армянский язык. Но в плане историософском это стало продолжением мотивов возвращения в «родной звукоряд» из «Сеновала» и речиводы, журчащей «обратно в крепь» из «Грифельной оды», то есть метафорой неудачи истории, неисполненности лежащего в ее основе творческого задания.

Вместе с тем хорошо видно, как в процессе работы над циклом Мандельштам сопротивлялся охватившему его чувству катастрофизма, наращивая все новые и новые значения твердости, мощи, «калености». В связи с этим И.Семенко справедливо отметила важность «вавилонского колорита», введенного в стихи «метафорой огнеупорных слов»:

Я твердых ищу окончаний
В огонь окунаемых (?) слов[5].

«Огнеупорные» слова остались в черновике, но сами по себе мотивы обжига и закаливания в окончательном тексте приобрели чрезвычайно значимый характер.

В беловой редакции Мандельштам сосредоточился на образе страны, которая, будучи затерянной в глубине материка («Вдали якорей и трезубцев, // Где жухлый почил материк»), продолжает оставаться форпостом христианской культуры. Геологической приметой материка выступает глина, которая, пройдя обжиг, оказывается «звонкой», «гончарной», претворенной, говоря словами самого Мандельштама, в «утварь», а гончарные мотивы соседствуют с «кузнечными», «каменными», «архитектурными».

Так возникает облик маленькой страны с античнохристианскими традициями, которая заброшена в материковое пространство, изолирована от морей, но остается тем не менее жизнестойкой и «огнеупорной». В сущности, Армения предстает двойником самого поэта, вынужденно живущего в глубине «срединного» материка и упорно отстаивающего свою принадлежность к средиземноморской культуре.

В «Путешествии в Армению» Мандельштам не случайно вернулся к размышлениям о московском периоде русской культуры, сделав резкий выпад в адрес Замоскворечья, которое, начиная с Аполлона Григорьева и Островского, было знаком русской национальной жизни: «И я благодарил свое рождение за то, что я лишь случайный гость Замоскворечья и в нем не проведу лучших своих лет. Нигде и никогда я не чувствовал с такой силой арбузную пустоту России: кирпичный колорит москворецких закатов, цвет плиточного чая приводил мне на память красную пыль Араратской долины.

Мне хотелось поскорее вернуться туда, где черепа людей одинаково прекрасны и в гробу, и в труде.

Кругом были не дай бог какие веселенькие домики с низ-

кими душонками и трусливо поставленными окнами. Всего лишь семьдесят лет тому назад здесь продавали крепостных девок, обученных шитью и мережке, смирных и понятливых» (СС—IV, 3, 187).

В армянском цикле московская тема отсутствует только на первый взгляд. На самом деле она занимает там очень важное место. Так, об остатке разрушенной колонны Звартноца Мандельштам пишет: «И нахохленные орлы с совиными крыльями, еще не оскверненные Византией». В черновике он был более резок: «Еще не оскверненные византийской службой».

Строго говоря, выпад по адресу Византии здесь не вполне логичен. Орел — знак римской государственности, а орел на капители армянского храма есть символ принадлежности Армении к Византии как восточной половине христианизированной Римской империи. Почему он воспринимается оскверненным, не совсем ясно. Тем более что Звартноц, главный кафедральный собор Армении, был не только посещен при своем освящении в 652 году византийским императором, но и вызвал такое восхищение, что зодчий, строивший этот храм, был приглашен в Константинополь. И все же внешне нелогичный смысловой ход в стихотворении Мандельштама имел свою логику.

Древняя Армения была тесно связана с Римом, и именно по римской инициативе в 163 году столица страны была перенесена в Эчмиадзин, близ которого возведен Звартноц — храм Бдящих сил[6]. Римский орел оказался на службе у Византии, став двуглавым, а затем, как известно, перешел на герб Московского государства. Так что византийская тема в армянском цикле имеет антимосковский подтекст. В черновиках Мандельштам настойчиво подчеркивал связь армянской культуры с античностью («руины запущенного форума», «в три цвета раскрашенный атлас земли Птоломеевой», «рассказ Геродота из самых неверных источников»), и следовательно, мотив орла, оскверненного «византийской службой», говорил все о том же отталкивании Мандельштама от московской культуры.

Армения не только противопоставляется Византии-Москве, но и внутренне соотносится с Петербургом. Станислав Рассадин удачно заметил, что в строфе:

О порфирные цокая граниты,
Спотыкается крестьянская лошадка,
Забираясь на лысый цоколь
Государственного звонкого камня, —

чувствуется отсыл к фальконетовскому Медному всаднику[7]. «Государственный камень» потому и назван «лысым», что сам по себе представляет пустой цоколь, на котором должен усилиями народа воздвигнуться символ государственности. Перед нами — старая мандельштамовская тоска по государству европейского типа. Мандельштам, писала Надежда Яковлевна, в Армении вернулся к дорогим для него «вечным вопросам формообразования» (В, 220), и в армянском цикле воскресает память о формообразующей тяге русской истории, создавшей Петербург.

О том, что армянская тема имела оборотной стороной размышления о культурном и государственном устройстве России, красноречиво свидетельствуют записные книжки 1931—1932 годов. И.Семенко хорошо заметила, что они куда теснее, чем «Путешествие в Армению», связаны со стихотворным циклом[8]. Так, например, у Луначарского оказывается «скорбное мясистое личико измученного в приказах посольского дьяка», на котором написана «елейная невинность» и «заморская убедительность москвича, побывавшего в Индии» (СС—IV, 3, 379). Здесь чувствуется резкое отталкивание Мандельштама от государственных людей московского типа, которым противостоит граф Паскевич, пославший в Армению «просвещеннейшего из чиновников Шопена» (СС—IV, 3, 377). Книгу Шопена «Исторический памятник состояния Армянской области...» (1852) Мандельштам, по свидетельству Надежды Яковлевны, читал и высоко ценил «за живой интерес к стране» (В, 220).

Когда Мандельштам пренебрежительно пишет о «кой-каких бумажонках», выданных ему в дорогу, к которым нельзя относиться иначе, как к «липовым» (СС—IV, 3, 377), то за этим чувствуется сожаление, что в предпринятом путешествии отсутствует серьезность государственного поручения: «Никто не посылал меня в Армению, как, скажем, граф Паскевич [...] Шопена» (СС—IV, 3, 377). Здесь сказывается — снова и снова — его тяга к государственности как необходимой форме национально-исторического бытия. Та самая тяга, к которой отрицательно отнеслась Марина Цветаева при чте-

нии «Шума времени», расценив ее как элементарный сервилизм: «Власть рухнула, да здравствует следующая!»[9].

Мандельштам-государственник угадывается на страницах «Путешествия в Армению», которые посвящены Палласу — путешественнику и ученому XVIII века, предпринявшему экспедицию в Поволжье, на Урал и в Сибирь и посмотревшего на Россию глазами натуралиста и государственно мыслящего человека.

Паллас, писал Мандельштам, снял «с русского ландшафта серую пелену ямщицкой скуки», рассмотрев в его мнимой однообразности «неслыханное <разнообразие крупиц, материалов, прослоек> богатое жизненное содержание»; он увидел «струистые шпаты и синие глины», заметил «морское происхождение бело-желтых симбирских гор», ибо он — «и географ, и аптекер, и красильщик, и дубильщик, и кожевенник», а кроме того — «ботаник, зоолог, этнограф» (СС—IV, 3, 388). Вот почему чтение Палласа «выпрямляет глаз и сообщает душе минеральное кварцевое спокойствие» (СС—IV, 3, 389).

Судя по всему, Мандельштам внимательно читал знаменитое «Путешествие» Палласа, которое уже одним своим полным заглавием говорило о соединении труда ученого с заказом государственной важности: «Петра Симона Палласа Медицины Доктора, Естественной Истории Профессора, Российской Императорской Естествоиспытательной Академии и Королевского Английского, Шведского, Геттингенского Собрания Члена — Путешествие по разным местам Российского Государства по повелению Санктпетербургской Императорской Академии Наук».

Возможно, что, познакомившись с Б.С.Кузиным, ученым-биологом и исполнителем государственного заказа (поиски кошенили), Мандельштам завидовал именно этому сочетанию. Как ни странно, но сбежавший из Москвы поэт сожалел о том, что не может быть в той же мере полезен собственной стране и боялся уподобиться «озорнику-мальчишке, который забрался в важное (?) место с <побитым> карманным зеркальцем в руках»: «Неужели я подобен сорванцу, который вертит в руках карманное зеркальце и наводит всюду, куда не следует, солнечных зайчиков?» (СС—IV, 3, 378).

У Палласа Мандельштам вычитывал мысль о формообразующих возможностях «срединного материка», о потенциальной динамике, таящейся в его внешней неподвижности.

Не случайно он, предлагая вообразить спутником Палласа «не кого иного, как Н.В.Гоголя», иронически спохватывался: «Как бы они не перегрызлись в дороге» (СС—IV, 3, 387). Восходящий к «Четвертой прозе» мотив мертвого времени был здесь использован для противопоставления «мертвой» помещичье-чиновничьей России, изображенной Гоголем,— описанным Палласом пространствам, хранящим следы буйной геологической деятельности.

Работая над «Путешествием в Армению», Мандельштам, похоже, пытался уговорить самого себя в том, что революция есть нечто родственное процессу геологического формообразования на «срединном материке». Он писал о «твердой воле и руке большевистской партии», о «социалистическом строительстве», которое становится «для Армении как бы второй природой». Сделанное Палласом имело в этом контексте особую ценность, и, размышлял Мандельштам, окажись ученый-путешественник в лапах Пугачева, тот бы «в жизни Палласа не повесил», а заставил бы его писать манифесты «на латинском языке или указы по-немецки» (СС—IV, 3, 388).

Возможно, Мандельштам имел в виду эпизод из пушкинской «Истории Пугачева», где рассказывается о том, как мятежник «подвесил» поближе к небесам астронома Ловица. Но автор «Путешествия в Армению», видимо, достаточно хорошо понимал проблематичность синтеза европейской культуры с государственным устройством послереволюционной России, а потому ни строки о твердой воле партии, ни пассаж о соединении ученой латыни с надобностями русского бунта в окончательный текст не попали.

Что же касается самого армянского цикла, ведущим в нем стал конфликт между европейско-античной культурой, форпостом которой является Армения, и материковым Востоком с его «рыжебородыми сардарами» и «казнелюбивыми владыками»:

Орущих камней государство —
Армения, Армения!
Хриплые горы к оружью зовущая —
Армения, Армения!

В судьбе Армении подчеркивалась роль, отведенная ей историей — существовать на границе европейской культуры:

Все утро дней на окраине мира
Ты простояла, глотая слезы.

Через эту роль осмысливалось Мандельштамом и собственное творческое задание.

Итог конфликта на границе двух миров виделся ему двояко.

С одной стороны, «циркульный лес» каменных храмовых колонн порублен, а «рулоны каменного сукна» напоминают о «разграбленной лавке». Это — конец:

И вот лежишь на москательном ложе
И с тебя снимают посмертную маску.

«Москательное ложе» — глинистая материковая равнина, которая превращается в смертное ложе. Позднее в воронежских стихах уравнивающая сила смерти тоже будет осмыслена через мотив «равнин», поскольку покойник всегда свидетельствует об окончательном «равенстве». Горизонтальное положение мертвого тела дается через смысловое взаимодействие слов «равнина» и «равенство». В воронежских стихах появится метафора «равенство равнин», в которой уравнивающая сила смерти будет поставлена рядом с уравнительными тенденциями власти.

Но, с другой стороны, «крестьянская лошадка» продолжает взбираться на цоколь «государственного звонкого камня», а во всей жизни Армении ощутимо трудовое напряжение:

Как бык шестикрылый и грозный,
Здесь людям является труд.

Эти строки Мандельштам хотел поставить эпиграфом ко всему циклу — и не случайно. В армянских стихах материальным, осязаемым выражением труда становятся «осьмигранные плечи» армянских церквей, а в черновых записях появляются строки о людях, «достойных носителях труда — энергии, которая спасает нашу страну» (СС—IV, 3, 379).

Труд — один из сквозных мотивов цикла. Это и булочник, вынимающий из очага «лавашные влажные шкурки», и глинобитные города с их «речью голодающих кирпичей», и язык, «где буквы — кузнечные клещи и каждое слово — скоба». Этот труд — мужицкий, кузнечный, строительный, ремесленный. Армения возвращала Мандельштаму чувство длящегося порыва, ощущение действительности, в центре которой находится

Рожающий, спящий, орущий,
К земле пригвожденный народ.

Этот народ он в «Путешествии в Армению» назовет «упрямлянами», которые «старше римлян» (СС—IV, 3, 210). Армения возвращала Мандельштаму остроту чувственного восприятия — цвет, слух, осязание. Там звучала «волосяная музыка воды», там земля представала окрашенной в «сурик» и «хриплую охру», там солнце раздаривалось, как «персидские деньги», там лазурь неба походила на бирюзу перстня, над которым склонился «близорукий шах». В «Путешествии в Армению» Мандельштам напишет о погружении глаза в «новую для себя материальную среду», о глазе, «обладающем акустикой» (СС—IV, 3, 199—200).

Я уже писал, что зрение в поэтическом мире Мандельштама всегда играло огромную роль, ибо заполняло эйдологическую пустоту бытия. Не удивительно, что в «Путешествии в Армению» целая глава оказалась посвящена импрессионистической живописи, где важную роль играли законы преломления света в воздушной среде, а также Ван-Гогу и Сезанну, у которых цвет был тесно связан с материальной формой предметов и явлений. В связи с этим чрезвычайно любопытно, как Мандельштам работал над зачином стихотворения «Ты красок себе пожелала...». В ранней редакции оно начиналось так:

Ломается мел и крошится
Ребенка цветной карандаш...

Средства изображения красочного армянского пейзажа слишком несовершенны и потому ломаются и крошатся. Их мягкость не соответствует твердости горных пород, входящих в состав ландшафта, что заставляет вспомнить «Грифельную оду» с ее противопоставлением «молочного грифельного рисунка» и твердого «кремня». Но в «Грифельной оде» мел становился «твердой записью мгновенной», то есть метафорой неуничтожимости света. Здесь мотив «записи» связан прежде всего с ненасытимой жаждой зрения:

Ты красок себе пожелала —
И выхватил лапой своей
Рисующий лев из пенала
С полдюжины карандашей.

В окончательном тексте Мандельштам убрал как мотивы непрочности мела и карандаша, так и образ рисующего ребенка, заменив его «рисующим львом». «Львиность» подчер-

кивала интенсивность красок, их «раздражающее» воздействие на глаз. Цветовая характеристика армянского пейзажа пришла в соответствие с мощью «мужицких бычачьих церквей». А если учесть, что бык и лев — древнейшие солярные символы, то связь льва со зрением и цветом окажется в высшей степени органичной.

В армянском цикле Мандельштам настойчиво объединяет мотивы речи и зрения. В «Путешествии в Армению» он напишет: «Видеть, слышать и понимать — все эти значения сливались когда-то в одном семантическом пучке» (СС—IV, 3, 185). Так язык утверждался в функции созидателя действительности — ее «воскресителя», если вспомнить цитированное выше письмо к Мариэтте Шагинян.

В проблематике армянских стихов угадывается перекличка с блоковской речью о Пушкине, где говорилось о связи поэта с «бездонными глубинами духа», недоступными «для государства и общества». Там «идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир», но «эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира» (Блок, VI, 163). Мандельштам стремится так же предельно глубоко ощутить мир, но, в отличие от Блока, он трепетно относится к «явлениям внешнего мира», находя в них следы формообразования, присутствие «геологического разума».

Метафора «очаг потухающей речи», оставшаяся в черновике, несла амбивалентное значение. Очаг может потухнуть, но его можно и раздуть. Появившаяся в беловой редакции метафора «речь голодающих кирпичей» напоминала о глине, которая просится в гончарную печь, и кирпиче, устремленном в постройку. Мотивы орудийности культуры и поэтической речи скрещивались в единой, слитной метафоре горящего очага.

Глина, выбранная гончарами из земли, становилась в этой логике материальным свидетельством творческой продуктивности. Так появляются метафоры «библиотека авторов гончарных», «прекрасной земли пустотелая книга». В «Путешествии в Армению» Мандельштам писал о брачном танце мошкары в свете маяка: «Наше плотное тяжелое тело истлеет, точно так же и наша деятельность превратится в такую же сигнальную свистопляску, если мы не оставим после себя вещественных доказательств бытия» (СС—IV, 3, 197).

«Глиняная жизнь» Армении — свидетельство живучести народа, делающего горшки и строящего дома.

Армянская тема оказалась для Мандельштама настолько значимой, что не могла быть замкнута рамками небольшого цикла. Поэтому Надежда Яковлевна, с одной стороны, говорила о «композиции, состоящей из двенадцати стихотворений, замкнутой, ничего больше в себя не вмещающей», но с другой стороны, едва ли не возражала себе: «Я думаю, что циклом является не сама «Армения» (12 стихотворений), а все тифлисские стихи («Армения» плюс еще шесть стихотворений). Работа была прервана в самом разгаре» (Комментарий, 193—195). Одним из ответвлений замкнутой структуры «Армении» была тема пушкинского «Путешествия в Арзрум» и связанная с ней тема полицейского надзора за поэтом.

Она представлена, в первую очередь, образом «чудного чиновника без подорожной», то есть Пушкина, самовольно нарушившего полицейские запреты своим отъездом в Арзрум. Звезды, мерцающие в ночном кавказском небе, превращались в «полицейскую бумагу» с водяными («звездными») знаками:

На полицейской бумаге верже
Ночь наглоталась колючих ершей —
Звезды живут, канцелярские птички,
Пишут и пишут свои раппортички.
Сколько бы им ни хотелось мигать,
Могут они заявленье подать,
И на мерцанье, писанье и тленье
Возобновляют всегда разрешенье.

Ночь, наглотавшаяся «колючих ершей», — метафора ухи, отсылающая к «золотому кипятку» из «Грифельной оды» и нарбутовской «Щуке». Но так как ночь еще и метафора творчества, то «звезды», превратившиеся в «канцелярских птичек», поют и мерцают «по разрешенью». Здесь угадывается тема «разрешенной» и существующей «без разрешения» литературы, берущая начало в «Четвертой прозе» (СС—IV, 3, 171). «Разрешенные произведения» теряют «звездный» характер и превращаются в «раппортички» — от аббревиатуры РАПП.

В контексте полицейских мотивов меняется и армянский ландшафт. Желтая охра становится «желтухой в проклятой

горчичной глуши». Вызывавший восхищение «зловещий» армянский язык превращается в «дикую кошку», которая «мучит и царапает ухо». А в восьмом стихотворении цикла возникают «сытых форелей усатые морды», несущие «полицейскую службу на известковом дне» (метафорическая трансформация все той же инфернальной нарбутовской щуки).

Угрожающие черты в горном ландшафте Армении поначалу проявляются как бы незаметно и немотивированно:

А в Эривани и в Эчмиадзине
Весь воздух выпила огромная гора,
Ее бы приманить какой-то окариной
Иль дудкой приручить, чтоб таял снег во рту.

Несколько иное логическое обоснование имеет здесь и мотив «удушья», постоянно возникающий в мандельштамовской лирике 20-х годов. Гора «выпила» воздух потому, что находится слишком далеко (Арарат, как известно, остался за пределами Армении — в Турции). Горный воздух, в котором так легко дышится, словно оттянут горой с «мертвых гончарных равнин», на которых «задыхается» лирический субъект стихотворения. Эта мертвенная горизонталь особенно остро ощущается в стихотворении «Дикая кошка — армянская речь...»:

Падают вниз с потолка светляки,
Ползают мухи по липкой простыне,
И маршируют повзводно полки
Птиц голенастых по желтой равнине.

Страшен чиновник — лицо как тюфяк,
Нету его ни жалчей, ни нелепей,
Командированный — мать твою так! —
Без подорожной в армянские степи.

Потолок, постель, равнина, степь, тюфяк — знаки смертельного однообразия, на которое обречен чиновник «без подорожной», то есть сам Мандельштам, повторяющий маршрут Пушкина. Но в судьбе поэта XX столетия возникает роковая маргинальность — он принадлежит не к «людям», а к «людью»:

Были мы люди, а стали людье,
И суждено — по какому разряду?—
Нам роковое в груди колотье
Да эрзерумская кисть винограду.

Пушкинский мотив бегства-путешествия несет в себе как значение роскошной свободы («эрзерумская кисть винограду»), так и роковой обреченности («в груди колотье»). Потом Мандельштам трансформирует это в оксюморон «роскошная нищета». Так продолжал развиваться конфликт между действительностью, которую творит поэт, и данностью, которая навязана ему как мертвая, губительная сила. И если главной темой цикла «Армения», состоящего из двенадцати стихотворений, было обретение действительности, то в примыкающих к нему стихах — конфликт с данностью.

«Путешествие в Арзрум» Мандельштам скорее всего перечитал по приезде (или по возвращении) в Тифлис, где ему могли напомнить о том, что Пушкин побывал здесь дважды сто лет назад: по пути в Арзрум и обратно. Мандельштама, вероятно, не могла не поразить перекличка пушкинской биографии с его собственной. В самом деле: 1828 год начинается для Пушкина делом о стихотворении «Андрей Шенье» и продолжается историей с авторством «Гавриилиады». Все это приводит к полицейскому надзору и самовольной поездке в Арзрум. Точно так же начатое сто лет спустя дело о «Тиле Уленшпигеле» привело к полицейским допросам и бегству в Армению.

Сходство ситуаций этим не исчерпывалось. В предисловии к «Путешествию в Арзрум» Пушкин писал: «Человек, не имеющий нужды в покровительстве сильных, дорожит их радушием и гостеприимством, ибо иного от них не может и требовать» (Пушкин, VI, 640)[10]. Эти слова Мандельштам мог сказать и о себе — его поездка в Армению без радушия и гостеприимства «сильных» была бы невозможна. Полная достоинства позиция поэта, оказавшегося в унизительных социальных обстоятельствах, роднила его с Пушкиным. Именно об этом и говорила строка: «Наши дороги ведут к Эрзеруму».

Стоит еще раз вернуться к мотиву чиновника без подорожной, который в черновиках звучал еще более остро:

> Чудный чиновник без подорожной
> Командированный к тачке острожной
> И Черномора пригубил питье
> В кислой корчме на пути к Эрзеруму.

Странным кажется, что Пушкин у Мандельштама лишен подорожной, ибо уже в первой главе «Путешествия в Арз-

рум» эта подорожная предъявляется душетскому городничему (Пушкин, VI, 657—658). Но все становится на свои места, если вспомнить, как в конце второй главы Пушкин в ответ на требование неграмотного офицера в Карсе предъявить «письменное предписание» вручает ему «намаранное» по дороге стихотворное послание к калмычке (Пушкин, VI, 674). Так что чиновник, предъявляющий вместо подорожной стихи, в самом деле «чуден». Пушкинский подтекст, следовательно, «прослушивается» и в мотиве полицейского «разрешенья» на творчество.

Эпитет «чудный» превращает чиновника в существо, соотносимое с Черномором, поскольку поэт — носитель совершенно особенных качеств. Это заставляет обратиться к эпизоду с турецким пашой из «Путешествия в Арзрум»: «Увидев меня во фраке, он спросил, кто я таков. П. дал мне титул поэта. Паша сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав [...]: «Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются» (Пушкин, VI, 691). Итак, поэт «чуден» прежде всего изначально дарованной ему свыше свободой.

Комментаторы Мандельштама давали разные версии относительно «питья» Черномора, которое поэт пригубил «в кислой корчме на пути к Эрзеруму». И.Семенко предположила, что это реминисценция из «Руслана и Людмилы»[11]. А.Г.Мец заметил: «О каком волшебном напитке идет речь, здесь не установлено [...]» (ПСС, 576). Но при обращении к «Путешествию в Арзрум» загадочное питье легко объясняется. Путь Пушкина лежал через Грузию. В первой главе он описывает, как в Ларсе вместе с попутчиками он выпил «в первый раз кахетинского вина из вонючего бурдюка, воспоминая пирования Илиады: «И в козиих мехах вино, отраду нашу!» (Пушкин, VI, 651).

Грузинское вино в мехах напомнило Пушкину о гомеровской Греции, и вполне возможно, что при чтении «Путешествия в Арзрум» Мандельштам обратил особое внимание на пушкинское замечание о том, что грузины хранят вино «в огромных кувшинах, зарытых в землю», открывая их «с торжественными обрядами» (Пушкин, VI, 662). Тем более, что сам он в статье 1922 года «Кое-что о грузинском искусстве»,

созданной под впечатлением пребывания в Грузии летом-осенью 1921 года, писал: «Да, культура опьяняет. Грузины сохраняют вино в узких длинных кувшинах и зарывают их в землю. В этом — прообраз грузинской культуры: земля сохранила ее узкие, но благородные формы художественной традиции, запечатала полный брожения и аромата сосуд» (СС—IV, 2, 233).

Таким образом, «питье Черномора» — это, с одной стороны, реальное грузинское вино, которое подают в «кислой корчме» (функциональная замена «вонючего бурдюка»), с другой — волшебный, сказочный напиток, напоминающий о том Черноморье, которое сродни Средиземноморью. Об этой близости Мандельштам позже скажет в стихотворении «Ариост»:

В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше черноморье.

И там же вспомнит Пушкина с его сказками:

...И мы бывали там. И мы там пили мед...

Питье Черномора не случайно только «пригублено»: поэт, едва прикоснувшись к морю, оказывается отторженным от него ссылкой в глубь континента.

Ощущение затерянности в глубине континентальной страны продиктовало строчку: «Командированный к тачке острожной». Острожная тачка не может быть деталью кавказской ссылки, где не было острогов, но Пушкин на Кавказе встречался с декабристами, помнившими о сибирских ссыльных. Так что «острожная тачка» — и знак декабристской темы, берущей начало в «Декабристе» с его «острожными» мотивами, и напоминание о том, что поэт может быть отправлен «по казенной надобности» не только на Кавказ. А так как острожников приковывали к тачке цепью, то в эпитете «командированный» «просыпается» то же значение, с которым в воронежских стихах будет связан мотив «закольцованности»:

Я около Кольцова
Как сокол закольцован.

А функцию «тачки» возьмет на себя воронежский пейзаж, к которому намертво привязан поэт:

К ноге моей привязан
Сосновый синий бор.

Так «чудность» поэта превращается в изгойство, позор и гибель. Бегство на армянскую окраину становится уделом тех, кто так или иначе замарал свою честь:

Пропадом ты пропади, говорят,
Сгинь ты навек, чтоб ни слуху, ни духу, —
Старый повытчик, награбив деньжат,
Бывший гвардеец, замыв оплеуху.

В контексте дела о «Тиле Уленшпигеле», запятнавшего Мандельштама обвинением в плагиате, поэт оказывался в одном ряду со «старым повытчиком», награбившим «деньжат», и бывшим гвардейцем, утратившим честь. Но одновременно Мандельштам мог соотнести это и с позором, который сто лет назад мучительно переживал Пушкин, вынужденный отречься от авторства «Гавриилиады» и давать по этому поводу приватные объяснения царю. В любом случае жестокая логика «данности» переводила поэта из разряда «людей» в разряд «людья».

В связи с этим в армянских стихах вновь возникала мифологема «смерти поэта», на этот раз в контексте «Путешествия в Арзрум», где описывалась известная встреча в горах: «Несколько грузин сопровождали арбу. «Откуда вы?» — спросил я их. — «Из Тегерана». — «Что вы везете?» — «Грибоеда». Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис» (Пушкин, VI, 666). Этот эпизод отразился в черновике Мандельштама:

Там, где везли на арбе Грибоеда
Долго ль еще нам ходить по гроба
Как по грибы деревенская девка.

Упоминание о «Грибоеде» в беловую редакцию не попало, но две последние строки остались, как осталась и семантическая перекличка «гроба» — «грибы», намекающая на грибоедовскую гибель.

Этимология фамилии «Грибоедов» (едящий грибы) переосмысливалась. Чтобы грибы съесть, их нужно собрать, а хождение «по грибы» (прогулка по воле) оборачивается хождением «по гроба». Гроба, обыденные и многочисленные, как грибы, — метафора, выражающая предчувствие массовых смертей, бесчисленный ряд которых открывается «смертью поэта». Похожий смысловой ход станет одним из ведущих в «Поэме без героя» Анны Ахматовой, где гибель мальчика-

поэта предваряет гекатомбы стоящего на пороге «настоящего двадцатого века».

Не менее символичной оказывалась и «эрзерумская кисть винограду», которой в черновике предшествовал несколько иной вариант: «Да эрзерумский стакан лимонаду». Лимонад, скорее всего, был заимствованием из Державина: «Поэзия тебе любезна, // Приятна, сладостна, полезна, // Как летом вкусный лимонад». Стакан лимонаду — и необходимый глоток влаги на фоне армянской жары, и столь же необходимая роскошь поэзии в условиях роковой обесцененности жизни поэта, включенного в разряд «людья».

Но так как семантика «лимонада» плохо стыковалась с общим трагедийным тоном разговора о судьбах поэзии, в окончательном тексте появилась «эрзерумская кисть винограду», более уместная в общем поле пушкинских ассоциаций. Виноград связан с вином, вино — с Черномором в «кислой корчме», а далее — с Черномо̀рьем, напоминающем о Средиземноморье. Позднее в стихотворении «Батюшков» вкус винограда станет вкусом самой плоти стиха:

Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык.

Так от «питья Черномора» по стихам Мандельштама 30-х годов разойдется широкий круг ассоциаций.

Итак, армянские стихи, вернувшие Мандельштаму голос, возникали на основе сознательного обращения к Пушкину. Свое «Путешествие в Армению» Мандельштам назвал, оглядываясь на «Путешествие в Арзрум».

Полицейские мотивы в армянских стихах имели фоном XVI съезд ВКП(б), проходивший с 26 июня по 13 июля 1930 года и завершившийся разгромом так называемой правой оппозиции. В «Политическом отчете» съезду Сталин квалифицировал «правый оппортунизм» Бухарина, Рыкова и Томского как опасность «мелкобуржуазного либерализма»[12]. Вернувшись в Тифлис и став свидетелем вызова «лево-правого» Ломинадзе в Москву, Мандельштам должен был понять, что тучи на политическом горизонте страны сгущаются.

В ноябре-декабре состоялся процесс над Промпартией. В марте 1931-го — суд по делу «Союзного бюро меньшевиков». В феврале был лишен советского гражданства Троцкий. Летом-осенью произошла расправа над М.Рютиным и его сторонниками. В начале 1933-го стала осуществляться массовая

чистка партии. Так что «благородная изоляция» в чужой стране была для Мандельштама относительной — и страна была общей, и изоляция временной.

Ощущение надвигающейся гибели нарастало по мере работы над «Путешествием в Армению», писавшимся на протяжении 1931—1932 годов. Оно сказалось прежде всего в мотиве «пригласительного билета к Тамерлану» и финальной новелле об армянском царе Аршаке, замученном «ассирийцем»: «Ассириец держит мое сердце. Он — начальник волос моих и ногтей моих» (СС—IV, 3, 211). Там же появились и пророческие слова о пленнике, который «согревается вшами и наслаждается чесоткой» (СС—IV, 3, 211). «Вши и чесотка» ждали своего часа. По странному, но неслучайному совпадению незадолго до отъезда Мандельштама в Армению, 7 апреля 1930 года, был принят указ о расширении сети лагерей на территории Советского Союза.

Не удивительно, что после возвращения в «буддийскую Москву» Армения еще долго сохраняла для поэта свою привлекательность. Это хорошо видно в стихотворении 1931 года «Канцона», где звучали мотивы «субботней страны»:

Неужели я увижу завтра —
Слева сердце бьется, слава, бейся! —
Вас, банкиры горного ландшафта,
Вас, держатели могучих акций гнейса?

Вместе с тем мотивная структура «Канцоны» была иной, нежели в армянских стихах. Она перекликалась с мотивами статьи «Литературный стиль Дарвина», где Мандельштам писал: «Золотая валюта фактов поддерживает баланс его научных предприятий, совсем как миллион стерлингов в подвале британского банка обеспечивает циркуляцию хозяйства страны» (СС—IV, 3, 391). Иными словами, «акции гнейса» (слоистых горных пород) и «банкиры горного ландшафта» обеспечивают бытие культуры законами формообразования, проявляющими себя как в физической, так и в духовной реальности.

А так как «держатели акций» и «банкиры» напоминают о традиционных занятиях иудеев, то наряду с армянской темой начинает звучать и иудейская. В этом контексте понятно, почему Армения оказывается «младшей сестрой земли иудейской». Как и Иудея, она окружена со всех сторон «бородатыми городами Востока»; в ее пределах расстилается «библей-

ская скатерть Арарата», напоминающая о ковчеге Ноя. Словом, речь идет о сходстве судеб двух народов, обреченных выживать под ударами жестоковыйных соседей. Не удивительно, что Надежда Яковлевна не могла окончательно решить для себя, что означает в «Канцоне» метафора «край небритых гор» — Армению или Палестину (Комментарий, 206).

Иудейский подтекст возникал и в строфе, где объединялись прозорливец Зевс и псалмопевец Давид:

То Зевес подкручивает с толком
Золотыми пальцами краснодеревца
Замечательные луковицы-стекла —
Прозорливцу дар от псалмопевца.

Надежда Яковлевна комментировала эту строфу так: «Прозорливец — тот, кто видит и понимает, — не может использовать своих возможностей, не получив дар от псалмопевца — обладателя тайны дальновиденья — бинокля, зрения хищных птиц» (Комментарий, 206—207). Не оспаривая ее комментария, попробуем посмотреть на логику процитированных стихов несколько иначе.

Перед нами излюбленная мандельштамовская мысль о связи поэтической речи и зрения, о чем в «Путешествии в Армению» сказано так: «А путешественник-глаз вручает сознанию свои посольские грамоты» (СС—IV, 3, 200). «Сознание» Зевса усилено здесь дальнозоркой оптикой царя Давида:

Он глядит в бинокль прекрасный Цейса —
Дорогой подарок царь-Давида.

«Луковицы-стекла» не случайно дарятся именно Давидом: шлифовка стекол тоже входила в набор традиционных еврейских ремесел (Мандельштам мог при этом помнить о Спинозе).

Сработанная руками иудея оптика дает возможность разглядеть Армению глазами эллина — как страну, родственную Элладе. Зевс назван краснодеревцем потому, что воплощает собою орудийный характер античной культуры. А для этой культуры всегда было важно путешествие, плавание, то есть преодоление пространства. Только путешественник по достоинству может оценить хорошую оптику. Тем более, что бинокль ведь и есть зрительное преодоление дали, воображаемое путешествие.

В «Канцоне» скрыто продолжен один из важнейших мотивов «Нашедшего подкову» — введенного в «песнь» имени. «Канцона» по-итальянски означает «песня», «canzone», а имен этих — три. Еврейское — Давид, греческое — Зевс, немецкое — Цейс. Стекла отшлифованы евреем, бинокль сработан немцем, а эллин рассматривает в него Кавказ. Эллада, Кавказ, Иудея, Европа выступают как грани единого образа мировой культуры. Глазами олимпийского бога через еврейско-немецкий бинокль увидена «до оскомины зеленая долина», которая похожа на «вымытую басню». И.Семенко совершенно справедливо указала в связи с этим на басню Крылова «Лисица и виноград» (Комментарий, 210) с ее афоризмом: «Хоть видит око, да зуб неймет». Доступный, благодаря оптике, ландшафт оказывается недостижимым физически — его можно лишь видеть.

Поскольку «зеленую долину» можно было толковать и как Армению, и как Палестину, возникала, говоря словами Надежды Яковлевны, «смысловая проблема» при чтении строфы:

> Я покину край гипербореев,
> Чтобы зреньем напитать судьбы развязку,
> Я скажу «села́» начальнику евреев
> За его малиновую ласку.

В самом деле, лексика этой строфы загадочна — и таинственное «село», и «начальник евреев» (кто такой?), и особенно «малиновая ласка», которую Надежда Яковлевна подробно попыталась прокомментировать во «Второй книге».

Она писала, что пейзаж в «Канцоне», с одной стороны, «обобщенно-средиземноморский», с другой — представляет собой «ландшафт мечты». Мандельштам мечтает о путешествии в «обетованную страну», то есть в Палестину, чтобы встретиться там с «начальником евреев». «Малиновую ласку» она истолковывала как намек на евангельский сюжет возвращения блудного сына, легший в основу известного полотна Рембрандта. Речь, по ее мнению, идет о «красной накидке» отца, излучающей в картине «как бы красный отсвет». «Красный, теплый колорит «Блудного сына», — утверждала Надежда Яковлевна, — прочно вошел в сознание Мандельштама, гораздо более внимательного и зоркого, чем обычные рассеянные и равнодушные посетители музеев. Доброта всепрощающего отца и сила раскаяния блудного сына воплотились в его памяти в красное сияние, которое исходит от отца

как благодать. Тема блудного сына в «канцоне» совершенно ясна, хотя он не назван. Теплая тональность идет от Рембрандта» (ВК, 447—449).

Здесь перед нами — один из наиболее ярких примеров той мифологии, которую Надежда Яковлевна создавала в своих воспоминаниях. Темы «блудного сына» в «Канцоне» попросту нет, но даже если принять это толкование, всепрощающим отцом блудного сына (Мандельштама) никак не мог быть «начальник евреев». Видеть в роли такого начальника царя Давида, как предлагает А.Г.Мец, совершенно несообразно (ПСС, 582). Начать, по-видимому, надо с загадочного «села́». Тот же А.Г.Мец со ссылкой на Ю.Фрейдина считал, что оно взято в значении «навеки» (ПСС, 582). А М.Л.Гаспаров прочитывал его как «аминь», сказанное в «конце судьбы»[13].

Наиболее убедительная версия принадлежит Д.И.Черашней: «[...] Ведь в словарном значении «селла́» — это пауза в текстах псалмов для хора или музыкальных инструментов, так что сказать кому-нибудь «села́»[...], произнести паузу — просто невозможно. Логично предположить, что, встретив в Книге псалмов это часто повторяемое слово, О.Мандельштам понял его смысл по местонахождению (обычно оно стоит после выражения благодарности Богу за ободрение и защиту), понял не как зияние, не как пустой интервал, а как знак почитания и благодарения». Верно и другое соображение Д.И.Черашней — о том, что «малиновая ласка» означает «врачующая», «спасительная», указывая на «лечебную функцию цвета», зафиксированную И.Семенко[14].

Невозможно лишь согласиться с ее предложением видеть в «начальнике евреев» дирижера хора, поскольку Мандельштам якобы имел в виду сходство между исполнением псалмов и одноголосых армянских хоров[15]. «Начальник евреев» — тот, от кого зависит разрешение на поездку. Напомню свидетельство Э.Герштейн, писавшей о мандельштамовской тираде против Сталина, которого он назовет «надсмотрщиком», «десятником» над евреями в Египте[16].

Надсмотрщик, десятник, начальник — слова одного и того же ряда. Причем это вовсе не значит, что в «Канцоне» речь идет о Сталине. Начальник — тот, кто позволит в последний раз побывать в краю «горного ландшафта», чтобы прикоснуться к его врачующей силе. Таким краем для Мандельштама могла быть только Армения. Сказать «начальнику евреев» слово «села́» — означало поблагодарить его за «малиновую

ласку». Кстати, слово «ласка» применительно к чужому человеку — не единственный случай в стихах Мандельштама, например: «Взять за руку кого-нибудь: будь ласков...».

В притче об Аршаке не случайно появляется один из таких начальников — «самый образованный и любезный из евнухов» персидского царя Шапуха, который бескорыстно хочет оказать «ласку» пленному Аршаку: «Дай мне пропуск в крепость Ануш. Я хочу, чтобы Аршак провел один добавочный день, полный слышания, вкуса и обоняния, как бывало раньше [...]» (СС—IV, 3, 211). Это была дань благодарности человеку, который в свое время помог Мандельштаму совершить поездку в «субботнюю страну». Таким человеком был Бухарин. В «Канцоне» звучала замаскированная просьба об одном «добавочном дне» на фоне неотвратимо надвигающейся развязки, но в роли «начальника евреев» выступал уже «ассириец».

«Канцона», вклинившаяся в ленинградские и московские стихи начала 30-х годов, закрывала армянскую тему, полностью подтверждая пророчество, прозвучавшее в предпоследнем, одиннадцатом стихотворении цикла «Армения»:

Я тебя никогда не увижу,
Близорукое армянское небо,
И уже не взгляну прищурясь
На дорожный шатер Арарата,
И уже никогда не раскрою
В библиотеке авторов гончарных
Прекрасной земли пустотелую книгу,
По которой учились первые люди.

II. ВЫПРЯМЛЕНИЕ

После Тифлиса Мандельштамы, ненадолго задержавшись в Москве, отправились в Ленинград. Ситуацию, в которой они оказались, проясняет письмо Надежды Яковлевны Молотову: «Уезжая в Армению, мы потеряли жилье и остались буквально на улице. Та работа, на которой может быть использован Мандельштам, не может дать ему квартиры. Нигде, ни в одном городе нельзя получить жилплощади. Мандельштам оказался беспризорным во всесоюзном масштабе»[17].

Трудно сказать, когда и как Мандельштам узнал о том, что у ленинградского Союза писателей освободилась комната (Комментарий, 197). Но сама мысль о возвращении в «город, знакомый до слез» связывалась не только с поисками пристанища, но и с тем, что еще в Тифлисе он назвал «выпрямлением»:

А не пора ль очутиться мне там,
Где обо мне ни слуху, ни духу,
В городе, где выпрямляюсь по слуху,
Не по гвардейским его каблукам,
Где на молочных его площадях
Летнего сада столетняя рюха

Этот черновой набросок говорил о том, что Мандельштам расценивал армянские стихи как начало нового творческого периода.

Анна Ахматова позднее вспоминала: «Попытки устроиться в Ленинграде были неудачными. Надя не любила все, связанное с этим городом, и тянулась в Москву, где жил ее любимый брат Евгений Яковлевич Хазин. Осипу казалось, что его кто-то знает, кто-то ценит в Москве, а было как раз наоборот» (Осип Мандельштам и его время, 30). Но Надежда Яковлевна имела все основания тянуться в Москву, где Мандельштаму покровительствовал Бухарин, и не любить Петербург — хотя бы из-за «европеянок нежных». Впрочем, Ленинград отторгал их по иной причине: ореол «отщепенства» портил репутацию Мандельштама.

Свою роль в этом выталкивании сыграл Николай Тихонов, который, по словам Надежды Яковлевны, с «искренней и убежденной интонацией» заявил: «Мандельштам в Ленинграде жить не будет» (В, 224). В «Комментарии» она вспомнила еще одну фразу «Коли Тихонова»: «Как на фронте» (Комментарий, 196). «В Москве, — вспоминала Надежда Яковлевна, — такого ощущения отщепенства никогда не было» (Комментарий, 198).

Было, конечно, — достаточно вспомнить «московские псиные ночи», о которых Мандельштам с чувством омерзения написал в «Четвертой прозе» (СС—IV, 3, 173). Но в Петербурге ощущалось то, что отсутствовало в Москве и что можно было бы назвать бодлеровским «le goût du néant» — «вкусом небытия». Петербург предстал как бы негативом реальности — номерами телефонов, по которым некому зво-

нить; голосами мертвецов, которые невозможно услышать; звуками дверного звонка, который давно вырван; и, наконец, гостями, которые есть не что иное, как тени:

Петербург! Я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! У меня есть еще адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Подобным «негативом» действительность уже однажды предстала в его «летейских» стихах 1920 года («В сухой реке пустой челнок плывет»). Но там речь шла о неумирающих, бессмертных архетипах культуры, ждущих часа своего воплощения, а здесь — о дорогом, но мертвом прошлом.

В этом прошлом было свое обаяние, оно обладало собственной эстетикой, на основе которой складывался целый пласт «петербургской» литературы. В 1929 году Михаил Кузмин выпустил последний прижизненный сборник стихов «Форель разбивает лед», открывавшийся одноименным циклом. Сюжет его строился на приходе мертвых гостей и утверждении зыбкости границы между жизнью и смертью:

Живы мы? и все живые.
Мы мертвы? завидный гроб!

Мандельштам, по свидетельству С.Липкина, «разругал «Форель»: «Это ядовитый плод болезненно цветущего ствола» (Осип Мандельштам и его время, 309). Дело было не столько в неприятии стилизации, как полагал Липкин, но в тенденции «петербургской» поэзии питаться мертвым прошлым. Здесь можно вспомнить и Михаила Зенкевича, примерно в то же время писавшего «Мужицкого сфинкса» — полуроман, полумемуары, где, по слову Кузмина, «покойники смешалися с живыми». Мертвые Леонид Канегиссер и Николай Гумилев действовали наравне с живыми — самим автором и Анной Ахматовой. Мандельштамом же в Петербурге владели иные настроения:

Помоги, Господь, эту ночь прожить,
Я за жизнь боюсь, за твою рабу...
В Петербурге жить — словно спать в гробу.

В стихах начала 30-х годов Мандельштам решительно дистанцировался от Петербурга как города мертвых. Не случайно в «Путешествии в Армению» появился короткий и выразительный диалог с самим собой: «— Ты в каком времени хочешь жить? — Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном — в «долженствующем быть» (СС—IV, 3, 208). Позиция такого дистанцирования была выработана еще в «Шуме времени» и «Египетской марке» — и определялась самосознанием разночинца, так и не вписавшегося в блистательный строй столицы Российской империи.

Марина Цветаева увидела в этом измену собственному петербургскому прошлому и по прочтении «Шума времени» язвительно писала: «Революционность Мандельштама не с 1917 г. — вперед, а с 1917 г. — назад», определив это как отречение от себя самого — «православного», «империалиста», «эсера», «эллиниста», как отказ от «соборов» и «монастырей», «царских уланов» и «правоведов в бобровых шинелях». Для нее это было равносильно измене поэту в самом себе[18]. И все же она была неправа. Мандельштам выбирал движение внутри живого, незавершенного исторического времени — вопреки времени остановленному. Он выбирал современность, какой бы она ни была, — и в этом оставался верен себе до конца.

В ленинградских стихах начала 30-х годов, как и в «Шуме времени», конструктивной основой поэтического видения становилось детство. Город представал знакомым «до слез, до прожилок, до детских припухлых желез», в нем ощущалась исцеляющая сила «рыбьего жира ленинградских речных фонарей». Детство означало гибкость, способность к изменению и росту. В этом смысловом повороте державный Петербург при всем своем великолепии представал тем, чем поэт переболел в детстве и что он перерос:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья —
И ни крупицей души я ему не обязан,
Как я ни мучил себя по чужому подобью.

С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой
Я не стоял под египетским портиком банка,
И над лимонной Невою под хруст сторублевый
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.

Комментаторы Мандельштама справедливо указывали на связь этих стихов с главой «Ребяческий империализм» из «Шума времени»: «Я бредил конногвардейскими латами и римскими шлемами кавалергардов, серебряными трубами Преображенского оркестра, и после майского парада любимым моим удовольствием был конногвардейский праздник на Благовещенье» (СС—IV, 2, 352).

Но куда очевиднее перекличка с «Египетской маркой», где Петербург представал чужим и враждебным — с отвратительным ротмистром Кржижановским, который шепчет даме «конногвардейские нежности», с кавалергардами, похожими на «золотых птичек — стервятников», слетевшихся на похороны Анджиолины Бозио, чтобы «расклевать римско-католическую певунью» (СС—IV, 2, 467). В черновиках армянских стихов появятся «гвардейские каблуки», по которым отказывался «выпрямляться» поэт. «Гвардейцы» становились в один ряд с купцами, бросающими цыганкам сторублевые ассигнации.

Однако пересмотр отношений с «державным миром» прошлого имел в подтексте конфликт с тем же миром в настоящем, приобретшем вновь «чиновные» и «державные» черты. Если в «Шуме времени» разночинство выступало как возможность социального самоопределения в новой действительности, то в «Египетской марке» становилось символом уязвимости и обиды. Мысль о родном городе оказывалась в итоге мучительно-двойственной. Петербург был связан с памятью о детстве и некогда обретенном творческом достоинстве, но в то же время оставался образцом властного высокомерия по отношению ко всему, что не совпадало с его имперским обликом и складом:

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?
Он от пожаров еще и морозов наглее —
Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый!

Не потому ль, что я видел на детской картинке
Леди Годиву с распущенной рыжею гривой,

Я повторяю еще про себя под сурдинку:
— Леди Годива, прощай... Я не помню, Годива...

Леди Годива — персонаж баллады Альфреда Теннисона, прочитанной Мандельштамом, вероятно, еще в Тенишевскую пору: она была опубликована в 4-й книжке «Знания» за 1906 год. Супруга жестокого графа Ковентри узнает о непосильном налоге, которым муж обложил горожан. И так как последним грозит голодная смерть, Годива умоляет графа отменить налог. Тот не верит ее искренности и предлагает в доказательство ее любви к горожанам проехать через весь город нагой. Леди соглашается и едет по улицам, прикрывшись лишь распущенными волосами. Горожане, не желая нанести урон ее чести, закрывают все окна и ставни:

Годиву любят — пусть
До полдня ни единая нога
Не ступит за порог, и ни единый
Не взглянет глаз на улицу: пусть все
Затворят двери, спустят в окнах ставни
И в час ее проезда будут дома.

Лишь один низкий человек сделал в ставне своего дома щелку, но у него:

Глаза оделись мраком
И вытекли — да торжествует вечно
Добро над злом.

Три года назад в «Египетской марке» Мандельштам сетовал: «Пропала крупиночка: гомеопатическое драже, крошечная доза холодного белого вещества... [...] Эта дробиночка именовалась честью» (СС—IV, 2, 483). После скандального дела о «Тиле Уленшпигеле» он ощутит эту «пропажу» поиному:

Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Теперь «дробиночка» — честь отыскивалась в том мире, где на детской картинке изображена была леди Годива, спасшая свою честь тем, что согласилась погубить ее ради сограждан, почти по евангельской формуле: «Больше сея любве никто же имать, да кто душу свою положит за други своя» (Ио, 15, 13).

Сюжет «выпрямления» был связан с осознанием позорного испытания, и нравственной опорой становилась память о родном городе. Однако Мандельштам вспоминал не о былом имперском величии Петербурга («гвардейские каблуки»), но о сделанном там когда-то духовном выборе. Это было его последнее обращение к Петербургу — как к тому единственному месту, где некогда он обрел истину, освободившую его. Теперь можно было возвращаться в Москву, где начинался новый виток биографии и новые — «московские» — стихи.

«Первая московская группа стихов, — писала Надежда Яковлевна, — состоит из «Волчьего цикла», нескольких дразнилок («Ангел-Мэри», «Александр Герцевич» и «Я пью за военные астры...») и стихов о концерте. Порядок в этих стихах еще не окончательно установлен» (Комментарий, 199).

Если говорить о «дразнилках», то они прежде всего знаменовали собою окончательное прощание Мандельштама с петербургско-европейским мифом. В стихотворении об «ангеле Мэри», внешним поводом которого была, по словам Надежды Яковлевны, «попойка» в Зоомузее (Комментарий, 199), этот миф бесповоротно развеивался:

Я скажу тебе с последней
Прямотой:
Все лишь бредни — шерри-бренди, —
Ангел мой.

Там, где эллину сияла
Красота,
Мне из черных дыр зияла
Срамота.

Греки сбондили Елену
По волнам,
Ну, а мне — соленой пеной
По губам.

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Если в стихах, обращенных к Ольге Арбениной, образ морской пены связывался с «солеными нежными губами» женщины и был выражением неумирающей природы эллин-

ского мифа, то теперь роковым образом реализовывал пророчество, прозвучавшее в «Silentium»: «Останься пеной, Афродита». Позднее в «Ламарке» это пророчество прозвучит в контексте теории эволюции:

Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Метафора обратного хода времени, преследующая Мандельштама подобно кошмару, перерастала в символ надвинувшейся антропологической катастрофы. Надежда Яковлевна обратила внимание на то, что здесь присутствует и один из персонажей этого «пира»:

Ангел Мэри, пей коктейли,
Дуй вино!

Она же истолковала образы Елены и Мэри в мандельштамовском стихотворении: «Если грубо раскрыть: Елена — это «нежные европеянки», «ангел Мэри» — я» (Комментарий, 199). Однако ее подсказка носит несколько упрощенный характер.

В «Пире во время чумы» Мэри воплощает собою певческое, музыкальное начало, что хорошо подчеркнул Пастернак в стихотворении «Лето», назвав ее «Мэри-арфисткой». Кстати, пастернаковскую строфу о Мэри-арфистке Мандельштам однажды назвал гениальной. Так что мандельштамовская Мэри тоже европеянка. Ее отличие от Елены подчеркнуто эпиграфом из Верлена: «Ma voix aigre et fausse...», который обычно переводится так: «Мой голос пронзительный и фальшивый...».

Однако в русском языке слово «фальшь» синонимично понятиям «лицемерие», «ложь», тогда как французский глагол «fausser» («фальшивить») употребляется в музыкальном значении. «Лицемерие» и «ложь» по-французски соответственно обозначаются словами «mensonge» и «hypocrisie». Так что верленовское «voix fausse» точнее было бы перевести как «фальшивящий голос». В самом деле, если «ангел Мэри» «дует вино», то неизбежно будет петь хриплым, фальшивящим голосом. Иными словами, Мэри — не противопоставление Елене, но ее сниженная ипостась. Та же логика снижения видна и в стихотворении «Жил Александр Герцевич...».

Н.И.Харджиев увидел в нем «пародический перепев» лермонтовской «Молитвы» (ОМ, 288), но достаточно положить

рядом оба стихотворения, чтобы увидеть отсутствие какой бы то ни было пародийности:

ЛЕРМОНТОВ:
В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть...

МАНДЕЛЬШТАМ:
И всласть, с утра до вечера,
Заученную вхруст,
Одну сонату вечную
Играл он наизусть...

Лермонтовская «молитва чудная» функционально замещается «сонатой вечною», то есть молитва приравнивается к сонате. В ритмико-интонационный и лексический каркас лермонтовской строфы Мандельштам, действительно, вводит сниженные до вульгарности обороты, но роль их вовсе не пародийна — она носит более сложный характер:

Он Шуберта наверчивал,
Как чистый бриллиант.
.....
Брось, Александр Скерцевич.
Чего там! Все равно!

Имеет смысл привести запись из дневника Каблукова, который вспоминал, как в санатории Ханге он и Мандельштам познакомились с известным врачом и еврейским общественным деятелем Максом Эмильевичем Мандельштамом. Макс Эмильевич не любил декадентов, восторгался известной книжкой другого Макса — Нордау — «Вырождение» и выразился о ней так: «Эташперла!» — Это же перл». «Трудно передать особую интонацию и акцент, с каким это было сказано, — писал Каблуков. — В первый миг ни И.Э. (Мандельштам — В.М.), ни я не поняли этого слова, затем, поняв, стали безудержно смеяться в лицо милому старику, делая тщетные усилия прекратить смех, все усиливающийся» (К, 250).

«Чистый бриллиант» в стихах бывшего акмеиста и «эташперла» в устах «фармацевта» (как презрительно именовались «буржуа» в среде петербургской художественной элиты) неожиданно уравнивались. Только если раньше «фальшивил»

почтенный окулист Макс Эмильевич Мандельштам с его ретроградными представлениями о творчестве, то теперь в самой реальности неотвратимо совершалась вульгаризация некогда бесспорных ценностей. Язык этой реальности чудовищно искажал миф о похищении Елены; в «снижающей» трансляции мифа похищение превращалось в заурядную кражу:

Греки сбондили Елену
По волнам.

Античная нагота становилась срамотой, пир во время чумы — попойкой, а виртуозность музыканта, соответственно, — «наверчиванием».

Мандельштам пользовался языком вульгарной действительности в разговоре о европейских ценностях, тем самым парадоксально утверждая их, хотя и посредством снижения. Если автопортрет 1914 года запечатлел «поднятье головы крылатой», то теперь Мандельштам видит себя иначе; деформируя свой облик, поэт снижает его:

Давай же с тобой, как на плахе,
За семьдесят лет начинать,
Тебе, старику и неряхе,
Пора сапогами стучать.

И вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья.

Поэт представал стариком и неряхой, стихи — халтурой, ключ Ипокрены — источником страха. Это была все та же логика превращения «людей» в «людье» — и тем не менее это была логика творческого существования, хотя бы позорного и гибельного.

«Воронья шуба», упомянутая в стихах об Александре Герцевиче, травестировала орудие казни — виселицу. В «Фаэтонщике», написанном в Москве по армянским впечатлениям, появлялась фигура «чумного председателя», у которого под «кожевенною маской» скрывается «ужасное» лицо — лицо смерти. А вкус небытия, столь остро пережитый в Петербурге, получал сниженное — материальное и звуковое — выражение:

Свист разрываемой марли да рокот гитары карболовой!

Марля и карболка — атрибуты больницы, барака, тюрьмы, «вещные» знамения надвинувшейся гибели. Если в «Декабристе» от рейнской гитары пробрасывалось звено к Лорелее, связанной с Рейном, то теперь похожий смысловой ход возникал почти в натуралистическом ключе — от гитары к карболке. Неизменно общей во всех случаях оставалась связь музыки («пения») и гибели.

Игра на снижение поэтических смыслов, ироническое разрушение устоявшихся иерархических связей, то есть релятивизация художественной семантики — все это заставляет вспомнить младших современников Мандельштама, и прежде всего — обэриутов, наиболее значительных выразителей «петербургской культуры» на рубеже 20—30-х годов. Но к ним Мандельштам остался равнодушен.

Сохранились свидетельства его отрицательного отношения к раннему Заболоцкому. Николаю Чуковскому Мандельштам «со свойственной ему прямотой сказал, что ему не нравятся ни прежние стихи Заболоцкого, ни новые» (Осип Мандельштам и его время, 263). Из молодых ленинградских поэтов ему какое-то время импонировал Константин Вагинов.

Л.Я Гинзбург вспоминала, как Мандельштам однажды позвонил в час ночи Б.М.Эйхенбауму, чтобы сообщить, что «появился поэт!»[19]. Речь шла о сборнике Вагинова «Стихотворения» 1926 года. Но в Вагинове он довольно скоро разочаровался. С.Рудаков, попытавшийся заинтересовать его вагиновскими стихами, натолкнулся на твердое сопротивление: «Разлагаться тоже надо уметь — небось, после Бодлера Вагинова не захочешь» (Материалы, 48)[20].

П.Н.Лукницкий зафиксировал в своих записях 1926 года и восхищение Мандельштама Вагиновым, стихи которого он, «задыхаясь», сравнивал с «итальянской оперой», и суровую оценку их Ахматовой: «[...] Полная несамостоятельность — дурно понятые и дурно взятые Мандельштам и Вячеслав Иванов»[21]. Возможно, отношение Мандельштама к стихам Вагинова изменилось не без влияния Анны Андреевны. Но главное все-таки было в том, что творчество ленинградских поэтов 20-х годов резко расходилось с тем, что делал в это время в русской поэзии Мандельштам.

Расхождение, впрочем, было обоюдным. Мандельштама не принимал круг влиятельного среди петербуржцев Михаила Кузмина. О.Н.Арбенина вспоминала, что Ю.Юркун «стихи

Вагинова любил больше, чем Мандельштама»[22]. В «городе, знакомом до слез», Мандельштам был одинок. Он ощутил свое одиночество как вызов и принял его с самообладанием дуэлянта.

Существо вызова заключалось еще и в том, что «данность» требовала признания себя либо как неизбежности, либо как абсурда. Первое означало войти в эстетическую систему складывавшейся «советской литературы», второе — уйти в иронию и игру с бессмыслицей. Мандельштам не принял ни один из предложенных ему временем вариантов. Он хотел иметь дело с действительностью как смыслом. «В таких случаях, — свидетельствовала Надежда Яковлевна, — он бывал немногословен и абсолютно неколебим. Страха он, очевидно, не знал» (ВК, 343).

Как ответ на вызов и писалось стихотворение «Я пью за военные астры...», где пустота и нищета оборачивались богатством и полнотой: «музыкой сосен савойских», «маслом парижских картин», «бискайскими волнами» и даже «розой в кабине рольс-ройса». «Данности», голубое небо которой напоминало о мреющей «темно-синей чуме» («Фаэтонщик»), Мандельштам вновь и вновь противопоставлял «действительность», наполненную сложностью творческого воображения. «Дуэльный» характер стихотворения подчеркивался и откровенным «цитированием» Гумилева:

За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Похожая коллизия легко угадывается в стихотворении «Рояль», о подоплеке которого мы знаем со слов Надежды Яковлевны: «Концерт Нейгауза. Он часто проваливал концерты. Это был один из таких» (Комментарий, 204). Она имела в виду срывы Нейгауза, тяжело переживавшего в то время уход З.Н.Нейгауз к Борису Пастернаку. Мандельштамом провал концерта воспринимался в аспекте оскорбительного отношения публики (шире — общества) к художнику. Он выстраивал в своем стихотворении не бытовую, но эпохальную, символическую ситуацию — противостояние вялого, равнодушного зала и рояля как воплощения музыки:

Как парламент, жующий фронду,
Вяло дышит огромный зал —
Не идет Гора на Жиронду,
И не крепнет сословий вал.

Оскорбленный и оскорбитель,
Не звучит рояль-Голиаф —
Звуколюбец, душемутитель,
Мирабо фортепьянных прав.

Концертная атмосфера не случайно кодируется здесь знаками французской революции, в которой Мандельштам видел «виталистическое буйство». Вместо крепнущего «вала сословий» — жвачка скучающего большинства, и потому энергия пламенного оратора Мирабо отдана не публике, а музыке — роялю. Художник здесь в той же мере оскорблен залом, в какой является его «оскорбителем». От «жующего» зала протягивается ассоциативная ниточка к странному, на первый взгляд, образу — «сладковатой груши земной»:

Чтобы в мире стало просторней,
Ради сложности мировой,
Не втирайте в клавиши корень
Сладковатой груши земной.

Надежда Яковлевна пояснила, что речь идет о земляной груше, или топинамбуре, — кушанье, которого «О.М. не переносил и говорил, что это просто мороженая картошка» (Комментарий, 204). Если же учесть, что топинамбур употребляется и на корм скоту, то связь между жующим залом и земляной грушей станет еще более выразительной. Куда более загадочной была концовка стихотворения:

Чтоб смолою соната джина
Проступила из позвонков,
Нюренбергская есть пружина,
Выпрямляющая мертвецов.

Функция пружины — возвращать в исходное положение любое отклонение; в данном случае пружина выпрямляет позвоночник мертвеца, то есть является метафорой смерти, выпрямляющей человека, каким бы «кривым» он ни был при жизни. Здесь Мандельштам явно исходил из известной пословицы: «Горбатого могила исправит». Стоит сравнить строки из «уничтоженных стихов»:

Ты, могила,
Не смей учить горбатого..!

«Горбатый», то есть сам поэт, мог быть «выпрямлен»

только могилой, став «как все». Но в «Рояле» пружина-смерть выполняла функцию, о которой сказано в «Скрябине и христианстве» — художник в момент смерти выпрямляется во весь свой «сказочный рост» (СС—IV, 1, 201).

Неясна лишь связь пружины с Нюренбергом, но и она не случайна. Во-первых, этот город издавна славится своими стальными изделиями. Во-вторых, Мандельштам, безусловно, помнил известную балладу Федора Сологуба «Нюренбергский палач», где «палачество» изображалось как элемент повседневной жизни. В-третьих, именно в Нюренберге был принят знаменитый «Судебник Священной Римской империи Германской нации» Карла V, или так называемая «Каролина» (1532). Из 219 его статей уголовными были 142, главным родом наказания избиралась смертная казнь, а основным способом дознания — пытка.

Так что нюренбергская пружина — не просто смерть, но казнь, определяемая судебной статьей. Единственной виной «подсудимого» оказывалось творчество. Позднее в стихах на смерть Андрея Белого Мандельштам напишет и о выпрямляющей силе смерти («Так лежи, молодей и лежи, бесконечно прямясь»), и о родстве казни и творчества («Часто пишется казнь, а читается правильно — песнь»).

Смерть выпрямляет художника во весь рост, как бы «криво» ни складывалась его биография (ср. в воронежских стихах: «Мало в нем было линейного»), и его дело становится всенародно очевидным. В такой смерти заложен жертвенный смысл, ибо она питает кровью «позвоночник века». Образ позвоночника, который, как «смолою», сочится музыкой, возвращает нас к стихам о веке с их слитными значениями «флейты», «тростника», «позвоночника», склеивающей силы крови.

Что касается странного, на первый взгляд, словосочетания «соната джина», то «джин» (правильнее — «джинн»), как известно, является духом, выполняющим любые приказания того, кто им владеет. В данном контексте джин есть выражение таинственного, иррационального начала музыки, которая исполняет данное ей задание — соединять, склеивать, оживлять. Смола как знак жизни проступает из позвонков именно в тот момент, когда позвоночник творца «выпрямлен» пружиной-смертью. Так в стихах на смерть Андрея Белого в момент похорон вдруг открывается «музыка в засаде[...], «лиясь для мышц и бьющихся висков».

Этот сложный комплекс амбивалентных значений присущ был и так называемому «волчьему циклу», в который Надежда Яковлевна включала следующие стихи — «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Ночь на дворе. Барская лжа...», «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», «Я с дымящей лучиной вхожу...» и «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...». Комментируя их, она замечала, что «неизвестно, как располагать стихи» (Комментарий, 198), сомневаясь, можно ли считать их в полной мере циклом.

В статье, посвященной поэзии Мандельштама 30-х годов, Ю.И.Левин отмечал одну чрезвычайно важную особенность поэта относительно «оформления результатов творчества»: «У него нет обычной тенденции к созданию «поэтической книги» (сборника) как некоторого целенаправленного созданного, или хотя бы собранного целого, законченной в себе и состоящей из законченных «дискретных» стихотворений или циклов. Поэтический импульс («порыв») порождает группу более или менее тесно связанных друг с другом стихотворений и вариантов, не объединяемых дальнейшей «чистовой» работой в единый окончательный текст. [...] Стихи одного «Порыва» образуют своеобразный «Цикл», совершенно не похожий конструктивно на привычные циклы типа блоковских или пастернаковских. [...] «Цикл» кончается исчерпанием «порыва» [...][23].

В «Разговоре о Данте» Мандельштам не случайно пользовался термином «порывообразование» вместо «формообразования» и писал о некоей вспышке, в результате которой рождаются и исчезают, «исполнив свою работу», смысловые волны-сигналы (СС—IV, 3, 217). Следы этих волн остаются в общей «намагниченности» текста. И если считать таким «текстом» всю совокупность стихотворений, объединенных «волнами-сигналами», то можно уловить начало и конец порыва. Но, разумеется, это не цикл в точном смысле слова.

И все-таки, за неимением другого термина, придется пользоваться понятием «цикла». «Волчий цикл» начался работой над большим стихотворением «Золотились чернила московской грязцы...», от которого пошли «сигналы» к другим, «намагниченным» общими ассоциативными комплексами. В домашнем обиходе стихотворение в окончательном варианте получило название «Волк», и Надежда Яковлевна называла его «маткой всего каторжного цикла» (В, 180). Работа над ним

чрезвычайно важна для понимания всей группы последующих стихотворений.

Особый интерес представлял собою зачин — две впоследствии отброшенные строфы:

Золотились чернила московской грязцы
И пыхтел грузовик у ворот
И по улицам шел на дворцы и морцы
Самопишущий черный народ.

<...> шли труда чернецы
Как шкодливые дети вперед
Голубые песцы и дворцы и морцы
Лишь один кто-то властный поет.

По свидетельству Надежды Яковлевны, «О.М. говорил, что это вроде романса, и пробовал ввести «поющего» (Комментарий, 198). «Поющий» собственно и начинал свою сольную партию строкой, которая в окончательной редакции стала зачином «Волка» — «За гремучую доблесть грядущих веков...». Функцию же романсового зачина, оставшегося в черновике, И.Семенко истолковывала как «контраст между пением-речью и обстановкой, в которой эта речь произносится». По ее мнению, певцу-монологисту противопоставлялась толпа «шкодливых детей»[24].

Мандельштамовские слова — «это вроде романса»— указывают на то, что он остро ощущал семантический ореол метра — четырехстопного анапеста, классического романсового размера 80-х годов. Ритмико-синтаксическая структура первой строки уже сама по себе близка романсовой поэтике и мелодике:

Золотились чернила московской грязцы

Ср.:

Отцвели уж давно хризантемы в саду.

Но когда романсовый анапест соединился с гражданской темой «властного», который «поет», в звучании анапеста стал прослушиваться Надсон. М.Л.Гаспаров счел даже возможным утверждать, что «осознанным ритмическим подтекстом» мандельштамовского стихотворения стало надсоновское хрестоматийное «Друг мой, брат мой, усталый страдающий брат...»[25].

Но скорее всего надсоновское начало возникло непроизвольно и вопреки желанию автора. Семен Липкин вспоминал:

когда он сказал Мандельштаму, что «За гремучую доблесть грядущих веков...» является, по его мнению, «лучшим стихотворением двадцатого века», тот, «указав на жену [...], небрежно произнес: «— А в нашей семье это стихотворение называется «Надсоном» (Осип Мандельштам и его время, 304). Причем Мандельштам внутренне остался доволен тем, что его гость сходства с Надсоном не заметил, однако ж снисходительную домашнюю кличку стихов скрывать от него не стал.

Это далеко не единственный случай, когда Мандельштам ироническим отсылом к мнимому образцу или источнику дезавуировал в глазах Надежды Яковлевны слишком открытый пафос собственных стихов, ослабляя или маскируя открытый трагизм. Так произошло с одним из наиболее усталых и горьких признаний, сделанных в Воронеже:

Я в сердце века — путь неясен,
А время удаляет цель:
И посоха усталый ясень
И меди нищенскую цвель.

Мандельштам сделал дурашливую подпись на автографе — «Гурий Верховский» — которую Надежда Яковлевна приняла за чистую монету и простодушно (хотя, как известно, простодушной не была) откомментировала этот чисто козьмапрутковский ход: «О.М. не мог, не посмеявшись над собой, назвать и посох, и памятник» (Комментарий, 269). Но смеха над собою в этом стихотворении было не больше, чем в кличке «Надсон». Мандельштама в данном случае волновало, что семантический ореол четырехстопного анапеста окажется слишком «надсоновским» и может вызвать насмешку со стороны. Домашняя кличка упреждала возможную чужую иронию — иронией своей.

Тем не менее М.Л.Гаспаров прав в одном — Надсон всплыл в его памяти не случайно. Мандельштам возвращался к позиции гражданского поэта, с которой начинал в годы своей тенишевской юности. Анна Ахматова свидетельствовала, как в 1933 году он сказал ей: «Стихи сейчас должны быть гражданскими» (Осип Мандельштам и его время, 32). Так что аналогия с «гражданской» поэзией 80-х годов возникла в его памяти столь же закономерно, сколь и непреднамеренно. Оказаться в сфере воздействия надсоновской поэтики в намерения Мандельштама не входило.

Вернусь, однако, к разговору о «романсовом» зачине стихотворения. Кому Мандельштам собирался отдать сольную партию «властного», который должен был «петь»? Ведь именно он должен был держать речь о «высоком племени людей», обращаясь к «веку-волкодаву». У этого «поющего» в черновиках варьировалась одна и та же деталь — «искривленный рот», возникшая на самом начальном этапе работы над стихотворением. Сначала было:

Не табачною кровью газета плюет
Не костяшками дева стучит
Человеческий жаркий искривленный рот
Негодует поет говорит —

Потом повторилось, но в несколько измененном виде:

Но меня возвращает к стыду моему
Твой грозящий искривленный рот.

Похожий мотив позже появится в «Поэме без героя» Анны Ахматовой:

И со мною моя «Седьмая»,
Полумертвая и немая,
Рот ее сведен и открыт,
Словно рот трагической маски,
Но он черной замазан краской
И сухою землей набит.

Совпадение вряд ли случайное. «Искривленный рот» можно назвать и «сведенным», подчеркнув тем самым сходство с трагической маской. У Мандельштама это — трагическая мимика поэта, вступившего в гневное объяснение с жестокой эпохой. У Ахматовой — символ вынужденной творческой немоты (невышедшая «Седьмая книга»). Однако в обоих случаях перед нами поэт, ощущающий себя трагическим актером — протагонистом на фоне покорного и вместе с тем «шкодливого» народа, что подчеркивает его одиночество.

Возникающие параллели с Ахматовой заставляют вспомнить мандельштамовское стихотворение 1913 года, запечатлевшее ее трагедийный облик:

Черты лица искажены
Какой-то старческой улыбкой:
Кто скажет, что гитане гибкой
Все муки ада суждены.

В одном из черновых вариантов была характеристика голоса «поющего», напоминавшая эти стихи:

Но <...> голос к стыду моему
Так же г и б к о и властно поет:
(разрядка моя — В.М.)

А это, в свою очередь, напоминает строки из мандельштамовского же мадригала «Ахматовой» 1914 года:

Зловещий голос — горький хмель —
Души расковывает недра:
Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель.

Итак, «искривленный рот» и «гибкий», «властный» голос вызывают в лирическом герое «волчьего цикла» чувство стыда и потрясения. Это мог быть только голос Ахматовой, которая, кстати, вспоминала, как Мандельштам заплакал, услышав в ее чтении Данте: «[...] Эти слова и вашим голосом» (Осип Мандельштам и его время, 31). И, наконец, строчка из монолога «поющего»— «Отними и гордыню и труд» — удивительно напоминает ахматовскую «Молитву» 1915 года:

Отними и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар.

Так что не приходится сомневаться в том, что голос, звучащий сольной партией на фоне немого и покорного народа, имеет «ахматовский» тембр. Здесь угадывается все та же «воображаемая беседа», которую Мандельштам был готов вести с двумя людьми — Гумилевым и Ахматовой.

Носитель этого голоса предчувствует, что его вот-вот оборвут, и лирический субъект мандельштамовского стихотворения готов к тому, чтобы «досказать» за него:

Но заслышав тот голос, пойду в топоры
Да и сам за него доскажу.

Более того, он уверен, что если ему «досказать» не удастся, это сделают те, кто придут потом: «И за мною другие придут». Мандельштам ощущал, что у него с Ахматовой общая миссия — прорвать своим голосом молчаливое оцепенение эпохи.

Вместе с тем стихотворение в целом стремилось к более широкой и объективной точке зрения, чем просто выраже-

ние «негодования». И.М.Семенко хорошо заметила, что «начатый певцом романс» сразу же перебивался репликами «от автора»[26]. В смысл этих реплик стоит вдуматься:

Замолчи: ни о чем, никогда, никому
Там в пожарище <?> время поет.

Или в другом варианте:

Замолчи! Я не верю уже никому
Я такой же как ты пешеход

Это — позиция уже не «поющего», но «пешехода», а следовательно, и позиция идущих по улицам «шкодливых детей», «чернецов труда», то есть тех, кто в зачине стихотворения выступали всего лишь как фон для поэта. Теперь они становятся чем-то вроде немотствующего хора, лишенного права голоса, и задача лирического субъекта — говорить за них. Не потому ли в дальнейших вариантах текста «поющий» неожиданно осознает, что говорит неправду:

И неправдой искривлен мой рот.

Общая коллизия стихотворения оказывалась, таким образом, более сложной. В ней выявлялась, с одной стороны, правда поэта, голос которого звучит негодующими интонациями вопреки молчанию народа, с другой — правда массового человека, «пешехода», обреченного, как и поэт, на урезанное существование. Лирическое «я» Мандельштама стремилось выразить обе «правды», и здесь возникали новые смысловые ходы, углубляющие и осложняющие первоначальный замысел:

Я — вишневая косточка детской игры
Но в безводном пророческом <?> рву
Я — трамвайная вишенка страшной поры
И не знаю зачем я живу.

«Вишневая косточка», «трамвайная вишенка» — самохарактеристика творческой личности, уравненной в правах (точнее — в бесправии) с массовым человеком, но не утратившей сознания своего пророческого предназначения.

Сравнение с косточкой отсылает к Парноку из «Египетской марки»: «Он — лимонная косточка, брошенная в расщелину петербургского гранита, и выпьет его с черным турецким кофием налетающая ночь» (СС—IV, 2, 479). Только расщелина петербургского гранита превратилась в «безводный

пророческий ров», заставляющий вспомнить пророка Даниила, брошенного в львиный ров за противостояние нечестивой власти.

Работа Мандельштама над текстом имела совершенно очевидную направленность — избежать однолинейности в осмыслении взаимоотношений поэта с эпохой и, удержав представление о высокой миссии творца, выразить правду массового существования. Речь шла об истории, одинаково безжалостной как к «поющему», так и к «пешеходу». Все это во многом определило смысл и тональность окончательной редакции:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей, —
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей:
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...

Мандельштам изменил соотношение позиций «поющего» и «пешеходов», сместив конфликт в сторону столкновения правоты поэта и правоты «века-волкодава», которые — оба — живут и действуют в интересах грядущего. При этом оказывается страшна не столько гибель сама по себе, сколько утрата права быть человеком. Ведь если век — «волкодав», то тот, кому он «кидается на плечи», — уже не человек, а волк. В центре стихотворения оказывается борьба лирического субъекта за родовую, если угодно, эволюционную честь, что уже предваряет коллизию годом позже написанного «Ламарка» и продолжает намеченный в армянских стихах мотив превращения людей в «людье».

Выходом из столкновения с волкодавом становился уход «в ночь, где течет Енисей». Ночь у Мандельштама чаще всего связана с гибелью, однако в данном контексте она выступает как спасительное начало. «Сибирские степи» превращаются в «жаркую шубу», а затеряться в них означает уподобиться шапке, «запихнутой» в рукав. В «Четвертой прозе» уход в ночь означал смертельную простуду, «плеврит», гибель, здесь это — обретение незаметности, защищенности, тепла, хотя гибельный смысл самого ухода все время присутствует как фон.

Мотивы ночи и степи создают образ страны, сияющей «голубыми песцами», с ее «первобытной красой», медленным Енисеем и сосной, которая «до звезды достает». Здесь очевидна контаминация двух лермонтовских мотивов — ночной, звездной гармонии («Выхожу один я на дорогу...») и спящей под снегом севера одинокой сосны («На севере диком стоит одиноко...»).

Но если у Лермонтова возникала коллизия жизни-сна, жизни-забытья, противостоявшей «холодному сну могилы», то в стихах Мандельштама лермонтовские реминисценции создавали образ некоей глубинной, непроявленной жизни, метафорическим выражением которой становились текущая подо льдом река, хранимое под снегом тепло и неостановимый рост дерева зимой. Эта жизнь выступает как противовес «хлипкой грязце» и «кровавым костям в колесе». Она равновелика творческому дару поэта, и именно от нее, как от равного, он соглашался принять смерть:

И меня только равный убьет.

Если в 20-е годы Мандельштам пытался уверить себя, что с реальным веком, в котором выпало жить, можно найти компромисс («Давайте с веком вековать»), то с «веком-волкодавом» общий язык был невозможен. Лирический герой Мандельштама испрашивал для себя не столько жизнь, сколько достойную смерть, мысль о которой, как о последнем выпрямлении, продолжала мотив «нюренбергской пружины».

Мотив «неправды», «искривляющей» рот, дал жизнь самостоятельному стихотворению «Неправда» («Я с дымящей лучиной вхожу...»). Надежда Яковлевна утверждала, что в нем отразился бытовавший в те годы своеобразный фольклор, где Сталину молва приписывала шестипалость как «примету зла» (Комментарий, 203). Однако персонифицированное изображение Сталина здесь отсутствует — достаточно лишь вглядеться в ассоциативную логику стихотворения:

Я с дымящей лучиной вхожу
К шестипалой неправде в избу:
— Дай-ка я на тебя погляжу,
Ведь лежать мне в сосновом гробу.

Место действия здесь — темное, тесное пространство, «полуспаленка, полутюрьма», и аналогичный смысловой ход уже имел место в стихах, обращенных к Арбениной, где были

и удушье, и «пахучие древние срубы». Нечто похожее можно найти в «Египетской марке» — «деревенская банька, где совершалось зверское убийство ради полушубка и валяных сапог» (СС—IV, 2, 481). Пределом тесноты и узости в «Неправде» становится гроб: «Ведь лежать мне в сосновом гробу». А гроб, в свою очередь, был парадоксально связан с сибирскими, «енисейскими» ассоциациями — он «сосновый». Смерть в этом стихотворении — осознанный, непреложный, хотя еще и не свершившийся факт.

Хозяйка избы встречает героя стихотворения более чем радушно:

А она мне соленых грибков
Вынимает в горшке из-под нар,
А она из ребячьих пупков
Подает мне горячий отвар.

Бытовую подоплеку этого гастрономического мотива Надежда Яковлевна прокомментировала исчерпывающе точно: «[...] О.М. не выносил никаких внутренностей — пупков, печенки, почек» (Комментарий, 203). Прообраз тошнотворно-пахучей еды отыскивается, кроме того, все в той же «Египетской марке» — «похлебка из раздавленных мух» (СС—IV, 3, 478). В «Неправде» приглашение к трапезе потому и носит такой ласково-настойчивый характер, что ее цель — приобщение к миру противочеловеческих норм и ценностей.

Центральная мысль «волчьего цикла» движется сложным, но тем не менее отчетливо просматриваемым путем. Если век-волкодав все-таки убивает того, кто «не волк по крови своей», он теряет свое оправдание и становится орудием неправды. Мандельштам находит для метафорического выражения этой «неправды» убийственно сильный знак — «ребячьи пупки». Уничтожение пупка — искоренение жизни в ее завязи, сердцевине. Но коль скоро с веком-волкодавом приходится «вековать», то это равносильно молчаливому участию в его бесчеловечной практике.

Можно не готовить самому отвар из ребячьих пупков, но тебе все равно будет предложено его испробовать. «Грибки», поставленные в рифму с «пупками», уже однажды побывали в отрицательном контексте («гроба» — «грибы»), но здесь они оказываются нечеловечески тошнотворны и аппетитны одновременно, поэт подчеркивает их плотоядность. Отведать

это варево — значит лишиться своей родовой человеческой чести.

Напомню, что в стихотворении «Кому зима — арак...» смертельному холоду зимы был предпочтен тесный и теплый мир деревянной избушки. Промелькнувшая там серная спичка — знак случайного, но желанного тепла — здесь оборачивается «дымящей лучиной», а выбираются холод и снег, потому что предложенные «неправдой» тепло, кров и пища — вовсе не жизнь. С ними необходимо расстаться и сделать шаг навстречу человеческой гибели.

Мотивы побега от «неправды» становятся определяющими в восьмистишии «Ночь на дворе. Барская лжа...» с его центральным образом «толкотни в гардеробе», тоже знаком тесного, суженного пространства. Надежда Яковлевна указывала здесь на полемику с пастернаковскими стихами о милости времени в виде «гардеробного номерка, талона на место у колонн» (В, 140—141).

Это вполне правдоподобно, если вспомнить об истории с «Тилем Уленшпигелем» и роли, которую вынужденно сыграл в ней Пастернак. В этом восьмистишии логика существования «по номерку» и «талону» отвергалась чрезвычайно выразительным жестом человека, который бежит прочь, второпях засовывая на ходу руку в рукав, забыв, что туда уже была запихнута собственная шапка:

> Шапку в рукав, шапкой в рукав —
> И да хранит тебя Бог.

Однако человек, выдирающийся из страшной вонючей избы или (что одно и то же) из гардеробной толкотни на холод, действует не как романтический отщепенец-одиночка: он ощущает себя человеком «массы». Не случайно Мандельштам развивает мотивы «вишневой косточки» и «трамвайной вишенки» до отдельного стихотворения.

Он не пустил в беловой текст мотив «пророческого рва», который плохо стыковался с «вишенкой», зато ввел сугубо конкретные детали обыденного существования горожанина-«разночинца»:

> Нет, не спрятаться мне от великой муры
> За извозчичью спину — Москву,

Я трамвайная вишенка страшной поры
И не знаю, зачем я живу.

Мы с тобою поедем на «А» и на «Б»
Посмотреть, кто скорее умрет...

Тема трамвайного объезда Москвы генетически связана с позорным проездом на санях в стихотворении 1916 года «На розвальнях, уложенных соломой...» — через нелогичную, казалось бы, в «трамвайном» контексте «извозчичью спину». Угадывается здесь и варьирование мотива леди Годивы, проезжающей через весь город. Но теперь Мандельштам еще решительнее подчеркивал отсутствие какой бы то ни было исключительности лирического субъекта, превращая его в «трамвайную вишенку», то есть в того, кто висит на трамвайной подножке и кому не хватает места в вагоне. Если в первых двух случаях речь шла об исторически значимой жертве, просящейся в сюжет трагедии, то здесь и жертва оказывалась рядовой (горожанин в трамвае), и существование человека — обесцененным: «И не знаю, зачем я живу».

Невозможность уйти от этой обесцененности («спрятаться от великой муры») подчеркивалась движением по кругу. Внутри трамвайного московского кольца пребывать было не менее страшно, чем в избушке. В отрывке из уничтоженных стихов Мандельштам даст еще одну формулу этого страха:

В Москве черемухи да телефоны,
И казнями там имениты дни.

Итак, с одной стороны, лирический субъект «волчьего цикла» вступал в спор с «неправдой», с другой — бессильно ощущал свое «кумовство» с ней, принимая на себя всю ответственность за происходящее в эпохе. Он мучительно переживал «кривизну» и неправду собственной жизни, стремясь к ее преодолению, «выпрямлению». С этим было связано одно из ключевых стихотворений цикла — «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...»:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна
и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками
звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье, —
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

К кому обращены эти строки? Кто назван отцом, другом, помощником и кого просят сохранить главное, что оставляет после себя поэт, — его «речь»? Самый распространенный ответ на все эти вопросы — Мандельштам обращается к родному языку (ПСС, 582)[27]. Но большинство стихотворений «волчьего цикла» содержит обращение к постоянному адресату — некоему «ты». И это заставляет ставить проблему адресата всего цикла, а не только отдельного стихотворения.

В одних случаях проблема, казалось бы, решается просто. Так, о стихотворении «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» Надежда Яковлевна писала: «Мы действительно ездили куда-то на «Б» и садились поздно вечером на Смоленской площади среди пьяных и мрачных людей... На «А» ездили к Шуре» (Комментарий, 202). Но тот, кому предлагается «поехать на «А» и на «Б», посмотреть, кто скорее умрет», — все же не реальная спутница поэта, а некий идеальный собеседник с неопределенно широким, «провиденциальным» диапазоном возможных воплощений.

Однако в таких стихотворениях, как «За гремучую доблесть грядущих веков...» или цитированном выше «Сохрани мою речь...», этот собеседник все же требует хотя бы минимальной определенности. Кого лирический субъект просит: «Запихай меня лучше, как шапку в рукав?», «Уведи меня в ночь, где течет Енисей?» Кто может быть одновременно отцом, помощником и другом? Вероятно, тот, от кого зависят жизнь и смерть, верховный распорядитель судьбы, поддерживающий, любящий и властный, подобно «отцу». Это адресат метафизического свойства, к которому можно обратиться с последней просьбой. Бóльшая конкретизация тут была бы вряд ли уместна.

М.Л.Гаспаров писал, что «сквозной образ стихотворения — колодезные срубы: в первой строфе на дне их светится звезда совести (образ из Бодлера), во второй расовые враги топят в них классовых врагов, в третьей они похожи на сложенные городки, по которым бьют [...]. Кончается оно двусмысленно: поэт обещает найти топорище (не обух!) то ли на казнь врагу, то ли самому себе»[28]. М.Л.Гаспаров прав лишь

относительно колодезных срубов, превращающихся в городки. Остальное отнюдь не бесспорно.

Прежде всего, действительно ли Мандельштам имел в виду бодлеровское стихотворение «Неотвратимое», где упоминается звезда в колодце?

О, светлое в смешенье мрачном!
Сама в себя глядит душа,
Звездою черною дрожа
В колодце Истины прозрачном.

Дразнящий факел в адской мгле
Иль сгусток дьявольского смеха,
О, наша слава и утеха —
Вы, муки совести во Зле!
(пер. В.Левика)

У Мандельштама есть высказывания о французском поэте, касающиеся именно темы «мук совести во зле». В 1913 году он писал, что для Бодлера «жить в аду — великая честь», «королевский удел» (СС—IV, 1, 181), а в 1921-м сказал о нем как о «своего рода последнем христианском мученике», являющем «высокий пример христианского отчаяния» (СС—IV, 1, 214). Тем не менее бодлеровский подтекст ни колодезных срубов, ни звезды не объясняет.

Мандельштамовская звезда с семью плавниками, появляющаяся к Рождеству, — это, безусловно, Вифлеемская звезда. Но вспоминается и семисвещник (из стихов о молодом левите), который тоже был источником света на черном фоне (у Бодлера наоборот — черная звезда в прозрачном, то есть светлом колодце). Однако семисвещник — реалия ветхозаветная, и фоном его была «ночь иудейская», тогда как здесь звезда-рыба светит в черном рождественском небе, отраженном в воде; рыба — один из раннехристианских символов Иисуса.

Колодезные ассоциации связаны со значениями «смолы» и «дегтя», «терпения» и «труда», а «несчастье» и «дым» отсылают к «дымящей лучине» из стихотворения «Неправда». Здесь действуют одни и те же сквозные волны-сигналы, создающие общую намагниченность текста. Смола — традиционный мотив наказания, а деготь — позора, и в общей логике стихотворения значения позора и казни обратимы в значения терпенья и труда. А поскольку смола и деготь — черного цвета,

отсюда тянется ассоциативная ниточка к черной воде новгородских колодцев. «Сладимый» вкус этой воды объясняется очень просто, если вспомнить, что из этих колодцев десятилетний Мандельштам мог пить воду во время поездки через Новгород в Старую Руссу (СС—IV, 4, 9). Наконец, поскольку деготь и смола традиционно связаны с деревом, то «деревянные» ассоциации начинают играть здесь важную роль — от колодца до городков.

О сквозной семантике дерева в «волчьем цикле» очень хорошо сказала Надежда Яковлевна: «Материал этого цикла — дерево: плаха, бадья, сосновый гроб, лучина, топорище, городки, вишневая косточка» (В, 182). Стоит лишь добавить к этому несколько замечаний.

Я уже говорил, что в стихах 1915 года появляется «дерево креста» с его символикой жертвы и спасения, надежды и гибели. Причем спасенье и жертва ассоциировались прежде всего с водой — в противовес пламени, уничтожающему «сухую жизнь». В стихах 1920 года, обращенных к Арбениной, «пахучие древние срубы» образовывали тоже своего рода «колодец» — замкнутое, глухое пространство. Теперь колодец объединял значения дерева и воды тем, что в нем отражалась Вифлеемская звезда — символ рождения и спасения, искупительной жертвы и гибели.

Кроме того, колодец — и символ смерти, поскольку представляет узкое, тесное, темное пространство, подобное «сосновому гробу», — и символ утоления жажды. Поэтому он не только дремуч и опасен, но желателен и спасителен. А Вифлеемская звезда выступает как знак отщепенства и изгойства среди людей, но и как знак последнего, нерасторжимого единения с ними, поскольку ради них приносится жертва.

Не менее важны в ассоциативной логике стихотворения приметы русской истории — (князья и татарва) — поскольку гибель лирического «я» подчеркнуто вписана в круг сугубо русских ассоциаций. Поэтому так естественно приравнивание бревенчатых колодезных срубов к фигурам городошной игры:

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду,—
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топорище найду.

Игра — выход из замкнутого, тесного пространства, обретение размаха и простора. При этом «колодец» напоминает одновременно о городошных фигурах и о городошных битах, огромных, как «мерзлые плахи», удар которых смертелен. Однако лирическое «я» и не пытается от него уклониться, более того — оно желает точности попадания, ибо только так достигается общая сверхцель этой игры. Судьба поэта входит в стык с уничтожающими ее силами русской истории и становится от последней неотделима. Поэт в той же мере попадает в цель, в какой оказывается целью смертельного удара. Если в стихах о «трамвайной вишенке» преобладал мотив обесцененности собственной жизни, то здесь торжествует сознание ценности и цели.

С казнью до сих пор были связаны «кровавые кости в колесе» и «хлипкая грязца», но теперь она принимает характер удалой игры. Интересно, что Мандельштам колебался в выборе двух возможных глагольных форм — «нацелясь» и «прицелясь». Н.И.Харджиев при публикации этого стихотворения предпочел первый вариант, тогда как П.Нерлер, опираясь на текстологическую работу И.М.Семенко, — второй. Это заставляет предположить здесь пушкинский подтекст — четверостишие «На статую играющего в бабки»:

Юноша трижды шагнул, наклонился, рукой о колено
Бодро оперся, другой поднял меткую кость.
Вот уж прицелился... прочь! раздайся, народ любопытный,
Врозь расступись; не мешай русской удáлой игре.

До сих пор в бабки у Мандельштама играли только дети («А в Угличе играют дети в бабки», «Дети играют в бабки позвонками умерших животных»). Теперь игра носит взрослый, богатырский характер. В поле «деревянных» ассоциаций бабки становились городками, а «мерзлые плахи» придавали этой игре чудовищные размеры — такими плахами мог бить только великан.

Кроме того, что статуя скульптора Пименова, описанная Пушкиным, была, действительно, исполинского размера и Мандельштам зрительно ее вполне себе представлял, можно вспомнить и «хищный глазомер» из стихотворения «Адмиралтейство», отсылающий к вполне реальному «великану» русской истории — Петру Великому. Можно сказать, что главнóе действующее лицо в страшной городошной игре — сама русская история с ее чудовищными масштабами. Так в

итоге прояснялся облик того равного, от руки которого соглашался принять смерть поэт:

И меня только равный убьет.

Эмма Герштейн, правда, свидетельствовала, что Мандельштаму эта строчка чем-то не нравилась[29]. Может быть, она казалась ему романтической натяжкой, не соответствовавшей действительному характеру гибели, уготованной «людью». Но работа над текстом стихотворения показывает, как напряженно искал он заключительную строку, остановившись в итоге именно на этом варианте:

Потому что не волк я по крови своей,
И лежать мне в сосновом гробу.
.....
Потому что не волк я по крови своей,
И за мною другие придут.
.....
Потому что не волк я по крови своей,
И неправдой искривлен мой рот.

Все это, однако, не давало главного — преодоления «неправды», в «кумовстве» с которой признавался Мандельштам. Но как только в стихах появилась тема исполинской городошной игры и бьющих насмерть мерзлых плах, мотив «равного» получил в пределах всего «волчьего цикла» пластически убедительный эквивалент. Стоит согласиться с Надеждой Яковлевной, увидевшей в словах о «равном» смысловой ключ цикла (В, 180).

Главное, что сам поэт, еще совсем недавно чувствовавший себя «косточкой» и «вишенкой», оказывался равновеликим русской истории и сам готов был найти себе топорище для казни. А казнь представала как сознательный выбор — добровольная плата за осуществление высшего замысла. Поэта убивали «прицелясь», и в этом был тот самый смысл, который Мандельштам тщетно пытался найти в истории с «Тилем Уленшпигелем», не принесшей ничего, кроме позора. Деревянные срубы, бадья, плахи, топорище — все это образовывало грани единой метафоры — гибели, сотворенной собственными руками и входящей в русскую историю как неустранимый факт, как часть ее общего содержания.

Позднее в «Воронежских тетрадях» этот мотив получит новое, неожиданное развитие:

На меня нацелилась груша да черемуха —
Силою рассыпчатой бьет меня без промаха.

Кисти вместе с звездами, звезды вместе с кистями, —
Что за двоевластье там? В чьем соцветьи истина?

С цвету ли, с размаха ли бьет воздушно-целыми
В воздух убиваемый кистенями белыми.

И двойного запаха сладость неуживчива:
Борется и тянется — смешана, обрывчива.

То, что было «мерзлыми плахами» и «топорищем», превратилось в живые, цветущие деревья — «грушу да черемуху». Рассыпчатая сила их удара, то есть одуряющий цветочный запах, подобна разящему без промаха непреложному обаянию жизни. В этой повелевающей мощи принимают участие звезды, млечность которых напоминает о кипени соцветий: «Кисти вместе с звездами, звезды вместе с кистями».

Поскольку звезды у Мандельштама были колючими и острыми, «кисти» превращаются в «кистени». В притягательности жизни открывается ее жестокая, убойная суть. Сладость «двойного запаха» ощущается «обрывчатой», тем, что может легко быть оборвано. Ласка и убийство, очарование и смертельный удар, «сладость» и «обрывчатость» — таковы основные грани единого, слитного образа.

В воронежских стихах Мандельштам даст похожую формулу:

Не разнять меня с жизнью: ей снится
Убивать и сейчас же ласкать.

Она была подсказана «курвой Москвой», объединяющей в себе «черемухи» и «казни». Так от стихов «волчьего цикла» закономерно протягивается нить к стихам цикла «московского».

III. «МОСКВА — ОПЯТЬ МОСКВА...»

«Московский цикл» с примыкающими к нему стихотворениями создавался, главным образом, в мае-июне 1931 года, дописывался в мае 1932-го, а тематически и конструктивно окончательно сложился в Воронеже. Ядром его ста-

ли три больших стихотворения, написанных пятистопным ямбом, осложненным ритмическими вольностями и отступлениями от метрической схемы: «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», «Еще далеко мне до патриарха...» и «Сегодня можно снять декалькомани...».

Для понимания этих вещей важны и их мотивные ответвления, образованные общими волнами-сигналами — «Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!..», «Там, где купальни-бумагопрядильни...». На периферии располагались стихи с «виллоновскими» и «дантовскими» ассоциациями: «Когда в далекую Корею...», «О, как мы любим лицемерить...», «Вы помните, как бегуны...», «Увы, растаяла свеча...». Несколько в стороне остается «Импрессионизм» с его самостоятельной задачей — передать живописное видение мира в фактуре словесного образа.

Представление о том, насколько нелегко дался Мандельштаму переход к московской теме после «армянского» цикла, дают «Отрывки из уничтоженных стихов», где возвращение в Москву было определено как «насильственное». Московский цикл начинал писаться в комнате на Старосадском. В «Комментарии» Надежда Яковлевна вспоминала: «Весь период на Старосадском — какой-то особенно дразнящий тон, вызывающий дополнительную ненависть. «Буддийская Москва» — ясно из всей концепции исторического мира» (Комментарий, 210).

Но, говоря о стихотворении «Сегодня можно снять декалькомани...», Надежда Яковлевна отметила, что здесь «нащупываются своеобразные способы примирения с действительностью: она (действительность — В.М.) оправдывается самой жизнью, ее шумом, тем, что О.М. называет роялем Москвы». Надежда Яковлевна объяснила это переездом в Замоскворечье, где «в полной изоляции, на Полянке, обольстившись рекой, суетой, шумом жизни, он поверил в грядущее, но понял, что он уже в него не войдет» (Комментарий, 213—214). Ее подсказки чрезвычайно важны для понимания историософского подтекста «московских» стихов.

Прежде всего необходимо отметить, что эпитет «буддийская» по отношению к Москве в мае-июне 1931 года нес новые значения, не совпадающие с теми, которые вкладывал Мандельштам в это слово в 20-е годы. Соловьевская в своих истоках мысль о «буддизме», угрожающем русской культуре всякий раз, когда она пытается оторваться от Европы, опре-

деляла его негативное отношение к московскому периоду русской истории. Но уже в стихотворении «Сохрани мою речь...» расправа татарвы с князьями неожиданно ставилась в один ряд с петровскими казнями. Понятия «азиатчины» и «европейскости» неожиданно смешивались друг с другом.

Точно так же в 30-е годы «европеянка» Анна Ахматова вдруг ощутила себя боярыней Морозовой и «стрелецкой женкой». Русская действительность смещала внутреннее содержание традиционных историософских понятий, представая умопомрачительной смесью из «татарского», «московского», «петербургского», «европейского» и даже «американского» начал. Мандельштам не мог не ощущать всю беспрецедентность времени, в которое ему выпало жить.

Но это лишь обостряло его стремление нащупать «позвоночник» века, понять его «телеологию». «Постоянные поиски пристанища и неудовлетворенный голод мысли», — писал он, работая над «Путешествием в Армению» (СС—IV, 3, 378). Поиски пристанища из бытовой проблемы перерастали в мировоззренческую, ибо в широком смысле слова «пристанищем» для Мандельштама была русская история. Когда он подчеркивал: «Я человек эпохи Москвошвея», — то слово «эпоха» обозначало среду обитания, проживания. Признаться в том, что душа у эпохи «пеньковая», окончательно идентифицировать ее с «кумой» Мандельштам не был готов. И все-таки в его стихах мы не находим ни единого рецидива историософского малодушия перед «бредовой» реальностью 30-х годов, хотя поводов к тому было более чем достаточно.

В «Путешествии в Армению» он писал: «Художник по своей природе — врач, исцелитель. Но если он никого не врачует, то кому и на что он нужен?» (СС—IV, 3, 384). Московский цикл был попыткой преодолеть бесцельность существования «трамвайной вишенки»:

Из густо отработавших кино,
Убитые, как после хлороформа,
Выходят толпы — до чего они венозны,
И до чего им нужен кислород...

Кислород — метафора врачующей силы творчества, и именно художник способен дать его толпе. После Армении, вернувшей Мандельштаму способность обостренно радоваться чувственной прелести мира, на очереди стояла Москва,

испытывавшая его способность видеть мир в богатстве форм, красок и звуков. Это тоже был вызов.

«Буддийская Москва» осталась в отрывках из уничтоженных стихов, а в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» эпитет «буддийский» утратил свой негативный историософский смысл, наполнившись иным содержанием. Буддийское лето — всего лишь характеристика теплой, неподвижной летней ночи, тогда как для самой Москвы Мандельштам искал другие определения. Комментируя московские стихи, Надежда Яковлевна дважды повторила слово «шум». Москва в них, действительно, предстает прежде всего своим «шумовым», акустическим обликом: «С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких железных...».

Мандельштам имел в виду удары молота по рельсу и перестуки ремонтного инструмента при осмотре трамвайных путей[30]. Эти шумы складываются в музыкальный строй:

Ты скажешь — где-то там на полигоне
Два клоуна засели — Бим и Бом,
И в ход пошли гребенки, молоточки,
То слышится гармоника губная,
То детское молочное пьянино:
— До — ре — ми — фа
И соль — фа — ми — ре — до.

Похожий смысловой ход уже имел однажды место в стихотворении «1 января 1924», где стрекотанье ундервудов на улицах Москвы превращалось в музыку.

В московском цикле готовы были сложиться в общую музыкальную картину вообще все городские шумы:

Река Москва в четырехтрубном дыме
И перед нами весь раскрытый город:
Купальщики-заводы и сады
Замоскворецкие. Не так ли,
Откинув палисандровую крышку
Огромного концертного рояля,
Мы проникаем в звучное нутро?

Вопреки желчной характеристике Замоскворечья, данной в «Путешествии в Армению», замоскворецкие сады оказываются здесь частью большого европейского города. «Четырехтрубный дым» невольно рождал морские ассоциации, а сам

город представал европейским концертным инструментом, воспетым в стихах, посвященных Генриху Нейгаузу.

Кроме музыкальных аналогий, в московских стихах важны были и аналогии живописные:

К Рембрандту входит в гости Рафаэль.
Он с Моцартом в Москве души не чает.

«Москва подобрела, — записывал Мандельштам в набросках к «Путешествию в Армению», — город <был> чудный, подробный, дробный, с множественным и сложным <зреньем>, как устройство <глаза у комнатной мухи> мушиного глаза, зреньем» (СС—IV, 3, 378). Категория «сложного зренья», с одной стороны, напоминала об увлечении Мандельштама биологией, с другой — говорила о его увлечении живописью импрессионистов, которых он открыл для себя после возвращения из Армении.

В московских стихах возникала полная солнца и воздуха панорама города, в которой глазом живописца ощупывались цвет и форма — «черная оспа» бульварных тополей (то есть черные сережки в листве), «астраханская икра асфальта», «фисташковые голубятни» кремлевских башен. Московский Кремль, отраженный в спокойном зеркале Москва-реки, напоминал детскую переводную картинку, которая перед тем, как наклеиться на бумагу, должна намокнуть в воде (декалькомани):

Сегодня можно снять декалькомани,
Мизинец окунув в Москву-реку,
С разбойника Кремля. Какая прелесть
Фисташковые эти голубятни...

Если в 1918 году Москва была названа Мандельштамом «непотребной», а в начале 20-х именовалась Пекином, если московская земля представлялась ему «скупым и злым» материковым суглинком, то теперь город купался в воздушной, влажной среде и виделся сквозь призму полотен Монэ и Ренуара. В набросках к «Путешествию в Армению» он писал: «В комнате Клода Монэ (и Ренуара) воздух речной. (Входишь в картину по скользким подводным ступеням дачной купальни. Температура 16° по Реомюру). [...] Глаз требует ванны. Он разохотился. Он купальщик» (СС—IV, 3, 384). Соответственно, «импрессионистической» оказывалась и Москва с ее ку-

пальщиками-заводами, речными отражениями, яликами на воде. Столица «срединного материка» поплыла:

Держу в уме, что нынче тридцать первый
Прекрасный год в черемухах цветет,
Что возмужали дождевые черви
И вся Москва на яликах плывет.

Московский воздух представал стихией птичьего движения — «воробьи», «воробьиный хмель», «ласточки с Янцзы», «голубятни». Сходным образом воздушная среда, в которой все живет и движется, уже была описана в «Нашедшем подкову». Вновь, как в «пиндарическом отрывке», возобновлялся мотив лошадиных бегов, но об этом чуть ниже. Воздух и вода становились прежде всего символами связи, сообщения. «Живописные сквозняки», сошедшие с полотен импрессионистов, превращались в «пневматическую почту», а речной пейзаж — в почтовые знаки:

Эти судоходные марки и открытки,
По которым носимся и несемся мы.

Даже «ласточки с Янцзы» — и те символизируют сообщение между Москвой и Пекином, функционально замещая евразийский мотив «канатов железнодорожных путей».

Мандельштам рисует Москву как европейскую столицу, и не удивительно, что он переосмысливает собственные негативные историософские характеристики, дававшиеся ей в стихах и статьях начала 20-х годов. В 1916 году он сравнил колокольню Ивана Великого с разбойником, у которого вырван язык; в 1918-м писал о «страшном виде разбойного Кремля». Теперь, в 1931-м, словосочетание «разбойник Кремль» звучало иронически-ласково, а Иван Великий именовался «великовозрастным недорослем», которого надо бы послать за границу, да — поздно:

А в недорослях кто? Иван Великий —
Великовозрастная колокольня —
Стоит себе еще болван болваном
Который век. Его бы за границу,
Чтоб доучился... Да куда там! Стыдно!

Московские трубы, из которых шел дым, напоминали корабельные, подчеркивая промышленную вертикаль в пано-

раме города. В облике Москвы Мандельштам стремился выделить европейские черты.

Восточные — «буддийские» и «китайские» — приметы столицы при этом не столько устраняются, сколько нейтрализуются, будучи переведены в иную тональность — как, например, мотив «чистых и честных китайцев», которые в «распаренных и душных подвалах»

Хватают палочками шарики из теста,
Играют в узкие нарезанные карты
И водку пьют, как ласточки с Янцзы.

Связь Москвы с Китаем остается, но это, так сказать, европейская, международная связь. Она легка и воздушна.

Молодые рабочие на улицах Москвы, сверкающие «татарскими спинами», не противоречат европейскому облику города:

Татарские сверкающие спины
С девической повязкой на хребтах,
Таинственные узкие лопатки
И детские ключицы. Здравствуй, здравствуй,
Могучий некрещеный позвоночник,
С которым проживем не век, не два!..

«Татарский» элемент входит в состав новой культуры европейского типа, а «некрещеный позвоночник» можно и окрестить, как это уже не раз бывало на Москве. От «востока» остается лишь чувство таинственности. Но более всего здесь угадывается пушкинское: «Здравствуй, племя младое, незнакомое!» Перед нами — попытка приятия жизни в ее собственных формообразующих возможностях.

То чувство страха и отвращения, которое возникало в стихах «волчьего цикла», Мандельштам явно стремился преодолеть. Если в «Неправде» шестипалая старуха подавала отвар из ребячьих пупков, то новая Москва представала в облике няньки, у которой «сорок тысяч люлек» и «пряжа на руках». В «Tristia» пряжа была связана с веретеном, движением по кругу, тогда как в московском цикле она становилась знаком длительности, непрерывности, исключающей зияние и обрыв. Руки Москвы заняты делом строительства, роста. В этой майской Москве желанными гостями становились великие художники Европы.

Я уже сказал о том, что традиционные историософские ка-

тегории применительно к советской жизни 20—30-х годов выявляли свою условность. Мандельштам в московском цикле остро и мучительно осознавал, что имеет дело с каким-то принципиально новым типом жизни — не старомосковским, не петровским, не европейским. В стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...» живопись старых европейских мастеров в московских музеях не случайно принимала остраненно-пугающий характер:

Вхожу в вертепы чудные музеев,
Где пучатся кащеевы Рембрандты,
Достигнув блеска кордованской кожи,
Дивлюсь рогатым митрам Тициана
И Тинторетто пестрому дивлюсь.

Коричневый сумрак рембрандтовских полотен назван «кащеевым», а лоск масляной живописи напоминает «блеск кордованской кожи», что на фоне «астраханской икры асфальта» и «страусовых перьев арматуры» смотрится сюрреалистично. Музеи потому и названы «чудными вертепами», что вводят в иной — запретный и запредельный — мир. На фоне попытки сделать Рембрандта и Рафаэля гостями Москвы это выглядит тем более впечатляюще.

В полном воздуха и влаги московском пейзаже просвечивало нечто странное, тревожащее, едва ли не пугающее:

Бывало, я, как помоложе, выйду
В проклеенном резиновом пальто
В широкую разлапицу бульваров,
Где спичечные ножки цыганочки
в подоле бьются длинном,
Где арестованный медведь гуляет —
Самой природы вечный меньшевик.
И пахло до отказу лавровишней...
Куда же ты? Ни лавров нет, ни вишен...

Параллель к этим стихам отыскивается в монологе Лауры из «Каменного гостя» Пушкина:

Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет...

Лимон и лавр у Мандельштама функционально заменены лавровишней, запах которой так же исчезает с улиц Москвы

1931 года, как цыганочка, ручной медведь и меньшевик. Это — исчезновение европейского запаха свободы, невозможность того синтеза, который однажды почудился Мандельштаму в московских соборах «с их итальянскою и русскою душой».

Новая русская жизнь не мерилась привычными аналогиями. Музыка Моцарта, живопись Тициана, Рембрандта, Рафаэля, импрессионистов, поэзия Пушкина — ничто не выражало подлинной сути ее формообразования. Надежда Яковлевна свидетельствовала о том, как сомневался Мандельштам в некоторых смысловых ходах московских стихов. «Татарские сверкающие спины», — писала она, — он выкинул без малейших сомнений из-за последней строчки: «Что-то совсем другое», — сказал он. Иначе говоря, мальчишки на берегу реки лишь в первую и какую-то умиленную минуту показались ему основой жизни, но он прекрасно понимал, что они так же мало связаны с происходящим, как он сам» (Комментарий, 215).

В длительность и устойчивость новой жизни Мандельштам, судя по всему, верил плохо, и собственное заявление («проживем не век, не два») ему самому казалось не вполне основательным. В итоге место строфы о «могучем некрещеном позвоночнике» в окончательном тексте стихотворения осталось непроясненным. Зато в «Путешествие в Армению» вошли строки о «пресных и жестоких лицах» московских обывателей.

В московских стихах возобновлялся знакомый еще по 20-м годам мотив «обманного времени», неуловимого, как ящерица, и даже «жуликоватого»:

Я подтяну бутылочную гирьку
Кухонных крупно скачущих часов.
Уж до чего шероховато время,
А все-таки люблю за хвост его ловить,
Ведь в беге собственном оно не виновато
Да, кажется, чуть-чуть жуликовато...

В другом месте Мандельштам выразится еще жестче:

Мне кажется, как всякое другое,
Ты, время, незаконно!

Уверенный в том, что «нет бытия вне сравнения» (СС—IV, 3, 406), он мучительно сознавал, что «жуликоватое», «неза-

конное» время не с чем сравнивать. «Новое», — писала Надежда Яковлевна, — представлялось ему в виде спортивных праздников (ездил на какой-то футбол) и «стеклянных дворцов» — несомненной реминисценцией «хрустального дворца» Достоевского плюс отвратительно построенный дом на Мясницкой, сделанный по замыслу Корбюзье. Столбы — курьи ножки» (Комментарий, 214).

Она имела в виду следующие стихи:

Как мальчишка
За взрослыми в морщинистую воду,
Я, кажется, в грядущее вхожу,
И, кажется, его я не увижу...

Уж я не выйду в ногу с молодежью
На разлинованные стадионы,
Разбуженный повесткой мотоцикла,
Я на рассвете не вскочу с постели,
В стеклянные дворцы на курьих ножках
Я даже тенью легкой не войду.

Стеклянные дворцы, это расхожее представление о будущем, прочно вошедшее в русское культурное сознание еще с конца XVIII века, было тиражировано Чернышевским и подверглось полемическим нападкам Достоевского. «Морщинистая вода» — непроницаемая граница, отделяющая настоящее от будущего (вспомним платоновского рыбака из «Чевенгура», ушедшего под воду, как в инобытие). Московская жизнь потому и не определялась через европейские аналогии, что ее будущее вообще оказывалось за гранью реального, и где-то впереди Мандельштаму смутно мерещился провал.

Так что вхождение в новую действительность для него оставалось проблемой, в решении которой не помогало даже осознание себя разночинцем. Последнее, наоборот, обостряло чувство собственной несовместимости с веком:

Чур, не просить, не жаловаться! Цыц!
Не хныкать — для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги, чтоб я теперь их предал?
Мы умрем как пехотинцы,
Но не прославим ни хищи, ни поденщины, ни лжи.

Тут речь шла о праве разночинца в большей степени на достойную смерть, чем на жизнь, в которой торжествуют «хищь», «поденщина» и «ложь». Мандельштаму оставалась позиция отвергнутого эпохой разночинца с его европейскими нормами и ценностями, которые к этой жизни были неприменимы:

Есть у нас паутинка шотландского старого пледа.
Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру.

И все же вопреки всему он упорно отстаивал свое право быть человеком толпы в большом, хлопотливо строящемся городе. Мандельштам варьировал тему прорыва той непроницаемой границы, которая отделяла его от «высокого племени людей». Так закономерно возникала тема скачек, бегов, стремительного движения на дистанции:

Держу пари, что я еще не умер,
И, как жокей, ручаюсь головой,
Что я еще могу набедокурить
На рысистой дорожке беговой.
.....
Не волноваться. Нетерпенье — роскошь,
Я постепенно скорость разовью —
Холодным шагом выйдем на дорожку,
Я сохранил дистанцию мою.

«Я вступил в возраст ребра и беса», — сказал он о себе в «Путешествии в Армению» (СС—IV, 3, 378). Возраст «ребра и беса» связывался с темой скачек, возвращения молодости и, следовательно, темой Фауста:

И Фауста бес — сухой и моложавый —
Вновь старику кидается в ребро
И подбивает взять почасно ялик,
Или махнуть на Воробьевы горы,
Иль на трамвае охлестнуть Москву.

Ассоциация с Фаустом возникла не сразу. Сначала были варианты:

Какой-то бес, сухой и моложавый
.....
Московский бес, сухой и моложавый

Бес в конце концов оказывался не «каким-то» и не «мос-

ковским», а европейским, гетевским. С ним связывалась тема «незаконно» возвращаемой молодости, благодаря которой можно войти в строй чужой, молодой жизни. Вместе с тем фаустовский бес превращал лирического героя Мандельштама в европейца-чужака, молодость которого становилась не столько условием вхождения в московское житье-бытье, сколько вызовом ему.

Когда Мандельштам в стихотворении «Сегодня можно снять декалькомани...» заявлял, что

> ...рождены для наслажденья бегом
> Лишь сердце человека и коня, —

он, в сущности, возвращался к одному из ключевых мотивов «Нашедшего подкову», где подкова и конь оказывались разъединенными, а движение — иссякшим.

Теперь «сердце человека и коня» объединялись, чтобы возобновить движение. В новой Москве конь функционально заменялся трамваем на улице, яликом на реке, пневматической почтой в воздухе. Участие в этом движении должно было вернуть бездомному лирическому герою московского цикла «комплекс культуры, родины и оседлой гражданственности» (СС—IV, 3, 329).

Но ассоциация с Фаустом неизбежно вносила чувство бездомности, и у Ральфа Дутли имелись все основания полагать, что в стихотворении «Довольно кукситься. Бумаги в стол засунем...» присутствует фигура Виллона, искусно замаскированного под «парикмахера Франсуа»[31]. Семен Липкин вспоминал, как вспылил Мандельштам в ответ на его предложение заменить «приблизительную» рифму «обуян — Франсуа» на более точную «обуян — Антуан»: «Чушь! Осел на ухо наступил!» Липкин предположил, что Мандельштаму «в данном случае важна была не школьная точность рифмы, а открытый, ничем не замкнутый звук в конце строфы — Франсуа» (СС—IV, 3, 25).

Отчасти мемуарист прав. Мандельштаму, действительно, была важна легкость звучания, поскольку речь шла о «рысистой дорожке беговой». Да и в контексте мандельштамовского увлечения пленэрной живописью импрессионистов это имя оказывалось «французским» и «воздушным». Однако главное заключалось в том, что имя «Франсуа» созвучно «обуянности» бесом. Выбирая это имя, Мандельштам воз-

вращался к образу бездомного, «бедокурящего» поэта XV века — Франсуа Виллона.

Виллоновские ассоциации, равно как и фаустовские, возникали в силу ощущения поэтом незаконности собственного положения в эпохе. Причем эта незаконность осознавалась как черта личности, проявленная еще в детстве и отрочестве:

Когда в далекую Корею
Катился русский золотой,
Я убегал в оранжерею,
Держа ириску за щекой.
.....
Самоуправство, своевольство,
Поход троянского коня,
А над поленницей посольство
Эфира, солнца и огня.

Был от поленьев воздух жирен,
Как гусеница, на дворе,
И Петропавловску-Цусиме
Ура на дровяной горе...

«Ириска за щекой» демонстративно противопоставлялась русской политике на Дальнем Востоке, а трагедия Цусимы встречалась детским «ура». Выбор собственного пути здесь осознается как «своевольство», за которым неминуемо должно последовать наказание:

К царевичу младому Хлору
И — Господи благослови! —
Как мы в высоких голенищах
За хлороформом в гору шли.

Фигура Виллона, которого Мандельштам позже назовет «разбойником небесного клира», осознавалась как ключ к собственной судьбе:

Я пережил того подростка,
И широка моя стезя —
Другие дни, другие гнезда,
Но не разбойничать нельзя.

С тою же долей незаконности в Москве начала 30-х годов появится булгаковский Воланд, но «бедокурить» он будет уже по-иному. Мандельштам же от фаустовско-виллоновских ассоциаций двинется к дантовским.

В мае 1932 года было написано стихотворение, носившее в разных редакциях разные названия — «Новеллино», «Флорентийцы». В Воронеже от него отпочковалось отдельное восьмистишие о бегунах в Вероне:

Вы помните, как бегуны
В окрестностях Вероны
Еще разматывать должны
Кусок сукна зеленый.
Но всех других опередит
Тот самый, тот, который
Из песни Данта убежит,
Ведя по кругу споры.

Надежда Яковлевна, написав, что это стихотворение «о старике, который бегает быстрее, потому что больше знает», указала и на его подтекст: «Оно относится к тому месту в «Комедии», где говорится про Брунетто Латини, учителя Данте» (Комментарий, 221—222). Образ старика, бегающего быстрее молодых, свидетельствовал о преодолении фаустовского соблазна незаконного обретения молодости.

«В дантовском понимании, — уточнит Мандельштам в «Разговоре о Данте», — учитель моложе ученика, потому что «бегает быстрее». [...] Омолаживающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши — победителя на спортивном пробеге в Вероне» (СС—IV, 3, 220). Стариком в роли победителя ощущал себя сам Мандельштам, для которого стать моложе означало остаться верным собственному творчеству.

Мандельштам имел в виду то место из XV песни «Божественной комедии», где Данте встречает своего учителя Бруно Латини, заключенного в третьем поясе седьмого круга Ада. Латини ободряет ученика, призывая довериться «своей звезде» и называя его путь «небесам угодным». Он просит только сохранить его «клад» — написанную им «Книгу о сокровище»: «Храни мой клад, я в нем живым остался».

С этим эпизодом связаны два чрезвычайно важных для Мандельштама мотива — верность избранному пути и уверенность в том, что он останется в собственном творчестве молодым и живым. Завершается XV песнь строфой, которая вдохновила Мандельштама на стихотворение о бегунах Вероны:

Он обернулся и бегом помчался,
Как те, кто под Вероною бежит
К зеленому сукну, причем казался
Тем, чья победа, а не тем, чей стыд.

Если вспомнить метафору «смола кругового терпенья», то в ней дантовский подтекст обнаруживается в теме кругового объезда Москвы. Бруно Латини обречен бежать по кругу так же, как лирический герой Мандельштама — ехать по Садовому кольцу. Оба они принадлежат к породе творцов, которым дана возможность стать «тем, чья победа, а не тем, чей стыд». Бег по кругу символизировал у Мандельштама строго отмеренное человеку историческое время, из которого невозможно вырваться. «Век — барсучья нора, — заметил он однажды, — и человек своего века живет и движется в скупо отмеренном пространстве [...]»[32]. И только творчество оказывается сильнее этого закона.

В начале 30-х годов Мандельштам выходил на финишную прямую, хорошо понимая ее освобождающий и гибельный характер. Финалистские настроения все отчетливее окрашивают его историософию. До сих пор Мандельштам сохранял веру в телеологию космического процесса и человеческой истории. Ему должна была импонировать мысль Бергсона о том, что «жизнь есть движение, обратное материальности», ибо она есть не приспособление к «данности», а ответ на нее, как на вызов: «Причина действует на жизнь как толчок, как разряд и развертывание»[33].

Всякий раз, испытывая острое чувство катастрофы, Мандельштам стремился ощутить реальность Первотолчка. Но в ситуации 30-х годов оптимальный способ уцелеть заключался как раз в приспособлении к «данности». Философия жизни вытеснялась философией выживания, и это обессмысливало бергсоновскую идею эволюции, которая переставала быть «творческой».

В мае 1932 года Мандельштам написал стихотворение, в котором поведение человека уподоблено линьке зверя и метанию икры рыбой:

Линяет зверь, играет рыба
В глубоком обмороке вод —
И не глядеть бы на изгибы
Людских страстей, людских забот.

Этика здесь вытесняется этологией — наукой о поведении животных. В «Путешествии в Армению» Мандельштам писал: «Ламарк боролся за честь живой природы со шпагой в руках. Вы думаете, он так же мирился с эволюцией, как научные дикари XIX века? А по-моему, стыд за природу ожег смуглые щеки Ламарка. Он не прощал природе пустячка, который называется изменчивостью видов. Вперед! Aux armes!* Смоем с себя бесчестие эволюции» (СС—IV, 3, 200).

Этот явный антидарвинистский пассаж был не столько неоламаркистским, сколько бергсонианским. Впрочем, Бергсон высоко ценил Ламарка за мысль о том, что эволюция образует «самостоятельно развивающиеся линии» и, следовательно, телеологична по существу[34]. За невинной формулировкой «изменчивость видов», на которую так обрушился Мандельштам, вставала мысль о приспособляемости как универсальной основе поведения любого живого существа, в том числе и человека. Именно это и называл Мандельштам «бесчестьем». Не случайно у процитированной выше строфы был другой вариант:

Но не хочу уснуть, как рыба,
В глубоком обмороке вод,
И дорог мне свободный выбор
Моих страданий и забот.

Чаадаевский мотив свободы как высшего принципа поведения возникает здесь в кругу проблем биологического характера и адресуется социально-исторической ситуации 30-х годов.

В статье «К проблеме научного стиля Дарвина» Мандельштам повторил свою излюбленную мысль об истории как «лестнице Иакова», говоря о «живой цепи органических существ, подвижной лестнице, стремящейся к совершенству» (СС—IV, 3, 213). Историософская позиция подкреплялась биологическими увлечениями Мандельштама и вырастала в символ огромной художественной силы. Это относится, в первую очередь, к стихотворению «Ламарк».

Ю.Н.Тынянов был первым, кто «объяснил, чем оно замечательно: там предсказано, как человек перестает быть человеком. Движение обратно» — и «назвал это стихотворение гениальным», — вспоминала Надежда Яковлевна[35]. В «Ком-

* К оружию! *(фр.)*

ментарии» она усилила и заострила тыняновскую трактовку: «[...] Страшное падение живых существ, которые забыли Моцарта и отказались от всего (мозг, зрение, слух) в этом царстве паучьей глухоты. Все страшно, как обратный биологический процесс» (Комментарий, 219). Однако при ближайшем рассмотрении концепция «Ламарка» оказывается более сложной.

В «Путешествии в Армению» Мандельштам сформулировал тему стихотворения так: «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия — ад для человека» (СС—IV, 3, 201). В соответствии с этим Вяч. Вс. Иванов определил основной смысл этой вещи как «путешествие в ад» с Ламарком в роли Вергилия. Он писал, что Мандельштам «воспринял не только основные идеи Ламарка, но и образы, которые тот использовал в своих работах. Одним из таких ключевых образов является лестница, другим — спуск, или «деградация», которая выражается в потере важных органов и способностей теми животными, которые находятся на нижних ступенях этой лестницы. Мандельштам описывает «деградационные потери» почти словами Ламарка [...]»[36].

Правота Вяч. Вс. Иванова полностью подтверждается самим Ламарком: «[...] Природа, создав с помощью длительного времени всех животных и все растения, действительно, образовала в том и другом царстве подлинную л е с т н и ц у в смысле непрерывно возрастающего усложнения в организации живых тел». Но, продолжал он, «если рассматривать естественный ряд животных в направлении от наиболее совершенных [...] к наиболее несовершенным из них», то мы столкнемся с феноменом «удивительной д е г р а д а ц и и»[37].

Стихотворение Мандельштама начиналось мотивом спуска, в результате которого человек оказывался на последней ступени эволюционной лестницы:

> Если все живое лишь помарка
> За короткий выморочный день,
> На подвижной лестнице Ламарка
> Я займу последнюю ступень.

Деградационные потери в процессе этого спуска состояли в утрате зрения («Зренья нет — ты зришь в последний раз») и слуха («Наступает глухота паучья»). Движение вниз идет через «разломы» и «провалы», в каждом из которых человек

оставляет часть своих высших способностей. Самая непоправимая — утрата головного мозга:

И от нас природа отступила —
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

Сравнение «продольного мозга» с вложенной в ножны шпагой возвращает к началу стихотворения, где Ламарк был назван «фехтовальщиком» за честь природы. Человеку, утратившему мозг, фехтовать больше незачем и нечем, ибо, как писал Ламарк, «если нет ни головного, ни продольного мозга, нервная система больше не существует»[38]. Здесь — истоки одного из важнейших мотивов «Стихов о неизвестном солдате», где череп выступает как символ эволюционного достоинства человечества и одновременно как печальный знак его возможного конца, эволюционного срыва.

Вот почему возникает необходимость откорректировать тыняновскую трактовку «Ламарка», принятую и развитую Надеждой Яковлевной. Ведь желание спуститься к «кольчецам и усоногим», исчезнуть, «как Протей» (кольчецы, усоногие, протей — все это термины ламарковой классификации), высказывается лирическим субъектом стихотворения абсолютно добровольно:

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Более того, тут парадоксально возникает перекличка с ранней творческой декларацией Мандельштама 10-х годов:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись..!

Но если низшие формы органического бытия — ад для человека, то зачем добровольно спускаться туда даже с таким замечательным Вергилием, как Ламарк?

В «Ламарке» обращает на себя внимание его двухголосая структура. Здесь звучит голос поэта, заявляющего о своем спуске вниз, и голос Ламарка, который дает этапам этого движения точный и трезвый комментарий биолога, сохраняющего разум до самой последней черты, за которой опус-

кается «подъемный мост». «Ламарк чувствует провалы между классами. Он слышит паузы и синкопы эволюционного ряда» (СС—IV, 3, 202) — в этой мандельштамовской характеристике сформулирована главная, пожалуй, особенность ламарковского «комментария».

Движение по «лестнице Иакова» в Библии дано как снизу вверх, так и наоборот — по ней «восходят и нисходят ангелы» (Быт., 28, 12). Но таково же оно и на «лестнице Ламарка». Автор «Философии зоологии» подчеркивал, что «природа — это общий и непреложный порядок»[39], и сама деградация — «результат неизменного плана, выполняемого природой», если рассматривать «порядок природы в последовательности, обратной действительной»[40]. В мандельштамовской интерпретации это означает, что движение вниз идет через «провалы между классами», а движение верх — через «паузы и синкопы эволюционного ряда». В первом случае идет убывание музыки до «глухоты паучьей», во втором — ее возрастание до Моцарта и Баха.

«Лестница Иакова» в раннем творчестве Мандельштама присутствовала как религиозный подтекст архитектурных и музыкальных мотивов. В «Утре акмеизма» Мандельштам писал о том, что художник «не хочет другого рая, кроме бытия», и этим подлинным бытием оказывалась бесконечно «более убедительная действительность искусства» (СС—IV, 1, 177). Убежденность в том, что действительность должна быть сотворена, осталась и в 30-е годы краеугольным камнем его мировоззрения.

Поэтому «лестница живых существ», устремленная к эволюционному совершенству, была ни чем иным, как биологической транскрипцией все той же «лестницы Иакова». Причем Мандельштам очень рано, еще начиная со «Скрябина и христианства», понял, что для человека XX столетия равно открыты оба пути — вверх и вниз по «лестнице» — и существует свобода выбора того или иного пути. Эволюция ничем не застрахована от того, чтобы стать инволюцией.

Однако страх перед «провалами» и «разломами» был отнюдь не главной темой «Ламарка». Как я уже сказал, Мандельштам находил в «Философии зоологии» не только мысль о провале, но и идею природы как п о р я д к а. Лирический герой стихотворения добровольно решается спуститься в эти провалы лишь для того, чтобы восстановить порядок.

Если вспомнить одну из ключевых формул «Стихов о неизвестном солдате»: «Впереди не провал, а *промер* (курсив мой — В.М.), то можно сказать, что главная мысль «Ламарка» — о превращении «провала» в «промер», бессмыслицы в смысл. И, кроме Священного Писания с его лестницей Иакова, здесь важен отсыл к Священному Преданию с его добровольным Сошествием Христа во Ад. Дантовско-ламарковские ассоциации входят в стык с христологическими, а все стихотворение в целом приобретает сотериологический смысл, не замеченный ни Тыняновым, ни Надеждой Яковлевной.

В последней строфе «Ламарка» речь идет об Абсолютном Провале:

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

«Красное дыханье, гибкий смех» — характеристика Существа, лежащего за пределами ламарковской и вообще всякой научной классификации. Это образ Того, кто находится на самом дне бытия и с Кем человек, решивший промерить собою открывшиеся провалы, столкнется на самом низу эволюционной лестницы. Тут, по точному выражению Б.М.Эйхенбаума, имеет место «биологизм как визионерство», как «широкий семантический круг»[41].

«Ламарк» подвергал сомнению общегуманистические иллюзии относительно прочного положения человека в центре мироздания. Этих иллюзий послереволюционная русская интеллигенция еще склонна была крепко придерживаться. Так, в начале 20-х годов один из современников Мандельштама горделиво писал: «Предельная животность не дана человечности [...]. На скале нашей есть деление, ниже которого мы не опускаемся, и наличность такой нормы уже не позволяет нам вернуться в недра первобытной косности. Двери туда навеки захлопнулись за нами. Человек не может быть разжалован»[42]. В «Ламарке» все происходило с точностью до наоборот — человек был разжалован, а двери за ним «навеки» захлопывались. И снова историософская интуиция Мандельштама совпадала со шпенглеровскими прогнозами.

Стоит вспомнить мысль Шпенглера о том, что на излете культурной формы человек снова делается неисторичным, начиная войну «за голую власть, за животное превосходство»:

«На место исторических эпох снова приходят биологические периоды»[43]. Но если для автора «Заката Европы» в этом заключалась суровая необходимость перехода культуры в цивилизацию, то Мандельштам ощущал то же самое как надвигающуюся катастрофу человечности.

Спуск, предпринимаемый лирическим героем «Ламарка», был подлинно свободным выбором и жертвенной миссией, или, говоря другими словами, «ответом» на угрозу антропологической катастрофы. Воспользовавшись формулировкой Бергсона, можно сказать, что интеллект в данном случае переживал «в обратном порядке свой собственный генезис»[44].

Однако здесь он сталкивался с опытом, до той поры в полной мере еще не изведанным — заглядывания в бездну, скрывающую то, от чего «сама природа отступила». В «Ламарке» Мандельштам мерил открывшийся провал собой, намечая тем самым понимание судьбы поэта как добровольной искупительной жертвы за человечество. Структурно эта тема будет проявлена, однако, позже — в «Стихах о неизвестном солдате».

IV. СТИХИ О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Надежда Яковлевна свидетельствовала, что в 1932 году Мандельштам усиленно собирал издания русских поэтов, приступая к «пересмотру русской поэзии XIX века» (Комментарий, 223). Логика этого пересмотра намечается в загадочном стихотворении «Дайте Тютчеву стрекозу...»:

Дайте Тютчеву стрекозу —
Догадайтесь почему!
Веневитинову — розу.
Ну, а перстень — никому.

Боратынского подошвы
Изумили прах веков,
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

А еще над нами волен
Лермонтов, мучитель наш,
И всегда одышкой болен
Фета жирный карандаш.

Строфа о Хомякове, борода которого прибита гвоздями «на вратах Ерусалима», в беловом тексте не получила окончательно утвержденного места, и к ней я вернусь несколько позже.

Перечень русских поэтов носит как бы классификационный характер — каждому из имен соответствует точный признак, но он-то и выглядит как загадка: «Догадайтесь почему!» И.Месс-Бейер, посвятившая лирике Мандельштама 30-х годов большую работу, видела в его поздних стихах, в том числе и этих, «метод сознательной политической зашифровки-аллегории» и даже «тайнопись, выработанную веками борьбы писателей с властью»[45]. Но то, что зашифровано аллегорически, прочитывается однолинейно, ибо, как выразился Мандельштам: «Разряд равен заводу. На сколько заверчено, на столько и раскручивается. Пружина не может отдать больше, чем ей об этом известно» (СС—IV, 2, 259).

Начнем с тютчевской стрекозы, которую мандельштамоведы давно нашли в стихотворении «В душном воздуха молчанье...»:

В душном воздуха молчанье,
Как предчувствие грозы,
Жарче роз благоуханье,
Звонче голос стрекозы...

Чу! за белой, дымной тучей
Глухо прокатился гром;
Небо молнией летучей
Опоясалось кругом...

Видимо, эти стихи имел в виду Мандельштам, когда писал: «Прообразом исторического события в природе служит гроза. [...] Всмотримся пристально вслед за Тютчевым, знатоком грозовой жизни, в рождение грозы» (СС—IV, 1, 276). Следовательно, «стрекоза» означает способность Тютчева «вслушиваться» в «грозовые» минуты истории, то есть в процессы не только природного, но и исторического формообразования.

Роза отсылает к стихотворению Веневитинова «Три розы»:

В глухую степь земной дороги,
Эмблемой райской красоты,
Три розы бросили нам боги,
Эдема лучшие цветы.

Первая роза — та, на которой поет традиционный соловей:

Она любовница зефира
И вдохновенье соловья.

Вторая — утренняя заря, которая,

На раннем небе расцветая,
Пленяет яркой красотой.

Третья — румянец на щеках возлюбленной, увы, подвластный времени, а потому однократный и недолгий:

И тщетно утра луч проглянет:
Не расцветет опять она.

Таким образом, роза, вручаемая Веневитинову как знак обретенного творческого бессмертия, торжествующего над временем, — это вечная роза его стихов.

Что касается перстня, то Надежда Яковлевна утверждала, что речь идет не о веневитиновском перстне, а о пушкинском, воспетом в стихотворении «Храни меня, мой талисман...»: «То, что принадлежит Пушкину, не может принадлежать никому» (Комментарий, 223—224). Однако есть более убедительная трактовка В.Мордерер и Г.Амелина: «В июне 1931 года, в связи с тем, что на территории Данилова монастыря был организован приемник для несовершеннолетних правонарушителей, упразднилось и монастырское кладбище. Началось массовое вскрытие могил, эксгумация и перенесение праха русской литературы на Новодевичье кладбище». Вот тогда-то при перенесении праха Веневитинова «перстень был снят с руки и передан в Литературный музей»[46].

Мандельштама не могла не поразить странная, мистическая перекличка этого события со стихотворением Веневитинова «К моему перстню»:

Ты был отрыт в могиле пыльной,
Любви глашатай вековой,
И снова пыли ты могильной
Завещан будешь, перстень мой.
.....
Века промчатся, и быть может,
Что кто-нибудь мой прах встревожит
И в нем тебя отроет вновь.

Напомню, что в «Грифельной оде» перстень выступал как знак непрерывности, сохранения памяти. На фоне парадоксально исполнившегося пророчества Веневитинова перстень и в самом деле оказывался тем, что передается и не может стать ничьей собственностью. Ему не дано затеряться ни в глубинах забвения, ни в реальной могиле. Он продолжает переходить из рук в руки, напоминая о том, что поэт — временный носитель вневременного дара.

Строфа о Баратынском имела несколько вариантов, каждый из которых выразителен сам по себе, и это говорило о том, с какой настойчивостью Мандельштам добивался единственно важного для себя смысла. Сначала было:

Тихо шаркают подошвы
Недочитанных стихов,
И плывут без всякой прошвы
Наволочки облаков.

«Наволочки облаков» отсылают к стихотворению Баратынского, которое стоит процитировать полностью:

Чудный град порой сольется
Из летучих облаков,
Но лишь ветр его коснется,
Он исчезнет без следов.

Так мгновенные созданья
Поэтической мечты
Исчезают от дыханья
Посторонней суеты.

Облака Баратынского, вопреки их «летучести» и «мгновенности», обретают у Мандельштама вечность, как и роза Веневитинова. «Недочитанные стихи», символизирующие роковым образом оборванное творчество, связывали рано умершего Веневитинова с безвременно скончавшимся в Италии Баратынским. Его стихи упрямо продолжают «шаркать подошвами», как упрямо продолжают плыть в небе воспетые им эфемерные облака. Любопытно, что Мандельштам интуитивно воспроизвел представление о связи понятия стиха (от греческого «стихос») с понятием хождения[47].

Поэтому в окончательной редакции появилось:

Боратынского подошвы
Изумили прах веков.

Но так как «прах» ничему уже не может «изумляться», возник иной вариант:

Боратынского подошвы
Раздражают прах веков.

Слово «раздражают» резко усилило мотив победы поэтического слова над прахом и тленом. То, что должно лежать (прах), попирается тем, что живет и ходит. «Прах веков» был еще одним дополнительным отсылом к разрытой могиле в Даниловом монастыре и одновременно скрытым цитированием пушкинского «Памятника»:

Душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит.

«Мучитель» Лермонтов в дополнительном объяснении не нуждается — и в «Концерте на вокзале», и в «Грифельной оде» речь шла о недостижимой гармонии «разговаривающих» звезд. Зато строки о Фете вызвали у исследователей Мандельштама ряд догадок более остроумных, чем убедительных. Неоднократно указывалось на этимологию немецкой фамилии «Фет» — «fett» означает «жирный». А относительно «одышки» Омри Ронен выдвинул предположение, согласно которому Мандельштам имел в виду карандашную правку на одном из последних стихотворений страдавшего астмой Фета — «Когда дыханье множит муки...»[48].

Стихотворение, о котором идет речь, было послано Фетом великому князю Константину Константиновичу (К.Р.) и его супруге Елизавете Маврикиевне в ответ на сочувственное письмо по поводу болезни поэта. В фетовском письме была фраза: «Я жестоко страдаю, и вдыхание эфира мало помогает»[49]. И все-таки с предположением Ронена вряд ли можно согласиться.

Во-первых, Мандельштам, разумеется, не мог не знать одного из наиболее известных фактов биографии Фета: поэт страдал одышкой. Во-вторых, фетовский карандаш в стихотворении Мандельштама не является орудием письма (и следовательно, ни о какой карандашной правке речи здесь нет). Это — инструмент рисовальщика, о чем со всей очевидностью свидетельствуют стихи на смерть Андрея Белого:

Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши,
Налетели на мертвого жирные карандаши.

В пользу того, что, говоря о фетовском карандаше, Мандельштам имел в виду не какое-то конкретное стихотворение, а всю его лирику в целом, свидетельствует слово «всегда»: «И всегда одышкой болен // Фета жирный карандаш». И.Месс-Бейер считает, что эпитет «жирный» указывает на некую «густопись» лирической манеры Фета[50], но никакой «густописи» в его стихах нет. Просто Мандельштам знал, что, рисуя с натуры, художник работает быстро и мягким (то есть «жирным») карандашом. В стихах на смерть Андрея Белого «жирные карандаши» торопятся запечатлеть облик мертвого поэта («налетели»), стремясь схватить наиболее выразительные детали. Мандельштам назвал эту спешку «крохоборством», противопоставив ей неторопливую, основательную манеру гравера:

А посреди толпы стоял гравировальщик,
Готовый перенесть на истинную медь
То, что обугливший бумагу рисовальщик
Лишь крохоборствуя успел запечатлеть.

«Жирный карандаш» «обугливает» бумагу: мягкость его грифеля, дающего при нажиме густой черный цвет, уподоблена мягкости угля.

Фет в своих стихах — именно рисовальщик, передающий изменчивую, многоликую жизнь природы; стремительность, с которой запечатлевает он ее мгновенные состояния, напоминает прерывистый, ускоренный темп карандашного наброска. И так как «жирный карандаш» «рисовальщика», задыхаясь, быстро «бегает» по бумаге, в стихах возникает «одышка», напоминая об известном недуге Фета. В более широком смысле «одышка» — оборотная сторона «легкости», то есть речь идет о драматической подоплеке («тяжести») поэтического дара. Мандельштам с его больным сердцем хорошо знал, что такое «одышка» — и не только в физиологическом смысле слова: она была и своеобразной расплатой за стихи.

Строфа о Хомякове у него вызывала сомнения, поскольку она имела иронический и даже пародийный характер:

А еще, богохранима,
На гвоздях торчит всегда
У ворот Ерусалима
Хомякова борода.

На пародийность ее указал Н.И.Харджиев (ОМ, 292), приведя соответствующие строки Хомякова:

Широка, необозрима,
Чудной радости полна,
Из ворот Ерусалима
Шла народная волна.

Надежда Яковлевна свидетельствовала, что строфа о Хомякове «чем-то смущала О.М., и он велел приписать ее только в Воронеже» (Комментарий, 224). Смущала, очевидно, тем, что контрастировала с общим смысловым заданием всего стихотворения. Однако сама полемика с Хомяковым была отнюдь не пародийна.

Ворота, на которых прибита борода знаменитого славянофила, заставляют вспомнить пушкинскую «Песнь о вещем Олеге», где был щит, прибитый «на вратах Цареграда». «Борода» в данном случае и играет роль щита, поскольку она — часть «духовного вооружения» славянофилов. Мы не знаем, какие конкретно произведения Хомякова Мандельштам имел в виду, но с общим смыслом его идей он был, безусловно, знаком.

По убеждению Хомякова, Западная Европа совершенно не поняла христианства, ибо развивалась «под влиянием латинства, т.е. христианства односторонне понятого как внешнего единства». Хранителями истинно апостольской веры являются «по преимуществу же земли славянские и во главе их наша Русь, принявшая истинное христианство издревле, по благословлению Божьему, и сделавшая его сосудом крепким, может быть, в силу общинного начала, которым она жила, живет и без которого она жить не может»[51].

Общинное начало Руси, выдвинутое в центр учения Хомякова, Мандельштам метонимически (и иронически) назвал «бородой». А через аналогию со щитом на вратах Цареграда хомяковская борода приобретает воинственный характер. Причем Восток, который Хомяков противопоставлял Западу, оказывается здесь и Москвой, оплотом воинственно настроенных славянофилов, и — в силу национального мессианизма — Иерусалимом. «Московское» и «иудейское» парадоксально объединялись провинциальной претензией на исключительность. Если Русь, прибив щит на вратах Константинополя, оказалась впоследствии духовной наследницей Византии, то православие московского толка, отвергая иудаизм,

наследует тем не менее его притязания стать религией богоизбранного народа. Это заставляет вспомнить мысль О.Шпенглера о «маккавейской ненависти» православного московского мира «ко всему чуждому и иноверному»[52].

Строфа о Хомякове выпадала из общей логики всего стихотворения, начинавшегося «стрекозой» Тютчева и завершавшегося «карандашом» Фета. Она была слишком самостоятельна по образности и начинала новую, самостоятельную тему, отчего и «смущала» Мандельштама. Все стихотворение в целом представляло собой некую сжатую формулу русской поэзии, напоминая аналогичный смысловой ход в известном четверостишии Хлебникова:

О, достоевскиймо бегущей тучи!
О, пушкиноты млеющего полдня!
Ночь смотрится, как Тютчев,
Безмерное замирным полня.

У Хлебникова, как и у Мандельштама, пейзаж есть одновременно и «лицо» русской поэзии, и ее космический разворот. У Мандельштама он начинается картиной грозового летнего полдня, метонимически замещенного «стрекозой», и завершается, по сути, той же «стрекозой», то есть фетовским «жирным карандашом». Хомяковская борода выглядела здесь чужеродной — ей нужен был иной ландшафт, иной контекст.

«В самом начале тридцатых годов, — вспоминала Надежда Яковлевна, — О.М. как-то мне сказал: «Знаешь, если когда-нибудь был золотой век, это — девятнадцатый. Только мы не знали» (В, 243). Начало 30-х — время создания стихов о русской поэзии, и мандельштамовская фраза о золотом веке многое объясняет в замысле и содержании цитированного стихотворения. Она же проливает дополнительный свет на одноименный триптих, метафорическая логика которого носит не менее загадочный характер.

Первая часть «Стихов о русской поэзии» начиналась с обращения к Державину и Языкову:

Сядь, Державин, развалися, —
Ты у нас хитрее лиса,
И татарского кумыса
Твой початок не прокис.

Дай Языкову бутылку
И подвинь ему бокал.

Я люблю его ухмылку,
Хмеля бьющуюся жилку
И стихов его накал.

Комментаторы достаточно точно выявили здесь реминисценции из державинских и языковских стихов. Поэтому стоит обратить внимание на воспроизведенную в этих строках атмосферу дружеской пирушки: Державину предложено сесть «развалясь», Языкову подвигаются бутылка и бокал. Атрибуты застолья — кумыс Державина и вино Языкова — складываются в образ свободного поведения личности.

Причем оба поэта увидены как бы в пушкинской перспективе. Кумыс и хитрость выделяют в Державине «татарские» черты, что вызывает в памяти пушкинские слова о том, что «его гений думал «по-татарски»[53]. Вино Языкова отсылает к пушкинской оценке, засвидетельствованной Гоголем: «Зачем он назвал их (стихи — В.М.) «Стихотворения Языкова»! их бы следовало назвать просто: хмель!»[54]. Прославлением братского поэтического пирования завершается пушкинское послание к Языкову, где «рюмки» и «стихи» наполнены «разымчивой хмельной брагой», функционально заменившей традиционный «кастальский ключ».

Хмельным напиткам на поэтической пирушке соответствует картина грозы — пенистый дождь, льющийся с неба, и гром, который дегустирует небесный напиток:

Гром живет своим накатом —
Что ему до наших бед?
И глотками по раскатам
Наслаждается мускатом
На язык, на вкус, на цвет.

Капли прыгают галопом,
Скачут градины гурьбой,
Пахнет потом — конским топом —
Нет — жасмином, нет — укропом,
Нет — дубовою корой.

Небесная пирушка заставляет вспомнить «Весеннюю грозу» Тютчева: на землю проливается «громокипящий кубок» богов. Так возникает параллель: пирушка поэтов — пир богов.

Однако, не успев возникнуть, эта картина тут же осложняется. Гром, метонимическое замещение Зевса, как и положено

олимпийскому божеству, ведет себя с абсолютным безразличием к тому, что происходит внизу: «Что ему до наших бед?» Но о чем идет речь, нигде не уточняется, хотя мотив случившейся беды оказывается в цикле сквозным. Ниже я еще вернусь к нему.

Напиток поэтов на земле и богов на небе имеет одно общее свойство — хмель. Но если у Державина это — кумыс, а у Языкова — крепко бьющее в голову питье, то «небесное» вино обладает изысканным вкусом. Это мускат, который дегустируется «на язык, на вкус, на цвет». Пирушка поэтов носит, таким образом, азиатско-русский характер («ухмылка», «накал», «бьющаяся жилка»), тогда как ее олимпийская параллель выдержана в антично-европейском аспекте гедонизма.

Противопоставление хмеля наслаждению отсылает к стихотворению Аполлона Майкова, вряд ли Мандельштаму неизвестному, — «Юношам», написанному тем же размером и содержащему до удивления похожие мотивы:

И напиться не сумели!
Чуть за стол — и охмелели!
Чем и как — вам все равно!

Мудрый пьет с самосознаньем,
И на свет, и обоняньем
Оценяет он вино.

Он, теряя тихо трезвость,
Мысли блеск дает и резвость.
Умиляется душой,

И владея страстью, гневом,
Старцам мил, приятен девам,
И — доволен сам собой.

В мандельштамовском стихотворении мудрость и спокойствие изъяты из плана земного существования и отданы сверхчеловеческой сфере, где только и возможно идеальное поведение на пиру бытия. Небесное вино, проливаясь вниз, получает букет среды, в которую попадает: оно пахнет «потом», «жасмином», «укропом», «дубовой корой». Причем эту характеристику Мандельштам настойчиво повторит во второй части цикла:

Капли прыгают галопом,
Скачут градины гурьбой

С рабским потом, конским топом
И древесною молвой.

Там, наверху, где дегустируется «мускат», нет и не может быть «пота», тем более «рабского». Об этой идеальной сфере бытия можно сказать стихами самого Мандельштама, написанными в 1919 году:

Где не едят надломленного хлеба,
Где только мед, вино и молоко.

Ассоциативная цепочка («прыгающие капли» — «галоп» — «конский топ» — «конский пот») не случайно дает новое качество: рабский пот. Оно-то и оказывается объективной характеристикой беды, случившейся с русской поэзией.

На эту беду намекают прежде всего «татарские», «лисьи» черты Державина, так что вряд ли права И.Месс-Бейер, утверждая, что Мандельштам «прославляет» державинскую хитрость[55]. Хитрость — результат и атрибут рабства, запах которого (пот) оказывается неистребимо устойчив в общей картине пирования земли и неба, поэтов и богов.

И.Месс-Бейер предположила, что напиток, которым наслаждается гром, — это апокалипсическое «вино ярости Божией», поскольку во второй части цикла возникает мотив вины, за которую на Москву должен обрушиться гнев свыше:

Зашумела, задрожала,
Как смоковницы листва,
До корней затрепетала
С подмосковными Москва.

С ее точки зрения, конский топ на мостовой напоминает о Медном всаднике, преследующем Евгения, а Москва как «виновница происходящего насилия и рабства» обязательно должна быть наказана[56]. Думается, эта трактовка слишком прямолинейна.

Достаточно чуть пристальнее вглядеться в то, как рисует Мандельштам картину летней грозы в Москве:

Катит гром свою тележку
По торговой мостовой,
И расхаживает ливень
С длинной плеткой ручьевой.

И угодливо покатa
Кажется земля, пока
Шум на шум, как брат на брата,
Восстают издалека.

В черновом варианте Мандельштам ввел было имя Некрасова:

У Некрасова тележка
На торговой мостовой, —

что придавало ливню с плеткой «некрасовский» колорит (ср.: «Вчерашний день в часу шестом // Зашел я на Сенную; // Там били женщину кнутом...»). Б.М.Гаспаров резонно заметил: «В основном варианте имя Некрасова исчезло из текста, но весь набор мотивов, вызвавший появление этого имени, сохранен»[57].

Уточню только, что не мотивы кнута и тележки вызвали имя Некрасова, а, наоборот, сами они появились как следствие введения его имени в стихи. Однако Некрасов — поэт петербургский, а городской пейзаж в «Стихах о русской поэзии» — сугубо московский, поэтому тележка и ливень остались в окончательном тексте без Некрасова.

Облик московской жизни в итоге складывался из черт насилия и рабства: у дождевых капель — запах «рабского пота», земля выглядит «угодливо покатой», в ливневых струях весеннего дождя угадывается фигура палача с кнутом. В черновике был еще более резкий смысловой ход:

И в сапожках мягких ката
Выступают облака, —

не попавший в беловой текст, возможно, из-за своего слишком лобового характера.

Главная тема «Стихов о русской поэзии», как я уже сказал, — беда, угадывающаяся в реалиях русского пейзажа и искажающая великолепную картину летней грозы. В переживание этого великолепия вкрадывается «рабское» чувство страха перед насилием и «лисье» желание его избежать. Эта психологическая коллизия начисто отсутствовала в стихотворении «Дайте Тютчеву стрекозу...», где поэзия представала органом ощущения мировой жизни. Мотив «древесной молвы» во второй части триптиха появлялся как метафора дурных вестей, от которых Москва трепещет подобно евангельской смоковнице.

Наиболее зашифрованной исследователям казалась третья, заключительная часть цикла, прошитая единой, сквозной метафорой леса:

Полюбил я лес прекрасный,
Смешанный, где козырь — дуб,
В листьях клена перец красный,
В иглах — еж-черноголуб.

О том, что лес — символ русской поэзии, современники Мандельштама догадывались. По свидетельству Э.Г.Герштейн, художник Александр Осмеркин сразу вспомнил о стихотворении, написанном на смерть Пушкина — «Лесе» Алексея Кольцова[58]. И все же кольцовского подтекста в «Стихах о русской поэзии» нет.

Б.М.Гаспаров обратил внимание на то, что в первой части триптиха державинский «кумыс» несет не только значение «татарскости», но и «целебности»[59]. Запах дубовой коры, примешивающийся к жасмину и укропу, тоже целебен, поскольку дуб, названный «козырем» леса, есть воплощение здоровья и крепости. Вряд ли стоит видеть здесь, как полагает Б.М.Гаспаров, цитату из письма Пушкина к Вяземскому, где говорилось о «твердой дубовой коре», которой «вооружена» грудь Москвы[60]. И уж совсем далекой кажется ассоциация, увиденная О.Роненом, — итальянские карты, где «трефам французской колоды» соответствует желудь[61]. Это переусложняет метафорическую логику «Стихов о русской поэзии».

И без того очевидно, что дуб — символ устойчивости и долголетия. Это вполне расхожее представление не только соответствует реальным свойствам дуба, но и его мифологическому аспекту, ибо он есть царь и верховный бог, а позже становится атрибутом бога[62]. Рядом с дубом поставлены — огненно-красный клен, который жжется, как «перец красный», и хвойные деревья, которые колются, как «еж-черноголуб». Ход мандельштамовской мысли здесь вполне ясен — лес живет независимой, вольной внутренней жизнью, не любящей постороннего вмешательства. Он могуч, устойчив, он жжется и колется, ибо не терпит внешних посягательств. Эти свойства леса возвращают нас к пирушке поэтов с ее пафосом внутренней свободы.

Однако с лесом случилась беда, о которой можно догадываться уже по первой части триптиха. Замечание Осмеркина в принципе точно — ведь с кольцовским «лесом» тоже про-

изошло несчастье. Вторая часть представляет собою метафорическое описание случившегося:

Там фисташковые молкнут
Голоса на молоке,
И когда захочешь щелкнуть,
Правды нет на языке.

Б.М.Гаспаров предположил, что молоко — знак «разбухания», и его изобилие «оказывается губительным для «щелкающего» соловьиного поэтического голоса»[63]. Но более точна И.Месс-Бейер, обратившая внимание на ассоциативную связь «молока и бумаги»[64]. Фисташковые голоса — это «зеленые» голоса прекрасного леса русской поэзии, которые «молкнут на молоке», то есть обречены бумаге (молоко — обозначение как белого цвета, так и густой, плотной среды, в которой невозможно ни движение, ни звучание). Иными словами, поэзия немотствует, поскольку лишена свободы публичного звучания, «щелканья». Аналогичный ход уже имел место в стихах, обращенных к Ольге Арбениной, где иволга задыхалась в хвойной глуши. Мандельштамовский лес, лишенный птичьих голосов, еще прекрасен, но уже иррационально жуток — он молчит.

Если дуб — все еще козырь леса, то в самом лесу уже обнаруживаются признаки измельчания породы:

Там живет народец мелкий —
В желудевых шапках все.

Таким же признаком измельчания являются и волнушки, к которым грибники относятся без особенного почтения — они не выдерживают никакого сравнения с настоящими грибами:

И еще грибы-волнушки,
В сбруе тонкого дождя,
Вдруг поднимутся с опушки —
Так, немного погодя...

В этих волнушках прослушивается связь с «солеными грибками» из стихотворения о «шестипалой неправде».

Постоянным и привлекательным обитателем леса является белка, но и ее поведение тоже иррационально-жутковато:

И белок кровавый белки
Крутят в страшном колесе.

Комментаторы давали самый широкий круг параллелей к этому образу — от Виллона, который «жил в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя» (СС—IV, 1, 174), до пушкинской белки, поющей песенки. Наиболее убедительной представляется версия о том, что Мандельштам имел в виду известные строки из поэмы Маяковского «Про это»:

Я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять.

Самоубийство Маяковского Мандельштам остро пережил в Сухуми и написал об этом так: «[...] Принял океаническую весть о смерти Маяковского. Как водяная гора жгутами бьет позвоночник, стеснила дыхание и оставила соленый вкус во рту» (СС—IV, 3, 381). Соленый вкус моря и соленый вкус крови, как я уже говорил, образуют у него единый семантический комплекс. Лирическое перпетуум мобиле, символизированное белкой, напоминает о смертельной логике поэтического творчества.

Загадочная метафора, характеризующая внутреннюю жизнь леса:

Ротозейство и величье
И скорлупчатая тьма, —

тоже дешифруется достаточно просто. Достаточно вспомнить московские стихи 1931 года, в которых уже присутствовало понимание поэзии как «ротозейства»:

То усмехнусь, то робко приосанюсь
И с белорукой тростью выхожу;
Я слушаю сонаты в переулках,
У всех ларьков облизываю губы,
Листаю книги в глыбких подворотнях —
И не живу, и все-таки живу.

Ребячество, детская доверчивость и любопытство, восхищение жизнью в ее случайном многообразии — все это Мандельштам выразил в этих стихах великолепной формулой:

Не разбирайся, щелкай, милый кодак!

Жизнь «прекрасного леса» и увидена в его триптихе как будто каким-то «ротозеем», стремящимся запечатлеть ее с торопливой жадностью — от дуба до волнушек, от белки до «павлиньих» хвой. С этой способностью «ротозейства» и свя-

зано в итоге «величье поэзии». В состав поэтического мироощущения, однако, входит и острое ощущение бездны как фона жизни. «Скорлупчатая тьма» аналогична здесь «паучьей глухоте» из «Ламарка», куда человек всегда рискует сорваться.

«Ротозеи» в «Стихах о русской поэзии» являются теми самыми «уродами», которые «без выгоды» режутся в карты:

Там без выгоды уроды
Режутся в девятый вал,
Храп коня и крап колоды —
Кто кого? Пошел развал...

И.Месс-Бейер истолковала их так: «Уроды» играют «без выгоды», так как со стороны противника игра идет нечистыми, краплеными картами. [...] Страшный политический лозунг времени «Кто кого» в контексте нечестной игры не оставляет сомнений в неотвратимой физической гибели уродов»[65]. Думается, однако, логика этих строк имеет не столь лобовой характер.

Надежда Яковлевна вспоминала: «Третья часть стихов понравилась Клычкову. Он сказал про уродов, которые режутся в девятый вал: «Это мы с вами...» О.М. согласился. Клычков попросил посвятить ему эту часть, и О.М. согласился» (Комментарии, 225). В соответствии с авторской волей третья часть цикла и была напечатана с посвящением Сергею Клычкову. Но это значит, что Клычков прекрасно понимал, в какую игру играют «уроды». «Девятый вал» — перефразированное название игры в «девятку», а логика перефразировки указывает, что ставка здесь равна жизни.

Мотив игры в «Стихах о русской поэзии» продолжает то, что уже прозвучало в стихотворении «Сохрани мою речь...» с изображенной там страшной игрой, нацеленной «на смерть». И в этом случае тоже возникает пушкинский подтекст — стихотворные наброски «Фауст в аду», где тоже идет карточная игра:

— Что козырь? — Черви. — Мне ходить.
— Я бью. — Нельзя ли погодить?
— Беру. — Кругом нас обыграла.
— Эй, смерть! Ты, право, сплутовала.

— Молчи! ты глуп и молоденек.
Уж не тебе меня ловить.

Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить!

Эта игра в карты не имеет «выгоды» потому, что выигрыш смерти предрешен, то есть колода «крапленая». Здесь возникают по меньшей мере два смысловых обертона, в равной мере близкие и уж во всяком случае хорошо знакомые Мандельштаму.

Во-первых, вызывающее заявление Гумилева:

Когда я кончу наконец
Игру в cache-cache со смертью хмурой,
То сделает меня творец
Персидскою миниатюрой.

Во-вторых, не менее вызывающее обращение Маяковского к Пушкину в «Юбилейном»:

У меня,
да и у вас
в запасе вечность.
Что нам
потерять
часок-другой?!

Игра со смертью «без выгоды», беспечное отношение к тому, что проигрывается собственная «временная» жизнь, обеспечены золотым запасом «вечности». Так что, с одной стороны, поэт всегда в проигрыше, поскольку смерть играет краплеными картами, но с другой — у него в запасе вечность, а следовательно, он не может не выиграть.

Всю эту сложную смысловую гамму Клычков, безусловно, должен был оценить сразу. «Девятый вал» — высшая точка судьбы, и «уроды» знают как о своей гибели, так и о своем будущем торжестве. Здесь, между прочим, разрешается недоумение Ахматовой по поводу отсутствия Пушкина в «Стихах о русской поэзии». Пушкинский подтекст есть, но запрятан слишком глубоко и нигде не выступает прямо. Кстати, по свидетельству Э.Г.Герштейн, Надежда Яковлевна в начале 30-х гг. цитировала пушкинского «Фауста в аду»[66], так что у Мандельштама эта вещь, безусловно, была на слуху.

В стихах о лесе есть строфа, которая, к сожалению, получила ошибочную интерпретацию:

Тычут шпагами шишиги,
В треуголках носачи,
На углях читают книги
С самоваром палачи.

Б.М.Гаспаров полагает, что здесь зашифрована отрицательная характеристика Фета, который сменил фамилию на Шеншин и получил в итоге чин камергера с треуголкой и шпагой. «Шишигу» Б.М.Гаспаров истолковал как «каламбурную передачу новообретенного имени», а «носача в треуголке» — как «намек на несоответствие его внешности камергерскому мундиру»[67].

Мало того, что превращение Шеншина в шишигу соответствует логике плоского каламбура, для Мандельштама совершенно невозможного, но оно никак не вяжется с той оценкой, которую Фет получил в стихотворении «Дайте Тютчеву стрекозу...». Нет вообще никаких оснований полагать, что автор «Стихов о русской поэзии» относился к Фету отрицательно.

Стоит согласиться с И.Месс-Бейер, увидевшей в шишигах и носачах контаминацию гофмановского Крошки Цахеса и гоголевского Носа[68]. Перед нами — инфернальные существа, в руках которых оказалась лесная жизнь, и это один из признаков «беды», случившейся с лесом. Палачи, читающие книги «на углях», даны как продолжение шишиг и носачей. Власть вдвойне отвратительна своей любовью к книгам, авторов которых она сама же спокойно уничтожает. Похожий смысловой ход много позже возникнет в «Песне о Гарсиа Лорке» Николая Асеева:

А жандармы сидели, лимонад попивая
И слова его песен про себя напевая.

Но самое страшное в лесу — это «развал», в результате которого деревья восстают друг на друга, как «брат на брата». Мандельштам не случайно повторил этот мотив:

Шум на шум, как брат на брата,
Восстают издалека.
.....
И деревья — брат на брата —
Восстают.

Поэзия уничтожается не только обмельчанием наиболее

крепких ее пород («народец мелкий в желудевых шапках»), но и руками власти, вторгшейся в ее внутреннюю жизнь. Но самое страшное состоит в том, что обитатели «прекрасного леса» натравливаются («восстают») друг на друга.

В стихотворении «Батюшков» Мандельштам дал прекрасную формулу духовного единства поэтов: «Шум стихотворства и колокол братства». Теперь слово «шум» возникало в новом контексте и говорило о трагически-самоубийственной расстыковке этого братства. Но даже в состоянии «развала» жизнь леса все еще прекрасна, и враждующие друг с другом деревья продолжают вызывать восхищение:

И деревья — брат на брата —
Восстают. Понять спеши:
До чего аляповаты,
До чего как хороши!

Теме поэтического братства, преодолевающего социальную, историческую, национальную рознь, было посвящено стихотворение «К немецкой речи», примыкающее к стихам о русской поэзии. Внешним поводом для него стала случайная покупка, о чем Надежда Яковлевна вспоминала так: «В этот период [...] О.М. покупал, кроме русских поэтов девятнадцатого века, немцев — Гете, романтиков (начал со случайно попавшегося Бюргера). Случайно попался и Клейст. Его судьба поразила О.М.: он был ранен в битве под Берлином, его узнали русские офицеры и на носилках отнесли в госпиталь» (Комментарий, 226).

Надежда Яковлевна оказалась неточна лишь в передаче фактов биографии немецкого идиллика Эвальда Христиана Клейста, историю гибели которого описал Н.М.Карамзин в «Письмах русского путешественника». Я позволю себе длинную цитату:

«В 1759 году, в жарком сражении при Куммерсфдорфе, командовал он батальоном и взял три батареи. У правой руки отстрелили у него два пальца, он взял шпагу в левую. Пулею прострелили ему левое плечо: он взял шпагу опять в правую руку. В самую ту минуту, как храбрый Клейст уже готов был лезть на четвертую батарею, картеча раздробила ему правую ногу. Он упал и закричал своим солдатам: «Друзья! Не покиньте короля!» Наехали казаки, раздели Клейста и бросили в болото. Кто не подивится тому, что он в сию минуту смеялся

от всего сердца над странною физиогномиею и ухватками одного казака, который снимал с него платье? Наконец, от слабости заснул так покойно, как бы в палатке. Ночью нашли его наши гусары, вытащили на сухое место, положили близ огня на солому и закрыли плащом. [...] Поутру увидел Клейст нашего офицера, барона Бульдберга, и сказал ему свое имя. Барон тотчас отправил его во Франкфурт. Там перевязали ему раны, и он спокойно разговаривал с философом Баумгартеном, некоторыми учеными и нашими офицерами, которые посещали его. Через несколько дней умер Клейст с твердостию стоического философа. Все наши офицеры присутствовали на его погребении. Один из них, видя, что на гробе у него не было шпаги, положил ему свою, сказав: «У такого храброго офицера должна быть шпага и в могиле»[69].

Судя по всему, Мандельштам это место из «Писем русского путешественника» помнил, а встреча с Клейстом была тем более не случайной, если иметь в виду его постоянный интерес к немецкой культуре. Сначала Мандельштам выбрал форму сонета, где возникает абрис фигуры поэта и офицера, для которого смерть на войне стала естественным продолжением творческого поведения:

И прямо со страницы альманаха
Он в бой сошел и умер так же складно,
Как пел рябину с кружкой мозельвейна.

Затем, как хорошо выразился П.Нерлер, стал «стремительно удаляться от линии Клейста»[70].

В промежуточной редакции Мандельштам обобщил судьбу Клейста до участи поэтов, которые

...прямо со страницы альманаха,
От новизны его первостатейной,
Сбегали в гроб, обманывая пряху,
Как в погребок за кружкой мозельвейна.

«Обмануть пряху» означало погибнуть раньше положенного срока, пренебрегши ровным, постепенным течением жизни, ее «обыкновеньем» (ср. в «Tristia»: «Как я люблю *обыкновенье пряжи*» (курсив мой — В.М.)).

Мандельштам, по-видимому, знал Клейста не только как идиллика, но и как автора «Гимна прусской армии». Поэтому в черновой редакции война и поэзия представали единым ремеслом:

Слагались гимны, кони гарцевали
И перед битвой радовались вместе.

Однако в окончательном тексте Клейст стал в большей мере немецким поэтом, чем прусским офицером:

И за эфес его цеплялись розы,
И на губах его была Церера...

Собственно, Клейст и вошел в русскую культуру лирикой природы, о чем Карамзин выразился изящно и кратко: «Весна не была бы для меня так прекрасна, если бы Томсон и Клейст не описали красот ея»[71].

Ослабление «милитаристских» акцентов в сюжете Клейста началось с введением мотивов плюща и виноградной беседки:

Война — как плющ в дубраве шоколадной.
.....
Плющом войны завешан старый Рейн,
И я стою в беседке виноградной.

Затем аналогия с плющом отпала, и Мандельштам усилил германо-скандинавский контекст военных мотивов:

Скажите мне, друзья, в какой Валгалле
Мы вместе с вами щелкали орехи,
Какой свободой вы располагали,
Какие вы поставили мне вехи.

Валгалла — чертог убитых, где пируют воины, павшие с оружием в руках. Так как раненый Клейст не только не выпустил в сражении шпаги из рук, но и получил оружие в могилу, он должен удостоиться Валгаллы, что, кстати, еще раз подтверждает знакомство Мандельштама с карамзинским рассказом о гибели Клейста.

Но в мандельштамовском стихотворении это обитель поэтов, а не воинов. Там щелкают орехи, а не пируют при блеске клинков. Валгалла становится — вопреки ее мифологическому смыслу — символом вневременного, изначального братства поэтов, утрата которого столь остро переживалась в «Стихах о русской поэзии». В этом контексте строки:

Поучимся ж серьезности и чести
На западе у чуждого семейства, —

приобретали особое значение.

Чрезвычайно важную семантическую нагрузку приобретало «щелканье орехов». С одной стороны, поэзии возвращалась ее звуковая, фонетическая сторона, отсутствие которой в «Стихах о русской поэзии» воспринималось столь болезненно. С другой — возникал мотив гофмановского Щелкунчика, который из безобидной детской игрушки с не менее безобидной функцией (щелкать орехи) превращается в храброго солдата.

За этим вставало осознание собственной поэтической задачи, не совпадающей с простым намерением изобразить личность и судьбу Клейста. Древнегерманский Один, хозяин Валгаллы, уступает место «богу Нахтигалю», то есть «богу Соловью»:

Бог Нахтигаль! Дай мне твои рулады
Иль вырви мне язык...

Соловей—Нахтигаль должен был вернуть поэту то, что у него отбирают — голос («рулады», «щелканье»). Однако соловей и розы складывались в традиционную идиллическую аллегорию, тогда как Мандельштаму необходим был резкий семантический сдвиг. В результате появились новые смысловые ходы:

Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.

Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
Бог-Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен.

Бог-Нахтигаль, меня еще вербуют
Для новых чум, для семилетних боен.
Звук сузился, слова шипят, бунтуют,
Но ты живешь, и я с тобой спокоен.

Рождаясь в оболочке чужой речи, русский поэт уподобляется своему немецкому собрату, что образует пару Орест—Пилад. Валгалла, парадоксально объединенная со Щелкунчиком, характеризует солдатские качества поэтов, однако уже не на поле брани (как в судьбе реального Клейста). Доблесть поэта состоит не в том, чтобы быть убитым в бойне, но в том, чтобы вопреки «бойням» выполнить свою жизненную задачу,

стать «буквой», «виноградной строчкой» и — наконец — книгой, которая снится будущим читателям.

Лирический субъект стихотворения «К немецкой речи» отказывается от «вербовки» на войну, где поэты обречены находиться по разные стороны фронта. В цикле «Стихи о русской поэзии» беда заключалась в трагической разобщённости поэтического братства; здесь причиной разъединённости была общеевропейская бойня. Этой завербованности и сопротивляется русский собрат немецкого поэта. В итоге судьба «немца-офицера» не только восхищала Мандельштама, но и оспаривалась им. Как и в «Зверинце», Мандельштам снова провозглашал единение европейской культуры перед надвигавшейся катастрофой.

Ощущение надвигающихся «чум» и «боен» с особой силой прозвучало в «Ариосте»:

> В Европе холодно. В Италии темно.
> Власть отвратительна, как руки брадобрея.

Несколько загадочные «руки брадобрея» объясняются легко, если вспомнить статью Иннокентия Анненского о гоголевском «Носе». Нос коллежского асессора Ковалева, утверждал Анненский, покинул своего хозяина потому, что тот «взял прескверную привычку брать его, т.е. Нос [...] в весьма дурно пахнущие руки всякий раз, как он намылял щеки майора» (КО, 8). Дурно пахнущие руки брадобрея — такая же гротескная деталь, что и носачи в треуголках из «Стихов о русской поэзии». Источник этой гротескности один и тот же — Гоголь. Речь шла о материализация фантомов, вымороченность которых не уменьшает исходящей от них реальной угрозы.

В «Ариосте» сошлись основные мотивы мандельштамовских размышлений о судьбе поэзии в XX веке. Итальянский поэт назван «посольской лисой», что заставляет вспомнить Державина, который «хитрее лиса». Действительность, в которой вынужден жить Ариост, превращает людей в «ящериц», и здесь прослушивается «Ламарк» с его темой спуска вниз по эволюционной лестнице. Поэт «мужественно врет», и в этом смысле он тоже «урод», играющий «без выгоды». Он наделен тем, утрата чего болезненно переживалась в «Стихах о русской поэзии»— способностью «щелканья»:

А я люблю его неистовый досуг —
Язык бессмысленный, язык солено-сладкий,
И звуков стакнутых прелестные двойчатки...

Это сплетение устойчивых для Мандельштама и уже прозвучавших однажды мотивов затушевывало основную коллизию «Ариоста», которая не несла в себе новизны. Видимо, поэтому Надежда Яковлевна недоумевала: «Мне не совсем ясна концепция «Ариоста» — зачем он ему понадобился?» (Комментарий, 232). Концепция в общем-то все та же — единство основ европейской культуры. Но если в стихах о Клейсте на первый план была выдвинута резкая и острая коллизия, то стихи об Ариосте оказались слишком описательны.

«Ариост» заставляет вспомнить статью 1922 года, посвященную годовщине смерти Блока, где Мандельштам писал: «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени [...]» (СС—IV, 2, 253). Нечто подобное предпринял сам Мандельштам в стихах об Ариосте — он расширял стремительно сокращающееся пространство европейской культуры в поисках добавочного, «прожиточного» воздуха:

О, если б распахнуть, да как нельзя скорее,
На Адриатику широкое окно.

По-видимому, блоковские слова о том, что Пушкина убила не пуля Дантеса, а отсутствие воздуха, продолжали жить в его творческой памяти.

Память о Пушкине в «Ариосте» звучала с неменьшей остротой, чем в цикле «Армения». Вольный воздух ариостовской Адриатики сливался с пушкинским Черным морем:

В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше черноморье.
.....
На языке цикад пленительная смесь
Из грусти пушкинской и средиземной спеси.

Однако европейские сюжеты не подсказывали ничего утешительного русскому поэту. Там, подобно лисе, Ариост пытался обмануть свое жестокое время. Там, завербованный, попадал на «семилетнюю бойню» Клейст. В оболочке чужой речи и чужой судьбы вероятностей погибнуть было ничуть не

меньше. В этом контексте и родились потрясающие стихи о манящей и гибельной, как Лорелея, европейской культуре:

Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?

Между тем гибель уже дышала Мандельштаму в лицо. В мае 1933 года он написал стихи о голоде в Украине — «Холодная весна. Голодный Старый Крым...». В ноябре — эпиграмму на Сталина — «Мы живем, под собою не чуя страны...». Этого было достаточно, чтобы ждать самого худшего. По свидетельству Анны Ахматовой, в феврале 1934 года Мандельштам сказал ей: «Я к смерти готов» (Осип Мандельштам и его время, 31). Ощущением надвинувшегося небытия были пронизаны «Восьмистишия».

V. «ЧУЮ, ГОРЮ, РВУСЬ, ПЛАЧУ...»

Работа над «Восьмистишиями» была закончена только в Воронеже. Надежда Яковлевна писала, что они представляли собою «не цикл, в буквальном смысле слова, а подборку» (Комментарий, 236). Она же свидетельствовала, что сам Мандельштам считал их «просто неудавшимся большим стихотворением» (Комментарий, 236). Поэтому мы вправе отнестись к «Восьмистишиям» как к единому тексту с целостной семантической структурой. Очень трудно определить, однако, ядро этой целостности, поскольку мы не знаем, в какой логике Мандельштам рассчитывал их выстроить.

Первым по времени написания было стихотворение «Шестого чувства крошечный придаток...», которое Надежда Яковлевна считала «остатком от «Ламарка» (Комментарий, 236). В порядке следования всего текста «Восьмистиший» его место осталось неясным. Мандельштам определил этот порядок только для трех первых:

1) «Люблю появление ткани...» — I
2) «Люблю появление ткани...» — II
3) «Когда уничтожив набросок...».

«Шестому чувству» И.М.Семенко отвела 4-е место, тогда как Надежда Яковлевна поставила его на 8-е. Между тем логично видеть в нем ключ ко всем «Восьмистишиям».

Общую тему всего цикла Мандельштам, по словам Надежды Яковлевны, определил довольно лаконично — «говорил, что это стихи о познании, но дальше не углублялся» (Комментарий, 238). Исходя из этого высказывания, она полагала, что центральный мотив «Шестого чувства» — «несовершенство чувств», ибо здесь изображена «низшая жизнь [...], знающая нечто иное, обладающая другими средствами познания (реснички, «теменной глазок»)» (Комментарий, 237-240). Обратимся к самому восьмистишию:

Шестого чувства крошечный придаток
Иль ящерицы теменной глазок,
Монастыри улиток и створчаток,
Мерцающих ресничек говорок.

Недостижимое, как это близко —
Ни развязать нельзя, ни посмотреть, —
Как будто в руку вложена записка,
И на нее немедленно ответь...

Связь с «Ламарком» здесь, действительно, ощутима: человек вглядывается в пресмыкающихся и моллюсков, находящихся на низших ступенях «подвижной лестницы». Но по сравнению с «Ламарком»» тема инволюции звучит в совершенно иной тональности. Здесь сама собою напрашивается параллель со стихотворением Н.Гумилева «Шестое чувство»[72], в котором эволюция осознавалась как процесс восхождения к новым и новым органам восприятия.

Следует отметить, что Мандельштам обходится с биологическими терминами весьма вольно. В «Ламарке», например, были строки:

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь.

Роговое покрытие есть у пресмыкающихся в виде чешуек, пластин, щитков. Мантия же — наружный покров моллюска, состоящий из углекислой извести. Мандельштам, объединяя два эти термина, создает образ замкнутой скорлупы, в которую заключены низшие формы жизни. А поскольку человек — «царь природы», то на нижних ступенях эволюции его «мантия» (знак царского достоинства) становится «роговой».

Я уже отмечал в «Стихах о русской поэзии» метафору «скорлупчатая тьма», которая тоже восходит к «Ламарку».

Скорлупа моллюска непроницаема для глаза, зрения. Ее внутреннее пространство подобно монастырю: она «недостижима» для внешнего мира, а тот, в свою очередь, «недостижим» для нее. Однако природа в своем движении вверх по «подвижной лестнице» оставила возможность выхода из этой «скорлупы». «Ящерицы теменной глазок» — это не глаз в строгом смысле слова (зрение у ящериц есть), а неокостеневшее пространство между теменной и затылочной костями, то есть дальнейшая возможность развития черепа.

«Мерцающих ресничек говорок» отсылает к названию одной из частей организма беспанцирных моллюсков — «мерцательные реснички». Эти «реснички» не имеют ничего общего со зрением и глазом, но Мандельштам актуализирует именно «зрительное» значение, напоминая о том, что в моллюсках и пресмыкающихся скрыта возможность новых органов чувств — прежде всего зрения и речи («реснички», «глазок», «говорок»). А поскольку в его поэтической системе чрезвычайно важна связь зрения и слова, то «шестого чувства крошечный придаток» есть метафора эволюции, которую вслед за Бергсоном Мандельштам изображает как «творческую».

Замкнутая роговым панцирем и известковой мантией жизнь улиток и ящериц таит в себе нечто такое, о чем человек может быть «извещен» лишь некой «запиской», отосланной из «монастыря». Эта записка требует немедленного ответа, и таковым является творчество, говорящее о смысле жизни как целого, о взаимообусловленности высших и низших форм органического бытия. Человек обязан оставаться собой, не пытаясь сойти с «лестницы Иакова», на вершину которой поставлен, но он должен помнить о высших возможностях, скрывающихся в «скорлупчатой тьме» низших форм. Так прорывался трагический тупик «Ламарка», противовесом которому можно считать «Восьмистишия».

Как только жизнь развивается до мыслящего мозга, возникает человеческий глаз, названный Мандельштамом в другом восьмистишии «голуботвердым». Глаз — микрокосм, который заключает в себе макрокосм, микросфера, объемлющая собою макросферу. Похожая логика возникнет в строках о «большой вселенной», которая «в люльке у маленькой вечности спит», но об этом чуть позже. Именно благодаря глазу начинается познание природы:

Преодолев затверженность природы,
Голуботвердый глаз проник в ее закон.
В земной коре юродствуют породы,
И как руда из груди рвется стон.

«Закон» природы состоит в том, что неорганические формы таят в себе возможность возникновения организма. «Порода», «руда» потому и «юродствуют», что скрывают в себе элементы, необходимые для возникновения высшего разума, его задач и целей:

И тянется глухой недоразвиток
Как бы дорогой, согнутою в рог,
Понять пространства внутренний избыток
И лепестка и купола залог.

«Глухой недоразвиток», движущийся по спирали, — внутреннее пространство раковины, расширяющееся и одновременно идущее вверх, тогда как в «Ламарке» оно сужалось и вело вниз. «Рог», «лепесток», «купол» объединены общим признаком кривизны, и здесь сразу же вспоминается эйнштейновское мироздание, «кривизна» которого указывает на его сферичность. Лепесток и купол знаменуют ту степень совершенства, в стремлении к которой преодолевается недоразвитость промежуточных ступеней.

Мандельштам не случайно поставил на первое место в «Восьмистишиях» два стихотворения, объединенных мотивом «выпрямительного вздоха» и представляющих собою как бы тему с вариациями:

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох.

«Ткань» — метафора рождающегося стиха, а в широком смысле — метафора творчества, венчающего собою эволюционное движение. Вздох, который назван «выпрямительным», отсылает к настойчиво звучащему в «московских» стихах мотиву «выпрямления», но в данном случае это выпрямление связано не со смертью, а с рождением, с освобождением от косности низших форм существования.

Вершиной творчества оказывается все та же сферичность,

поданная в мандельштамовском восьмистишии мотивом «дуги»:

И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя.
.....
И так хорошо мне и тяжко,
Когда приближается миг,
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

«Дуги парусных гонок» и «дуговая растяжка» напоминают о так называемых парусах, или «пандативах», то есть об элементах конструкции, обеспечивающих переход от кубического подкупольного пространства к окружности купола и барабана. Парус является сферическим треугольником, то есть частью сферы. Основания же этих треугольников в сумме составляют круг и распределяют нагрузку купола по периметру арок. Об этом Мандельштам сказал в стихотворении «Notre-Dame»:

Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Поэтому паруса — не только открытие формы, но и знак преодоления тяжести, восхождение вверх, в результате которого здание так же увенчивается куполом, как рост стебля из земли — лепестком. При этом Мандельштам актуализирует и морскую семантику, создавая образ «парусных гонок», что дает скрытое сравнение храма с кораблем, как это уже было в ранних стихах:

И храм, как корабль огромный,
Несется в пучине веков.

Архитектурному восхождению вверх, увенчивающемуся сферой купола (метафора неба), и стремительному движению под парусами (храм — корабль) соответствует рождение поэтического слова: в «бормотаньях» поэта звучит «дуговая растяжка», то есть поэтическая форма строится подобно архитектурной.

Итак, именно купол есть полнота реализации «внутрен-

него избытка», таящегося в косной материи. Он возникает в том случае, если из этой косности и немоты («затверженности») извлечь «руду», которая станет в руках человека строительным материалом.

Однако сам человек, прежде чем стать строителем, должен пройти длительный путь развития — от моллюсков и пресмыкающихся до существа, обладающего мозгом, и, следовательно, возможностью проникновения в косные глубины материи с их «внутренним избытком». Аналогичным процессом преодоления немоты и косности, «внутренней тьмы» становится рождение стиха:

Когда, уничтожив набросок,
Ты держишь прилежно в уме
Период без тягостных сносок,
Единый во внутренней тьме,
И он лишь на собственной тяге,
Зажмурившись, держится сам,
Он так же отнесся к бумаге,
Как купол к пустым небесам.

Здесь лепестку и куполу соответствует еще один вид совершенной формы — поэтическое слово.

Общую композицию «Восьмистиший» можно попытаться понять по аналогии с композиционным строением «Ламарка». Сначала идет тема «ткани», «купола», «парусов», затем — «раковин», «моллюсков», «ящериц», то есть «недоразвитков», и уж потом возникает разговор о проблемах сознания и познания. Но в «Ламарке» ведущей была мысль о нехватке сил, необходимых для того, чтобы достойно завершить собою лестницу живых существ, тогда как здесь акцент делался на «внутреннем избытке», обуславливающем движение вверх.

В «Восьмистишиях» торжествует мысль о потенциальной и неостановимой тяге к образованию высших форм жизни. «Провалы» превращаются в «промеры», свидетельствующие о едином замысле бытия. Так перекрывалась мысль о неизбежном свертывании эволюции, деградации живых форм. Изнутри «монастырей улиток и створчаток» передавалась весточка смысла («записка»), тогда как в «Ламарке», напротив, торжествовал символ всепоглощающей бессмыслицы — наглухо опущенный мост, делающий невозможным движение вверх.

На этом фоне становится понятным восьмистишие о бабочке-мусульманке:

О бабочка, о мусульманка,
В разрезанном саване вся, —
Жизняночка и умиранка,
Такая большая — сия!

С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья — боюсь!

Поданная крупно, словно увиденная под микроскопом, бабочка заставляет вспомнить Заболоцкого, у которого в «Лодейникове» торжествовал именно такой принцип зрения. Однако аналитический метод Заболоцкого приводил к разрушению природной гармонии, более того — к чувству тотального абсурда ее законов:

Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы.

Мандельштам рисует бабочку как знак парадоксального единства жизни и смерти. Она — «жизняночка», и потому ее крылья оказываются «флагом», то есть провозглашением и утверждением существования. Но она же и «умиранка», что сразу превращает «флаг» в «саван».

Напомню о процитированном выше месте из «Путешествия в Армению», где «сигнальной свистопляске» мошкары противопоставлялись «вещественные доказательства бытия». Если природная жизнь состоит только из рождения и умирания, не закрепленных устойчивыми формами, если культура не в состоянии преодолеть бесцельную смену смертей и рождений, то и сама биологическая эволюция теряет всякий смысл.

Не случайно Мандельштам так настойчиво отрицал буддизм, для которого «сущее проявляется в мгновенных и дискретных объективациях», а «бесчисленные формы, всплывающие из сверхбытия в бытие и проявляющиеся в бывании», непрестанно «рождаются и мгновенно потухают». Автор этой характеристики буддизма Г.Флоровский писал о том, что в противовес буддийскому миропониманию европейский идеализм (прежде всего немецкий) выдвинул в качестве «по-

следней ценности» понятие формы, позволяющее мыслить «область метафизической формологии бытия»[73].

Человек, появившийся как результат творческой эволюции, — единственное существо, которому дана способность преобразовывать «время» в «вечность». Вот почему краткое жизнесознание бабочки, умирающей, едва успев родиться, внушает человеку страх. Ведь в масштабах вечности его собственное существование столь же кратко. Отсюда возникает центральная тема седьмого и восьмого восьмистиший, которую Надежда Яковлевна удачно сформулировала как тему «соборности сознания» (Комментарий, 239):

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме,
И Гете, свищущий на вьющейся тропе,
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,
Считали пульс толпы и верили толпе.

Корифеи европейской культуры — Шуберт, Моцарт, Гете, Шекспир (метонимически замещенный Гамлетом) — оказываются как бы некими интериндивидуумами, конденсирующими сознание «толпы»:

Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружилися листы.

На вершинах эволюции индивидуальное сознание выражает через индивидуума некий общий смысл. Поэтому череп увенчивает личность как родовое существо и уподоблен куполу. «Понимающим куполом яснится», — скажет Мандельштам в «Стихах о неизвестном солдате». Так аналогия «череп — купол» рождает аналогию «человечество — храм»:

Бывают мечети живые —
И я догадался сейчас:
Быть может, мы Айя-София
С бесчисленным множеством глаз.

Храм оказывается именно Айя-Софией, а символизируемое им человечество — «живой мечетью», поскольку это — развитие темы бабочки-мусульманки. В следующем, девятом восьмистишии «мусульманская» тема будет продолжена «арабскими песками», но о них — чуть позже. Стоит отметить также, что бабочка одета в «саван», то есть является вестницей смерти, а «восточные», «мусульманские» мотивы у Мандельштама несут значение небытия. «Мусульманские»

черты бабочки — своего рода «memento mori», напоминание о смертной природе всего живого. Следовательно, уподобление соборного человечества мечети — метафора его смертности.

Итак, «появление ткани» и рождение «купола», символизирующие эволюционное движение к совершенству форм, существуют на фоне небытия. Если вспомнить формулу из «Утра акмеизма» — «Сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия», — то нетрудно увидеть, что в «Восьмистишиях» сделан акцент на смертности этого «сообщничества».

Как соотносится с комплексом этих мотивов девятое восьмистишие цикла — о «чертежнике пустыни»?

Скажи мне, чертежник пустыни,
Арабских песков геометр,
Ужели безудержность линий
Сильнее, чем дующий ветр?

— Меня не касается трепет
Его иудейских забот —
Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет...

«Ветер пустыни, — комментировала Надежда Яковлевна, — это то, что познает пространство — открытое, не представляющее никаких препятствий. Пространственные сравнения лежат в основе стихов о сочинительстве, а в стихах о пространстве появляется определение познавательной работы поэта: соотношение опыта и лепета» (Комментарий, 239). И это, на мой взгляд, одно из самых неточных мест во всем ее исключительно ценном комментарии к поздним стихам Мандельштама.

Мандельштам не случайно колебался в выборе между «арабскими» и «сыпучими песками». В его ранней лирике сыпучесть выступала знаком деструкции, пугающим отсутствием числа и меры, то есть, в конечном итоге, отсутствием формы:

У вечности ворует всякий,
А вечность — как морской песок.

Он осыпается с телеги,
Не хватит на мешки рогож.

Вечность в данном случае безмерна, неисчислима, бесформенна. В статье о Чаадаеве Мандельштам не случайно обмолвился фразой о главной причине чаадаевской тяги к Западу: «Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая» (СС—IV, 1, 198). В восьмистишии «арабский», «сыпучий» песок — это пустыня, где очертания барханов постоянно меняются, не изменяя главного — пространства, в котором отсутствуют какие-либо закрепленные формы.

Ветер пустыни разрушает любое творение человеческих рук. Вот почему человек-зодчий назван «чертежником пустыни, сыпучих песков геометром». Его формотворчество («безудержность линий») подвержено разрушительному воздействию дующего ветра. Звуки ветра не складываются в слова и остаются «лепетом». Твердые строительные породы превращаются ветром в песок. «Опыт», который вырастает на основе этого «лепета», не имеет никакого отношения к формообразованию и завершается тем, с чего начался, — «лепетом».

Почему, однако, эта напрасно совершаемая работа названа «иудейской»? Эпитет становится понятным, если учесть, что все восьмистишие словно цитирует ветхозаветную «Книгу Екклезиаста»: «Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои» (Еккл. 1, 6). Круговое движение ветра воспроизведено подчеркнуто смысловой композицией двух заключительных стихов:

Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет, —

то есть: «лепет — опыт — лепет».

«Книга Екклезиаста» утверждает бесцельность любых форм человеческой деятельности:

«Все реки текут в море, но море не переполняется; к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь.

Все вещи в труде; не может человек пересказать всего; не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием.

Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем.

Бывает нечто, о чем говорят: «смотри, вот это новое»; но это — было уже в веках, бывших прежде нас.

Нет памяти о прежнем; да и о том, что будет, не останется памяти у тех, которые будут после» (Еккл., 1, 7—11).

Отсутствие памяти и смысла, опровержение телеологии космического процесса, вечное движение по кругу — вот что вызывало у автора «Восьмистиший» резкое сопротивление и в разное время именовалось то «вечностью», то «буддизмом», то «арабскими песками», то «чумой». Мандельштамовский «иудейский» ветр ведет себя так же, как ветер Екклезиаста, оказываясь орудием «пустыни» — пустоты и бессмыслицы.

Основная тема девятого восьмистишия — универсальный закон энтропии, действующий в природе. Проявлением этого закона является смертность любых форм бытия — от бабочки до человека. Между тем эволюция имела для Мандельштама прежде всего антиэнтропийный характер. Он, безусловно, помнил мысль Анри Бергсона о том, что физические процессы представляют собою порядок убывания энергии, тогда как биологические прямо противоположны, ибо являются «реальностью, которая создается в реальности разрушающейся»[74].

Сыпучие пески — результат разрушения горных, скальных пород, и, таким образом, «дующий ветр» стремится уничтожить саму архитектуру вселенной, ее «зеленые формы». Если камень превращается в песок, а «вечность» перестает быть вместилищем потенциальных форм и смыслов, то торжествует «бесформенный рай», о котором, как о буддийской нирване, нельзя сказать ничего определенного. Так подготавливается тема заключительных десятого и одиннадцатого восьмистиший — сопротивления жизни причинному, каузальному порядку мироздания, утверждения метафизических оснований свободы, творчества и бессмертия:

В игольчатых чумных бокалах
Мы пьем наважденье причин,
Касаемся крючьями малых,
Как легкая смерть, величин.

И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит,
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

Надежда Яковлевна полагала, что это прежде всего стихи о познании причинного порядка мироздания: «[...] Словно игра

в бирюльки: на крючок наугад вытаскивается одна крошечная закономерность, бесконечно малая величина в сравнении с тем, что познано быть не может с помощью наваждения причин. [...] Ребенок хранит молчание — это он постигает не части, а целое — в сцеплении бирюлек ему не разобраться. Игольчатые узкие бокалы — содержат ту каплю, которая может быть воспринята. Их игольчатость — показывает малость содержащейся в них влаги; они еще названы чумными, так как пьющего каплю познания все равно ждет смерть (древо познания, вкусив от которого, человек стал смертным)» (Комментарий, 239—240).

Ее трактовка спрямляет логику этого восьмистишия, в котором одним из ключевых слов является «чума». Чума — эпидемия, несущая смерть, а трупы и вещи умерших во время чумы обычно убирались крючьями. Выпить из «чумного бокала» — значит войти в мир причинно-следственных отношений и заразиться смертью. Бокалы потому и названы «игольчатыми», что напоминают о заключенной в стеклянные «шприцы» смертельной вакцине, привитой человеку.

«Чума» — образ, пропущенный сквозь пушкинский «Пир во время чумы» (отсюда — бокалы) и одновременно — сквозь современные представления о биологии и медицине (отсюда — «игольчатые»). Вступление в причинный мир означает добровольное принятие царствующего там закона энтропии, что равносильно опыту добровольного привития чумной болезни. Суммарно говоря, человечество больно смертью, и у него столько же шансов умереть, сколько выздороветь.

Ю.И.Левин совершенно точно почувствовал в этом восьмистишии обращение к «квантово-механическим и релятивистским идеям», к «проблемам физического индетерминизма»[75]. В самом деле, за пределами причинно-следственного, «ньютонова» мира существует реальность совершенно иного порядка — реальность микромира. Ее невозможно пощупать руками, она «уловима» лишь через эксперимент — так возникают «крючья», которыми можно коснуться его «легких, как смерть, величин». Элементы этого мира («бирюльки») — тот предел, за которым оканчивается познание и начинается тайна, «молчанье». Там, в этой запредельности скрывается исток жизни и смерти — «люлька», в которой спит «большая вселенная».

В процитированной выше статье Ю.И.Левин указал на гераклитовский подтекст этого восьмистишия. В современном

переводе соответствующее место у Гераклита звучит так: «А что такое вечность? — Дитя играющее, кости бросающее, то выигрывающее, то проигрывающее»[76]. Гераклитовская вечность — царство случайности, статистической закономерности, заново открытое физикой XX столетия. Но у Мандельштама отсутствует тот аспект бесцельности мирового бытия, против которого возражал Эйнштейн в своей знаменитой полемике с Бором, говоря, что не может поверить в Бога, который играет в кости.

Вечность-ребенок наделена молчанием и, следовательно, неким сверхзнанием. Поэтому она старше, мудрее вселенной, являющейся ее порождением, но она же и моложе в силу парадокса, согласно которому «учитель моложе ученика», ибо «образованнее его». «Маленькая вечность» скрывает в себе объяснение «большой вселенной». Вселенная с ее причинностью (то есть несвободой и смертью) в сравнении с вечностью — ребенок, еще не выросший из люльки, но и вечность — ребенок, поскольку обладает изначальной свободой творчества. Сцепившиеся «бирюльки» — метафора той божественной комбинации брошенных «костей», из которой родилась вселенная. Об этой комбинации невозможно ничего сказать — она выразима лишь «молчанием», то есть, в сущности, «невыразима».

Теме этой невыразимости посвящено заключительное одиннадцатое восьмистишие:

И я выхожу из пространства
В запущенный сад величин
И мнимое рву постоянство
И самосознанье причин.

И твой, бесконечность, учебник
Читаю один, без людей, —
Безлиственный, дикий лечебник,
Задачник огромных корней.

Человек ставит себя на самый край физической вселенной с ее причинностью и постоянством законов, и перед ним открываются совершенно иные закономерности («величины»). В отличие от упорядоченного и познанного мира, уподобленного возделанному саду, новое измерение уводит в бесконечность, не поддающуюся окультуриванию мерой и числом. Этот «сад» оказывается «запущенным». Для того, чтобы воз-

делать его, необходимо научиться видению новых закономерностей и связей. Так возникает мотив «учебника», уже однажды прозвучавший в «Грифельной оде» в несколько иной формулировке — «ученичество вселенной».

«Запущенный сад» зарос дикими растениями, корни которых названы «огромными». А так как дикие травы обладают лекарственными свойствами, то «учебник» превращается в «лечебник». Поскольку в предыдущем восьмистишии шла речь о чуме — смерти, то, следовательно, в этом «лечебнике» и можно отыскать лекарство, избавляющее от «наважденья причин». Вместе с тем бесконечность, как точно заметила Надежда Яковлевна, «может быть познана только математически» (Комментарий, 239), а поэтому извлечение дикого лекарственного корня приравнивается к математической операции извлечения корня числового. Учебник-лечебник в этой логике становится «задачником». Напомню, что в статье «Девятнадцатый век» Мандельштам писал об «иррациональном корне надвигающейся эпохи, гигантском неизвлекаемом корне из двух» (СС—IV, 2, 271). Таким образом, общая коллизия одиннадцатого восьмистишия прочитывается как столкновение человеческого познания с иррациональной основой бытия, загадка которого, подобно загадке Сфинкса, разгадывается под угрозой смерти, или «чумы».

Все восьмистишие основано исключительно на парадоксах: иррациональное начало мира как основа и источник знания; бесконечность как арсенал конечных и подлежащих разрушению форм; молчание ребенка-вечности как источник речи. А в целом весь цикл строится на известном уже мотиве подвижной лестницы, или «лестницы Иакова», которая начинается низшими формами бытия и завершается человеком, поднявшимся к самому последнему пределу познания. Стоя перед открывшейся бесконечностью, он пытается понять гераклитовский Логос, названный Гераклитом «сущим Словом», «речью сущей», неслышимой для людей. Услышать неслышимое и оказывалось сверхзадачей поэта.

Мандельштамовская вечность, как и гераклитовская, символизирована образом ребенка, этого, как выразился Гераклит, «всецело и навеки вечного царя сущего»[77]. Его божественная игра приводит к неповторимому сцеплению «бирюлек», то есть к рождению причинно-следственного мира. Та же свобода дарована и человеку-творцу, играющему формами, поскольку творчество, как сказано в «Скрябине и христи-

анстве», есть «отпущение мира на свободу для игры, для духовного веселья» (СС—IV, 1, 203). Однако художник обречен играть в «чумном», зараженном смертью мире — и смертен сам.

Символом парадоксального соединения божественности и смертности стала для Мандельштама личность Андрея Белого, кончину которого он пережил так остро в январе 1934 года.

Он сблизился с Белым в Коктебеле летом 1933 года. Надежда Яковлевна с необычной для нее трогательностью вспоминала: «Мужчин тянуло друг к другу, но жена Белого, видно, помнила про старые распри и статьи О.М. и явно противилась сближению. Возможно, что она знала об антиантропософской и антитеософской направленности О.М., и это делало его не только чуждым, но и враждебным для нее человеком. Все же они встречались, хотя и украдкой, и с охотой разговаривали. В те дни О.М. писал «Разговор о Данте» и читал его Белому. Разговоры шли горячие, и Белый все время ссылался на свою работу о Гоголе, тогда еще не законченную» (В, 145).

Однако сам Белый писал Ф.Гладкову в июне 1933 года из Коктебеля, что с Мандельштамом ему «трудно», что ему надоели «нудные, витиеватые разговоры с подмигами», что автор «Разговора о Данте» ему «исключительно неприятен» своей «жуликоватостью»[78]. С.В.Полякова справедливо полагала, что Белый «не простил Мандельштаму его рецензий и отзывов»[79]. Но вряд ли стоит начисто отметать свидетельство Надежды Яковлевны. Если учитывать сложность характера Андрея Белого, то можно предположить, что его интерес к Мандельштаму был столь же искренен, сколь искренни были жалобы на неприятность общения с ним. Какая-то внутренняя близость между ними в Коктебеле все-таки возникла. В мандельштамовских стихах на смерть Белого это было осознано как поэтическая тема.

По свидетельству Надежды Яковлевны, Мандельштам назвал «группу стихов», посвященных Белому, — «мой реквием» (Комментарий, 242). Подобно «Восьмистишиям», мы вправе рассматривать эти стихи как единый текст, который также держится не единым метрическим каркасом, но сквозной ассоциативной логикой.

Стержневым смысловым элементом «реквиема» стала мифологема «смерти поэта» как «высшего акта творчества»

(СС—IV, 1, 201). Похороны Андрея Белого были увидены Мандельштамом в аспекте этой мифологемы, обнажающей провиденциальный смысл судьбы художника. Причем на первый план выдвигались важнейшие мотивы «Восьмистиший» — зрения и черепа:

Голубые глаза и горячая лобная кость...

В черновом варианте череп сравнивался с куполом:

Из горячего черепа льется и льется лазурь...

С.В.Полякова в статье, посвященной беловскому «субстрату» в стихах Мандельштама, привела точную параллель к этим мотивам из романа «Котик Летаев». Есть смысл воспроизвести эту цитату полностью:

«Вообразите себе человеческий череп: — огромный, огромный, превышающий все размеры, все храмы; вообразите себе... Он встает перед вами: ноздреватая его белизна поднялась выточенным в горе храмом; мощный храм с белым куполом выясняется перед вами из мрака; неповторяемы кривизны его... Сюда придет иерей; и — ожидаете вы: перед вами — внутренность лобной кости: вдруг она разбивается; и в пробитую брешь в серо-черном, в обсвистанном, в ветром облизанном мире несутся: стены света, потоки; и крутнями вопиющих, поющих лучей они падают: начинают хлестать вам в лицо»[80].

Череп-купол с неповторимыми «кривизнами»; череп-храм, свидетельствующий о целостном человечестве, череп — источник света-сознания, подобный небу, — все это позволяет не сомневаться ни в том, что Мандельштам был внимательным читателем прозы Белого, ни в том, что в Коктебеле у них нашлось много точек соприкосновения. Однако «беловские» мотивы у Мандельштама нельзя считать простым заимствованием — они имеют собственную логику.

«Горячая лобная кость» — часть черепа, не только обращенная вперед, но и разогретая в стремительном движении поэта-«конькобежца»:

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.
.....
Запутанных, как честные зигзаги
У конькобежца в пламень голубой, —

Морозный пух в железной крутят тяге,
С голуботвердой чокаясь рекой.

Как черепу соответствует лазурь, так конькобежцу сопутствует «пламень голубой». А так как лазурь и голубизна являются «небесными» цветами, то оказывается, что внутри черепа, как внутри купола храма, есть внутреннее небо. Здесь повторяется логика восьмистиший, где маленькая вечность обнимает собою большую вселенную, то есть микрокосм включает в себя макрокосм.

Так проясняется странный образ — «пространств инакомерных норы» — оставшийся в черновике:

Ему пространств инакомерных норы,
Их близких, их союзных голоса,
Их внутренних ристалищные споры
Представились в полвека, в полчаса.

«Инакомерность» — характеристика сознания, вобравшего в себя мир. «Инакомерен», в сущности, сам Белый с его «лазурью», переполняющей его череп. В качестве инакомерного существа он и увенчан тиарой, которая в обычном, житейском измерении предстает колпаком юродивого:

На тебя надевали тиару — юрода колпак,
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!

Двадцатый век гонит поэта «взашей», превращая его из «учителя» в «дурака». Однако вспомним, что и в «Восьмистишиях» шла речь о «породе», которая «юродствует» в земной коре. «Породистость» в генетическом, биологическом смысле есть качество образцовости и совершенства, однако она может оказаться и «юродивостью». Поэт — «юрод» потому, что выпадает из непреображенной, непретворенной жизни в силу собственной «инакомерности».

«Юрод» и «дурак» Белый вносит в обычную, косную жизнь сумятицу и «кавардак»:

Как снежок на Москве заводил кавардак гоголек:
Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок...

Его невнятность и запутанность заключаются в том, что смысл сказанного не сразу доходит до окружающих, но такова же и логика речи юродивого. Зато безусловно видны его «легкость», его повадка «конькобежца». Не случайно траекто-

рия творческой жизни Белого характеризуется, с одной стороны, зигзагообразностью, с другой — «прямизной», что рождает парадоксальную формулу:

...прямизна речей,
Запутанных, как честные зигзаги...

Легкость, скорость, великолепная повадка конькобежца имеют оборотной стороной гонимость и даже изгойство. И потому пришедшим на похороны не под силу уразуметь окончательный и подлинный облик художника. Характеристика Белого распадается на противоречивые, «путаные», но на самом деле искусно выстроенные объяснения: учитель, мучитель, властитель, дурак, юрод, студентик, сочинитель, щегленок, бубенец. Причем бубенец — и деталь шутовского наряда, и колокольчик под дугой, то есть символ дороги.

Однако самым главным в личности «дурака» и «пророка» оказывается несомая им в е с т ь:

Прямизна нашей речи не только пугач для детей —
Не бумажные дести, а вести спасают людей.

При этом Мандельштам выстраивает цепочку трансформирующихся значений: весть — песнь — казнь:

Часто пишется казнь, а читается правильно — песнь.

Весть доходит до людей в виде «песни», оборачиваясь для самого вестника «казнью».

В «Египетской марке» Мандельштам писал о мысли, которая «не притупилась» подобно «палаческой стали коньков [...], скользивших когда-то по голубому с пупырышками льду» (СС—IV, 2, 489). В стихах памяти Белого эта метафора повторялась: прямизна мысли уподоблялась конькобежному скольжению, и тем самым выявлялась, говоря словами Надежды Яковлевны, «тема соумирания, сочувствия смерти другого как подготовки к собственному концу» (ВК, 321). Свое родство с Белым Мандельштам осознавал через миссию вестничества. Солагерник Мандельштама Юрий Илларионович Моисеенко много лет спустя на вопрос о том, какие стихи читал поэт в лагере, вспомнит: «Андрея Белого — вот кого он любил. Читал медленно, красиво»[81].

Если в «Стихах о русской поэзии» тревожно звучал мотив обмельчания творческой породы, то здесь, напротив, шла речь о поэте, смерть которого «замечательна как сказочный

посмертный рост художника в глазах массы» (СС—IV, 1, 201). «Век уходит», — эту фразу, сказанную в Воронеже о смерти Горького (Материалы, 182), он мог бы произнести и в Москве в январе 1934 года.

Как подлинная личность юродивого и скрытый смысл его поступков и слов раскрываются в момент смерти, так и смерть поэта обнажает действительную сущность его судьбы. Вот почему так важна в стихах об Андрее Белом тема народа, толпы, «многолюдства», ибо переживание смерти художника всегда соборно, массово:

Дышали шуб меха, плечо к плечу теснилось,
Кипела киноварь здоровья, кровь и пот.
.....
А посреди толпы стоял гравировальщик.

Траурный колорит переживаемого события выделен эпитетом «жирный», уже знакомым по стихам о «жирном карандаше» Фета:

Меня преследуют две-три случайных фразы,
Весь день твержу: печаль моя жирна...
О Боже, как жирны и синеглазы
Стрекозы смерти, как лазурь черна.

Комментаторы Мандельштама единодушно отмечали, что здесь цитируется «Слово о полку Игореве»: «Тоска разлияся по Русской земли, *печаль жирна* тече средь земли Рускыи» (курсив мой — В.М.)[82]. Но, как всегда бывает у Мандельштама, перед нами не просто заимствование, но переосмысление мотива черного, угольного цвета. «Жирной» печаль становится потому, что связана с землей, которая так же «черна» и «жирна». А земля, в свою очередь, несет траурные, могильные ассоциации.

«Жирные карандаши», налетевшие на мертвого поэта, сравниваются с черными стрекозами, что, с одной стороны, обозначает «стрекозиную» быстроту смерти, с другой — скорость наброска, стремящегося запечатлеть облик поэта прежде, чем его предадут земле. В переводе из Петрарки Мандельштам обмолвится строчкой, не попавшей в беловую редакцию: «Печаль жирна и умиранье наго!» Слово «жирный», таким образом, насыщалось обильной полисемией — чернота, сгущенность, интенсивность, могильность, траурность.

Чрезвычайно важную роль во всем цикле играли зрительные ассоциации — и прежде всего потому, что смерть похищает зримый облик художника:

Где первородство? где счастливая повадка?
Где плавкий ястребок на самом дне очей?
Где вежество? где горькая украдка?
Где ясный стан? где прямизна речей..?

«Жирные карандаши» торопятся запечатлеть то, что вот-вот исчезнет навсегда, и это корреспондирует с горестным восклицанием из петрарковских переводов:

И, плачучи, твержу: вся прелесть мира
Ресничного недолговечней взмаха.

Странный, с первого взгляда, образ:

Как будто я повис на собственных ресницах, —

объясняется в данном случае достаточно просто. Речь идет о человеке, который прощается с покойным, затаив дыхание и боясь моргнуть, поскольку с ресничным взмахом может исчезнуть пока еще зримый облик. Умерший поэт пока еще «здесь», но, по существу, уже «там».

Я уже писал выше, что «крохоборству» рисовальщика, стремящегося схватить мгновенность происходящего, здесь противопоставлен гравер, который переносит облик умершего на «меднохвойные доски», сияющие «накатом истины». «Крохоборство» запечатлевает только слепок того, что было живым, — «гипсовые пальцы»; «укрупненные губы». Гравировальщику же поставлена иная задача — раскрыть истину происходящего. Вот тогда-то во внешней, зримой картине похорон открывается — «инакомерность», «событий глубина»:

Ему солей трехъярусных растворы,
И мудрецов германских голоса,
И русских первенцев блистательные споры
Представились в полвека, в полчаса.
.....
Он дирижировал кавказскими горами,
И машучи ступал на тесных Альп тропы,
И, озираючись, пустынными брегами
Шел, чуя разговор бесчисленной толпы.

Толпы умов, влияний, впечатлений
Он перенес, как лишь могущий мог:
Рахиль глядела в зеркало явлений,
А Лия пела и плела венок.

«Солей трехъярусных растворы» отсылают к аналогии между кристаллографией и формообразованием поэтической мысли, которую находим в «Разговоре о Данте». Насыщенный до «трехъярусности» раствор соли провоцирует процесс образования кристаллов, как «трехъярая окись» является показателем крепости кислоты, предназначенной для травления медной доски. Но мысль Белого не кристаллизовалась до конца, не отлилась в окончательную форму, превратилась в «морозную пыль образуемых вновь падежей», оставшись на уровне «голосов» и «споров». Эстетически завершенной формой у Белого стала сама его личность, непрерывно устремленная вперед, несмотря на запутанность и зигзагообразность движения.

В своем «инакомерном» облике Белый не случайно предстает как дирижер. Достаточно вспомнить, что его выступления отмечены были выразительной пластикой, перераставшей в танец. Если аналогия с конькобежцем говорила об устремленности в будущее, так сказать, по горизонтали, то ассоциация с дирижером давала метафору восхождения вверх, по вертикали: «И машучи ступал на тесных Альп тропы». Как «дирижер» Белый дан на фоне «оркестра» гор, символизирующих духовные высоты, к которым устремлен человеческий дух.

Музыка в характеристике Белого играет едва ли не определяющую роль:

И вдруг открылась музыка в засаде,
Уже не хищницей лиясь из-под смычков,
Не ради слуха или неги ради,
Лиясь для мышц и бьющихся висков.
.....
Что льется вспять, еще ленясь и мерясь
То мерой льна, то мерой волокна,
И льется смолкой, сам себе не верясь,
Из ничего, из нити, из темна...

Волокно и лен — нити, образующие ткань, а ткань в «Восьмистишиях» была метафорой поэтической речи («Люб-

лю появление ткани...»). Таким образом, для противоречивой, «зигзагообразной» мыслительно-словесной деятельности Андрея Белого находится ее внутренняя форма — «музыка в засаде», то есть живущая «инакомерно», в глубинах личности художника.

Именно музыка роднит его с толпой — она льется для «мышц и бьющихся висков», открывая в разрозненности человеческих индивидуумов «толпу», то есть единство «умов, влияний, впечатлений». Музыка выявляет «чудную власть» этого «дирижера», который исторгает звуки из окружающего его молчания толпы и ведет ее за собой к альпийским вершинам.

В итоге этого восхождения рождается двойной образ Рахили и Лии, о котором выше уже шла речь. Как не раз было отмечено комментаторами, Мандельштам заимствовал его из 27-й песни «Чистилища» «Божественной комедии» Данте (СС—II, 1, 537):

Мне снилось — на лугу цветы сбирала
Прекрасная и юная жена,
И так она, сбирая, напевала:

«Чтоб всякий ведал, как я названа,
Я — Лия, и, прекрасными руками
Плетя венок, я здесь брожу одна.

Для зеркала я уберусь цветами;
Сестра моя Рахиль с его стекла
Не сводит глаз и недвижима днями.

Ей красота ее очей мила,
Как мне — сплетенный мной убор цветочный;
Ей любо созерцанье, мне — дела.
(Пер. М.Л.Лозинского)

Появление Лии и Рахили в стихах о Белом с первого взгляда кажется слабо мотивированным, но черновая редакция этих строк делает мотивировку более отчетливой:

И европейской мысли разветвленье
Он перенес, как лишь могущий мог:
Рахиль глядела в зеркало явленья,
А Лия пела и плела венок.

Лия и Рахиль символизируют собою «разветвленье» евро-

пейской культуры на «волю» и «представление». Лия практична и деятельна, Рахиль — созерцательна.

Мандельштам напоминал тем самым о центральной задаче символизма, стремившегося преодолеть созерцательный характер культуры, превратив ее в орудие изменения действительности. Задача осталась нерешенной, и в черновике «реквиема» именно этим объяснялась недовоплощенность личности Белого:

Так слагался<?>, смеялся и так и не сложившись ушел
Гоголек или Гоголь иль Котенька или глагол.

Тем не менее не сложившаяся мысль художника компенсировалась целостностью его внутреннего творческого «я», переполненного музыкой. Белый смог преодолеть в себе самом «разветвленье» европейской культуры как «могущий», то есть как человек творческого порыва и воли.

Однако это не отменяло горечи, вызванной сознанием не исполненной до конца миссии художника, не донесенной им «вести». Внутренней темой стихов становилась эстафета, принимаемая самим Мандельштамом в момент похорон Белого. Эпоха стирала различия между символистами и акмеистами, обобщая и суммируя их судьбы. Отсюда рождались интонации нежности по отношению к умершему: «Буду гладить и гладить сухой шевиот обшлага». Отсюда же шла и настойчивая попытка понять, что осталось не сказанным и навсегда ушло с поэтом:

Молчит, как устрица, на полтора аршина
К нему не подойти — почетный караул.

Тут что-то кроется, должно быть, есть причина
<...> напутал и уснул.

Стихи памяти Андрея Белого говорили о боязни самого автора уйти прежде, чем он успеет осуществить собственную творческую миссию. Это был разговор о поэзии как «вести» и поэте как «вестнике», о страхе остаться несложившимся и неуслышанным. Судьба дала Мандельштаму возможность «сложиться», завершиться. Путь к этой завершенности лежал, как он и предчувствовал, через «провал».

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Григорьев А., Петрова И. Мандельштам на пороге 30-х годов // Russian Literature. 1977. № 5. P. 181.

2. Там же.

3. РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 1. № 252.

4. Семенко Ирина. Поэтика позднего Мандельштама. С. 37—39.

5. Там же. С. 41.

6. Халпахчьян О.Х. Архитектурные ансамбли Армении. VIII в. до н. э. М., 1980. С. 101.

7. Рассадин Станислав. Очень простой Мандельштам. М., 1994. С. 22.

8. Мандельштам О. Записные книжки. Заметки / Вступ. ст. и подг. текста И.Семенко // Вопросы литературы. 1968. № 4. С. 180.

9. Цветаева Марина. Мой ответ Осипу Мандельштаму / Публ. Елены Коркиной // Здесь и теперь. 1992. № 2. С. 228.

10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 тт. М., 1956—1958. Далее в скобках — Пушкин с указанием тома и страницы.

11. Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. С. 90.

12. Сталин И.В. Сочинения. Т. 12. М., 1949. С. 361.

13. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. С. 355.

14. Черашняя Д.И. Этюды о Мандельштаме. Ижевск. 1992. С. 73—74.

15. Там же. С. 73.

16. Герштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме. Главы из воспоминаний. О.Э.Мандельштам в Воронежской ссылке. Paris. 1986. С. 46.

17. Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. С. 76.

18. Цветаева Марина. Мой ответ Осипу Мандельштаму. С. 227—228.

19. Гинзбург Лидия. О старом и новом. Л., 1982. С. 354.

20 Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома. 1993. Материалы об О.Э.Мандельштаме / Отв. ред. Т.С.Царькова. СПб. 1997.

21. Лукницкий П.Н. Встречи с Анной Ахматовой. Т. II. 1926—1929. Париж—Москва. 1997. С. 82—83.

22. Юркун Юр. Дурная компания / Сост., подг. текста и примеч. П.В.Дмитриева и Г.А.Морева. СПб, 1995. С. 457.

23. Л е в и н Ю.И. Заметки о поэзии О.Мандельштама тридцатых годов // Slavica Hierosolymitana. 1978. № 3. С. 116.

24. С е м е н к о Ирина. Поэтика позднего Мандельштама. С. 61—63.

25. Г а с п а р о в М.Л. Избранные статьи. С. 356.

26. С е м е н к о Ирина. Указ. соч. С. 61.

27. Г а с п а р о в М. Указ. соч. С. 356.

28. Там же.

29. Г е р ш т е й н Э.Г. Указ. соч. С. 40.

30. Там же.

31. Д у т л и Ральф. Еще раз о Франсуа Вийоне // «Сохрани мою речь...». Т. 4 / Сост. О.Лекманов, П.Нерлер. М., 1993. С. 77—80.

32. М а н д е л ь ш т а м О. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928. С. 59.

33. Б е р г с о н Анри. Творческая эволюция. С. 53—56.

34. Там же. С 69.

35. Г е р ш т е й н Э.Г. Указ. Соч. С. 62.

36. И в а н о в Вяч. Вс. Мандельштам и биология // Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27—29 декабря 1991 г. М., 1991. С. 4—5.

37. Ла м а р к Жан-Батист. Избранные произведения в 2 тт. Т. 1 / Ред. И.М.Полякова и Н.И.Нуждина. Пер. А.В.Юдина. М., 1955. С. 260—274.

38. Там же. С. 31

39. Там же. С. 264.

40. Там же. С. 281.

41. Э й х е н б а у м Б. О Мандельштаме // День поэзии. М., 1967. С. 168.

42. А й х е н в а л ь д Ю. Бессмертная пошлость // Северное утро. Сб. II. М., 1922. С. 123.

43. Ш п е н г л е р Освальд. Закат Европы. 2. Всемирно-исторические перспективы / Пер. нем. и примеч. И.И.Маханькова. М., 1998. С. 53, 460.

44. Б е р г с о н Анри. Указ. соч. С. 172.

45. М е с с - Б е й е р Ирина. Эзопов язык в поэзии Мандельштама 30-х годов // Russian Literature. 1991. № 29. P. 244.

46. М о р д е р е р Валентина, А м е л и н Григорий. Немецкие корни русских стихов. «Дайте Тютчеву стрекозу...» Осипа Мандельштама. // Независимая газета. 1996. 18 декабря. С. 8.

47. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подг. текста и общ. ред. Н.В.Брагинской. М., 1997. С. 114.
48. Ronen O. An Approach to Mandelstam. P. 61.
49. Фет А.А. Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подг. текста и примеч. Б.Я.Бухштаба. Л., 1959. С. 778.
50. Мecc - Бейер Ирина. Указ. соч. С. 361.
51. Хомяков А.С. Полное собрание сочинений. Изд. 4-е. Т. 1. М., 1911. С. 148—152.
52. Шпенглер О. Закат Европы. 2. Всемирно-исторические перспективы. С. 198.
53. Русские писатели о литературе (XVIII—XX вв.) Т. 1 / Под ред. С.А.Балухатого. Л., 1939. С. 138.
54. Там же. С. 303
55. Мecc - Бейер Ирина. Указ. соч. С. 251.
56. Там же.
57. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. С. 143.
58. Герштейн Э.Г. Новое о Мандельштаме. С. 56.
59. Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 155.
60. Там же. С. 138.
61. Ронен Омри. О «русском голосе» Осипа Мандельштама // Тыняновский сборник. Пятые тыняновские чтения / Редколл. Е.Тоддес и др. Рига. 1994. С. 193.
62. Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 207.
63. Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 155.
64. Мecc - Бейер Ирина. Указ. соч. С. 259—261.
65. Там же. С. 262.
66. Герштейн Эмма. Мемуары / Ред. Н.Кононов. СПб. 1998. С. 37.
67. Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 156.
68. Мecc - Бейер Ирина. Указ. соч. С. 259—261.
69. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Повести / Составл. Н.Н.Акоповой. Примеч. М.В.Иванова. М., 1980. С. 72—73.
70. Нерлер П.М. «К немецкой речи». Попытка анализа // «Отдай меня, Воронеж...» Третьи международные мандельштамовские чтения. Сборник статей / Ред. колл. О.Г.Ласунский и др. Воронеж. 1995. С. 186.
71. Карамзин Н.М. Указ. соч. С. 73.
72. Черашняя Д. Этюды о Мандельштаме. С. 120.
73. Флоровский Георгий. Из прошлого русской мысли / Составители М.А.Колеров, Ю.П.Сенокосов. М., 1998. С. 420.
74. Бергсон Анри. Творческая эволюция. С. 22.

75. Л е в и н Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 32.

76. Фрагменты греческих философов. Ч. 1. От эпических космогоний до возникновения атомистики. С. 180.

77. Там же. С. 192—199.

78. Б е л ы й Андрей. (Письмо Ф.В.Гладкову от 17 июня 1993 г.) / Предисл., публ. и примеч. С.Гладковой // Наше наследие. 1988. № 1. С. 94.

79. П о л я к о в а С.В. «Олейников и об Обейникове» и другие работы по русской литературе. СПб. 1997. С. 285.

80. Там же. С. 272.

81. П о л я н о в с к и й Эд. Смерть Мандельштама // Известия. 1992. 29 мая. № 124.

82. Слово о полку Игореве / Вступ. статья, ред. Текста и объяснит. Перевод с древнерусского, примечания Д.С.Лихачева. М., 1961. С. 74.

Глава шестая

«ВОРОНЕЖСКИЕ ТЕТРАДИ»

1935—1937

> «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появились в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен».
>
> *Анна АХМАТОВА*

I. ПРОСТРАНСТВО НЕВОЛИ

Мандельштам был арестован в ночь с 13-го на 14-е мая 1934 года, а по данным Виталия Шенталинского, в ночь с 16-го на 17-е (Шенталинский, 17). В лубянской тюрьме 27 мая ему был вынесен приговор — три года ссылки в г. Чердынь Пермской области. 29-го мая он с Надеждой Яковлевной выехал по железной дороге до Свердловска. Затем поездом по узкоколейке они добрались до Соликамска и, наконец, пароходом по Каме — до Чердыни. Еще в тюрьме он заболел травматическим психозом и попытался вскрыть себе вены, не дожидаясь смертного приговора, в котором изначально был уверен. По дороге в Чердынь он убеждал Надежду Яковлевну, что «расправа отложена до более удобного момента» (В, 46).

Мысль о самоубийстве родилась еще в преддверии ареста: «Надо смерть предупредить — уснуть». И он внушал Надежде Яковлевне, что «катастрофа приближается, что надо быть начеку, чтобы не попасться врасплох и успеть» (В, 51). В Чердыни его психическая болезнь усилилась. Он выбросился из больничного окна и вывихнул правое плечо, после чего «наступило успокоение» (В, 55). В «Стансах» он напишет об этом так: «Прыжок. И я в уме». Однако болезнь продолжа-

лась в виде галлюцинаций: «О.М. мерещились грубые мужские голоса, запугивающие, квалифицирующие его преступление, перечисляющие всевозможные кары, говорящие на языке наших газет в дни сталинских разоблачений, ругающие его отборной бранью, упрекающие его в том, что он сгубил столько людей, прочитав им свои стихи (о Сталине — В.М.). Голос перечислял имена этих людей как подсудимых на будущем процессе и взывал к совести того, кто их погубил. [...] Среди ночи он будил меня и говорил, что Анна Андреевна арестована и ее ведут сейчас на допрос. [...] Гуляя по Чердыни, он искал труп Анны Андреевны в оврагах...» (В, 61—62).

Психическое состояние Мандельштама станет более понятным, если учесть, что на допросе он назвал имена тех, кому читал крамольные стихи: Льва Гумилева, Б.С.Кузина, Д.Бродского, М.Петровых, В.Нарбута, брата Александра, Е.Я.Хазина, Э.Герштейн, Анны Ахматовой. Некоторые из слушателей остались неназванными — например, Б.Пастернак, Г.Шенгели, С.Липкин. Мандельштам не был приспособлен ни к тюрьме, ни к допросам. Так, «в полном забвении чувств» от ужаса он в августе 1920 года сказал пришедшим арестовать его врангелевским контрразведчикам: «А это Волошин — местный дачевладелец. Знаете что? Арестуйте лучше его, чем меня» (Осип Мандельштам и его время, 114).

Состояние Мандельштама внушало Надежде Яковлевне крайнюю тревогу, и она бомбардировала Москву телеграммами, о которых позже секретарша Бухарина скажет ей: «Какие страшные телеграммы вы присылали из Чердыни» (В, 21). В свою очередь, в Москве Анна Ахматова и Борис Пастернак делали все, чтобы смягчить приговор. Ахматова в «Листках из дневника» вспоминала: «Пастернак [...] пошел просить за Мандельштама в «Известия» к Бухарину, я — в Кремль к Енукидзе» (Осип Мандельштам и его время, 33). Бухарин обратился к Сталину с личной просьбой, и к 12 июня приговор был пересмотрен. Мандельштам осуждался на трехлетнюю административную высылку из столицы. Ему предоставлялось право выбрать место проживания — минус 12 городов, в число которых, кроме Москвы, входил и Ленинград. Никита Струве не без оснований предположил, что строчка о звездах в «Стихах о неизвестном солдате»:

И висят городами украденными, —

намекала на положение ссыльных, получивших «минус шесть или минус двенадцать»[1].

«Провинции мы не знали, — вспоминала Надежда Яковлевна, — знакомых у нас не было нигде, кроме двенадцати запрещенных городов, да еще окраин, которые находились под запретом. Вдруг О.М. вспомнил, что биолог Леонов из Ташкентского университета хвалил Воронеж, откуда он родом. Отец Леонова работал тюремным врачом. «Кто знает, может, еще понадобится тюремный врач», — сказал О.М., и мы остановились на Воронеже» (В, 88). Позже в стихотворении «Куда мне деться в этом январе...», написанном в приступе одиночества, надежда на знакомого врача прорвется в строке:

Читателя! советчика! врача!

Сталинская формула — «Изолировать, но сохранить» (В, 29), — спущенная следствию, продолжала действовать безотказно. В июне 1934 г. Мандельштамы приехали в Воронеж, а в ноябре заместитель заведующего отделом культуры и пропаганды ленинизма при ЦК ВКП(б) П.Ф.Юдин писал в воронежский обком: «В Воронеже с некоторых пор проживает старый писатель-поэт Мандельштам. Попал он в Воронеж за некоторые дела, не одобряемые органами советской власти. Мандельштам как поэт очень квалифицированный и является большим мастером и знатоком поэтического творчества. [...] Речь, следовательно, идет о том, чтобы Мандельштама постепенно вовлекать в писательскую работу и использовать его по мере возможности как культурную силу и дать возможность заработать»[2].

Характеристика, данная Мандельштаму в этом письме, обязывала воронежские власти «сохранить» ссыльного поэта. В ней явно слышен был голос Сталина, спросившего в известном телефонном разговоре с Пастернаком о Мандельштаме: «Но ведь он же мастер, мастер?»[3], — и, в сущности, получившего положительный ответ. Все это казалось чудом. Надежда Яковлевна так и писала: «А все-таки нас чудо спасло и подарило нам три года воронежской ссылки» (В, 87). Чудо приняло облик «кремлевского горца», которому около года назад была адресована гневная мандельштамовская инвектива.

Даже беглое изложение обстоятельств ареста и ссылки дает представление о той полосе удушья, которая пролегла в жиз-

ни и творчестве поэта между Москвой и Воронежем. Воронежская передышка дала на первых порах относительное благополучие и успокоение, а главное, она способствовала возвращению стихов. В письме к Пастернаку Мандельштам напишет о «второй жизни» (СС—IV, 4, 171). Вторая жизнь, подаренная после напряженного ожидания конца, привела к существенному изменению в позиции Мандельштама. Прежде всего снималась коллизия поединка с властью, намеченная в стихах о кремлевском горце.

Более того, когда исследователям Мандельштама стала известна «Ода», появился соблазн увидеть в ней пример «победы сталинского государства над душой художника»[4]. Казалось, что «случай Мандельштама» был похож на «случай Булгакова», написавшего «Батум»[5], и на многие другие «случаи» вынужденного поведения художников, сломленных эпохой сталинского террора.

К «Оде» и примыкающим «сталинским» стихам я вернусь ниже, а пока отмечу лишь чрезвычайно важный лейтмотив мандельштамовских стихов 1935 года — сознательного и ответственного выбора жизни, зеркально симметричный мотиву такого же сознательного и ответственного выбора смерти в стихах конца 1933 года. В одном из вариантов «Чернозема» Мандельштам написал: «Я должен жить, хотя я дважды умер», — а в «Стансах» повторит эту формулу, хотя и с иным акцентом: «Я должен жить, дыша и большевея».

В данном случае принципиальна первая половина утверждения: «Я должен жить». Надежда Яковлевна вспоминала, как в ответ на ее предложение «вместе покончить с собой» он ответил: «Жизнь — это дар, от которого никто не смеет отказываться» (ВК, 51—52). И подчеркнула, что во всех воронежских стихах ощутимо присутствует «единое понимание жизни как временного дара» (ВК, 213).

Свое положение Мандельштам достаточно точно описал в письме к Корнею Чуковскому от середины апреля 1937 года: «[...] Человек, прошедший через тягчайший психоз (точнее, изнурительное и острое сумасшествие) — сразу же после болезни, после покушений на самоубийство, физически искалеченный, — стал на работу. Я сказал — правы меня осудившие. Нашел во всем исторический смысл» (СС—IV, 4. 135). Однако попытка творческого приятия искалечившей его действительности носила глубоко драматический характер. Об этом говорят написанные в июне 1935 года стихи памяти

Ольги Ваксель — «На мертвых ресницах Исакий замерз...» и «Возможна ли женщине мертвой хвала?...».

Стоит задуматься над тем, почему ссыльный поэт, прошедший Лубянку, дважды покушавшийся на самоубийство, поставленный в ситуацию напряженной борьбы за существование, вдруг вспомнил о женщине, роман с которой завершился в 1924 году. Ольга Ваксель покончила с собой на чужбине в 1932-м, о чем Мандельштам узнал зимой 1933 года. Больше никаких внешних поводов к написанию этих стихов как будто не просматривается. Кроме одного — в Воронеже к нему пришло осознание того, что он получил вторую жизнь.

Надежда Яковлевна так излагает ситуацию с известием о смерти Ольги Ваксель: «В один из наших приездов в Ленинград — после Армении — нас остановил на улице Петр Сторицын [...] и, отведя О.М. в сторону, рассказал о смерти Ольги Ваксель. О.М. сообщил мне об этом, но в рассказе Сторицына были, очевидно, неточности. Ольга, по его словам, умерла в Стокгольме — сразу на вокзале, только что выйдя на платформу. Кажется, О.М. даже не подозревал, что это было самоубийство. Он думал, что она умерла от ревмокардита, не вынеся дороги и перемены. [...] Вероятно, мое постоянное присутствие мешало ему написать стихи, которые смутно шевелились в нем. Осуществить свое желание ему удалось только в Воронеже, когда я находилась в Москве» (Комментарий, 259—260).

Ольга Ваксель застрелилась в доме родителей своего мужа Христиана Иргенс Вистендаля, «прожив там всего три недели, в приступе ностальгии: найдя в ящике стола у мужа револьвер»[6]. Поэтому не вполне понятно, каким образом возникла версия о случайной смерти молодой женщины на вокзале по выходе на платформу, да еще от ревмокардита. Думаю, что истинную причину смерти Мандельштам все-таки знал, но «тяжкую память» об Ольге Ваксель взял на себя одного. Тогда психологически понятно обращение к ее гибели в Воронеже. За этим стоял мандельштамовский отказ от самоубийства как единственно достойного выхода из тупика. Ольга совершила то, о чем думал он сам и что счел для себя невозможным.

В мандельштамовских стихах очевидно и знание причины самоубийства: последнее, что стоит в глазах мертвой женщины, — Исаакиевский собор, петербургские улицы, интерьер петербургской квартиры:

На мертвых ресницах Исакий замерз
И барские улицы сини —
Шарманщика смерть, и медведицы ворс,
И чужие поленья в камине...

Ностальгическая подоплека этих деталей тем более очевидна, что Исаакиевский собор был «архитектурной доминантой района, места, где чаще всего происходили встречи поэта с О.В. — гостиницы «Астория» и «Англетер»[7]. Мотивы шарманщика и чужих поленьев в камине в следующей строфе, объединяясь, перерастают в тему бездомности:

Уже выгоняет выжлятник-пожар
Линеек раскидистых стайку,
Несется земля — меблированный шар,—
И зеркало корчит всезнайку.

Меблированные номера гостиниц превращаются в «меблированный» земной шар, где дом по определению невозможен, а «зеркала-всезнайки» создают атмосферу временного, чужого жилья и непрекращающегося соглядатайства.

Не случайны здесь и пожарные «линейки» на морозных петербургских улицах. Достаточно вспомнить, что в «Египетской марке» Анджиолина Бозио умирает в жарко натопленной петербургской квартире под какофонические звуки грохочущего пожарного обоза. Мандельштам подчеркивает в родословной Ольги Ваксель присутствие скрипача и композитора Алексея Федоровича Львова:

И прадеда скрипкой гордился твой род,
От шейки ее хорошея,
И ты раскрывала свой аленький рот,
Смеясь, итальянясь, русея...

Итальянское происхождение переносится со скрипки на женщину. Речь идет о скрипке, владельцем которой был отец Алексея Федоровича — Федор Петрович, в свою бытность приобретший инструмент работы знаменитого итальянца Джованни Паоло Маджини[8]. «Шейка» скрипки трансформируется в женскую шейку, превращая Ольгу Ваксель в «итальяночку» и соотнося ее судьбу с трагической кончиной Анджиолины Бозио. Обе женщины своей ранней смертью символически свидетельствуют о невозможности существования музыки в холодном, чужом, равнодушном мире:

И Шуберта в шубе застыл талисман.

В мандельштамовских стихах была зашифрована и его версия причины гибели Ольги Ваксель:

Возможна ли женщине мертвой хвала?
Она в отчужденьи и в силе,
Ее чужелюбая власть привела
К насильственной жаркой могиле.

«Чужелюбая власть» перекликается с формулой из стихов на смерть Андрея Белого:

И за то, что тебе суждена была чудная власть.

Но если там поэт имел в виду власть творчества, повелевающую судьбой большого художника, то здесь речь шла об ином. Ольга Ваксель была талантливой дилетанткой — рисовала, играла на рояле и скрипке, пыталась стать актрисой. Драма ее личности, собственно, и состояла в нехватке творческого дара. Поэтому «чудная власть» оказывается «чужелюбой», то есть любящей чужих, других. Самоубийство Ольги Ваксель не могло быть остановлено властью творчества, определяющего поведение художника.

Поступок женщины, выбравшей самоубийство, вызывает уважение, но поскольку она «отчуждена» от живых, ей более не нужна «хвала». В этом решении есть своя сила, освобождающая человека от унизительных обстоятельств и делающая его свободным. И все же могила Ольги Ваксель названа «насильственной» и «жаркой». В последнем нет никакого намека на кремацию[9], о которой Мандельштам скорее всего просто не знал. «Жаркая» дано здесь в значении «морозная», как и в стихах о смерти Анджиолины Бозио: «и живая ласточка упала // На горячие снега».

Мотивы холода, замерзания, зимы, звучащие тем более впечатляюще, что стихи писались в южнорусском городе, в июне, завершали собою как первое, так и второе стихотворение:

Площадками лестниц — разлад и туман,
Дыханье, дыханье и пенье,
И Шуберта в шубе застыл талисман —
Движенье, движенье, движенье...
.....
Я тяжкую память твою берегу —

Дичок, медвежонок, Миньона, —
Но мельниц колеса зимуют в снегу,
И стынет рожок почтальона.

В совокупности — это мотивы погибающей музыки и остановленного движения. Причем именно «движение» становится ключевым словом в обеих строфах, соответствуя «дыханью» и «пенью». Не случайно в воронежских стихах условием творчества, то есть дальнейшего «движенья», станет воздух, вдыхаемый «полной грудью», «во всю грудь».

Мандельштам прощался с мертвой Ольгой Ваксель с такой остротой и болью потому, что сам выбирал жизнь. Точно так же в 1921 году он простился с Гумилевым. В обоих случаях он расставался не только с близким другом и любимой женщиной, но и со своей «первой жизнью», прошедшей под знаком петербургской культуры. Теперь мертвая Ольга слала ему благословение на «вторую жизнь» — весточку о весне, символом которой становились ее брови-ласточки:

И твердые ласточки круглых бровей
Из гроба ко мне прилетели
Сказать, что они отлежались в своей
Холодной стокгольмской постели.

Мандельштам ощущал себя «приговоренным» к жизни, что прорвалось в странной формуле одного из первых воронежских стихотворений:

Еще мы жизнью полны в высшей мере...

Эта фраза, звучавшая, как формула судебного приговора, смутила Надежду Яковлевну, удивившуюся «неизвестно откуда возникшему словесному ходу» (Комментарий, 253). Но словесные ходы мандельштамовских стихов ей далеко не всегда были ясны, а сам он чаще всего предпочитал их никому не объяснять. Впрочем, Надежда Яковлевна и без того ощутила здесь главное — попытку примириться с жизнью.

Эта попытка хорошо видна в «Стансах», о которых Мандельштам сам сказал, что «стансы всегда примирительно настроены» (Комментарий, 254). Он имел в виду не только пушкинские, но, возможно, и пастернаковские «стансы», писавшиеся по канве пушкинских:

Столетье с лишним — не вчера,
А сила прежняя в соблазне

В надежде славы и добра
Глядеть на вещи без боязни.

Так же «без боязни» пытался теперь смотреть «на вещи» и ссыльный Мандельштам:

Я не хочу средь юношей тепличных
Разменивать последний грош души,
Но, как в колхоз идет единоличник,
Я в мир вхожу — и люди хороши.

Не стоит специально доказывать вынужденность этих стихов, продиктованных необходимостью публично заявить о своей лояльности. Но не стоит оспаривать и того, что в «Стансах» Мандельштам выстраивал твердо продуманную программу творческого поведения:

И не ограблен я, и не надломлен,
Но только что всего переогромлен...
Как Слово о Полку, струна моя туга,
И в голосе моем после удушья
Звучит земля — последнее оружье —
Сухая влажность черноземных га!

Мандельштам не случайно упомянул здесь «Слово о полку Игореве» — поэму о поражении и плене, завершающуюся торжеством главного героя вопреки горестному предмету повествования и звучащую с необычайной творческой мощью. Стоит обратить внимание на воинственное слово «оружье». Мандельштам считал себя не сдавшимся и не сломленным, и нельзя не почувствовать в этих стихах, кроме примирительного настроя, еще и творческий вызов.

В четверостишии того же 1935 года, вряд ли предназначавшемся для печати, в отличие от «Стансов», он сформулировал свой вызов еще более резко:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

Так что, с одной стороны, внутреннее состояние Мандельштама вполне соответствовало той его характеристике, которую тайком от поэта Надежда Яковлевна сообщила Рудакову: «Ося цепляется за все, чтобы жить...» (Материалы,

80). Но, с другой, именно у Рудакова при первом знакомстве «Ося» вызвал оторопь — настолько он не походил на ссыльного поэта, сломленного в неволе: «Я стою перед работающим механизмом (может быть, организмом — это то же) поэзии. [...] Больше нет ничего. Он ходит и бормочет. [...] Для 4 строк произносится 400» (Материалы, 44).

Еще в «Четвертой прозе» Мандельштам определил свое творчество как «беззаконие» и изобрел в начале 30-х годов глагол «виллонить»[10], в котором угадывался и намек на Франсуа Вийона (Виллона в тогдашней транскрипции), и русское слово «филонить», то есть уклоняться от внешних обязанностей, предпочитая им свободу, или, выражаясь словами Пушкина, «прихоть». Творческая «прихоть», поставленная во главу угла, никогда не теряла для Мандельштама своей определяющей ценности. Этот «виллоновский» комплекс в Воронеже лишь обострился:

Римских ночей полновесные слитки,
Юношу Гете манившее лоно, —
Пусть я в ответе, но не в убытке:
Есть многодонная жизнь вне закона.

«Виллоновскому» началу в себе Мандельштам оставался верен до конца. Но с первых дней воронежской ссылки перед ним стояла прямо противоположная задача — вписаться в подаренную ему «вторую жизнь». При всей добровольности эта задача не могла не иметь аспекта насильственности. И все же Мандельштам делал все, чтобы приятие жизни приобрело органический характер.

Надежда Яковлевна отмечала, какое огромное значение для воронежского периода имело стихотворение «Чернозем», вокруг которого группировались все остальные стихи «Первой воронежской тетради» (Комментарий, 250). Главным парадоксом его было ощущение неволи, переданное образом широко распахнутого пространства:

Переуважена, перечерна, вся в холе,
Вся в холках маленьких, вся воздух и призор,
Вся рассыпаючись, вся образуя хор, —
Комочки влажные моей земли и воли...

Наталья Евгеньевна Штемпель вспоминала:
«Стихотворение «Чернозем» было написано под впечатле-

нием распаханных опытных полей СХИ, где Осип Эмильевич гулял ранней весной.

Вплотную к полям подходил Ботанический сад, а напротив была Архиерейская роща. Там в 1879 году собрался съезд «Земли и воли», на котором присутствовали Плеханов, Софья Перовская, Вера Фигнер, Желябов и другие. Не отсюда ли в стихах Мандельштама «комочки влажные моей земли и воли»?»[11]. Стоит лишь уточнить, что съезд собирался не только в Воронеже, но и в Липецке, а в остальном догадка Штемпель верна. Память о народнических увлечениях юности давала Мандельштаму возможность почувствовать, что «насильственная земля» может стать новым источником творческой энергии. В другом стихотворении он сказал об этом сильно и кратко:

Чуден жар прикрепленной земли.

От земли исходит «хоровая» поддержка, ее комочки оказываются влажными, а влага у Мандельштама всегда была знаком жизни и жизненности.

Земля, которая «в дни ранней пахоты черна до синевы», увидена с оглядкой на импрессионистов, в палитре которых, как и в солнечном спектре, отсутствует черный цвет. Именно от «Чернозема» берет свое начало мотив жизни как света, столь важный в стихах «Второй» и особенно «Третьей воронежской тетради». Когда Мандельштам напишет:

Я нынче в паутине световой, —

то паутина, знак несвободы, парадоксально соединится со светом — символом жизни. «Световая паутина» рождает ощущение легкой, ласковой, но вместе с тем и цепкой власти, которая держит и не отпускает человека. В той же логике появится позже и «свет-паучок».

С.Рудаков записал любопытную самооценку Мандельштама, которая, с первого взгляда, кажется абсолютно нелогичной: «Чернозем — вещь реакционная: акмеистическая строфика с обновленной инструментовкой, вещь из «Камня», источники — «Адмиралтейство» etc (вещь, угнетающая сейчас Мандельштама). Это вещь 1001-я и прекрасная, а остальные — вещи первые и после них будут так (по новому и о новом) написаны тысячи» (Материалы, 57).

Если оставить в стороне желание Мандельштама как можно дальше уйти от поэтики «Камня», то сама по себе аналогия

с «Адмиралтейством» необычайно точна: в обоих стихотворениях 1913-го и 1935-го годов главенствовали пафос воздуха, света и устремленность к прорыву «трех измерений». Но если в «Адмиралтействе» открывались «всемирные моря», то есть пространство культуры, то в «Черноземе» распахивался степной простор — символ обретенной творческой свободы, «воли».

И в том, и в другом случае речь шла о преодолении «реального» ради прорыва к «реальнейшему». Главным в «Черноземе» становилось вслушивание в таинственную, скрытую работу почвы, которая гонит из себя стебель и колос. Таящаяся в земных глубинах сила диктует волю к творчеству, волю к бытию. Мандельштам мог бы вспомнить здесь еще одно стихотворение из «Камня» — «Silentium» с его метафорой молчания, чреватого речью. В «Черноземе» это было передано блестящим оксюмороном:

Черноречивое молчание в работе.

Перекличка «Первой воронежской тетради» с мотивами «Камня» свидетельствовала прежде всего о том, что Мандельштам вновь возвращался к идее культуры как процесса смыслосозидания, «зодчества» во имя «трех измерений пространства», которые не могут быть ни обузой, ни клеткой. Мандельштам манифестировал свободу творческого общения с миром вопреки своей участи невольника. Вместе с тем он опасался попасть в образную и ритмическую колею своих ранних, «акмеистических» стихов и стремился к радикальному обновлению поэтического стиля.

В «Черноземе» угадывался отсыл и к мотивам «Tristia». Я уже говорил о том, что строчка из «Чернозема»:

Знать, безокружное в окружности есть что-то, —

создавала представление о музыкальном повторе как о фигуре круга, замыкающей иррациональное безначалие бытия. Пластические образы «Чернозема» тесно соседствовали с музыкальными:

И все-таки, земля — проруха и обух.
Не умолить ее, как в ноги ей ни бухай:
Гниющей флейтою настраживает слух,
Кларнетом утренним зазябливает ухо...

С флейтой связан мотив гниения, с кларнетом — утреннего холода. А все вместе это рождает представление об оборотной стороне образа земли-жизнеподательницы: она оказывается землей-могилой, источающей холод.

Лежащая под ясным апрельским небом «переуваженная» земля, «вся воздух и призор», предстает носительницей жестокой, убойной силы. Ее глубины, в которых таится «чернореченивое молчание», воспринимаются как «проруха и обух», что заставляет вспомнить давнюю мысль Вячеслава Иванова о «Земле-колыбели» и «Земле-могиле» как двух ипостасях одного и того же начала[12]. Подобное восприятие земли не было удивительным для поэта, ощутившего себя умершим и воскресшим.

Перед ним на жирном, щедром черноземе стоял город с татарскими, скуластыми чертами. Так вновь возникал и, повторяясь, развивался мотив «татарских сверкающих спин» на улицах строящейся Москвы:

> А город от воды ополоумел:
> Как он хорош, как весел, как скуласт,
> Как на лемех приятен жирный пласт.

В 1918 году Мандельштам написал: «Над нами варварское небо, и все-таки мы эллины» (СС—IV, 1, 210). Теперь эта формула переворачивалась — варварский город под небом, напоминающим о плафонной росписи Микельанджело:

> Как степь лежит в апрельском провороте,
> А небо, небо — твой Буонаротти...

В другом стихотворении Мандельштам скажет: «Где больше неба мне, там я бродить готов». Под «микельанджеловским» небом воронежские холмы напоминали о «всечеловеческих, яснеющих в Тоскане».

Однако пространство в «Воронежских тетрадях» было все-таки совершенно иным, нежели в «Камне». В нем отсутствовала всякая архитектурная застроенность, оно поражало чудовищной вместимостью, что позднее в «Стихах о неизвестном солдате» даст сближение понятий «пространства» и «тары». Надежда Яковлевна запомнила, как по дороге на Восток он «не отрываясь, смотрел в окно» — и так прошла «третья или четвертая бессонная ночь» (В, 49). В «камских» стихах эта завороженность сказалась в сказочно-гиперболическом образе дня «о пяти головах»:

День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток
Я, сжимаясь, гордился пространством
за то, что росло на дрожжах.
Сон был больше, чем слух,
слух был старше, чем сон, — слитен, чуток,
А за нами неслись большаки на ямщицких вожжах.
День стоял о пяти головах, и, чумея от пляса,
Ехала конная, пешая шла черноверхая масса —
Расширеньем аорты могущества в белых ночах —
нет, в ножах —
Глаз превращался в хвойное мясо.

Именно этим стихам Мандельштам придавал принципиальное значение, считая их «новыми и о новом». Вот как звучит его оценка в передаче С.Рудакова: «Основное — вещь о Пушкине и Чапаеве. Она говорит о русском фольклоре, о сказке, о стране, и впервые о новом «племени», о ГПУ, о молодежи, у которой будущее, о пленном времени, вечности и материально, на основе реального бреда при поездке на Урал, образы безумного пространства, расширяющегося, углубленного и понятого через «синее море пушкинских сказок, море, по которому страдает материковая, лишенная океана Россия» (она же «воздушно-океанская подкова» в предыдущей вещи) [...]» (Материалы, 57—58).

Мотив пространства, растущего «на дрожжах», будет в дальнейшем ветвиться ассоциациями: появятся «дрожжи мира дорогие» в одноименном стихотворении, и «звуков ливень дрожжевой» в стихах, навеянных пением Мариан Андерсон. Тут же вспоминается и стихотворение 1922 года «Как растет хлебов опара...» («опара» — поднимающееся на дрожжах тесто), где мотивы теста и закваски символизировали жизненность христианской культуры («хлебные Софии»). Здесь похожая семантика говорила о другом — о новой, неизвестной себе самой России, о лесной, речной, степной стране, сдвинувшейся с насиженных мест, прущей «конной и пешей массой» по «ямщицким большакам».

Это пространство и эта страна требовали обращения к стилю и образности русского фольклора, что начисто отсутствовало в «Камне». Многолюдные большаки функционально соответствуют былинной «дороге прямоезжей», предназначенной для «конного и пешего». Не случайно Мандельштам в Воронеже вынашивал замысел «фольклорной книги» (Мате-

риалы, 87) и даже составил соответствующий проект для издательства. Фольклорные мотивы в последующих воронежских стихах отнюдь не ослабеют, но об этом — чуть позже.

Архитектурно пустое пространство воронежских степей Мандельштамом переживалось особенно остро:

> Я живу на важных огородах.
> Ванька-ключник мог бы здесь гулять.
> Ветер служит даром на заводах,
> И далеко убегает гать.

Знакомый по «Восьмистишиям» мотив ветра с его бесцельным кружением возникает в контексте песни о Ваньке-ключнике, которую Мандельштам, по свидетельству Надежды Яковлевны, «знал и помнил по собранию Киреевского» (Комментарий, 251). Поэтому ветер приобретает фольклорные черты воли и удали. А далеко убегающая гать, которую невозможно замкнуть никакими формами и линиями, предвосхищает расширяющуюся вселенную «Стихов о неизвестном солдате», отчасти уже предваренную мотивами «запущенных величин» в «Восьмистишиях».

Отсутствие меры и числа обусловливалось именно «дрожжевым» характером пространства-опары. Чтобы в полной мере понять новизну этого образа в поэтической системе Мандельштама, стоит обратиться к тому месту из «Путешествия в Армению», где говорилось о детском пристрастии поэта к хвойным шишкам: «Они убеждали меня. В их скорлупчатой нежности, в их геометрическом ротозействе я чувствовал начатки архитектуры, демон которой сопровождал меня всю жизнь» (СС—IV, 3, 190). Вот почему там же он назвал их «готическими». Теперь эти «начатки архитектуры» предстояло найти в новых пространственных (географических, исторических, государственных) координатах.

В «безумном», стремительно расширяющемся пространстве «камских стихов» Мандельштам подчеркивал жизненность и силу («расширенье аорты могущества»), но не находил структуры. Бессонная белая ночь, заставляющая бодрствовать «сплошные пять суток», резала глаза «ножами», а бесчисленная хвоя сливалась в сплошную зелень, рождая еще одну, не менее выразительную метафору — «хвойное мясо». В «Восьмистишиях» человеческий глаз был назван «голуботвердым», ибо его сферичность соответствовала структуре познаваемого (такого же сферичного) мироздания. Здесь предельное зри-

тельное утомление оборачивалось утратой ощущения архитектурности пространства.

Внутренней мерой в познании открывшегося ему мира становился фольклор, образы которого Мандельштам не только черпал из «Собрания Киреевского», но находил и в кино — искусстве массовом и «фольклорном». И прежде всего в неслыханно популярном «Чапаеве» братьев Васильевых:

Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой...
За бревенчатым тылом на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего!

Урал, по направлению к которому едет ссыльный поэт, — место гибели и символ бессмертия фольклорного киногероя. Чапаев в мандельштамовском стихотворении становится знаком умирающей и воскресающей жизни, трансформированным мотивом земли из «Чернозема». Но можно вспомнить и московские стихи с их мотивом возвращения на «рысистую беговую дорожку». Это подчеркивается и ритмико-синтаксическим параллелизмом заявлений, сделанных в Москве и Воронеже:

Держу пари, что я еще не умер...
.....
Я должен жить, хотя я дважды умер...

Мотивы воскрешения и нового рождения закономерно приводили к теме «вселения» в новое географическое и социальное пространство:

И хотелось бы тут же вселиться, пойми,
В долговечный Урал, населенный людьми.

В стихотворении «От сырой простыни говорящая...», также написанном под впечатлением кинофильма о Чапаеве, пустая, «зияющая», подобно «паху», равнина, становится местом последней, фольклорно-мифологической схватки двух враждебных миров. Мандельштам находит точный поэтический эквивалент сцене «психической атаки» из «Чапаева»:

Начихав на кривые убыточки,
С папироской смертельной в зубах,
Офицеры последнейшей выточки —
На равнины зияющий пах...

Смертельный удар в «пах» невозможен и напрасен, поскольку адресован пространству, в котором пропадают и офицеры, и иностранные аэропланы, посланные им в поддержку:

Было слышно жужжание низкое
Самолетов, сгоревших дотла,
Лошадиная бритва английская
Адмиральские щеки скребла...

Английская интервенция с моря и воздуха, направленная против огромной континентальной страны, выглядит действенной не более, чем механическая бритва, пригодная разве что для «адмиральских щек».

Именно в это пространство хочет «вселиться» лирический герой «Воронежских тетрадей», и потому перед ним встает проблема «перекройки» самого себя соответственно новой, незнакомой действительности:

Измеряй меня, край, перекраивай —
Чуден жар прикрепленной земли! —
Захлебнулась винтовка Чапаева:
Помоги, развяжи, раздели!..

Киношный Чапаев становится символом помощи, освобождения и новой смысловой ясности («раздельности»).

Именно в этом контексте великолепный «Чернозем» виделся Мандельштаму недопустимым рецидивом акмеизма, «1001-й вещью». В желании освоить открывшуюся ему реальность, несоизмеримую с привычными понятиями и формами, превратить собственную «несвободу» в новое творческое состояние (то есть в «свободу») Мандельштам оказывался подобен дантовскому Брунетто Латини, сохранившему свою молодость вопреки, казалось бы, непреодолимым обстоятельствам.

Нетрудно заметить, что в глаголах «измеряй», «перекраивай» потенциально заложена идея числа и меры, которая угадывалась в «комочках земли и воли», если вспомнить о народнической программе «передела», то есть нового измерения земли. Мандельштам делал выбор в пользу «земли» и «народа», связывая с этим мысль о новой культуре. «Плуг» и «лемех» в «Черноземе» были не только традиционными орудиями земледельчества, но и первыми культурными изобретениями, зафиксированными мифологической традицией.

Пространство с его эпически-фольклорными чертами, распаханная земля и заявленное желание «перекройки» выступали как грани единого семантического комплекса.

В двухчастном стихотворении «Кама» пространство огромной континентальной реки было заполнено множественностью, от которой «темно» в глазах и которая с первого взгляда не поддается числу и обмеру:

Как на Каме реке глазу тёмно, когда
На дубовых коленях стоят города.

Здесь весьма характерный зачин — фольклорное «как», отсылающее к поэтике былин и исторических песен (ср.: «Как во городе было во Казани...»). Города «на дубовых коленях» — образ гиперболический, поскольку речь идет всего лишь о «пристанях, или вернее причалах», как поясняла Надежда Яковлевна (Комментарий, 263). В этом речном, береговом пространстве проступают черты современного героического эпоса, в котором угадываются «чапаевские» ассоциации:

Чернолюдьем велик, мелколесьем сожжен
Пулеметно-бревенчатой стаи разгон.

Как некогда обычные городошные биты превращались в колоссальные «мерзлые плахи», из которых выстраивался колодезный сруб, так патроны в пулеметной ленте становились бревнами, из которых срублены речные причалы на Каме. Не удивительно, что Мандельштам надеялся получить от Союза писателей командировку на Урал, чтобы написать «замечательную книгу» (СС—IV, 4, 159).

Исследователей Мандельштама нередко шокирует использование реалий советской жизни в утвердительном значении. Так, например, Е.Тоддес заметил: «Мандельштам мыслил антисталинскую инвективу в некоторых, как ни странно это может показаться человеку другой эпохи, советских рамках»[13]. В этом, однако, нет ничего странного — Мандельштам хотел быть современным поэтом. Иное дело, как «разыгрывались» реалии советской действительности в общей стратегии мандельштамовского творчества. Это вопрос куда более сложный; его не решить с той мерой однозначности, которой иногда хочется добиться читателям и исследователям.

Вернусь к желанию Мандельштама (совершенно неосуществимому) начисто уйти от всяких рецидивов поэтики

«Камня». Оно совпадало с протестом Ахматовой против тех, кто стремился «замуровать» ее в эпохе 10-х годов. Но в 30-е годы перед автором «Камня» и «Tristia» вставали старые проблемы, требующие принципиально новых творческих решений. Переклички с «Камнем» были неизбежны хотя бы потому, что Мандельштам вновь возвращался к «чаадаевскому» вопросу о роли географического фактора в истории России.

Во время своей московской жизни, обвиняя «кремлевского горца» в восточном деспотизме, Мандельштам гневно и горестно констатировал:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны.

Теперь, по выражению Е.Я.Хазина, «ему подарили Россию»[14]. Мандельштам, зажатый в тисках набирающего силу террора, тем не менее принял и оценил этот подарок. Но еще более поразительно другое — с какой напряженностью и интенсивностью он осваивал открывшийся ему объем колоссального географического и исторического пространства. Это было пространство континента, и Мандельштам не случайно обозначал его Волгой, Камой, Обью, Тоболом, Уралом — великими континентальными реками, которые функционально замещали отсутствующее «синее море».

Чуть позже он напишет стихотворение, пронизанное ясным и трезвым сознанием того, насколько радикально сменились условия его существования и насколько эта подмена необратима:

Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева,
И парус медленный, что облаком продолжен,—
Я с вами разлучен, вас оценив едва...
.....
Что ж мне под голову другой песок подложен?
Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье
Иль этот ровный край — вот все мои права, —
И полной грудью их вдыхать еще я должен.

В «Северных элегиях» Анна Ахматова едва ли не процитирует мандельштамовский мотив подмены — и тоже в географических понятиях:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.

Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

Жизнь возвращала Мандельштама к проблематике евразийцев, писавших о России как о цивилизации, которая, подобно Месопотамии, родилась в бассейнах великих рек. Его собственные слова о «материковой, лишенной океана России» актуализировали евразийские размышления об «обездоленности» континентальной страны, не имеющей естественных выходов к морю. Интересно, что лидер евразийства П.Савицкий, перечисляя наиболее удаленные от морей экономические районы России, назвал именно те, что фигурируют в стихах Мандельштама — «все Приуралье и среднее Поволжье», а также «срединный чернозем»[15].

Евразийцы полагали, что географическое своеобразие России определило в конечном счете ее культуру, экономику и политику. Природное величие страны, открывшееся Мандельштаму в стихах 1935 года, заставляло соответствующим образом оценивать и величие ее государственного существования. Тут в игру вступали, действительно, трудноисчислимые, иррациональные величины, так что найденная в «Восьмистишиях» метафора «задачник огромных корней» обретала новый и весьма актуальный контекст.

«Чудовищна, как броненосец в доке», — сказал Мандельштам о России в «Камне». Теперь ему предстала огромная, монументально-фольклорная страна с «дышащим чудом» зимних степей, «десятизначными лесами», «безумной гладью» великих рек, с «пешей» и «конной массой» на бесконечных большаках. Именно в эту колоссальную раму и заключил Мандельштам своих конвоиров — «славных ребят из железных ворот ГПУ»:

Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!
Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам
дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов...

Надежда Яковлевна вспоминала, что парни, действительно, были славными (В, 46—49). Но эпитет «сухомятная», с одной стороны, продолжал мотивы «сухости» — как в значе-

нии жизненной ущербности, так и в горестном ощущении «сухой» материковой земли, удаленной от морей. К тому же здесь угадывалась печальная поговорка о том, что «сухая ложка рот дерет». Дарованная жизнь превращалась в сложнейшую творческую проблему, в чем сам Мандельштам и признавался:

У чужих людей мне плохо спится.
И своя-то жизнь мне не близка.

Тем не менее он перебрасывал мостик от географической России лесов, полей и рек к России исторической и государственной, развивая намеченный в «камских» стихах мотив шинели:

И хотелось бы эту безумную гладь
В долгополой шинели беречь, охранять.

Тот «могучий некрещеный позвоночник», который был «увиден» на улицах Москвы, теперь представал одетым в «шинель красноармейской складки», чему в «Стансах» прозвучал настоящий панегирик:

Люблю шинель красноармейской складки —
Длину до пят, рукав простой и гладкий
И волжской туче родственный покрой.

Так трансформировался заявленный в стихах о Чапаеве мотив «перекройки», превратившись в точное описание выкройки красноармейской шинели, «примеряемой» на себя самого.

Шинель была связана не только с тюремными, «конвойными» мотивами, но и выступала как знак мощной государственности — с одной стороны, и прочно слаженной народной жизни — с другой. Волжская туча и камский простор несли в себе живительную влагу, снимали ощущение «сухости» и «сухомятности». Вот почему в бесформенности и расплывчатости («волжская туча») окружающего пространства вдруг возникла форма — шинель.

Историософия Мандельштама — в который раз! — прорастала мотивами гражданского, политического характера.

II. СБИТАЯ ОСЬ

Надежда Яковлевна вспоминала, как однажды в Воронеже Мандельштам «тихонько» сказал ей, что в «победе в 17-м году сыграло роль удачное имя — большевики — талантливо найденное слово. [...] В этом слове для народного слуха — положительный звук: сам-большой, большой человек, большак — то есть столбовая дорога. «Большеветь» — почти что умнеть, становиться большим...» (Комментарий, 255). В воронежских стихах Мандельштам осмысливал генезис «большевика» как исторического явления в категориях геологических и фольклорных одновременно:

Мир начинался страшен и велик:
Зеленой ночью папоротник черный,
Пластами боли поднят большевик —
Единый, продолжающий, бесспорный,

Упорствующий, дышащий в стене.
Привет тебе, скрепитель добровольный
Трудящихся, твой каменноугольный
Могучий мозг, гори, гори стране!

Мандельштам строит космогонию нового мира, соотнося его начало с рождением большевика, который выходит из-под земли в результате магического акта, связанного с папоротником, зацветающим на Ивана Купалу и открывающим скрытые в земле клады. Этими кладами оказываются поднимающиеся наружу «горючие пласты» боли, они же и залежи каменного угля. В «Восьмистишиях» уже был смысловой ход, отдаленно предсказывавший эту метафору:

И как руда, из груди рвется стон.

Мандельштам сближает понятия БОЛЬшевик и БОЛЬ: большевик не только рожден болью, он и носитель подземных, горючих, «угольных» качеств. Сжигая себя, он отдает стране энергию своего «каменноугольного мозга». В этой метафоре возникают слитные значения жертвы и пользы, что создает перекличку с народническим подтекстом «Чернозема». «Земля и воля» преобразуется в мотив «земля и боль». Речь идет об энергии самопожертвования, созидающей новый мир и скрепляющей «трудящихся» в единое целое.

Обычай хоронить видных большевиков в стене напоминает о себе метафорой человека, дышащего в стене. Большевик оказывается как бы строительной жертвой в основе нового Акрополя-Кремля, «орешка» новой истории. Вот почему можно без особых натяжек согласиться с параллелью между большевиком в стене и поэтом, лежащим «в земле, губами шевеля»[16]. Их исторические роли совпадают в главном. Мандельштам возвращался к тому, что пытался уже сделать в «Шуме времени» — соотнести революционную практику современности с хорошо знакомыми народническими идеалами и, таким образом, оправдать ее.

Мотив угля, залежи которого обещают рождение новой России, отсылает к «Новой Америке» Блока:

На пустынном просторе, на диком
Ты все та, что была, и не та,
Новым ты обернулась мне ликом,
И другая волнует мечта...

Черный уголь — подземный мессия,
Черный уголь — здесь царь и жених...

Даже если в творческой памяти Мандельштама и не присутствовали эти стихи, его большевик — все равно «подземный мессия», жертвующий собой и указующий путь в будущее. Его «скрепляющая» роль связана с чудесной функцией папоротника — мистического фольклорного цветка. Так географическая, геологическая сторона нового бытия дополнялась социально-исторической, государственной.

Поскольку, кроме «угля», в тогдашней газетно-политической лексике значительную роль играло «железо», которое, кстати, как и уголь, тоже — клад земных недр, в мандельштамовских стихах возникали «железные» ассоциации:

Идут года железными полками,
И воздух полн железными шарами.
Оно бесцветное — в воде железясь,
И розовое, на подушке грезясь.

Железная правда — живой на зависть,
Железен пестик, и железна завязь.
И железой поэзия в железе,
Слезящаяся в родовом разрезе.

Железо — необходимый элемент нового мира. В русском фольклоре оно является символом особой прочности, поэтому летосчисление новой эпохи названо железным. Железо — и лекарство, укрепляющее организм, а потому растворено в воде и воздухе. Кроме того, оно характеризует некоторые отличительные особенности континента, «железистая» вода которого — речная, а не морская. В одном из стихотворений 1937 года появится «ржавчина», которая «отлогий берег гложет».

Если связать мотив «железа» с евразийским контекстом, можно вспомнить, что именно железо, превращенное в рельсы, делает континентальную страну единым целым. Но главное, этот новый железный мир мыслился о р г а н и ч е с к и м, на что указывает семантическая перекличка «железа» и «железы». Поэзия, названная «железой в железе», должна обеспечить правильное функционирование организма, как и подобает железе.

В подобной ассоциативной логике заслуги поэта определяются железных дел мастером, готовым соорудить ему памятник из железа:

> А мастер пушечного цеха,
> Кузнечных памятников швец,
> Мне скажет — ничего, отец, —
> Уж мы сошьем тебе такое...

За «сшитым» из железа памятником просматривается фольклорная «железная рубаха» из стихотворения «Сохрани мою речь навсегда...», актуализируя мотивы терпения, страдания и жертвы, вне которых сам памятник поэту тоже немыслим.

Главной темой стихов, открывающих «Первую воронежскую тетрадь», становилось, как я уже сказал, вхождение в новую действительность. В письме к отцу из Воронежа Мандельштам писал, ободряя своего адресата и самого себя: «Впервые за много лет я не чувствую себя отщепенцем, живу социально, и мне по-настоящему хорошо» (СС—IV, 4, 160). Он, конечно, выдавал желаемое за действительное, но это признание достаточно точно и адекватно характеризует вектор творческого поведения ссыльного поэта. Особенно важным было для Мандельштама общественное признание его творчества, то есть та связь с литературой, которую он сам резко обрубил в «Четвертой прозе». «Мне сейчас нужна пря-

мая литературная связь с Москвой», — признавался он Надежде Яковлевне (СС—IV, 4, 159).

Он готовил подборку стихов для Москвы и Воронежа, куда входили «Стансы», «Чернозем», «День стоял о пяти головах...», «Железо», но публикация не состоялась нигде. Надежда Яковлевна вспоминала, что задумывался цикл о «черепахах-танках», о «ползающих и летающих тварях», но он «сбился и не воплотился из-за трудностей жизни, каких-то поездок в районы» (Комментарий, 262). Ядром цикла должно было стать стихотворение, написанное под впечатлением от катастрофы самолета «Максим Горький»:

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну —
Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну:
Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою длину.

Здесь угадывается мотив смерти — выпрямления, но взят он в несколько иной функции. «Позвоночное» тело поэта, превращаясь «в улицу, в страну», выпрямлялось, подобно большевику, «скрепляющему» собой кладку кремлевской стены. Поэт ставился в общий ряд тех, кто строит эпоху, и тем самым находил в ней свое место. Вместе с тем я бы оспорил категоричное заявление М.Л.Гаспарова: «Все его ключевые стихи последних лет — это стихи о приятии советской действительности».[...] Он принимал идеологию, но не принимал стиля советской поэзии, который казался ему убогим; он хотел поднять его до той высоты и сложности, которую считал достойной, и именно этим оказывался враждебен властям и чужд читателям»[17].

То, что Мандельштам не принимал идеологии нового государства и находился с нею в достаточно сложных отношениях, не нуждается в доказательствах. Но он принимал действительность, в которой выпало жить, и искал способы сотрудничества с ней. Действительность мыслилась им творящейся, становящейся, имеющей некое творческое задание в своем основании. Что касается случаев, когда Мандельштам пытался творить на основе чуждой ему идеологии, то он болезненно сознавал, что совершает над собою насилие.. Так, в мае 1935 года, по свидетельству С.Б.Рудакова, пытаясь уничтожить «Стансы», «он говорил, что они бред, и покушался на

черновики» (Материалы, 47). Поездки в районы, о которых Надежда Яковлевна писала, что они «сбили» задуманный цикл, стоят того, чтобы остановиться на них подробнее.

В июле 1935 года Мандельштам получил командировку от воронежской газеты «Коммуна» для написания очерка об областных совхозах, вернулся оттуда в «веселом настроении», и рудаковская фраза о том, что «это может быть материал для новых «Черноземов», достаточно точно отражает его творческие намерения. Мандельштама увлекла жизнь совхозной деревни, в которой он почувствовал нечто вроде «новой Америки»: «Это комбинация колхозов и совхоза, единый район [...] — целый Техас с очень сложной картой чересполосиц» (Материалы, 80).

В сохранившихся набросках, сделанных по материалам поездки, просматриваются две тенденции. С одной стороны, Мандельштам попытался заинтересовать литературное начальство Воронежа «документальной книгой о деревне». С другой — видно, как поэт настраивался на новую языковую среду. Он писал о «фольклорности» языка, которым говорит деревня, о его «подвижных формах», мечтал о создании такого текста, где «будет стерто всякое общее место, всякая фраза: т.е. все гиблое, проваливающееся, притворяющееся, пустое» (СС—IV, 3, 423—427). За этим ощущается стремление творчески вырваться из психологического самоощущения «ссыльного». Однако в августе настроение Мандельштама резко меняется.

«Я опять стою у этого распутья, — говорил он Рудакову. — Меня не принимает советская действительность. [...] Я не писатель. Я не могу так. Зачем это ездить в Воробьевку, чтобы описывать, почему это радиус зрения начинается за одиннадцать часов от Воронежа. Из Москвы наши бытовые писатели ездят за материалом в Самарканд, а Москвы увидеть не могут. [...] Я трижды наблудил: написал подхалимские стихи (это о летчиках), которые бодрые, мутные и пустые. [...] Я гадок себе. [...] Я написал горсточку настоящих стихов и из-за приспособленчества сорвал голос на последнем. Это начало большой пустоты. [...] Я хотел очерком подслужиться. А сам оскандалился. Стихами — кончил стихи; рецензиями наплел глупости и отсебятины; очерком — публично показал свое неумение. [...] Это губит все. [...] И бросает тень сомнения на всю мою деятельность и на стихи» (Материалы, 80—81).

В итоге Мандельштам определил свой воронежский период как «сломленный и недостроенный» (Материалы, 81).

Голос сорвался из-за желания «подслужиться», то есть говорить в унисон с требованиями идеологии. Найденная было «угольная», «железная» образность не выражала сложности происходящего на степном евразийском материке. Попытка трансформировать географическое величие материка в исторический, государственный монументализм для него самого выглядела неубедительной. Ни новая Америка, ни воронежский Техас не вписывались в мандельштамовскую формулу — «тоска по мировой культуре», а формула эта родилась именно в Воронеже. Вот почему в конце 1936 года Мандельштам написал четверостишие о памятнике и посохе, которое Надежда Яковлевна сочла шуткой. В нем прозвучало трагическое признание в потере п у т и:

Я в сердце века — путь неясен.

Подступающая «большая пустота» снова вела Мандельштама к психическому срыву.

В декабре 1935 года он отправился в нервный санаторий в Тамбов, но и там ему было дискомфортно. Поэт раньше срока вернулся в Воронеж. «Все время страх и тревога и страшная мертвая точка», — сообщал он Е.Я.Хазину (СС—IV, 4, 170). «Вынужденное пребывание в Воронеже, — писал он Пастернаку, — в силу болезни превратившееся для меня в мертвую точку, может оказаться в этом смысле роковым» (СС—IV, 4, 171). Войти в мир, «как в колхоз», где «люди хороши», не получалось: «Здесь, в Воронеже, я живу как в лесу. Что люди, что деревья — толк один» (СС—IV, 4, 174). Метафора жутковато-иррациональной жизни леса, возникшая еще в самых ранних стихах («Сусальным золотом горят // В лесах рождественские елки») и продолженная в «Стихах о русской поэзии» («Полюбил я лес прекрасный»), обернулась превращением людей в деревья, навеянным едва ли не дантовским «Адом».

Мотив «мертвой точки» станет одним из наиболее устойчивых в стихах «Воронежских тетрадей»:

Я около Кольцова
Как сокол закольцован,
И нет ко мне гонца,
И дом мой без крыльца.

К ноге моей привязан
Сосновый синий бор.
Как вестник без указа
Распахнут кругозор.

В этом пространстве нет пути, движения, а прелесть воронежского пейзажа («синий бор») зловеще напоминает о русском каторжном быте — тяжелом грузе, привязанном к ноге пленника и заставляющем вспомнить о «тачке острожной» из армянских стихов. В одном из февральских стихотворений 1937 года возникает образ мертвого городского пространства, «мерзлый деревянный короб» которого сродни «дремучим срубам» и «мерзлым плахам» стихов московского периода, а «бородавчатая темь» отсылает к аналогичным мотивам «Ламарка». То, что в «Черноземе» представало открытостью и распахнутостью, теперь наращивало противоположную семантику — замкнутости, суженности:

Куда мне деться в этом январе?
Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я, что ли, пьян дверей? —
И хочется мычать от всех замков и скрепок.
.....
И в яму, в бородавчатую темь
Скольжу к обледенелой водокачке
И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
И разлетаются грачи в горячке —

А я за ними ахаю, крича
В какой-то мерзлый деревянный короб:
— Читателя! советчика! врача!
На лестнице колючей разговора б!

Лучшим комментарием к этим стихам является рассказ Н.Е.Штемпель о том, как Мандельштам пытался читать свои новые стихи по телефону прикрепленному к нему следователю НКВД, крича ему в трубку: «Нет, слушайте, мне больше некому читать!» (Штемпель, 213).

Не удивительно, что в ситуации «мертвой точки» Мандельштам попытался вернуться к мотивам расширяющегося эпически-фольклорного пространства «камских стихов». Связь «движенья» и «пенья» из стихов памяти Ольги Ваксель переносилась на речной пейзаж быстро текущей Камы. Река не может не двигаться, как деревья по ее берегам не могут не

расти. Неостановимость течения воды и роста древесины были сродни неостановимости творчества:

Уж лучше б вынес я песка слоистый нрав
На берегах зубчатой Камы:
Я б удержал ее застенчивый рукав,
Ее круги, края и ямы.

Я б с ней сработался — на век, на миг один —
Стремнин осадистых завистник, —
Я б слушал под корой текущих древесин
Ход кольцеванья волокнистый...

Если примером непрекращающегося творчества в «Черноземе» была земля («Черноречивое молчание в работе»), то теперь степной черноземный простор, в отличие от реки, ощущался «одышливым», утратившим динамику:

О, этот медленный, одышливый простор! —
Я им пресыщен до отказа...

Единственным выходом из этой замкнутости оказывалось небо, в котором можно «плавать»:

Я обращался к воздуху-слуге,
Ждал от него услуги или вести,
И собирался плыть, и плавал по дуге
Неначинающихся путешествий.

Метафора плавания в небе отсылает к «воздушному океану» и «воздушному кораблю» из Лермонтова. Воздух-слуга, с одной стороны, напоминает о «монастырях улиток», замкнутость которых преодолевается посланной на волю «запиской», с другой — продолжает мотив «указа», по которому «кругозор» должен стать доступным не только зрительно, но и физически. Однако поскольку ни вести, ни услуги не приходит, то «НЕбо» семантически соотносится с «НЕдугом», то есть отсутствием «ДУГи», по которой можно было бы плавать:

И неба круг мне был недугом.

А метафора «равенства равнин» напоминает о том, что исключения для ссыльного поэта, уравненного со всеми другими «живущими», не будет.

Связь значений «неДУГа» и «ДУГи» давала еще один смысловой обертон. Еще в самом начале воронежской ссылки Мандельштам обронил загадочную формулу:

...ленинское-сталинское слово —
Воздушно-океанская подкова.

Но радуга-дуга и есть по форме подкова. А если вспомнить, что кремлевский горец ковал свои указы, как «подковы», то причиной несвободы оказывается именно указ-подкова, впечатанный в «неба круг» с его дугообразностью. В итоге даже простор неба («воздушный океан») становится символом замкнутого пространства, в котором угадывается архитектура тюрьмы.

Попыткой сдвинуться с «мертвой точки» был так называемый «щеглиный цикл».

В стихах, обращенных к Ольге Арбениной, уже прозвучало сравнение поэта с певчей птицей — иволгой, задыхающейся в хвойной глуши. В «Стихах о русской поэзии» поэтический голос был уподоблен соловьиному щелканью. Теперь символом певческой, «птичьей» сущности становился щегол, которого Мандельштам назвал «своим подобьем»:

Мой щегол, я голову закину —
Поглядим на мир вдвоем.

Мандельштамовский щегол назван «щегловитым», то есть безусловно и изначально верным своему птичьему предназначению:

Хвостик лодкой, перья черно-желты,
Ниже клюва красным шит,
Черно-желтый, до чего щегол ты,
До чего ты щегловит!

Он недоверчив и не терпит за собою присмотра, опасаясь всякого покушения на свою птичью свободу:

В обе стороны он в оба смотрит — в обе! —
Не посмотрит — улетел!

Его настороженность, его «злоба» направлены против «жердочки», «планки», «клетки» — семантических дубликатов «мертвой точки»:

Когда щегол в воздушной сдобе
Вдруг затрясется, сердцевит, —

Ученый плащик перчит злоба,
А чепчик — черным красовит.

Клевещет жердочка и планка,
Клевещет клетка сотней спиц,
И все на свете наизнанку,
И есть лесная Саламанка
Для непослушных умных птиц!

В.Перельмутер справедливо связал эти стихи с традиционной для русской поэзии темой птичьей неволи — от Державина до Пушкина, Дельвига и Туманского[18]. Но упоминание о Саламанке — старинном университетском городе Испании дает этим стихам несколько иной поворот.

В июле 1936 года генерал Франко поднял мятеж, и Испания стала ареной войны с фашизмом. В августе Мандельштам читает книгу В.Я.Парнаха «Испанские и португальские поэты — жертвы инквизиции» и в связи с этим просит С.Б.Рудакова достать ему испанский словарь, хрестоматию, грамматику и «лучших авторов — лириков или эпиков» (СС—IV, 4, 172). Его интересует культура и дух этой страны. В декабре Мандельштам сообщает отцу, что «научился читать по-испански» (СС—IV, 4, 172).

Надежда Яковлевна вспоминала, что Мандельштам особенно заинтересовался «одним поэтом, евреем по национальности, который много лет просидел в подвалах инквизиции» (В, 202). И.Месс-Бейер указала, что в цитированных выше стихах речь идет о теологе и поэте XVI века профессоре Саламанкского университета Луисе де Леоне, который по обвинению в ереси «с кафедры университета попал прямо в камеры инквизиции»[19]. Если учесть, что по семейному преданию Мандельштамы происходили от испанских евреев, то интерес к судьбе де Леона на фоне испанских событий 1936 года станет вполне понятен.

Вряд ли, однако, приемлемо другое замечание И.Месс-Бейер — о том, что подтекстом мотива «лесной Саламанки» является еще и смерть великого испанского философа, романиста, эссеиста и поэта, ректора Саламанкского университета Мигеля де Унамуно, смещенного по приказу Франко с ректорского поста за выступления против режима. По мнению И.Месс-Бейер, «лесная Саламанка» — метафора тюрьмы и ссылки, предназначенных «для непослушных умных птиц». Принять эту версию мешает хронология.

Унамуно был освобожден от должности в октябре 1936 года, а умер 31-го декабря. «Правда» напечатала заметку «Смерть Унамуно» 4 января 1937 года. Стихи о щегле и лесной Саламанке были написаны в первой половине декабря 1936-го. Имени Унамуно Мандельштам никогда не упоминал, и скорее всего на духовном горизонте автора «Камня» и «Tristia» гениального испанца просто не было. Так что в подтексте щеглиных стихов однозначно читается намек на судьбу упомянутого выше Луиса де Леона — поэта испанского Возрождения, главы так называемой саламанкской школы, католика, еврея, жертвы инквизиции. А следовательно, и «лесная Саламанка» прочитывается по-иному.

Речь идет не о тюрьме и неволе, поскольку последние уже символизированы «клеткой с сотней спиц», а о том, что «непослушным умным птицам» естественнее не сидеть в клетке (на жердочке или планке), а преподавать в университете. Это, кстати, хорошо согласуется и с замечанием Надежды Яковлевны о том, что щеглиный цикл «развивался на обостренной жажде жизни, на ее утверждении» (В, 194).

Мандельштам отстаивал право на «лесную Саламанку», то есть на среду, в которой возможна свобода мысли и творчества. Но чем сильнее было в нем желание свободы, тем острее становилось сознание того, что задача приятия и оправдания социальной действительности, в которой ему выпало жить, невыполнима и творчески губительна.

Когда он писал в «щеглином цикле»:

> Но улыбка неподдельна, как дорога,
> Непослушна, не слуга, —

то «неподдельность» поэтического пути определялась «непослушностью» того, кто по нему идет. Тактика выживания и приспособления к реальности противоречила этому и становилась одной из главных причин его мучительной внутренней драмы. Так родилась «двойчатка», датированная 12—18 января 1937 года, — «Дрожжи мира дорогие...» и «Влез бесенок в мокрой шерстке...».

Надежда Яковлевна называла эти стихи «двойняшками» и комментировала их так: «Оба стихотворения вызваны воспоминаньем о монастырской дороге, где после дождя в следы, оставленные копытами, набиралась вода. О.М. показал мне на эти «наперстки», когда мы шли с ним неизвестно куда и неизвестно зачем, прослушав передачу о предстоящих процессах

«убийц» Кирова... Вмятины дороги навели его на мысль о памяти, о том, как события оставляют следы в памяти...» (Комментарий, 281). Первоначальный вариант, приведенный Надеждой Яковлевной, содержал «элементы обоих стихотворений» (Комментарий, 281). Процитирую его:

Дрожжи мира дорогие —
Звуки, слезы и труды
Словно вмятины, впервые
Певчей полные воды.

Подкопытные наперстки,
Бега кровного следы,
Раздают не по разверстке
На столетья, без слюды...

Начало стихотворения продолжает мотив «дрожжей», то есть неостановимого роста жизни, но «дрожжами» здесь оказывается прежде всего поэзия с ее «звуковой» и одновременно «влажной» природой. Достаточно напомнить, что в стихотворении «Батюшков» гармония поэзии слагалась из «говора валов» и звуковых «изгибов».

Следы копыт, полные «певчей воды», свидетельствуют о «кровном беге», то есть о непрекращающемся движении, которое представало у Мандельштама образами «беговой дорожки» жокея, конных ристалищ античности, чапаевского коня, на которого можно вскочить после собственной смерти. Поэзия становится и жизнью, и работой, и дорогой. Она щедро «раздает» свою животворную влагу столетьям — «не по разверстке». Это стихи о торжествующей силе творчества.

Однако дальнейшая работа над двойчаткой сместила первоначальную тему мотивами «беды» и «потерь»:

Дрожжи мира дорогие:
Звуки, слезы и труды —
Ударенья дождевые
Закипающей беды
И потери звуковые —
Из какой вернуть руды?

«Певчая» вода превращалась в «медную»; вмятины становились «слепыми»; дорога теряла направление и цель; поэт осознавал себя «поводырем» и «слепцом» в одном лице:

В нищей памяти впервые
Чуешь вмятины слепые,
Медной полные воды, —
И идешь за ними следом,
Сам себе немил, неведом —
И слепой, и поводырь...

Скрещение мотивов «дождя», «слепоты» и «меди» отсылает к похожим смысловым ходам в творчестве Иннокентия Анненского. Это прежде всего уподобление ночного дождика плачущему слепцу, который «оступается о крышу»:

Мне тоскливо. Мне невмочь.
Я шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.

А так как у Мандельштама этим слепцом оказывается сам поэт, то вполне естественно вспомнить «Фамиру-кифареда» Анненского — пьесу, которую Мандельштам рецензировал в 1913 году.

Когда нимфа, мать Фамиры, просит Зевса сохранить ее сыну, потерпевшему поражение в состязании с Музой, жизнь, вслед за ее словами следует ремарка: «Тучи расходятся — видно, что где-то вдали идет дождик, блестящий, парной. В одном из просветлевших облаков вырисовывается абрис улыбающегося Зевсова лица». Параллель к этому месту — образ смеющегося «медного солнца» в «Трилистнике огненном», где возникает солнце, грозящее выжечь нежную зелень сада, омытую только что прошедшим дождем:

Вдруг — точно яркий призыв,
Даль чем-то резко разъялась:
Мягкие тучи пробив,
Медное солнце смеялось.

По сюжету «Фамиры-кифареда» Зевс оставляет поэту жизнь, но лишает его зрения. Такова цена улыбки бога. Так что медная вода в «слепых вмятинах» следов на дороге — знак безжалостной вышней воли.

Надежда Яковлевна писала о том, что «стихи размежевались», когда Мандельштам сказал ей, «что там — в наперстках — сидит бесенок». И добавил: «А что он может делать? Собирать дань...» (Комментарий, 281). Так родилось начало второй части двойчатки:

Влез бесенок в мокрой шерстке —
Ну, куды ему, куды? —
В подкопытные наперстки,
В торопливые следы:
По копейкам воздух верстский
Обирает с слободы.

Бесенок «в мокрой шерстке», собирающий дань и пытающийся влезть в лошадиные следы, конечно, из пушкинской «Сказки о попе и работнике его Балде». Пушкинский бесенок — морского происхождения, и потому естественна его беспомощность на суше. Напомню, что в сказке «бедненький бес» пытается подлезть под кобылу, чтобы снести ее полверсты: «Понатужился, // Понапружился, // Приподнял кобылу, два шага шагнул, // На третьем упал, ножки протянул». За пушкинскими ассоциациями просматривается знакомый уже мандельштамовский конфликт моря и континента. Отсюда и иронически-насмешливое восклицание, адресованное в той же мере «бесенку», в какой и себе самому: «Ну, куды ему, куды?»

У Пушкина морские бесы собирают оброк — у Мандельштама бесенок «по копейкам воздух верстский обирает с слободы». Воздух назван «верстским», ибо каждая верста на степной континентальной дороге приравнивается к глотку воздуха «на копейку», то есть, попросту вызывает одышку. Кроме «одышки» Фета из стихов о русской поэзии, тут вспоминается «комарик» из «Египетской марки» — этот «князь невезенья», просящий «у холерных гранитов на копейку — египетской кашки, на копейку — девической шейки». Здесь «на копейку» собирается «воздух прожиточный», но мизерность «рациона» остается все тою же.

Простор, который еще совсем недавно обещал полноту вдоха, становится, как я уже сказал, «одышливым», ибо воздух урезан, дозирован. В «Четвертой прозе» Мандельштам назвал свое творчество «ворованным воздухом» (СС—IV, 3, 171), так что бесенок здесь выступает в функции мифологического помощника, отбирающего для поэта то, что он сам не в состоянии «своровать». Некой параллелью этому смысловому ходу можно считать основную коллизию романа Булгакова «Мастер и Маргарита», но там мифологический помощник оказывается необыкновенно могущественным. Воланд Булгакова вызывает уважение и страх, а мандельштамовский

бесенок — всего лишь сочувственную иронию. Бесенок — в какой-то мере двойник поэта с его напрасной и жалкой попыткой приладиться к предназначенной дороге, отвоевать на ней возможность «звуков, слез и трудов», но горестно осознающий размеры «закипающей беды» и «звуковых потерь».

Однако поскольку дорога «неподдельна», всякая хитрость на ней оказывается невозможной и опасной. Вот почему за мотивом бесенка, который у Пушкина хитрит и проигрывает, следует мотив утраты пути, высыхания следов и расстройства движения:

Брызжет в зеркальцах дорога —
Утомленные следы
Постоят еще немного
Без покрова, без слюды...
Колесо брюзжит отлого —
Улеглось — и полбеды!

Скучно мне: мое прямое
Дело тараторит вкось —
По нему прошлось другое,
Надсмеялось, сбило ось.

Вода, подобно «слюде» и «покрову», предохраняет следы от высыхания, но она испаряется, и следы исчезают. Колесо, символ движения, «брюзжит», «тараторит вкось» — и все завершается мотивом сбитой оси. Сбитая ось означала, что в дело прямого творчества вторглась чуждая и разрушительная задача элементарного выживания.

Надежда Яковлевна писала, что эта двойчатка была результатом травмы, полученной Мандельштамом в процессе работы над «Одой» — «отсюда [...] и тема оси колеса» (Комментарий, 281). Но травма имела место гораздо раньше — сразу после подарка в виде «второй жизни». Она была обусловлена и «Стансами», и стихами о большевике, и попыткой написания очерка о воронежской деревне. К тому моменту, когда Мандельштам вынужден был приняться за «Оду», ось уже ощущалась сбитой.

В то же время Мандельштама неотступно преследовала апокалипсическая мысль о том, что в современности совершается колоссальное предательство страны. Так родились стихи об Иуде на степных, континентальных пространствах России:

Что делать нам с убитостью равнин,
С протяжным голодом их чуда?
Ведь то, что мы открытостью в них мним,
Мы сами видим, засыпая, зрим,
И все растет вопрос: куда они, откуда
И не ползет ли медленно по ним
Тот, о котором мы во сне кричим, —
Пространств несозданных Иуда?

В другой редакции было: «Народов будущих Иуда». Надежда Яковлевна полагала, что именно эти стихи стали для Мандельштама осознанием истинных масштабов катастрофы, спастись от которой было невозможно. И все же, по ее словам, Мандельштам «сделал попытку спастись» (В, 165). Она имела в виду «Оду».

Корни «Оды» кроются в общей ситуации, вызванной столкновением Мандельштама с «кремлевским горцем». На допросе в Лубянской тюрьме Мандельштам назвал стихи о Сталине не только «пасквилем», но и «документом восприятия и отношения той определенной части социальной группы, а именно интеллигенции, считающей себя носительницей и передатчицей в наше время ценностей прежних культур».

Он утверждал, что пошел в своей сатире «по пути, ставшему традиционным в старой русской литературе, использовав способ упрощенного показа исторической ситуации, сведя ее к противопоставлению «страна — властитель». В итоге, по словам Мандельштама, в стихах были «сконцентрированы огромной силы социальный яд, политическая ненависть и даже презрение к изображаемому при одновременном признании его огромной силы» (Шенталинский, 19).

Если определение «пасквиль» было вынужденным, то об упрощенном показе Мандельштам говорил вполне искренне. Воронежский период стал для него временем накопления сложности в осмыслении фигуры Сталина. Уже одно ощущение географического величия страны, которое определяло колоссальность ее государственных масштабов, заставляло думать о масштабах фигуры вождя. Если евразийцы называли Россию «русской Месопотамией», то историческая логика, породившая фигуру «ассирийца», должна была предстать перед Мандельштамом во всей своей неоспоримости. Открытым оставался вопрос о приятии этой логики.

М.Л.Гаспаров заметил, что «Ода», как правило, возмущает

нравственность современного человека, а ее интерпретаторы видят в ней либо продукт эзопова языка, либо насилие поэта над собой. На самом деле, по его мнению, все очень просто — раз страна приняла Сталина, то «разночинская традиция Мандельштама не допускала мысли, что один поручик идет в ногу, а вся рота — не в ногу»[20]. Однако вряд ли можно согласиться с тем, что «Ода» была продиктована лишь элементарным желанием принять то, что приняли все.

«Человек, которому написана «Ода», — вспоминала Надежда Яковлевна, — так занимал наше воображение, что замаскированные высказывания о нем можно обнаружить в самых неожиданных местах». И резюмировала: «Живя в Ассирии, нельзя не думать об ассирийце» (В, 195). Ее свидетельство важно одним — «Ода» включала в себя не только сознательно поставленную задачу панегирического изображения Сталина, но и подсознательное отношение к «ассирийцу».

Конечно, Мандельштам отчетливо понимал всю жестокость и беспринципность сталинской политики. Иллюзий на сей счет у него не было никаких, о чем красноречиво говорят стихи, написанные летом 1935 года, после того как Надежда Яковлевна привезла из Москвы в Воронеж «мешочек с коктебельскими камушками и рассказы о гибели Кирова, ходившие тогда по Москве» (Комментарий, 259). В этих стихах возникает картина моря, поданная в совершенно непривычном для Мандельштама смысловом ракурсе:

Бежит волна-волной, волне хребет ломая,
Кидаясь на луну в невольничьей тоске,
И янычарская пучина молодая,
Неусыпленная столица волновая,
Кривеет, мечется и роет ров в песке.

Впервые в его стихах море выступает как воплощение яростной, разрушительной стихии. Волны ломают друг другу хребет, а в очертаниях штормового пейзажа прорисовывается мрачная картина всеобщей, тотальной гибели:

А через воздух сумрачно-хлопчатый
Неначатой стены мерещатся зубцы,
А с пенных лестниц падают солдаты
Султанов мнительных — разбрызганы, разъяты —
И яд разносят хладные скопцы.

Ю.И.Левин склонен видеть здесь «черты русской социальной действительности 30-х годов» и даже «аллегорию политической жизни эпохи»[21], и в целом с ним можно согласиться.

Белые гребни волн названы султанами, потому что напоминают деталь восточного головного убора. Но султан — еще и титул мусульманского властителя, что закономерно порождает мотив «мнительных» тиранов, которые посылают на смерть своих солдат-янычар. Последние падают с «пенных лестниц» и, становясь «разбрызганными» и «разъятыми» клочьями морской пены, бесследно гибнут. Картину всеобщей гибели дополняют «хладные скопцы», разносящие яд, что переводит морские реалии в некую восточную сферу действия.

Мотив гибнущих солдат превращается в предчувствие собственной гибели в другом коктебельском стихотворении, где среди сердоликов и агатов попадается

...простой солдат
Морской пучины — серый, дикий,
Которому никто не рад.

Автобиографичность этого мотива подкрепляется, с одной стороны, образом «ненужной раковины» из стихотворения 1911 года «Раковина», с другой — пехотинцами-разночинцами из московских стихов 1931 года. Все вместе уже предсказывает тему «неизвестного солдата».

Восточный колорит стихотворения косвенно был, конечно, связан со Сталиным, ибо нетрудно догадаться, какие разговоры по поводу убийства Кирова привезла Надежда Яковлевна из Москвы вместе с коктебельскими камушками. Но первым конкретным приближением к теме Сталина стало стихотворение «Внутри горы бездействует кумир...». Первоначально оно писалось по поводу статуэтки Будды, принесенной стукачами якобы на продажу, и с вождем никак не связывалось[22]:

Внутри горы бездействует кумир
В покоях бережных, безбрежных и счастливых,
А с шеи каплет ожерелий жир,
Оберегая сна приливы и отливы.

Надежда Яковлевна видела здесь «опасное слово «жир», по ее мнению, напоминавшее о «жирных пальцах» Сталина из стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...» (В,

194). Думается, это все же попытка задним числом выявить «сталинский» подтекст ассоциативной структуры стихов о статуэтке. Но подтекст тем не менее был.

К сталинской теме Мандельштама привело слово «кумир». Сначала он попытался связать заключительную строку стихотворения («И начинает жить, когда приходят гости...») с личностью В.К.Шилейко, имея в виду, во-первых, замкнутый образ его жизни, с другой — занятия культурой Востока: «Я догадался — это Шилейко»... Именно Шилейко «начинает жить, когда приходят гости» (Комментарий, 270). Если вспомнить, что Шилейко был ассириологом, то станет понятно, почему в сознании Мандельштама забрезжила догадка об «ассирийце». Во всяком случае, закончив работу над последней строфой, он твердо сказал: «[...] Это шире Шилейко, совсем не Шилейко».

Надежда Яковлевна запомнила ход его мысли: «Что может делать идол — исцелять или убивать...». И тут же про гору — кремень — Кремль» (Комментарий, 271). Словом, стихотворение в итоге оказалось сомнамбулической наводкой на «кумира», в воле которого находятся жизнь и смерть людей. Цепочка ассоциаций, потянувшихся от сочетания «кумира» с «горой», через передаточные звенья «гора — кремень — Кремль» образовала потенциальное значение «вождь — Кремль».

Стихи о кумире перекликались со стихами о большевике и папоротнике общей темой магического выхода наружу таинственных, скрытых сил, что, в свою очередь, связывалось с некоей геологической катастрофой, со «сдвигом» земной «оси». Таким образом, и сбитая ось из стихов о бесенке логически могла мыслиться как результат общего катаклизма, отразившегося на творческой судьбе поэта.

Но если большевик поднят наружу «пластами боли», если «угольное» происхождение придавало ему не только «мессианские», но и «народные» черты, если в его образе прочитывалось некое жертвенное задание, то кумир рисовался самодостаточным, рожденным не угольными пластами материковой России, а какой-то далекой «восточной» традицией, на что указывало слово «бездействует». В дальнейшем развитии стихотворения восточный и «недеятельный» колорит был усилен:

Когда он мальчик был и с ним играл павлин,
Его индийской радугой кормили,

Давали молока из розоватых глин
И не жалели кошенили.

Аскетическая цветовая гамма «железных» стихов («зеленой ночью папоротник черный») сменялась яркой, восточной. Превращение же мальчика в кумира, как точно заметила Надежда Яковлевна, было связано именно с его окостенением:

Кость усыпленная завязана узлом,
Очеловечены колени, руки, плечи,
Он улыбается своим тишайшим ртом,
Он мыслит костию и чувствует челом
И вспомнить силится свой облик человечий.

Если вспомнить, что в «Ламарке» отречение от «горячей крови» имело место в обмен на «роговую мантию», то станет ясно, что здесь человеческая природа обменивается на «костную». Причем Мандельштам подчеркивает зловещий, инволюционный подтекст этой подмены — кумир мыслит и чувствует костию, поскольку чело и есть лобная кость черепа. Это нечеловеческие мысль и чувство. В русской литературе сюжет превращения человека в кумира, который получает опасную магическую власть над людьми, возникает впервые в «Медном всаднике» Пушкина.

Большевика с его «каменноугольным» мозгом и кумира, мыслящего «костию», роднило хтоническое, подземно-пещерное происхождение. Строчка «Зеленой ночью папоротник черный» является как бы указанием на оборотную, «негативную» сторону рождающегося угольно-железного мира, поскольку в «позитивном» изображении черной должна быть ночь, а зеленым — папоротник, но никак не наоборот.

Разница, однако, заключалась в том, что железо и уголь, добытые с помощью магического ночного акта, включаются в хозяйственную жизнь страны, тогда как кость в фольклоре традиционно связывалась со смертью, и любая персонификация смерти требует, в свою очередь, поклонения себе. Кумир потому и начинает жить с приходом гостей, что смерть без человека «бездействует», а поклонение означает признание ее власти над собой.

В стихах «Второй воронежской тетради» остро переживалась власть этих надличных магических сил, и потому фольклорные мотивы несли значения, ничего общего не имевшие с задачами стилизации. О том, как появилось одно из наиболее

фольклорных стихотворений 1936 года, выразительно говорят воспоминания Н.Е.Штемпель: «[...] Иногда Осип Эмильевич грустно играл с моим котом, хотя играть с ним было мудрено. Кот был злой, дикий, и характер у него, надо сказать, был дьявольский. Он царапался, кусался, даже преследовал осмелившегося его погладить, чтобы вцепиться. [...] Внешность его вполне соответствовала повадкам. Кот был совершенно черный, без единого пятнышка, с огромными изумрудными глазами. [...] Мне казалось, что он все понимает, и я не удивилась бы, если бы он заговорил. Было в нем нечто зловещее, ведьмовское, таинственное. Кот очень занимал Осипа Эмильевича...» (Штемпель, 224).

Кот в стихотворении Мандельштама, действительно, предстает инфернальным существом:

Оттого все неудачи,
Что я вижу пред собой
Ростовщичий глаз кошачий —
Внук он зелени стоячей
И купец травы морской.

Там, где огненными щами
Угощается Кащей,
С говорящими камнями
Он на счастье ждет гостей —
Камни трогает клещами,
Щиплет золото гвоздей.

У него в покоях спящих
Кот живет не для игры —
У того в зрачках горящих
Клад зажмуренной горы,
И в зрачках тех леденящих,
Умоляющих, просящих —
Шароватых искр пиры.

Прежде всего следует отвести мысль о том, что Мандельштам идентифицировал себя с Кащеем или котом[23]. Он слишком хорошо ощущал все нюансы и особенности фольклорной образности, чтобы допустить подобный смысловой ход. Даже если не иметь в виду свидетельство Н.Е.Штемпель, нетрудно вспомнить, что кот в русском фольклоре — существо магическое, зачастую инфернальное, а в мандельштамов-

ском стихотворении подчеркнуто, что он «живет не для игры».

Образ кота связан прежде всего с мотивом клада из стихотворения о большевике и папоротнике. В фольклоре папоротник — одно из средств овладения кладом, а сам клад обычно охраняется нечистой силой. Этот сверхчеловеческий сторож может являться в образе черной кошки, и более того — клад-оборотень иногда светится «кошачьими» глазами, то есть светом золота и драгоценных камней[24]. У Мандельштама черный кот — и сторож клада, и сам клад, проявляющий себя искрящимися зрачками. Вопрос лишь в том, какой клад ищет лирический субъект стихотворения, признающийся в своих «неудачах».

Этим кладом не могут быть ни «железо», ни «уголь», но зато уместно вспомнить постоянную тоску по морю в стихах «Первой воронежской тетради». С морем в лирике Мандельштама уже был связан «клад» — «золотое руно» из стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...». Поэтому понятно, почему кот у Мандельштама, с одной стороны, ростовщик и «купец воды морской». Он преграждает путь к морю, так что в подтексте логично актуализируется просьба, прозвучавшая в «камских» стихах: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко...». С другой стороны, кот воплощает собою неподвижность, мучительную «мертвую точку»: «Внук он зелени стоячей». В самом деле — что может быть неподвижнее кота, выступающего в роли сторожа и хранителя?

Итак, клад, хранящийся в горе, — это выход к «синему морю пушкинских сказок, по которому страдает лишенная океана Россия». Путь к морю-кладу ведет в Кащеевы покои, охраняемые котом. Если в стихах 1935 года фольклорные мотивы рисовали образ огромного эпического пространства, то теперь они становились средством изображения могущественной силы, хозяйничающей на этом пространстве и владеющей его богатствами. Просьба о «синем море» наталкивалась на неумолимого, зловещего сторожа — «купца воды морской».

Несколько странная характеристика кошачьих зрачков — «леденящих, умоляющих, просящих» — объясняется достаточно просто. Сторож-кот желает пришедшему гостю смерти, что отсылает к известному пассажу из «Четвертой прозы»: «С собачьей нежностью глядят на меня глаза писателей рус-

ских и умоляют: подохни!» (СС—IV, 3, 178). Ведь если гость пройдет к хозяину подземных богатств, то сторож тем самым не выполнит возложенной на него задачи.

Хозяин-Кащей ждет гостей, потому что его власть обнаруживает себя только с их приходом, иначе ему некого будет «исцелять или убивать». Связь Кащея с кумиром несомненна в силу их общей «костной» природы. В русском фольклоре, как отмечал Ю.С.Степанов, «у Кащея три ипостаси: одна главная — «тот, кто имеет отношение к костям [...]; и две побочных — «пленник» и «распорядитель судьбы, жребия»[25]. В данном случае Мандельштам использовал первое и третье значения, а второго я коснусь несколько ниже.

Так же, как у клада с его двойной семантикой удачи и опасности, двойная функция оказывалась и у кумира-Кащея, который может нести как спасение, так и гибель. Если кот преграждает путь к кладу и является главной причиной неудачи, то Кащей может способствовать успеху: «Он на счастье ждет гостей». Все это проясняет логику мандельштамовского подхода к теме Сталина и прежде всего замысел «Оды».

Я бы еще раз подчеркнул правоту М.Л.Гаспарова, предлагающего читать «Оду», а не вычитывать из нее то, что хочется исследователю, и противопоставившего филологический подход «внефилологическим» соображениям о том, плохо или хорошо поступил Мандельштам, взявшись хвалить вождя в стихах[26]. И одновременно оспорил бы его трактовку «Оды» как безусловного приятия Сталина.

Именно филологический подход позволяет видеть главное — Мандельштам хорошо понимал, с каким объектом он имеет дело, и трезво сознавал всю меру риска прямого обращения к кумиру. Знал он и другое: герои фольклора не погибают при встрече с нечистой силой лишь в том случае, если владеют правилами поведения в потустороннем мире и грамматикой волшебного языка, на котором можно с этой силой общаться.

Надежда Яковлевна вспоминала, как отреагировал Мандельштам на известие о телефонном разговоре Пастернака со Сталиным, допытывавшимся, насколько автор стихов о кремлевском горце является «мастером»: «Он (Пастернак — В.М.) совершенно прав, что дело не в мастерстве... И почему Сталин так боится «мастерства»? Это у него вроде суеверия. Думает, что мы можем шаманить...». И предположил: «А стишки, верно, произвели впечатление, если он так раструбил

про пересмотр...» (В, 139). Мандельштам имел в виду ту публичную огласку, которую Сталин придал пересмотру мандельштамовского дела.

Разговор, в котором столь благополучно решилась его судьба, висевшая на волоске, не случайно так занимал поэта. Ему казалось, что он нашел слабую сторону вождя — суеверное отношение к «мастерству», восприятие поэта как шамана, могущего оказаться причиной «порчи». К такому толкованию психологии и поступков кумира приводила фольклорная призма, через которую преломлялась в сознании Мандельштама сталинская тема. Следовательно, если «мастерски» создать позитивный образ вождя, то последний может проявить по отношению к поэту свою «исцеляющую» функцию. Стихотворение такого рода выступило бы в роли магического текста — заговора, заклинания.

Не удивительно, что в процессе работы над «Одой» Мандельштам был озабочен прежде всего «мастерством» и мучился от того, что мастерства ему не хватает: «Посидев полчаса в писательской позе, О.М. вдруг вскакивал и начинал проклинать себя за отсутствие мастерства: «Вот Асеев — мастер. Он бы не задумывался и сразу написал...» (В, 195). Тем не менее «мастерства» Мандельштаму было не занимать. Г.Фрейдин был совершенно прав, утверждая, что его «Ода» была бы оценена «по достоинству в Греции времен тиранов или в Риме времен Августа» и эстетически значима до сих пор[27]. Иное дело, что «Ода» оказалась не ко двору в 30-е годы с их ломкой эстетической парадигмы, когда на смену изысканному интеллектуализму и сложности художественных стилей пришли «простота» и «естественность»[28].

А начинается она, действительно, изысканно — имитацией работы мастера над портретом вождя, демонстрацией важности и сложности заказа одновременно с раскрытием секретов «мастерства»:

> Когда б я уголь взял для высшей похвалы —
> Для радости рисунка непреложной, —
> Я б воздух расчертил на хитрые углы
> И осторожно, и тревожно.

Воздух, расчерченный на «хитрые углы», превращается в пространство рисунка со сложной, изощренной системой разметки. Она необходима для того, чтобы «высшая похвала» вождю, требующая осторожности в своем исполнении и по-

тому внушающая «тревогу», исключила бы любые неожиданности. Изображаемый объект, то есть Сталин, чрезвычайно ревниво и подозрительно относится к тому, кто берется его рисовать. Это заставляет быть особенно внимательным и бережным:

Художник, береги и охраняй бойца:
В рост окружи его сырым и синим бором
Вниманья влажного. Не огорчить отца
Недобрым образом иль мыслей недобором,
Художник, помоги тому, кто весь с тобой,
Кто мыслит, чувствует и строит.
Не я и не другой — ему народ родной —
Народ-Гомер хвалу утроит.

Казалось бы, логичнее, чтобы боец охранял художника, а не наоборот. Но так как художник выполняет магическую, «шаманскую» функцию, то именно он должен беречь вождя («бойца») от «недоброго образа» мысли, или попросту от порчи и сглаза, а то и от нечаянной глупости («мыслей недобора»).

Художник не просто рисует образ вождя, но и способствует созданию образа мыслей о вожде в народном сознании. Так появляется «народ-Гомер», хвала которого инспирирована профессионалом-мастером. Вождю всячески внушается мысль о том, что он, в свою очередь, должен беречь и охранять такого мастера как свою опору и защиту.

Писавшие об «Оде» не раз отмечали, что Мандельштам настойчиво акцентирует горное происхождение Сталина — и упоминанием его кавказской фамилии «Джугашвили», и мотивом фольклорно-эпического выхода из горы:

Глазами Сталина раздвинута гора.

Пребывание внутри горы роднит его с кумиром, а следовательно, здесь актуализируются и «кащеевы» ассоциации:

И я хочу благодарить холмы,
Что эту кость и эту кисть развили:
Он родился в горах и горечь знал тюрьмы.
Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили!

Сталин оказывается, таким образом, ожившей «костью» (ведь «кисть» это и есть «развившаяся» кость), что обусловливает его сверхчеловеческие свойства. А выход из горы,

приравненный к выходу из тюрьмы, напоминает об ипостаси Кащея как «пленника», который в сюжете волшебной сказки, прежде чем действовать, томится в заточении.

Особую роль в «Оде» играют глаза вождя, которым художник старается придать нужное выражение, поднимая «брови малый уголок», делая их мудрыми и дружелюбными. Эти глаза настолько могучи, что раздвигают гору. Но магия сталинского взгляда при всей его специально подчеркнутой «доброте» («Могучие глаза решительно добры») носит пугающе сверхъестественный характер, ибо от него невозможно укрыться. Когда Мандельштам пишет:

Лепное, сложное, крутое веко — знать,
Работает из миллиона рамок, —

то смысл этих слов говорит о магических свойствах тиражированного портрета: вождь оказывается живым в «миллионах рамок». Чуть позже в стихотворении «Средь народного шума и спеха...» Мандельштам придаст изображению Сталина функцию неусыпного надзора за ссыльным поэтом:

И ласкала меня и сверлила
Со стены этих глаз журьба.

Поэтому понятно, почему так настойчиво поэт старается придать глазам вождя в «Оде» ласковое, доброе, «счастливое» выражение. Мандельштам стремился сохранить то ощущение огромной силы вождя, о которой он говорил следователю на допросах в Лубянской тюрьме, и представить эту силу прямо противоположной по направленности.

С глазами Сталина связан и странный мотив близнеца в конце второй строфы «Оды»:

И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца,
Какого, не скажу, то выраженье, близясь
К которому, к нему, — вдруг узнаешь отца
И задыхаешься, почуяв мира близость.

М.Л.Гаспаров поддержал Г.Фрейдина, писавшего, что близнецом здесь является сам поэт, носящий, как и Сталин, имя Иосифа[29]. Думается, едва ли Мандельштам, последовательно разграничив «художника» и «бойца», вдруг назвал бы их близнецами. Здесь более точна догадка, что автор «Оды», обращаясь к властителю, вспомнил их общего ветхозаветного тезку — Иосифа из книги «Бытия»[30].

Психологически это вполне оправданно — в ссылке Мандельштам должен был вспомнить «Иосифа, проданного в Египет» из стихотворения 1913 года «Отравлен хлеб и воздух выпит...». Тем более, что фигура Сталина, как свидетельствовала Э.Г.Герштейн, вызывала у него именно ветхозаветные ассоциации — «надсмотрщик над евреями в Египте». А ведь библейский Иосиф, освободившись из тюрьмы, и был поставлен «над всею землею Египетскою» (Быт., 41, 43).

Сталин воспринимался Мандельштамом в контексте собственного пророчества о победе ассиро-вавилонской архитектуры в социальном устройстве послереволюционной России. Как и ветхозаветный Иосиф, испытав «горечь тюрьмы», он вознесся на вершину власти в новом Египте XX века. Как Иосиф, воздавший братьям добром за причиненное зло, Иосиф Джугашвили отказался мстить Иосифу Мандельштаму за нанесенную обиду, подарив ему жизнь. Поэтому в «Оде» Мандельштам ищет не столько схожести создаваемого им портрета с оригиналом, сколько общие черты библейского тезки и прототипа. В контексте библейского сходства властитель может вспомнить «свой облик человечий» и спасти ссыльного поэта еще раз.

Одним из наиболее устойчивых и сквозных в «Оде» является мотив о с и. Сталин — тот, кто «сдвинул мира ось», а следовательно, сбитая ось собственного творчества не могла не осознаваться Мандельштамом как следствие этого циклопического сдвига. Поэт, рисующий вождя, тоже озабочен осью:

Сжимая уголек, в котором все сошлось,
Рукою жадною одно лишь сходство клича,
Рукою хищною — ловить лишь сходства ось —
Я уголь искрошу, ища его обличье.

Найти «сходства ось» — значит прописать в облике вождя его благородный и великодушный архетип. И этот архетип отыскивается не только в Ветхом Завете, но и в античном мифе. Если в начале «Оды» уголек в руке — орудие рисовальщика, то далее он трансформируется в атрибут Прометея:

Знать, Прометей раздул свой уголек, —
Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!

На облик Сталина, рожденного кавказскими горами, ложится отсвет Прометея, которому также суждено было выйти

наружу из горы. «Ось сходства» объединяет в облике Сталина богоборчество античного титана и всепрощенчество библейского Иосифа. В этой перспективе автор «Оды» ощущает собственные несчастья частью «большого плана», завершение которого мыслится благополучным.

В предпоследней строфе Сталин возникает на фоне обильного урожая, именуясь «жнецом рукопожатий в разговоре». Урожай — символ народного благополучия и одновременно отсыл к библейскому тезке, правлению которого также сопутствовало обилие хлеба: «И вышел Иосиф от лица фараонова, и прошел по всей земле Египетской. Земля же в семь лет изобилия приносила из зерна по горсти. И собрал он всякий хлеб семи лет, которые были плодородны в земле египетской, и положил хлеб в городах; в каждом городе положил хлеб полей, окружающих его» (Быт., 41, 46—48).

Однако в этой картине всеобщего довольства и счастья возникает некий тревожащий подтекст. Жатва — древняя метафора смерти, и вождь в роли жнеца смотрится зловеще. «Шестиклятвенный простор» отсылает к «шестипалой неправде», что заставляет вспомнить о мандельштамовском пристрастии к цифре семь. По словам Надежды Яковлевны, в «Стихах о неизвестном солдате» ему не нравилась композиция из «восьми разделов»: «Он предпочитал, чтобы их было семь (это его отношение к числам)» (Комментарий, 300). Не сказался ли в этом бессознательный страх перед тем, что дьявол обладает четной природой? Во всяком случае, шестерка явно была для Мандельштама отрицательным числом.

Инфернальные смыслы, просвечивающие в глубине облика великодушного и доброго «отца», хорошо ощущаются в тех местах «Оды», где вождь предстает свесившимся в «бугры голов»:

> Он свесился с трибуны, как с горы,
> В бугры голов, —

а поэт стремится в этих буграх затеряться:

> Уходят вдаль людских голов бугры:
> Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят.

Мандельштама не случайно тревожил этот мотив, и он с недоумением спрашивал у Надежды Яковлевны: «Почему, когда я думаю о нем (о Сталине — В.М.), передо мной все го-

ловы — бугры голов? Что он делает с этими головами?» (В, 197).

Мандельштам в глубине души понимал, что может «делать» с этими головами вождь. И поэтому, утвердив его сходство с Прометеем и Иосифом, надеялся получить отпущение, чтобы, растворившись в толпе, уйти от всевидящих глаз. Однако, уменьшаясь в «буграх голов», поэт бессознательно предсказывал собственный кенозис: он растворялся в обреченной на заклание массе, о чем чуть позже сам скажет в «Стихах о неизвестном солдате».

Сквозь искусно рисуемый образ великодушного, мудрого и сильного вождя в «Оде» проступали черты мстительного и опасного кумира с его «костяной» природой. Чем дисциплинированнее и жестче Мандельштам выполнял поставленную задачу, тем сильнее обострялся подсознательный страх перед тем, кто «сдвинул мира ось». Импульс, заставивший его заняться ремеслом «шамана», был вызван страхом, превратившимся в болезнь. Анна Ахматова зафиксировала слова самого Мандельштама об «Оде»: «Я теперь понимаю, что это была болезнь» (Осип Мандельштам и его время, 32).

Однако болезнь продолжала прогрессировать, она угадывается в «сталинских» стихах, писавшихся вдогонку «Оде» и производящих впечатление чего-то глубоко вымученного. Современники вспоминали, что Мандельштам читал вслух в Москве свои «сталинские» стихи, в том числе и стихотворение «Если б меня наши враги взяли...»[31], которое уже трудно считать фактом поэзии, хотя мастерство в нем присутствует.

III. A REALIBUS AD REALIORA

«Ода» была последней отчаянной попыткой Мандельштама защититься от надвигавшейся гибели. Но она не выполнила отведенной ей роли, поэтому дальнейшие попытки в этом направлении были обречены на провал. Вместе с тем «Ода» оказалась неожиданно центральной вещью, ибо от ее оценки зависит восприятие всех остальных стихов 1937 года.

«Из «Оды», — писала Надежда Яковлевна, — вышло множество стихов, совершенно на нее непохожих, противоположных ей, как будто здесь действовал закон об отдаче пру-

жины. [...] Формальный признак родства «Оды» и стихов этого цикла — повторяющиеся и здесь и там слова и звуковой состав ряда рифм. В «Оде» стержневое слово «ось»: «мира ось», «сходства ось»... Оно встречается и в бесенке, и в «Осах»: «Вооруженный зреньем узких ос, Сосущих ось земную, ось земную...». [...] По всем стихам цикла и «Оды» разбросаны рифмы со звуком «с»: окись — примесь, косит — просит, голос — боролись, Эльбрус — светлорус, мяса — часа, износ — разноголос... Но существенней формальных примет смысловая противопоставленность «Оды» и свободных стихов этого цикла» (В, 194—195).

М.Л.Гаспаров в своей книге о гражданской лирике Мандельштама 1937 года, принимая эту мысль, оспорил ее только в одном, зато центральном пункте. Он полагает, что «стихотворения этого цикла подготавливают или развивают мотивы «Оды» в едином с нею направлении (разрядка моя — В.М.) — как бы являются заготовками и вариантами ее большого целого»[32]. Согласиться с этим невозможно.

Но у М.Л.Гаспарова тем не менее есть свои резоны, чтобы объединить в одно целое «Оду» и стихи 1937 года. Тема и замысел этого стихотворения находились в русле мандельштамовских попыток выстроить космогонию «страшного и великого мира». Этот мир возникал как результат сдвинутой оси, а демиургом его осознавался Сталин. Сомнамбулическая наводка на фигуру «кумира» оказалась здесь чрезвычайно точной. Однако «Ода», как я уже сказал, исчерпала все ресурсы этого пути. «Мертвая точка» грозила принять необратимый и абсолютный характер. Так что мысль об отдаче пружины, высказанная Надеждой Яковлевной, принципиально важна и верна. В стихах 1937 года Мандельштам двинулся в противоположном направлении. Важно понять — в каком именно.

Новый мир, в котором выпало жить Мандельштаму, был рожден судорогами «боли», и поэт ощущал его историческую и моральную правоту. Более того — за этим миром стояло будущее. Стоит напомнить то место из «Путешествия в Армению» (уже цитированное выше), где на вопрос «Ты в каком времени хочешь жить?» давался ответ: « — Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном — в «долженствующем быть» (СС—IV, 3, 208).

В сталинской эпохе был соблазн «долженствования», то есть творческого изменения действительности. Так что разграничить, где в воронежских стихах Мандельштама мы имеем дело с инстинктом выживания в страшном мире, а где — с искренним желанием постичь его величие, а главное, его творческий, формообразующий потенциал, не так просто.

Очевидно одно — поэт хотел двигаться в будущее вместе с «сообщничеством сущих», и потому в его стихах так напряженно звучала тема «пути» и «оси». Но эпоха сбивала ориентиры и заставляла каждодневно сомневаться в собственной правоте. И все же «закон обратной пружины» действовал в поэзии Мандельштама безотказно, упорно возвращая на путь, с которого поэта сталкивали весьма и весьма могущественные силы.

Если в «Первой воронежской тетради» хтонический миф о рождении нового мира звучал торжественно, хотя и мрачно, то в стихах «Второй воронежской тетради» он обрастал мотивами откровенно инфернального характера. Тема выхода наружу пластов творческой энергии народа существовала во всей своей монументальности, раскрываясь через «величие равнин», «горловой Урал», «полноводную Каму», «плечистое Поволжье». Мандельштам добивался родства с этим миром, и это было нечто совсем иное, нежели попытка ощутить родство со Сталиным через архетип библейского Иосифа.

Мотивы залежей творческих сил народа, как уже было сказано, звучали в «Воронежских тетрадях» эпически-фольклорно:

Из-за домов, из-за лесов,
Длинней товарных поездов,
Гуди за власть ночных трудов,
Садко заводов и садов.

Гуди, старик, дыши сладко.
Как новгородский гость Садко
Под синим морем глубоко,
Гуди протяжно в глубь веков,
Гудок советских городов.

Здесь важна не только ассоциация с былинным Садко, но и обыгрывание глагола «гудеть», поскольку «гудком» назывался еще и древнерусский музыкальный инструмент. Городской, заводской гудок оказывался связанным с легендарным Садко, играющим на дне «синего моря», и таким образом, все

стихотворение апеллировало к народной, эпической памяти о море.

Эта память была глубинной, «донной», что, в свою очередь, выявляло ее связь с «многодонной жизнью вне закона», которую ведет опальный поэт. «Я ведь тоже вроде этого гудка», — зафиксировала Надежда Яковлевна слова Мандельштама (Комментарий, 265) и истолковала их следующим образом: «[...] Из полного небытия О.М. сообщал, что он — тот голос, который разносится по советским городам» (В, 191).

Ее толкование, впрочем, несколько упрощает и смещает смысл стихотворения, ибо гудок не разносится по советским городам, а обращен «в глубь веков» и сам находится на какой-то немыслимой глубине. Он звучит со дна моря, и более того — в нем слышен голос моря. Так в противовес хтоническому, континентальному мифу угля и железа возобновлялся миф морской, средиземноморский, европейский. Только теперь он опирается на фольклорную, былинную память, что было немыслимо для Мандельштама не только 10-х, но и 20-х годов.

Тогда же, в декабре 1936 года, он написал стихотворение, вызвавшее недоумение Надежды Яковлевны:

Не у меня, не у тебя — у них
Вся сила окончаний родовых:
Их воздухом поющ тростник и скважист,
И с благодарностью улитки губ людских
Потянут на себя их дышащую тяжесть.

Нет имени у них. Войди в их хрящ —
И будешь ты наследником их княжеств.

«Это об этом стихотворении я спросила — кто это «они» — народ? Он ответил, что нет... Это было бы слишком просто...», — вспоминала она (Комментарий, 269). В самом деле, таинственные «они» не имеют не только личностного выражения, но и вообще человеческого обличья, являясь носителями каких-то изначальных жизненных свойств — влажности, воздушности, хрящевидности, тяжести. У «них» нет имени, но зато есть «сила окончаний родовых» — то, что в другом стихотворении Мандельштам назовет «заповедями рода и первины».

Это — стихи о связи творчества с такими глубинами жизни, которые лишены какой бы то ни было проявленности и

раздельности. Тут вспоминаются блоковские слова о «безначальном хаосе» и «бездонных глубинах», где «нет ни государства, ни общества», на которых «человек перестает быть человеком». Этот пассаж из блоковской речи «О назначении поэта» в творческой памяти Мандельштама наверняка присутствовал.

Но если у Блока «бездонные глубины» выражались «звуковыми волнами», «ритмическими колебаниями» (Блок, VI, 161—163), то у Мандельштама важен их биологический, эволюционный аспект. Тем не менее конфликт оставался «блоковским» — сталкиваясь с нетворческими силами исторического существования («чернью»), поэт стремился заново ощутить свою связь с праосновой и праединством мировой жизни.

Без этого метафизически заданного и биологически реального единства поэт рискует остаться замкнутой в себе «улиткой». Но так как «улитки губ людских» вдыхают общий для всех поющий в скважинах «тростника» воздух, то возникает чувство родства и связи между первоначальным биологическим феноменом («хрящом») и развившимся на его основе сложным общественным организмом («княжествами»). Драма Мандельштама состояла в том, что он трезво понимал неразвитость, недифференцированность «хрящевой» народной жизни, которая пока еще не поднялась до общественно-культурной «сложности».

В 1922 году он написал о невозможности возникновения трагедии в современном русском искусстве из-за «отсутствия синтетического народного сознания» (СС—IV, 2, 239). В трагедии он — вслед за Иннокентием Анненским и Вячеславом Ивановым — видел вершину исторического и культурного развития народа. Но именно трагедия в стихах воронежского периода осознавалась по-прежнему недосягаемой:

Где связанный и пригвожденный стон?
Где Прометей — скалы подспорье и пособье?
А коршун где — и желтоглазый гон
Его когтей, летящих исподлобья?

Тому не быть: трагедий не вернуть,
Но эти наступающие губы —
Но эти губы вводят прямо в суть
Эсхила-грузчика, Софокла-лесоруба.

Во «Второй книге» Надежда Яковлевна истолковала эти стихи так: «[...] Трагедийное действие разворачивается не на подмостках, а в повседневной жизни» (ВК, 288). В «Комментарии» ее трактовка несколько изменилась: «В этом стихотворении выражена надежда на возвращение единства мироощущения («все хотят увидеть всех»), на возвращение единства или культуры». При этом, признаваясь, что ей непонятно, почему «Софокл назван лесорубом, а Эсхил грузчиком», она добавила: «Я об этом спрашивала, но О.М. отмахнулся» (Комментарий, 286).

Нетрудно увидеть, что «наступающие губы» лесорубов и грузчиков сродни «шевелящимся губам» поэта, и это м о л ч а щ и е губы. Тут не Софокл и Эсхил получают рабочие профессии России 1930-х годов, а в грузчиках и лесорубах проступают их нереализованные творческие возможности. Их «губами» могла бы сказать о себе эпоха, если бы ее сознание развилось до «синтетического». Такая возможность мыслится в будущем, когда «донные», «подземные» пласты выйдут наружу и достигнут вершин своего развития. Это будет «хоровая», «театральная» форма культуры, о которой мечтали учителя Мандельштама — Иннокентий Анненский и Вячеслав Иванов:

> Он эхо и привет, он веха, нет — лемех.
> Воздушно-каменный театр времен растущих
> Встал на ноги, и все хотят увидеть всех —
> Рожденных, гибельных и смерти не имущих.

Здесь мотивы плуга, перепахивающего почву («лемех»), «растущих» (как на «дрожжах») времен и античного, «воздушно-каменного» театра, — соединяются в единый образ бессмертия, которым обладает, в конечном итоге, только народ, но которое уже дано в творческом складе его редчайших особей, то есть художников.

В радиокомпозиции «Молодость Гете» мы находим размышления Гете о посещении веронского амфитеатра, выстроенного римлянами, этого «памятника классической древности [...], не менее живого, чем природа»: «— Я обошел цирк по ярусу верхних скамеек, и он произвел на меня странное впечатление: на амфитеатр надо смотреть не тогда, когда он пуст, а когда он наполнен людьми. Увидев себя собранным, народ должен изумиться самому себе — многогласный, многошумный, волнующийся — он вдруг видит себя соеди-

ненным в одно благородное целое, слитым в одну массу, как бы в одно тело. Каждая голова зрителя служит мерилом для громадности целого здания» (СС—IV, 3, 297).

Там же Мандельштам утверждал связь художника с массой как потенциальным «синтетическим» целым: «Чему так непрерывно, так щедро, так искрометно радовался Гете в Италии? Популярности и заразительности искусства, близости художников к толпе, живости ее откликов, ее одаренности, восприимчивости. Больше всего ему претила отгороженность искусства от жизни» (СС—IV, 3, 298). В сущности, здесь прозаически перелагались стихи о Моцарте, Шуберте и Гете, которые «считали пульс толпы и верили толпе». Но в воронежский период коллизия «художник — народ» выявила свой внутренний драматизм.

Если в «камских» стихах доминировала гордость за пространство, которое «росло на дрожжах», то теперь она сменилась горестной мыслью о несозревшем времени. Географическое величие страны не перерастало в историческую жизнь, оставаясь заключенным в застылых, монументально-неподвижных формах. Формообразующие возможности этой жизни, которые Мандельштам пытался угадать, читая Палласа, намекали о себе лишь «силой окончаний родовых». Знаком этой монументальности и застылости, как я уже сказал, была «шинель» — тяжелая, волглая, предназначенная для того, чтобы в ней с т о я т ь, тогда как «окончания» свидетельствовали о динамических, изменяемых возможностях целого.

Мандельштам вслушивался в «донную», «хрящевую» жизнь страны, которая ночными гудками оповещала «глубь веков» о хранящейся в ней фольклорно-былинной памяти, где таились и размах, и сила, и «синее море» сказок. Эта память рисовалась контурами «воздушно-каменного театра времен растущих», посылающего из будущего в настоящее эхо и привет. Грузчики и лесорубы были знаками нерасчлененной, недифференцированной массы, еще не доросшей до «синтетического народного сознания». Но их «наступающие губы» свидетельствовали о внутреннем росте, готовом проявить себя в уникальных, единичных формах (Эсхил и Софокл). Мандельштам писал о той закваске, которая создает процессы брожения и развития. Не случайно степное воронежское небо напоминало ему о плафонах Микельанджело, а «воронежские холмы» — о «всечеловеческих, яснеющих в Тоскане».

Так заново переосмысливалась давняя формула Вячеслава Иванова «a realibus ad realiora» — «от реального к реальнейшему». В Воронеже Мандельштам учил Рудакова: «Сказал реальное, перекрой более реальным, то — реальнейшим, потом — сверхреальным» (Материалы, 61). Реальнейшим оказывалось наиболее глубинное, «донное», хотя еще не созревшее, не наступившее, но тем не менее неоспоримо долженствующее быть. Мандельштам стремился нащупать те силовые линии, которые в конечном итоге образуют архитектуру бытия.

Парадокс позднего Мандельштама состоял в противоречии между абсолютным биографическим тупиком, в который был загнан ссыльный, обреченный поэт, и той картиной бытия, которая рисовалась в его творчестве. Особенно остро это ощутила Анна Ахматова. Вернувшись из поездки в Воронеж, где она гостила у Мандельштамов, Ахматова сразу поняла близость конца:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета.

Но она же отметила, что именно тогда он создал «вещи неизреченной красоты и мощи» (Осип Мандельштам и его время, 36).

Парадокс этот кроется в основах поэтического мировоззрения Мандельштама, сложившегося под влиянием Владимира Соловьева и впитавшего дух его софиологии. Софиологические подтексты мандельштамовской лирики — тема большая и особенная, поэтому здесь я коснусь лишь одного из ее многочисленных возможных аспектов.

Один из наиболее видных последователей Вл. Соловьева Евгений Трубецкой писал о том, что «мир во времени в его целом — определен Софией в потенции». При этом София «действенна» в мире, определяя собой переход не только от небытия к бытию, но и от менее совершенных форм к более совершенным. «Вся реальность твари, — писал Трубецкой, — не достигшей полноты, но стремящейся к ней, есть реальность сущего становящегося. Это — относительная реальность, которая обоснована не в самой себе, а в той безусловной реальности, которая составляет конец ее стремления»[33].

Вряд ли Мандельштам писал свои стихи, прямо оглядываясь на русскую софиологию, но его поэтическая интуиция, стремящаяся ощутить «ось» мира, его невидимую архитектуру, его формообразующую «кривизну», объективно оказывалась в том же русле. «Предвечность» идей и форм, не исчезающих даже в момент очевидной победы хаоса, их восстановление и становление, их «мерцание» в глубинах бытия — вот что составляло одну из наиболее существенных черт творческого мышления Мандельштама.

В воронежской ссылке он постоянно обращается к «закваске» европейской культуры — антично-средиземноморскому мифу:

Здорово ли вино? Здоровы ли меха?
Здорово ли в крови Колхиды колыханье?

Брожение и хмель оказываются сквозной метафорой поэзии как раннего, так и позднего Мандельштама. Достаточно вспомнить стихи 1911 года:

Пенье — кипение крови
Слышу — и быстро хмелею.

Вино — кровь — хмель — пенье в ранних стихах образуют субъективно-психологический комплекс, в то время как в поздних — мифологический и культурософский.

В стихотворении, написанном под впечатлением пения негритянской певицы Мариан Андерсон, услышанной по радио, низкие ноты женского голоса ассоциировались с погружением вниз — в архаические, доисторические глубины бытия:

Я в львиный ров и в крепость погружен
И опускаюсь ниже, ниже, ниже
Под этих звуков ливень дрожжевой —
Сильнее льва, мощнее Пятикнижья.

Как близко, близко твой подходит зов —
До заповедей рода и первины —
Океанийских низка жемчугов
И таитянок кроткие корзины...

Спуск вниз в лирике Мандельштама 30-х годов чаще всего был связан с погружением в низшие, гибельные сферы существования — как, например, в «Ламарке». Здесь «львиный ров» и «крепость», отсылающие к «вишенке» в «безводном

пророческом рву» и к притче о пленнике Аршаке, напоминают скорее о теории «нисхождения» Вячеслава Иванова. Причем «нисхождение» совершается под «звуков ливень дрожжевой», преобразуясь в мотив «восхождения». В глубочайших «низинах», где таятся «заповеди рода и первины», вдруг распахивается океанический простор, из которого поднимается материк, а все стихотворение завершается торжественной и гармонической нотой:

Неограниченна еще моя пора:
И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосная органная игра
Сопровождает голос женский.

Здесь морская, океаническая версия космогонического мифа одерживает победу над подземной, хтонической. Рожденный мир велик и прекрасен, он — повод для творческого восторга, выражаемого органной музыкой и женским пением. Так начиналось выпрямление сбитой «оси».

Не случайно в стихотворении «Рождение улыбки» улыбка младенца уходит своими «концами» в «океанское безвластье»:

Когда заулыбается дитя
С развилинкой и горечи и сласти,
Концы его улыбки, не шутя,
Уходят в океанское безвластье.

Ему непобедимо хорошо,
Углами губ оно играет в славе —
И радужный уже строчится шов
Для бесконечного познанья яви.

Материнским лоном бытия здесь оказывается «безвластье», и таким образом косвенно утверждается мысль о том, что власть не является подлинным хозяином жизни. «Радужный шов» черепа, без которого невозможно «бесконечное познанье яви», продолжает эволюционные мотивы «Ламарка» и «Восьмистиший», предваряя аналогичные мотивы в «Стихах о неизвестном солдате».

Ребенок — знак радостного открытия мира, удивления и восхищения им. А сам этот мир, приветствуемый улыбкой младенца, появляется из океанических глубин, подобно всплывшей Атлантиде:

На лапы из воды поднялся материк —
Улитки рта наплыв и приближенье, —
И бьет в глаза один атлантов миг
Под легкий наигрыш хвалы и удивленья.

Материк — морского, океанического происхождения, он — еще молод и неразвит, похож на только что родившееся существо, поднявшееся на лапах, напоминая о том, что жизнь «вышла» из воды. Мандельштам создает образ некоей праформы жизни, сущность которой можно определить его собственными словами из «Путешествия в Армению» — о действительности не только «долженствующей быть», но и «долженствующей быть хвалимой» («laudatura est» — «та, что нравится») (СС—IV, 3, 208).

В свое время Вячеслав Иванов утверждал, что настоящий поэт есть прежде всего «тот, кто славословит (не Творцу только, а всем вещам»)[34], постигая их в сверхреальной сущности. Эта сущность заявляет о себе в мифах архаического прошлого, но она же оказывается и обещанием будущего. Мандельштам ощущал ее как невидимую архитектуру бытия, у которого есть своя «ось». В противовес мотиву «сдвинутой», или «сбитой» оси — наглядному проявлению катастрофического сдвига — Мандельштам, в главном оставаясь верным идеям Владимира Соловьева и Вячеслава Иванова, настойчиво утверждал мысль о сверхреальных основаниях мирового бытия:

Вооруженный зреньем узких ос,
Сосущих ось земную, ось земную,
Я чую все, с чем свидеться пришлось,
И вспоминаю наизусть и всуе.

И не рисую я, и не пою,
И не вожу смычком черноголосым:
Я только в жизнь впиваюсь и люблю
Завидовать могучим, хитрым осам.

Надежда Яковлевна вспоминала, как Мандельштам удивился этим стихам: «Смотри, в чем мои недостатки: оказывается, я не рисую...» (В, 195). И справедливо связала это с тем, что в «Оде» Мандельштам брался «рисовать» вождя, а теперь отказывался от этого занятия в силу «закона отдачи пружины». Ось изымалась из ведения властителя и отдавалась ведению поэта. Несомненно, «осы» — образ с бергсоновским под-

текстом. В «Творческой эволюции» в противовес интеллекту с его функцией внешнего воздействия на жизнь выдвигался инстинкт как орудие самопознания жизни[35], а носителями инстинкта у Бергсона были насекомые — в том числе и осы. Да и в стихах, обращенных к Ольге Арбениной, пчелы и осы связывались с вечностью, в которой пребывали архетипы культуры.

В «Осах» утверждался взгляд на поэзию как на «дар тайнослышанья» (Ходасевич):

О, если б и меня когда-нибудь могло
Заставить — сон и смерть минуя —
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную...

Ось всегда остается недвижимой и неслышимой, как бы сильно ни было вращение, так что она тоже является своего рода «мертвой точкой». Но вокруг этой неподвижной точки совершается само движение. Поэт в данном случае хочет услышать не звук сам по себе, а тишину, из которой он рождается. Здесь «реальное» перекрывается «сверхреальнейшим».

Однако по мере ужесточения режима воронежской ссылки Мандельштам чувствовал, как коснеет и застывает отпущенное ему время, каких мучительных усилий требует «дар тайнослышанья» — более того, какая степень самопожертвования необходима для реализации этого дара:

Как светотени мученик Рембрандт,
Я глубоко ушел в немеющее время,
И резкость моего горящего ребра
Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят.

Простишь ли ты меня, великолепный брат
И мастер и отец черно-зеленой теми, —
Но око соколиного пера
И жаркие ларцы у полночи в гареме
Смущают не к добру, смущают без добра
Мехами сумрака взволнованное племя.

По общепринятому мнению, эти стихи были написаны под впечатлением от полотна «Шествие на Голгофу», которое Мандельштам увидел в Воронежском музее. Тогда оно приписывалось Рембрандту, а на самом деле принадлежит кисти

его ученика Якобса Виллемса де Вета-старшего (СС—II, 1, 559). Но на полотне Якобса Виллемса нет никакого «горящего ребра», ибо Христос изображен там одетым. Нет там, естественно, ни сторожей, ни воинов, которые «под грозою спят».

А кроме того, сюжет мандельштамовского стихотворения говорит не о шествии на Голгофу, но о самой Голгофе — с «прободением» ребер и римским воином, охраняющим Распятье (ср. в «Скрябине и христианстве»: «Римский воин охраняет распятье: сейчас потечет вода...»), наконец, со сторожами, приставленными к Иисусову гробу.

В этом стихотворении контаминированы мотивы Евангелия от Иоанна, где есть «прободение» (Ио, 19, 34), и Евангелия от Матфея со сторожами при гробе (Мф, 27, 66). Мандельштам, сведя вместе эпизоды распятия, снятия с креста и положения во гроб, опустил эпизод шествия на Голгофу. Стоит согласиться с Т.Лангераком, заметившим, что речь должна идти не столько о впечатлении от полотна Якобса Виллемса, сколько о синтетическом восприятии рембрандтовской живописи в целом. Однако общая трактовка мандельштамовского стихотворения у Лангерака представляется спорной.

В статье «Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт...»)» он писал, что поэт различал у Рембрандта два рода полотен — на ветхозаветные и новозаветные сюжеты. По мнению Лангерака, такие реалии, как «гарем» и «ларец», указывают на картину «Артаксеркс, Аман и Эсфирь», где художник «изобразил во всей своей красе восточного деспота, который своевольно, одним жестом своего скипетра, решает судьбу своих подданных». Ветхозаветные полотна (и, в частности, это) беспокоят зрителя тем, что внушают ему страх и смущение «без добра». Зато картины на евангельские сюжеты, напротив, «вызывают сочувствие к беззащитному, страдающему человеку»[36].

Но совершенно очевидно, что мандельштамовское стихотворение начинается мотивом «мученика Рембрандта», переходя затем к сюжету мученичества в его полотнах — в данном случае к Голгофе. Думается, «Шествие на Голгофу», увиденное в Воронеже, вызвало в памяти эрмитажные полотна Рембрандта, в том числе «Снятие с креста», где обнаженное тело Распятого ярко освещено и повернуто к зрителю правым боком («горящим ребром»).

«Черно-зеленая темь» — это и колорит рембрандтовской живописи, и одновременно цитирование черно-зеленой гаммы из стихотворения «Мир начинался страшен и велик...». В глубокой, «немеющей» тьме резко высвечено «горящее ребро», излучающее свет. Если в стихах о большевике горел его «каменноугольный мозг», излучавший энергию и, следовательно, свет, то теперь единственным источником света становится страдание художника, уподобленного Христу.

Однако такие детали, как «око соколиного пера» и «жаркие ларцы у полночи в гареме», действительно, плохо вяжутся с Голгофой. Более того, их истолкование вообще вызывает трудности. Так, например, цитированный выше Лангерак резонно заметил, что «соколиное перо» не может иметь «ока», и предположил, что это всего лишь паронимическая игра — «сОКОл — ОКО»[37].

Поищем другое объяснение. Сокол в воронежских стихах — пленная, закольцованная птица, традиционное назначение которой — охота, а важнейшее охотничье качество — зрение. Таким образом, «око» и «перо» есть атрибуты сокола, отличающегося как своим зрением, так и своим опереньем. Если же учесть и фольклорный контекст, то нелишне напомнить, что в известной русской сказке «Финист — ясный сокол» именно перо является знаком волшебной птицы. Так что «око соколиного пера» есть не что иное, как метафора сверхзрения, восходящая к тому месту из «Разговора о Данте», где речь идет о «зрительной аккомодации хищных птиц» (СС—IV, 3, 238), но имеющая и фольклорные коннотации.

«Жаркие ларцы у полночи в гареме» не отсылают к каким-либо конкретным рембрандтовским полотнам на ветхозаветные сюжеты. Здесь развивается давний мотив света, добываемого из глубин ночи, намеченный в «Грифельной оде». В данном случае свет как высшая ценность хранится в «ларце» тьмы. Как источник бытия он скрыт, подобно женщине в гареме. Здесь узнается и трансформированная метафора клада, спрятанного в горе. «Соколиное» зрение художника связывается со способностью видеть во тьме источник света, который, как на полотнах Рембрандта, скрыт, утаен. Но этим источником света является и сам художник с его «горящим ребром».

Рембрандт не случайно назван «и мастером, и отцом черно-зеленой теми». Тот, кто сделал свет главным героем своих полотен, обостренно чувствовал тьму. Вот почему он —

«мученик светотени», или, как сказано в «Грифельной оде», «ночи друг» и «дня застрельщик». Зрители, глядя на его полотна и не находя скрытого источника света, взволнованы и «смущены» тьмой «не к добру» и «без добра», полагая, что автором этой тьмы является художник. Мандельштам, с одной стороны, имеет в виду Рембрандта, при жизни оставшегося непонятым и отвергнутым современниками, с другой, самого себя, с горечью признавшегося, что приносит Революции «дары, в которых она не нуждается» (СС—IV, 2, 496).

Словом, речь идет о трагической отчужденности художника от современников, о жертвенности его миссии, заключающейся в том, чтобы добывать свет из «черно-зеленой тьмы», из «немеющего времени» ради тех, кто его отвергает. Он расплачивается за этот свет собственным «горящим ребром», Голгофой. Конкретным социальным фоном мандельштамовского стихотворения была травля со стороны литературных кругов Воронежа, а об эпохальном аспекте этой коллизии и говорить не приходится.

От голгофских мотивов Рембрандта тянется ниточка к «Тайной вечере» Леонардо да Винчи, вдохновившей Мандельштама на одноименное стихотворение:

Небо вечери в стену влюбилось, —
Все изрублено светом рубцов —
Провалилось в нее, осветилось,
Превратилось в тринадцать голов.

Реальный комментарий здесь способен вызвать недоумение. «Рубцы» на фреске — сколы при подготовке стены к тому, чтобы записать ее заново. Каждый удар по штукатурке оставляет на живописи «свет рубца», так что сколы в самом деле производят впечатление световых вспышек и похожи на падающие звезды, то есть на метеориты в ночном небе:

Вот оно, — мое небо ночное,
Пред которым как мальчик стою:
Холодеет спина, очи ноют.
Стенобитную твердь я ловлю —

И под каждым ударом тарана
Осыпаются звезды без глав:
Той же росписи новые раны —
Неоконченной вечности мгла...

Но «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи никогда не скалывалась.

Как известно, ее беда заключалась в том, что, написанная темперой и масляными красками, «Тайная вечеря» стала разрушаться от сырости, и на ней появились белесые пятна. По-видимому, Мандельштам объединил здесь два мотива — скалывание средневековой фресковой живописи в интересах изменившихся вкусов новой эпохи и «протараненную» стену с леонардовой «Тайной вечерей» (монахи пробили в трапезной дверь и уничтожили нижнюю часть фрески). В обоих случаях общей темой оказывалось безжалостное и намеренное уничтожение творения рук художника. Однако до конца этим ключом ассоциативная структура мандельштамовской «Тайной вечери» не открывается.

Поскольку речь идет о ночном небе, то в евангельском контексте это — ночное небо Гефсиманского сада с молением о чаше, последовавшим за вечерей. Так что один из главных мотивов стихотворения — приуготовление к жертве. Поэт, стоящий перед этим небом «как мальчик», уподоблен Тому, кто просил Отца: «Да минует меня чаша сия». Мотивы «обезглавленных звезд» и «ран» также напоминают о Голгофе. Между «резкостью горящего ребра» из стихотворения о Рембрандте и «светом рубцов» из стихов о Леонардо прослеживается смысловая связь. В обоих случаях искусство, уподобленное Голгофе, становится источником света.

Поэт, ощущая себя стоящим под ударами «стенобитной тверди», самоотождествляется с погибающей фреской. Надежда Яковлевна писала: «Погибшая работа художника — мысль о своем наследстве» (Комментарий, 302), но ее определение центральной темы «Тайной вечери» не вполне точно. Автор стихотворения вольно или невольно ставится на место Того, кто изображен в центре фрески. Главной здесь оказывается идея гибели художника вместе со своим творением как искупительной жертвы.

Надежда Яковлевна включила «Тайную вечерю» в так называемый «небесный цикл», куда она относила еще двойчатку «Заблудился я в небе — что делать...» и стихотворения: «Я скажу это начерно, шепотом...», «О, как же я хочу...», «Может быть, это точка безумия...». «Небесный цикл» можно с полным правом назвать и «световым», ибо тема света занимает в

нем центральное место. Вместе с тем мотив «неба» был тесно связан с мыслью об утрате пути:

Заблудился я в небе — что делать?
Тот, кому оно близко — ответь!
Легче было вам, Дантовых девять
Атлетических дисков, звенеть.

Если в стихах о «бесенке» следы на дороге были названы «зеркальцами», то есть отражали небо и носили «указующий» характер, то теперь сама дорога продолжена прямо в небо. И в этом прочитывалось новое «указание». В «Тайной вечере» небо, влюбившееся в стену, жертвовало собой, превращаясь во фреску. В свою очередь, «небесная» природа живописи обнаруживала себя «светом рубцов»; точно так же и «световая» природа рембрандтовских полотен выдавала себя «горящим ребром». Победа над силами распада и тьмы заключалась в чем-то неизмеримо большем, нежели творчество.

В этом контексте девять кругов концентрической композиции «Божественной комедии», звенящие «девятью атлетическими дисками» в небе, представлялись недостижимым образцом. Творение, посланное рукою художника в даль веков и до сих пор «звенящее» в полете, вызывало не только чувство восторга, но и сознание того, что собственная творческая судьба складывается иначе:

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски,
Лучше сердце мое разорвите
Вы на синего звона куски...

И когда я умру, отслуживши,
Всех живущих прижизненный друг,
Он раздастся и глубже и выше —
Отклик неба — в остывшую грудь.

Здесь возникает известная больше по «Стихам о неизвестном солдате» метафора воздушной могилы, в которой суждено найти свой последний приют поэту. Пустая грудная клетка не только резонирует в унисон небу, но и расширяется до того, что становится его вместилищем, как вместилищем «лазури» оказывается в стихах памяти Андрея Белого «пробитый череп» поэта. У лирического героя «небесного цикла» не хватает мощи на «бросок», подобный дантовскому (в «Тайной

вечере» это выражено мотивом «неоконченной вечности»), но он ощущает лазурь и свет воздушного океана как родную себе среду, в которой радостно захлебывается и — растворяется.

Если в первой части «двойчатки» преобладала мысль о конце, то вторая говорила о любви к жизни, о «голубятнях, чернотах, скворешнях», купающихся в воздухе, о щедрости «синих теней», об облаках, исполненных непобедимого обаяния («облака — обаянья борцы»). Небо с его вертикальной осью превращалось в «кружащуюся башню» и одновременно в чашу, в которой пенится хмельной напиток бытия:

Если я не вчерашний, не зряшний, —
Ты, который стоишь надо мной,
Если ты виночерпий и чашник —
Дай мне силу без пены пустой
Выпить здравье кружащейся башни —
Рукопашной лазури шальной.

«Гефсиманские» ноты «Тайной вечери» сменялись мотивами чаши на пиру. В итоге торжествует слитная мысль о гибельности и красоте жизни, которой

...снится
Убивать и сейчас же ласкать.

В «Осах» поэт вслушивался в «ось земную», тогда как в «небесном цикле» ему открывалась «ось» архитектуры небесной.

Вот почему «небесная» тема звучит в мандельштамовских стихах в той же мере жизнеутверждающе, в какой и прощально. Итогом творчества становится «безотчетного неба игра», достигнутая «потом и опытом», но это же небо напоминает о временности земного существования и названо «временным небом чистилища», местом испытания и отбора.

Ощущение сверхреальных начал бытия сообщило воронежским стихам, говоря словами Ахматовой, «простор, широту, глубокое дыхание» (Осип Мандельштам и его время, 35). 15 марта 1937 года Мандельштам написал стихотворение, которое завершило процесс восстановления «оси» и о котором сам сказал: «Это моя архитектура» (Комментарий, 303):

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя —

Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный свет-паучок,
Распуская на ребра, их сызнова
Собирает в единый пучок.

Есть вполне предметное истолкование мандельштамовского «паучка»: «[...] Это перекрестье стрельчатых сводов в готическом соборе, похожее на паучка (образ из романа Гюисманса «Собор»). Отсюда, как по ребрам колонн, начинается нисхождение обратно на землю — уже спасенную и проясненную»[38]. Но, возможно, Мандельштам был знаком с сюжетом создания солнца из паука, изложенным в книге В.Гюго «Легенды веков».

Во всяком случае, в воронежских тетрадях появляется мотив «паутины световой», которую мог соткать только «свет-паучок». Свойство паутины — цепкость, и если «световая паутина» есть жизнь, держащая в своих объятьях поэта, то вырваться из этого «плена» можно только порвав ее. В позиции Мандельштама основополагающим всегда было приятие «света» как дара, отказ от которого есть смертный грех.

Если аналогия с Гюисмансом подчеркивает «архитектурный» характер всего стихотворения, то не менее важно выявить его «софийный» подтекст. Надежда Яковлевна не случайно заметила перекличку мандельштамовских стихов с проблематикой Владимира Соловьева, чтением которого сильно была увлечена в конце 50-х — начале 60-х годов. Правота ее замечания совершенно неоспорима.

В статье «Красота в природе» Соловьев писал о том, что духовная основа материального бытия выражает себя в свете: «Лишь в свете вещество освобождается от своей косности и непроницаемости». Он рассматривал случаи проникновения света в различную материальную среду — воду, газ, металл, камни. «Где весомое вещество, — писал Вл. Соловьев, — преобразуется в светоносные тела, где неистовое стремление к осязательному животному акту превращается в ряд стройных и мерных звуков, — там мы имеем красоту в природе». По его же словам, «там, где свет и жизнь уже овладели материей, [...] всемирный смысл уже стал раскрывать свою внутреннюю полноту» (Соловьев, VI, 47—57).

Мандельштамовский «свет-паучок» рождает из себя, подобно паутине, силовые, «световые» линии бытия, которые, становясь «материей», приобретают архитектурную функцию, и потому названы «сверхжизненными кристаллами», «ребрами». «Узел жизни» — метафора той таинственной точки, в которой скрещение линий образует бытие. Эта точка неподвижна, как «земная ось», но она порождает из себя жизнь и в этом смысле является полной противоположностью «мертвой точке».

Свет — метафора той «сверхреальности», которая не может быть побеждена. Как бы ни сопротивлялся Мандельштам реминисценциям из «Камня», он вновь возвращался к концепции своей первой книги, то есть к идее архитектуры как преображения материи при переходе на новые, «реальнейшие» уровни существования. А поскольку свет являл собою последний уровень этой мыслимой реальности, далее начиналось молчание «паучка», ткущего «световую паутину». Так сходились воедино мотивы «Silentium» из «Камня», вечности-ребенка из «Восьмистиший» и, наконец, «света-паучка» из «Третьей воронежской тетради». Так начало сходилось с концом.

В финале стихотворения о «свете-паучке» возникал образ преображенной действительности, архитектура которой носит «световой» характер:

Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом,
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,
Словно гости с открытым челом, —

Только здесь, на земле, а не на небе,
Как в наполненный музыкой дом, —
Только их не спугнуть, не изранить бы —
Хорошо, если мы доживем...

Сюжет преображения реализован метафорой дома, наполненного музыкой, но тем не менее на заднем плане остается тема «израненности» этого идеального бытия. Мотивы «сбитой оси», «незаконченной вечности» и прорыва к сверхреальности вопреки «данности» объединяются в единый, слитный смысловой комплекс.

Апокалипсическая нота конца истории в воронежских стихах обострялась по мере усиления «световых», «небесных»

образов. Если вспомнить «воздушно-каменный театр времен растущих», где все «рожденные и гибельные» обретали бессмертие, то речь, в сущности, шла о бытии по ту сторону истории, где исчезает временная и причинная последовательность и возможна встреча всех со всеми. А мотив света в этом контексте звучит горестным предсказанием своего материального исчезновения:

О, как же я хочу,
Не чуемый никем,
Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем.

А ты в кругу лучись —
Другого счастья нет —
И у звезды учись
Тому, что значит свет.

Неуничтожимость света лишь острее подчеркивает конечность его материального носителя. Человек подобен звезде, свет которой продолжает «лететь» после того, как она гаснет.

Горестным ощущением конца более всего был пронизан «античный цикл». В стихотворении «Кувшин», написанном после «посещения воронежского музея — мы часто ходили туда — в античный зал» (Комментарий, 305), описана античная амфора с трещиной на боку. Она предназначена для смешивания вина с водой, на ее стенах «пляшут козлята» и «под музыку зреют плоды», но ничто уже не может спасти ее от превращения в груду черепков:

Флейты свищут, клевещут и злятся,
Что беда на твоем ободу
Черно-красном — и некому взяться
За тебя, чтоб поправить беду.

Мотив черепков становится центральным в стихотворении «Гончарами велик остров синий...», посвященном судьбе погибшей критской цивилизации:

Гончарами велик остров синий —
Крит зеленый, — запекся их дар
В землю звонкую: слышишь дельфиньих
Плавников их подземный удар?

Критская тема знаменовала победу средиземноморского

мифа над подземным, хтоническим. «Запекшиеся» глубоко в землю черепки античных амфор трансформировались в дельфинов, сошедших с критских фресок и возвращенных в родную стихию моря. Это море невидимо и недоступно под толщей земли, но от этого оно не становится менее реальным: его дельфины разбивают ударами плавников земную кору:

Это море легко на помине
В осчастливленной обжигом глине.

Черепки вновь принимали форму сосуда, а тот — наполнялся божественной влагой:

Ты отдай мне мое, остров синий,
Крит летучий, отдай мне мой труд
И сосцами текучей богини
Воскорми обожженный сосуд.

Однако речь шла всего-навсего о силе поэтического воображения, пытающегося собрать в целое остатки вдребезги разбитого средиземноморского мифа.

Мотивы воскрешения культуры и сопротивления силам уничтожения переплетались с трезвым пониманием неизбежности ее конца в стихотворении о флейтисте («Флейты греческой тэта и йота...»). Руки музыканта, подносящего к губам флейту, напоминают руки гончара, работающего с глиной, «лепящего» из нее море:

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

«Толчком к написанию этих стихов, — вспоминала Надежда Яковлевна, — был [...] арест флейтиста воронежского оркестра Шваба. [...] Стихи о флейтисте вызвали мысль о скорой гибели» (Комментарий, 305). Не удивительно, что тема флейтиста соседствовала с мотивами «рвов», «убийства», «маеты», а между словами «море», «мера» и «мор» возникала убийственная перекличка:

И когда я наполнился морем —
Мором стала мне мера моя...

«Море» возникало из «меры», то есть из ритмического, музыкального строя, но для носителя «меры» это оборачивалось

«мором». Так вновь варьировалась мысль о свете, добываемом из глубин страдания и тьмы. Израненная фреска Леонардо, разбитые кувшины Крита, умолкшая флейта, разорванное на куски сердце — все это выстраивалось в сквозную метафору гибели. Но она уравновешивалась «горящим ребром» в «черно-зеленой темени» рембрандтовских полотен, синевой «флорентийского» неба, наполненным музыкой домом, соборами «кристаллов сверхжизненных». Разрушительный опыт XX века и утверждение «софийности» бытия вступали в сложный смысловой контрапункт.

В начале 30-х годов Мандельштам так сформулировал свое понимание трагического в искусстве: «Когда писатель вменяет себе в долг во что бы то ни стало «трагически вещать о жизни», но не имеет на своей палитре глубоких контрастирующих красок, а главное — лишен чутья к закону, по которому трагическое, на каком бы маленьком участке оно ни возникало, неизбежно складывается в общую картину мира, — он дает «полуфабрикат» ужаса или косности [...]» (СС—IV, 3, 372). Воронежские стихи Мандельштама при всей их трагичности писались поэтом, владеющим глубокой контрастирующей палитрой и поэтому сумевшим сохранить «ось» собственного творчества.

В одном из мартовских стихотворений 1937 года, написанном после «Оды», Мандельштам вновь вернулся к теме Франсуа Виллона. Поводом к его написанию послужили египетские барельефы — в черновом варианте стихотворение имело заголовок «Рельеф из Саккара».

Саккар — место, где был выстроен один из самых монументальных погребальных комплексов: там упокоились останки фараона Джосера (III династия Древнего Царства). В самом центре ансамбля находилась огромная ступенчатая пирамида высотой около 60 метров. Но Мандельштам назвал пирамиды «пустячком» и вообще оставил в стороне художественные достоинства памятника, сооруженного гениальным Имхотепом. Темой его стихотворения стал культ мертвых, возведенный в статус государственной религии. Так продолжались мотивы кумира внутри горы, Кащея с его «костяной» природой, а следовательно, и вождя из «Оды».

Стихотворение начиналось загадочным ассоциативным рядом:

Чтоб, приятель и ветра и капель,
Сохранил их песчаник внутри,

Нацарапали множество цапель
И бутылок в бутылках зари.

«Цапли» и «бутылки», нацарапанные на песчанике, — пренебрежительное именование ибисов и головных уборов фараонов, напоминающих по форме бутылку. Сами по себе эти изображения эфемерны, ибо песчаник подвержен воздействию ветра и влаги («капель»), а следовательно, для их сохранности требуется внутреннее пространство погребальной камеры, тоже названное «бутылкой». Последний смысловой ход требует дополнительного пояснения.

В статьях Мандельштама 10—20-х годов не раз встречается мотив творчества, адресованного чужой культуре будущего. В статье «О собеседнике» он писал: «Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. [...] Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее» (СС—IV, 1, 183—184).

В «Слове и культуре» говорилось о сокровищнице умирающего старого мира, распахнутой «перед толпой»: «Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы» (СС—IV, 1, 216). А в брошюре «О природе слова» появлялась «хрупкая ладья человеческого слова», уподобленная «египетской ладье мертвых»: «Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье...» (СС—IV, 1, 230—231).

Итак, «бутылки зари» в мандельштамовском стихотворении — это погребальные камеры с «нацарапанными» изображениями на стенах, окруженные «лабиринтами» и «заповедными ходами». Теперь они открыты новой культуре и новым поколениям. Вечная ночь внутри них сменилась «зарей» новой жизни — что же они могут сказать? По Мандельштаму, ничего, ибо это культура мертвецов:

Украшался отборной собачиной
Египтян государственный стыд,
Мертвецов наделял всякой всячиной
И торчит пустячком пирамид.

Атрибуты царской власти названы им пренебрежительно «всякой всячиной». Что касается «отборной собачины», то речь скорее всего идет о древнеегипетском почитании богов в

облике животных и, в частности, об Анубисе с шакальей («собачьей») головой, который должен был бальзамировать тело фараона и взвешивать на весах его сердце.

«Собачина» как прикрытие «государственного стыда» подчеркивает бесчеловечность религии мертвых, где человек находится во власти страшных и чуждых ему сил. Если иметь в виду поразительные переклички египетского заупокойного ритуала с советским (от стел-обелисков до мавзолея на Красной площади), то политический подтекст этих стихов более чем очевиден.

Поскольку в этом ритуале центральным был момент загробного суда, всегда изображавшийся на рельефах, то не случайно в качестве подсудимого у Мандельштама оказывается Франсуа Виллон:

То ли дело любимец мой кровный,
Утешительно-грешный певец, —
Еще слышен твой скрежет зубовный,
Беззаботного права истец...

«Скрежет зубовный» — примета преисподней, куда попадают грешники (ср.: «Там будет плач и скрежет зубов» — Мф., 25, 30). Но Виллон и ответчик, подлежащий осуждению на «страшном и неправедном суде», и «беззаботного права истец», обвиняющий суд в нарушении его прав — и прежде всего права на свободу. Эта амбивалентность присуща и другой его характеристике, данной чуть ниже: «Он разбойник небесного клира». Как разбойника его ждет суд, как «небесный» клирик, он сам судит.

Похожий мотив уже имел место в «Оде», где истцом по отношению к вождю выступал поэт. Но там он не только признавал всю тщету затеянной тяжбы («Должник сильнее иска»), но и уступал свои права властителю, считая отмеренное себе наказание справедливым и даже недостаточно жестким: «Пусть не насыщен я и желчью и слезами». В стихах о Виллоне он отвергает суд этой власти:

Рядом с готикой жил озоруючи
И плевал на паучьи права
Наглый школьник и ангел ворующий,
Несравненный Виллон Франсуа.

Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не зазорно сидеть:

И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть.

Поэт, в земной своей ипостаси причисленный к разбойникам, в небесной — восседает на троне.

В стихах о Виллоне сквозила мысль не только о конце культуры, но о «кончине мира». Концентрированнее всего она заявила о себе в «Стихах о неизвестном солдате» — итоговом произведении и духовном завещании Мандельштама.

IV. «Я НЕ БИТВА НАРОДОВ, Я НОВОЕ...»

Работа над «Стихами о неизвестном солдате», начатая в марте 1937 года, продолжалась вплоть до второго ареста Мандельштама в мае 1938-го. Судьба текста в окончательном виде решена не была, поскольку гибель, которую ждал поэт, как всегда, пришла неожиданно. Учитывая сложность ассоциативной структуры и отсутствие последней авторской воли, можно понять и оправдать разброс точек зрения на эту вещь, которую сам Мандельштам назвал «ораторией» (Комментарий, 292).

Впрочем, все интерпретации сходились в одном, о чем хорошо сказал М.Л.Гаспаров: «У всех, пишущих о «Стихах о неизвестном солдате», неизбежно возникает образ: конец света, Страшный суд, Апокалипсис»[39]. Начало этому положила Надежда Яковлевна, писавшая, что главное в «Стихах о неизвестном солдате» — предсказание будущих войн — «самоубийственного акта человечества» (ВК, 397). М.Л.Гаспаров, определяющий жанр этой вещи чрезвычайно выразительно — «Апокалипсис и/или агитка» — склонялся к тому, что речь должна идти все-таки об агитке, в основе которой лежит протест против войны и приятие советского режима[40].

Главным побудительным мотивом создания этой «агитки» он считал общественно-политическую атмосферу 30-х годов, в которой «не нужно было быть пророком, чтобы писать об ужасах войны». Аргументы М.Л.Гаспарова просты и убедительны. Накануне второй мировой войны память о первой мировой имела чрезвычайно актуальный характер. В большом количестве печатались антивоенные плакаты и репродукции с картин немецких экспрессионистов, стихи и проза

на военную тему, где часто упоминался Неизвестный солдат, была в ходу антивоенная публицистика. Все это подогревалось сообщениями об итало-абиссинской и испанской войнах[41].

Однако мотивы «Стихов о неизвестном солдате» накапливались в творчестве Мандельштама довольно длительное время. Эта вещь, можно сказать, вырастала из самой логики его историософских размышлений. В «Петербургских строфах» промелькнул чудак Евгений, превратившийся сначала в горожанина-разночинца, а затем в «пехотинца», обреченного на смерть. Это превращение «пешехода» в «пехотинца» на основе хлебниковской игры корнями слов было знаком твердо оформившейся позиции.

В 1925 году в предисловии к своему переводу пьесы Жюля Ромэна «Кромдейр-старый» Мандельштам писал о творчестве целой группы французских писателей начала XX века, но, в сущности, о себе самом: «Это героическая поэзия обыкновенного человека, насыщенная уважением к его судьбе, к его личности, к его радости и страданию. [...] Откуда взялись у содружества еще недавно молодых французских писателей, почти на пороге европейской войны, в те самые годы, когда человеческое мясо готовилось впрок для бойни, это нежное уважение, эта героическая ласка к человеку толпы? [...] «Кто-нибудь», «один из многих» — стал мерой вещей, золотой мерой века, источником ритма и силы» (СС—IV, 2, 416—417).

Осознав себя «человеком эпохи Москвошвея», Мандельштам никогда не изменял этому в себе. Принципиальная уравненность поэта и «человека толпы», обреченного стать пушечным мясом, стала основой «Стихов о неизвестном солдате» и отчетливее всего выразила готовность Мандельштама к кенозису. Вот почему на вопрос Надежды Яковлевны: «На что тебе сдался этот неизвестный солдат?» — он ответил: «Может быть, я сам — неизвестный солдат» (Комментарий, 294). Нечто похожее можно найти у Ахматовой, сказавшей о себе: «Трехсотая с передачею», — и у Пастернака, настойчиво утверждавшего, что главное качество гения — «обыкновенность» (Пастернак, IV, 375).

М.Л.Гаспаров, несомненно, прав, говоря об антивоенной направленности «Стихов о неизвестном солдате». С этого началась работа над ними. Надежда Яковлевна свидетельствовала: «На первом этапе работы разрабатывалась тема пехоты, окопов, свороченных пластов земли (насыпи, окопы) и неба,

если на него смотреть из окопов. [...] Здесь все принадлежит первой мировой войне с реминисценциями назад к девятнадцатому веку — Наполеон, Ватерлоо, Битва Народов и т.п.» (Комментарий, 292).

Но при всей очевидности этого тематического пласта понимание первых же строк «оратории» вызывает затруднение.

Особенно загадочная метафора «океан без окна»:

Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнобойное сердце его,
И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна — вещество...

И.М.Семенко истолковала эту метафору как скрещивание лермонтовского «воздушного океана» с лейбницевским определением человека — «монада без окна»[42]. Ее объяснение принято как наиболее убедительное. Но промежуточные редакции строфы позволяют совершенно иную трактовку. Мандельштам сначала написал:

Сострадательный, темный, владетельный —
Океан без души, вещество.

Потом дал другой вариант:

Яд Вердена, всеядный и деятельный —
Океан без окна, вещество.

«Яд Вердена» отсылает к мандельштамовскому переводу стихотворения немецкого поэта Макса Бартеля «Верден»:

Верден, зачем позоришь нас,
Бесчестишь лес, дорогу, камень?
Верден — кромешник! Хриплый Каин!
Колючий стыд! Ползучий газ!

Бартель имел в виду отравляющий газ, примененный в сражении под Верденом. В «Стихах о неизвестном солдате» этот газ назван не только «океаном без души» и «без окна», но и «веществом». Понятие «отравляющего вещества» уже вошло в обиход эпохи.

Метафору «океана» Мандельштам до сих пор использовал как обозначение воздуха. Но поскольку речь идет об облаке ядовитого газа, то океан в черновых редакциях сначала был назван «сострадательным» (ибо он — очевидец мучений солдат), потом — «темным» (ибо несет слепоту) и, наконец,

«владетельным» (ибо всепроникающ). Затем в окончательном тексте эпитет «темный» сменился определением «без окна», то есть лишающий зрения, окна в мир, а «владетельный» был заменен на «всеядный и деятельный». Так как «всеядность» отравляющего газа исключает какую-либо жалость, был отброшен и эпитет «сострадательный». Так что утверждение, будто «океан без окна» символизирует людскую массу, чье существование «в XX веке стало катастрофическим, но высшего смысла не обрело»[43], прямо расходится с замыслом и логикой «Стихов о неизвестном солдате».

Упоминание о Вердене в основной текст Мандельштам не пустил, возможно, потому, что местом первого применения газа был не Верден, а Ипр — бельгийский город, в районе которого французы после газовой атаки немцев потеряли около 15 тысяч отравленными, из них примерно 5 тысяч умерли[44]. Тем не менее Верден остался в подтексте метафоры «дальнобойное сердце», поскольку речь шла об орудиях, сотрясающих воздух с регулярностью тяжело бьющегося сердца. Именно под Верденом велись упорные бои с применением дальнобойной артиллерии, длившиеся более трех месяцев[45]. «Океан без окна» и «дальнобойное сердце» — метафы воздуха, которым нельзя дышать, ибо он стал «веществом», не средой обитания, а местом гибели.

В воронежских стихах мотивы «воздушного океана» были связаны с возможностью вдоха и давали чувство простора. Небо заменяло собою отсутствовавшее море, предназначаясь для путешествия, плавания. Теперь оно становилось «небом крупных оптовых смертей» — символом тотального уничтожения. В третьей строфе не случайно возникает взгляд с неба на землю, изрытую окопами и могилами:

Помнит дождь, неприветливый сеятель, —
Безымянная манна его, —
Как лесистые крестики метили
Океан или клин боевой.

В черновой редакции последняя строка читалась несколько иначе:

Откупив океан боевой.

«Океан боевой» — тот же «океан без окна», то есть смертельное облако газа, но почему он становится «боевым клином»? Все становится на место, если вспомнить, что газовая

атака предваряла собою наступление войск. Поэтому та часть земли, которая накрывается смертоносным клином, «откупается», подобно могиле — участку земли, переходящему во владения смерти. Она-то и помечена «лесистыми крестиками», то есть «лесом крестов». Так что остроумное замечание Б.М.Гаспарова, что «крестики» — разметка целей бомбардировщика на летной карте[46], вряд ли может быть принято. Впрочем насчет «лесистых крестиков» есть много изощренных предположений, которых я здесь касаться не буду.

Дождь, падающий сверху, назван «неприветливым сеятелем» — и потому, что это «сеющий дождик», и потому, что дождливая, пасмурная погода всегда неприветлива. Но поскольку он остужает недавнее поле боя и вместе с ним на землю падает влага, которая у Мандельштама символизирует жизнь, то дождь назван «манной». Эта манна предназначена не для избранного народа, как в Библии, а для всех, уравнивает всех общей катастрофой, что и поясняет эпитет «безымянная». Впрочем, в семантике словосочетания «неизвестный солдат» парадоксально пересеклись значения как «избранности», так и «безымянности».

Коль скоро «веществом» назван лермонтовский «воздушный океан», то первой жертвой этой страшной метаморфозы становится именно Лермонтов. А так как в «океане» отравлены его обитатели, то появляется ласточка, «разучившаяся летать»:

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилою
Без руля и крыла совладать.

И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет.

«Воздушную могилу» и «воздушную яму» Надежда Яковлевна истолковала в плане предвидения мировой катастрофы: «[...] Чтобы осуществилось то, что предвидел Мандельштам, нужна не только воля к убийству, но и воля к гибели, тяга к концу, к воздушной яме, к самоуничтожению, к пустоте, к небытию...» (ВК, 394). В «Комментарии» она связала эти строки со стихотворением «Не мучнистой бабочкою белой...» че-

рез общую тему «авиации, воздушной катастрофы, погибающего летчика» (Комментарий, 296—297).

Небо у Мандельштама уже однажды превращалось в яму, кишащую червями («Концерт на вокзале»). Так что речь здесь, пожалуй, идет не о тяге человечества к пустоте и небытию. Это — небо, влекущее к себе прежде всего е м у. Причем гибельность подобного влечения ясно осознана, более того — перед нами добровольно сделанный выбор. Стремление к небу неискоренимо, как бы ни учила поэта «воздушная яма», — по пословице: «Горбатого могила исправит». А поскольку воздушная яма символизировала и общую участь безымянных многомиллионных жертв войны, выбор поэта оказывался шагом к тому, чтобы раствориться в этой яме вместе со всеми, «с гурьбой и гуртом».

Превращение «воздуха» в «вещество», «неба» — в «яму» свидетельствовало о трагических метаморфозах европейской культуры XX века, формы которой неожиданно наполняются совершенно противоположными их первоначальному смыслу значениями. В начале 30-х годов Мандельштам сказал об этом так:

К царевичу младому Хлору
И — Господи благослови! —
Как мы в высоких голенищах
За хлороформом в гору шли.

Державинский царевич Хлор оборачивается «хлороформом» — так же, как в стихах о флейтисте «море» становилось «мором», а «мера» получала значение расправы. В этом контексте стоит оценить точность замечания М.Л.Гаспарова о том, что, посвящая одну из черновых редакций «Стихов о неизвестном солдате» Ломоносову, Мандельштам обращался к нему не только как к поэту, но и химику[47]. В самом деле, кто знал в XVIII веке, каким смыслом наполнится в XX оптимистическая формула Ломоносова: «Широко распростирает химия руки свои в дела человеческие»? Так, параллельно теме глобальной деструкции, уничтожающей «архитектуру» европейской культуры и истории, развивается тема крушения самих форм выражения этой культуры.

Стихия тотальной гибели, которую в стихотворении «Бежит волна-волной, волне хребет ломая...» представляло море, теперь оказывается небом, которое более не является

символом единства и общения культур. Вместо «ласточек с Янцзы» в этом небе — «ласточка хилая, разучившаяся летать» (парафраза ласточки со срезанными крыльями из стихов 1920 года). И если до сих пор пустое воронежское небо напоминало о незастроенном пространстве, то теперь оно грозило абсолютной гибелью.

В ранних стихах Мандельштама небо напоминало об эйдологической пустоте, которую надо было заполнить «архитектурой», или, как было сказано в статье «Петр Чаадаев», населить «идеями, ценностями и образами» (СС—IV, 1, 199). Сознание неисполненности этой задачи слышится в «Стихах о неизвестном солдате»:

Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом..?

Более того, возникает предчувствие того, что всякая форма и всякий смысл обречены на уничтожение и распыление.

С этим предчувствием связан фрагмент 2, начинающийся мотивами «месива» и «крошева»:

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей,
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

Миллионы убитых задешево
Протоптали тропу в пустоте, —
Доброй ночи! Всего им хорошего
От лица земляных крепостей!

В литературе о Мандельштаме принято считать, что «аравийское месиво» отсылает к египетскому походу Наполеона, тем более что в черновиках фигурирует «чумный Египта песок». К наполеоновский теме в «Стихах о неизвестном солдате» я вернусь несколько ниже, а пока стоит обратить внимание на некоторые смысловые ходы в черновых вариантах процитированных строф.

«Миллионы убитых задешево» обнаруживались «в пустоте», то есть в небытии, силою поэтического зрения:

Это зренье пророка подошвами
Протоптало тропу в пустоте.

Для того, чтобы что-то увидеть в абсолютной пустоте несуществования, то есть в мировом вакууме, необходим свет, функцию которого выполняет «зренье пророка». По-видимому, Мандельштам был знаком с парадоксальной мыслью Гете о том, что свет не входит в человеческий глаз, а выходит из него, делая видимым окружающий мир. Затем он изменил эту редакцию — и сами убитые стали светом, отпечатывающимся на сетчатке глаза:

Миллионы убитых подошвами
Шелестят по сетчатке моей.

Это было как бы трансформацией метафоры «подошв» Баратынского, которые «раздражают прах веков». Окончательный вариант дал картину «луча», стоящего на сетчатке «косыми подошвами».

В черновой редакции «миллионы убитых» отыскивались в Южном полушарии неба:

Доброй ночи! Всего им хорошего
В холодеющем Южном Кресте.

Однако Южное полушарие должно быть невидимо для человека, который находится в Северном полушарии. Мандельштам не пустил эти строки в окончательный текст, но именно они помогают понять загадочную метафору, вызвавшую обилие самых невероятных толкований: «Оба неба с их тусклым огнем».

Речь идет о небе «целокупном», то есть складывающемся из двух полусфер — Северного и Южного полушарий. Соответственно, и пророческое зрение поэта может быть невероятным образом сфокусировано на любой точке этого «целокупного» неба. Не случайно в четверостишии, датированном февралем 1937 года, Мандельштам писал:

Были очи острее точимой косы —
По зегзице в зенице и по капле росы, —

И едва научились они во весь рост
Различать одинокое множество звезд.

«Одинокое множество» — оксюморон, который можно отнести и к «миллионам убитых», одиноко затерянным в небе.

Южный Крест в черновой редакции появился отнюдь не

как экзотическая реалия дальних странствий. По этому созвездию моряки ориентируются в океане, так что здесь возникает мотив «кормчих звезд», по которым человек, заблудившийся в небе, ищет путь. Наконец, ориентиром становятся не звезды, а души погибших, что, в свою очередь, напоминает о старой мифологической метафоре «звезды — души» (ср. у Ахматовой: «Все души милых на высоких звездах»).

Итак, ориентиром в небе становятся не звезды, а координаты памяти и совести. Так окончательно завершался старый спор с Вячеславом Ивановым. Именно за душами «миллионов» поэт несется «губами в пустоте»:

Неподкупное небо окопное —
Небо крупных оптовых смертей, —
За тобой, от тебя, целокупное,
Я губами несусь в темноте.

За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мглил:
Развороченных — пасмурный, оспенный
И приниженный — гений могил.

Чем выше устремляется поэт, добровольно включивший себя в многомиллионный исход душ, тем ниже оседает и «мглит» вестник распада и тления — «гений могил». Соображение о том, что «оспенный» может быть указанием на Сталина[48], в принципе верно — как указание на отголосок хтонического мифа с «кумиром» в центре. В «Стихах о неизвестном солдате» этот миф демонстрирует свою страшную, убийственную суть, и потому мы не можем не рассматривать «ораторию» как противовес «Оде» и более того — как ее антипод.

Теперь стоит вернуться к наполеоновской теме, которая была резко заострена в редакции от 3 марта 1937 года:

Там лежит Ватерлоо — поле новое,
Там от битвы народов светло:
Свет опальный — луч наполеоновый
Треугольным летит журавлем.

Глубоко в черномраморной устрице
Аустерлица забыт огонек.
Смертоносная ласточка шустрится,
Вязнет чумный Египта песок.

Эти строфы располагались между строками об «аравийском месиве» и солдате, положенном в «знаменитую могилу», так что им отводилось одно из ключевых мест в общей композиции «Стихов о неизвестном солдате». «Смертоносная ласточка», «чумный песок», «битва народов» — все эти образы того же ряда, что и «яд Вердена», «лесистые крестики», «ласточка, разучившаяся летать». Наполеоновские войны и Первая мировая война тем самым уравниваются в своей античеловеческой сути. Однако стоит прислушаться к М.Л.Гаспарову, писавшему о том, что Мандельштам видел между ними существенную разницу, ибо «перед безликим светопреставлением будущего наполеоновские войны кажутся едва ли не культурной ценностью»[49].

Это ставит вопрос о функции и месте наполеоновских мотивов в замысле всей «оратории».

Я уже цитировал то место из предисловия к переводам Барбье, где Мандельштам писал о наполеоновском культе как об «опаснейшем токсине», разлагающем демократию (СС—IV, 2, 557). Мотивы «яда» в «Стихах о неизвестном солдате» носили тот же характер, хотя в них появились совершенно новые оттенки.

Именно в Египте, по мысли Мандельштама, Наполеон «заразился» чуждой для Европы идеей абсолютного властителя, принеся ей в жертву миллионы жизней. Вот почему песок получает эпитеты «аравийский» и «чумный», а европейская ласточка становится «смертоносной», то есть рассадником этой эпидемии. Европейская культура вязнет в египетском песке, о чем Мандельштам сказал еще в статье «Девятнадцатый век»: «В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может, египетской и ассирийской» (СС—IV, 2, 271). Европейская история оказывается отравленной идеей мирового господства.

Наполеоновские строфы в «Стихах о неизвестном солдате» явно перекликаются со стихотворением «Чтоб, приятель и ветра и капель...», где египетский культ мертвых противопоставлен Виллону и готике. От саркофагов египетских фараонов и погребальных камер, презрительно названных «бутылками», тянется нить к «кумиру» внутри горы, с одной стороны, и «черномраморной устрице», то есть усыпальнице Наполеона, — с другой. А косвенно — к мавзолею на Красной площади, где лежит еще один объект поклонения.

Возражение О.Ронена, указывающего на то, что гробница Наполеона сделана из красного порфира, а не из черного мрамора, и следовательно, «черномраморная устрица» есть метафора ночи, «космическая раковина»[50], не может быть принято. Мандельштам мог просто не знать, из какого камня, черного или красного, был вытесан саркофаг. Но даже если бы и знал, то ему важен был именно черный цвет, дающий ассоциации со смертью и ночью. Ведь оставил же он Пенелопу вышивающей даже после того, как ему напомнили, что она не вышивала, а ткала. Смысл «черномраморной устрицы» связан именно с Наполеоном.

Забытый, погасший «огонек» Аустерлица символизировал отказ Европы от собственной исторической памяти. Некогда европейские народы объединились в общем противостоянии идее мирового владычества, персонифицированной в Наполеоне, и не случайно наполеоновские войны представлены именно Аустерлицем и Ватерлоо. При Аустерлице союзные европейские войска были разгромлены французским императором, а при Ватерлоо объединенная Европа победила. «Египетские» претензии Наполеона на мировое господство по закону исторического парадокса привели к укреплению общего дома европейских народов.

Поэтому мотив наполеоновского поражения дан метафорой «света опального», который летит «треугольным журавлем», то есть несет весть о торжестве европейской идеи. В этом для Мандельштама и заключалась «культурная ценность» наполеоновских войн, обернувшихся «наполеоновским половодьем личности в истории» (СС—IV, 2, 273—274), а не мрачным торжеством «кумира», вознесенного над массой — жертвой и подножием его культа.

«Опаснейший токсин», заразивший европейскую историю и поставивший ее на грань самоуничтожения, — вот что было центральной темой наполеоновских строф, да во многом и всей оратории в целом. Семен Липкин вспоминал, как однажды в Москве Мандельштам сказал ему: «Этот Гитлер, которого немцы на днях избрали рейсхканцлером, будет продолжателем дела наших вождей. Он пошел от них, он станет ими»[51]. А Надежда Яковлевна свидетельствовала, как в Савелове, уже после воронежской ссылки, просматривая газеты, он произнес: «Кончится тем, что мы заключим союз с Гитлером, а потом все будет, как в «Солдате» (ВК, 395).

Мандельштаму хватило историософского чутья и политической зоркости, чтобы точно различить моменты как опасного сходства, так и существенного различия между наполеоновскими битвами и бойнями XX столетия. В последних не могло быть никакого «половодья личности», ибо они превращали «пешеходов» в «пехотинцев», делая из человечества в целом пушечное мясо:

Хорошо умирает пехота,
И поет хорошо хор ночной
Над улыбкой приплюснутой Швейка,
И над птичьим копьем Дон-Кихота,
И над рыцарской птичьей плюсной.

В это обреченное человечество входят прежде всего Дон-Кихот и Швейк — два противоположных культурных типа Европы. Первый воплощает благородное безрассудство, второй — здравый смысл европейского человека. Но перед лицом всеобщей бойни оба они — кандидаты в калеки или в смертники:

И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка.

Вот почему в итоге Мандельштам убрал из наполеоновской темы все, что характеризует её «культурную ценность», оставив мотивы «аравийского месива» и Битвы Народов:

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обновою,
И от битвы вчерашней светло.

Весть летит светопыльной обновою:
— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое,
От меня будет свету светло.

Окончательно был отброшен соблазн увидеть в войне способ созидания единой истории. Мандельштам разделывался с иллюзиями собственной юности, навеянными чтением Чаадаева и Соловьева, решительно ставя наполеоновские войны в один ряд с бойней первой мировой. Мотив «Аравийского месива, крошева» нес в себе те же гибельные смыслы, что и «небо крупных оптовых смертей».

Самыми сложными для истолкования являются «световые» мотивы, занимающие едва ли не центральное место в «Стихах о неизвестном солдате». О.Ронен связал их с книгой К.Фламмариона «Рассказы о бесконечном», Мандельштаму, безусловно, знакомой с детства. В ней речь шла о том, что световые лучи являются способом распространения информации в космическом пространстве: «Если световой луч, исходящий от Земли, никогда не угаснет, тогда каждое земное событие само по себе вечно». Световой луч воскрешает наполеоновские битвы и одновременно несет будущему весть о некоей последней битве, «ведущей к воскресению». По мысли О.Ронена, именно в этом луче вместе с миллионами погибших летит поэт[52]. Но действительно ли фламмарионовский подтекст оказывается у Мандельштама столь определяющим? Напомню, что строки:

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей, —

первоначально имели несколько иной вид:

Аравийское месиво, крошево —
Начинающих смерть скоростей.

Скорости, о которых идет речь, по точному замечанию Надежды Яковлевны, напоминают о «математических основах войны» (Комментарий, 294), то есть о теории баллистики. Имеется в виду ускорение, с которым вылетают из пушечных жерл снаряды, несущие смерть. Артиллерия превращает в месиво огромные массы людей, а эпитет «аравийское» по отношению к «месиву» напоминает о том, что именно Наполеон использовал впервые пушки как наиболее эффективное средство войны. Но тот же эпитет говорит о превращении земли в пустыню.

Как только Мандельштам заменил «баллистические», «математические» ассоциации на «световые», смысл этих строк резко изменился. Снаряды, несущие смерть, уничтожают материю, превращая ее в свет, а приданное им ускорение стремится к своему пределу — скорости света:

Сквозь эфир десятично-означенный
Свет размолотых в луч скоростей
Начинает число, опрозрачненный
Светлой болью и молью нулей.

Чем быстрее растут нули у числа, обозначающего скорость снаряда, тем больше нулей у числа жертв. А так как предельная скорость есть скорость света, то она и оказывается «размолотой в луч», то приобретшей сверхфизические характеристики. Одновременно возникает и семантика превращения людей-единиц в нули (ср. пушкинское: «Всех почитаем мы нулями, // А единицами себя», — связанное с наполеоновской темой), где особенно выразительна чисто хлебниковская игра корнями «ноль — моль».

Свет выступает и как символ исчезновения материи, которая превращается в энергию, и как метафора тотального распада, ведущего к неисчислимым человеческим жертвам. Но вместе с тем свет продолжает оставаться тем, чем он был в «Грифельной оде», — знаком неуничтожимости бытия, символом бессмертия, ибо самый глубинный, «реальнейший» уровень существования — «световой». Стоит согласиться с О.Роненом, что мысль о свете как носителе информации восходит к Фламмариону. Свет, в который превращены «миллионы убитых», стоит «подошвами» на сетчатке глаза. Звезды потому и названы «изветливыми», что к ним идет световой луч с земли и поэтому они знают все обо всех.

Остается открытым вопрос, о какой «светопыльной обнове» идет речь и какую «новую» весть она несет? Надежда Яковлевна писала, что в этом месте появляется «неизвестно откуда возникшее ощущение взрыва, который ярче света» (ВК, 395). Вяч. Вс. Иванов, конкретизируя эту мысль, утверждал, что перед нами — «видение такой будущей битвы, где небо озарено особым светом и таит в себе угрозу людям», что тут мы имеем дело с «предчувствием нового орудия уничтожения», то есть попросту атомной бомбы[53].

Однако если следовать окончательному тексту «Стихов о неизвестном солдате», то свет исходит не от Битвы Народов, а от чего-то принципиально иного, и связан он с таинственным «я»:

Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,
Я не Битва Народов, я новое.

Никита Струве видел здесь цитату из Евангелия от Иоанна: «Я есмь свет миру» (Ио, 8, 12)[54]. Можно было бы подкрепить ее и цитатой из пророка Исайи: «Вот, предсказанное прежде сбылось, и новое Я возвещу; прежде нежели оно произойдет, Я возвещу вам» (Ис., 42, 9).

Надежда Яковлевна вспоминала, что Мандельштам так «до конца и не решил, возьмет он их (эти строки — В.М.) в окончательный текст. [...] Но в то же время он сам удивлялся этой «вести», которая летит «светопыльной дорогою» и от которой «будет свету светло»... Он говорил: «Тут какая-то чертовщина» и «Что-то я перегнул...» (Комментарий, 299). Как стихи о «кумире» были сомнамбулической наводкой на некое тревожащее его содержание, так и строки о «светопыльной» вести говорили о чем-то, в чем он сам себе не отдавал до конца отчета.

Судьба этого фрагмента вообще сложилась непросто. После него была написана финальная часть оратории «Наливаются кровью аорты...», что придало всему тексту завершенность, или, как выразилась Надежда Яковлевна, «стихотворение стало в своем теперешнем виде» (Комментарий, 300).

Нужно было решить вопрос об окончательной композиции, которая еще не устоялась. Надежда Яковлевна писала: «У меня было два чистовых списка — совершенно одинаковых, кроме третьего раздела (один с ним, другой без него). Эти два списка мы взяли с собой в Саматиху [...], чтобы О.М. окончательно решил судьбу третьего раздела (со стихами о «светопыльной обнове» — В.М.). Он все же склонялся к варианту без него. Кроме того, ему не нравилось, что в стихах восемь разделов. Он предпочитал, чтобы их было семь [...]. Вопрос о третьем разделе остался нерешенным» (Комментарий, 300).

М.Л.Гаспаров решительно полагал, что «третий раздел» нарушает последовательность развития поэтической идеи «Стихов о неизвестном солдате» и поддержал текстологическое решение А.Г.Меца, который в «Полном собрании стихотворений» Мандельштама (СПб, 1995) напечатал текст «оратории» без него, сведя, таким образом, число фрагментов до семи. По характеристике Гаспарова, «логика текста в таком виде выглядит стройнее и яснее»[55]. На самом же деле, пока мы не решим вопрос об этом странном «фрагменте», логика «Стихов о неизвестном солдате» останется непроясненной.

М.Л.Гаспаров перенес смысловой центр на ту часть «оратории», которая не вошла в окончательный текст, но зато входила в предпоследние редакции. Есть необходимость процитировать ее целиком:

Но окончилась та перекличка
И пропала, как весть без вестей,
И по выбору совести личной
По указу великих смертей.
Я — дичок, испугавшийся света,
Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все кто жить и воскреснуть должны.

И союза ее гражданином
Становлюсь на призыв и учет,
И вселенной ее семьянином
Всяк живущий меня назовет...

М.Л.Гаспаров считает, что именно эта «перекличка» дает подлинный смысловой ключ к финалу «Стихов о неизвестном солдате»:

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором...—
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем.

М.Л.Гаспаров истолковывает эти стихи следующим образом: «Мы знаем: Мандельштам дважды арестовывался, был в ссылке и погиб в концлагере. Естественно, что нам прежде всего кажется: это перекличка заключенных на этапе или в тюрьме. [...] Тем не менее это понимание неправильно. [...] Это перекличка не в лагере, а на воинском призыве, не среди отвергнутых государством, а среди призываемых государством, это не отречение от советского режима, а его приятие. Заодно понятно и значение «года рожденья»: с определения года рождения начинается всякий воинский призыв (а на каторжных перекличках спрашивают не год рождения, а статью)».

Итоговый смысл «Стихов о неизвестном солдате» в результате формулировался им так: «[...] Впереди славная борь-

ба за прожиток во имя избытка. В этой борьбе я делаю свой выбор [...] и становлюсь в строй своих сверстников на рубеже прошлых и будущих войн»[56].

Но его трактовка не учитывает главную причину написания 12-строчного фрагмента, в котором Мандельштам именовал себя «рядовым» страны, «гражданином» и «семьянином» Союза Советов. В апреле 1937 года пришел ответ из журнала «Знамя», в который он предложил текст своей «оратории», — «письмо вполне товарищеское, но с отклонением стихов» (СС—IV, 4, 184). Надежда Яковлевна передавала содержание письма так: «Редакция «Знамени» сообщала, что войны бывают справедливые и несправедливые и что пацифизм сам по себе недостоин одобрения» (В, 171).

Мандельштам воспринял это письмо как приглашение к сотрудничеству и написал процитированные выше 12 строк, в которых изъявлял согласие стать «на призыв и учет», то есть попросту попытался снять с себя обвинение в пацифизме. Написанный фрагмент явно сбивал «ось» всей оратории, и мы вправе пренебречь этой вынужденной уступкой — разумеется, не как фактом биографии, а как органическим элементом текста «Стихов о неизвестном солдате». Строить на этом исследовательскую концепцию некорректно.

К тому же заключительный фрагмент «Стихов о неизвестном солдате» («Наливаются кровью аорты...») никак не походит на бодрую попытку встать в строй. Год рожденья «звучит по рядам шепотком», что очень странно для переклички во время призыва. Дату своего рождения поэт шепчет «обескровленным ртом», то есть в страхе перед тем, что ему предстоит. А ощущение, что тебя куда-то отправляют «с гурьбой и гуртом», плохо вяжется с «гражданином» и «семьянином». М.Л.Гаспаров прав, однако, в том, что перед нами, действительно, перекличка перед призывом на войну. Но война эта воспринимается как противоестественная бойня, вызывающая ужас, как конец света.

Мандельштам еще в стихотворении «К немецкой речи» сказал о вербовке «для новых чум, для семилетних боен». Мотивы «чумного» человечества, подверженного смерти, тлену, распаду в «Стихах о неизвестном солдате» звучат поистине апокалипсически. «Товарищество» землян получает горько-ироническое прозвище «костылей деревянных семейка» и отпевается «хором ночным». Так что написанные Мандельштамом 12 строк о том, что он готов стать «семьянином» и

«рядовым» своей страны, не могли отменить общего пафоса «оратории», в центре которой стоит поэт, извергнутый не только государством, но и гражданским обществом, и втолкнутый в общую массу «нулей». Поэтому когда читатели воспринимают «перекличку» как деталь лагерного быта страны, они ближе к истине, чем такой блистательный филолог, как М.Л.Гаспаров.

До сих пор не получило убедительного объяснения посвящение Ломоносову в ранних редакциях текста «оратории». И.М.Семенко предположила, что Мандельштам имел в виду его роль «апологета мира», написавшего строки: «Царей и царств земных отрада, // Возлюбленная тишина»[57], вероятно, основываясь на том, что Мандельштам процитировал их в статье «Пшеница человеческая» (СС—IV, 2, 249). Но вероятнее всего, Ломоносов был взят в ином контексте — как поэт, который открыл в русской литературе тему «звездной бездны»:

Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Это подтверждается тем, что в начальных редакциях сразу после строф об «океане без окна» следовал фрагмент, оставленный в беловом тексте практически без изменений:

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами —
Растяжимых созвездий шатры,
Золотые созвездий жиры...

Мандельштам вернулся к звездной теме своих ранних стихов: «ядовитого холода ягоды» заставляют вспомнить «холодные переливы лир». В обоих случаях звезды излучают холодное великолепие, но одновременно полны коварства, обмана и опасности. В отличие от «кормчих звезд» Вячеслава Иванова, они сбивают с пути («золотые обмолвки») и манят, чтобы погубить, подобно Лорелее из «Декабриста» или Ариосту и Тассо из стихотворения «Не искушай чужих наречий...». Определяющая черта этих звезд — их иррациональность, что и вызвало у исследователей массу самых разноречивых толкований.

Так, например, в строке «Золотые созвездий жиры» М.Б.Мейлах видел отголосок мистической космологии Г.Гюрджиева, говорившего о враждебных космических силах, питающихся энергией земного человечества[58]; Никита Струве усматривал намек на «ожиревшее и озолоченное начальство»[59]; а Б.М.Гаспаров полагал, что здесь идет речь об эпохе пайков и продовольственных карточек[60]. Последнее кажется особенно точным, ибо мандельштамовские звезды не только грозят человеку гибелью, но и «питают» его, именно от них зависит как его жизнь, так и его смерть. Звезды продолжают оставаться у Мандельштама «сфинксовой» загадкой, от решения которой зависит человеческая судьба.

В 7-м фрагменте тема деструкции и распада, представленная до сих пор реалиями первой мировой войны, приобретает космический размах. В черновой редакции осталась строфа, которая позволяет уяснить целостный смысл всего фрагмента:

Необутая, светлоголовая,
Удаляющаяся за обзор
Мякоть света бескровно-кленовая
Хочет всем рассказать свой позор.

Свет, «удаляющийся за обзор», — метафора разбегающейся вселенной, или, если воспользоваться образной символикой воронежских стихов, это — как бы разорванная «световая паутина». Мандельштам не пустил эту строфу в беловой текст — возможно, в силу ее прямой и тотальной апокалипсичности. В результате весь фрагмент подвергся переработке и получил иной вид:

Ясность ясеневая, зоркость яворовая
Чуть-чуть красная мчится в свой дом,
Словно обмороками затоваривая
Оба неба с их тусклым огнем.
.....
И сознанье свое затоваривая
Полуобморочным бытием,
Я ль без выбора пью это варево,
Свою голову ем под огнем?

Для того ль заготовлена тара
Обаянья в пространстве пустом,
Чтобы белые звезды обратно
Чуть-чуть красные мчались в свой дом?

Слышишь, мачеха звездного табора,
Ночь, что будет сейчас и потом?

В литературе о Мандельштаме принято считать, что он был знаком с теорией разбегающейся вселенной, но мы не знаем, когда и как она ему стала известна. Гипотеза нестационарной Вселенной была предложена в 1922 году русским ученым Александром Фридманом, а в 1929-м американский астроном Э.П.Хаббл подтвердил ее, связав со смещением линий в галактических спектрах по направлению к «красному краю» (так называемый «эффект Допплера», открытый еще в 1842 году). Мандельштамовские звезды «чуть-чуть красные», потому что свидетельствуют о разбегании галактики. И это стремительное движение в неизведанность, в бездну есть продолжение тотальной деструкции на земле.

«Ясность ясеневая и зоркость яворовая», по мнению Никиты Струве, являются «определением поэзии»[61]. Но скорее всего речь идет о способности поэта видеть «ясно» и «зорко» (подобно тому, как «видит» дерево, возвышаясь над окружающими, то есть, собственно, как дозорный с высоты). Теперь эта способность больше не нужна. Идет процесс глобального уничтожения высших свойств человеческой деятельности.

«Оба неба», то есть полушария воздушной сферы, окружающие землю, медленно потухают, хотя еще светятся «тусклым огнем»; сознанье человека «затоварено» страхом, «полуобморочным бытием». «Тара обаянья», то есть пространство целокупного неба, «заготовленная» для жизни и творчества, опустошается и поставлена под угрозу окончательной гибели. На земле и в космосе торжествует логика «провала».

Промелькнувшая во 2-м фрагменте строчка «Растяжимых созвездий шатры», вопреки предположению И.М.Семенко, видевшей здесь отсыл к египетскому походу Наполеона[62], говорит о той же разбегающейся Вселенной и позволяет понять, почему ночь названа «мачехой звездного табора». Звезды мчатся неизвестно куда, и шатер ночного неба оказывается для них лишь временной остановкой в пути. Никто не может сказать, «что будет сейчас и потом». Но главное, безумная устремленность в никуда делает окончательно невозможной ту небесную гармонию, выразителем которой для Мандельштама был Лермонтов.

В «Скрябине и христианстве» Мандельштам писал: «Гармония — кристаллизованная вечность, она вся в поперечном разрезе времени, в том разрезе времени, которую знает только христианство. Православная мистика энергично отрицает бесконечность во времени, принимая этот поперечный разрез как сердцевину времени: христианская вечность — это кантовская категория, рассеченная мечом серафима» (СС—IV, 1, 205). Он связывал эту гармонию со способностью человека творить архитектуру духа в материальной среде — камне, слове, звуке. В «Стихах о неизвестном солдате» динамика архитектурного созидания сменяется динамикой распада.

Релятивистская модель нестационарной Вселенной отменяла абсолютность не только ньютоновской физики, но и кантовской этики, о чем хорошо сказал епископ Василий Родзянко: «И мы не имеем уже права безоговорочно, вслед за Кантом, повторить величественное сравнение «звездного мира во Вселенной» и «нравственного закона в человеке». [...] От «гармонического неба» в космологии не осталось и следа»[63]. Поиск ориентира в релятивистском мироздании, где звезды перестали быть «кормчими», осложнялся тем, что поэзии отказывались служить ее исконные свойства — «ясность ясеневая и зоркость яворовая», ибо сознание художника «затоварено страхом».

Жутковатая метафора: «Свою голову ем под огнем», — требует некоторых пояснений. В заметке 1926 года «Жак родился и умер», посвященной неблагодарному труду переводчика, Мандельштам писал о «частице драгоценного мозга страны», которая «сжигается в прожорливых печах переводной кухни» (СС—IV, 2, 446). Позднее Анна Ахматова (в передаче Лидии Чуковской) повторила ту же мысль, чуть переиначив ее: «[...] В творческий период поэту, конечно, переводить нельзя. Это то же самое, что есть свой мозг»[64]. Она как бы объединила выражение из заметки Мандельштама о переводах и строчку из «Стихов о неизвестном солдате». Возможно, в их разговорах похожая фраза звучала не раз. В мандельштамовской «оратории» речь шла, конечно, не о переводах, а о вынужденном и потому самоубийственном использовании дара поэта не по назначению. Это был отголосок мотива «сбитой оси».

И все же в тотальной деструкции выявлялось нечто твердое, а именно — череп, который функционально соответству-

ет «твердому орешку Кремля, Акрополя», без которого в истории все «рыхло, мягко, податливо» (СС—IV, 1, 223). Здесь же можно вспомнить и слова о том, что «человек должен быть тверже всего на земле» (СС—IV, 1, 230). Череп продолжает архитектурную проблематику Мандельштама 10—20-х годов, но в антропологическом, эволюционном аспекте. Поскольку в его «дорогие глазницы» не могут «не вливаться войска», он становится символом возможного конца эволюции. Но череп — и свидетельство творческого предназначения человека в масштабах космической жизни:

Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, сам себе снится,—
Чаша чаш и отчизна отчизне,
Звездным рубчиком шитый чепец,
Чепчик счастья — Шекспира отец...

Все эти ассоциативные ходы уже знакомы по «Восьмистишиям» и стихам памяти Андрея Белого. Купол — образ архитектурный, чаша — небесный, череп — эволюционный. Череп — вместилище мозга, и следовательно, в нем заключен объем сознания, вмещающий в себя вселенную. Но сознание так же «затоварено» страхом, как вселенная — безумно разлетающимися галактиками. «Звездный рубчик» человеческого «чепчика» указывает на то, что у него есть некое космическое назначение. В итоге череп становится символом выбора между «провалом» и «промером»:

Нам союзно лишь то, что избыточно,
Впереди не провал, а промер.

Метафора «провала», который человек своим добровольным спуском в ад стремится «промерить», возникла еще в «Ламарке». Здесь она дана в аспекте добровольного выбора: поэт, оставаясь «с гурьбой и гуртом», разделяет общую судьбу обреченного на заклание человечества.

Этот смысловой ход имеет параллель в размышлениях о. Павла Флоренского в книге «Мнимости в геометрии», которую Мандельштам скорее всего знал. Говоря о парадоксах скорости света, когда «длина и масса тел делаются мнимыми», то есть материя исчезает, будучи превращенной в энергию, Флоренский писал, что при этом «наступают качественно новые условия существования пространства» и совершается

«переход в другую действительность». И тогда «за границею предельных скоростей» открывается «царство целей»[65].

Метафорой «царства целей» у Мандельштама выступает свет, названный «вестью» и «светопыльной обновою». Свет — не только то, что не подвержено разрушению и уничтожению, но и символ того «нового», от чего будет «светло». Свет добывается из смерти путем добровольного погружения в нее, путем кенозиса, искупительной жертвы. Это заставляет вспомнить еще одну мысль Флоренского, высказанную в одном из соловецких писем: «Ясно, что свет устроен так, что давать миру можно не иначе, как расплачиваясь за это страданиями и гонениями»[66]. В «Стихах о неизвестном солдате» погибшее человечество летит треугольным световым клином, неся весть о спасении, потому что в его строю находится добровольно принявший муку поэт — неизвестный солдат.

В мотивах бездны, воздушной могилы, где растворяется добровольно выбравший свою участь поэт, можно видеть и завершение разговора с Гумилевым. Анна Ахматова вспоминала, как в 10-е годы Гумилев «написал мне на своей фотогр<афии> четверостишие из «Жалобы Икара» Бодлера:

Mais brulé par l'amour du beau
Je n'aurais pas l'honner sublime
De donner mon a l'abime
Qui me servira de tombeau[67].

Или в переводе на русский: «Я не заслужу высшей чести даровать мое имя той бездне, которая послужит мне могилой». Поэт в XX веке оказывался новым Икаром, нашедшим гибель в небе вследствие своей безумной, необъяснимой тяги к свету.

Нет ничего удивительного в том, что Мандельштам сомневался, включать ли ему строки о «светопыльной вести» в окончательный текст, поскольку он сам был ошеломлен отведенной ему там ролью, да и попросту напуган ею. Это была человеческая слабость накануне приятия жертвы, хорошо известная по Евангелию: «Да минует меня чаша сия». Мандельштама она не миновала. Но зато и его поэзия завершилась нотой благовествования: «От меня будет свету светло». Здесь нет ни капли самовозвеличивания, потому что «я» этих стихов есть человечество как целое, преображенное мукой страдания и обретшее подлинное бытие — в свете и через свет.

К «Стихам о неизвестном солдате» удивительным образом просится в параллель одно место из Мартина Бубера: «Через взлеты и падения ведет безымянный путь. Не путь успехов и развития; спуск по спиралям духовной преисподней, который также может быть назван и подъемом — к самому потаенному, самому утонченному, самому запутанному, где уже нет никакого вперед и — впервые — никакого назад, а только неслыханное обращение: прорыв. Предстоит ли нам пройти путь до конца, до испытания последней тьмы? Но там, где опасность, там вызревает и спасение»[68].

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Струве Никита. Осип Мандельштам. С. 199.

2. Цит. по: Нерлер П. «Он ничему не научился...» О.Э.Мандельштам в Воронеже: новые материалы // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 92.

3. Пастернак Е.В., Пастернак Е.Б. Координаты лирического пространства // Литературное обозрение. 1990. № 3. С. 95.

4. Сарнов Бенедикт. Заложник вечности. Случай Мандельштама. М., 1990. С. 112.

5. Волгин Игорь. Не удостоенные света. Булгаков и Мандельштам: опыт синхронизации // Октябрь. 1992. № 7. С. 126—160.

6. Смольнянский А.А. Ольга Ваксель — адресат четырех стихотворений Осипа Мандельштама // Литературная учеба. 1991. № 1. С. 164.

7. Там же. С. 168.

8. См.: Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и материалы. СПб. 1997. С. 212—214.

9. Смольнянский А.А. Указ. соч. С. 168.

10. Григорьев А., Петрова И. Мандельштам на пороге тридцатых годов. С. 188.

11. Штемпель Н.Е. Мандельштам в Воронеже // Новый мир. 1987. № 10. С. 207—208. Далее в скобках: *Штемпель* с указанием страницы.

12. Иванов Вячеслав. О существе трагедии // Труды и дни. 1912. № 6. С. 10.

13. Т о д д е с Е.А. Антисталинское стихотворение Мандельштама (к 60-летию текста) // Тыняновский сборник. Пятые тыняновские чтения / Редколл. Е.А.Тоддес и др. Рига—Москва. 1994. С. 214.

14. Г е р ш т е й н Э.Г. Новое о Мандельштаме. С. 92.

15. Исход к Востоку / Под ред. О.С.Широкова. М., 1997 (София, 1921). С. 237.

16. П о д ш и в а л о в а Е.А. Стихи О.Э.Мандельштама 1935 года // Вестник Удмуртского ун-та. Спец. выпуск. Ижевск. 1992. С. 32.

17. Г а с п а р о в М.Л. О.Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 66.

18. П е р е л ь м у т е р В.Г. Полет щегла // Третьи международные мандельштамовские чтения. С. 195—198.

19. М е с с - Б е й е р Ирина. Указ. соч. С. 365.

20. Г а с п а р о в М.Л. Указ. соч. С. 88.

21. Л е в и н Ю.И. Избранные труды. С. 47—49.

22. См.: М е й л а х М.Б. «Внутри горы бездействует кумир...» (К сталинской теме в поэзии Мандельштама) // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. С. 421.

23. М е с с - Б е й е р Ирина. Указ. соч. С. 314.

24. См.: Русский демонологический словарь / Автор-составитель Т.А.Новичкова. СПб. 1995. С. 228—229; Власова М. Новая абевега русских суеверий. Иллюстрированный словарь. СПб. 1995. С. 152.

25. С т е п а н о в Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. С. 86.

26. Г а с п а р о в М.Л. Указ. соч. С. 88—89.

27. Ф р е й д и н Григорий. Осип Мандельштам. История и миф (1930—1938) // Русская литература XX века. Исследования американских ученых / Ред. Б. Аверин, Э.Натраур. СПб. 1993. С. 335—336.

28. См. о смене парадигмы от 20-х к 30-м годам: П а п е р н ы й Владимир. Культура «два». Ardis. Ann Arbor. 1985.

29. Г а с п а р о в М.Л. Указ. соч. С. 101.

30. К а ц у р а Александр. Три Иосифа // Независимая газета. 1996. 19 сентября. С. 8.

31. Ф е й н б е р г Илья. О Мандельштаме / Вступл., подг. текста, публ. и коммент. М. Фейнберг // Вопросы литературы. 1991. № 1. С. 70.

32. Г а с п а р о в М.Л. Указ. соч. С. 89.

33. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни / Сост. А.Н.Полякова, П.П.Апрышко. Примеч. Р.К.Медведевой. М., 1994. С. 110.

34. Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. С. 53.

35. Бергсон Анри. Творческая эволюция. С. 160—163.

36. Лангерак Томас. Анализ одного стихотворения Мандельштама («Как светотени мученик Рембрандт») // Russian Literature. 1993. № 33. P. 294.

37. Там же.

38. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. С. 366.

39. Гаспаров М.Л. О.Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. С. 12.

40. Там же. С. 14.

41. Там же. С. 19—24.

42. Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. С. 108.

43. «В Петербурге мы сойдемся снова...» Материалы Всероссийских Мандельштамовских чтений (декабрь 1991). СПб. 1991. С. 22.

44. Сосинский Д., Теверовский Е. Химическое оружие и противохимическая защита // Новый мир. 1939. № 5. С. 179.

45. Внуков В., полковник. Современная артиллерия // Новый мир. 1940. № 6. С. 186.

46. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. С. 227.

47. Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. С. 32.

48. Герштейн Эмма. Мемуары / Ред. Н. Кононов. СПб, 1998. С. 336.

49. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. С. 364.

50. Ронен О. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» // Слово и судьба. Осип Мандельштам. Исследования и материалы. М. 1991. С. 435.

51. Липкин Семен. Угль, пылающий огнем. Зарисовки и соображения. М., 1991. С. 22.

52. Ронен О. Указ. соч. С. 429—431.

53. Иванов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. С. 360.

54. Струве Никита. Указ. соч. С. 201.

55. Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. С. 48.

56. Там же. С. 14, 46.

57. Семенко И.М. Указ. соч. С. 117.

58. Мейлах М.Б. Об одном экзотическом подтексте «Стихов о неизвестном солдате» // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума / Ред.-сост. Р.Айзелвуд и Д.Майерс. Tenafly. 1994. P. 112—117.

59. Струве Никита. Указ. соч. С. 200.

60. Гаспаров Б.М. Указ. соч. С. 236. См. также: Кенжеев Б. «Стихи о неизвестном солдате» О.Э.Мандельштама в переводе на английский язык // Материалы республиканской конференции СНО. Тартусский ун-т. Вып. 3. Тарту. 1977. С. 106.

61. Струве Никита. Указ. соч. С. 203.

62. Семенко И.М. Указ. соч. С. 110.

63. Родзянко Василий, епископ. Теория распада Вселенной и вера отцов. Каппадокийское богословие — ключ к апологетике нашего времени. Апологетика XXI века. М., 1996. С. 25.

64. Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. 1952—1962. Том второй. М., 1997. С. 53.

65. Флоренский Павел. Мнимости в геометрии. М., 1991 (М., 1922). С. 50—51.

66. Флоренский Павел, священник. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание / Сост. игумен Андроник (Трубачев) и др. М., 1992. С. 21.

67. Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966) / Сост. и подг. текста К.Н.Суворовой. Москва-Torino. 1996. С. 68.

68. Бубер Мартин. Я и Ты / Пер. Ю.Терентьева, Н.Файнгольда. М., 1998. С.35—36. Мартин Бубер цитирует Гельдерлина: «Там, где опасность, однако, там и спасение». Гельдерлин. Сочинения. М., 1969. С. 172.

Сентябрь 1980, Иваново — октябрь 1998, Великий Новгород

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ*

А

Аалто Алвар 99
Август Октавиан 122, 123, 492
Авербах Л.Л. 308
Аверинцев С.С. 66, 113, 163, 173
Агапов Б. 315
Адамович Г.В. 7, 156
Адрианова-Перетц В.Н. 289
Адуев Н.А. 308
Аксаков С.Т. 10, 11
Александр I 285
Алексей, царевич 147
Алленби Э.-Г. 163, 164
Амелин Г. 399
Андерсон Мариан 461, 505
Андрей, св., архиепископ Кесарийский 261
Андроникова С.Н. 165, 166, 172
Анненский И.Ф. 7, 21, 53, 55-57, 59-64, 66-68, 70, 76, 79, 81, 85, 89, 92, 111, 135, 157, 159, 171, 176, 188, 213, 216, 218, 241, 244, 245, 419, 481, 501, 502
Апухтин А.Н. 11, 17
Арбенина-Гильдебрандт О. 131, 206-208, 210, 211, 213, 214, 217, 219, 220, 222, 223, 240, 242, 353, 357, 368, 374, 410, 477, 508
Ариосто Л. 177, 192, 340, 419, 420, 421, 539
Аристотель 323
Асафьев Б. (Игорь Глебов) 93
Ахматова А.А. 7, 8, 10, 11, 14, 16, 24, 34, 35, 38, 61, 76, 78, 84-86, 106, 108, 114, 154, 169, 187, 193, 195, 196, 230, 240, 241, 310, 341, 348, 349, 357, 363-365, 379, 413, 421, 449, 466, 497, 504, 514, 523, 530, 542, 544

Б

Багрицкий Э.Г. 308
Байрон Д.-Г. 285
Бальзак О., де 167
Бальмонт К.Д. 21, 66
Бальфур А. 163, 164
Баратынский Е.А. 10, 21, 400, 401, 529
Барбье О. 280-282, 291, 531
Бартель М. 239, 524
Батюшков К.Н. 90, 91, 189-192, 195, 342, 415, 480
Баумгартен А. 416
Бах И.-С. 99, 107, 139, 264, 266, 395

* В настоящий указатель не включены имена литературных и мифологических персонажей, составителей, редакторов и авторов комментариев цитируемой литературы.

Бахтин М.М. 194
Белый Андрей 23, 32, 33, 43, 54, 61, 104, 108, 121, 221, 360, 401, 402, 435-439, 441-443, 454, 513, 543
Берберова Н.Н. 85,
Бергсон А. 21, 92-94, 103-105, 246, 260, 391, 392, 397, 423, 431, 508
Бернштейн (Ионов) И.И. 302
Бетховен Л., ван 107, 136, 137, 140, 187, 194
Блок А.А. 7-12, 17, 22-24, 31, 38, 39, 66, 81-83, 85, 92, 93, 100, 104, 107, 108, 168, 185, 196, 200, 201, 204, 223, 231, 234, 236, 239, 240, 246, 247, 259, 261, 262, 283, 285, 335, 420, 470, 501
Блох К.-Р. 199
Блюмкин Я.Г. 186, 203, 291, 303, 317
Богданов Александр Александрович 199
Богданов Александр Алексеевич 311, 315
Бодлер Ш. 20, 62, 111, 112, 167, 214, 357, 372, 373, 544
Бозио А. 190, 207, 208, 210, 213, 217, 237, 294, 351, 453, 454
Бродский Д.Г. 449
Бродский И.А. 160
Бройд С. 261, 272
Брюсов В.Я. 20, 21, 23, 34, 35, 77, 78
Бубер М. 164, 165, 545
Булгаков М.А. 451, 482
Булгаков С.Н. 175
Бурлюк Д.Д. 233
Бутомо-Незванова О.Н. 187
Бухарин Н.И. 313, 324, 342, 347, 348, 449
Бухштаб Б.Я. 89, 193

В

Вагинов К.К. 310, 357, 358
Вагнер Р. 199
Ваксель О.А. 221, 222, 452-455, 475
Ван-Гог В. 334
Веневитинов Д.В. 397-400
Венедиктов А.Г. 295, 296
Вербловская Ф.О. 14, 158, 238
Вергилий 283, 393, 394
Верлен П.-М. 20, 100, 354
Веселовский А.Н. 63
Вийон (Виллон) Ф. 76, 89, 97, 99, 100, 115, 169, 182, 388, 389, 411, 457, 519, 521, 522, 531
Виллемс Я.-В., де 509
Винчи Л., де 511, 512
Виппер Р.Ю. 80
Витрувий 101
Водовозов В.И. 268
Волошин М.А. 24, 57, 60, 107, 147, 196, 449
Воровский В.В. 263
Воронский А.К. 294, 295
Врубель 12, 115
Вяземский П.А. 409

Г

Гамсун К. 20
Гарсиа Лорка Ф. 414
Гарциа (Гарсиа) М. 9
Гаршин В.М. 238
Гаспаров Б.М. 233, 235, 236, 408-410, 414, 526, 540
Гаспаров М.Л. 148, 167, 183, 215, 242, 270, 276, 278, 346,

362, 363, 372, 472, 484, 491, 494, 498, 522, 523, 527, 531, 536-539
Гауптман Г. 20
Ге Н. И. 12
Гейне 178, 189
Гераклит 433, 434
Геродот 329
Герцен А.И. 18, 19
Гершензон М.О. 109, 111
Гершенкройн Г.О. 100
Герштейн Э.Г. 346, 376, 409, 413, 449, 495
Гершуни Г.А. 19
Гессе Г. 82
Гете И.-В. 13, 14, 142, 189, 218, 229, 304, 415, 428, 457, 502, 503, 529
Гизетти А.А. 63
Гинзбург Л.Я. 86, 131, 147, 190, 199, 207, 208, 235, 283, 357
Гиппиус Вас. Вас. 78, 85
Гиппиус Влад. Вас. 20-22, 45, 46, 48
Гиппиус З.Н. 23
Гитлер Адольф 532
Гладков Ф.В. 435
Гнедич Н.И. 190, 192
Гоголь Н.В. 234, 332, 405, 419, 435
Голенищев-Кутузов А.А. 17
Голенищев-Кутузов П.И. 268
Голлербах Э.Ф. 84
Гомер 7, 107, 270, 493
Гораций 287
Горбачев Г.Е. 310
Горлин А.Н. 293
Горнфельд А.Г. 293, 295-305, 307-309, 311, 312, 314, 315, 317
Городецкий С.М. 79, 81, 86, 100
Горький Максим 13, 439, 472
Готье Т. 167
Гофман В.В. 34
Грибоедов А.С. 341
Григорьев Аполлон Александрович 9, 11, 150, 328
Громов П.П. 25
Груздев И.А. 310
Гумбольдт В., фон 63
Гумилев Л.Н. 449
Гумилев Н.С. 34, 35, 52, 55, 61, 67, 76, 78, 79, 81-86, 91, 92, 180, 181, 200, 201, 202, 214, 219, 223, 231, 235, 236, 240, 241-243, 245-247, 273, 349, 358, 365, 413, 422, 455, 544
Гурджиев (Гюрджиев) Г. 540
Гусев С.М. 324
Гюго В. 515
Гюисманс Ж.-К. 515

Д

Давыдов Д.В. 242
Далькроз З. 184, 185
Данте Алигьери 8, 32, 106, 190, 192, 199, 242, 270, 280, 281, 316, 322, 361, 365, 390, 393, 435, 441, 442, 510
Дантес Ж.-Ш. 239, 317, 420
Дебюсси К. 9
Дельвиг А.А. 21, 236, 478
Державин Г.Р. 146, 154, 250, 268, 276, 277, 342, 404-407, 419, 478
Дерман А.Б. 299, 308, 315
Дешарт О. 57
Джорджоне 9
Джосер, фараон 519
Дзержинский Ф.Э. 186

Димитрий, царевич (Лжедимитрий) 147, 148
Достоевский Ф.М. 10, 109, 386
Дункан Айседора 186
Дутли Р. 388

Е
Евклид 41
Еврипид 135, 213
Ершов П.П. 29

Ж
Желябов А.И. 458
Жирмунский В.М. 77, 78, 113, 176
Жоффруа Г. 119
Журба П. 310

З
Заболоцкий Н.А. 357, 427
Замятин Е.И. 315, 316
Заславский Д.И. 306-311, 314, 315
Зелинский К.Л. 308
Зелинский Ф.Ф. 58, 268
Зиммель Г. 199
Зиновьев Г.Е. 303
Зиновьева-Аннибал Л.Д. 57, 58
Золя Э. 121
Зощенко М.М. 308

И
Ибсен Г. 20
Иванов Вс. Вяч. 308
Иванов Вяч. Вс. 393, 535
Иванов Вяч. Ив. 21, 24, 34-41, 44-46, 50-52, 54-64, 66, 68, 69, 76, 79, 80-82, 89, 92, 95, 101, 104, 106, 110-112, 120, 121, 124, 137-141, 154, 159, 174, 180, 187, 200, 231, 235, 268, 272, 283, 285, 357, 460, 501, 502, 504, 506, 507, 530, 539
Иванов Г.В. 181, 186
Иванов-Разумник 305
Имхотеп 519
Ионов (Бернштейн) И.И. 302, 303, 306, 316

К
К.Р. 401
Каблуков С.П. 13, 18, 20, 21, 24, 45, 70, 118, 120, 132, 133, 144, 173, 355
Калинин М.И. 291
Канатчиков С.И. 306, 308, 310, 311
Канегиссер Л.И. 186, 349
Кант Э. 542
Карамзин Н.М. 415, 417
Карл V, император 360
Карпов М.Я. 310
Карпович М.М. 19
Карташев А.В. 160-162, 165
Карякин В.Н. 293, 296-302, 307, 311, 312
Катаев В.П. 308
Катулл 194, 269
Каутский К. 19
Кацис Л. 163
Керенский А.Ф. 178, 179, 182
Керзон, лорд 263
Кернер К.-Т. 14
Киреевский И.В. 18
Киреевский П.В. 462, 463
Киров С.М. 480, 485, 486
Кирпичников А.И. 56
Клейст Э.-Х. 415-418, 420
Клычков С.А. 412, 413
Клюев Н.А. 10

Кнабе Г.С. 123
Ковалева И. 269, 272
Коган П.С. 309
Козаков М.Э. 308
Кольцов А.В. 340, 409, 474
Кольцов М.Е. 302
Комиссаржевская В.Ф. 168
Коневской Иван (Ореус И.И.) 19
Коровин К.А. 12
Костер Ш., де 293, 297, 298, 300, 305
Крылов И.А. 289, 345
Кузин Б.С. 324-326, 331, 449
Кузмин М.А. 9, 50, 52, 81, 130, 147, 181, 349, 357
Кузьмина-Караваева Е.Ю. 83

Л

Ламарк Ж.-Б. 276, 354, 367, 392-397, 412, 419, 421-424, 426, 475, 488, 505, 506, 543
Лангерак Т. 509, 510
Латини Б. 390, 391, 464
Левидов М.Ю. 309
Левик В.В. 178, 214, 373
Левин Ю. И. 175, 212, 361, 432, 486
Левитан И.И. 12
Легран Б.В. 231
Ле Корбюзье 99, 386
Ленин В.И. 178, 182, 186, 291
Леон Луис де 478, 479
Леонов Л.М. 308
Леонтьев К. 272
Лермонтов М.Ю. 234, 239, 249, 278, 368, 397, 401, 476, 526, 541
Лесков Н.С. 10
Лившиц Б.Н. 222, 303-305, 310
Лившиц Е.К. 222
Липкин С.И. 189, 349, 362, 388, 449, 532
Лобачевский Н.И. 41
Ловиц, астроном 332
Ломинадзе В.В. 324, 325, 342
Ломоносов М.В. 258, 527, 539
Лосев А.Ф. 92, 110
Лугин Н. (Степун Ф.А.) 121
Лукницкий П.Н. 202, 219, 310-312, 357
Луначарский А.В. 184, 309, 330
Лурье А.С. 189
Львов А.Ф. 453
Львов-Рогачевский В. 308, 311
Лютер М. 110, 118, 243

М

Маджини Д.-П. 453
Майков А.Н. 273, 406
Майн Рид 303, 305, 314
Маковский С.К. 55
Максимов Д.Е. 67
Малларме С. 21, 56, 62, 64-68, 89, 92
Мандельштам (Хазина) Н.Я. 15, 16, 46, 55, 113, 114, 133, 142, 160, 165, 172, 186, 194, 196, 197, 200, 204, 206, 209, 214, 219-222, 229, 231, 240, 284, 291, 294, 310, 313, 316, 317, 323-326, 330, 336, 344-348, 353, 354, 358, 359, 361-363, 368-370, 372, 374, 376, 378, 380, 385, 386, 390, 392, 394
Мандельштам А.Э. 449
Мандельштам М.Э. 355, 356
Мандельштам Э.В. 14

Манн Т. 39, 140
Маркс К. 19
Мартынов И.И. 268
Маяковский В.В. 16, 85, 135, 217, 263, 411, 413
Мейерхольд В.Э. 206
Мейлах М.Б. 540
Мережковский Д.С. 24
Месс-Брейер И. 283, 398, 402, 407, 410, 412, 414, 478
Мец А.Г. 138, 182, 339, 346, 536
Микельанджело 460, 503
Миндлин Э.Л. 147
Мирабо О.-Г.-Р. 359
Мирбах В., фон 186
Михайловский Н.К. 18
Мнишек Марина 146
Модильяни А. 115
Молотов В.М. 324, 325, 347
Мономах Владимир 273
Моргулис А.О. 310
Мордерер В. 399
Мордовцев Д.Н. 211, 216
Морозов А.А. 41, 51, 120, 142, 157, 175
Моцарт В.-А. 90, 381, 385, 393, 395, 428, 503
Мочульский К.В. 174
Мравьян А.А. 324

Н

Навуходоносор 164
Надсон С.Я. 16-21, 23, 37, 46, 362, 363
Наполеон Бонапарт 48, 176, 191, 281, 524, 528, 531, 532, 534, 541
Нарбут В.И. 86, 290, 293-295, 302, 449
Недоброво Н.В. 196
Нейгауз З.Н. 358, 381
Нейман Ф. 21
Некрасов Н.А. 9, 11, 408
Нерваль Ж., де 159
Нерлер П.М. 118, 375, 416
Нитобург Л. 325
Ницше Ф. 40, 67, 137, 188
Нордау М. 355
Нусинов И.М. 309

О

Овидий 123, 130, 190, 191, 194, 195, 269
Одоевцева И.В. 201
Оленин А.Н. 191
Олеша Ю.К. 308
Осмеркин А.А. 409
Островский А.Н. 328

П

Паллас П.-С. 331, 332, 503
Парнах В.Я. 478
Парнок С.Я. 107, 237, 238, 292, 366
Паскевич И.Ф. 330
Пастернак Б.Л. 12-14, 156, 170, 248, 278, 291, 308, 311, 313, 314, 322, 354, 358, 370, 449-451, 474, 491, 523
Пастернак Е.Б. 311
Пастернак Е.В. 311
Перельмутер В. 478
Перовская С.Л. 458
Петр I 40, 147, 269
Петрарка Ф. 190, 439
Петровых М.С. 449
Пикассо П. 115
Пильняк Б.А. 308, 315, 316
Пиндар 251, 268-271
Платон 66
Плеханов Г.В. 19, 458

По Э. 167, 169
Полонский В.П. 11, 17
Полонский В.Я. 325???
Полякова С.В. 208, 435, 436
Поступальский И.С. 310
Потебня А.А. 63, 64, 166
Пришвин М.М. 203
Пугачев Е. 332
Пунин Н.Н. 193
Пушкин А.С. 10, 78, 114, 150, 189, 192, 194, 196, 201, 204, 236, 239, 281, 323, 335-342, 375, 384, 385, 399, 409, 413, 420, 457, 461, 467, 478, 482, 483, 488
Пяст В.А. 11, 34, 76, 310

Р

Расин Ж. 133, 159, 197
Рассадин С. 329
Рафаэль Санти 381, 384, 385
Рейснер Л.М. 206
Рембо А. 57
Рембрандт Х.-Р., ван 345, 346, 381, 384, 385, 508-512
Родзянко Василий, епископ 542
Рождественский В.А. 84
Розанов В.В. 48, 49, 101, 151, 171
Розенталь Л.В. 83
Ромэн Ж. 523
Ронен О. 182, 234, 236, 279, 289, 401, 409, 532, 534, 535
Рославлев А.С. 119
Рубанович С.Я. 23
Рубинштейн Антон 232, 238
Рудаков С.Б. 357, 456-458, 461, 472, 473, 478, 504
Рыков А.И. 342
Рютин М.Н. 342

С

Саакянц А.А. 151
Савинков Б.В. 19
Савицкий П.Н. 117, 254, 467
Сакер Я.Л. 143
Саянов В.М. 310
Сегал Д.М. 8, 163, 273, 274, 279
Сезанн П. 334
Селивановский А.П. 315
Сельвинский И.Л. 308
Семенко И.М. 273, 276, 278, 279, 327, 328, 330, 339, 344, 346, 362, 366, 375, 421, 524, 539, 541
Семенов С.Т. 310
Серов В.А. 12, 256
Синани Б.Б. 18
Синани Б.Н. 18
Скрябин А.Н. 12, 100, 105, 123, 125, 135-140, 144, 160, 170, 174, 179, 184, 187, 188, 196, 199, 212, 231, 237, 317, 360, 395, 434, 509, 542
Слонимский М.Л. 229, 230, 310
Соловьев В.С. 22, 46, 68, 80, 93, 94, 104, 110, 111, 116, 141, 175, 254, 257, 266, 504, 507, 515, 533
Сологуб Ф.К. 30-32, 35, 360
Софокл 501-503
Сталин И.В. 291, 342, 346, 368, 421, 449, 450, 484-486, 491-496, 498, 499, 530
Степанов Ю.С. 491
Степун Ф.А. (Лугин Н.) 121
Столыпин П.А. 305
Сторицын П. 452
Струве Г.П. 86

Струве Н.Г. 92, 161, 162, 182, 449, 535, 540, 541

Т

Тагер Е.Б. 197
Тагер Е.М. 123, 186
Тарановский К.Ф. 213, 233, 249
Тассо Т. 177, 192, 421, 539
Теннисон А. 352
Терпандр 194
Террас В. 157
Тибулл 193
Тихон, патриарх 179, 180, 182
Тихонов Н. 310, 311, 313, 348
Толлер Э. 288
Толстой Л.Н. 10, 12, 20, 29, 323, 324
Томский М.П. 342
Томсон Д. 417
Тончи С. 276
Троцкий Л.Д. 342
Трубецкой Е.Н. 504
Трубецкой П.П. 12
Тынянов Ю.Н. 190, 192, 310, 392, 396
Тютчев Ф.И. 7, 17, 19, 28, 42, 48, 51, 63, 66, 93, 94, 97, 98, 111, 173, 189, 245, 275, 279, 397, 398, 404, 405, 408, 414

У

Уайльд О. 168
Унамуно М., де 478, 479
Урицкий М.С. 186
Успенский Г.И. 18

Ф

Фадеев А.А. 308
Федин К.А. 308
Фет А.А. 17, 20, 63, 122, 248, 249, 252, 397, 401, 402, 404, 414, 439, 482
Фигнер В.Н. 458
Филиппов Б.А. 326
Филонов П.Н. 115
Фламмарион К. 534, 535
Флобер Г. 121
Флоренский П.А. 25, 209, 210, 258, 543, 544
Флоровский Г.В. 427
Форш О.Д. 202
Франк С.Л. 38
Франко Ф. 478
Фрейдин Ю.Л. 150, 346, 492, 494
Фридман А.А. 541
Фроман М. 310

Х

Хаббл Э.П. 541
Хазин Е.Я. 348, 449, 466, 474
Халатов А.Б. 305
Харджиев Н.И. 118, 147, 167, 168, 195, 285, 354, 375, 403
Хлебников В.В. 166, 168, 264, 265, 266, 404
Хомяков А.С. 18, 398, 402, 403, 404

Ц

Цветаева М.И. 14, 25, 118, 133, 142-151, 153-155, 157, 205, 206, 222, 330, 350

Ч

Чаадаев П.Я. 29, 46, 76, 104, 109-112, 114, 116, 118, 142, 145, 176, 253, 254, 430, 528, 533
Чайковский П.И. 12, 232, 238

Чапаев В.И. 461, 463, 464, 468
Чаренц Е. 324
Чацкина С.И. 143
Черашняя Д.И. 346
Чернышевский Н.Г. 386
Чуковская Л.К. 7, 542
Чуковский К.И. 303, 451
Чуковский Н.К. 113, 168, 357

Ш

Шагал М.Э. 115
Шагинян М.С. 322, 335
Шатобриан Ф.-Р., де 104
Шварсалон В.К. 231
Швейцер В.А. 211
Шейнина Р.М. 295, 296, 299, 302, 308
Шекспир В. 14, 428
Шеллинг Ф.-В.-Й. 105, 109, 111, 210
Шенгели Г.А. 449
Шенталинский В.А. 19, 20, 173, 178, 180, 186, 448, 484
Шенье А.-М. 258, 338
Шилейко В.К. 485
Шиллер Й.-К.-Ф. 12, 14
Шлегель Ф.-В. 105
Шопен И.И. 330
Шпенглер О. 152, 196-199, 208, 271, 396, 404
Штейнман Э. 310
Штемпель Н.Е. 457, 458, 475, 489
Штраус Р. 169
Шуберт Ф. 187, 189, 355, 428, 454, 503

Э

Эйнштейн А. 433
Эйхенбаум Б.М. 78, 310, 357, 396
Эрлих В.И. 410
Эсхил 495, 501-503
Эткинд Е.Г. 82
Эфрон Е.Я. 151
Эфрос А.М. 306

Ю

Юдин П.Ф. 450
Юнг К.Г. 61, 62
Юркун Ю.И. 214, 219, 357

Я

Языков Н.М. 404-406

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЕ ИЗДАНИЕ

Владимир Васильевич Мусатов

ЛИРИКА ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Литературный редактор *А.В.Заварова*

Корректор *Г.В.Латник*
Оригинал-макет *О.В.Гашенко*

Подписано в печать 11.07.2000. Формат 84x108/32.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 29,4.
Уч.-изд. л. 28,22. Зак. № 3552

Издательство «Ника-Центр». 01021 Киев, ул.Институтская, 25
Свидетельство №20048256 от 25.03.96

Фирма «Эльга-Н». 01042 Киев, ул.Глазунова, 4/47
Свидетельство №23495978 от 27.04.95

Издание осуществлено при участии издательства «Алетейя»
Санкт-Петербург, пр-т Обуховской обороны, 13
Лицензия №064366 от 26.12.95

Отпечатано с готовых диапозитивов
ЗАО «ВИПОЛ», ДК № 15
03151, Киев-151, ул. Волынская, 60

Мусатов В.В.

М91 Лирика Осипа Мандельштама. — К.: Ника-Центр, Эльга-Н, 2000.— 560 с.

ISBN 966-521-106-4

Нерасторжимое единство личности, судьбы и поэзии Мандельштама — лейтмотив книги, сочетающей глубину и оригинальность теоретических построений и историко-литературной концепции с тонкостью анализа отдельных произведений и с бережно-любовным отношением к «миру Мандельштама».

Книга адресована широкому кругу читателей.

ББК 83.34РОС6

ОПТОВО-КНИГОТОРГОВАЯ ФИРМА "ЭЛЬГА-Н"

Более 6000 наименований книг по:

- ❒ экономике;
- ❒ бухгалтерскому учету;
- ❒ финансам;
- ❒ праву;
- ❒ философии;
- ❒ психологии;
- ❒ социологии;
- ❒ политологии;
- ❒ компьютерам

и др.

Большой опыт работы с библиотеками, учебными заведениями, магазинами

Гибкая система скидок

Формируем дилерскую сеть в Украине

тел./факс (044) 216-28-29, 213-80-31
e-mail: elga@akcecc.ua