



*О. Мантельман*

**СЛОВО  
И  
КУЛЬТУРА**

**О. Мандельштам**

**СЛОВО  
И  
КУЛЬТУРА**

**О ПОЭЗИИ**

---

**РАЗГОВОР**

**О ДАНТЕ**

---

**СТАТЬИ**

**РЕЦЕНЗИИ**

**МОСКВА  
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ  
1987**

Составление и примечания *Павла НЕРЛЕРА*

Вступительная статья *М. Я. ПОЛЯКОВА*

Художник *Николай ЛАВРЕНТЬЕВ*

**Мандельштам О. Э.**

М 23 Слово и культура: Статьи.— М.: Советский писатель, 1987.—320 с.

Осип Мандельштам (1891—1938) — русский советский поэт. Настоящее издание представляет его как автора критической прозы. Сюда целиком вошли книги О. Мандельштама «О поэзии» (1928) и «Разговор о Данте» (1933), а также отдельные статьи и рецензии.

В центре авторского внимания — природа поэтического творчества во взаимодействии с эстетикой и историей литературы.

460300000—478

М ————— 443—84

083(02)—87

**ББК 83 ЗР7**

## КРИТИЧЕСКАЯ ПРОЗА О. МАНДЕЛЬШТАМА

Осип Мандельштам — замечательный поэт с самого начала признан и известен. Мандельштам-критик современниками практически не замечен. Право на критику, на теоретические размышления об искусстве было признано за многими поэтами 10—20-х годов. Но, как ни странно, Мандельштам, и в этом его положение напоминало отношение современников к статьям А. Блока, критиком, теоретиком, мыслителем не воспринимался. Его проза была чужда тем, с кем он начинал свою литературную жизнь. Она осталась почти без отклика новых литературных поколений, пришедших в искусство после Октябрьской революции.

Для круга, в котором начиналась деятельность Мандельштама, круга молодых писателей-акмеистов, личность его была достаточно необычной. Его выделяло неутомимое стремление к целостному мировоззрению, неудовлетворенность суррогатами мысли. В эпоху сложнейшего десятилетия реакции после 1905 года — во времена пошлого и тривиального стремления к мистике, теософии, мелкому суесловию — установка на всеохватывающее, органическое видение и понимание мира, восприятие человека в его глубинных исторических корнях была необычной и даже странной. До последних дней Мандельштам сохранял вкус к достижениям современной науки, как гуманитарной, так и естественной. Научные теории, открытия, гипотезы для него не просто предмет чтения, но основа размышлений над двумя главными вопросами: сутью истории и исторического бытия. Но самый важный для него вопрос — о сущности искусства, о его функциях в окружающем мире. В его статьях, даже раннего периода, нет и признаков герметического рассмотрения произведений искусства вне отношений художественного текста к духовной жизни времени. Пишет ли он о Шенье, Пушкине или Вийоне, Блоке или Белом — он всегда видит их как бы в оболочке времени, их биографии, быта. В статьях 20-х годов, составляющих большую часть его критического наследия, четко сливаются вопросы искусства и общественного сознания. Быть может, ему не дано было до конца увидеть всю многосложность социально-исторических факторов, определяющих жизнь искусства, но неизменно в его статьях присутствует стремление понять значение их в современной жизни, определить соучастие художника в процессе исторического творчества. Эта ориентация на будущее, это твердое убеждение в нравственном значении искусства помогли Мандельштаму не только правильно оценить таких поэтов, как А. Блок, В. Хлебников, В. Маяковский, Б. Пастернак, или таких прозаиков, как М. Зощенко, Вс. Иванов,

В. Катаев и др., но и выработать общие принципы поэтики, основные положения которой (особенно в «Разговоре о Данте») сохраняют научное значение и в наши дни. В годы непримиримой борьбы теоретиков формальной школы и апологетов вульгарного социологизма Мандельштам сохранил трезвое и живое понимание высокой содержательности искусства. Недаром он любил говорить: «Мы — смысловики». Его анализ истории русской поэзии, — а он в основном был увлечен ею, — понимание исторического значения Достоевского и Толстого, неприятие многих явлений модернистской прозы содержат в себе немало точных и тонких наблюдений. И недаром главная тема книги «О поэзии» (1928) — это историческое значение культуры и сближение ее с новым обществом и новым читателем.

\* \* \*

Случайно ли, что, уже занимая видное место в «Цехе поэтов», Мандельштам, похоже, с трудом добивался публикации своих статей в «Аполлоне», близком акмеистам органе? В 1913 году Мандельштам пишет манифест «Утро акмеизма», не уступающий по значению программным статьям Н. Гумилева и С. Городецкого, но по неизвестным причинам его статья попадает в печать только в 1919 году. Правда, в том же 1913 году в «Аполлоне» появляются его статья «О собеседнике» и этюд «Франсуа Виллон». В следующем году в «Аполлоне» объявлены его «Заметки о Шенье», но они будут напечатаны только в 1928 году в книге «О поэзии». В письме редактору-издателю С. К. Маковскому Мандельштам спрашивает, что произошло с его работой «Чаадаев», переданной в журнал в ноябре 1914 года, и добавляет: «Мне неизвестно, каковы были причины, ежемесячно мешавшие включению этой статьи в очередной номер». Статья все же была напечатана, но, судя по всему, полного взаимопонимания с редакцией не было.

Один из младших современников поэта Д. Мирский, сам воспитанник группы при «Аполлоне», очень точно и пронизательно отметил необычность философско-эстетической позиции Мандельштама, противостояние ее читателям и участникам «Аполлона». «Статьи его, — писал критик, — разбросаны по журналам, преимущественно эстетским — читатели которых весьма мало интересовались и интересуются умом и историей. Читатели «Аполлона» не могли оценить, даже если и прочли, статью Мандельштама о Чаадаеве, напечатанную еще в 1915 г. и уже дающую полную меру его культурно-исторической зоркости»<sup>1</sup>.

А между тем собственное творчество Мандельштама, многие явления в истории постсимволистского периода русской литературы, более того, многие процессы в мировой литературе первой четверти

<sup>1</sup> Мирский Д. «Шум времени». — «Современные Записки». Париж, 1925, № 25, с. 541.

XX века («поэтический реализм») нельзя полно осмыслить, не прикасаясь к исключительно оригинальной мысли Мандельштама. Он обладал таким особым видением культурно-исторических ценностей, такой жаждой философского оправдания высокого смысла искусства, при которых его теоретическая мысль была не вполне внятна его дореволюционным современникам. Она была обращена как бы к грядущим «собеседникам», как он называл своих читателей.

...Уже в ранней юности будущий поэт проявляет интерес к истории, литературе и философии. Небезразличным является тот факт, что он учился в знаменитом училище В. Е. Тенишева, где воспитывались многие замечательные деятели русской культуры. Его преподавателями были поэт и ученый Вл. Гиппиус, известный историк И. М. Граве и не менее прославленный педагог А. Я. Острогорский. В апреле 1908 года он писал из Парижа своему учителю Вл. Гиппиусу, что собирается поступить в Сорбонну «и систематически изучать литературу и философию». Два семестра (1909—1910 гг.) он занимался философией и филологией в Гейдельбергском университете. А в 1911 году поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета (в 1917 году получил справку о неполном окончании курса). Занятия у выдающихся романо-германистов Петербургского университета, а также в знаменитом пушкинском семинаре С. Венгерова наложили сильнейший отпечаток на критическую прозу Мандельштама.

В юности Мандельштам не только пишет стихи, но и создает ряд критических работ. Так, в том же письме Гиппиусу он сообщал, что написал о Гамсуне. Таким образом, к 1912 году, когда окончательно оформляется акмеистское направление, у него в багаже не только стихи, но и оригинальные статьи. Замечательно, что как в юности, так и в зрелом возрасте Мандельштам не может жить вне современного искусства: литературы, архитектуры, живописи, театра. Он — жадный читатель. «Демон чтения» (его слова) владел им всю жизнь, и широта его книжных занятий необозрима. От Гомера и Данте до Ильфа и Петрова и «поэтов-метростроителей» — все является предметом его раздумий и обобщений.

Статьи и рецензии, особенно 20-х годов, — это круг чтения умного, тонкого читателя, благожелательного даже по отношению к чуждым ему явлениям. В этом видна вся сила устремленности Мандельштама к познанию новой жизни, нового общества, искреннее желание войти в советскую литературу соучастником и деятелем. Пересечение поэтического мышления и философско-эстетического раздумья опирается у Мандельштама на ряд ключевых понятий, как бы перетекающих из стихов в статьи, из статей в поэзию. Переход стихов в прозу, прозы в критическую статью и наоборот — одна из характернейших особенностей творчества Мандельштама. Во всех жанрах у него господствует

один и тот же склад философско-поэтического мышления. Ассоциации возникают из метафоры, метафоры переходят в образ, образ — в эстетическую формулу. Отсюда «формульность» и его поэзии и прозы. Отсюда два «языка» его лирики и прозы. Один из них «пользуется» *методом перечисления*, рядоположенной коммуляцией значений, складывающихся в специфическую картину мира в его поэзии. Взаимопроникающее излучение слов поэтического ряда как бы создает двойное видение материального мира. Этот механизм можно отнести к технике поэзии, восходящей к символистской линии. Однако это и уход из рамок символизма. Поэтические образы исторических событий в стихах, пейзажная оптика вели к перечислению эмоционально насыщенных определений, названий, относящихся к предметам и вещам, сакральным именам, санкционированным традицией (мифологической, культурно-исторической и т. д.).

Перечисление пронизывает все уровни организации текста, а затем происходит процесс перевода с языка перечислений на язык метафор. Господствует радость пользования словом. Живая и непобедимая жизнь языка — этой, по его глубочайшему убеждению, органической основы всего процесса развития литературы.

Отсюда те черты его поэзии, о которых Б. Эйхенбаум писал: «Метод *называния* — с надеждой на злободневность слова, на то, что слово само вывезет путем ассоциаций с современностью»<sup>1</sup>. Статьи и стихи Мандельштама рождаются как бы из единого лона. В статьях раскрывается тот же мощный подтекст, который скрыт в ассоциациях, сложных лирических состояниях, прихотливом потоке образов истории и современности.

Знакомясь с прозой и статьями, мы как бы слышим его стихи. И часто неожиданно открывается совершенно новое и глубокое содержание его лирического мира. Иногда в критической прозе рождается как бы предчувствие будущих стихов. В 1920 году появляется удивительное стихотворение с загадочными строками:

Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы  
ваши приметы.  
Медуницы и осы тяжелую розу сосут.  
Человек умирает. Песок остывает согретый,  
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Много лет спустя А. Ахматова писала в своих воспоминаниях о Мандельштаме: «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение — в нем мне чудится какой-то венец сверхчеловеческого целомудрия. Всякий пушкинизм ему был противен.

---

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. Из неопубликованного. О Мандельштаме. — «День поэзии». Л., 1967, с. 167.

О том, что «вчера солнце на черных носилках несут» — Пушкин, ни я, ни даже Надя (жена Мандельштама.— М. П.) не знали, и это выяснилось только теперь из черновиков (50-е годы)».

Речь, по-видимому, идет о статье Мандельштама «Пушкин и Скрябин», писавшейся в 1915—1916 годах и предположительно законченной в 1919 или 1920 году. Темой статьи была «уверенность в окончательном торжестве личности, цельной и невредимой», составляющая основу нового искусства. Смерть Пушкина и Скрябина, как сказано у Мандельштама, «собирала русский народ и зажигала над ним солнце».

\* \* \*

В статье 1922 года о Блоке (названной позднее «Барсучья нора») Мандельштам, прокламируя расширение «области безусловного и общеобязательного знания о поэте», выдвигал две методологические задачи, стоящие перед исследователем: 1) что хотел сказать поэт и 2) откуда он пришел. Важнейшей представляется ему проблема литературного генезиса. «Установление литературного 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...»

В этих словах отражается не только влияние его университетских учителей, видных представителей культурно-исторической школы (А. Н. Веселовского, В. Ф. Шишмарева и др.), для которых вопросы литературного генезиса составляли самое существо литературной науки. Рассматривая в целом поэтическую и критическую деятельность Мандельштама, в этих словах поэта различаешь органически свойственную ему, говоря его же словами, «историческую любовь» к неразрывности культурно-исторического времени, всеохватно вбирающую в себя все периоды и звенья мировой и русской культуры.

Методологический принцип — откуда кто есть — важно применить и к его собственному творчеству, к вопросу: откуда он вышел? Это не такой простой и ясный вопрос. У Мандельштама были самые разнообразные учителя: философы, литературоведы, критики, поэты. Они были учеными самого различного плана и несходных позиций.

В письме к Вл. В. Гиппиусу 19/27 апреля 1908 года Мандельштам, говоря, что он воспитывался в «безрелигиозной среде (семьи и школы)», прежде всего называет своими наставниками поэтов и художников. Это и Ибсен, «через очистительный огонь» которого он прошел в 15 лет. Затем — Толстой и Гауптман, Розанов и Гамсун (и тут же



отмечено, что с мистикой Минского «не имеет ничего общего»<sup>1</sup>.

Знаменательны его слова: «Я не имею никаких определенных чувств к обществу, богу и человеку» — фраза, свидетельствующая о сумбуре и расплывчатости юношеских представлений Мандельштама.

Впоследствии он скажет о сильном влиянии на него русской революционно-демократической мысли и более всего Герцена. В книге «Шум времени», где автор говорит не о себе, а следит «за веком, за шумом и прорастанием времени», он даже сообщает, что пришел в класс «совершенно готовым и законченным марксистом». «Все волнение века передалось мне», — скажет он впоследствии. И его ненависть вызывал «зловонный поход», которым «прошла литература проблем и невежественных мировых вопросов», как зло и точно он определил мистические, теософские философствования периода реакции после революции 1905 года.

Протест против словоблудия и псевдомировых решений, мистицизма составит характерный подтекст его исканий. Он напишет: «Все это была мразь по сравнению с миром Эрфуртской программы, коммунистических манифестов и аграрных споров», ибо «эти (то есть марксисты.— М. П.) не торговали смыслом жизни, но духовность была с ними». И понятно, почему его мысль возвращалась к наследию Герцена, к временам споров западников и славянофилов. «Эту жизнь, эту борьбу (марксистов.— М. П.) издавела благословляли столь разделенные между собою Хомяков и Киреевский и патетический в своем западничестве Герцен, чья бурная политическая мысль всегда будет звучать как бетховенская соната».

Нужно представить вхождение Мандельштама в литературу во всем разнообразии и противоречивости позиций, порожденных исторической сложностью развития русской истории от 1905 до 1917 года.

В числе разнообразных источников его теоретических исканий мы встречаемся с самыми противоречивыми концепциями мыслителей, эстетиков и историков. Это объясняет некоторую расплывчатость общих концепций Мандельштама, колебания между самыми крайними точками русской общественной и литературной мысли. Акмеизм, устремленный к ценностному опознанию вещей, к классификации и упорядочению их в определенных системах, видел в литературе самодовлеющую, неподвластную внешним силам систему. Современность вписывалась в историю, сегодняшний день приобретал характер исторического повтора. «Современность воспроизводила собой уже готовые историко-культурные формы (...), что позволяет объяснить (...) интерес акмеистов

---

<sup>1</sup> Один из старейших русских декадентов Н. М. Минский (1855—1937) выдвинул собственную философскую теорию «меонизм» (от платоновского μέῶν — несуществующее), в основе которой лежит идея стремления человека к идеальному, невозможному, несуществующему, как желание познать растворенного во Вселенной бога.

к литературной цитате...<sup>1</sup> Как свидетельствуют современники, на вопрос, что такое акмеизм, Мандельштам в 30-е годы отвечал: «тоска по мировой культуре». Он понимал культуру как духовное начало, придающее строй и архитектонику историческому процессу, и никогда не принимал бегство из земного, трехмерного мира в сферу чистого духа. Превосходное знание мировой и русской философии, с одной стороны, и строго академической филологии (Г. Парис, А. Н. Веселовский, А. Потебня и др.) — с другой, определили своеобразный характер, исключительную сложность источников его критических этюдов, теоретических и исторических эссе.

\* \* \*

Октябрьская революция поставила поэта перед окончательным выбором. Не отдавая себе полного отчета в значении великой революции, он тем не менее решительно ее принял. Таково ощущение многих современников. Вот свидетельство И. Эренбурга 1923 года: «Поэты встретили русскую революцию буйными вскриками, кликушескими слезами, плачем, восторженным беснованием, проклятьями. Но Мандельштам, — бедный Мандельштам, который никогда не пьет сырой воды и, проходя мимо участка-комиссариата, переходит на другую сторону, — один понял пафос событий. Мужчины голосили, а маленький хлопотун петербургских и других кофеен, постигнув масштаб происходящего, величие истории, творимой после Баха и готики, прославил безумье современности: «ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, скрипучий поворот руля!»<sup>2</sup>

В этой слегка гротескной характеристике верно схвачено основное: понимание революции как величайшего события истории, а история для Мандельштама — это история культуры. Революция величественна и необходима. Участие в ней и осознание ее — вот что составляет стержень его размышлений в начале 20-х годов. В одной из своих записей А. Ахматова писала: «Душа его была полна всем, что свершилось. Мандельштам одним из первых стал писать стихи на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово *народ* не случайно фигурирует в его стихах»<sup>3</sup>. В статьях, повестях и стихотворениях 20-х годов Мандельштам ищет путь к выражению своего понимания революции.

Не случайно в ответах на анкету журнала «Читатель и писатель»

---

<sup>1</sup> Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Л., 1977, с. 147.

<sup>2</sup> Эренбург Илья. Портреты современных поэтов. М., 1923, с. 52.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Виленкин В. Воспоминания с комментариями. М., 1982, с. 430.

он напишет: «Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту...»<sup>1</sup>.

Здесь каждое слово имеет огромное значение. Поэт говорит о том, что революция раскрепостила его существование, освободила от цеховой замкнутости и предопределенности места в литературе. В словах о «биографии» заключен особый смысл. Недаром «биография» взята в кавычки. Речь идет не о личной биографии поэта, а об изменившемся статусе личности в XX веке. В статье «Конец романа» Мандельштам, по-своему понимая судьбу индивидуума в буржуазном обществе, декларирует поглощение личности социальными движениями. «Ясно,— пишет он,— что когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают...» Здесь явно сказывается характерная для советской публицистики начала 20-х годов недооценка роли личности. Но для Мандельштама она имеет первостепенное значение, ибо ставит задачу преодоления индивидуалистической замкнутости личности в узком мире эгоистических и частных интересов. Кончилась традиционная биография акмеиста, кончилась замкнутость в литературно ограниченной среде; все духовное наследие (культурная рента) должно было быть в корне изменено.

Поэтому он добавляет: «Чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока что не нуждается». Горькие слова объясняются отчасти неполным пониманием новых исторических процессов, отчасти той травлей, которую вели леворадикальные критики и вульгаризаторы РАППа, ЛЕФа, «На литературном посту» и т. д. против Мандельштама, да и многих видных писателей (Пастернака, Федина и других так называемых попутчиков). Г. Лелевич в своей статье «Гиппократово лицо» (1925), походя уничтожая А. Толстого, Сергеева-Ценского, Пастернака, писал и о стихотворении Мандельштама «Концерт на вокзале» как о «напыщенном»<sup>2</sup>. А в статье «О социальной природе акмеизма» А. Ахматова и О. Мандельштам представлены как «певцы империализма», «типичные поэты заката»<sup>3</sup>. Даже в благожелательных статьях создавалась легенда о поэте, устранившемся от современности, «насквозь буржуазном». «Мандельштам,— замечает один из критиков,— не глядел в лицо современности», так и не «слился с революцией». И даже по мнению В. Брюсова, «поэзия

---

<sup>1</sup> «Читатель и писатель». М., 1928, № 46, с. 3.

<sup>2</sup> Лелевич Г. Гиппократово лицо.— «Красная новь», 1925, № 1, с. 297.

<sup>3</sup> «Жизнь искусства». Л., 1928, № 4, с. 7.

О. Мандельштама питается только субъективными переживаниями поэта»<sup>1</sup>.

Так складывалась легенда, являвшаяся плодом недоразумений, групповых пристрастий и несправедливой критики рапповцев и им подобных. Теперь вызывает удивление мелочность упреков, незнание и непонимание основных (программных для него в 20-е годы) высказываний поэта.

Нельзя пройти мимо очерков Мандельштама об Армении, о «Меньшевиках в Грузии», о первой международной Крестьянской конференции, о Хо Ши Мине, о новом советском читателе. Их отличительная черта — жадный интерес к новым социальным силам, к процессам, происходящим после революции. В «Египетской марке» и в «Шуме времени» с ненавистью и глубоким аналитическим пристрастием исследуются гниение и распад дореволюционной России. Как и Блок, он слушает нарастающий гул революции.

Проза Мандельштама многое объясняет в тех решительных сдвигах в мировоззрении, которые определили характер его критических выступлений 20-х и начала 30-х годов. В эти годы на его концепцию культуры и истории определенное воздействие оказывает марксистская социология.

В работах этого периода историческая и политическая проблематика начинает занимать видное место. В серии статей о революционной поэзии (О. Барбье, В. Гюго, М. Бартеля и др.), о переводах, о детской литературе он провозглашает идею социальной значимости любого вида литературной деятельности. Через многие статьи проходит злободневная идея — пафос овладения массами культурой, требование, чтобы все богатство поэтической культуры «стало достоянием общим». Не принимая ни пролеткультовского культурного нигилизма, ни упрощенчества рапповцев, он резко говорит о легкомысленном отказе от классического наследия. «Революционная,— замечает он,— переоценка прошлого предшествовала созидательной революции». Уже в 1920 году в статье «Государство и ритм» он видит главную задачу Наркомпроса в «организации личности»: «Социальное воспитание prepares синтез человека и общества в коллективе. Коллектива еще нет. Он должен родиться»<sup>2</sup>. Революция — это «солидарность — согласие в цели».

---

<sup>1</sup> «Книга и революция», 1929, № 15—16, с. 20; «Печать и революция», 1923, № 6, с. 65; «Печать и революция», 1924, № 4, с. 261—262.

<sup>2</sup> «Пути творчества» (Харьков), 1920, № 6—7, с. 74. Статья, по всей видимости, была написана еще раньше, осенью 1918 г., когда О. Э. Мандельштам заведовал секцией эстетического развития отдела реформы школы Наркомпроса (сообщ. П. Нерлером).

Так в свете фактов развеивается миф об отрешенности Мандельштама от молодого общества. Поэта занимает все: история революции, международное рабочее движение, воспитание нового поколения и социалистическое строительство Армении.

Именно в эти годы он во многом отказался от ряда идеалистических заблуждений и старых эстетических предубеждений.

В серии рецензий и статей о западной литературе Мандельштам размышляет над проблемами социальной обусловленности литературы, его занимают вопросы современной международной ситуации. Такова его «внутренняя» рецензия на книгу молодого Жана Ришара Блока. Его возражение вызывает прежде всего то, что Ж. Р. Блок стоит «над партиями и над классами». Он видит его недостаток в отсутствии мировоззрения, подменяемого парадоксами. Интересно замечание поэта: «Война и революция для Жана Ришара Блока отнюдь не закономерность, но явления стихийного катастрофического порядка. Во всей книге нет ни одного намека на какую бы то ни было подготовку этих сдвигов в прошлом...» Интересно, что для Мандельштама по всему ходу его размышлений революция предстает закономерным порождением самого исторического процесса. «Вывод следующий: книга Блока при всей своей внешней левизне глубоко реакционна. Она огромный шаг назад от настроений Ромена Роллана».

Такой же остросоциальный подход отличает и его внутренние рецензии для издательства на Дюамеля, Абеля Армана и др. Нельзя не принять во внимание, что в этих статьях отразились серьезные перемены в мироотношении Мандельштама. Ощущение своей связи с социалистическим обществом внесло новую окраску в его поэтику, в живую связь с искусством 20—30-х годов. Но было бы преувеличением думать, что ему удалось до конца осознать историческое содержание революции и особенно послереволюционного периода.

\* \* \*

Теоретические и критические взгляды Мандельштама складывались в особых условиях развития русской литературы 1910-х годов. Это была эпоха, когда академическое литературоведение, ограниченное узкими рамками культурно-исторического метода, биографизма и психологизма, было отодвинуто субъективистской методологией. Особенно популярной ко времени появления в литературе Мандельштама была критика, создаваемая крупными художниками и поэтами-символистами. Сложный эзотерический язык, лирическая непосредственность и патетичность стиля, философская терминология и яркая метафоричность определяли ее влияние на тогдашнюю литературу.

Было бы упрощением огульно отрицать значение символистской критики в целом для становления эстетики и литературной науки. В статьях В. Иванова, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Белого, не говоря уже о Блоке и Анненском, был совершен поворот к изучению внутренней природы искусства, к новому пониманию поэтики, внимательному изучению проблемы поэтического слова и, наконец, к пересмотру истории русской поэзии и восстановлению забытых имен (А. Григорьев, Ф. Тютчев и др.).

При всем своеобразии мощных индивидуальностей всех этих поэтов объединяло стремление перевести логический тип критического мышления на уровень эмоционально-художественного, субъективно-эстетизированного познания поэтического универсума. Их отличало идеалистическое мировоззрение, роковое устранение общественно-политической и социально-исторической проблематики, установка на «эстетизацию» критической прозы и подчеркнутое «внимание к чисто эстетическим оценкам, преобладание высокого, эмфатического стиля, насыщенного метафорами...» и, главное, «склонность к импрессионистическому субъективизму»<sup>1</sup>. Эстетика и поэзия символистов вступали в противоречие.

Молодые поэты, собравшиеся в 1912 году в «Цехе поэтов», а в 1913-м выдвинувшие лозунг «акмеизма», остро ощущали кризис символизма. В предисловии к поэме «Возмездие» А. Блок недаром определил состояние литературных настроений начала 10-х годов как «кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма»<sup>2</sup>.

Но участники антисимволистского движения 10-х годов не были едины. Степень социальной содержательности в творчестве Н. Гумилева, С. Городецкого, О. Мандельштама и А. Ахматовой была несоизмерима. Эстетизированный физиологизм В. Нарбута и М. Зенкевича, декоративная влюбленность «в сушу и море» Н. Гумилева отличались от позиции А. Ахматовой и О. Мандельштама, глухо ощущавших драматическое неблагополучие окружающего мира и изнутри подрывавших акмеистический тезис о «приятности» жизни.

Программный манифест Мандельштама «Утро акмеизма» открывается декларацией принципа объективного подхода к художественному произведению: «Для огромного большинства произведение искусства

---

<sup>1</sup> Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 196.

<sup>2</sup> Блок Александр. Собр. соч. в 8-ми т., т. III. М., 1962, с. 296.

соблазнительно, лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение».

Это написано в 1913 году. Здесь еще звучит некоторая неопределенность терминологии. Но главное в подходе Мандельштама — объективность существования произведения — тезис, подчеркнуто противопоставленный и Анненскому, который полагал, что «эстетическая критика стремится стать искусством, для которого поэзия была бы лишь материалом»<sup>1</sup>, и К. Бальмонту с его еще более четкой формулировкой: «Когда речь идет о творчестве, можно говорить лишь о своем ответном, отображенном, разбуженном, усложненном моей собственной личностью <...> новом, измененном или вовсе новом, вновь родившемся художественном впечатлении. А критика, как критика, есть нонсенс»<sup>2</sup>. Для Мандельштама цель критики — не только выражение своих впечатлений, но понимание объективной структуры чужого создания. Поэтому уже в ранних его анализах уяснение механизмов, действующих в самом произведении, связано с контекстами культуры. Субъективная прихотливость, свобода от воли автора органически неприемлемы для него.

Причем надо помнить, что мандельштамовское понимание критики — это не только отражение литературно-групповой борьбы (акмеисты против символистов), но и продолжение лучших традиций русской критики и литературной науки. В статье «Выпад» (1924) он требует: «Читателя нужно поставить на место, а вместе с ним и вскормленного им критика. Критики, как произвольного истолкования поэзии, не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию — науке о поэзии».

Мандельштама беспокоит, что богатый и яркий литературный процесс 20-х годов будет невнятно осмыслен и произвольно истолкован. «Еще с первых же шагов его посмертной жизни мы должны научиться, — пишет он в статье о Блоке, — познавать Блока, бороться с оптическим обманом восприятия, с неизбежным коэффициентом искажения».

Вырабатывая общую концепцию искусства, определяя основные категории поэтики, Мандельштам неразрывно соединяет историю литературы и современную критику. Его интерпретации современной литературы возводятся к историко-культурному процессу в целом. Он не может понять Блока, не увидев его места в картине эволюции русской поэзии. Нерасторжимое единство литературного про-

---

<sup>1</sup> Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 511.

<sup>2</sup> Бальмонт К. Наше литературное сегодня. — В кн.: Морское свечение. СПб. — М., 1910, с. 167.

цесса — от «Слова о полку Игореве» до Маяковского и Сельвинского — является одним из самых прочных убеждений поэта. Обозревая критическую литературу за год, прошедший после смерти Блока, он с отвращением пишет: «Болотные испаренья русской критики, тяжелый ядовитый туман Иванова-Разумника, Айхенвальда, Зоргенфрея и др., сгустившийся в прошлом году, еще не рассеялся.

Лирика о лирике продолжается. Самый дурной вид лирического токованья. Домыслы. Произвольные посылки. Метафизические догадки.

Все шатко, валко: сплошная отсебятина.

Не позавидуешь читателю, который пожелает почерпнуть знания о Блоке из литературы 1921—22 гг.

Работы, именно «работы», Эйхенбаума и Жирмунского тонут в этой литании, среди болотных испарений лирической критики» (из ранней редакции «Барсучьей норы»).

В этом конспективном обзоре критики 1921-1922 годов поразительно одновременное неприятие и народнических интерпретаций Блока у Иванова-Разумника, и произвольной «отсебятины» Ю. Айхенвальда. Критика для Мандельштама сближается и с современной наукой, и с философией. Она — опора диалога между различными явлениями культуры, а в конечном счете — мост между обществом и культурой. Критика — «вечно познавательное движение».

Поэтому он так резко напишет и о Розанове: «Да какой же Розанов литературный критик? Он все только щиплет, он случайный читатель, заблудившаяся овца — ни то, ни се... Критик должен уметь проглатывать томы, отыскивая нужное, делая обобщения; Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта...» (из ранней редакции статьи «О природе слова»).

Отсюда установка — «читать Пушкина так, как он написан». Вот принцип его эстетики. Первое качество критика — «историческое чутье». Второе качество, определявшее своеобразие его собственных статей, заключалось в установлении основной функции текста. Культура представлялась Мандельштаму как набор разнообразных текстов, колеблющихся между каноном и нарушением канона. Основное же в тексте — порождение новых смыслов, он подвижен и включен в социальную структуру, его понимание и оценка требуют научно-исторического подхода. Для Мандельштама текст перестает быть пассивным звеном передачи информации, он участник живой заинтересованности художника в строительстве окружающего мира.

\* \* \*

Для понимания поэтики Мандельштама важное значение имеет его *концепция культуры*.

На рубеже XIX—XX веков философская мысль о культуре раз-



вивалась под знаком противоборства самых противоречивых мировоззренческих установок. В предчувствии близящихся социально-исторических потрясений в начале XX века в жизнь входит разочарование в историческом прогрессе, в эволюционизме XIX века.

Теоретическим «фокусом» философско-эстетических взглядов Мандельштама, по-видимому, следует считать узел проблем, завязавшийся вокруг отношения истории к современности, культуры к гуманизму. «Культура» становится для Мандельштама материальным выражением истории, единством ее, хотя формально и не связанных, но внутренне слитых разновременных пластов. Именно здесь решается проблема человеческого бытия.

Взгляд Мандельштама на культуру имеет два аспекта. С одной стороны, он обусловлен определенной суммой представлений, свойственных науке, философии, историко-культурной эссеистике, вообще интеллигентскому сознанию начала XX века. Не случайно одна из первых его работ — статья «Петр Чаадаев», суть которой проясняется ссылкой на авторитет Чаадаева и его определения истории вообще, русской в частности. С другой стороны, Мандельштам в поисках закономерностей современной жизни и поведения современного человека выдвигает свое понимание истории и культуры, внутренним пафосом и определяющим законом которого является «архитектура». В статье «Поэтика Мандельштама» Л. Я. Гинзбург писала, что «архитектурность раннего Мандельштама следует понимать широко. Он вообще мыслил действительность архитектурно, в виде законченных структур,— и это от бытовых явлений до больших фактов культуры»<sup>1</sup>. Добавим, что это относится, на наш взгляд, не только к раннему Мандельштаму. «Архитектура» и «архитектурность» — приобрели у него значение основополагающих культурософских понятий. «Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство». Отсюда образ «хаоса», «пустоты», преодолеваемый творческим усилием истории.

«Земная клеть» в лирике Мандельштама заполнена архитектурой. И «желтизна правительственных зданий» Петербурга, «чудовищные ребра» собора Нотр-Дам, и «пятиглавые московские соборы» — весь этот грузный и вместе с тем легкий мир строений человеческих — философско-поэтическое воплощение понимания времени и культуры. Поэт погружен в непрерывающийся ход неутомимого творчества истории. Так возникает в стихах Мандельштама образ «исторического пстока» и иступленного «творчества истории» по строгим законам архитектуры.

Для него культура — некое замкнутое в себе историческое прост-

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982, с. 249—250.

ранство (берется событие, отраженное в мифе или литературе, в одной точке, на одной линии, независимое от проблемы пространственно-временных связей), единое мировое событие, независимое от отдаленности во времени, принципиально неприуроченное к историческому моменту. Оно сеть пульсирующих и перекликающихся мотивов. Поэтому Гомер соединяется с сиюминутной домашностью, Аяя София и Петрополис с сегодняшним днем. Основополагающее в системе взглядов Мандельштама противопоставление «культуры» — «природе» имеет программный характер. Оно привело поэта в известной мере к тупику. С одной стороны, он понимал социальную природу творчества, с другой, история и творчество приобретали независимый отвлеченно-гуманистический характер. Возникает ошибочная теория истории, как бы замкнутой временной петлей. Ход событий неотвратно возвращается на круги своя. Теория постоянных возвратов как бы объясняет для Мандельштама трагизм человеческого существования и соответственно мешает ему понять противоречия современной ему действительности, приводит, в конечном счете, к конфликту с своим временем. Ограничивает, тем самым, масштаб его подхода к литературе. Замкнутая цепь времени и существования человека выражена в «Ламарке», эстетическая программа — в «Грифельной оде». Этот своеобразный «глубинный философско-исторический фатализм» Мандельштама<sup>1</sup> определяет его понятие и самой истории, и связанного с нею понятия «культуры».

С точки зрения марксизма культурная жизнь, по существу, рассматривается как совокупность творческой практики и является целостным социально-историческим процессом. Для Мандельштама культура, как мы видим, в каком-то смысле внеисторическая целостность. Отсюда противоречия его концепции: с одной стороны, острое чувство историчности культуры, с другой — ощущение ее вневременности. Вместе с тем понимание культуры как духовного творческого процесса, а не простого накопления исторической информации определило антибуржуазную направленность его взгляда, отрицание реакционной концепции кризиса гуманистических ценностей (О. Шпенглер).

Идея архитектоничности мира противостояла постулатам символистов, особенно второго поколения (В. Иванов, А. Белый), которые на первое место выдвигали непостижимость мира как отражения «потустороннего». Конструктивное понятие для них — «музыка». Опираясь на объективно-идеалистическую эстетику Владимира Соловьева, развитую в его статьях 90-х годов («Общий смысл искусства», «О лирической поэзии», «Первый шаг к положительной эстетике»), они видели

---

<sup>1</sup> Громов П. А. Блок, его предшественники и современники. М.—Л., 1966, с. 392.

задачу искусства в религиозном воздействии. Такова мысль А. Белого о том, что образы получают связь и смысл «за пределами видимости»<sup>1</sup>.

Здесь позволим себе отступление.

Философия Соловьева была неоднозначна. Не случайна его ядовитая полемика с символистами — их субъективизмом, релятивизмом и скепсисом.

Это существенный момент. Критика Соловьевым философского схематизма, убожества буржуазного позитивизма, неприятие окружающей жизни, проблема целостности личности, ее отношение к вселенной не могли не увлечь философски настроенного молодого поэта.

Уже первые шаги Мандельштама в литературе явственно отражают увлечение Соловьевым. И первая книга стихов «Камень», и первая программная статья «Утро акмеизма» находятся в поле размышлений В. Соловьева. В учении Соловьева о «всеединстве» мира, в его трактате «Оправдание добра» мы находим следующее рассуждение: «Камень существует — это ясно из осязательного действия, которое он на нас оказывает... Камень есть типичнейшее воплощение категории бытия как такового, и в отличие от гегелевского отвлеченного понятия о бытии он не обнаруживает никакой склонности к переходу в свое противоположное; камень есть то, что он есть, и он всегда служил символом неизменного бытия»<sup>2</sup>.

В примечании Соловьев добавляет, что камень может служить проводником «живого действия духовных существ».

Именно здесь лежит разгадка принципа «вещности» «чудовищно уплотненной реальности», тема телесного, материального, противопоставленная символистскому видению мира как «леса символов». «Мы не хотим себя разлекать прогулкой в «лесу символов», — решительно заявляет поэт, намекая и на Вяч. Иванова, и на знаменитый сонет Бодлера «Соответствия».

Название книги Мандельштама — «Камень», воспринятое современной критикой как выражение ее философской сущности, связано с соловьевским пониманием «всеединства» мира, пересечения сущего, бытия и сущности (идеального и реального начала) и становления мира в Логосе (слове-идее). Вл. Соловьев различал два разных бытия:

---

<sup>1</sup> Андрей Белый. Арабески. М., 1911, с. 31.

<sup>2</sup> Соловьев Вл. Собр. соч., т. VII. СПб., 1903, с. 198. Ср. в стихах философа: «Мне сладок сон и слаще камнем быть». Видимо, историко-софская концепция Соловьева сыграла известную роль и в статье Мандельштама о Чаадаеве, и в его оценке К. Леонтьева в «Шуме времени».

одно — идеальное — он называл сущностью, другое — реальное, действительное — он называл природой<sup>1</sup>.

В литературе не раз отмечалось, что первая книга стихотворений Мандельштама, как и ее название, связана с поэзией Тютчева<sup>2</sup>. Однако в равной мере она отражает идеи Соловьева. На связь названия своей книги с Соловьевым и Тютчевым указал и сам автор. В «Утре акмеизма» мы читаем: «Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь... Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания».

Мандельштам не случайно выделяет в системе ключевых слов Тютчева («день», «ночь», «хаос» и т. д.) именно камень. На мой взгляд, поэт воспринял Тютчева через философскую интерпретацию Соловьева.

Вспоминая «ужас» Соловьева перед финскими валунами, Мандельштам выразил свое поэтическое понимание основных положений трактата Вл. Соловьева «Оправдание добра. Нравственная философия» (1894—1897). Соловьев подчеркивал единство и целостность всего мира — и духовного и физического. «Всеисторическое развитие — и не только человечества, но и физического мира — есть необходимый путь к совершенству»<sup>3</sup>. Философ подчеркивал необходимость всемирного процесса, с «нераздельностью духовного и материального бытия».

Так возникает у него картина взаимосвязанности, процесса движения от камня и моллюска до высших стадий духовной жизни человечества. Уже материальное и растительное царства содержат в себе потенциально человека, ибо мир — это «собирательное всемирное тело». Таким образом, процесс развития — это своеобразный процесс собирания вселенной<sup>4</sup>, который Мандельштам назовет «архитектурой».

Все ступени становления вселенной связаны друг с другом, пронизывают друг друга. Поэтому для Соловьева камни и металлы отличаются «своим крайним самодовольством и консерватизмом». Для понимания смысла, который включен в название книги Мандельштама, важно отметить, что камень (растение, животное), по Соловьеву, не только существует, но и «сознает свою жизнь в ее фактических состояниях»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> См.: Лосев А. Ф. Вл. Соловьев. М., 1983, с. 110.

<sup>2</sup> См., напр., Тоддес Е. Мандельштам и Тютчев. *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1974, vol. XVII.

<sup>3</sup> Соловьев Вл. Собр. соч., т. VII, с. 184.

<sup>4</sup> См.: Там же, с. 185, 204.

<sup>5</sup> Там же, с. 197.

В этом понимании всепроницаемости всех явлений мира, неразличимости и неразъединимости духовного и материального начал в Логосе (слове-идее), на мой взгляд, заключена сущность композиции сборника «Камень», противопоставляющего два лирических ряда — бытие «я» в пустом мире и архитектуры как основы строительства культурно-исторических ценностей<sup>1</sup>. Здесь возникает аналогия между двумя моделями мира: пустоты-хаоса, организации-космоса. Поэтому в стихах «Камня» господствует натурфилософское понимание свободы и творчества (или творения мира). Тютчев здесь преобразуется. Это был для Манделъштама выход «к сильному и стройному мироощущению». В этом смысл собирания вселенной («Я и садовник, я же и цветок, // В темнице мира я не одинок»). И когда мы читаем: «Из омута злого и вязкого // Я вырос, тростинкой шурша», или: «Быть может, я тебе не нужен, // Ночь; из пучины мировой, // Как раковина без жемчужин, // Я выброшен на берег твой», — узнается модель пересекающихся «царств» Соловьева, единая цепь движения от моллюска до человека.

Было бы преувеличением представлять влияние Соловьева как решающее в становлении поэтического мировоззрения Манделъштама. Но существенно то, что на него влияли именно те стороны философских размышлений Соловьева, которые были связаны с традициями русской демократической и оппозиционной мысли.

Особенность мышления Манделъштама проявилась и в его отношении к критике плоского позитивизма и эволюционизма у А. Бергсона. В понимании времени он ссылается на французского философа, но вкладывает в его термины свое содержание. Бергсон, критикуя позитивизм, отрицает объективное существование времени и пространства. Время для него — лабиринт субъективных чувств индивидуума. В «Творческой эволюции» он доказывает «естественную невозможность постигнуть жизнь». В конечном счете для него основа литературной науки — интуитивизм.

Манделъштам, не принимающий интуитивизма импрессионистической критики, тем не менее воспользовался бергсоновским образом пространственного и временного развития исторических (литературных) явлений. Это вело его к неустранимым противоречиям. В духе положений исторической поэтики Веселовского он говорит не о горизонтальной причинно-следственной цепи развития литературы, а о вертикальном развертывании органически родственных явлений в разных пластах культуры («веер явлений» в «О природе слова»). То есть Манделъштам подходит к вопросу типологически, видя в истории не внешние изменения, а движение внутренне неизменных структур,

---

<sup>1</sup> Ср. в указ. статье Е. Тоддеса, с. 78.

при котором «культура» является «инфраструктурой» социального организма. Ценности культуры являются при этом как бы «внутренней формой» культуры, в которой переплетаются вневременные пласты.

Тем не менее, опираясь на теорию Бергсона, он невольно противопоставил типологический подход историческому. Внутренняя связь литературных процессов как бы изымалась и противостояла историческому ходу. Это основное противоречие концепции культуры Мандельштама, тяготевшее и над всей его последующей деятельностью. Острые и точные исторические характеристики, понимание связи духовной жизни и политики (например, в статье «Огюст Барбье») сочетались с утверждением вневременности поэзии. Отсюда и отказ от категории исторического прогресса в литературе.

Далеко не случайно, что книгу «О поэзии» открывает статья «Слово и культура». Статья была впервые напечатана в 1921 году и знаменовала собой противоречивое понимание Мандельштамом революции. Она внутренне полемична, ибо возникла в атмосфере необыкновенно острых споров о художественном наследстве. Классика нередко получала резко отрицательное и вульгарно-социологическое истолкование в статьях футуристов, пролеткультовцев, а позднее рапповцев. Сложность практического решения вопроса о традициях особенно ясно ощущалась в эпоху становления советской поэзии.

Пафос статьи Мандельштама и заключается в широкой, можно сказать, культурологической постановке этого злободневного вопроса. Отсюда гневное неприятие чисто формальных поисков, разрушения формы. «В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение — все это еще *décadence*». И далее, перечисляя наиболее левые школы в искусстве, Мандельштам называет это «самоубийством по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух...».

Адрес этих упреков ясен и целиком находится в контексте первых лет революции. В 1928 году, готовя статью для книги, он уже снимет этот кусок, ибо многие крайности левого искусства уйдут в прошлое.

Главная тема статьи, да и всей книги,— тема жизненного значения культуры старого мира для нового советского общества. «Да, старый мир — «не от мира сего», но он жив более, чем когда-либо...» И в другом месте: «Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему». В этом смысл его тоски по глубинным слоям времени, и отсюда лозунг: «Революция в искусстве приводит неизбежно к классицизму». По-видимому, «классицизм» имеет здесь

значение не школы, а всего массива художественных ценностей, созданных классиками. В условиях «ускорения исторического процесса» классическое наследие не только утоляет духовный голод, но и становится основой, почвою, черноземом творческой энергии. Открытость старой культуры новому обществу — вот его заветная мысль. Из нее и вывод, что «социальный переворот принес более глубокую «секуляризацию», и необычно звучащая формула: «Культура стала церковью». Речь идет не о религиозном институте, не о догматах религиозного мировоззрения. Ясно, что для автора именно культура заменила религию, превратилась в духовный центр (церковь) общества, что к ней перешли функции выражения нравственного и социального кодекса современного человека. В ней — выражение высших гуманистических идеалов. В ней «простой хлеб» заменил «священную жертву» церковного обряда. Революция освободила человека: «Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье».

Тема культуры для народа, тема спаянности поэзии и высших законов бытия нашла отражение и в другой работе, включенной в книгу «О поэзии».

Статья «О собеседнике» имела принципиальный характер и в годы ее первой публикации (1913), и затем, в 1928 году, когда, отчасти переработанная, она была включена в книгу. В 1913 году мысли этой статьи формировались в русле раздумий над путями преодоления символизма, в отказе от его субъективизма, от его установки на «потустороннее». Уже тогда складывалось представление Мандельштама о том, что поэзия должна «следить за веком, за шумом и прорастанием времени».

Когда впоследствии он скажет: «память моя враждебна всему личному», — он выразит свою излюбленную мысль о поэтической объективности, придающую единство всему его творчеству. «С кем же говорит поэт?» — вот «мучительный и крайне современный» вопрос. Он будет стоять перед Мандельштамом до самого конца его жизни. «Отказ от собеседника» обесценивает поэзию. Поэтому для него неприемлемы «самовлюбленность» символистов, пренебрежение читателем у Бальмонта. Но речь идет не просто о читателе, речь идет о «провиденциальном собеседнике», или, говоря иначе, о включенности поэзии в стихию исторической жизни, в неразрывную связь настоящего с прошлым и будущим.

В статье Мандельштама явно проступает связь понятия «провиденциального собеседника» с тютчевской темой, кстати, особенно часто обсуждавшейся в критике в 1910—1913 годах. Без сомнения, о Тютчеве, о его литературной судьбе думал Мандельштам, когда писал «О собеседнике». Сама судьба поэзии Тютчева, не понятой современниками («конкретный собеседник») и как бы адресованной будущему чита-

телю, лежит в основе размышлений Мандельштама над отношением между поэзией и читателем. И самое название статьи, и ее образы, смысл и лексика заставляют вспомнить стихотворение Тютчева «Цицерон» (1830), в котором миссия поэта объявлена как соучастие в «объективных» мировых началах.

Блажен, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые!  
Его призвали всеблагие  
Как собеседника на пир.  
Он их высоких зрелищ зритель...

Мандельштам в своей статье осмысляет не только тютчевское понимание поэзии, но и тютчевскую литературную судьбу (непонятость современниками). И это определяет установку на «современника будущего», которая вызывает к жизни метафору: «Обменяться сигналами с Марсом, конечно, не фантазируя,— задача, достойная лирического поэта». Марс — будущее человечества.

Перепечатывая эту статью в 1928 году, Мандельштам многое сократил и вывел на первый план тему культуры нового общества, к которому обращено творчество поэта. Это перекликается с основной темой всей книги. Мысль, мучительно осмысливаемая поэтом: современная поэзия должна стать «хлебом» революции, должна освоить все художественные ценности прошлого.

«Собеседник» тютчевский, пирующий на горних высотах с мировыми силами, теперь преобразуется в «собеседника» непосредственно окружающего поэта социального мира.

Статья раскрывает его обновленное понимание культуры как набора текстов, канонов, новых и старых художественных кодов. В его интерпретации функция текстов (всего массива исторического творчества) — порождение новых смыслов, новых ценностей. Поэзия не может быть пассивным орудием передачи культурной информации, но и не должна отказываться от наследия прошедших веков.

Мысль эта получает новое содержание в 1935 году, в рецензии на книгу А. Адалис «Власть». Здесь он жестко сформулирует задачу поэта: «Прежде всего необходимо дышать не для себя, не для своей грудной клетки, а для других, для многих, в пределе — для всех. Воздух, который мы в себя вобрали, нам же не принадлежит...» Как всегда у Мандельштама, тема дыхания — и образ и формула, которая все чаще появляется в его стихах 30-х годов («Я должен жить, дыша и большевая, // Работать речь, не слушаясь, сам-друг», «Я кружил в полях совхозных, // Полон воздуха был рот», «Уже не я пою — поет мое дыханье») и соответствует его пониманию включенности поэтического творчества в жизнь общества. В этой образной формуле поэзия



определяется как дыхание (в-дыхание) воздуха. Воздух становится образом лирической и социальной жизни народа. Связь поэзии и народной жизни получает значение основополагающего принципа. Отсюда трансформация его идеи неприемлемости субъективизма в идею социальной предопределенности: «Лирическое себялюбие мертво, даже в лучших своих проявлениях. Оно всегда обедняет поэта». Эта мысль проходит красной нитью через его статьи и рецензии 20-х годов. Поэтическое творчество — осознанная поэтом степень социальных ценностей: «ничто социально-пережитое не пропадает». Внутриличностная и социальная организация не только пересекаются, но и являются предпосылкой творческой свободы.

\* \* \*

Вопрос о поэзии и ее существовании — один из жизненно необходимых вопросов, стоявших перед Мандельштамом с самого начала его деятельности. Поль Валери однажды сказал, что достойно изумления количество подходов к определению существа поэзии. Мандельштама не менее Валери поражало это разноречие. Но оно не мешало ему связывать проблемы поэзии с широким культурно-историческим фоном.

Поэтика Мандельштама — своеобразна и неповторима. Во-первых, изложение его «искусства поэзии» дано в поэтически-метафорической форме. Термины его поэтики находятся на грани дискурсивного (научного) и поэтического языков. Они необычны и непривычны. Но, выстроенные в ряд, эти термины-образы приобретают значение продуманной научно-поэтической концепции.

Во-вторых, что сразу же бросается в глаза, — это органическое восприятие поэзии как части культуры, как существенного элемента творчества истории. В этом плане позволительно назвать поэтику Мандельштама «культурологической». С удивительной легкостью и свободой он оперирует историей, биографией, эпохой. Вне них для него не существует объективного анализа поэзии. Поэтому он так почтительно относится к историкам. В числе достоинств Блока он отмечает то, что «Блок слушал подземную музыку русской истории», и «из каждой строчки стихов Блока о России на нас глядят Костомаров, Соловьев и Ключевский». Вне истории нет поэзии, вне историков нет понимания. И потому: «Ключевский, добрый гений, домашний дух, покровитель русской культуры...»

Не случайно его привлекали к себе и чисто исторические и культурологические темы («Девятнадцатый век», «Кровавая мистерия 9-го января», «Огюст Барбье», «Чаадаев»). История у него всегда порождает миросозерцание; мировоззрение, порожденное данным временем, — почва искусства. Как выразителен, например, итог размышлений над

XIX веком: «В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур». В 1922 году, говоря о «крушении выходцев девятнадцатого века», он торжественно закончит статью словами:

«В такие дни разум энциклопедистов — священный огонь Прометея». Вспомним, что в 1914 году в статье о Шенье он иначе говорил об исчерпанности энциклопедистов, о законченности их роли в культуре.

В соответствии со своими философскими взглядами Мандельштам как бы отделил собственно историю, как нечто преходящее, и «инфраисторию» — как органическое бытие ее внутренних закономерностей, так сказать, в типологических чертах. Именно эта «инфраистория» находит воплощение в поэтических образах, несущих в себе глубинное соединение прошлого и проблемы современного человека вообще. Так рождается идея *понимания* в поэзии. В записной книжке появляются слова: «Пастернак — человек всепонимания, я — человек исключительного понимания. И Гете — человек всепонимания» (сообщено С. Василенко и Ю. Фрейдиным).

Запись эта содержит очень важное признание Мандельштама. «Исключительное понимание» включает в себя и аналитичность его ума, и известную ограниченность его интересов, ориентированных на определенный круг явлений жизни и искусства в отличие от олимпийского всепонимания Гете.

Поэты дают определение поэтического искусства в самых неповторимых метафорах, странных, на первый взгляд, приметах, погружая его в различные пласты жизни. Для Пастернака — «это — круто налившийся свист, // Это — щелканье сдавленных льдинок...»

У Мандельштама ключевыми словами определения поэзии являются «плуг», «роза» и «дыханье». Они — символы связи поэзии с землей (миром), воздухом (временем). Отсюда образ: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем оказываются сверху...» И — в стихах:

Время вспахано плугом, и роза землю была...

«Роза» здесь появляется из манифеста С. Городецкого, где этот образ направлен против символистского понимания поэзии. У Мандельштама еще более решительный шаг к отрицанию символистской отстраненности от реального мира, когда поэзия говорит на «священном языке жрецов и волхвов». На этом фоне особенно выделяет Мандельштам Блока, ибо «он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени». «Метафизика здесь ни при чем. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность», то есть реальность поэтического мира.

Двоякая правда настоящего и прошлого, по Мандельштаму, со-

ставляет цель поэзии... Поэтому «взгляд на поэта как на «птичку божию», очень опасный и в корне неправильный взгляд. Нет основания думать, что Пушкин в своей песенке под птичкой разумел поэта».

Отталкиваясь от символистского мифа, Мандельштам обращается к анализу поэтического акта. Он стремится понять его через объективные категории художественного смысла, поэтического слова и своеобразного понимания эллинистической природы русской культуры. Мандельштам с редкой чуткостью к историко-культурной феноменологии оперирует первоэлементами искусства. Причем в сложном мире разворачивающегося времени он делает объектом поэзии не только вечные темы любви, смерти, одиночества «я» в мире, но и коллизии современной жизни. Связь мифов, культурно-исторических стереотипов с темами современности, насыщающая его поэзию, выдвигает на первый план вопрос о судьбах человеческого бытия.

При таком подходе к поэзии господствует не «отвлеченная эстетика слова», а «живая поэзия слова-предмета», не идеалист-мечтатель Моцарт, «а суровый и строгий ремесленник-мастер Сальери». Не случайно к имени Сальери обращаются в XX веке многие художники. Сальери посвящает С. Эйзенштейн свою работу «Неравнодушная природа». В этом феномене особый смысл. Необходимость ясного осознания своего мастерства, смысла художественного творчества. В высшей степени знаменательно, что Мандельштам, почти в полном согласии с Эйзенштейном, отталкиваясь от иррационализма, настаивает на внутренней логичности художественного творчества. В логике заключена главная особенность искусства — *неожиданность*, непредсказуемая новизна видения мира, пронизанная удивлением перед реальностью. «Логика есть царство неожиданности,— читаем мы в «Утре акмеизма».— Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь — для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением...»

Здесь и начинается Язык, Слово и его главенствующая роль в художественном произведении. Через слово мы проникаем во внутреннюю пластичность произведения, в ощущение вибрации художественного сознания.

Надо всем у Мандельштама царит Язык. Он испытывает величайшее преклонение перед словом. Язык — основа культуры, нации, ее жизнь и движение. Слово — и результат культуры, и культуростроительный механизм, Акрополь, противостоящий хаосу, небытию. Он выражение бессмертности «организации», социально-исторической «архитектуры», противопоставленной стихии.

Один из важнейших принципов его поэтики — глубинное, органическое чувство языка у поэта и читателя. Язык как бы самая основа поэзии, ее смысловая материя, порождающая образ мира и его судеб.

Это не столько форма, сколько содержание литературы. Язык уже сам по себе и поэтическое видение мира, и самая действительность, материальное существование самой поэтической мысли. Поэтому он и форма и содержание. Слово рождается в «глубочайших недрах речевого сознания» народа. Мандельштам ставит вопрос: чем определяется единство, преемственность русской литературы? Эту неразрывную связь он видит в языке. «Когда прозвучала живая и образная речь «Слова о полку Игореве», насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте,— читаем в статье «О природе слова»,— началась русская литература». «...Русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью».

\* \* \*

В учении о поэзии и прежде всего о поэтическом слове у Мандельштама существует важнейшее понятие, связывающее в единство поэзию и культуру. Это понятие — эллинизм. «Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения...»

Это понятие шире представления об античных стилизациях в творчестве поэта. В этот термин, более того — лозунг, Мандельштам вкладывает представление о свободном и полноправном проявлении творческого начала нации, специфического характера русской культуры. Эллина передали свое цветущее наследие русским, и только русскому народу. Рим — с его механизированной, сухой и антигуманной природой — достался во владение Западу. Поэтому на Западе язык, по его выражению, замкнут стенами государственности и церковности. В России язык сохранил единство науки, культуры не филологически, «а через принцип внутренней свободы».

Поэтому эллинистическая природа русского языка и поэзии заключается по Мандельштаму в органичности его природы, ясности и прозрачности мысли, звучащей полноты. Поскольку язык — это не слова, а само творчество, само название и крещение мира.

Не входя сейчас в оценку теории поэтического языка Мандельштама с точки зрения современной науки, нужно отметить его устремленность к попытке уяснить себе смыслообразующую роль языка в поэзии. Поэтому для него неприемлемо ни учение о слове символистов, ни концепции футуристов.

Теургический, жреческий язык для Мандельштама неприемлем. Идя вслед за Потебнею и Веселовским, он говорит об обогащении внутреннего содержания слова в поэтическом языке. Веселовский в

«Исторической поэтике» писал, что каждая культура эпохи обогащает внутреннее содержание слова новыми успехами знания, новыми понятиями человечности».

В основу поэтики он положит проблему целостного человека. Он скажет, что новая поэзия и новая поэтика это та, «в центре которой стоит человек, не сплюснутый в лепешку лжесимволическими ужасами, а как хозяин у себя дома...» («О природе слова»).

Поэтому в поэзии он требует «внутреннего эллинизма» — «адекватного духу русского языка...». Безбрежная стихия русского языка — почва всей исторической жизни нации, и Мандельштам определяет ее вклад в мировую культуру. «Столь высокоорганизованный, столь органический язык не только — дверь в историю, но и сама история». Этим объясняется его ненависть к «снобам» и формальной игре со словом, потерявшим смысл, и, наконец, его утверждение в 20-х годах, что именно народ сохранил свежее и полное чувство языка. «Массы, сохранившие здоровое языковое чутье,— читаем мы в «Выпаде»,— те слои, где произрастает, крепнет и развивается морфология языка, еще не вошли в соприкосновение с русской лирикой. Она еще не дошла до своих читателей...»

Так пишет он в 1924 году в уверенности в грядущем слиянии масс и поэзии.

Эстетика Мандельштама, таким образом, захватывает не только искусство, но и жизненные установки людей во всей многосложности их обихода и существования.

Поэтому и в поэзии он требует не стилизации, не перевода, а создания новой, своей самобытной культуры, особо выделяя героический эллинизм Анненского.

В силу этого центральным в его учении о поэтической речи, выраженном полнее всего в «Разговоре о Данте», становится представление о непрерывном «изменении орудий поэтической речи», в основе которого лежит учение о слове, которое «является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку». Отсюда поэтическая речь — это «скрещенный процесс» двух звучаний, сложный переход от слова к знаку, от знака к образу. При этом главное свойство образного мышления — в *обратимости*. Обратимость лежит в основе сложного взаимоперехода образов друг в друга и расхождении их друг с другом. Это как бы обмен веществ какой-либо планеты, определяющий слияния «семантических циклов», из которых складывается художественный смысл произведения.

Обратимость также объясняет саморастворимость в этом пластическом смысле всех поэтических средств. «Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу...»

Исходя из такого понимания, Мандельштам решительно выступает

с призывом к «обмирщению русской речи» и с протестом против чисто формальной игры словом, вне поэтического мира и художественного смысла. Потому что «поэтическую речь живет блуждающий, много-смысленный корень».

\* \* \*

Сложность поэтического произведения, его многослойность, семантические переключки образов, как бы «разыгрывающих» подвижный и неустойчивый мир стихотворения, привели Мандельштама к поиску особых приемов анализа. В филологической науке, как традиционной, так и новой, в начале XX века предметом исследования чаще всего являлось статическое состояние стихотворного текста, его результат, а не процесс его становления. «Динамический» подход (попытка описать движение семантического ядра стихотворения) был присущ скорее работам самих поэтов — например, Цветаевой, Пастернака. Но это большей частью серия эскизных импрессионистических набросков, метафорического (вторичного) описания внутренней динамики становящегося поэтического мира. Мандельштам же, начиная с «Заметок о Шенье» и кончая «Разговором о Данте», искал *логические* основания новой технике интерпретации и описания многослойности художественного текста, основных линий связи между словами, относящимися к различным областям мысли и действительности. Так возникает у него определение: «Вот эта зыбкость соотношений отдельных частей речи, их плавкость, способность к химическому превращению при абсолютной ясности и прозрачности синтаксиса чрезвычайно характерны для стиля Шенье».

В описании поэзии А. Шенье вырисовываются градации конкретности, различные уровни бытия, как бы накладывающиеся друг на друга, сквозь которые прорастает образ мира во всем непосредственном слиянии абстрактно-философского плана с конкретно-историческим. Здесь и то, чем «Шенье еще духовно горел — энциклопедия, деизм, права человека», и «дионисийский характер», и его «живая ненависть и боль». Вместо состояния статики, устойчивого мира, заключенного в раму неподвижного александрийского стиха, возникает модель становящегося поэтического смысла.

«Динамический» подход к описанию семантики стиха фиксирует *процесс*. В «Разговоре о Данте» мы находим не только описание конкретного дантовского произведения, но и общую модель развертывания художественного произведения. Здесь возникает удивительная картина взаимосцепления между образами, темами, мотивами, создающими художественно-смысловые комплексы, из которых складывается произведение.

Весь образ поэмы Данте воспринимается как бесконечное пере-

движение различных элементов, смысловых потоков, образных структур и бесконечно подвижного слова. «Читая песни Данта, мы получаем как бы информационные сводки с поля военных действий и по ним превосходно угадываем, как звукоборствует симфония войны...»

В этом метафорическом описании подвижного протекания произведения — сама суть поэтики, как ее понимает Мандельштам. Серия мелькающих и колеблющихся образов складывается в единую картину художественного смысла. «Цель ее — дать в виде разбросанной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита, те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы».

В этом суть понимания Мандельштамом композиции, важнейшей для него категории, ибо здесь окончательно выясняется соотношение художественно-смысловых комплексов, одновременно близких и далеких друг от друга.

В качестве внутреннего стержня, или оси, «центрального солнца всей системы», выступает «поэтическое credo», то есть художественная концепция, утверждаемая поэтом.

Такое понимание композиции невольно заставляет вспомнить творчество самого О. Мандельштама. В его поэзии, да и в прозе господствует особый поэтический строй, в котором стержнем произведений является переплетение смыслов, система ассоциативных связей, создание новых значений, выступающих не как самодовлеющая формальная категория, а как динамическая система принципов, отражающая специфику художественного мышления писателя.

Новое у Мандельштама в том и состоит, что пересекаются и соприкасаются «далековатые идеи». Его мир — сферичный, многолинейный, а не однозначно направленный. Отсюда его неприятие основополагающего понятия формальной школы — «прием», ведь в произведении — сложные перемещения функциональных элементов, движимых энергией поэтической мысли и поэтического слова. Из понимания композиции поэтического произведения, которое настойчиво утверждал Мандельштам, нетрудно вывести особенности его собственного взыскательного творчества. В 1928 году Н. Л. Степанов это очень точно отметил в рецензии на сборник «Стихотворения»<sup>1</sup>.

Говоря о дантовском понимании формы, Мандельштам особо выделяет процесс порождения художественного смысла: «Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль». Прав исследователь, писавший: «Метод анализа в «Разговоре» явно отличается как от социологического, так и от формального — двух направлений

---

<sup>1</sup> «Звезда», 1928, № 6, с. 124.

нашего литературоведения двадцатых — тридцатых годов. Сам О. Манделъштам в спорах о существовании поэтического относил себя к «смысловикам». В теории ему были чужды каталоги стилистических приемов, преподнесенных то ли в виде суммы, то ли в виде системы, как в творчестве ему была чужда установка на «прием как таковой»...»<sup>1</sup>

Смысловое, семантическое понимание произведения связано с утверждением динамического характера всякого художественного творчества. Композиция поэтому не является простым сочетанием отдельных мотивов, образных отрезков, монтажным соединением художественных единиц (отсюда неприятие Манделъштамом киномонтажа), но органическим прорастанием «содержания-концепции» в своеобразную, неповторимую форму художественного смысла (выжимание). Из этого понимания вырастает представление о «Божественной комедии» как «тринадцатитысячграннике», созданном работой пчел, одаренных «гениальным стереометрическим чутьем».

Трансформация, или, говоря термином самого Манделъштама, *метаморфоза*, — вот что лежит в основе его методики анализа. Именно понятие метаморфозы определяет изменчивость, постоянный переход из одного состояния в другое любого элемента художественного произведения, подвижность и пластичность целого (концепции). Недаром возникает мысль о саморастворении художественных элементов произведения в живом движении поэтической мысли. Эта идея совпадает с некоторыми положениями Поля Валери, во многом близкого, как уже отмечалось, Манделъштаму и в области поэзии, и в области теории: «Поэт бессознательно движется в сфере *возможных* связей и превращений, где он подмечает, или же получает, лишь мгновенные и частные эффекты, необходимые ему в какой-то момент его скрытого действия».<sup>2</sup>

Понятие превращений (метаморфозы) объясняет и несколько неопределенные, «текущие» формулировки Манделъштама. «Внутренний образ стихотворения» — термин, сравнительно часто появляющийся в его критической прозе. «Стихотворение живо, — пишет он в 1921 году, — внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта».

Из этих слов явствует отказ от застывшего слова, омертвевшего образа, принципиальное утверждение живого диалектического движения поэтического произведения от замысла и до завершения.

---

<sup>1</sup> Пинский Л. Послесловие к кн. О. Манделъштама «Разговор о Данте». М., 1967, с. 64.

<sup>2</sup> Валери Поль. Об искусстве. М., 1976, с. 395.



...Пафос поэтики Мандельштама — пафос принципиального утверждения высших социальных, нравственных, культурно-исторических ценностей в их неповторимо-своеобразной, органически целостной форме.

\* \* \*

В начале 20-х годов Мандельштам деятельно участвует в литературной жизни, сотрудничает в различных периодических изданиях (Москвы, Петербурга, Ростова-на-Дону, Киева, Харькова), откликается на многие явления советской литературы. В статье «Гуманизм и современность» дана исходная формула, объясняющая его отношение к революции: «Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена ее призыванием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку, расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, раздувая пламя его индивидуального очага до размеров пламени вселенского. Грядущее холодно и страшно для тех, кто этого не понимает, но внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии так же ясно для современного гуманиста, как жар накаленной печки сегодняшнего дня».

Если учесть, что это печатается в Берлине, в газете «Накануне» (1923), то есть предназначено для русской эмиграции, такое понимание социализма, его высокогуманистического пафоса, чувство грядущего его всемирного господства, изложенное своеобразным языком поэта, приобретает особое значение.

В эти годы преобладающие интересы Мандельштама перемещаются с поэзии на прозу. Б. М. Эйхенбаум, как бы подводя итоги многолетним спорам, писал в 1924 году: «Сейчас в центре литературы — проблема прозы. Пропал интерес к интимным формам, более того — к стиховой речи вообще»<sup>1</sup>.

В спор о характере романа, о сюжетности, проблеме психологического содержания прозы вступает и Мандельштам рядом рецензий и замечательной статьей «Конец романа», напечатанной в 1922 году и перепечатанной в 1928-м в книге «О поэзии». Не случайно в 1923 году в рецензии на роман А. Белого «Записки чудака» он непосредственно свяжет свою оценку с дискуссией о романе: «В то время как в России ломают головы, как вывести на живую дорогу освобожденную от лирических пут независимую прозаическую речь, в Берлине в 1922 году появляется в издании Геликона какой-то прозаический недомерок...»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. О Шатобриане, о червонцах и русской литературе. — «Жизнь искусства», 1924, № 1, с. 3.

<sup>2</sup> «Красная новь», 1923, № 5, с. 400.

Статья «Конец романа» была одним из самых глубоких в начале 20-х годов теоретических размышлений о проблеме жанра. Неизменно тонкие оценки Мандельштамом современных прозаиков (от А. Белого и до Ильфа и Петрова), высказанные в различных статьях и рецензиях тех лет, не были случайными и разрозненными. Они подчинены общему взгляду критика, для которого проблема жанра решается в непосредственной связи с широкой культурологической перспективой. Глубокие определения общих историко-типологических особенностей романного жанра сближают, как уже сказано, Мандельштама с теорией и методами исторической поэтики А. Н. Веселовского. Влияние последнего проявляется в самом типе критического мышления Мандельштама. В статье о романе как бы осуществлена основная установка Веселовского, писавшего по поводу романа, что «история поэтического рода — лучшая проверка его теории»<sup>1</sup>. Определение, как выражался Веселовский, «общественно-психологического типа», заключенного в поэтической деятельности, очень важно было для теоретических построений Мандельштама.

В «Конце романа» сформулированы исторические и художественные особенности жанра от его начальных форм и до XX века.

Мандельштам увидел в романе «столько же художественного события, сколько события в общественной жизни. Происходило массовое самоопознание современников... Роман воспитывал целые поколения...».

Это смелое положение выдвигало на первый план социально-историческую обусловленность жанра. Отсюда тонкие наблюдения над историей романа XIX века, его связи с эпохой наполеоновских войн (Стендаль), с заменой выдающегося героя заурядным человеком. Меняется тип романа, в котором «центр тяжести переносится на социальную мотивировку» (Бальзак, Золя). «Все это,— пишет поэт,— наводит на догадку о связи, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории».

Все эти прозрения получают впоследствии широкую разработку в советской теории романа, специальные исследования подтвердят методологически точную постановку вопроса у Мандельштама.

Когда он пишет о распаде сюжетности в современном романе, то связывает это прежде всего с бессилием психологических мотивов «перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой». В редакции 1922 года, говоря о том, что нет романа о «крупнейшем событии конца 19 века — Парижской коммуне», он отмечает, что роман от личности перешел

---

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. Вып. 1. СПб., 1886, с. 26.

в «огромный мир общественных явлений», от биографии к хронике, летописи.

Это своеобразное понимание романа, его социальной роли и художественного значения нашло воплощение в его многочисленных откликах на западную и советскую прозу. Так, неприемлема для него «германская модернистская новелла». В рецензии 1923 года на «Еретика из Соаны» Г. Гауптмана он резко говорит, что книга не годится даже для вагонного чтения. Для него неприемлемы и «символические и мистические запросы», и то, что это «разновидность повествования, уснащенного психологией и высокопарной символикой, но не лишенного внешней занимательности».

В развитии своей теоретической программы в том же 1922 году он печатает своего рода обзор «Литературная Москва», первая статья которого посвящена текущей поэзии, вторая — под названием «Рождение фабулы» — прозе.

В этой статье культурно-исторический архетип романного жанра рассматривается на конкретном, злободневном материале прозы 20-х годов. Как и многие другие, он отмечает властный захват прозой ведущего места в литературе. Поэзия «не смогла удовлетворить потребности читателя, приобщиться к чистому действию словесных масс, минуя личность автора, минуя все случайное, личное и катастрофическое (лирика)».

Именно поэтому «революция оказалась благоприятной возрождению русской прозы». При этом его неприятие вызывает и символистская проза, и психологическая бытовая беллетристика. «Беллетристика с психологией» Л. Андреева, Е. Замятина, С. Сергеева-Ценского, И. Шмелева тоже ему чужда. И наряду с этим он заявляет: «Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого». Не без некоторой иронии он говорит о прозе серапионовцев и Б. Пильняка, которые «возвращаются обратно в лоно беллетристики». И тем не менее он видит в Пильняке, Пришвине, Никитине и особенно Вс. Иванове — «залог жизненности» и считает их «подлинными детьми фольклора». Вырастает различие двух исходных точек современной прозы — быта и фольклора: «Быт — омертвление сюжета, фольклор — рождение сюжета».

В свете общего понимания романа в термин «фольклор» включено понятие живой вовлеченности в народную жизнь и культуру. В этом особость позиции Мандельштама в спорах тех лет. Когда В. Шкловский писал: «Но мы, футуристы, ведь вошли с новым знаменем... Ведь мы раскрепостили искусство от быта...»<sup>1</sup>, — то это не совпадало с мыслью Мандельштама. Шкловский писал об освобожде-

---

<sup>1</sup> Шкловский В. Об искусстве и революции. — «Искусство коммуны». П., 1919, № 17, с. 2.

нии от быта, Мандельштам говорит об олитературенном быте, чуждом подлинности жизни. Для него быт должен стать философски и социально насыщенным, и поэтому он должен слиться с фольклорностью как подлинностью, пересечься с культурно-историческими архетипами.

Не случайно, что через два года те же мысли против бытовой прозы выскажет Тынянов в своей блестящей статье «Литературное сегодня»<sup>1</sup>.

В конкретных оценках прозы 20-х годов поэт прекрасно отделял подлинное от фальшивого. Его интерес к М. Зощенко, В. Каверину, Вс. Иванову, Ю. Олеше, И. Ильфу и Е. Петрову свидетельствует о прозорливости его оценок. О «Двенадцати стульях» он писал как о «брызжащем весельем и молодостью памфлете».

Сам характер рассмотрения прозы в зависимости от общественно-культурных условий, его оценки ее явлений в контексте культуры и традиций создают ценностно-смысловое пространство прочтения текстов, основу диалога между творчеством самого Мандельштама и чужими текстами.

Закономерно, что в 1921—1928 годах поэт большую часть своей критической деятельности посвящает прозе. Именно в эти годы он работает над двумя своими прозаическими книгами: «Египетская марка» и «Шум времени» — и задумывает ряд других произведений («Фагот»). В своей прозе он как бы создает картину распадающегося мира предреволюционной России, сплетенную из деталей быта, метафор культуры, гротескно поэтических поворотов.

Так опыт теоретических раздумий о прозе, о ее типологических особенностях, о постепенном развитии модели классического романа XIX века и ее неизбежном изменении в XX нашел отражение в прозе самого Мандельштама.

\* \* \*

Критическое наследие О. Мандельштама — одна из интереснейших страниц русской поэтической критики первой четверти XX века. Важное значение имела его установка на рассмотрение вопросов поэзии в рамках культурологической концепции. Он обращается к анализу образов искусства — прошлого и современного, — чтобы с их помощью осязаемо представить философские основы искусства, внутреннее содержание творчества и принципы поэтики. Искусство проясняет для

---

<sup>1</sup> Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 160. Правда, Тынянов, в отличие от Мандельштама, в экзотизации быта видел необходимое условие его введения.

него исконный смысл цели и места поэта в обществе. Наследие его ценно помимо всего прочего тем, что является своеобразным выражением эстетического самосознания собственного творчества поэта. Поэт гуманистических убеждений, неутомимый исследователь слова, Мандельштам, хотя и проделал сложный путь за два десятилетия, но вместе с тем и сохранил определенные представления, мешавшие ему увидеть классовые и социальные факторы, определявшие развитие культуры.

В целом же его критическая эссеистика, устремленная к освоению классического наследия, органически принадлежит русской литературе предреволюционного и советского времени.

*М. ПОЛЯКОВ*

**I**

---

**О ПОЭЗИИ**

## ОТ АВТОРА

*В настоящий сборник вошел ряд заметок, написанных в разное время в промежуток от 1910 до 1923 года и связанных общностью мысли.*

*Ни один из отрывков не ставит себе целью литературной характеристики; литературные темы и образцы служат здесь лишь наглядными примерами.*

*Случайные статьи, выпадающие из основной связи, в этот сборник не включены.*

О. М.

## СЛОВО И КУЛЬТУРА



рава на петербургских улицах — первые побеги девственного леса, который покроеет место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удивительная, принадлежит новой одухотворенной природе. Воистину Петербург самый передовой город мира. Не метрополитеном, не небоскребом измеряется бег современности: скорость, а веселой травкой, которая пробивается из-под городских камней.

Наша кровь, наша музыка, наша государственность — все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой, и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе.

Остановить? Зачем? Кто остановит солнце, когда оно мчится на воробьиной упряжи в отчий дом, обуянное жаждой возвращения? Не лучше ли подарить его дифирамбом, чем вымаливать у него подачки?

Не понимал он ничего  
И' слаб и робок был, как дети,  
Чужие люди для него  
Зверей и рыб ловили в сети...

Спасибо вам, «чужие люди», за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром, который уже «не от мира сего», который весь ушел в чайные и подготовку к грядущей метаморфозе:

Cum subit illius tristissima noctis imago,  
Quae mihi supremum tempus in urbe fuit,  
Cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliquit,  
Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Только представлю себе той ночи печальнейший образ,  
Той, что в Граде была ночью последней моей,  
Только лишь вспомню, как я со всем дорогим расставался,—  
Льются слезы из глаз даже сейчас у меня.

(Пер. С. Шервинского)

(лат.; Публий Овидий Назон. Скорбные элегии, кн. 1, элегия 3; стихи 1—4 (М., 1978, с. 10).



\* \* \*

Да, старый мир — «не от мира сего», но он жив более чем когда-либо. Культура стала военным лагерем: у нас не еда, а трапеза; не комната, а келья; не одежда, а одеяние. Наконец мы обрели внутреннюю свободу, настоящее внутреннее веселье. Воду в глиняных кувшинах пьем как вино, и солнцу больше нравится в монастырской столовой, чем в ресторане. Яблоки, хлеб, картофель — отныне утоляют не только физический, но и духовный голод. Современник не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово — плоть, и простой хлеб — веселье и тайна.

\* \* \*

Все другие различия и противоположности бледнеют перед разделением ныне людей на друзей и врагов слова. Подлинно агнцы и козлища. Я чувствую почти физически нечистый козлиный дух, идущий от врагов слова. Здесь вполне уместен аргумент, приходящий последним при всяком серьезном разногласии: мой противник дурно пахнет.

Процесс обмирщения государственности не остановился на отделении церкви от государства, как его понимала французская революция. Социальный переворот принес более глубокую секуляризацию.

Намечается 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. Культурные ценности окрашивают государственность, сообщают ей цвет, форму и, если хотите, даже пол. Надписи на государственных зданиях, гробницах, воротах страхуют государство от разрушения временем.

Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя, как пахарь, жаждет целины времен. Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму. Не потому, что Давид снял жатву Робеспьера, а потому, что так хочет земля.

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчераш-

ний день. 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.

Удивительно, в самом деле, что все возьмется с поэтами и никак с ними не разважуются. Казалось бы — прочел, и ладно. Преодолеет, как теперь говорят. Ничего подобного. Серебряная труба Катулла:

Ad claras Asiae volemus urbes<sup>1</sup>

мучит и тревожит сильнее, чем любая футуристическая загадка. Этого нет по-русски. Но ведь это должно быть по-русски. Я взял латинские стихи, потому что русским читателем они явно воспринимаются как категория должностования: императив звучит в них нагляднее. Но это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость:

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,  
Время вспахано плугом, и роза землю была.

Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином.

То, что верно об одном поэте, верно обо всех. Не стоит создавать никаких школ. Не стоит выдумывать своей поэтики.

\* \* \*

В жизни слова наступила героическая эра. Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание. Люди голодны. Еще голоднее государство. Но есть нечто более голодное: время. Время хочет пожрать государство. Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная

---

<sup>1</sup> Букв.: «Мы стремимся в ясные города Азии» (лат., К а т у л л, стихотв. XLVI, стих 6.)

Державиным на грифельной доске. Кто поднимет слово и покажет его времени? Нет ничего более голодного, чем леонтьевское византийское государство: оно страшнее голодного человека. Сострадание к культуре, отрицающей слово,— общественный путь и подвиг современного поэта.

В ком сердце есть, тот должен слышать, время,  
Как твой корабль ко дну идет...

Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод. Сомнение Фомы. К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает?

Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела.

То, что сказано о вещности, звучит несколько иначе в применении к образности:

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!<sup>1</sup>

Пиши безобразные стихи, если сможешь, если сумеешь. Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из глаз его после долгой разлуки. Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта.

И сладок нам лишь узнаванья миг.

Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настуже распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляе-

<sup>1</sup> Букв.: «Возьми красноречие и сверни ему шею!» (*франц.*, из стихотв. П. Верлена «Art poétique».)

мой сразу дыханием всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем, и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции. Современная поэзия при всей своей сложности и внутренней искищенности, наивна:

Ecoutez la chanson grise...<sup>1</sup>

Синтетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры. Для него вся сложность старого мира — та же пушкинская цевница. В нем поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы. Кто сказал, что причина революции — голод в междупланетных пространствах? Нужно рассыпать пшеницу по эфиру.

---

<sup>1</sup> «Послушайте эту простую песенку...» (*франц.*) — контаминация строк из стихотв. Верлена «Ecoutez la chanson bien douce» (букв.: «Послушайте нежную песенку...») и «Art poétique» («Rien de plus cher que la chanson grise...» — «Нет ничего дороже простой песенки...»).

## ВЫПАД

### 1



поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен конструктивизм, в поэзии нужно повышенное чувство образности, машинный ритм, городской коллективизм...» Бедная поэзия шарахается под множеством наведенных на нее револьверных дул, неукоснительных требований. Какой должна быть поэзия? Да, может, она совсем ничего не должна. Никому она не должна, кредиторы у нее все фальшивые! Нет ничего легче, как говорить о том, что нужно, необходимо в искусстве: во-первых, это всегда произвольно и ни к чему не обязывает; во-вторых, это неиссякаемая тема для философствования; в-третьих, это избавляет от очень неприятной вещи, на которую далеко не все способны, а именно — благодарности к тому, что есть, самой обыкновенной благодарности к тому, что в данное время является поэзией.

О, чудовищная неблагодарность: Маяковскому, Хлебникову, Асееву, Вячеславу Иванову, Сологубу, Ахматовой, Пастернаку, Гумилеву, Ходасевичу, уж на что они не похожи друг на друга, из разной глины. Ведь они все русские поэты не на вчера, не на сегодня, а навсегда. Такими нас «обидел бог». Народ не выбирает своих поэтов, точно так же, как никто не выбирает своих родителей. Народ, который не умеет чтить своих поэтов, заслуживает... Да ничего он не заслуживает — пожалуй, просто ему не до них. Но какая разница между чистым незнанием народа и полужнанием невежественного щеголя! Готтентоты, испытывая своих стариков, заставляют их карабкаться на дерево и потом трясут дерево: если старик настолько одряхлел, что свалится, значит, нужно его убить. Сноб копирует готтентота, его излюбленный критический прием напоминает только что описанный. Я думаю, что на это занятие нужно ответить презрением. Кому — поэзия, кому — готтентотская забава.

Ничто так не способствует укреплению снобизма, как частая смена поэтических поколений — при одном и том же поколении читателей. Читатель приучается чувствовать себя зрителем в партере: перед ним дефилируют сменяющиеся школы. Он морщится, гримасничает. Наконец у него появляется совсем уже необоснованное сознание превосходства — постоянного перед переменным, неподвижного перед движущимся. Бурная смена поэтических школ в России, от символистов до наших дней, свалилась на голову одного и того же читателя.

Читательское поколение девяностых годов выпадает, как несостоятельное, совершенно некомпетентное в поэзии. Поэтому символисты долго ждали своего читателя и, силою вещей, по уму, образованию и зрелости, оказались гораздо старше той зеленой молодежи, к которой они обращались. Девятисотые годы, по упадочности общественного вкуса, были не многим выше девяностых, и наряду с «Весами» — боевой цитаделью новой школы — существовала безграмотная традиция «Шиповников», чудовищная по аляповатости и невежественной претенциозности альманашная литература.

Когда из широкого лоно символизма вышли индивидуально-законченные поэтические явления, когда род распался и наступило царство личности, поэтической особи, читатель, воспитанный на родовой поэзии, — каковой был символизм, лоно всей новой русской поэзии, — читатель растерялся в мире цветущего разнообразия, где все уже не было покрыто шапкой рода, а каждая особь стояла отдельно с обнаженной головой. После родовой эпохи, влившей новую кровь, провозгласившей канон необычайной емкости, наступило время особи, личности, но вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона. У читателя короткая память — он этого не хочет знать. О желуды, желуды, зачем дуб, когда есть желуды!

## 2

Однажды удалось сфотографировать глаз рыбы. Снимок запечатлел железнодорожный мост и некоторые детали пейзажа, но оптический закон рыбьего зрения показал все это в невероятно искаженном виде. Если бы удалось сфотографировать поэтический глаз профессора N или одного из ценителей поэта NN, как они видят, например,

«своего» Пушкина, получилась бы картина не менее неожиданная, нежели зрительный мир рыбы.

Искажение поэтического произведения в восприятии читателя — совершенно необходимое социальное явление, бороться с ним трудно и бесполезно: легче провести в СССР электрификацию, чем научить всех грамотных читать Пушкина, как он написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности.

Шутка сказать — прочесть стихи! Выходите, охотники: кто умеет?

Ведь в отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо зияет отсутствием множества знаков, значков, указателей, подразумеваемых, делающих текст понятным и закономерным. Но все эти пропущенные знаки не менее точны, нежели нотные или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель расставляет их от себя, как бы извлекая их из самого текста.

Поэтическая грамотность ни в коем случае не совпадает ни с грамотностью обычной, то есть уменьем читать буквы, ни даже с литературной начитанностью. Если литературная неграмотность в России велика, то поэтическая неграмотность чудовищна, и тем хуже, что ее смешивают с общей, и всякий, умеющий читать, считается поэтически грамотным. Сказанное сугубо относится к полуобразованной интеллигентской массе, зараженной снобизмом, потерявшей коренное чувство языка, щекочущей давно притупившиеся языковые нервы легкими и дешевыми возбудителями, сомнительными лиризмами и неологизмами, нередко чуждыми и враждебными русской речевой стихии.

Вот потребности этой деклассированной в языковом отношении среды должна удовлетворять текущая русская поэзия.

Слово, рожденное в глубочайших недрах речевого сознания, обслуживает глухонемых и косноязычных, кретин и дегенератов слова.

Великая заслуга символизма, его правильная позиция в отношении к русскому читательскому обществу была в его учительстве, в его врожденной авторитетности, в патриархальной вескости и законодательной тяжести, которой он воспитывал читателя.

Читателя нужно поставить на место, а вместе с ним

и вскормленного им критика. Критики, как произвольного истолкования поэзии, не должно существовать, она должна уступить объективному научному исследованию — науке о поэзии.

Быть может, самое утешительное во всем положении русской поэзии — это глубокое и чистое неведение, незнание народа о своей поэзии.

Массы, сохранившие здоровое языковое чутье, — те слои, где произрастает, крепнет и развивается морфология языка, еще не вошли в соприкосновение с русской лирикой. Она еще не дошла до своих читателей и, может быть, дойдет до них только тогда, когда погаснут поэтические светила, пославшие свои лучи к этой отдаленной и пока недостижимой цели.



## О СОБЕСЕДНИКЕ



кажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки — потому что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые. Безумные речи, потому что, обращаясь к вам, безумный не считается с вами, с вашим существованием, как бы не желает его признавать, абсолютно не интересуется вами. Мы боимся в сумасшедшем главным образом того жуткого абсолютного безразличия, которое он выказывает нам. Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела. Глубокий смысл имеет культурное приращение, вежливость, с помощью которой мы ежеминутно подчеркиваем интерес друг к другу.

Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей; — поэт же наоборот, — бежит «на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы». Ненормальность очевидна... Подозрение в безумии падает на поэта. И люди правы, когда клеймят именем безумца того, чьи речи обращены к бездушным предметам, к природе, а не к живым братьям. И были бы вправе в ужасе отмахнуться от поэта, как от безумного, если бы слово его действительно ни к кому не обращалось. Но это не так.

Да простит мне читатель наивный пример, но и с птичкой Пушкина дело обстоит не так уж просто. Прежде, чем запеть, она «гласу бога внемлет». Очевидно, ее связывает «естественный договор» с хрестоматийным богом — честь, о которой не смеет мечтать самый гениальный поэт... С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и всегда современный. Предположим, что некто, оставляя совершенно в стороне юридическое, так сказать, взаимоотношение, которым сопровождается акт речи (я говорю — значит, меня слушают и слушают не даром, не из любезности, а потому, что обязаны), 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, и называет этот расчет магией. В этом отношении он будет похож на «prêtre Martin»<sup>1</sup> средневековой французской поговорки, который сам служит мессе и слушает ее. Поэт не только музыкант, он же и Страдивариус, великий мастер по фабрикации скрипок, озабоченный вычислением пропорций «коробки» — психики слушателя. В зависимости от этих пропорций — удар смычка или получает царственную полноту, или звучит убого и неуверенно. Но, друзья мои, 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? Не знаем, никогда не знаем, где эти слушатели... Франсуа Виллон писал для парижского сброда середины XV века, а мы находим в его стихах живую прелесть...

У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? 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. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат.

Мой дар убог, и голос мой не громок,  
Но я живу, и на земли мое  
Кому-нибудь любезно бытие:  
Его найдет далекий мой потомок  
В моих стихах; как знать? душа моя  
Окажется с душой его в сношеньи,  
И как нашел я друга в поколеньи,  
Читателя найду в потомстве я.

Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь, — и помог исполнить ее предназначение,

---

<sup>1</sup> «Отец Мартин» (франц.).

и чувство провиденциального охватывает нашедшего. В бросании мореходом бутылки в волны и в посылке стихотворения Боратынским есть два одинаковых отчетливо выраженных момента. Письмо, равно и стихотворение, ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо — того, кто случайно заметил бутылку в песке, стихотворение — «читателя в потомстве». Хотел бы я знать, кто из тех, кому попадутся на глаза названные строки Боратынского, не вздрогнет радостной и жуткой дрожью, какая бывает, когда неожиданно окликнут по имени.

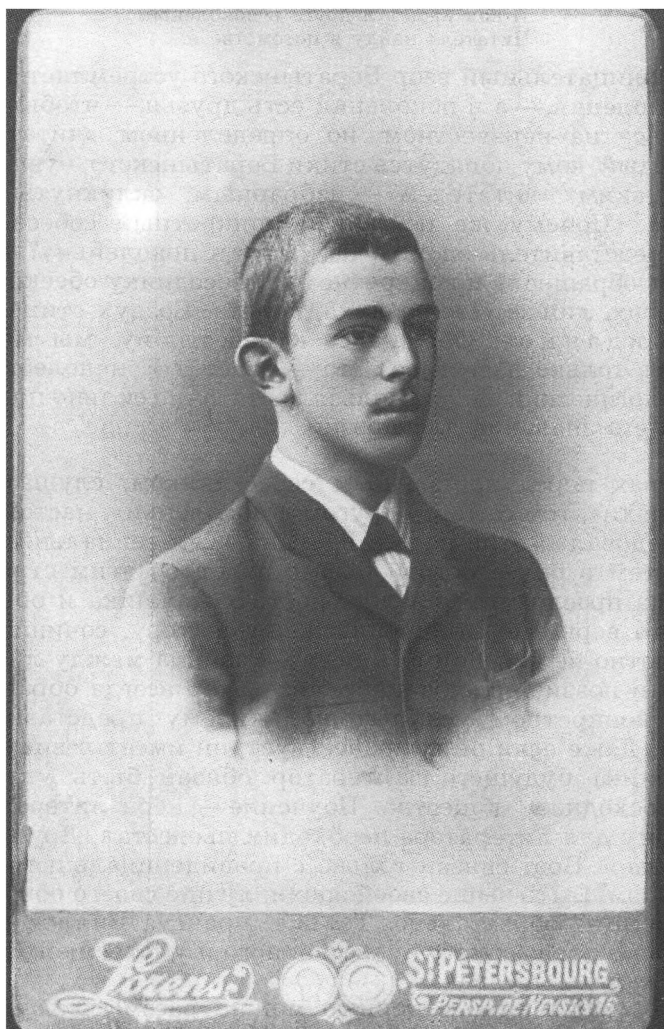
Я не знаю мудрости, годной для других,  
Только мимолетности я влагаю в стих.  
В каждой мимолетности вижу я миры,  
Полные изменчивой радужной игры.

Не кляните, мудрые. Что вам до меня?  
Я ведь только облачко, полное огня,  
Я ведь только облачко. Видите, плыву  
И зову мечтателей... Вас я не зову!

Какой контраст представляет неприятный, заискивающий тон этих строк с глубоким и скромным достоинством стихов Боратынского. Бальмонт оправдывается, как бы извиняется. Непростительно! Недопустимо для поэта! Единственное, чего нельзя простить. Ведь поэзия есть сознание своей правоты. Горе тому, кто утратил это сознание. Он явно потерял точку опоры. Первая строка убивает все стихотворение. Поэт сразу определенно заявляет, что мы ему неинтересны:

Я не знаю мудрости, годной для других.

Неожиданно для него, мы платим ему той же монетой: если мы тебе не интересны, и ты нам не интересен. Какое мне дело до какого-то облачка, их много плавает... Настоящие облака, по крайней мере, не издеваются над людьми. Отказ от «собеседника» красной чертой проходит через поэзию, которую я условно называю бальмонтовской. Нельзя третировать собеседника: непонятый и непризнанный, он жестоко мстит. У него мы ищем санкции, подтверждения нашей правоте. Тем более поэт. Заметьте, как любит Бальмонт ошеломлять прямыми и резкими обращениями на «ты»: в манере дурного гипнотизера. «Ты» Бальмонта никогда не находит адресата, проносясь мимо, как стрела, сорвавшаяся со слишком тугой тетивы.



О. Мандельштам. Начало 1900-х гг.  
(Архив Е. Э. Мандельштама. Публикуется впервые)

И как нашел я друга в поколеньи,  
Читателя найду в потомстве я.

Проницательный взор Боратынского устремляется мимо поколения,— а в поколении есть друзья,— чтобы остановиться на неизвестном, но определенном «читателе». И каждый, кому попадутся стихи Боратынского, чувствует себя таким «читателем»— избранным, окликнутым по имени... Почему же не живой конкретный собеседник, не «представитель эпохи», не «друг в поколеньи»? Я отвечаю: обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть не о ж и д а н н о е. Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Это — властный, неколебимый психологический закон. Нельзя достаточно сильно подчеркнуть его значение для поэзии.

Страх перед конкретным собеседником, слушателем из «эпохи», тем самым «другом в поколеньи», настойчиво преследовал поэтов во все времена. Чем гениальнее был поэт, тем в более острой форме болел он этим страхом. Отсюда пресловутая враждебность художника и общества. Что верно по отношению к литератору, сочинителю, абсолютно неприменимо к поэту. Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть «выше», «превосходнее» общества. Поучение — нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и умственного уровня культуры XV века.

Ссору Пушкина с чернью можно рассматривать как проявление того антагонизма между поэтом и конкретным слушателем, который я пытаюсь отметить. С удивительным беспристрастием Пушкин предоставляет черни оправдываться. Оказывается, чернь не так уж дика и непросвещенна. Чем же провинилась эта очень деликатная и проникнутая лучшими намерениями «чернь» перед поэтом? Когда чернь оправдывается, с языка ее слетает одно неосторожное выражение: оно-то переполняет чашу терпения поэта и распаляет его ненависть:

А мы послушаем тебя —

вот это бестактное выражение. Тупая пошлость этих, казалось бы, безобидных слов очевидна. Недаром поэт именно здесь, негодуя, перебивает чернь... Отвратителен вид руки, протянутой за подающим, и ухо, которое настроилось, чтобы слушать, может расположить к вдохновению кого угодно — оратора, трибуна, литератора — только не поэта... Конкретные люди, «обыватели поэзии», составляющие «чернь», позволяют «давать им смелые уроки» и вообще готовы выслушать что угодно, лишь бы на посылке поэта был обозначен точный адрес. Так, дети и простолюдины чувствуют себя польщенными, читая свое имя на конверте письма. Бывали целые эпохи, когда в жертву этому далеко не безобидному требованию приносились прелесть и сущность поэзии. Таковы ложногражданская поэзия и нудная лирика восьмидесятых годов. Гражданское и тенденциозное направление прекрасно само по себе:

Поэтом можешь ты не быть,  
Но гражданином быть обязан —

отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику. Но поставьте на его место российского обывателя такого-то десятилетия, насквозь знакомого, заранее известного, — и вам сразу станет скучно.

Да, когда я говорю с кем-нибудь, — я не знаю того, с кем я говорю, и не желаю, не могу желать его знать. Нет лирики без диалога. А единственное, что толкает нас в объятия собеседника, — это желание удивиться своим собственным словам, плениться их новизной и неожиданностью. Логика неумолима. Если я знаю того, с кем я говорю, — я знаю наперед, как отнесется он к тому, что я скажу — что бы я ни сказал, а следовательно, мне не удастся изумиться его изумлением, обрадоваться его радостью, полюбить его любовью. Расстояние разлуки стирает черты милого человека. Только тогда у меня возникает желание сказать ему то важное, что я не мог сказать, когда владел его обликом во всей его реальной полноте. Я позволю себе формулировать это наблюдение так: вкус сообщительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. Не об акустике следует заботиться: она придет са-

ма. Скорее о расстоянии. Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обменяться сигналами с Марсом — задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. Эти два превосходных качества поэзии тесно связаны с «огромного размера дистанцией», какая предполагается между нами и неизвестным другом — собеседником.

Друг мой тайный, друг мой дальний,  
Посмотри.  
Я — холодный и печальный  
Свет зари...  
И холодный и печальный  
Поутру,  
Друг мой тайный, друг мой дальний,  
Я умру.

Этим строкам, чтобы дойти по адресу, требуется астрономическое время, как планете, пересылающей свой свет на другую.

Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность.

Дело обстоит очень просто: если бы у нас не было знакомых, мы не писали бы им писем и не наслаждались бы психологической свежестью и новизной, свойственной этому занятию.

## О ПРИРОДЕ СЛОВА



хочу поставить один вопрос,— именно, еди-на ли русская литература? В самом деле, явля-ется ли русская литература современная про-должением литературы Некрасова, Пушкина, Державина или Симеона Полоцкого? Если пре-емственность сохранилась, то как далеко она простирается в прошлое? Если русская литература обла-дает свойством непрерывности, то чем определяется ее единство, каков существенный ее принцип, так называемый «критерий»?

Поставленный мною вопрос приобретает особенную остроту, благодаря ускорению темпа исторического процесса. Правда, должно быть, преувеличение считать каждый год нынешней истории за век, но нечто вроде гео-метрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенций исторической силы, энергии. Благо-даря изменению колебательных волн — событий, прихо-дящихся на известный промежуток времени, пошатнулось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относитель-ности.

Чтобы спасти принцип единства в вихре перемен и без-остановочном потоке явлений, современная философия, в лице Бергсона, чей глубоко иудаистический ум одержим настойчивой потребностью практического монотеизма, предлагает нам учение о системе явлений. Бергсон рас-сматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его ин-тересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдель-но. Таким образом связанные между собой явления обра-зуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время они поддаются умопостигае-мому свертыванию.

Уподобление объединенных во времени явлений та-кому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь



и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и надолго поработившей умы европейских логиков, выдвигает проблему связи, лишенную всякого привкуса метафизики и, именно потому, более плодотворную для научных открытий и гипотез.

Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о ее вульгарном прихвостне — теории прогресса. Движение бесконечной цепи явлений без начала и конца есть именно дурная бесконечность, ничего не говорящая уму, ищущему единства и связи, усыпляющая научную мысль легким и доступным эволюционизмом, дающим, правда, видимость научного обобщения, но ценою отказа от всякого синтеза и внутреннего строя.

Расплывчатость, безархитектурность европейской научной мысли XIX-го века к началу наступившего столетия совершенно деморализовала научную мысль. Ум, который не есть знание и совокупность знаний, а есть хватка, прием, метод, покинул науку, благо он может существовать самостоятельно и найдет себе пищу где угодно. И тщетно было бы искать именно этого ума в научной жизни старой Европы. Свободный ум человека отделился от науки. Он очутился всюду, только не в ней: в поэзии, в хозяйстве, в политике и т. д.

Что же касается до научного эволюционизма с теорией прогресса, то, поскольку он сам не свернул себе шею, как это сделала новая европейская наука, он, продолжая работать в том же самом направлении, выбросился на берег теософии, как обессиленный пловец, достигший безрадостного предела. Теософия — прямая наследница старой европейской науки. Туда ей и дорога. Та же дурная бесконечность, то же отсутствие позвоночника в учении о перевоплощении — «карма», тот же грубый и наивный материализм в вульгарном понимании сверхчувственного мира, то же отсутствие воли и вкуса к деятельному познанию и какая-то ленивая всеядность, огромная тяжелая жвачка, рассчитанная на тысячи желудков, интерес ко всему, граничащий с равнодушием, — всепонимание, граничащее с ничегонепониманием.

Для литературы эволюционная теория особенно опасна, а теория прогресса прямо-таки убийственна. Если послушать историков литературы, стоящих на точке зрения

эволюционизма, то получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как выполнить свое жизненное дело, или же что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины, причем неизвестно, где скрывается жюри и для какой цели эта машина служит.

Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества. Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей. Никакого «лучше», никакого прогресса в литературе быть не может, хотя бы потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее другим доскакать

Даже к манере и форме отдельных писателей неприменима эта бессмысленная теория улучшения — здесь каждое приобретение также сопровождается утратой и потерей. Где у Толстого, усвоившего в «Анне Карениной» психологическую мощь и конструктивность флюберовского романа, звериное чутье и физиологическая интуиция «Войны и мира»? Где у автора «Войны и мира» прозрачность формы, «кларизм» «Детства и отрочества»? Автор «Бориса Годунова», если бы и хотел, не мог повторить лицейских стихов, совершенно так же, как теперь никто не напишет державинской оды. А кому что больше нравится — дело другое. Подобно тому, как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна, говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же.

Возвращаясь к вопросу о том, едина ли русская литература, и если да, то каков принцип ее непрерывности, мы с самого начала отбрасываем теорию улучшения, будем говорить только о внутренней связи явлений и, прежде всего, попробуем отыскать критерий возможного единства, стержень, позволяющий развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы.

Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные признаки сами условны, преходящи и произвольны. Язык же, хотя и меняется, ни одну минуту не застывает в покое, от точки и до точки, ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах

всех своих изменений остается постоянной величиной, «константой», остается внутренне единым. Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка. Когда латинская речь, распространившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветом и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, — детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская.

Когда прозвучала живая и образная речь «Слова о полку Игореве», насквозь светская, мирская и русская в каждом повороте, — началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружается в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература «Слова о полку Игореве». Русский язык так же точно, как и русская народность, сложился из бесконечных примесей, скрещиваний, прививок и чужеродных влияний, но в одном он останется верен самому себе, пока и для нас не прозвучит наша кухонная латынь, и на могучих развалинах не взойдут бледные молодые побеги новой жизни, подобно древнефранцузской песенке о мученице Евлалии:

Buona pulcella fut Eulalia.  
Bel auret corps bellezour anima<sup>1</sup>.

Русский язык — язык эллинистический. По целому ряду исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад латинским влияниям и ненадолго загощаясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи, сообщив ей самобытную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.

Если западные культуры и истории замыкают язык извне, огораживают его стенами государственности и церковности и пропитываются им, чтобы медленно гнить и зацвести в должный час его распада, русская культура и история со всех сторон омыты и опоясаны грозной и безбрежной стихией русской речи, не вменявшейся ни в какие государственные и церковные формы.

Жизнь языка в русской исторической действитель-

---

<sup>1</sup> «Доброй девицей была Евлалия. Красивой была телом, еще прекраснее душой...» (*старофранц.*, подстрочный перевод Г. Г. Деренковской).

ности перевешивала все другие факты полнотою бытия, представлявшей только недостижимый предел для всех прочих явлений русской жизни. Эллинистическую природу русского языка можно отождествлять с его бытийственностью. Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как во всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти. Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова, как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим.

Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы русского языка, и совершенно безразлично, будет ли это тенденция к телеграфному или стенографическому шифру ради экономии и упрощенной целесообразности, или же утилитаризм более высокого порядка, приносящий язык в жертву мистической интуиции, антропософии и какому бы то ни было всепожирающему и голодному до слов мышлению.

Андрей Белый, например,— болезненное и отрицательное явление в жизни русского языка только потому, что он нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментом своего спекулятивного мышления. Захлебываясь в изощренном многословии, он не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изломом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка,— куча щебня, унылая картина разрушения, вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия. Основной грех писателей вроде Андрея Белого — неуважение к эллинистической природе слова, беспощадная эксплуатация его для своих интуитивных целей.

В русской поэзии чаще, чем в какой-либо другой, повторяется тема старого сомнения в способности слова к выражению чувств:

Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?

Так язык предохраняет себя от бесцеремонных покушений...

Скорость развития языка несоизмерима с развитием самой жизни. Всякая попытка механически приспособить язык к потребностям жизни заранее обречена на неудачу. Это насильственное, механическое приспособление, недоверие к языку, который одновременно — и скороход и черепаха.

Хлебников возится со словами, как крот, он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие, между тем представители московской метафорической школы, именовавшие себя имажинистами, выбивавшиеся из сил, чтобы приспособить язык к современности, остались далеко позади языка, и их судьба — быть выметенными, как бу-мажный сор.

Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, — именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только — дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. «Онемение» двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории. Поэтому совершенно верно, что русская история идет по краешку, по бережку, над обрывом и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова.

Из современных русских писателей живее всех эту опасность почувствовал Розанов, и вся его жизнь прошла в борьбе за сохранение связи со словом, за филологическую культуру, которая твердо стоит на фундаменте эллинистической природы русской речи. Анархическое отношение ко всему решительно, полная неразбериха, все ни-почем, только одного не могу, — жить бессловесно, не могу перенести отлучение от слова! Такова приблизительно была духовная организация Розанова. Этот анархический и нигилистический дух признавал только одну власть — магию языка, власть слова. И это, заметьте, не будучи поэтом, собирателем и нанизывателем слов, а будучи просто разговорщиком или ворчуном, вне всякой заботы о стиле.

Мне кажется, Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры. Подобно некоторым другим русским мыслителям, вроде Чаадаева, Леонтьева, Гершензона, он не мог жить без стен, без «акрополя». Все кругом подается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова и окончательно снимает с него обвинение в беспринципности и анархичности.

Тяжело человеку быть целым поколением — ему ничего больше не остается, как умереть — мне время тлеть, тебе цвести. И Розанов не жил, — он умирал разумной и мыслящей смертью, как умирают поколения. Жизнь Розанова — смерть филологии, увядание, усыхание словесности и ожесточенная борьба за жизнь, которая теплится в словечках и разговорчиках, в кавычках и цитатах, но в филологии и только в филологии.

Отношение Розанова к русской литературе самое что ни на есть нелитературное. Литература — явление общественное, филология — явление домашнее, кабинетное. Литература — это лекция, улица; филология — университетский семинарий, семья. Да, именно университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом, называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев университетского сада. Филология — это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках. Самое лениво сказанное слово в семье имеет свой оттенок. И бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка составляет фон семейной жизни. Вот почему тяготение Розанова к домашности, столь мощно определившее весь уклад его литературной деятельности, я вывожу из филологической природы его души, которая в неутомимом искании орешка щелкала и лушила свои слова и словечки, оставляя нам только шелуху. Немудрено, что Розанов оказался ненужным и бесплодным писателем.

... «Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — «смерть». Разве это возможно как-нибудь назвать? Разве оно имеет имя? Имя уже определе-

ние, уже «что-то знаем». Так своеобразно определяет Розанов сущность своего номинализма.

Антифилологический дух, с которым боролся Розанов, вырвался из самых глубин истории; это в своем роде такой же неугасимый огонь, как и огонь филологический.

Есть такие вечные огни на земле, пропитанной нефтью; где-нибудь случайно загорится и горит десятки лет. Нет нейтрализующего состава, погасить абсолютно нечем. Лютер уже плохой филолог, потому что вместо аргумента он запустил в черта чернильницей. Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы, пылая горячими сопками на земле Запада, навеки опустошая для культуры ту почву, на которой он вспыхнул. Ничем нельзя нейтрализовать голодное пламя. Нужно предоставить ему гореть, обходя заклятые места, куда никому не нужно, куда никто не станет торопиться.

Европа без филологии — даже не Америка; это — цивилизованная Сахара, мерзость запустения. По-прежнему будут стоять европейские кремли и акрополи, готические города, соборы, похожие на леса, и куполообразные сферические храмы, но люди будут смотреть на них, не понимая их, с бессмысленным испугом недоуменно спрашивая, какая сила их возвела и какая кровь течет в жилах окружающей их мощной архитектуры.

Да что говорить! Америка лучше этой, пока что умопостигаемой, Европы. Америка, растратив свой филологический запас, вывезенный из Европы, как бы ошалела и призадумалась, и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру.

Россия — не Америка, к нам нет филологического ввозу; не прорастет у нас диковинный поэт, вроде Эдгара По, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом. Разве что Бальмонт, самый нерусский из поэтов, чужестранный переводчик эоловой арфы, каких никогда не бывает на Западе; переводчик по призванию, по рождению, в оригинальнейших своих произведениях.

Положение Бальмонта в России — это иностранное представительство от несуществующей фонетической державы, редкий случай типичного перевода без оригинала. Хотя Бальмонт и москвич, между ним и Россией лежит океан.

У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стран. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя, маленький кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории.

Поскольку Розанов в нашей литературе представитель домашнего юродствующего и нищенствующего эллинизма, постольку Анненский — эллинизма героического, филологии воинствующей. Стихи и трагедии Анненского можно сравнить с деревянными укреплениями, городищами, которые выносились далеко в степь удельными князьями для защиты от печенегов, навстречу хазарской ночи.

На темный жребий мой я больше не в обиде:  
И наг и немощен был некогда Овидий.

Неспособность Анненского служить каким бы то 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. И орел его поэзии, когтивший Еврипида, Малларме, Леконта де Лиля, ничего не приносил нам в своих лапах, кроме горсти сухих трав.

Поймите: к вам стучится сумасшедший,  
Бог знает где и с кем всю ночь проведший,  
Блуждает взор, и речь его дика,  
И камешков полна его рука;  
Того гляди — другую опростает,  
Вас листьями сухими закидает...

Гумилев назвал Анненского великим европейским поэтом. Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому, как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия.

Как удивительна судьба Анненского! Прикасаясь к мировым богатствам, он сохранил для себя только жалкую горсточку, вернее, поднял горсточку праха и бросил ее обратно в пылающую сокровищницу Запада. Все спали, когда Анненский бодрствовал. Храпели бытовики. Не бы-



ло еще «Весов». Молодой студент Вячеслав Иванович Иванов обучался у Моммзена и писал по-латыни монографию о римских налогах. И в это время директор Царско-сельской гимназии Анненский долгие ночи боролся с Еврипидом, впитывая в себя змеиный яд мудрой эллинской речи, готовил настой таких горьких, полынно-крепких стихов, каких никто ни до, ни после его не писал.

И для Анненского поэзия была домашним делом, и Еврипид был домашний писатель, сплошная цитата и кавычки. Всю мировую поэзию Анненский воспринимал как сноп лучей, брошенный Элладой. Он знал расстояние, чувствовал его пафос и холод, и никогда не сближал внешне русского и эллинского мира. Урок творчества Анненского для русской поэзии — не эллинизация, а внутренний эллинизм, адекватный духу русского языка, так сказать, домашний эллинизм. 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, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой с тем же самым чувством священной дрожи:

Как мерзла быстрая река  
И зимни вихри бушевали,  
Пушистой кожей прикрывали  
Они святого старика.

Эллинизм — это сознательное окружение человека у т в а р ь ю вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом. Эллинизм — это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу. Наконец, эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека, вплоть до ароматического кувшина, зеркальца и гребня. Эллинизм — это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое я. В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм

в русской поэзии, не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы, как утварь, на потребу человека?

По существу нет никакой разницы между словом и образом. Символ есть уже образ запечатанный; его нельзя трогать, он не пригоден для обихода. Такие запечатанные образы тоже очень нужны. Человек любит запрет, и даже дикарь кладет магическое запрещение, «табу», на известные предметы. Но, с другой стороны, запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своем роде чучело, пугало.

Alles Vergänglichliches Ist nur ein Gleichnis. Все преходящее только подобие<sup>1</sup>. Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Неужели ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза — подобие солнца, солнце — подобие розы и т. д.? Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» — чучельная мастерская.

Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс «соответствий», кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания. Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой.

Весьма замечательную в русской поэзии эпоху символистов группы «Весов», развернувшуюся за два десятилетия в колоссальную, хотя на глиняных ногах, постройку, лучше всего определить как эпоху лжесимволизма. Пусть настоящее определение не будет понято как ссылка на классицизм, унижительная для этой прекрасной поэзии и плодотворного стиля Расина: ложноклассицизм — кличка, данная школьным невежеством и прилепившаяся к большому стилю. Русский лжесимволизм — действительно лже-символизм. Журдень открыл на старости лет, что он говорил всю жизнь прозой. Русские символисты открыли такую же прозу: изначальную, образную природу слова. Они запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления. Получилось крайне неудобно — ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это

---

<sup>1</sup> Строка из «Chorus Mysticus», которым завершается II часть «Фауста» Гете (нем.).

не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь.

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти. Как же быть с прикреплением слова к его значению: неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь, его значимость нисколько не перевод его самого. На самом деле, никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, называл ее придуманным именем.

Самое удобное и правильное — рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика — форма, все остальное — содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичнее — значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление — сложный комплекс явлений, связь, «система». 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.

Старая психология умела только объективировать представление и, преодолевая наивный солипсизм, рассматривала их как нечто внешнее. В этом случае решающим моментом был момент данности. Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать представления как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечение науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце.

В применении к слову, такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики не законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего движения организма, обладающей всеми чертами биологической науки.

Литературные школы живут не идеями, а вкусами;

принести с собой целый ворох новых идей, но не принести новых вкусов значит не сделать новой школы, а лишь основать поэтику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей. Говорят, вера движет горы, и я скажу, в применении к поэзии: горами движет вкус. Благодаря тому, что в России, в начале столетия, возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости.

Не раз русское общество переживало минуты гениального чтения в сердце западной литературы. Так Пушкин, и с ним все его поколение, прочитал Шенье; так следующее поколение, поколение Одоевского, прочитало Шеллинга, Гофмана и Новалиса. Так шестидесятники читали своего Бокля, и хотя, в последнем случае, обе стороны звезд с неба не хватали, но и здесь идеальная встреча состоялась.

Ныне ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на «Федре», Гофман — на «Серапионовых братьях». Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская «Илиада».

Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Все стало тяжелее и громаднее. Гиератический характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире.

Отшумит век, уснет культура, переродится народ, отдав свои лучшие силы новому общественному классу, и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где свежий ветер вражды и пристрастия современников заменяется унылым комментарием. Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничто не забыто в этой ладье...

## ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ

**С**овременная русская поэзия не свалилась с неба, а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны,— разве щелканьем и цоканьем Языкова не был предсказан Пастернак, и разве одного этого примера не достаточно, чтоб показать, как поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени. В поэзии всегда война. И только в эпохи общественного идиотизма наступает мир или перемирие. Корневоды, как полководцы, ополчаются друг на друга. Корни слов воюют в темноте, отымая друг у друга пищу и земные соки. Борьба русской, то есть мирской бесписьменной речи, домашнего корнесловья, языка мирян, с письменной речью монахов, с церковнославянской, враждебной, византийской грамотой — сказывается до сих пор.

Первые интеллигенты — византийские монахи — навязали языку чужой дух и чужое обличье. Чернецы, то есть интеллигенты, и миряне всегда говорили в России на разных языках. Славянщина Кирилла и Мефодия для своего времени была тем же, чем воляпюк газеты для нашего времени. Разговорная речь любит приспособление. Из враждебных кусков она создает сплав. Разговорная речь всегда находит средний удобный путь. По отношению ко всей истории языка она настроена примиренчески и определяется расплывчатым благодушием, то есть оппортунизмом. Поэтическая речь никогда не бывает достаточно «замирена», и в ней через много столетий открываются старые нелады,— это янтарь, в котором жужжит муха, давным-давно затянута смолой, живое чужеродное тело продолжает жить и в окаменелости. Все, что работает в русской поэзии на пользу чужой, монашеской словесности, всякая интеллигентская словесность, то есть «Византия», — реакционна. Все, что клонится к обмирщению поэтической речи, то есть к изгнанию из нее монашествующей интеллигенции, Византии,— несет языку добро, то есть долговечность, и помогает ему совершить

подвиг самостоятельного существования в семье других наречий.

В русской поэзии первостепенное дело делали только те работники, какие непосредственно участвовали в великом обмирщении языка, его секуляризации. Это — Тредьяковский, Ломоносов, Батюшков, Языков, Пушкин и, наконец, Хлебников и Пастернак.

Рискуя показаться чрезвычайно элементарным, донельзя упростить предмет, я изобразил бы отрицательный и положительный полюсы в состоянии поэтического языка как буйное морфологическое цветение и отверждение морфологической лавы под смысловой корой. Поэтическую речь живит блуждающий, многосмысленный корень.

Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести. Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка. Пониженное языковое сознание — отмиранье чувства согласной.

Русский стих насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими. Настоящая мирская речь. Монашеская речь — литания гласных.

Благодаря тому, что борьба с монашески-интеллигентской Византией на военном поле поэзии после Языкова заглохла и на этом славном поприще долго не являлось нового героя, русские поэты один за другим стали глохнуть к шуму языка, становились тугими на ухо к прибору звуковых волн и только через слуховую трубку различали в шуме словаря свой собственный малый словарь. Так, глухому старцу в «Горе от ума» кричат: «Князь, князь, назад!» Небольшой словарь еще не грех и не порочный круг. Он замыкает иногда говорящего и пламенным кругом, но он есть признак того, что говорящий не доверяет родной почве и не всюду может поставить свою ногу. Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов — словарь полинезийца.

У Пушкина есть два выражения для новаторов в поэзии, одно: «чтоб, возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь!», а другое: «когда великий Глюк явился и открыл нам новы тайны». Всякий, кто поманит родную поэзию звуком и образом чужой речи, будет новатором первого толка, то есть соблазнителем.

Неверно, что в русской речи спит латынь, неверно, что спит в ней Эллада. С тем же правом можно расколдовать

в музыке русской речи негритянские барабаны и односложные словоизъявления кафров. В русской речи спит она сама и только она сама. Российскому стихотворцу не похвала, а прямая обида, если стихи его звучат, как латынь. А как же Глюк?— Глубокие, пленительные тайны?— Для российской поэтической судьбы глубокие, пленительные глюковские тайны не в санскрите и не в эллинизме, а в последовательном обмирщении поэтической речи.— Давайте нам «библию для мирян»!

Когда я читаю «Сестру мою жизнь» Пастернака — я испытываю ту самую чистую радость освобожденной от внешних влияний мирской речи, черной поденной речи Лютера. Так радовались немцы в своих черепичных домах, впервые открывая свеженькие, типографской краской пахнущие, свои готические библии.

Чтение же Хлебникова может сравниться с еще более величественным и поучительным зрелищем: так мог бы и должен был бы развиваться язык-праведник, не обремененный и не оскверненный историческими невзгодами и насилиями. Речь Хлебникова до того обмирщена, как если бы никогда не существовало ни монахов, ни Византии, ни интеллигентской письменности. Это абсолютно светская и мирская русская речь, впервые прозвучавшая за все время существования русской книжной грамоты. Если принять такой взгляд, отпадает необходимость считать Хлебникова каким-то колдуном и шаманом. Он наметил пути развития языка.

Когда явился Фет, русскую поэзию взбудоражило

серебро и колыханье сонного ручья,—

а уходя, Фет сказал:

и горящею солью нетленных речей.

Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака. Перед нами значительное патриархальное явление русской поэзии Фета.

Величественная домашняя русская поэзия Пастернака уже старомодна. Она безвкусна потому, что бессмертна; она бесстыльна потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом цокающего соловья. Да, поэзия Пастернака прямое токованье (глухарь на току, соловей по весне), прямое следствие особого физиологи-

ческого устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок.

Это — круто налившийся свист,  
Это — щелканье сдавленных льдинок,  
Это — ночь, леденящая лист,  
Это — двух соловьев поединок...

Стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны для туберкулеза. У нас сейчас нет более здоровой поэзии. Это — кумыс после американского молока.

Книга Пастернака «Сестра моя жизнь» представляется мне сборником прекрасных упражнений дыханья: каждый раз голос становится по-новому, каждый раз иначе регулируется мощный дыхательный аппарат.

У Пастернака синтаксис убежденного собеседника, который горячо и взволнованно что-то доказывает, а что он доказывает?

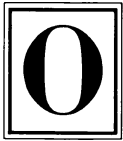
Разве просит арум  
У болота милостыни?  
Ночи дышат даром  
Тропиками гнилостными.

Так, размахивая руками, бормоча, плетется поэзия, пошатываясь, головокружа, блаженно очумелая и все-таки единственная трезвая, единственная проснувшаяся из всего, что есть в мире.

Конечно, Герцен и Огарев, когда стояли на Воробьевых горах мальчиками, испытывали физиологически священный восторг пространства и птичьего полета. Поэзия Пастернака рассказала нам об этих минутах: это — блестящая Н и к е, перемещенная с Акрополя на Воробьевы горы.



## КОНЕЦ РОМАНА



Отличие романа от повести, хроники, мемуаров или другой прозаической формы заключается в том, что роман — композиционное, замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц. Жития святых, при всей разработанности фабулы, не были романами, потому что в них отсутствовал светский интерес к судьбе персонажей, а иллюстрировалась общая идея; но греческая повесть «Дафнис и Хлоя» считается первым европейским романом, так как эта заинтересованность впервые в ней появляется самостоятельной, движущей силой. На протяжении огромного промежутка времени форма романа совершенствовалась и крепла, как искусство заинтересовывать судьбой отдельных лиц, причем это искусство совершенствуется в двух направлениях: композиционная техника превращает биографию в фабулу, то есть диалектически осмысленное повествование. Одновременно с фабулой крепнет другая сторона романа, вспомогательная по существу, — искусство психологической мотивировки. Рассказчики кватроченто и «Cent nouvelles nouvelles»<sup>1</sup> в своей мотивировке ограничивались сопоставленьем внешних положений, что придавало рассказам исключительную сухость, изящную легкость и занимательность. Романисты-психологи, вроде Флобера и Гонкуров, за счет фабулы уделяли все внимание психологическому обоснованию и блестяще справились с этой задачей, превратив вспомогательный прием в самоудовлетворяющее искусство.

Вплоть до последних дней роман был центральной насущной необходимостью и организованной формой европейского искусства. «Манон Леско», «Вертер», «Анна Каренина», «Давид Копперфильд», «Красное и черное», «Шагреневая кожа», «Мадам Бовари» — были столько же художественными событиями, сколько событиями в обще-

<sup>1</sup> «Сто новых новелл» (франц.) — памятник французской повествовательной прозы (1455).

ственной жизни. Происходило массовое самоопознание современников, глядевших в зеркало романа, и массовое подражание, приспособление современников к типическим образам романа. Роман воспитывал целые поколения, он был эпидемией, общественной модой, школой и религией. В эпоху наполеоновских войн вокруг биографии Наполеона образовался целый вихрь подражательных маленьких биографий, воспроизводивших судьбу центральной исторической фигуры, не доводя ее, конечно, до конца, а варьируя на разные лады. Стендаль в «Rouge et Noir»<sup>1</sup> рассказал одну из этих подражательных вихревых биографий.

Если первоначально действующие лица романа были люди необыкновенные, одаренные, то на склоне европейского романа наблюдается обратное явление: героем романа становится заурядный человек, и центр тяжести переносится на социальную мотивировку, то есть настоящим, действующим лицом является уже общество, как, например, у Бальзака или у Золя.

Все это наводит на догадку о связи, которая существует между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории; здесь не приходится говорить о действительных колебаниях роли личности в истории, а лишь о распространенном ходячем решении этого вопроса в данную минуту, постольку, поскольку оно воспитывает и образует умы современников.

Расцвет романа в XIX веке следует поставить в прямую зависимость от наполеоновской эпопеи, чрезвычайно повысившей акции личности в истории и через Бальзака и Стендаля утучнившей почву для всего французского и европейского романа. Типическая биография захватчика и удачника Бонапарта расплылась у Бальзака в десятки так называемых «романов удачи» (*roman de réussite*), где основная движущая сила — не любовь, а карьера, то есть стремление пробиться из низших и средних социальных слоев в верхние.

Ясно, что, когда мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают и вместе с ними падают влияние и сила романа, для которого общепризнанная роль личности в истории служит как бы манометром, показывающим давление социальной атмосферы. Мера

---

<sup>1</sup> «Красное и черное» (*франц.*).

романа — человеческая биография или система биографий. С первых же шагов новый романист почувствовал, что отдельной судьбы не существует, и старался нужное ему социальное растение вырвать из почвы со всеми корнями, со всеми спутниками и атрибутами; таким образом, роман всегда предлагает нам систему явлений, управляемую биографической связью, измеряемую биографической мерой, и лишь постольку держится роман композитивно, поскольку в нем живет центробежная тяга планетной системы, поскольку центростремительная тяга, тяга от центра к периферии, не возобладавала окончательно над центробежной.

Последним примером центробежного биографического европейского романа можно считать «Жан Кристофа» Романа Роллана, эту лебединую песнь европейской биографии, величавой плавностью и благородством синтетических приемов приводящую на память «Вильгельма Мейстера» Гете. «Жан Кристоф» замыкает круг романа; при всей своей современности это — старомодное произведение; в нем собран старинный центробежный мед германской и латинской расы. Для того, чтобы создать последний роман, понадобилось две расы, сочетавшиеся в личности Романа Роллана, но этого было все-таки мало. «Жан Кристоф» приводится в движение тем же мощным толчком наполеоновского революционного удара, как и весь европейский роман, — через бетховенскую биографию Кристофа, через соприкосновение с мощной фигурой музыкального мифа, рожденного тем же наполеоновским поводом в истории.

Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше чем распыления — катастрофической гибели биографии.

Чувство времени, принадлежащее человеку для того, чтобы действовать, побеждать, гибнуть, любить — это чувство времени составляло основной тон в звучании европейского романа, ибо еще раз повторяю: композиционная мера романа — человеческая биография. Человеческая жизнь еще не есть биография и не дает позвоночника роману. Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как бы стержнем целой системы явлений, группирующихся вокруг него.

Ныне европейцы выброшены из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельно-

сти, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения. Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немыслим без интереса к отдельной человеческой судьбе,— фабуле и всему, что ей сопутствует. Кроме того, интерес к психологической мотивировке,— куда так искусно спасался упадочный роман, уже предчувствуя свою гибель,— в корне подорван и дискредитирован наступившим бессилием психологических мотивов перед реальными силами, чья расправа с психологической мотивировкой час от часу становится более жестокой.

Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий.

## БАРСУЧЬЯ НОРА



становление литературного 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...

Рассматривая в целом поэтическую деятельность Блока, в ней различаешь две струи, два отличных начала, — домашнее, русское, провинциальное — и европейское. Восьмидесятые годы — колыбель Блока, и недаром в конце пути, уже зрелым поэтом в поэме «Возмездие», он вернулся к своим жизненным истокам — к восьмидесятым годам.

Домашнее и европейское — два полюса не только поэзии Блока, но и всей русской культуры последних десятилетий. Начиная с Аполлона Григорьева, наметилась глубокая духовная трещина в русском обществе. Отлучение от великих европейских интересов, отпадение от единства европейской культуры, отторгнутость от великого лона, воспринимаемая почти как ересь, в которой боялись себе признаться, стыдясь, была уже свершившимся фактом. Словно спеша исправить чью-то ошибку, загладить вину косноязычного поколения, чья память была короткой и любовь горячеей, но ограниченной, и за себя и за них, за людей восьмидесятых, шестидесятых и сороковых годов, Блок торжественно клянется:

Мы помним все: парижских улиц ад,  
И венецянские прохлады,  
Лимонных рощ далекий аромат  
И Кельна мощные громады.

Но более того, у Блока была историческая любовь, историческая объективность к домашнему периоду русской истории, который прошел под знаком интеллигенции и народничества. Тяжелый трехдольник Некрасова был для него величав, как «Труды и дни» Гесиода. Семиструнная гитара, подруга Аполлона Григорьева, была для

О. МАНДЕЛЬШТАМ

О  
ПОЭЗИИ

«А С А Д Е М І А»

Обложка сборника «О поэзии»  
(«Academia», М.—Л., 1928, художник Д. Митрохин).

него не менее священна, нежели классическая лира. Он подхватил цыганский романс и сделал его языком всенародной страсти. Кажется, будто высокий, математический лоб Софьи Перовской в блистательном свете блоковского познания русской действительности веет уже мраморным холодком настоящего бессмертия.

Не надивишься историческому чутью Блока. Еще задолго до того, как он умолял слушать шум революции, Блок слушал подземную музыку русской истории, там, где самое напряженное ухо улавливало только синкопическую паузу. Из каждой строчки стихов Блока о России на нас глядят Костомаров, Соловьев и Ключевский, именно Ключевский, добрый гений, домашний дух — покровитель русской культуры, с которым не страшны никакие бедствия, никакие испытания.

Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно расширял и углублял свой внутренний мир во времени, подобно тому как барсук роется в земле, устраивая свое жилище, прокладывая из него два выхода. Век — барсучья нора, и человек своего века живет и движется в скупом отмеренном пространстве, лихорадочно стремится расширить свои владения и больше всего дорожит выходами из подземной норы. И, движимый этим барсучьим инстинктом, Блок углублял свое поэтическое знание девятнадцатого века. Английский и германский романтизм, «голубой цветок» Новалиса, ирония Гейне, почти пушкинская жажда прикоснуться горячими устами к утоляющим в своей чистоте и разобщенности, отдельно бьющим ключам европейского народного творчества: английского, французского, германского, издавна мучила Блока. Среди созданий Блока есть внушенные непосредственно англо-саксонским, романским, германским гениями, и эта непосредственность внушения еще раз заставляет вспомнить «Пир во время чумы» и то место, где «ночь лимоном и лавром пахнет», и песенку «Пью за здравие Мэри». Вся поэтика девятнадцатого века — вот границы могущества Блока, вот где он царь, вот на чем крепнет его голос, когда его движения становятся властными, интонации повелительными. Свобода, с которой обращается Блок с тематическим материалом этой поэтики, наводит на мысль, что некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные до последнего времени, на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом. Таковы темы Дон-Жуана и Кармен. Сжатой и

образцовой повести Мериме повезло: легкая и воинственная музыка Бизе, как боевой рожок, разнесла по всем захолустьям весть о вечной молодости и жажде жизни романской расы. Стихи Блока дают последнее убежище младшему в европейской семье сказанию. Но вершина исторической поэтики Блока, торжество европейского мифа, который свободно движется в традиционных формах, не боится анахронизма в современности — это «Шаги Командора». Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого сюжета дали обильные всходы (Тихий, черный, как сова, мотор... Из страны блаженной, незнакомой, дальней слышно пенье петуха).



## ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК



девятнадцатому веку применимы слова Бодлера об альбатросе: «Шатром гигантских крыл он пригнетен к земле».

Начало столетия еще пробовало бороться с тягой земли, судорожными прыжками, мешковатыми и грузными полуполетами, конец столетия покоился уже неподвижно, прикрытый огромной палаткой непомерных крыл. Покой отчаянья. Крылья давят, противоречат своему естественному назначению.

Гигантские крылья девятнадцатого века — это его познавательные силы. Познавательные способности девятнадцатого века не стояли ни в каком соответствии с его волей, с его характером, с его нравственным ростом. Как огромный, циклопический глаз — познавательная способность девятнадцатого века обращена в прошлое и в будущее. Ничего, кроме зрения, пустого и хищного, с одинаковой жадностью пожирающего любой предмет, любую эпоху.

Державин на пороге девятнадцатого столетия нацарапал на грифельной доске несколько стихов, которые могли бы послужить лейтмотивом всего грядущего столетия:

Река времен в своем теченьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если что и остается  
Чрез звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы.

Здесь на ржавом языке одряхлевшего столетия со всею мощью и пронизательностью высказана потаенная мысль грядущего — извлечен из него высший урок, дана его основа. Этот урок — релятивизм, относительность: а если что и остается...

Сущность познавательной деятельности девятнадца-

того столетия заключается в проекции. Минувший век не любил говорить о себе от первого лица, но он любил проецировать себя на экране чужих эпох, и в этом была его жизнь, его движение. Своей бессонной мыслью, как огромным шалым прожектором, он раскидывал по черному небу истории; гигантскими световыми щупальцами шарил в пустоте времен; выхватывал из мрака тот или иной кусок, сжигал его ослепительным блеском исторических законов и равнодушно предоставлял ему снова окунуться в ничтожество, как будто ничего не случилось.

И не один прожектор шарил по этому страшному небу: все науки превратились в собственные, отвлеченные и чудовищные, методологии (за исключением математики). Торжество голого метода над познанием по существу было полным и исключительным,— все науки говорили о своем методе откровеннее, охотнее, более одушевленно, нежели о прямой своей деятельности. Метод определяет науку: сколько наук, столько методологий. Наиболее типична философия: на всем протяжении столетия она предпочитала ограничиваться «введениями в философию», вводила без конца, куда-то заводила и бросала. И все науки вместе шарили по беззвездному небу (а небо этого столетия было удивительно беззвездным) своими методологическими щупальцами, не встречая сопротивления в мягкой отвлеченной пустоте.

Меня все тянет к цитатам из наивного и умного восемнадцатого века, и сейчас мне вспоминаются строчки из знаменитого ломоносовского послания:

Неправо о вещах те думают, Шувалов,  
Которые стекло чтут выше минералов.

Откуда этот пафос, высокий пафос утилитаризма, откуда это внутреннее тепло, согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности, какая разительная противоположность с блестящим и холодным безразличием научной мысли девятнадцатого столетия?..

Восемнадцатый век был веком секуляризации, то есть обмирщения человеческой мысли и деятельности. Ненависть к жречеству, иератическому культу, ненависть к литургии глубоко заложена в его крови. Не будучи веком социальной борьбы по преимуществу, он был промежуточком времени, когда общество болезненно чувствовало касту. Унаследованный от средневековья детерминизм тя-

готел над философией и просвещением и над его политическими опытами вплоть до «tiers état»<sup>1</sup>.

Каста жрецов, каста воинов, каста земледельцев — вот понятия, которыми оперировали «просвещенные умы». Это отнюдь не классы: все перечисленные элементы мыслились необходимыми в священной архитектонике всякого общества. Огромная накопившаяся энергия социальной борьбы искала себе выхода. Вся агрессивная потребность века, вся сила его принципиального негодования обрушилась на жреческую касту. Казалось, вся накопленная великих принципов служила только для того, чтобы выковать молот, которым можно было бы сокрушить ненавистных жрецов. Не было столетия более чуткого ко всему, что пахнет жречеством, — кафельный дым и всяческие курения обжигали его ноздри и заставляли выпрямляться позвоночник хищного зверя.

Лук звенит, стрела трепещет,  
И, клубясь, издох Пифон...

Литургия была занозой в теле восемнадцатого века. Он не видел вокруг себя ничего, что так или иначе не было бы связано с литургией, не происходило бы от нее. Архитектура, музыка, живопись — все излучалось из одного центра, а этот центр подлежал уничтожению.

В живописной композиции существует один вопрос, обуславливающий движение и равновесие красок: где источник света? Так восемнадцатый век, отвергнув источник света, исторически им унаследованный, должен был разрешить заново для себя его проблему. И он разрешил ее своеобразно, прорубив окно в им же самим выдуманное язычество, в мнимую античность, отнюдь не филологическую и не подлинную, а в вспомогательную, утилитарную, сочиненную для удовлетворения назревшей исторической потребности.

Рационалистические моменты мифологии как нельзя лучше подходили к этой потребности века, позволяя ему населить опустошенное небо образами человеческими, податливыми и послушными капризному самолюбию эпохи. Что же касается деизма, то он терпел все, готов был стерпеть все, лишь бы за ним сохранили скромное значение подмалевка, если это не был пустой холст.

<sup>1</sup> «Третье сословие» (франц.).

По мере приближения великой французской революции псевдоантичная театрализация жизни и политики делала все большие успехи, и к моменту самой революции практическим деятелям пришлось уже двигаться и бороться в густой толпе персонификаций и аллегорий, в узком пространстве настоящих театральных кулис, на подмостках инсценированной античной драмы. Когда в этот жалкий картонный театр сошли настоящие фурии античного беснования, в напыщенную трескотню гражданских праздников и муниципальных хоров сначала трудно было поверить, и только поэзия Шенье, поэзия подлинного античного беснования наглядно доказала, что существует союз ума и фурий, что древний ямбический дух, распалывший некогда Архилоха к первым ямбам, еще жив в мятежной европейской душе.

Дух античного беснования с пиршественной роскошью и мрачным великолепием проявился во французской революции. Разве не он бросил Жиронду на Гору и Гору на Жиронду? Разве не он вспыхнул в язычках фригийского колпачка и в неслыханной жажде взаимного истребления, раздиравшей недра Конвента? Свобода, равенство и братство — в этой триаде не оставлено места для фурий подлинной беснующейся античности. Ее не пригласили на пир, она пришла сама, ее не звали, она явилась непрошеной, с ней говорили на языке разума, но понемногу она превратила в своих последователей самых яростных своих противников.

Французская революция кончилась, когда от нее отлетел дух античного беснования: она испепелила жречество, убила социальный детерминизм, довела до конца дело обмирщения Европы и выплеснулась на берег девятнадцатого столетия уже непонятая, — не голова Горгоны, а пучок морских водорослей. Из союза ума и фурий родился ублюдок, одинаково чуждый и высокому рационализму Энциклопедии и античному неистовству революционной бури — романтизму.

Но в дальнейшем своем течении девятнадцатый век ушел от своего предшественника гораздо дальше, чем романтизм.

Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. Он был носителем чужого, враждебного и могущественного начала, с которым боролась вся наша история, — активная, деятельная, насквозь диалектическая, живая борьба сил, оплодотворяю-

щих друг друга. Он был колыбелью Нирваны, не пропускающей ни одного луча активного познания.

В пещере пустой  
Я — зыбки качанье  
Под чьей-то рукой,  
Молчанье, молчанье...

Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не исповедывал буддизма, но носил его в себе, как внутреннюю ночь, как слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость. Буддизм в науке под тонкой личиной суетливого позитивизма; буддизм в искусстве, в аналитическом романе Гонкуров и Флобера; буддизм в религии, глядящий из всех дыр теории прогресса, подготовляющий торжество новейшей теософии, которая не что иное, как буржуазная религия прогресса, религия аптекаря, господина Гомэ, изготовляющаяся к дальнему плаванию и снабженная метафизическими снастями.

Не случайно, кажется мне, тяготение Гонкуров и их единомышленников, первых французских импрессионистов, к японскому искусству, к гравюре Хокусаю, к форме «танки» во всех ее видах, то есть к завершенной и замкнутой в себе и неподвижной композиции. Вся «Мадам Бовари» написана по системе танок. Потому Флобер так медленно и мучительно ее писал, что через каждые пять слов он должен был начинать сначала.

Танка — излюбленная форма молекулярного искусства. Она не миниатюра, и было бы грубой ошибкой вследствие ее краткости смешивать ее с миниатюрой. У нее нет масштаба, потому что в ней нет действия. Она никак не относится к миру, потому что сама есть мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри молекул.

Вишневая ветка и снежный конус излюбленной горы, покровительницы японских граверов, отразились в сияющем лаке каждой фразы полированного флюберовского романа. Здесь все покрыто лаком чистого созерцанья, и, как поверхность палисандрового дерева, стиль романа может отобразить любой предмет. Если подобные произведения не испугали современников, это следует отнести к их поразительной нечуткости и художественной невосприимчивости. Из всех критиков Флобера, быть может, наиболее пронизательным был королевский прокурор, угадавший в романе какую-то опасность. Но, увы, он ее искал не там, где она скрывалась.

Девятнадцатый век в самых крайних своих проявлениях должен был прийти к форме танки, к поэзии небытия и буддизму в искусстве. В сущности Япония и Китай совсем не Восток, а крайний Запад: они западнее Лондона и Парижа. Минувший век углублялся именно в направлении Запада, а не Востока, и встретился с крайним востоком-западом в своем стремлении к пределу.

Рассматривая аналитический французский роман как вершину западного буддизма девятнадцатого столетия, убеждаемся в полном его бесплодии в литературном отношении. Он не имел продолжателей и не мог иметь по существу, у него были только наивные эпигоны и сейчас еще есть в очень большом количестве. Романы Толстого — чистый эпос и вполне здоровая европейская форма искусства. Синтетический роман Ромена Роллана резко порвал с традицией французского аналитического романа и примыкает к синтетическому роману восемнадцатого века, главным образом к «Вильгельму Мейстеру» Гете, с которым его связывает основной художественный прием.

Существует особый вид синтетической слепоты к индивидуальным явлениям. Гете и Ромен Роллан живописуют психологические ландшафты, ландшафты характеров и душевных состояний, но форма японско-флюберовской аналитической танки им чужда. В жилах каждого столетия течет чужая, не его кровь, и чем сильнее, исторически интенсивнее век, тем тяжелее вес этой чужой крови.

После восемнадцатого, который ничего не понимал, не располагал малейшим чутьем сравнительно-исторического метода и, как слепой котенок в корзине, был заброшен среди непонятных ему миров, наступил век всепонимания — век релятивизма, с чудовищной способностью к перевоплощению, — девятнадцатый. Но вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию — не постоянный и преходящий, и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров. В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской:

Ветер нам утешенье принес,  
И в лазури почуяли мы  
Ассирийские крылья стрекоз,  
Переборы коленчатой тьмы.

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.

И в этой работе легче опереться не на вчерашний, а на позавчерашний исторический день. Элементарные формулы, общие понятия восемнадцатого столетия могут снова пригодиться. «Энциклопедии скептический причет», правовой дух естественного договора, столь высокомерно осмеянный наивный материализм, схематический разум, дух целесообразности еще послужат человечеству. Теперь не время бояться рационализма. Иррациональный корень надвигающейся эпохи, гигантский, неизвлекаемый корень из двух, подобно каменному храму чужого бога, отбрасывает на нас свою тень. В такие дни разум энциклопедистов — священный огонь Прометея.

## ЧААДАЕВ

### I



Чаадаев не был профессиональным писателем или трибуном. По всему своему складу он был «частный» человек, что называется «privatier». Но, как бы сознавая, что его личность не принадлежит ему, а должна перейти в потомство, он относился к ней с некоторым смирением: что бы он ни делал, — казалось, что он служил, «священнодействовал».

Все те свойства, которых была лишена русская жизнь, о которых она даже не подозревала, как нарочно соединились в личности Чаадаева: огромная внутренняя дисциплина, высокий интеллектуализм, нравственная архитекtonика и холод маски, медали, которым окружает себя человек, сознавая, что в веках он — только форма, и заранее подготавливая слепок для своего бессмертия.

Еще более необычным для России был дуализм Чаадаева, ясное им различие материи и духа. Россия, в глазах Чаадаева, принадлежала еще вся целиком к неорганизованному миру. Он сам был плоть от плоти этой России и посмотрел на себя, как на сырой материал. Результаты получились удивительные. Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру.

Глубокая гармония, почти слияние нравственного и умственного элемента придают личности Чаадаева особую устойчивость. Трудно сказать — где кончается умственная и где начинается нравственная личность Чаадаева, до такой степени они близятся к полному слиянию. Сильнейшая потребность ума была для него в то же время и величайшей нравственной необходимостью.

Я говорю о потребности единства, определяющей строй избранных умов.

«О чем же мы станем беседовать?» — спрашивал он



Пушкина в одном из своих писем.— У меня, вы знаете, всего одна идея, и если бы ненароком в моем мозгу оказались еще какие-нибудь идеи, они, конечно, тотчас прилепились бы к той одной: удобно ли это для вас?»

Что же такое прославленный «ум» Чаадаева, этот «гордый» ум, почтительно воспетый Пушкиным, освистанный задорным Языковым, как не слияние нравственного и умственного начала — слияние, которое столь характерно для Чаадаева и в направлении которого совершался рост его личности.

С этой глубокой, неискоренимой потребностью единства, высшего исторического синтеза родился Чаадаев в России. Уроженец равнины захотел дышать воздухом альпийских вершин и, как мы увидим, нашел его в своей груди.

## II

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.

Дело в том, что понимание Чаадаевым истории исключает возможность всякого вступления на исторический путь. В духе этого понимания, на историческом пути можно находиться только ранее всякого начала. История — это лестница Иакова. Поэтому Чаадаев и словом не обмолвился о «Москве — третьем Риме». В этой идее он мог увидеть только чахлаю выдумку киевских монахов. Мало одной готовности, мало доброго желания, чтобы «начать» историю. Ее вообще немислимо начать. Не хватает преемственности, единства. Единства не создать, не выдумать, ему не научиться. Где нет его, там в лучшем случае — «прогресс», а не история, механическое движение часовой стрелки, а не священная связь и смена событий.

Как очарованный, смотрел Чаадаев в одну точку,— туда, где это единство стало плотью, бережно хранимой, завещаемой из поколения в поколение. «Но папа! папа! Ну, что же? Разве и он — не просто идея, не чистая абстракция? Взгляните на этого старца, несомого в своем паланкине под балдахином, в своей тройной короне, теперь так же, как тысячу лет назад, точно ничего в мире не изменилось: поистине, где здесь человек? Не всемогущий

ли это символ времени,— не того, которое идет, а того, которое неподвижно, через которое все проходит, но которое само стоит невозмутимо и в котором и посредством которого совершается?»

Таков был католицизм замоскворецкого сноба.

### III

И вот, в августе 1825 года, в приморской деревушке близ Брайтона появился иностранец, соединявший в своей осанке торжественность епископа с корректностью светской куклы.

Это был Чаадаев, бежавший из России на случайном корабле, с такой поспешностью, как если бы ему грозила опасность, без внешнего принуждения, но с твердым намерением — никогда больше не возвращаться.

Больной, мнительный, причудливый пациент иностранных докторов, никогда не знавший другого общения с людьми, кроме чисто интеллектуального, скрывая даже от близких страшное смятение духа, он пришел увидеть свой Запад, царство истории и величия, родину духа, воплощенного в архитектуре.

Это странное путешествие, занявшее два года жизни Чаадаева, о которых мы знаем очень мало, больше похоже на томление в пустыне, чем на паломничество, а потом Москва, деревянный флигель-особняк, «Апология сумасшедшего» и долгие размеренные годы проповеди в «аглицком» клубе.

Или Чаадаев устал? Или его готическая мысль смирилась и перестала возносить к небу свои стрельчатые башни? Нет, Чаадаев не смирился, хотя время своим тупым напильником коснулось и его мысли.

О, наследство мыслителя! Драгоценные клочки! Фрагменты, которые обрываются как раз там, где всего больше хочется продолжения, грандиозные вступления, о которых не знаешь,— что это: начертанный план или уже само его осуществление? Напрасно добросовестный исследователь вздыхает об утраченном, о недостающих звеньях: их и не было, они никогда не выпадали. Фрагментарная форма «Философических писем» внутренне обоснована, так же как и присущий им характер обширного введения.

Чтобы понять форму и дух «Философических писем», нужно представить себе, что Россия служит для них огромным и страшным грунтом. Зияние пустоты между напи-

санными известными отрывками — это отсутствующая мысль о России.

И, как безнадежная плоская равнина, развивается последний, незаконченный период «Апологии», это унылое, широковещательное и, вместе, ничего не обещающее начало, после того как уже столько было сказано: «Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красной нитью проходит чрез всю нашу историю, который содержит в себе, так сказать, всю ее философию, который проявляется во все эпохи нашей общественной жизни и определяет их характер... Это — факт географический...»

Из «Философических писем» можно только узнать, что Россия была причиной мысли Чаадаева. Что он думал о России, — остается тайной. Но разве не удивительное зрелище эта «истина», которая со всех сторон как неким хаосом окружена чуждой и странной «родиной»?

#### IV

Есть давнишняя традиционно-русская 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». Мечта о духовном разоружении так завладела нашим домашним кругозором, что рядовой русский интеллигент иначе не представляет себе конечной цели прогресса, как в виде этого неисторического «мира». Еще недавно сам Толстой обращался к человечеству с призывом прекратить лживую и ненужную комедию истории и начать «просто» жить. В «простоте» — искушенные идеи «мира»:

Жалкий человек..  
Чего он хочет?.. Небо ясно,  
Под небом места много всем.

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...

Мысль Чаадаева — строгий отвес к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая.

Некоторые историки увидели в колонизации, в стремлении расселиться возможно вольготнее на возможно больших пространствах — господствующую тенденцию русской истории.

В могучем стремлении населить внешний мир идеями, ценностями и образами, в стремлении, которое уже столько веков составляет мучение и счастье Запада и ввергнуло его народы в лабиринт истории, где они блуждают до сих пор, — можно усмотреть параллель этой внешней колонизации.

Там, в лесу готической хвои, укрывалась и созревала главная мысль Чаадаева, его немая мысль о России.

Запад Чаадаева нисколько не похож на расчищенные дорожки цивилизации. Он в полном смысле слова открыл свой Запад. Поистине, в эти дебри культуры не ступала нога человека.

## ЗАМЕТКИ О ШЕНЬЕ



осемнадцатый век похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги,— все подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий. La Vérité, la Liberté, la Nature, la Dèité<sup>1</sup>, особенно la Vertu<sup>2</sup> вызывают почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустые омуты. Этот век, который вынужден был ходить по морскому дну идей, как по паркету,— обернулся веком морали по преимуществу. Самым тривиальным нравственным истинам изумлялись, как редким морским раковинам. Человеческая мысль задышалась от обилья непреложных истин и, однако, не находила себе покою. Так как, очевидно, все они оказывались недостаточно действенными, приходилось без устали повторять их.

Великие принципы восемнадцатого века все время в движении, в какой-то механической тревоге, как буддийская молитвенная мельница. Вот тому пример: античная мысль понимала добро как благо или благополучие; здесь еще не было внутренней пустоты гедонизма. Добро, благополучье, здоровье были слиты в одно представление, как полновесный и однородный золотой шар. Внутри этого понятия не было пустоты. Вот этот-то сплошной, отнюдь не императивный и отнюдь не гедонистический характер античной морали позволяет даже усумниться в нравственной природе этого сознания: уж не просто ли это гигиена, то есть профилактика душевного здоровья?

Восемнадцатый век утратил прямую связь с нравственным сознанием античного мира. Золотой сплошной шар уже не звучал сам по себе. Из него извлекали звуки исхищенными приемами, соображениями о пользе прият-

<sup>1</sup> Истина, Свобода, Природа, Божество (*франц.*).

<sup>2</sup> Добродетель (*франц.*).

ного и о приятности полезного. Опустошенное сознание никак не могло выкормить идею долга, и она явилась в образе «la Vertu romaine»<sup>1</sup>, более подходящей для поддержания равновесия плохих трагедий, чем для управления душевной жизнью человека. Да, связь с античностью подлинной для восемнадцатого века была потеряна, и гораздо сильнее была связь с омертвевшими формами схоластической казуистики, так что век Разума является прямым наследником схоластики со своим рационализмом, аллегорическим мышлением, персонификацией идей, совершенно во вкусе старофранцузской поэтики. У средневековья была своя душа и было подлинное знание античности, и не только по грамотности, но и по любовному воспроизведению классического мира, оно оставляет далеко позади век Просвещения. Музам было невесело около Разума, они скучали с ним, хотя неохотно в этом сознавались. Все живое и здоровое уходило в безделушки, потому что за ними был меньший присмотр, а дитя с семьей няньками — трагедия — выродилась в пышный пустоцвет именно потому, что над ее колыбелью склонялись и заботливо ее нянчили «великие принципы». Младшие виды поэзии, счастливо избежавшие этой убийственной опеки, переживают старших, захиревших под ее рукой.

Поэтический путь Шенье, это — уход, почти бегство от «великих принципов» к живой воде поэзии, совсем не к античному, а к вполне современному миропониманию.

В поэзии Шенье чудится религиозное и, может быть, детски-наивное предчувствие девятнадцатого века.

\* \* \*

Александрийский стих восходит к антифону, то есть к переключке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъявления своей воли. Впрочем, это равноправие нарушается, когда один голос уступает часть принадлежащего ему времени другому. Время — чистая и неприкрашенная субстанция александрийца. Распределение времени по желобам глагола, существительного и эпитета составляет автономную внутреннюю жизнь александрийского стиха, регулирует

---

<sup>1</sup> «Римская доблесть» (*франц.*) — выражение, обозначающее доблесть, мужество, силу духа, достойные древнего римлянина.

его дыхание, его напряженность и насыщенность. При этом происходит как бы «борьба за время» между элементами стиха, причем каждый из них подобно губке старается впитать в себя возможно большее количество времени, встречаясь в этом стремлении с притязаниями прочих. Триада существительного, глагола и эпитета в александрийском стихе не есть нечто неизблемое, потому что они впитывают в себя чужое содержание, и нередко глагол является со значением и весом существительного, эпитет со значением действия, то есть глагола, и т. д.

Вот эта зыбкость соотношений отдельных частей речи, их плавкость, способность к химическому превращению при абсолютной ясности и прозрачности синтаксиса чрезвычайно характерны для стиля Шенье. Строжайшая иерархия эпитета, глагола и существительного на однообразной канве александрийского стихосложения вычерчивает линию господствующего образа, сообщает выпуклость чередованию парных стихов.

Шенье принадлежал к поколению французских поэтов, для которых синтаксис был золотой клеткой, откуда не мечталось выпрыгнуть. Эта золотая клетка была окончательно построена Расином и оборудована, как великолепный дворец. Синтаксическая свобода поэтов средневековья — Виллона, Рабле, весь старофранцузский синтаксис — остались позади, а романтическое буйство Шатобриана и Ламартина еще не начиналось. Золотую клетку сторожил злой попугай — Буало. Перед Шенье стояла задача осуществить абсолютную полноту поэтической свободы в пределах самого узкого канона, и он разрешил эту задачу. Чувство отдельного стиха, как живого неделимого организма, и чувство иерархии словесной в пределах этого цельного стиха необычайно присущи французской поэзии.

Шенье любил и чувствовал отдельный блуждающий стих: ему понравился стих из «Эпиталамы» Биона, и он сохраняет его.

\* \* \*

В природе нового французского стиха, обоснованного Клеманом Маро, отцом александрийца, взвешивать слово прежде, чем оно сказано. А романтическая поэтика предполагает взрыв, неожиданность, ищет эффекта, непре-

дусмотренной акустики и никогда не знает, во что ей самой обходится песня. От мощной гармонической волны ламартинового «Озера» — до иронической песенки Верлена романтическая поэзия утверждает поэтику неожиданности. Законы поэзии спят в гортани, и вся романтическая поэзия, как ожерелье из мертвых соловьев, не передаст, не выдаст своих тайн, не знает завещания. Мертвый соловей никого не научит петь. Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой.

\* \* \*

Поколение Пушкина уже преодолело Шенье, потому что был Байрон. Одно и то же поколение не могло воспринять одновременно — «звук новой, чудной лиры — звук лиры Байрона» — и абстрактную, внешне холодную и рассудочную, но полную античного беснования поэзию Шенье.

\* \* \*

То, чем Шенье еще духовно горел — энциклопедия, деизм, права человека, — для Пушкина уже прошлое и чистая литература:

...Садился Дидерот на шаткий свой треножник,  
Бросал парик, глаза в восторге закрывал,  
И проповедовал...

Пушкинская формула — союз ума и фурии — две стихии в поэзии Шенье. Век был таков, что никому не удалось избежать одержимости. Только направление ее изменялось и уходило то в пафос обуздания, то в силу ямба обличительного.

\* \* \*

Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость.

\* \* \*

Шенье никогда не сказал бы: «Для жизни ты живешь». Он был совершенно чужд эпикурейству века, олимпийству вельмож и бар.



\* \* \*

Пушкин объективнее и бесстрастнее Шенье в оценке французской революции. Там, где у Шенье только ненависть и живая боль, у Пушкина созерцание и историческая перспектива:

...Ты помнишь Трианон и шумные забавы?..

\* \* \*

Аллегорическая поэтика. Очень широкие аллегории, отнюдь не бесплотные, в том числе и «Свобода, Равенство и Братство», — для поэта и его времени почти живые лица и собеседники. Он улавливает их черты, чувствует теплое дыхание.

\* \* \*

В «Jeu de raume»<sup>1</sup> наблюдается борьба газетной темы и ямбического духа. Почти вся поэма в плену у газеты. Общее место газетного стиля:

Pères d'un peuple! architectes de lois!  
Vous qui savez fonder, d'une main ferme et sûre,  
Pour l'homme une code solennel...<sup>2</sup>

\* \* \*

Классическая идеализация современности: толпа словесий, отправляющаяся в манеж, сопровождаемая народом, сравнивается с беременной Латоной, почти уже матерью.

...Comme Latone enceinte, et déjà presque mère,  
Victime d'un jaloux pouvoir,  
Sans asile flottait, courait la terre entière...<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> «Игра в мяч» (*франц.*). Стихотв. Шенье, посвященное художнику Луи Давиду, автору картины «Клятва в Зале для игры в мяч». (В этом зале 20 июня 1789 года депутаты третьего сословия поклялись не расходиться до тех пор, пока не получат конституции для Франции.)

<sup>2</sup> ...Отцы народа, созидатели законов!

Вы, кому дано основать рукой твердой и уверенной  
Кодекс поведения для человека...

(Здесь и далее подстрочный перевод с французского)

<sup>3</sup> ...Словно беременная Латона, уже почти ставшая матерью,  
Жертва ревнивой власти,

Плавала, скиталась она, не находя пристанища, по всему свету...

\* \* \*

Разложение мира на разумно действующие силы. Единственно неразумным оказывается человек. Вся поэтика гражданской поэзии, искание узды — frein<sup>1</sup>:

...l'opprimeur n'est jamais libre...<sup>2</sup>

\* \* \*

Что такое поэтика Шенье? Может, у него не одна поэтика, а несколько в различные периоды или, вернее, минуты поэтического сознания?

Различаются явно: пасторально-пастушеская (Bucoliques, Idylles<sup>3</sup>) и грандиозное построение почти «научной поэзии».

\* \* \*

Не подтверждается ли влияние на Шенье со стороны Монтескье и английского государственного права, в связи с пребыванием в Англии? Не найдется ли у него чего-нибудь подобного —

«Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый...»  
— или же его абстрактный ум чужд пушкинской практичности?

\* \* \*

При полном забвении старофранцузской литературной традиции автоматически воспроизводятся некоторые ее приемы, потому что они вошли в кровь.

\* \* \*

Странно после античной элегии со всеми аксессуарами, где глиняный кувшин, тростник, ручей, пчелиный улей, розовый куст, ласточка — и друзья, и собеседники, и свидетели и соглядатаи любящих, найти у Шенье уклон к совершенно светской элегии в духе романтиков, почти Мюссе, как, например, — третья элегия «А Camille»<sup>4</sup>, —

---

<sup>1</sup> Узда (франц.).

<sup>2</sup> ...Угнетатель никогда не бывает свободным...

<sup>3</sup> Буколики, идиллии (франц.).

<sup>4</sup> «К Камилле» (франц.).

светское любовное письмо, утонченно-непринужденное и взволнованное, где эпистолярная форма почти освобождается от мифологических условностей, и течет свободно живая разговорная речь романтически мыслящего и чувствующего человека.

...Et puis d'un ton charmant ta lettre me demande  
Ce que je veux de toi, ce que je te commande!  
Ce que je veux? dis-tu. Je veux que ton retour  
Te paraisse bien lent; je veux que nuit et jour  
Tu m'aimes. (Nuit et jour, hélas! je me tourmente.)  
Présente au milieu d'eux, sois seule, sois absente;  
Dors en pensant à moi; rêve-moi près de toi;  
Ne vois que moi sans cesse, et sois toute avec moi<sup>1</sup>.

В этих строчках слышится письмо Татьяны к Онегину, та же домашность языка, та же милая небрежность, лучше всякой заботы: это так же в сердце французского языка, так же сугубо невольно по-французски, как Татьянино письмо по-русски. Для нас сквозь кристалл пушкинских стихов эти стихи звучат почти русскими:

...Облатка розовая сохнет  
На воспаленном языке...

Так в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка перекликается с другой через головы пространства и времени, ибо все языки связаны братским союзом, утверждающимся на свободе и домашности каждого, и внутри этой свободы братски родственны и домашнему аukaются.

---

<sup>1</sup> ...И далее в очаровательном тоне письмо задает мне вопрос:  
Чего я хочу от тебя, чего я от тебя требую!  
Чего я хочу? — говоришь ты. — Я хочу, чтобы миг твоего  
возвращения  
Казался тебе слишком далеким; я хочу, чтобы ночью и днем  
Ты любила меня. (Ночью и днем, увы, я терзаюсь).  
Находясь среди людей, будь среди них одинокой;  
Спи с мыслью обо мне; мечтай увидеть меня рядом с собой;  
Не знай никого кроме меня, и будь вся со мной.

## ФРАНСУА ВИЛЛОН

### I



Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Но кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе. Обоим суждено было выступить в эпоху искусственной, оранжерейной поэзии, и подобно тому, как Верлен разбил *serres chaudes*<sup>1</sup> символизма, Виллон бросил вызов могущественной риторической школе, которую с полным правом можно считать символизмом XV века. Знаменитый Роман о Розе впервые построил непроницаемую ограду, внутри которой продолжала сгущаться тепличная атмосфера, необходимая для дыхания аллегорий, созданных этим романом. Любовь, Опасность, Ненависть, Коварство — не мертвые отвлеченности. Они не бесплотны. Средневековая поэзия дает этим призракам как бы астральное тело и нежно заботится об искусственном воздухе, столь нужном для поддержания их хрупкого существования. Сад, где живут эти своеобразные персонажи, обнесен высокой стеной. Влюбленный, как повествует начало Романа о Розе, долго бродил вокруг этой ограды в тщетных поисках незаметного входа.

Поэзия и жизнь в XV веке — два самостоятельных, враждебных измерения. Трудно поверить, что мэтр Аллен Шартье подвергся настоящему гонению и терпел житейские неприятности, вооружив тогдашнее общественное мнение слишком суровым приговором над Жестокой Дамой, которую он утопил в колодце слез, после блестящего суда, с соблюдением всех тонкостей средневекового судопроизводства. Поэзия XV века автономна: она занимает

---

<sup>1</sup> Теплицы (франц.) — намек на сборник стихов М. Метерлинка «Теплицы» (1889).

место в тогдашней культуре, как государство в государстве. Вспомним Двор Любви Карла VI: разнообразные должности охватывают 700 человек, начиная от высшей синьории, кончая мелкими буржуа и низшими клериками. Искключительно литературный характер этого учреждения объясняет пренебрежение к сословным перегородкам. Гипноз литературы был настолько силен, что члены подобных ассоциаций разгуливали по улицам, украшенные зелеными венками — символом влюбленности, — желая продлить литературный сон в действительности.

## II

Франсуа Монкорбье (де Лож) родился в Париже в 1431 году, во время английского владычества. Нищета, окружавшая его колыбель, сочеталась с народной бедой и, в частности, с бедой столицы. Можно было ожидать, что литература того времени будет исполнена патриотического пафоса и жажды мести за оскорбленное достоинство нации. Между тем ни у Виллона, ни у его современников мы не найдем таких чувств. Франция, полоненная чужеземцами, показала себя настоящей женщиной. Как женщина в плену, она отдавала главное внимание мелочам своего культурного и бытового туалета, с любопытством присматриваясь к победителям. Высшее общество, вслед за своими поэтами, по-прежнему уносилось мечтой в четвертое измерение Садов любви и Садов отрады, а для народа по вечерам зажигались огни таверны и в праздники разыгрывались фарсы и мистерии.

Женственно-пассивная эпоха наложила глубокий отпечаток на судьбу и на характер Виллона. Через всю свою беспутную жизнь он пронес непоколебимую уверенность, что кто-то должен о нем заботиться, ведать его дела и выручать его из затруднительных положений. Уже зрелым человеком, брошенный епископом Орлеанским в подвал темницы Meung sur Loire<sup>1</sup>, он жалобно взывает к своим друзьям: «Le laisserez-vous là, le pauvre Villon?..»<sup>2</sup> Социальная карьера Франсуа Монкорбье началась с того, что его взял под опеку Гильом Виллон, почтенный каноник монастырской церкви Saint-Benoît le Bestourné<sup>3</sup>. По соб-

<sup>1</sup> Мён сюр Луар (*франц.*) — тюрьма в г. Мён.

<sup>2</sup> «Неужели вы бросите здесь бедного Вийона?» (*франц.*) — из стихотворения Ф. Вийона «Послание к друзьям».

<sup>3</sup> Сен-Бенуа ле Бетурне (*франц.*).

ственному признанию Виллона, старый каноник был для него «больше, чем матерью». В 1449 году он получает степень бакалавра, в 1452 — лиценциата и мэтра. «О господи, если бы я учился в дни моей безрассудной юности и посвятил себя добрым нравам — я получил бы дом и мягкую постель. Но что говорить! Я бежал от школы, как лукавый мальчишка: когда я пишу эти слова — сердце мое обливается кровью». Как это ни странно, мэтр Франсуа Виллон одно время имел нескольких воспитанников и обучал их, как мог, школьной премудрости. Но, при свойственном ему честном отношении к себе, он сознавал, что не вправе титуловаться мэтром, и предпочел в балладах называть себя «бедным маленьким школяром». Да и особенно трудно было заниматься Виллону, так как, будто нарочно, на годы его учения выпали студенческие волнения 1451—1453 гг. Средневековые люди любили считать себя детьми города, церкви, университета... Но «дети университета» исключительно вошли во вкус шалостей. Была организована героическая охота за наиболее популярными вывесками парижского рынка. Олень должен был повенчать Козу и Медведя, а Попугая предполагали поднести молодым в подарок. Студенты похитили пограничный камень из владений Mademoiselle La Bruyère<sup>1</sup>, водрузили его на горе св. Женевьевы, назвав la Vesse<sup>2</sup>, и, силой отбив от властей, прикрепили к месту железными обручами. На круглый камень поставили другой — продолговатый — «Pêt au Diable»<sup>3</sup> и поклонялись им по ночам, осыпав их цветами, танцуя вокруг под звуки флейт и тамбуринов. Взбешенные мясники и оскорбленная дама затеяли дело. Прево Парижа объявил студентам войну. Столкнулись две юрисдикции — и дерзкие сержанты должны были на коленях, с зажженными свечами в руках, просить прощения у ректора. Виллон, несомненно, стоявший в центре этих событий, запечатлел их в недошедшем до нас романе «Pêt au Diable».

### III

Виллон был парижанин. Он любил город и праздность. К природе он не питал никакой нежности и даже издевался над нею. Уже в XV веке Париж был тем морем, в кото-

<sup>1</sup> М-ль Брюер (франц.).

<sup>2</sup> Вздех (франц. простонародное выражение).

<sup>3</sup> Букв.: «Пуканье дьяволу» (франц.).

ром можно было плавать, не испытывая скуки и позабыв об остальной вселенной. Но как легко натолкнуться на один из бесчисленных рифов праздного существования! Виллон становится убийцей. Пассивность его судьбы замечательна. Она как бы ждет быть оплодотворенной случаем, все равно — злым или добрым. В нелепой уличной драке 5-го июня Виллон тяжелым камнем убивает священника Шермуа. Приговоренный к повешению, он апеллирует и, помилованный, отправляется в изгнание. Бродяжничество окончательно расшатало его нравственность, сблизив его с преступной бандой *la Coquille*<sup>1</sup>, членом которой он становится. По возвращении в Париж он участвует в крупном воровстве в *Collège de Navarre*<sup>2</sup> и немедленно бежит в Анжер — из-за несчастной любви, как он уверяет, на самом же деле для подготовки ограбления своего богатого дяди. Скрываясь с парижского горизонта, Виллон публикует «*Petit Testament*»<sup>3</sup>. Затем следуют годы беспорядочного скитания, с остановками при феодальных дворах и в тюрьмах. Амнистированный Людовиком XI 2-го октября 1461 года, Виллон испытывает глубокое творческое волнение, его мысли и чувства становятся необычайно острыми, и он создает «*Grand Testament*»<sup>4</sup> — свой памятник в веках. В ноябре 1463 года Франсуа Виллон был созерцательным свидетелем ссоры и убийства на улице *Saint Jacques*<sup>5</sup>. Здесь кончаются наши сведения о его жизни, и обрывается его темная биография.

#### IV

Жесток XV век к личным судьбам. Многих порядочных и трезвых людей он превратил в Иовов, ропщущих на дне своих смрадных темниц и обвиняющих бога в несправедливости. Создался особый род тюремной поэзии, проникнутой библейской горечью и суровостью, насколько она доступна вежливой романской душе. Но из хора узников резко выделяется голос Виллона. Его бунт больше похож на процесс, чем на мятеж. Он сумел соединить в одном

---

<sup>1</sup> «Раковина» (*франц.*) — название известной шайки разбойников. Ряд стихотворений Ф. Вийона написан на воровском жаргоне.

<sup>2</sup> Коллеж де Наварр (*франц.*) — название учебного заведения.

<sup>3</sup> «Малое завещание» (*франц.*).

<sup>4</sup> «Большое завещание» (*франц.*) — основное произведение Ф. Вийона (впервые издано в 1489 году).

<sup>5</sup> Сен Жак (*франц.*).

лице истца и ответчика. Отношение Виллона к себе никогда не переходит известных границ интимности. Он нежен, внимателен, заботлив к себе не более, чем хороший адвокат к своему клиенту. Самосострадание — паразитическое чувство, тлетворное для души и организма. Но сухая юридическая жалость, которой дарит себя Виллон, является для него источником бодрости и непоколебимой уверенности в правоте своего «процесса». Весьма безнравственный, «аморальный» человек, как настоящий потомок римлян, он живет всецело в правовом мире и не может мыслить никаких отношений вне подсудности и нормы. Лирический поэт, по природе своей, — двуполое существо, способное к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога. Ни в ком так ярко не сказался этот «лирический гермафродитизм», как в Виллоне. Какой разнообразный подбор очаровательных дуэтов: огорченный и утешитель, мать и дитя, судья и подсудимый, собственник и нищий...

Собственность всю жизнь манила Виллона, как музыкальная сирена, и сделала из него вора... и поэта. Жалкий бродяга, он присваивает себе недоступные ему блага с помощью острой иронии.

Современные французские символисты влюблены в вещи, как собственники. Быть может, самая «душа вещей» не что иное, как чувство собственника, одухотворенное и облагороженное в лаборатории последовательных поколений. Виллон отлично сознавал пропасть между субъектом и объектом, но понимал ее как невозможность обладания. 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.

Виллон живописует обворожительный *intérieur*<sup>1</sup> в голландском вкусе, подглядывая в замочную скважину.

## V

Симпатия Виллона к подонкам общества, ко всему подозрительному и преступному — отнюдь не демонизм. Темная компания, с которой он так быстро и интимно со-

---

<sup>1</sup> Интерьер (франц.).



шелся, пленила его женственную природу большим темпераментом, могучим ритмом жизни, которого он не мог найти в других слоях общества. Нужно послушать, с каким вкусом рассказывает Виллон в «Ballade de la grosse Margot»<sup>1</sup> о профессии сутенера, которой он, очевидно, не был чужд: «Когда приходят клиенты, я схватываю кувшин и бегу за вином». Ни обескровленный феодализм, ни новоявленная буржуазия, с ее тяготением к фламандской тяжести и важности, не могли дать исхода огромной динамической способности, каким-то чудом накопленной и сосредоточенной в парижском клерке. Сухой и черный, безбровый, худой, как Химера, с головой, напоминавшей, по его собственному признанию, очищенный и поджаренный орех, пряча шпагу в полуженском одеянии студента,— Виллон жил в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя. Он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой: «Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал,— пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы,— не каждый зверь сумел бы так выкрутиться». Если б Виллон в состоянии был бы дать свое поэтическое credo, он несомненно воскликнул бы, подобно Верлену:

Du mouvement avant toute chose!<sup>2</sup>

Могущественный визионер, он грезит собственным повешением накануне вероятной казни. Но, странное дело, с непонятным ожесточением и ритмическим воодушевлением изображает он в своей балладе, как ветер раскачивает тела несчастных, туда-сюда, по произволу... И смерть он наделяет динамическими свойствами и здесь умудряется проявить любовь к ритму и движению... Я думаю, что Виллона пленил не демонизм, а динамика преступления. Не знаю, существует ли обратное отношение между нравственным и динамическим развитием души? Во всяком случае, оба завещания Виллона, и большое и малое — этот праздник великолепных ритмов, какого до сих пор не знает французская поэзия,— неизлечимо аморальны. Жалкий бродяга дважды пишет свое завещание, распределяя направо и налево свое мнимое имущество, как поэт, иронически утверждая свое господство над всеми

<sup>1</sup> «Баллада о толстой Марго» (франц.).

<sup>2</sup> «Движение — прежде всего!» (франц.). (У П. Верлена в «Art poétique»: «Музыка — прежде всего!»)

вещами, какими ему хотелось бы обладать: если душевные переживания Виллона, при всей оригинальности, не отличались особой глубиной — его житейские отношения, запутанный клубок знакомств, связей, счетов — представляли комплекс гениальной сложности. Этот человек ухитрился стать в живое, насущное отношение к огромному количеству лиц самого разнообразного звания, на всех ступенях общественной лестницы — от вора до епископа, от кабатчика до принца. С каким наслаждением рассказывает он их подноготную! Как он точен и меток! «Testaments» Виллона пленительны уже потому, что в них сообщается масса точных сведений. Читателю кажется, что он может ими воспользоваться, и он чувствует себя современником поэта. Настоящее мгновение может выдержать напор столетий и сохранить свою целостность, остаться тем же «сейчас». Нужно только уметь вырвать его из почвы времени, не повредив его корней — иначе оно завянет. Виллон умел это делать. Колокол Сорбонны, прервавший его работу над «Petit Testament», звучит до сих пор.

Как принцы трубадуров, Виллон «пел на своей латыни»: когда-то, школяром, он слышал про Алкивиада — и в результате незнакомка Archipiade примыкает к грациозному шествию Дам былых времен.

## VI

Средневековье цепко держалось за своих детей и добровольно не уступало их Возрождению. Кровь подлинного средневековья текла в жилах Виллона. Ей он обязан своей цельностью, своим темпераментом, своим духовным своеобразием. Физиология готики — а такая была, и средние века именно физиологически-гениальная эпоха — заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым. Более того — она обеспечила ему почетное место в будущем, так как XIX век французской поэзии черпал свою силу из той же национальной сокровищницы — готики. Скажут: что имеет общего великолепная ритмика «Testaments», то фокусничающая, как бильбоке, то замедленная, как церковная кантилена, с мастерством готических зодчих? Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче — готический собор или океанская зыбь? Чем, как не чувством архитектоники, объясняется дивное равновесие строфы, в которой Виллон

поручает свою душу Троице через богоматерь — *Chambre de la Divinité*<sup>1</sup> — и девять небесных легионов. Это не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно-обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора. Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс и построил крестовый свод — гениально выразил психологическую сущность феодализма. 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. Служить не только значило быть деятельным для общего блага. Бессознательно средневековый человек считал службой, своего рода подвигом, неприкрашенный факт своего существования. Виллон, последыш, эпигон феодального мироощущения, оказался невосприимчив к его этической стороне, круговой поруке. Устойчивое, нравственное в готике было ему вполне чуждо. Зато, равнодушный к динамике, он возвел ее на степень аморализма. Виллон дважды получал отпускные грамоты — *lettres de rémission* — от королей: Карла VII и Людовика XI. Он был твердо уверен, что получит такое же письмо от бога, с прощением всех своих грехов. Быть может, в духе своей сухой и рассудочной мистики он продолжил лестницу феодальных юрисдикций в бесконечность, и в душе его смутно бродило дикое, но глубоко феодальное ощущение, что есть бог над богом...

«Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты», — сказал о себе бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина.

Такие отрицания равноценны положительной уверенности.

---

<sup>1</sup> Букв.: «Приют божества» (*франц.*) — определение богоматери («Большое заветание», LXXXV).

# II

## РАЗГОВОР О ДАНТЕ

## РАЗГОВОР О ДАНТЕ

Così gridai colla faccia levata..!

(Inf. XVI, 76)

### I



Поэтическая речь есть скрещенный процесс, и складывается она из двух звучаний: первое из этих звучаний — это слышимое и ощущаемое нами изменение самих орудий поэтической речи, возникающих на ходу в ее порыве; второе звучание есть собственно речь, то есть интонационная и фонетическая работа, выполняемая упомянутыми орудиями.

В таком понимании поэзия не является частью природы — хотя бы самой лучшей, отборной — и еще меньше является ее отображением, что привело бы к издевательству над законом тождества, но с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действия, не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами.

Поэтическая речь, или мысль, лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещиванье двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метаморфозы, лишена всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала.

Дант — орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов. Он стратег превращений и скрещиваний, и меньше всего он поэт в «общеевропейском» и внешнекультурном значении этого слова.

---

<sup>1</sup> Так я вскричал, запрокинув голову...— Здесь и далее перевод с итальянского Н. В. Котрелева.

Борцы, свивающиеся в клубок на арене, могут быть рассматриваемы как орудийное превращение и созвучие.

«...Эти обнаженные и лоснящиеся борцы, которые прохаживаются, кичась своими телесными доблестями, прежде чем сцепиться в решительной схватке...»

Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга.

Вообразите нечто понятное, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения...

В поэзии важно только исполняющее понимание — отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее. Семантическая удовлетворенность равна чувству исполненного приказа.

Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться.

Иначе неизбежен долбеж, вколачиванье готовых гвоздей, именуемых «культурно-поэтическими» образами.

Внешняя, поясняющая образность несовместима с орудийностью.

Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске, только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации.

Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны — в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем

и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разграниженный кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский — какой угодно, национальный или варварский, — он всегда говорящ, видящ, деятелен.

Орнамент строфичен.

Узор строчковат.

Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме — *il disio*!<sup>1</sup>

Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к небу.

Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя.

Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску...

Когда я начал учиться итальянскому языку и чуть-чуть познакомился с его фонетикой и просодией, я вдруг понял, что центр тяжести речевой работы переместился: ближе к губам, к наружным устам. Кончик языка внезапно оказался в почете. Звук ринулся к затвору зубов. Еще что меня поразило — это инфантильность итальянской фонетики, ее прекрасная детскость, близость к младенческому лепету, какой-то извечный дадаизм.

*E consolando usava l'idioma  
Che prima i padri e le madri trastulla;*

.....

*Favoleggiava con la sua famiglia  
De'Troiani, di Fiesole, e di Roma*<sup>2</sup>.

(Par., XV, 122—123, 125—126)

Угодно ли вам познакомиться со словарем итальянских рифм? Возьмите весь словарь итальянский и листайте его как хотите... Здесь все рифмуется друг с другом. Каждое слово просится в *concordanza*<sup>3</sup>.

Чудесно здесь обилие брачующихся окончаний.

---

<sup>1</sup> Стремление, вожделение.

<sup>2</sup> И, баюкая дитя на языке, который больше тешит самих отцов и матерей... рассказывала в кругу семьи о троянцах, о Фьезоле и о Риме.

<sup>3</sup> Соответствие, созвучие.



Обложка книги «Разговор о Данте»  
(«Искусство», М., 1967, художник В. Ильющенко).



Итальянский глагол усиливается к концу и только в окончании живет. Каждое слово спешит взорваться, слететь с губ, уйти, очистить место другим.

Когда понадобилось начертать окружность времени, для которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы, Дант вводит детскую заумь в свой астрономический, концертный, глубоко публичный, проповеднический словарь.

Творенье Данта есть прежде всего выход на мировую арену современной ему итальянской речи — как целого, как системы.

Самый дадаистический из романских языков выдвигается на международное первое место.

## II

Необходимо показать кусочки дантовских ритмов. Об этом не имеют понятия, а знать это нужно. Кто говорит — Дант скульптурен, тот во власти нищенских определений великого европейца. Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу. Чтение Данта есть прежде всего бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели. Если первое чтение вызывает лишь одышку и здоровую усталость, то запасайся для последующих парой неизносимых швейцарских башмаков с гвоздями. Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий изнасил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии.

«Inferno»<sup>1</sup> и в особенности «Purgatorio»<sup>2</sup> прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханьем и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии. Для обозначения ходьбы он употребляет множество разнообразных и прелестных оборотов.

У Данта философия и поэзия всегда на ходу, всегда на ногах. Даже остановка — разновидность накопленного движения: площадка для разговора создается альпийскими усилиями. Стопа стихов — вдох и выдох — шаг. Шаг — умозакрывающий, бодрствующий, силлогизирующий.

Образованность — школа быстрейших ассоциаций.

---

<sup>1</sup> «Ад».

<sup>2</sup> «Чистилище».

Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам — вот любимая похвала Данта.

В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что «бегаёт быстрее».

«...Он отвернулся и показался мне одним из тех, которые бегают взапуски по зеленым лугам в окрестностях Вероны, и всей своей статью он напоминал о своей принадлежности к числу победителей, а не побежденных...»

Омоложивающая сила метафоры возвращает нам образованного старика Брунетто Латини в виде юноши — победителя на спортивном пробеге в Вероне.

Что же такое дантовская эрудиция?

Аристотель, как махровая бабочка, окаймлен арабской каймой Аверроеса.

Averrois, che il gran comento feo...<sup>1</sup>

(Inf., IV, 144)

В данном случае араб Аверроес аккомпанирует греку Аристотелю. Они компоненты одного рисунка. Они уместятся на мембране одного крыла.

Конец четвертой песни «Inferno» — настоящая цитатная оргия. Я нахожу здесь чистую и беспримесную демонстрацию упоминательной клавиатуры Данта.

Клавишная прогулка по всему кругозору античности. Какой-то шопеновский полонез, где рядом выступают вооруженный Цезарь с кровавыми глазами грифа и Демокрит, разъявший материю на атомы.

Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования.

Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частных деталей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство, или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации.

Самих вещей мы не знаем, но зато весьма чувствительны к их положению. И вот читая песни Данта, мы получаем как бы информационные сводки с поля военных дейст-

---

<sup>1</sup> Аверроэс, великий толкователь...

вий и по ним превосходно угадываем, как звукоборствует симфония войны, хотя сам по себе каждый бюллетень чуть-чуть и кое-где передвигает стратегические флажки или показывает на кой-какие изменения в тембре канонады.

Таким образом, вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана. Ни одну минуту она не остается похожа на себя самое. Если бы физик, разложивший атомное ядро, захотел его вновь собрать, он бы уподобился сторонникам описательной и разъяснительной поэзии, для которой Дант на веки вечные чума и гроза.

Если б мы научились слышать Данта, мы бы слышали созревание кларнета и тромбона, мы бы слышали превращение виолы в скрипку и удлинение вентиля валторны. И мы были бы слушателями того, как вокруг лютни и теорбы образуется туманное ядро будущего гомофонного трехчастного оркестра.

Еще если б мы слышали Данта, мы бы нечаянно окунулись в силовой поток, именуемый то композицией — как целое, то в частности своей — метафорой, то в уклончивости — сравнением, порождающий определения для того, чтобы они вернулись в него, обогащали его своим таяньем и, едва удостоившись первой радости становления, сейчас же теряли свое первородство, примкнув к стремящейся между смыслами и смывающей их материи.

Начало десятой песни «Inferno». Дант вталкивает нас во внутреннюю слепоту композиционного сгустка:

«...Теперь мы вступили на узкую тропу между стеной скалы и мучениками — учитель мой и я у него за плечами...»

Все усилия направлены на борьбу с гущиной и неосвещенностью места. Световые формы прорезаются, как зубы. Разговор здесь необходим, как факелы в пещере.

Дант никогда не вступает в единоборство с материей, не приготовив органа для ее уловления, не вооружившись измерителем для отсчета конкретного каплющего или тающего времени. В поэзии, в которой все есть мера и все исходит от меры и вращается вокруг нее и ради нее, измерители суть орудия особого свойства, несущие особую активную функцию. Здесь дрожащая компасная стрелка не только потакает магнитной буре, но и сама ее делает.

И вот мы видим, что диалог десятой песни «Inferno» намагничен временными глагольными формами — несовершенное и совершенное прошедшее, сослагательное прошедшее, само настоящее и будущее даны в десятой песни категорично, категорично, авторитарно.

Вся песнь построена на нескольких глагольных выпадах, дерзко выпрыгивающих из текста. Здесь разворачивается как бы фехтовальная таблица спряжений, и мы буквально слышим, как глаголы временят.

Выпад первый:

«La gente che per li sepolcri giace  
Potrebbe si veder?..»

«Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено будет ли мне увидеть?..»

Второй выпад:

«...Volgiti: che fai?»<sup>1</sup>

В нем дан ужас настоящего, какой-то *terror praesentis*. Здесь беспримесное настоящее взято как чуранье. В полном отрыве от будущего и прошлого настоящее спрягается как чистый страх, как опасность.

Три оттенка прошедшего, складывающего с себя ответственность за уже свершившееся, даны в терцине:

Я пригвоздил к нему свой взгляд,  
И он выпрямился во весь рост,  
Как если бы унижал ад великим презреньем.

Затем, как мощная труба, врывается прошедшее в вопросе Фаринаты:

«...Chi fu r li maggior tui?» —

«Кто были твои предки?»

Как здесь вытянулся вспомогательный — маленькое обрубленное «fu» вместо «furon»! Не так ли при помощи удлинения вентиля образовалась валторна?

Дальше идет обмолвка совершенным прошедшим. Эта обмолвка подкосила старика Кавальканти: о своем сыне, еще здравствующем поэте Гвидо Кавальканти, он услышал от сверстника его и товарища — от Алигьери нечто — все равно что — в роковом совершенном прошедшем: «ebbe»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «...Оборотись: что делаешь?» (Обращение Вергилия к Данте, испугавшемуся встающей из горячей гробницы тени Фаринаты).

<sup>2</sup> Форма прошедшего времени от вспомогательного глагола «иметь».

И как замечательно, что именно эта обмолвка открывает дорогу главному потоку диалога: Кавальканти смывается, как отыгравший гобой или кларнет, а Фарината, как медлительный шахматный игрок, продолжает прерванный ход, возобновляет атаку:

«E se», continuando al primo detto,  
«S'egli han quell'arte», disse, «male appresa,  
Ciò mi tormenta più che questo letto»<sup>1</sup>.

Диалог в десятой песни «Inferno» — нечаянный прояснитель ситуации. Она вытекает сама собой из между-речья.

Все полезные сведения энциклопедического характера оказываются сообщенными уже в начальных стихах песни. Амплитуда беседы медленно и упорно расширяется; косвенно вводятся массовые сцены и толповые образы.

Когда встает Фарината, презирающий ад наподобие большого барина, попавшего в тюрьму, маятник беседы уже раскачивается во весь диаметр сумрачной равнины, изрезанной огнепроводами.

Понятие скандала в литературе гораздо старше Достоевского, только в тринадцатом веке, и у Данта, оно было гораздо сильнее. Дант нарывается, напарывается на нежелательную и опасную встречу с Фаринатой совершенно так же, как проходимцы Достоевского наталкивались на своих мучителей — в самом неподходящем месте. Навстречу плывет голос — пока еще неизвестно чей. Все труднее и труднее становится читателю дирижировать разрастающейся песнью. Этот голос — первая тема Фаринаты — крайне типичная для «Inferno» малая дантовская *agioso* умоляющего типа:

«...О тосканец, путешествующий живьем по огненному городу и разговаривающий столь красноречиво! Не откажись остановиться на минуту... По говору твоему я опознал в тебе гражданина из той благородной области, которой я — увы! — был слишком в тягость...»

Дант — бедняк. Дант — внутренний разночинец старинной римской крови. Для него-то характерна совсем не любезность, а нечто противоположное. Нужно быть слепым кротом для того, чтобы не заметить, что на всем

---

<sup>1</sup> «И если,— продолжая прежде сказанное,— если они этим искусством,— сказал он,— овладели плохо, то это мучит меня больше, чем это ложе». (Искусством возвращения в родной город после неудачи и изгнания.— Гибеллин Фарината говорит о судьбе своей партии.)

протяжении «Divina Commedia»<sup>1</sup> Дант не умеет себя вести, не знает, как ступить, что сказать, как поклониться. Я это не выдумываю, но беру из многочисленных признаний самого Алигьери, рассыпанных в «Divina Commedia».

Внутреннее беспокойство и тяжелая, смутная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе, как бы недовоспитанного, не умеющего применить свой внутренний опыт и объективировать его в этикет измученного и загнанного человека, — они-то и придают поэме всю прелесть, всю драматичность, они-то и работают над созданием ее фона как психологической загрузкой.

Если бы Данта пустить одного, без «dolce padre»<sup>2</sup> — без Virgiliya, скандал неминуемо разразился бы в самом начале и мы имели бы не хождение по мукам и достопримечательностям, а самую гротескную буффонаду.

Предотвращаемые Virgiliem неловкости систематически корректируют и выправляют течение поэмы. «Divina Commedia» вводит нас вовнутрь лаборатории душевных качеств Данта. То, что для нас безукоризненный капюшон и так называемый орлиный профиль, то изнутри было мучительно преодолеваемой неловкостью, чисто пушкинской камер-юнкерской борьбой за социальное достоинство и общественное положение поэта. Тень, пугающая детей и старух, сама боялась — и Алигьери бросало в жар и холод: от чудных припадков самомнения до сознания полного ничтожества.

Слава Данта до сих пор была величайшей помехой к его познанию и глубокому изучению и еще надолго ею останется. Лапидарность его не что иное, как продукт огромной внутренней неуравновешенности, нашедшей себе выход в сонных казнях, в воображаемых встречах, в заранее обдуманых и взлелеянных желчью изысканных репликах, направленных на полное уничтожение противника, на окончательное торжество.

Сладчайший отец, наставник, разумник, опекун в который раз одергивает внутреннего разночинца четырнадцатого века, который так мучительно находил себя в социальной иерархии, в то время как Боккаччо — его почти современник — наслаждался тем же самым общественным строем, окунался в него, резвился в нем.

«Che fai?» — «что делаешь?» — звучит буквально как

---

<sup>1</sup> «Божественная комедия».

<sup>2</sup> Сладчайший отец.

учительский окрик — ты с ума спятил!.. Тогда выручает игра на регистрах, заглушающих стыд и покрывающих смущение.

Представлять себе дантовскую поэму вытянутым в одну линию рассказом или даже голосом — абсолютно неверно. Задолго до Баха, и в то время, когда еще не строили больших монументальных органов, но лишь очень скромные эмбриональные прообразы будущего чудища, когда ведущим инструментом была еще цитра, аккомпанирующая голосу, Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы.

«Come avesse lo inferno in gran dispetto»<sup>1</sup> (Inf., X, 36) — стих-родоначальник всего европейского демонизма и байроничности. Между тем, вместо того чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрячивает на самое дно туманного звукового мешка.

Она дана на ниспадающем регистре, она падает, уходит вниз, в слуховое окно.

Другими словами — фонетический свет выключен. Тени сизые смешались.

«Divina Commedia» не столько отнимает у читателя время, сколько наращивает его, подобно исполняемой музыкальной вещи.

Удлиняясь, поэма удаляется от своего конца, а самый конец наступает нечаянно и звучит как начало.

Структура дантовского монолога, построенного на органной регистровке, может быть хорошо понята при помощи аналогии с горными породами, чистота которых нарушена вкрапленными инородными телами.

Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг, или катастрофу, как на общий источник формообразования.

Стихи Данта сформированы и расцветены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент

---

<sup>1</sup> «Как если бы уничтожал ад великим презрением» (перевод О. Мандельштама).

из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи,— таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносится у Данта форма и содержание.

Всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая — необходимо рассматривать как единое слово. Когда мы произносим, например, «солнце», мы не выбрасываем из себя готового смысла,— это был бы семантический выкидыш,— но переживаем своеобразный цикл.

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося «солнце», мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге.

Семантические циклы дантовских песней построены таким образом, что начинается, примерно,— «мёд», а кончается — «медь»; начинается — «лай», а кончается — «лёд».

Дант, когда ему нужно, называет веки глазами губами. Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать.

Gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,  
Gocciar su per le labbra...<sup>1</sup>

(Inf., XXXII, 46—47)

Итак, страданье скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу.

У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой и только условно могут быть вписаны одна в другую.

Он сам говорит:

Io premerei di mio concetto il suco —  
(Inf., XXXII, 4)

---

<sup>1</sup> Их глаза, прежде влажные внутри, сочились на губы...



«Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции» — то есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой.

Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль.

Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица.

Научное описание дантовской «Комедии», взятой как течение, как поток, неизбежно приняло бы вид трактата о метаморфозах и стремилось бы проникать в множественные состояния поэтической материи, подобно тому как врач, ставящий диагноз, прислушивается к множественному единству организма. Литературная критика подошла бы к методу живой медицины.

### III

Вникая по мере сил в структуру «Divina Commedia», я прихожу к выводу, что вся поэма представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, — не строфу, а кристаллографическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы. Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник. Отсутствие у меня сколько-нибудь ясных сведений по кристаллографии — обычное в моем кругу невежество в этой области, как и во многих других, — лишает меня наслаждения постигнуть истинную структуру «Divina Commedia», но такова удивительная стимулирующая сила Данта, что он пробудил во мне конкретный интерес к кристаллографии, и в качестве благодарного читателя — lettore — я постараюсь его удовлетворить.

Формообразование поэмы превосходит наши понятия о сочинительстве и композиции. Гораздо правильнее признать ее ведущим началом инстинкт. Предлагаемые

примерные определения меньше всего имеют в виду метафорическую отсебятину. Тут происходит борьба за представимость целого, за наглядность мыслимого. Лишь при помощи метафоры возможно найти конкретный знак для формообразующего инстинкта, которым Дант накапливал и переливал терцины.

Надо себе представить таким образом, как если бы над созданием тринадцатитысячегранника работали пчелы, одаренные гениальным стереометрическим чутьем, привлекая по мере надобности все новых и новых пчел. Работа этих пчел — все время с оглядкой на целое — неравнокачественна по трудности на разных ступенях процесса. Сотрудничество их ширится и усложняется по мере сотообразования, посредством которого пространство как бы выходит из себя самого.

Пчелиная аналогия подсказана, между прочим, самим Дантом. Вот эти три стиха — начало шестнадцатой песни «Inferno»:

Già era in loco ove s'udia il rimbombo  
Dell'acqua che cadea nell'altro giro,  
Simile a quel che l'arnie fanno rombo<sup>1</sup>.

Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны. Они всегда преследуют конкретную задачу дать внутренний образ структуры, или тяги. Возьмем обширнейшую группу «птичьих» сравнений — все эти тянущиеся караваны то журавлей, то грачей, то классические военные фаланги ласточек, то неспособное к латинскому строю анархически беспорядочное воронье, — эта группа развернутых сравнений всегда соответствует инстинкту паломничества, путешествия, колонизации, переселения. Или же, например, возьмем не менее обширную группу речных сравнений, живописующих зарождение на Апеннинах орошающей тосканскую долину реки Арно или же спуск в долину Ломбардии альпийской вскормленницы — реки По. Эта группа сравнений, отличающаяся необычайной щедростью и ступенчатым ниспадением из трехстишия в трехстишие, всегда приводит к комплексу культуры, родины и оседлой гражданственности, — к комплексу политическому и национальному, столь обусловленному водоразделами, а также мощностью и направлением рек.

<sup>1</sup> Я был уже там, где слышался гул воды, падавшей в другой круг, гул, подобный гудению пчел.

Сила дантовского сравнения — как это ни странно — прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью. Скажите, пожалуйста, какая была необходимость приравнять близящуюся к окончанию поэму к части туалета — «gonna» (по-теперешнему — «юбка», а по-староитальянскому — в лучшем случае «плащ» или вообще «платье»), а себя уподоблять портному, у которого — извините за выражение — вышел весь материал?

#### IV

По мере того как Дант все более и более становился не по плечу и публике следующих поколений и самим художникам, его обволакивали все большей и большей таинственностью. Сам автор стремился к ясному и отчетливому знанию. Для современников он был труден, был утомителен, но вознаграждал за это познанием. Дальше пошло гораздо хуже. Пышно развернулся невежественный культ дантовской мистики, лишенный, как и само понятие мистики, всякого конкретного содержания. Появился «таинственный» Дант французских гравюр, состоящий из капюшона, орлиного носа и чем-то промышляющий на скалах. У нас в России жертвой этого сластолюбивого невежества со стороны не читающих Данта восторженных его адептов явился ни кто, как Блок:

Тень Данта с профилем орлиным  
О Новой Жизни мне поет...

Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не интересовало.

Сейчас я покажу, до чего мало были озабочены свеженькие читатели Данта его так называемой таинственностью. У меня перед глазами фотография с миниатюры одного из самых ранних дантовских списков середины XIV века (собрание Перуджинской библиотеки). Беатриче показывает Данту Троицу. Яркий фон с павлиньими разводами — как веселенькая ситцевая набойка. Троица в вербном кружке — румяная, краснощекая, купечески круглая. Дант Алигьери изображен весьма удачным молодым человеком, а Беатриче — бойкой и круглолицей девушкой. Две абсолютно бытовые фигурки: пышущий здо-

ровьем школяр ухаживает за не менее цветущей горожанкой.

Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит — «Дант», сплошь и рядом нужно понимать — «Вагнер» в мюнхенской постановке.

Чисто исторический подход к Данту так же неудовлетворителен, как политический или богословский. Будущее дантовского комментария принадлежит естественным наукам, когда они для этого достаточно изоштрятся и разовьют свое образное мышление.

Мне изо всей силы хочется опровергнуть отвратительную легенду о безусловно тусклой окрашенности или пресловутой шпенглеровской коричневости Данта. Для начала сошлюсь на показание современника-иллюминатора. Эта миниатюра из той же коллекции Перуджинского музея. Она к первой песни: «Увидел зверя и вспять обратился».

Вот описание расцветки этой замечательной миниатюры, более высокого типа, чем предыдущая, и вполне адекватной тексту.

Одежда Данта ярко-голубая («azzurro chiara»). Борода у Вергилия длинная и волосы серые. Тога тоже серая. Плащик розовый. Горы обнаженные, серые.

Таким образом, мы здесь видим ярко-лазурный и розовый крапы в дымчато-серой породе.

В семнадцатой песни «Inferno» имеется транспортное чудовище, по имени Герийон,— подобие сверхмощного танка, к тому же нечто крылатое. Свои услуги он предлагает Данту и Вергилию, получив соответствующий наряд от владычной иерархии на доставку двух пассажиров в ниже-расположенный восьмой круг.

Due branche avea pilose infin l'ascelle:  
Lo dosso e il petto ed ambedue le coste  
Dipinte avea di nodi e di rotelle.  
Con più color, sommesse e soprapposte,  
Non fer mai drappo Tartari nè Turchi,  
Nè fur tai tele per Aragne imposte<sup>1</sup>

(Inf., XVII, 13—18)

---

<sup>1</sup> Две его лапы заросли шерстью до плеч; спина, и грудь, и оба бока были разукрашены узлами и пятнами. Больше цветов в основу и уток никогда не пускали ни татары, ни турки, и Арахна такой ткани не натягивала на свой станок.

Речь идет о расцветке кожи Гериона. Его спина, грудь и бока пестро расцвечены орнаментом из узелков и щиточков. Более яркой расцветки, поясняет Дант, не употребляют для своих ковров ни турецкие, ни татарские ткачи...

Ослепительна мануфактурная яркость этого сравнения, и до последней степени неожиданна торгово-мануфактурная перспектива, в нем раскрывающаяся.

По теме своей семнадцатая песнь «Ада», посвященная ростовщичеству, весьма близка и к товарному ассортименту и к банковскому обороту. Ростовщичество, восполнявшее недостаток банковской системы, в которой уже чувствовалась настоятельная потребность, было вопиющим злом того времени, но также и необходимостью, облегчавшей товарооборот Средиземноморья. Ростовщиков позорили в церкви и в литературе, и всё же к ним прибегали. Ростовщичеством промышляли и благородные семейства — своеобразные банкиры с землевладельческой, аграрной базой, — это особенно раздражало Данта.

Ландшафт семнадцатой песни — раскаленные пески, то есть нечто перекликающееся с аравийскими караванными путями. На песке сидят самые знатные ростовщички — Gianfigliacci и Ubbriachi из Флоренции, Scrovigni из Падуи. На шее у каждого из них висят мешочки — или ладанки, или кошельки — с вышитыми на них фамильными гербами по цветному фону: лазурный лев на золотом фоне — у одного; гусь, более белый, чем только что вспаханное масло, на кроваво-красном — у другого; и голубая свинья на белом фоне — у третьего.

Прежде чем погрузиться на Гериона и спланировать на нем в пропасть, Дант обозревает эту странную выставку фамильных гербов. Обращаю внимание на то, что мешочки ростовщиков даны как образчики красок. Энергия красочных эпитетов и то, как они поставлены в стих, заглушает геральдику. Краски называются с какой-то профессиональной резкостью. Другими словами, краски даны в той стадии, когда они еще находятся на рабочей доске художника, в его мастерской. И что же тут удивительного? Дант был свой человек в живописи, приятель Джотто, внимательно следивший за борьбой живописных школ и сменой модных течений.

Credette Cimabue nella pittura...<sup>1</sup>

(Purg., XI, 94)

---

<sup>1</sup> Полагал Чимабуе, что в живописи (он — победитель)...

Насмотревшись досыта на ростовщиков, садятся на Гериона. Виргилий обвивает шею Данта и говорит служебному дракону: «Спускайся широкими и плавными кругами: помни о новой ноше...»

Жажда полета томила и изнуряла людей Дантовой эры не меньше, чем алхимия. То был голод по рассеченному пространству. Ориентация потеряна. Ничего не видно. Впереди только татарская спина — страшный шелковый халат Герионовой кожи. О скорости и направлении можно судить только по хлещущему в лицо воздуху. Еще не изобретена летательная машина, еще не было Леонардовых чертежей, но уже разрешена проблема планирующего спуска.

И наконец сюда врывается соколиная охота. Маневры Гериона, замедляющего спуск, уподобляются возвращению неудачно спущенного сокола, который взмыв понапрасну, медлит вернуться на оклик сокольника и, уже спустившись, обиженно вспархивает и садится поодаль.

Теперь попробуем охватить всю семнадцатую песнь в целом, но с точки зрения органической химии дантовской образности, которая ничего общего не имеет с аллегоричностью. Вместо того чтобы пересказывать так называемое содержание, мы взглянем на это звено дантовского труда как на непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого.

Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обращаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, — отвлекаясь от технической невозможности, — который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немыслимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет необходимейшую принадлежность и часть самого полета и обуславливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора.

Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать

развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения.

Семнадцатая песнь «Inferno» — блестящее подтверждение обратимости поэтической материи в только что упомянутом смысле. Фигура этой обратимости рисуется примерно так: завитки и щиточки на пестрой татарской коже Гериона — шелковые ковровые ткани с орнаментом, развешенные на средиземноморском прилавке, — морская, торговая, банковско-пиратская перспектива — ростовщичество и возвращение к Флоренции через геральдические мешочки с образчиками не бывших в употреблении свежих красок — жажда полета, подсказанная восточным орнаментом, поворачивающим материю песни к арабской сказке с ее техникой летающего ковра, — и наконец второе возвращение во Флоренцию при помощи незаменимого, именно благодаря своей ненужности, сокола.

Не довольствуясь этой воистину чудесной демонстрацией обратимости поэтической материи, оставляющей далеко позади все ассоциативные ходы новейшей европейской поэзии, Дант, как бы в насмешку над недогадливым читателем, уже после того, как все разгружено, все выдохнуто, отдано, спускает на землю Геориона и благосклонно снаряжает его в новое странствие, как бородку стрелы, спущенной с тетивы.

## V

До нас, разумеется, не дошли Дантовы черновики. Мы не имеем возможности работать над историей его текста. Но отсюда, конечно, еще не следует, что не было перемаранных рукописей и что текст вылупился готовым, как Леда из яйца или Афина Паллада из головы Зевса. Но злополучное шестивековое расстояние, а также весьма простительный факт недошедших черновиков сыграли с нами злую шутку. Уже который век о Данте пишут и говорят так, как будто он изъяснялся непосредственно на гербовой бумаге.

Лаборатория Данта? Нас это не касается. Какое до нее дело невежественному пиетету? Рассуждают так, как если бы Дант имел перед глазами еще до начала работы совершенно готовое целое и занимался техникой муляжа: сначала из гипса, потом в бронзу. В лучшем случае ему дают в руки резец и позволяют скульптурничать, или, как лю-

бят выражаться, «ваять». При этом забывают одну маленькую подробность: резец только снимает лишнее и черновик скульптора не оставляет материальных следов (что очень нравится публике) — сама стадийность работы скульптора соответствует серии черновиков.

Черновики никогда не уничтожаются.

В поэзии, в пластике и вообще в искусстве нет готовых вещей.

Здесь нам мешает привычка к грамматическому мышлению — ставить понятие искусства в именительном падеже. Самый процесс творчества мы подчиняем целевому предложному падежу и мыслим так, как если бы болванчик со свинцовым сердечком, покачавшись как следует в разные стороны, претерпев различные колебания по опросному листику: о чем? о ком? кем и чем? — под конец утверждался в буддийском гимназическом покое именительного падежа. Между тем готовая вещь в такой же мере подчиняется косвенным, как и прямым падежам. К тому же все наше учение о синтаксисе является мощнейшим пережитком схоластики, и, будучи в философии, в теории познания, поставлено на должное, служебное место, будучи совершенно преодолено математикой, которая имеет свой самостоятельный, самобытный синтаксис, — в искусствоведенье эта схоластика синтаксиса не преодолевается и наносит ежечасно колоссальный вред.

В европейской поэзии дальше всего ушли от дантовского метода и — прямо скажу — ему полярны, противоположны именно те, кого называют парнасцами: Эредиа, Леконт де Лиль. Гораздо ближе Бодлер. Еще ближе Верлен, и наиболее близок во всей французской поэзии Артур Рембо. Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа. Композиция его песней напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт.

Итак, сохранность черновика — закон сохранения энергии произведения. Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в несколько иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования.

Давайте вспомним, что Дант Алигьери жил во времена расцвета парусного мореплавания и высокого парусного искусства. Давайте не погнушаемся иметь в виду, что он созерцал образцы парусного лавирования и маневрирования. Дант глубоко чтит искусство современного ему мореплавания. Он был учеником этого наиболее уклончивого



и пластического спорта, известного человечеству с древнейших времен.

Мне хочется указать здесь на одну из замечательных особенностей дантовской психики — на его страх перед прямыми ответами, быть может обусловленный политической ситуацией опаснейшего, запутаннейшего и разбойнейшего века.

В то время как вся «Divina Commedia», как было уже сказано, является вопросником и ответником, каждое прямое высказывание у Данта буквально вымучивается: то при помощи повивальной бабки — Виргилия, то при участии няньки — Беатриче и т. д.

«Inferno», песнь шестнадцатая. Разговор ведется с чистотю тюремной страстностью: во что бы то ни стало использовать крошечное свидание. Вопросы троим именитым флорентийцев. О чем? Конечно, о Флоренции. У них колени трясутся от нетерпения, и они боятся услышать правду. Ответ получается лапидарный и жестокий — в форме выкрика. При этом у самого Данта после отчаянного усилия дергается подбородок и запрокидывается голова — и это дано ни более ни менее как в авторской ремарке:

Così gridai colla faccia levata<sup>1</sup>.

Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне хотелось бы назвать гераклитовой метафорой, — с такой силой подчеркивающей текучесть явления и такими росчерками перечеркивающей его, что прямому созерцанию, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться. Мне уже не раз приходилось говорить, что метафорические приемы Данта превосходят наши понятия о композиции, поскольку наше искусствоведенье, рабствующее перед синтаксическим мышленьем, бессильно перед ним.

Когда мужичонка, взбирающийся на холм  
В ту пору года, когда существо, освещающее мир,  
Менее скрытно являет нам свой лик  
И водяная мошкара уступает место комарикам,  
Видит пляшущих светляков в котловине,  
В той самой, может быть, где он трудился как жнец и  
как пахарь,—  
Так язычками пламени отswerкивал пояс восьмой,  
Весь обозримый с высоты, на которую я взошел;  
И подобно тому как тот, кто отомстил при помощи медведей,

<sup>1</sup> Так я вскричал, запрокинув голову.

Видя удаляющуюся повозку Ильи,  
Когда упряжка лошадей рванулась в небо,  
Смотрел во все глаза и ничего разглядеть не мог,  
Кроме одного-единственного пламени,  
Тающего, как поднимающееся облачко,—  
Так языкастое пламя наполняло щели гробниц,  
Утаивая добро гробов — их поживу,  
И в оболочке каждого огня притаился грешник.

(Inf., XXVI, 25—42)

Если у вас не закружилась голова от этого чудесного подъема, достойного органических средств Себастьяна Баха, то попробуйте указать, где здесь второй, где здесь первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее.

Импрессионистская подготовка встречается в целом ряде дантовских песней. Цель ее — дать в виде разбросанной азбуки, в виде прыгающего, светящегося, разбрызганного алфавита, те самые элементы, которым по закону обратимости поэтической материи надлежит соединиться в смысловые формулы.

Так вот в этой интродукции мы видим легчайший светящийся гераклитов танец летней мошкары, подготавливающий нас к восприятию важной и трагической речи Одиссея.

Двадцать шестая песнь «Inferno» — наиболее парусная из всех композиций Данта, наиболее лабирующая, наилучше маневрирующая. По изворотливости, уклончивости, флорентийской дипломатичности и какой-то греческой хитрости она не имеет себе равных.

В песни ясно различимы две основных части: световая, импрессионистская подготовка и стройный драматический рассказ Одиссея о последнем плаванье, о выходе в атлантическую пучину и страшной гибели под звездами чужого полушария.

По вольному течению мысли разбираемая песнь очень близка к импровизации. Но если вслушаться внимательно, то окажется, что певец внутренне импровизирует на любимом заветном греческом языке, пользуясь для этого — лишь как фонетикой и тканью — родным итальянским наречием.

Если ребенку дать тысячу рублей, а потом предложить на выбор оставить себе или сдачу, или деньги, то, конечно, он выберет сдачу, и таким способом вы сможете у него отобрать всю сумму, подарив ему гривенник. Совершенно то же самое произошло с европейской художественной

критикой, которая пригвоздила Данта к гравюрным ландшафтам ада. К Данту еще никто не подходил с геологическим молотком, чтобы дознаться до кристаллического строения его породы, чтобы изучить ее вкрапленность, ее дымчатость, ее глазастость, чтобы оценить ее как подверженный самым пестрым случайностям горный хрусталь.

Наша наука говорит: отодвинь явление — и я с ним справлюсь и освою его. «Далековатость» (выражение Ломоносова) и познаваемость для нее почти однозначны.

У Данта расстающиеся и прощающиеся образы. Трудно спускаться по излогам его многоразлучного стиха.

Еще не успели мы оторваться от тосканского мужичонки, любующегося фосфорной пляской светлячков, еще в глазах импрессионистская рябь от растекающейся в облачко колесницы Ильи, — как уже процитирован костер Этеокла, уже названа Пенелопа, уже проморгали Троянского коня, уже Демосфен одолжил Одиссею свое республиканское красноречие и — снаряжается корабль старости.

Старость в понимании Данта прежде всего кругозорность, высшая объемность, кругосветность. В Одиссеевой песни земля уже кругла.

Эта песнь о составе человеческой крови, содержащей в себе океанскую соль. Начало путешествия заложено в системе кровеносных сосудов. Кровь планетарна, солярна, солона...

Всеми извилинами своего мозга дантовский Одиссей презирает склероз, подобно тому как Фарината презирает ад.

«Неужели мы рождены для скотского благополучия и остающуюся нам горсточку вечерних чувств не посвятим дерзанию выйти на запад, за Геркулесовы вехи — туда, где мир продолжается без людей?..»

Обмен веществ самой планеты осуществляется в крови — и Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль.

Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они снаряды для уловления будущего. Они требуют комментария в Futurum.

Время для Данта есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержа-

ние есть совместное держание времени — сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его.

Дант — антимодернист. Его современность неистоцима, неисчислима и неиссякаема.

Вот почему Одиссеева речь, выпуклая, как чечевица зажигательного стекла, обратима и к войне греков с персами, и к открытию Америки Колумбом, и к дерзким опытам Парацельса, и к всемирной империи Карла Пятого.

Песнь двадцать шестая, посвященная Одиссеею и Диомиду, прекрасно вводит нас в анатомию дантовского глаза, столь естественно приспособленного лишь для вскрытия самой структуры будущего времени. У Данта была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе: слишком большой охотничий участок.

К самому Данту применимы слова гордеца Фаринаты:

«Noi veggiam, come quei ch'ha mala luce»<sup>1</sup>.

(Inf., X, 100)

То есть: мы — грешные души — способны видеть и различать только отдаленное будущее, имея на это особый дар. Мы становимся абсолютно слепы, как только перед нами захлопываются двери в будущее. И в этом своем качестве мы уподобляемся тому, кто борется с сумерками и, различая дальние предметы, не разбирает того, что вблизи.

Плясовое начало сильно выражено в ритмике терцин двадцать шестой песни. Здесь поражает высшая беззаботность ритма. Стопы укладываются в движение вальса:

E se già fosse, non saria per tempo.

Così foss'ei, da che pure esser dee;

Chè più graverà, com'più m'attempo<sup>2</sup>.

(Inf., XXVI, 10—12)

Нам, иностранцам, трудно проникнуть в последнюю тайну чужеродного стиха. Не нам судить, не за нами последнее слово. Но мне представляется, что здесь — именно

---

<sup>1</sup> «Мы видим, как подслеповатые».

<sup>2</sup> И если бы уже пришло, то было б в пору; раз должно прийти, пусть бы уже пришло! поскольку чем я старше становлюсь, тем тяжелее мне будет. (О наказании, которое должно постичь Флоренцию).

та пленительная уступчивость итальянской речи, которую может до конца понять только слух прирожденного итальянца.

Здесь я цитирую Марину Цветаеву, которая обмолвилась «уступчивостью речи русской»...

Если следить внимательно за движением рта у толкового чтеца, то покажется, будто он дает уроки глухонемым, то есть работает с таким расчетом, чтобы быть понятным и без звука, артикулируя каждую гласную с педагогической наглядностью. И вот достаточно посмотреть, как звучит двадцать шестая песнь, чтоб ее услышать. Я бы сказал, что в этой песни беспокойные, дергающиеся гласные.

Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской, но мыслимо в китайской — и вполне законно в новой европейской. (Этим сопоставлением я обязан Шпенглеру.) В основе вальса чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку.

## VI

Поэзия, завидуя кристаллографии, кусай ногти в гневе и бессилии! Ведь признано же, что математические комбинации, необходимые для кристаллообразования, невыводимы из пространства трех измерений. Тебе же отказывают в элементарном уважении, которым пользуется любой кусок горного хрусталя!

Дант и его современники не знали геологического времени. Им были неведомы палеонтологические часы — часы каменного угля, часы инфузорийного известняка — часы зернистые, крупчатые, слойчатые. Они кружились в календаре, делили сутки на квадранты. Однако средневековье не помещалось в системе Птолемея — оно прикрывалось ею.

К библейской генетике прибавили физику Аристотеля. Эти две плохо соединимые вещи не хотели сращиваться. Огромная взрывчатая сила Книги Бытия — идея спонтанного генезиса со всех сторон наступала на крошечный островок Сорбонны, и мы не ошибемся, если скажем, что Дантовы люди жили в архаике, которую по всей окру-

ности омывала современность, как тютчевский океан объемлет шар земной. Нам уже трудно себе представить, каким образом абсолютно всем знакомые вещи — школьная шпаргалка, входившая в программу обязательного начального обучения, — каким образом вся библейская космогония с ее христианскими придатками могла восприниматься тогдашними образованными людьми буквально как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск.

И если мы с этой точки зрения подойдем к Данту, то окажется, что в предании он видел не столько священную его, ослепляющую сторону, сколько предмет, обыгрываемый при помощи горячего репортажа и страстного экспериментирования.

В двадцать шестой песни «Paradiso»<sup>1</sup> Дант дорывается до личного разговора с Адамом, до подлинного интервью. Ему ассистирует Иоанн Богослов — автор Апокалипсиса.

Я утверждаю, что все элементы современного экспериментирования имеются налицо в дантовском подходе к преданию. А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности которых нельзя усумниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности.

Ситуация двадцать шестой песни «Paradiso» может быть определена как торжественный экзамен в концертной обстановке и на оптических приборах. Музыка и оптика образуют узел вещи.

Антиномичность дантовского «опыта» заключается в том, что он мечется между примером и экспериментом. Пример извлекается из патриаршей торбы древнего сознания с тем, чтобы быть возвращенным в нее обратно, как только минет надобность. Эксперимент, выдергивая из суммы опыта те или иные нужные ему факты, уже не возвращает их обратно по заемному письму, но пускает в оборот.

Евангельские притчи и схоластические примерчики школьной науки суть поедаемые и уничтожаемые злаки. Экспериментальная же наука, вынимая факты из связанной действительности, образует из них как бы семенной фонд — заповедный, неприкосновенный и составляющий как бы собственность нерожденного и долженствующего времени.

Позиция экспериментатора по отношению к фактоло-

---

<sup>1</sup> «Рай».

гии, поскольку он стремится к смычке с нею в самой достоверности, по существу своему зыбуча, взволнованна и вывернута на сторону. Она напоминает уже упомянутую мной фигуру вальсирования, ибо после каждого полуборота на отставленном носке пятки танцора хотя и смыкаются, но смыкаются каждый раз на новой паркетине и качественно различно. Кружащий нам головы мефистовальс экспериментирования был зачат в треченто, а может быть, и задолго до него, и был он зачат в процессе поэтического формообразования, в волновой процессуальности, в обратимости поэтической материи, самой точной из всех материй, самой пророческой и самой неукротимой.

За богословской терминологией, школьной грамматикой и аллегорическим невежеством мы проглядели экспериментальные пляски Дантовой «Комедии» — мы облагородили Данта по типу мертвой науки, в то время как его теология была сосудом динамики.

Для осязающей ладони, наложенной на горлышко согретого кувшина, он получает свою форму именно потому, что он теплый. Теплота в данном случае первее формы, и скульптурную функцию выполняет именно она. В холодном виде, насильственно оторванная от своей накаленности, Дантова «Комедия» годится лишь для разбора механистическими щипчиками, а не для чтения, не для исполнения.

Come quando dall'acqua o dallo specchio  
Salta lo raggio all'opposita parte,  
Salendo su per lo modo parecchio  
A quel che scende, e tanto si diparte  
Dal cader della pietra in egual tratta,  
Sì come mostra esperienza ed arte...

(Purg., XV, 16—21)

«Подобно тому как солнечный луч, ударяющий о поверхность воды или в зеркало, отпрядывает назад под углом, который соответствует углу его падения, что отличает его от упавшего камня, который отскакивает перпендикулярно от земли,— что подтверждается и на опыте, и на искусстве...»

В ту минуту, когда у Данта забрезжила потребность в эмпирической проверке данных предания, когда у него впервые появился вкус к тому, что я предлагаю назвать священной — в кавычках — индукцией, концепция «Divina Commedia» была уже сложена и успех ее был уже внутренне обеспечен.

Поэма самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету — она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое златоустово слово. Но вся беда в том, что в авторитете или, точнее, в авторитарности мы видим лишь застрахованность от ошибок и совсем не разбираемся в той грандиозной музыке доверчивости, доверия, тончайших, как альпийская радуга, нюансах вероятности и уверованья, которыми распоряжается Дант.

Col quale il fantolin corre alla mamma<sup>1</sup> —  
(Purg., XXX, 44)

так ластится Дант к авторитету.

Ряд песен «Paradiso» даны в экзаменационной оболочке, в твердой капсуле экзамена. В некоторых местах даже явственно слышится хриплый бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра. Вкрапленность гротеска и жанровой картинки («экзамен бакалавров») составляет необходимую принадлежность высокоподъемных и концертных композиций третьей части. А первый ее образчик дан уже во второй песни «Рая» (диспут с Беатриче о происхождении лунных пятен).

Для уразумения самой природы дантовского общения с авторитетами, то есть формы и метода его познания, необходимо учесть и концертную обстановку школярских песен «Комедии» и подготовку самих органов для восприятия. Я уже не говорю о совершенно замечательном по своей постановке эксперименте со свечой и тремя зеркалами, где доказывается, что обратный путь света имеет своим источником преломление луча, но не могу не отметить подготовки глаза к апперцепции новых вещей.

Эта подготовка развивается в настоящее анатомирование: Дант угадывает слоистое строение сетчатки: «di gonna in gonna»...<sup>2</sup>

Музыка здесь не извне приглашенный гость, но участница спора; а еще точнее — она способствует обмену мнений, увязывает его, благоприятствует силлогистическому пищеварению, растягивает предпосылки и сжимает выводы. Роль ее и всасывающая и рассасывающая, — роль ее чисто химическая.

Когда читаешь Данта с размаху и с полной убежден-

<sup>1</sup> С какую (доверчивостью) малыш бежит к матери.

<sup>2</sup> От оболочки к оболочке.



ностью, когда вполне переселяешься на действенное поле поэтической материи; когда сопрягаешься и соизмеряешь свои интонации с переключками оркестровых и тематических групп, возникающих ежеминутно на изрытой и всколебленной смысловой поверхности; когда начинаешь улавливать сквозь дымчато-кристаллическую породу формозвучания внедренные в нее вкрапленности, то есть призывуки и примыслы, присужденные ей уже не поэтическим, а геологическим разумом, — тогда чисто голосовая интонационная и ритмическая работа сменяется более мощной, координирующей деятельностью — дирижированьем и над голосоведущим пространством вступает в силу рвущая его гегемония дирижерской палочки, выпячиваясь из голоса, как более сложное математическое измерение из трехмерности.

Что первее — слушанье или дирижированье? Если дирижированье лишь подталкиванье и без того катящейся музыки, то к чему оно, если оркестр и сам по себе хорош, если он безукоризненно сыгрался? Оркестр без дирижера, лелеемый как мечта, принадлежит к тому же разряду «идеалов» всевропейской пошлости, как всемирный язык эсперанто, символизирующий лингвистическую сыгранность всего человечества.

Посмотрим, как появилась дирижерская палочка, и мы увидим, что пришла она не поздно и не рано, а именно тогда, когда ей следовало прийти, и пришла как новый, самобытный вид деятельности, творя по воздуху свое новое хозяйство.

Послушаем, как родилась или, вернее, вылупилась из оркестра современная дирижерская палочка.

1732 — Такт (темп или удар) — раньше отбивался ногой, теперь обыкновенно рукой. Дирижер — *conducteur* — *der Anführer* (Вальтер. «Музыкальный словарь»).

1753 — Барон Гримм называет дирижера Парижской оперы дровосеком, согласно обычаю отбивать такт во всеуслышанье, — обычай, который со времен Люлли господствовал во французской опере (Шюнеман. «Geschichte der Dirigierens»<sup>1</sup>, 1913).

1810 — На Франкенгаузенском музыкальном празднестве Шпор дирижировал палочкой, скатанной из бумаги, «без малейшего шума и без всяких гримас» (Шпор. «Автобиография»)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «История дирижирования» (нем.).

<sup>2</sup> А. Карс. История оркестровки. Музгиз, 1932 (примеч. О. Мандельштама).

Дирижерская палочка сильно опоздала родиться — химически реактивный оркестр ее предварил. Полезность дирижерской палочки далеко не исчерпывающая ее моти-вировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве. Она не что иное, как танцующая химическая формула, интегрирующая внятные для слуха реакции. Прошу также отнюдь не считать ее добавочным немым инструментом, придуманным для вящей наглядности и доставляющим дополнительное наслаждение. В некотором смысле эта неуязвимая палочка содержит в себе качественно все элементы оркестра. Но как содержит? Она не пахнет ими и не может пахнуть. Она не пахнет точно так же, как химический знак хлора не пахнет хлором, как формула нашатыря или аммиака не пахнет аммиаком или нашатырем.

Дант выбран темой настоящего разговора не потому, чтобы я предлагал сосредоточить на нем внимание в порядке учебы у классиков и усадить его за своеобразным кирпотинским табльдотом вместе с Шекспиром и Львом Толстым, — но потому, что он самый большой и неоспоримый хозяин обратимой и обращающейся поэтической материи, самый ранний и в то же время самый сильный химический дирижер существующей только в наплывах и волнах, только в подъемах и лавированьях поэтической композиции.

## VII

Дантовские песни суть партитуры особого химического оркестра, в которых для внешнего уха наиболее различимы сравнения, тождественные с порывами, и сольные партии, то есть арии и ариозо — своеобразные автопризнания, самобичевания или автобиографии, иногда короткие и умещающиеся на ладони, иногда лапидарные, как надгробная надпись; иногда развернутые, как похвальная грамота, выданная средневековым университетом; иногда сильно развитые, расчлененные и достигшие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Франчески.

Тридцать третья песнь «Inferno», содержащая рассказ Уголино о том, как его с тремя сыновьями уморил голодом

в тюремной башне пизанский архиепископ Руджери, дана в оболочке виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый, отравленный мед.

Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения. В мире не существует силы, которая могла бы ускорить движение меда, текущего из наклоненной склянки. Поэтому виолончель могла сложиться и оформиться только тогда, когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной муки и в стратотерпца бесконечно малых. Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила. Спросите у Брамса — он это знает. Спросите у Данта — он это слышал.

Рассказ Уголино — одна из самых значительных дантовских арий, один из тех случаев, когда человек, получив какую-то единственную возможность быть выслушанным, которая никогда уже не повторится, весь преобразуется на глазах у слушателя, играет на своем несчастье как виртуоз, извлекает из своей беды дотоле никем не слышанный и ему самому неведомый тембр.

Следует твердо помнить, что тембр — структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения. Колба не является пространством, в котором совершается химическая реакция. Это было бы чересчур просто.

Виолончельный голос Уголино, обросшего тюремной бородой, голодающего и запертого вместе с тремя сыновьями-птенцами, из которых один носит резкое скрипичное имя Ансельмуччио, выливается из узкой щели —

Breve pertugio dentro dalla muda<sup>1</sup>,—  
(Inf., XXXIII, 22)

он вызревает в коробке тюремного резонатора — тут виолончель не на шутку братается с тюрмой.

Il carcere — тюрьма дополняет и акустически обуславливает речевую работу автобиографической виолончели.

В подсознание итальянского народа тюрьма играла выдающуюся роль. Тюремные кошмары всасывались с молоком матери. Треченто бросало людей в тюрьму с

<sup>1</sup> Узкая щель в темной клетке (для линьки ловчих птиц).

удивительной беспечностью. Обыкновенные тюрьмы были доступны обозрению, как церкви или наши музеи. Интерес к тюрьме эксплуатировался как самими тюремщиками, так и устрашающим аппаратом маленьких государств. Между тюрьмой и свободным наружным миром существовало оживленное общение, напоминающее диффузию — взаимное просачиванье.

И вот история Уголино — один из бродячих анекдотов, кошмарик, которым матери пугают детей, — один из тех приятных ужасов, которые с удовольствием проборматываются, ворочаясь с боку на бок в постели, как средство от бессонницы. Она балладно общеизвестный факт, подобно Бюргеровой «Леноре», «Лорелее» или «Erlkönig'u»<sup>1</sup>.

В таком виде она соответствует стеклянной колбе, столь доступной и понятной независимо от качества химического процесса, в ней совершающегося.

Но виолончельное *largo*, преподносимое Дантом от лица Уголино, имеет свое пространство, свою структуру, раскрывающиеся через тембр. Колба-баллада с ее общеизвестностью разбита вдребезги. Начинается химия с ее архитектурной драмой.

«I'non so chi tu sei, nè per che modo  
Venuto se'quaggiù; ma Fiorentino  
Mi sembri veramente quand'io t'odo.  
Tu dei saper ch'io fui Conte Ugolino...»  
(Inf., XXXIII, 10—14)

«Я не знаю, кто ты и как сюда сошел, но поговору ты мне кажешься настоящим флорентийцем. Ты должен знать, что я был Уголино...»

«Ты должен знать» — «tu dei saper» — первый виолончельный нажим, первое выпячиванье темы.

Второй виолончельный нажим: если ты не заплачешь сейчас, то я не знаю, что же способно выжать слез из глаз твоих...

Здесь раскрываются воистину безбрежные горизонты сострадания. Больше того, страдающий приглашается как новый партнер и уже звучит из отдаленного будущего его вибрирующий голос.

Однако я не случайно упомянул про балладу. Рассказ Уголино именно баллада по своей химической сущности, хотя и заключенная в тюремную реторту. Здесь следующие элементы баллады: разговор отца с сыновьями

<sup>1</sup> «Лесной царь» (нем.) — баллада Гете.

(вспомните «Лесного царя»); погоня за ускользящей скоростью, то есть, продолжая параллель с «Лесным царем», в одном случае — бешеный скак с трепещущим сыном на руках, в другом — тюремная ситуация, то есть отсчет капающих тактов, приближающих отца с тремя детьми к математически представимому, но для эрцовского сознания невозможному порогу голодной смерти. Тот же ритм скачки дан здесь в скрытом виде — в глухих завываниях виолончели, которая из всех сил стремится выйти из ситуации и дает звуковую картину еще более страшной, медленной погони, разлагая скорость на тончайшие фибры.

Наконец, подобно тому как виолончель сумасбродно беседует сама с собой и выжимает из себя вопросы и ответы, рассказ Уголино интерполируется трогательными и беспомощными репликами сыновей:

«...ed Anselmuccio mio  
Disse: «Tu guardi sì, padre: che hai?»  
(Inf., XXXIII. 30—31)

«...и Ансельмуччио мой сказал: «Отец, куда ты смотришь? Что с тобой?»

То есть драматическая структура самого рассказа вытекает из тембра, а вовсе не сам тембр подыскивается для нее и напяливается на нее, как на колодку.

## VIII

Мне кажется, Дант внимательно изучал все дефекты речи, прислушивался к заикам, шепелявящим, гнусящим, не выговаривающим букв и многому от них научился.

Так хочется сказать о звуковом колорите тридцать второй песни «Inferno».

Своеобразная губная музыка: «abbo» — «gabbo» — «babbo» — «Tebe» — «plebe» — «zebe» — «converrebbe». В создании фонетики как бы участвует нянька. Губы то ребячески выпячиваются, то вытягиваются в хоботок.

Лабиальные образуют как бы «цифрованный бас» — basso continuo, то есть аккордную основу гармонизации. К ним пристраиваются чмокающие, сосущие, свистящие, а также цокающие и джекающие зубные.

Выдергиваю на выбор одну только ниточку: «cagnazzi» — «riprezzo» — «quazzi» — «mezzo» — «gravezza»...

Щипки, причмокивания и губные взрывы не прекращаются ни на одну секунду.

В песнь вкраплен словарик, который бы я назвал ассортиментом бурсацкой травли или кровожадной школьной дразнилки: «cuticagna» — загривок; «dischiomi» — выщипываешь волосья, патлы; «sonar con el maselle» — драть глотку, лаять; «pigliare a gabbo» — бахвалиться, брать спрехвала. При помощи этой нарочито бесстыжей, намеренно инфантильной оркестровки Дант вырашивает кристаллы для звукового ландшафта Джудекки (круг Иуды) и Кайны (круг Каина).

Non fece al corso suo sì grosso velo  
D'inverno la Danoia in Osteric,  
Nè Tanai là sotto il freddo cielo,  
Com'era quivi: chè, se Tambernìc  
Vi fosse su caduto, o Pietrapana,  
Non avria pur dall'orlo fatto cric<sup>1</sup>.

(Inf., XXXII, 25—30)

Вдруг ни с того ни с сего раскрякалась славянская утка: «Osteric», «Tambernìc», «cric» (звукоподражательное словечко — «треск»).

Лед дает фонетический взрыв и рассыпается на имена Дуная и Дона. Холодообразующая тяга тридцать второй песни произошла от внедрения физики в моральную идею: предательство — замороженная совесть — атараксия позора — абсолютный нуль.

Тридцать вторая песнь — по темпу современное скерцо. Но какое? Анатомическое скерцо, изучающее дегенерацию речи на звукоподражательном инфантильном материале.

Тут вскрывается новая связь — еда и речь. Постыдная речь обратима вспять, обращена назад — к чавканью, укусу, бульканью — к жвачке.

Артикуляция еды и речи почти совпадают. Создается странная саранчовая фонетика:

Mettendo i denti in nota di cicogna —

«Работая зубами на манер челюстей кузнечиков».

Наконец, необходимо отметить, что тридцать вторая песнь переполнена анатомическим любострастием.

«...Тот самый знаменитый удар, который одновременно нарушил и целость тела и повредил его тень...» Там же с чисто хирургическим удовольствием: «...тот, кому Флоренция перерубила шейные позвонки...» —

---

<sup>1</sup> Не укрывался на своем ложе таким толстым покровом зимой ни Дунай в Австрии, ни Танаис (Дон) там, под холодным небом, каков был тут; пусть бы даже (гора) Тамберник или Пьетрапана рухнула на него — не выщербился бы и край.

Di cui segò Fiorenza la gorgiera...

И еще: «Подобно тому как голодный с жадностью кидается на хлеб, один из них, навалившись на другого, впился зубами в то самое место, где затылок переходит в шею...» —

Là've il cervel s'aggiunge colla nuca...

Все это приплясывает дюреровским скелетом на шарнирах и уводит к немецкой анатомии.

Ведь убийца — немножечко анатом.

Ведь палач для средневековья — чуточку научный работник.

Искусство войны и мастерство казни — немножечко преддверье к анатомическому театру.

## IX

Inferno — это ломбард, в котором заложены без выкупа все известные Данту страны и города. Мощнейшая конструкция inferнальных кругов имеет каркас. Ее не передать в виде воронки. Ее не изобразить на рельефной карте. Ад висит на железной проволоке городского эгоизма.

Неправильно мыслить inferno как нечто объемное, как некое соединение огромных цирков, пустынь с горящими песками, смердящих болот, вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей. Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, — подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной.

Городолюбие, городострашие, городоненавистничество — вот материя inferno. Кольца ада не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеян всюду — он им окружен. Мне хочется сказать, что inferno окружен Флоренцией. Итальянские города у Данта — Пиза, Флоренция, Лукка, Верона — эти милые гражданские планеты — вытянуты в чудовищные кольца, растянуты в пояса, возвращены в туманное, газообразное состояние.

Антиландшафтный характер inferno составляет как бы условие его наглядности.

Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуке, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует

лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд. Уточнить образы Данта так же немислимо, как перечислить фамилии людей, участвовавших в переселении народов.

«Подобно тому как фламандцы между Гуцантом и Брюгге, опасаясь нахлестывающего морского прилива, воздвигают плотины, чтобы море побежало вспять; и наподобие того как падованцы сооружают насыпи вдоль набережной Brentы в заботе о безопасности своих городов и замков в предвиденье весны, растапливающей снега на Кьярентане (часть снеговых Альп),— такими были и эти, хоть и не столь монументальные, дамбы, кто бы ни был строивший их инженер...» (Inf., XV, 4—12).

Здесь луны многочленного маятника раскачиваются от Брюгге до Падуи, читают курс европейской географии, лекцию по инженерному искусству, по технике городской безопасности, по организации общественных работ и по государственному значению для Италии альпийского водораздела.

Мы — ползающие на коленях перед строчкой стиха,— что сохранили мы от этого богатства? Где восприемники его, где его ревнители? Как быть с нашей поэзией, позорно отстающей от науки?

Страшно подумать, что ослепительные взрывы современной физики и кинетики были использованы за шестьсот лет до того, как прозвучал их гром, и нету слов, чтобы заклеить постыдное, варварское к ним равнодушие печальных наборщиков готового смысла.

Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает.

Из всех наших искусств только живопись, притом новая, французская, еще не перестала слышать Данта. Это живопись, удлиняющая тела лошадей, приближающихся к финишу на ипподроме.

Каждый раз, когда метафора поднимает до членораздельного порыва растительные краски бытия, я с благодарностью вспоминаю Данта.

Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания.

Птоломей вернулся с черного крыльца!.. Напрасно жгли Джордано Бруно!..



Наши создания еще в утробе своей известны всем и каждому, а дантовские многочисленные, многопарусные и кинетически раскаленные сравнения до сих пор сохраняют прелесть никому не сказанного.

Изумительна его «рефлексология речи» — целая до сих пор не созданная наука о спонтанном психо-физиологическом воздействии слова на собеседников, на окружающих и на самого говорящего, а также средства, которыми он передает порыв к говоренью, то есть сигнализирует светом внезапное желание высказаться.

Здесь он ближе всего подходит к волновой теории звука и света, детерминирует их родство.

«Подобно тому как зверь, накрытый попоной, нервничает и раздражается и только шевелящиеся складки материи выдают его недовольство, так же первосозданная душа (Адама) изъявила мне сквозь оболочку (света), до чего ей приятно и весело ответить на мой вопрос...» (Par., XXVI, 97—102).

В третьей части «Комедии» («Paradiso») я вижу настоящий кинетический балет. Здесь всевозможные виды световых фигур и плясок, вплоть до пристукивания свадебных каблучков.

«Передо мной пылали четыре факела, и тот, который ближе, вдруг оживился и так зарозовел, как если бы Юпитер и Марс вдруг превратились в птиц и обменялись перьями...» (Par., XXVII, 10—15).

Не правда ли, странно: человек, который собрался говорить, вооружается туго натянутым луком, делает припас бородатых стрел, готовится зеркала и выпуклые чечевичные стекла и щурится на звезды, как портной, вдевающий нитку в игольное ушко...

Эта сборная цитата, сближающая разные места «Комедии», придумана мной для наивящей характеристики речеподготавливающих ходов дантовской поэзии.

Подготовка речи еще более его сфера, нежели сама артикуляция, то есть речь.

Вспомните дивную мольбу, обращенную Virgiliem к хитрейшему из греков.

Вся она зыблется мягкостью итальянских дифтонгов.

Эти виющиеся, заискивающие и заикающиеся язычки незащищенных светильников, лопочущие о промасленном фитиле...

«O voi, che siete due dentro ad un foco,  
S'io meritai di voi mentre ch'io vissi,  
S'io meritai di voi assai o poco...»<sup>1</sup>

(Inf., XXVI, 79—81)

По голосу Дант определяет происхождение, судьбу и характер человека, как современная ему медицина разбиралась в здоровье по цвету мочи.

## Х

Он преисполнен чувством неизъяснимой благодарности к тому кошничному богатству, которое падает ему в руки. Ведь у него немалая забота: надо приуготовить пространство для наплывов, надо снять катаракту с жесткого зрения, надо позаботиться о том, чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито.

Tutti dicean: «Benedictus qui venis»,  
E fior gittando di sopra e dintorno,  
«Manibus o date lilia plenis»<sup>2</sup>.

(Purg., XXX, 19—21)

Секрет его емкости в том, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет все что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. Дант и фантазия — да ведь это несовместимо!.. Стыдитесь, французские романтики, несчастные incroyables'у в красных жилетах, оболгавшие Алигьери! Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминированный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора.

Я, кажется, забыл сказать, что «Комедия» имела предпосылкой как бы гипнотический сеанс. Это верно, но, пожалуй, слишком громко. Если взять это изумительное произведение под углом письменности, под углом самостоятельного искусства письма, которое в 1300 году было вполне равноправно с живописью, с музыкой и стояло в

---

<sup>1</sup> «О вы, двое в одном огне, если я прославил вас, пока жил, если я прославил вас хоть немножко (— остановитесь!)».

<sup>2</sup> Все говорили: «Благословен ты, грядущий», — разбрасывая цветы. — «Несите лилий полные горсти!»

ряду самых уважаемых профессий, то ко всем уже приложенным аналогиям прибавится еще новая — письмо под диктовку, списыванье, копированье.

Иногда, очень редко, он показывает нам свой письменный прибор. Перо называется «penна», то есть участвует в птичьем полете; чернило называется «inchiostro», то есть монастырская принадлежность; стихи называются тоже «inchiostri», или обозначаются латинским школьным «versi», или же, еще скромнее, — «carte», то есть изумительная подстановка вместо стихов страницы.

И когда уже написано и готово, на этом еще не ставится точка, но необходимо куда-то понести, кому-то показать, чтобы проверили и похвалили.

Тут мало сказать списыванье — тут чистописанье под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор-указчик гораздо важнее так называемого поэта.

...Вот еще немного потружусь, а потом надо показать тетрадь, облитую слезами бородатого школьника, строжайшей Беатриче, которая сияет не только славой, но и грамотностью.

Задолго до азбуки цветов Артура Рембо Дант сопряг краску с полногласием членораздельной речи. Но он — красильщик, текстильщик. Азбука его — алфавит развевающихся тканей, окрашенных цветными порошками — растительными красками.

Sopra candido vel cinta d'oliva  
Donna m'apparve, sotto verde manto,  
Vestita di color di fiamma viva<sup>1</sup>.

(Purg., XXX, 31—33)

Его порывы к краскам скорее могут быть названы текстильными порывами, нежели алфавитными. Краска для него распахивается только в ткани. Текстиль у Данта — высшее напряжение материальной природы, как субстанции, определяемой окрашенностью. А ткачество — занятие наиболее близкое к качеству, к качеству.

---

<sup>1</sup> Поверх белоснежного покрова повитая масличными ветвями, явилась мне донна, в огненноцветном платье под зеленой мантией.

...Теперь я попробую описать один из бесчисленных дирижерских полетов Дантовой палочки. Мы возьмем этот полет вкрапленным в реальную оправу драгоценного и мгновенного труда.

Начнем с письма. Перо рисует каллиграфические буквы, выводит имена собственные и нарицательные. Перо — кусочек птичьей плоти. Дант, никогда не забывающий происхождения вещей, конечно об этом помнит. Техника письма с его нажимами и закруглениями перерастает в фигурный полет птичьих стай.

E come augelli surti di riviera,  
Quasi congratulando a lor pasture,  
Fanno di sè or tonda or altra schiera,  
Si dentro ai lumi sante creature  
Volitando cantavano, e faciensi  
Or D, or I, or L, in sue figure<sup>1</sup>.  
(Par., XVIII, 73—78)

Подобно тому как буквы под рукой у писца, повинующегося диктору и стоящего вне литературы, как готового продукта, идут на приманку смысла, как на сладостный корм,— так же точно и птицы, намагниченные зеленой травой, то врозь, то вместе, клюют что попало, то разворачиваясь в окружность, то вытягиваясь в линию...

Письмо и речь несоизмеримы. Буквы соответствуют интервалам. Старая итальянская грамматика, так же как и наша русская, все та же волнующаяся птичья стая, все та же пестрая тосканская «schiera»<sup>2</sup>, то есть флорентийская толпа, меняющая законы, как перчатки, и забывающая к вечеру изданные сегодня утром для общего блага указы.

Нет синтаксиса — есть намагниченный порыв, тоска по корабельной корме, тоска по червячному корму, тоска по неизданному закону, тоска по Флоренции.

## XI

Вернемся еще раз к вопросу о дантовском колорите.

---

<sup>1</sup> И подобно тому, как птицы, поднявшись с берега, словно бы радуясь своим лугам, выстраиваются то в круг, то в другую фигуру, так (живущие) в светочах святые создания пели в полете и слагали в своих перестроениях то D, то I, то L.

<sup>2</sup> Толпа, стая.

Внутренность горного камня, запрятанное в нем алладиново пространство, фонарность, ламповость, люстровая подвесочность заложенных в нем рыбьих комнат — наилучший из ключей к уразумению колорита «Комедии».

Минералогическая коллекция — прекраснейший органический комментарий к Данту.

Позволю себе маленькое автобиографическое признание. Черноморские камушки, выбрасываемые приливом, оказали мне немалую помощь, когда созревала концепция этого разговора. Я откровенно советовался с халцедонами, сердоликами, кристаллическими гипсами, шпатами, кварцами и т. д. Тут я понял, что камень как бы дневник погоды, как бы метеорологический сгусток. Камень не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство. Для того чтобы это понять, надо себе представить, что все геологические изменения и самые сдвиги вполне разложимы на элементы погоды. В этом смысле метеорология первичнее минералогии, объемлет ее, омывает, одревливает и осмысливает.

Прелестные страницы, посвященные Новалисом горняцкому, штейгерскому делу, конкретизируют взаимосвязь камня и культуры, выращивая культуру как породу, высвечивают ее из камня-погоды.

Камень — импрессионистский дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, пронцающая геологический сумрак будущих времен.

Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть, и наоборот: вынужден был пойти на глоссологию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий именно потому, что слышал обертону времени.

Избранный Дантом метод анахронистичен — и Гомер, выступающий со шпагой, волочащейся на боку, в сообществе Виргилия, Горация и Лукиана из тусклой тени приятных орфеевых хоров, где они вчетвером коротают бесслезную вечность в литературной беседе, — наилучший его выразитель.

Показателями стояния времени у него являются не только круглые астрономические тела, но решительно все вещи и характеры. Все машинальное ему чуждо. К кау-

зальной причинности он брезглив: такие пророчества годятся свиньям на подстилку.

«Faccian le bestie Fiesolane strame  
Di lor medesme, e non tocchin la pianta,  
S'lcuna surge ancor nel lor letame...»<sup>1</sup>  
(Inf., XV, 73—75)

На прямой вопрос, что такое дантовская метафора, я бы ответил — не знаю, потому что определить метафору можно только метафорически, — и это научно обосновываемо. Но мне кажется, что метафора Данта обозначает стояние времени. Ее корешок не в словечке «как», но в слове «когда». Его «quando» звучит как «come». Овидиев гул ему ближе, чем французское красноречие Виргилия.

Снова и снова я обращаюсь к читателю и прошу его нечто себе «представить», то есть обращаюсь к аналогии, ставящей себе единственную цель — восполнить недостаточность нашей определительной системы.

Итак, вообразите себе, что в поющий и ревуший орган вошли, как в приоткрытый дом, и скрылись в нем патриарх Авраам и царь Давид, весь Израиль с Исааком, Иаковом и всеми их родичами и Рахилью, ради которой Иаков столько претерпел.

А еще раньше в него вошли наш прародец Адам с сыном своим Авелем, и старик Ной, и Моисей — законодатель и законопослушник...

«Trasseci l'ombra del primo parente,  
D'Abel suo figlio, e guella di Noè,  
Di Moisè legista e ubbidiente;  
Abraam patriarca, e David re,  
Israel con lo padre, e co'suoi nati,  
E con Rachele, per cui tanto fe'...»<sup>2</sup>  
(Inf., IV, 55—60)

После этого орган приобретает способность двигаться — все трубы его и меха приходят в необычайное воз-

---

<sup>1</sup> «Пусть фьезольские скоты пожрут себя, как подстилку, но не тронут ростка, если что-то еще может вырасти в их навозе».

<sup>2</sup> «Он вывел тень прародителя, его сына Авеля и тень Ноя, послушливого законодателя Моисея; патриарха Авраама и царя Давида, Израиля с отцом, и с его отпрысками, и с Рахилью, ради которой он столько всего совершил».

буждение, и, ярясь и неистовствуя, он вдруг начинает пятиться назад.

Если бы залы Эрмитажа вдруг сошли с ума, если бы картины всех школ и мастеров вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой «Комедии».

Отнять Данта у школьной риторики — значит оказать немаловажную услугу всему европейскому просвещению. Я надеюсь, что здесь не потребуется вековых трудов, но только дружными международными усилиями удастся создать подлинный антикомментарий к работе целого ряда поколений схоластов, ползучих филологов и лжебиографов. Неуважение к поэтической материи, которая постигается лишь через исполнительство, лишь через дирижерский полет, — оно-то и было причиной всеобщей слепоты к Данту, величайшему хозяину и распорядителю этой материи, величайшему дирижеру европейского искусства, опередившему на многие столетия формирование оркестра, адекватного — чему? — интегралу дирижерской палочки...

Каллиграфическая композиция, осуществляемая средствами импровизации, — такова приблизительно формула дантовского порыва, взятого одновременно и как полет и как нечто готовое. Сравнения суть членораздельные порывы.

Самые сложнейшие конструктивные части поэмы выполняются на дудочке, на приманке. Сплошь и рядом дудочка предпосылается вперед.

Тут я имею в виду дантовские интродукции, выпускаемые им как будто наудачу, как будто пробные шары.

Quando si parte il giuoco della zara,  
Colui che perde si riman dolente,  
Ripetendo le volte, e tristo impara:  
Con l'altro se ne va tutta la gente:  
Qual va dinanzi, e qual di retro il prende,  
E qual da lato gli si reca a mente.  
Ei non s'arresta, e questo e quello intende;  
A cui porge la man più non fa pressa;  
E così dalla calca si difende.

(Purg., VI, 1—9)

«Когда заканчивается игра в кости, проигравший в печальном одиночестве переигрывает партию, уныло подбрасывая костяшки. Вслед за удачливым игроком увязывается вся компания: кто забегает вперед, кто одергивает его сзади, кто подмазывается к нему сбоку, напоминая о себе; но баловень счастья идет себе дальше, всех без различия выслушивает и при помощи рукопожатий освобождается от назойливых приставал...»

И вот «уличная» песнь «Чистилища» с ее толкотней назойливых флорентийских душ, требующих, во-первых, сплетен, во-вторых, заступничества и, в-третьих, снова сплетен, идет на приманке жанра, на типичной фламандской дудочке, которая стала живописью только триста лет спустя.

Напрашивается еще одно любопытное соображение: комментарий (разъяснительный) — неотъемлемая структурная часть самой «Комедии». Чудо-корабль вышел из верфи вместе с прилипшими к нему ракушками. Комментарий выводится из уличного говора, из молвы, из многоустрой флорентийской клеветы. Он неизбежен, как альциона, вьющаяся за батюшковским кораблем.

...Вот, вот, посмотрите: идет старый Марцукко... Как он прекрасно держался на похоронах сына!.. Замечательно мужественный старик... А вы знаете, Пьетро де ла Брочья совсем напрасно отрубили голову — он чист как стеклышко... Тут замешана черная женская рука... Да вот, кстати, он сам — подойдем, спросим...

Поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишена содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва. Если перо обмакивается в чернильницу, то ставшая, остановленная вещь есть не что иное, как буквенница, вполне соизмеримая с чернильницей.

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование — текстильные, парус-



ные, школярские, метеорологические, инженерийные, муниципальные, кустарно-ремесленные и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности.

Другими словами — нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направление дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве.

...Здесь все вывернуто: существительное является целью, а не подлежащим фразы. Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста.

## ЧЕРНОВЫЕ НАБРОСКИ К «РАЗГОВОРУ О ДАНТЕ»

⟨1⟩



то же такое образ — орудие в метаморфозе скрещенной поэтической речи?

При помощи Данта мы это поймем. [При его помощи мы почувствуем стыд за современников, если стыд еще «не отсырел».]

Но Дант нас не научит орудийности: он обернулся и уже исчез. Он сам орудие в метаморфозе свертывающегося и разворачивающегося *литературного времени*, которое мы перестали *слышать*, но изучаем и у себя и на Западе как пересказ так называемых «культурных формаций».

Здесь уместно немного поговорить о понятии так называемой культуры и задаться вопросом, так ли уж бесспорно поэтическая речь целиком укладывается в содержание культуры, которая есть не что иное, как соотносительное приличие задержанных в своем развитии и остановленных в пассивном понимании исторических формаций.

[«Египетская культура» означает, в сущности, египетское приличие; «средневековая» — значит средневековое приличие. Любители понятия культуры [..несогласные по существу с культом Амона-Ра или с тезисами Триентского собора,] втягиваются поневоле в круг, так сказать, неприличного приличия. Оно-то и есть содержание культурпоклонства, захлестнувшего в прошлом столетии университетскую и школьную Европу, отравившего кровь подлинным строителям очередных исторических формаций и, что всего обиднее, сплошь и рядом придающего форму законченного невежества тому, что могло бы быть живым, конкретным, блестящим, уносящимся и в прошлое и в будущее знанием.]

Втискивать поэтическую речь в «культуру» как в пересказ исторической формации несправедливо потому, что при этом игнорируется сырьевая природа поэзии. Вопреки тому, что принято думать, поэтическая речь бесконечно

более сыра, бесконечно более неотделанна, чем так называемая «разговорная». С исполнительской культурой она соприкасается именно через сырье.

Я покажу это на примере Данта и предварительно замечу, что нету момента во всей Дантовой «Комедии», который бы прямо или косвенно не подтверждал сырьевой самостоятельности поэтической речи.

Узурпаторы папского престола могли не бояться звуков, которые насылал на них Дант, они могли быть равнодушны к орудийной казни, которой он их предал, следуя законам поэтической метаморфозы, но разрыв папства как исторической формации здесь предусмотрен и разыгран, поскольку обнажилась, обнаружилась бесконечная сырость поэтического звучания, внеположного культуре как приличию, всегда не доверяющего ей, оскорбляющего ее своею настороженностью и выплевывающего ее, как полоскание, которым прочищено горло.

## ⟨2⟩

Существует средняя деятельность между слушаньем и произнесением. Эта деятельность ближе всего к исполнительству и составляет как бы самое его сердце. Незаполненный интервал между слушаньем и произнесением по существу своему идиотичен. Материал не есть материя.

## ⟨3⟩

Незнакомство русских читателей с итальянскими поэтами (я разумею Данта, Ариоста и Тасса) тем более поразительно, что не кто иной, как Пушкин, воспринял от итальянцев взрывчатость и неожиданность гармонии.

В понимании Пушкина, которое он свободно унаследовал от великих итальянцев, поэзия есть роскошь, но роскошь насущно необходимая и подчас горькая, как хлеб.

Dà oggi à noi la cotidiana manna...<sup>1</sup>  
(Purg., XI, 13)

Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме — *il disio!*<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Дай нам сегодня ежедневную манну.

<sup>2</sup> Стремление, вожделение.



*Г. Чулков, М. Петровых, А. Ахматова, О. Мандельштам. 1933 г. (ГПБ).*

Славные белые зубы Пушкина — мужской жемчуг поэзии русской!

Что же роднит Пушкина с итальянцами? Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к небу.

Пушкинская строфа или Тассова октава возвращает нам наше собственное оживление и сторицей вознаграждает усилие чтеца.

Внутренний образ стиха неразлучим с бесчисленной сменой выражений, мелькающих на лице говорящего и волнующегося сказителя.

Искусство речи именно искажает наше лицо, взрывает его покой, нарушает его маску.

[Кстати: современная русская поэзия пала так низко, что [сочинять на нее критику] читать иное вслух так же отвратительно, как оказывать услуги.]

Один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта.

Ведь, если хотите, вся новая поэзия лишь вольноотпущенница Алигьери и воздвигалась она резвящимися шалунами национальных литератур на закрытом и недоцитанном Данте.

Никогда не признававшийся в прямом на него влиянии итальянцев Пушкин был, тем не менее, втянут в гармоническую и чувственную сферу Ариоста и Тасса. Мне кажется, ему всегда было мало одной только вокальной физиологической прелести стиха и он боялся быть поработленным ею, чтобы не навлечь на себя печальной участи Тасса, его болезненной славы, его чудного позора.

Для тогдашней светской черни итальянская речь, слышимая из оперных кресел, была неким поэтическим щебетом. И тогда, как и сейчас, никто в России не занимался серьезно итальянской поэзией, считая ее вокальной принадлежностью и придатком к музыке.

Русская поэзия выросла так, как будто Данта не существовало. Это несчастье нами до сих пор не осознано. Батюшков (записная книжка нерожденного Пушкина) погиб оттого, что вкусил от Тассовых чар, не имея к ним Дантовой прививки.

#### ⟨4⟩

Ребенок у Данта — дитя, «il fanciullo». Младенчество как философское понятие с необычайной конструктивной выносливостью.

Хорошо бы выписать из «Divina Commedia» все места, где упоминаются дети...

[...Col quale il fantolin corre alla mamma...<sup>1</sup> —  
(Purg., XXX, 44)

это он кидается к Беатриче — бородатый грешник, много поживший и высоко образованный человек.]

А сколько раз он тычется в подол Виргилия — «il dolce padre»! Или вдруг посреди строжайшего школьного экзамена на седьмом этаже неба — образ матери в одной рубашке, спасающей дитя из пожара.

⟨5⟩

⟨Причины, почему их⟩ оскорбили бурсацкой кличкой «классиков», заключаются именно в том, что вместе с ними нужно куда-то бежать по эллипсу динамического бессмертия, что понимаю нет границ [и это-то и заставляет бегать вокруг труда, подмигивать, искать молодого смысла старой мудрости уже не в книге, а в прищуренных зрачках].

⟨6⟩

Дант произвел головную разведку для всего нового европейского искусства, главным образом для математики и для музыки.

⟨7⟩

Дант может быть понят лишь при помощи теории квант.

⟨8⟩

Оркестр — трехчастное тело из струнных, деревянных духовых и медных. Каждая группа гармонически и мелодически независима и хроматична по своей природе.

Влияние места, города, путешествия, поездки на партитуру и на состав оркестра.

Контрабас, одно время известный в Италии под названием виолончели, не подвергся полному превращению из виолы в скрипку и сохранил до нашего времени некоторые суще...

---

<sup>1</sup> См. перевод на стр. 135.

⟨9⟩

Обратили ли вы внимание на то, что в Дантовой «Комедии» автору никак нельзя действовать, что он обречен лишь идти, погружаться, спрашивать и отвечать?

⟨10⟩

Я позволю себе сказать, что временные глагольные формы изготавлял для десятой песни в Кенигсберге сам Иммануил Кант.

⟨11⟩

Сила фехтующего спряжения в том, что оно дерзко отмежевывается от родственных близких форм. Здесь сослагательное будущее отмежевывается от будущего чистого. После глагольного взмета — отлив: разъясняющая, воркующая Virgiliева отповедь: несколько слов о долине Иосафата, о злосчастном Эпикуре и его приверженцах.

⟨12⟩

Но фигура десятой песни есть фигура грозы, проходящей стороной. [Она задумана как огромный поединок, как в...] Вся суть этой песни в постепенном набухании главного ответа Фаринаты. Между тем...

⟨13⟩

Но в основе композиции решительно всех песен «Inferno» лежит движение грозы, созревающей как метеорологическое явление, и все вопросы и ответы вращаются, по существу, вокруг единственного: стеречь, быть или не быть грозе.

Точнее — это движение грозы, проходящей мимо и обязательно стороной.

⟨14⟩

Но в ответе Virgiliя самый вопрос Данта уже набухает. Со свойственной ему педагогической, профессорской

зоркостью он отвечает на стимул к вопросу, вылуцывая его из самой формулировки Данта. Все они, говорит Virgiliy, будут прикрыты, гробницы будут опечатаны, когда воскресшая плоть этих персонажей, согнанная трубой архангела на Страшный суд в долину Иосафата, вернется оттуда, но уже не в реальные могилы, а сюда — с костью и с мясом — и здесь приляжет к теням. Это удовольствие предстоит Эпикуру и его приверженцам.

⟨15⟩

То, что было сказано о множественности форм, применимо и к словарю. Я вижу у Данта множество словарных тяг. Есть тяга варварская — к германской шипучести и славянской какофонии; есть тяга латинская — то к «*Dies irae*»<sup>1</sup> и к «*Benedictus qui venis*»<sup>2</sup>, то к кухонной латыни. Есть огромный порыв к говору родной провинции — тяга тосканская.

⟨16⟩

Дант никогда не рассматривает человеческую речь как обособленный разумный остров. Словарные круги Данта насквозь варваризованы. Чтобы речь была здорова, он всегда прибавляет к ней варварскую примесь. Какой-то избыток фонетической энергии отличает его от прочих итальянских и мировых поэтов, как будто он не только говорит, но и ест и пьет, то подражая домашним животным, то писку и стрекоту насекомых, то блеющему старческому плачу, то крику пытаемых на дыбе, то голосу женщин-плакальщиц, то лепету двухлетнего ребенка.

Фонетика употребительной речи для Данта лишь пунктир, условное обозначение...

⟨17⟩

Вот вам пример: песнь XXXII «*Inferno*» внезапно заболевает варварской славянщиной, совершенно невыносимой и непотребной для итальянского слуха... Дело в том, что «*Inferno*», взятый как проблематика, посвящен физике твердых тел. Здесь в различной социаль-

---

<sup>1</sup> «День гнева» (лат.) — начальные слова католического песнопения, сложенного Фомой Целанским и входившего в чин католического погребения.

<sup>2</sup> «Благословен ты, грядущий» (лат.).



ной одежде — то в исторической драме, то в механике ландшафтного сновидения — анализируется тяжесть, вес, плотность, ускорение падающего тела, вращательная инерция волчка, действие рычага и лебедки и, наконец, человеческая походка, или поступь [как начало всех поступков], как самый сложный вид движения, регулируемый сознанием<sup>1</sup>.

Чем ближе к центру Земли, то есть к Джудекке, тем сильнее звучит музыка тяжести, тем разработаннее гамма плотности и тем быстрее внутреннее молекулярное движение, образующее массу.

### ⟨18⟩

У Блока: «Тень Данта с профилем орлиным о новой жизни мне поет».

Ничего не увидел, кроме гоголевского носа!

Дантовское чучело из девятнадцатого века! Для того, чтобы сказать это самое про заостренный нос, нужно было обязательно не читать Данта.

### ⟨19⟩

Поэтические образы, так же как и химические формулы, пользуются знаками неподвижности, но выражают бесконечное движение. Внутренняя жизнь формулы покрывает собою...

### ⟨20⟩

Вопросы и ответы «путешествия с разговорами», каким является «Divina Commedia», поддаются классификации. Значительная часть вопросов складывается в группу, которую можно обозначить знаком: «ты как сюда попал?» Другая группа встречных вопросов звучит приблизительно так: «что новенького во Флоренции?»

Первый тур вопросов и ответов обычно вспыхивает между Дантом и Виргилием. Любопытство самого Данта, его вопрошательский зуд обоснован всегда так называемым конкретным поводом, той или иной частностью. Он вопрошает лишь будучи чем-нибудь ужален. Сам он любит определять свое любопытство то стрекалом, то жалом, то укусом и т. д. Довольно часто употребляет термин «il morso», то есть укусы.

<sup>1</sup> Мысль принадлежит Б. Н. Бугаеву (примеч. О. Мандельштама).

⟨21⟩

Сила культуры — в непонимании смерти,— одно из основных качеств гомеровской поэзии. Вот почему средневековые льнуло к Гомеру и боялось Овидия.

⟨22⟩

Действительные тайные советники католической иерархии — сами апостолы, и что стоит перед ними не потерявшийся или раскричавшийся от зеленой гордости или чаемой похвалы школяр, но важный бородатый птенец, каким себя рекомендует Дант,— обязательно бородатый — в пику Джотто и всей европейской традиции.

⟨23⟩

[Песнь XXXIII начинают губошлепы Гаргантюа.] Кто эти молодцы, эти губошлепствующие гиганты? Это целый взвод Гаргантюа твердит взрывчатую азбуку. Какие-то великаны младенцы обучаются на губной гребенке.

⟨24⟩

...тут достигается «цель очищения и цель самоздания», о которой говорил наш Ап. Григорьев, охрипший от ненависти к пересказчикам, к ничего не передвигающим передвижникам[, к подвижникам, умерщвляющим всякое движение], описателям.

«Вывод» в поэзии нужно понимать буквально — как закономерный по своей тяге и случайный по своей структуре в ы х о д за пределы всего сказанного.

⟨25⟩

Я сравниваю — значит, я живу,— мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть — сравнение.

〈26〉

Позвольте мне привести наглядный пример, охватывающий почти всю «Комедию» в целом.

Inferno — высший предел урбанистических мечтаний средневекового человека. Это в полном смысле слова мировой город. Что перед ним маленькая Флоренция с ее «bella cittadinanza»<sup>1</sup>, поставленной на голову новыми порядками, ненавистными Данту! Если на место Inferno мы выдвинем Рим, то получится не такая уж большая разница. Таким образом, пропорция Рим — Флоренция могла служить порывообразующим толчком, в результате которого появился «Inferno».

〈27〉

Чтение «Божественной комедии» должно быть обставлено как огромный исполнительский эксперимент. Оно само по себе есть научный опыт.

〈28〉

Все знают, что Дант «уважал» погоду и работал в этом смысле не хуже образцовой альпийской метеорологической станции с прекрасными наблюдателями и хорошим оборудованием. Не менее знамениты световые эффекты «Inferno» и «Purgatorio» — облачность, влажность, косое освещение, горное солнце и т. д.

Пиротехническая выдумка «Paradiso» целиком устремлена к общественным празднествам и фейерверкам Возрождения.

Огромная активная роль света в новом европейском театре — будь то драма, опера или балет — была, конечно, подсказана Дантом.

〈29〉

До чего у него развито концертное чувство, виртуозность! В XVIII песни «Paradiso» Карл Великий, Роланд, Готфред и Роберт Гискардо, фосфоресцирующие в алмазном кресте, не могут удержаться, чтобы не ответить Беатриче, перечисляющей их имена, световыми сигнала-

---

<sup>1</sup> Прекрасным гражданством.

ми: они раскланиваются, они бисируют... А душа доброго флорентийского старосты — Дантова прадеда Гвидо Каччагвиды — напрашивается на комплимент со стороны тут же присутствующего правнука: — Мой прадед,— говорит Дант,— дал мне понять, что он далеко не последний артист в сонме прочих вокальных исполнителей.

〈30〉

Принято думать, что Дант часовщик, строитель планетария с внепространственным центром — эмпиреем, разливающим силу и качество через посредство круга с неподвижными звездами по семи прочим плавающим сферам. Не говоря уже о том, что дантовский планетарий в высшей степени далек от концепции механических часов, потому что перводвигатель хрустальной инженерной машины работает не на трансмиссиях и не на зубчатых колесиках, а неутомимо переводя силу в качество,— не говоря уж об этом...

〈31〉

...трансцендентальном приводе. Сам перводвигатель уже не есть начало, а лишь передаточная станция, коммуникатор, проводник. Работа перводвигателя заключается в том, что он переводит силу в качество. Следующее небо, к которому пригвождены неподвижные звезды, отличные от своей сферы, но вкрапленные в нее, разливает по этим звездам зарядку бытия, полученную от перводвигателя, то есть от распределителя. Семь прочих подвижных сфер имеют внутри себя уже качественно расчлененное бытие, которое служит стимулом к многообразному происхождению конкретной действительности.

И подобно тому, как единый виталистический поток создает для себя органы: слух, глаз, сердце[, кровеносную систему, а в дантовском понимании человеческого тела не только создает, но в них и через них буквально протекает, поскольку органы являются соподчиненными потоками в едином потоке и только через них и может осуществиться виталистический порыв], конкретизирующие сферы являются рассадниками качеств, внедренных в материю. Если ближе всмотреться в эту схему, то невольно придешь к выводу, что самая интересная и самая ее блестящая...

У итальянцев тогдашних было сильно развито городское любопытство. Сплетня флорентийская солнечным зайчиком перебегала из дома в дом, а иногда через покатые холмы даже из города в город. Каждый сколько-нибудь заметный горожанин — булочник, купец, кавалерствующий юноша...

В «Convivio»<sup>1</sup> кое-где вкраплены живые крупницы личного разговорного стиля Данта. Вот одна из них.

Veramente io vidi lo luogo, nelle coste d'un monte in Toscana, che si chiama Falterona, dove il più vile villano di tutta la contrada, zappando, più d'uno staio di Santelene d'argento finissimo vi trovò, che forse più di mille anni l'avevano aspettato<sup>2</sup>. (IV, 11, 76—82).

Он не любит земледелия. Всегда отзывается о нем пренебрежительно и даже раздраженно.

...giri fortuna la sua rota,  
Come le piace, e il villan la sua marra<sup>3</sup>

[Inf., XV, 95—96)

Кажется, техника земледелия была ему недостаточно интересна. Он оживлялся, лишь касаясь виноделия. К пастушесству и пастбищному хозяйству нежен и внимателен (pecorèlla... mândria...<sup>4</sup> многочисленные пасторали в «Purgatorio»).

Между тем его знатные и полужнатные покровители были почти все помещики. Он плохо понимал, чем они живут, в сущности...

Фальтерона (Convivio, IV, 78; Purg., XIV, 17).

И тут и там пронзительная личная интонация. Истоки мои темны. Меня еще не знают. Я еще себя покажу. Арно вниз по течению обрастает грязью, звереет.

<sup>1</sup> «Пир».

<sup>2</sup> Действительно, я видел место, на склонах одной горы в Тоскане, по имени Фальтерона, где самый подлый на всю округу мужик, мотыжа землю, нашел больше меры сантелен чистейшего серебра, которые, может, больше двух тысяч лет его дожидались.

<sup>3</sup> ...Пусть Фортуна крутит свое колесо как ей нравится, а мужик — свою тяпку.

<sup>4</sup> Овечка... стадо...

Convivio, IV — апология возможной значительности бедняка — созерцателя эконо〈ических〉 промыслов. Неучастника. Вызов потребительству и накоплению во всех видах (ср. с Савонаролой).

Более благосклонен к купцам. Симпатизирует честной разумной торговле: *quando per arte o per mercanzia o per servizio meritato...*<sup>1</sup> Единственным правильным источником дохода полагает на град; *per servizio meritato*. Он глух к системе современного ему хозяйства и товарооборота. Огулом осуждает все. Ему мерещится сначала флорентийская, потом всеитальянская и наконец мировая система распределения наград. В своих экономических воззрениях Дант не опирается ни на одну из активных общ〈ественных〉 групп, но через голову производящих тянется к распределяющим. Он стремится к снятию всех посредников между трудом (заслугой) и ценностью (наградой). Отсюда трагизм его концепции совр〈еменного〉 хозяйства.

### 〈35〉

...Nè la liritta torre  
Fa piegar rivo, che da lungi corre —  
(Conv., IV, canz. III, 54—55)

«Течение реки не наклоняет прямой башни».

Здесь («Convivio», IV) пространно разъясняется внеположность «благородства» (*le nobilitá*) сословным и экономическим преимуществам. Река: наследственные «богатства». Башня: благородство само по себе.

Обычное школьное уподобление с положительным и отрицательным членами доказательства несет дополнительную нагрузку: сравнение в целом борется с детерминизмом в применении к поэзии, а может быть, и к науке. Оно анализирует христианско-феодалную добродетель как живописную композицию.

В «Purgatorio», V, 14—15:

«Sta come torre ferma che non crolla  
Giàmmai la cima per soffiar de'venti<sup>2</sup>».

<sup>1</sup> Когда (богатства заработаны) искусством, или торговлей, или достойной вознагражденья службой...

<sup>2</sup> «Будь непоколебим, как крепкая башня, у которой никогда не рухнет вершина от дуновения ветров».

Река и башня постоянное созвучие тосканского пейзажа. Башня у живописцев подчеркивает излучину реки и как бы ведет реку.

Дант не довольствуется тем, что башня и река каузально не соподчиняются. Ему определенно хочется, чтобы башня вела за собой реку, угадывала ее.

〈36〉

Необходимо создать новый комментарий к Данту, обращенный лицом в будущее и вскрывающий его связь с новой европейской поэзией.

〈37〉

На днях в Коктебеле один плотник, толковейший молодой парень, указал мне могилу М. А. Волошина, расположенную высоко над морем на левом черепашьем берегу Ифигениевой бухты. Когда мы подняли прах на указанную в завещании поэта гору, пояснил он, все изумились новизне открывшегося вида. Только сам М. А.—наибольший, по словам плотника, спец в делах зоркости — мог так удачно выбрать место для своего погребения.

В руках у плотника была германского изделия магнитная стамеска. Он окунал в гвозди голую голубую сталь и вынимал ее всю упившуюся цепкими железными комариками. М. А.— почетный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем,— всю свою жизнь посвятил намагничиванию вверенной ему бухты. Он вел ударную дантовскую работу по слиянию с ландшафтом и был премирован отзывом плотника.

# III

---

**СТАТЬИ  
РЕЦЕНЗИИ**



## УТРО АКМЕИЗМА

### I



ри огромном эмоциональном волнении, связанном с произведениями искусства, желательно, чтобы разговоры об искусстве отличались величайшей сдержанностью. Для огромного большинства произведение искусства соблазнительно, лишь поскольку в нем просвечивает мироощущение художника. Между тем мироощущение для художника орудие и средство, как молоток в руках каменщика, и единственно реальное — это само произведение.

Существовать — высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия, и когда ему говорят о действительности, он только горько усмехается, потому что знает бесконечно более убедительную действительность искусства. Зрелище математика, не задумываясь возводящего в квадрат какое-нибудь десятизначное число, наполняет нас некоторым удивлением. Но слишком часто мы упускаем из виду, что поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает.

Эта реальность в поэзии — слово как таковое. Сейчас, например, излагая свою мысль по возможности в точной, но отнюдь не поэтической форме, я говорю, в сущности, сознанием, а не словом. Глухонемые отлично понимают друг друга, и железнодорожные семафоры выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова. Таким образом, если смысл считать содержанием, все остальное, что есть в слове, приходится считать простым механическим привеском, только затрудняющим быструю передачу мысли. Медленно рождалось «слово как таковое». Постепенно, один за другим, все элементы слова втягивались в понятие формы, только сознательный смысл, Логос, до сих пор ошибочно и произвольно почитается содержанием. От этого ненужного почета Логос только проигрывает. Логос требует только равноправия с другими элементами слова. Футурист, не справившись с сознательным смыслом как с материалом творчества,

легкомысленно выбросил его за борт и по существу повторил грубую ошибку своих предшественников.

Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов.

И, если у футуристов слово как таковое еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное вертикальное положение и вступает в каменный век своего существования.

## II

Острые акмеизма — не стилет и не жало декадентства. Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю — значит, я прав. Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии и, с презрением отбрасывая бирюльки футуристов, для которых нет высшего наслаждения, как зацепить вязальной спицей трудное слово, мы вводим готику в отношения слов, подобно тому как Себастьян Бах утвердил ее в музыке.

Какой безумец согласится строить, если он не верит в реальность материала, сопротивление которого он должен победить. Булыжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство. Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами. Немое красноречие гранитной глыбы волновало его, как злое колдовство. Но камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания.

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.

## III

Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетке своего организма и в той мировой клетке, которую с помощью

своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие — искренний пиетет к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на богом данный дворец. В самом деле: что вы скажете о неблагодарном госте, который живет за счет хозяина, пользуется его гостеприимством, а между тем в душе презирает его и только и думает о том, как бы его перехитрить. Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.

#### IV

Своеобразие человека, то, что делает его особью, подразумевается нами и входит в гораздо более значительное понятие организма. Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем. В погоне за утонченностью XIX век потерял секрет настоящей сложности. То, что в XIII веке казалось логическим развитием понятия организма — готический собор, — ныне эстетически действует как чудовищное. Notre Dame есть праздник физиологии, ее дионисийский разгул. Мы не хотим развлекать себя прогулкой в «лесу символов», потому что у нас есть более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма.

Средневековье, определяя по-своему удельный вес человека, чувствовало и признавало его за каждым, совершенно независимо от его заслуг. Титул мэтра применялся охотно и без колебаний. Самый скромный ремесленник, самый последний клерк владел тайной солидной важности, благочестивого достоинства, столь характерного для этой эпохи. Да, Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как подвиг. Отсюда аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу «равенству и братству» Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия.



*О. Мандельштам, К. Чуковский, Б. Лившиц и Ю. Анненков.  
Фотография 1914 г. (Государственный Литературный музей).*

Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма.

## V

A=A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного *a realibus ad realiora*<sup>1</sup>. Способность удивляться — главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов — закону тождества? Кто проникся благоговейным удивлением перед этим законом — тот несомненный поэт. Таким образом, признав суверенитет закона тождества, поэзия получает в пожизненное обладание все сущее без условий и ограничений. Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться. Мы полюбили музыку доказательства. Логическая связь — для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении.

Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! Доказывать и доказывать без конца: принимать в искусстве что-нибудь на веру недостойно художника, легко и скучно...

Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить.

## VI

Средневековые дорого нам потому, что обладало в высокой степени чувством граней и перегоронок. Оно никогда не смешивало различных планов и к потустороннему относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой и побуждает черпать силы в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года. Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить «легче и вольнее подвижные оковы бытия».

<sup>1</sup> «От реального к реальнейшему» — лозунг, выдвинутый Вяч. Ивановым в его книге «По звездам. Опыты философские, эстетические и критические». СПб., 1909, с. 305.

## ПИСЬМО О РУССКОЙ ПОЭЗИИ



блестящее время парижских, брюссельских, нижегородских и прочих всемирных выставок существовал обычай возводить архитектурные постройки в стиле чего угодно, но обязательно грандиозно.

Сооружения эти, олицетворявшие искусства, кустарную промышленность, сельское хозяйство и пр., недолго держались в своем эфемерном величии: выставка кончалась, и деревянные планки свозили на телегах.

Грандиозные создания русского символизма напоминают мне эти выставочные сооружения. Иногда мне кажется, что Бальмонт, Брюсов, Вячеслав Иванов, Андрей Белый специально построены для каких-то всемирных выставок, и вот-вот приедут их разбирать. По существу, они уже разобраны. От Бальмонта с его горящими зданиями, мировыми поэмами, сверхчеловеческими дерзновениями и демонической самовлюбленностью осталось несколько скромных хороших стихотворений. Брюсов еще стоит, он пережил «выставку», но все знают, что это такое. От космической поэзии Вячеслава Иванова, где «даже минерал произносит несколько слов», осталась маленькая византийская часовенка, где собрано уцелевшее великолепие многих сгоревших храмов, и, наконец, Белый... здесь мне придется отказаться от моей архитектурной параллели: Белый неожиданно оказался дамой, просияв нестерпимым блеском мирового шарлатанства — теософией.

«Куда вам, нынешним, до стариков,— вздыхают любители большого стиля, воспитанные на выставочных павильонах,— то-то были поэты, какие темы, какой размах, какая эрудиция...»

Любителям русского символизма невдомек, что это огромный махровый гриб на болоте девяностых годов, нарядный и множеством риз облеченный.

В конце прошлого века русская поэзия вышла из круга домашних напевов Фета и Голенищева-Кутузова, при-

обшилась к широкому кругу интересов европейской мысли и потребовала себе мирового значения. Все было внове для молодых сотрудников «Весов» — Брюсова, Эллиса, Зинаиды Гиппиус. До сих пор еще, перечитывая старые «Весы», захватывает дух от радостного удивления и волнующей лихорадки открытия, которой была одержима эта эпоха. Вселенская мысль, никогда не умиравшая даже в русской помещичье-дворянской поэзии, но после Пушкина ставшая подспудной в глухих созданиях Тютчева и Владимира Соловьева, шумным половодьем смысла домашнюю рухлядь: русской поэтической мысли снова открылся Запад, новый, соблазнительный, воспринятый весь сразу, как единая религия, будучи на самом деле весь из кусочков вражды и противоречий. Русский символизм не что иное, как запоздалый вид наивного западничества, перенесенного в область художественных воззрений и поэтических приемов. Вместо спокойного обладания сокровищами западной мысли:

— Мы помним все — парижских улиц ад  
И венецянские прохлады,  
Лимонных рощ далекий аромат  
И Кельна мощные громады...—

юношеское увлечение, влюбленность, а главное, неизбежный спутник влюбленности, перерождение чувства личности, гипертрофия творческого «я», которое смешало свои границы с границами вновь открытого увлекательного мира, потеряло твердые очертания и уже не ощущает ни одной клетки как своей, пораженное болезненной водяной мировых тем. При таком положении нарушается 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.

Самое удобное измерять наш символизм градусами поэзии Блока. Это живая ртуть, у него и тепло и холодно, а там всегда жарко. Блок развивался нормально,— из мальчика, начитавшегося Соловьева и Фета, он стал русским романтиком, умудренным германскими и английскими братьями, и, наконец, русским поэтом, который осуществил заветную мечту Пушкина — в просвещении стать с веком наравне.

Блоком мы измеряли прошлое, как землемер разграфляет тонкой сеткой на участки необозримые поля. Через

Блока мы видели и Пушкина, и Гете, и Боратынского, и Новалиса, но в новом порядке, ибо все они предстали нам как притоки несущейся вдаль русской поэзии, единой и неоскудевающей в вечном движении.

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 мужицкая речь покоится в эллинской важности и простоте. Клюев народен потому, что в нем сживается ямбический дух Боратынского 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.

Генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу.

Вся эта форма, вышедшая из асимметричного параллелизма народной песни и высокого лирического прозаизма Анненского, приспособлена для переноса психологической пыльцы с одного цветка на другой.

Итак, ни одного поэта без роду и племени, все пришли издалека и идут далеко.

Во время расцвета мишурного русского символизма и даже до его начала Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать. Анненский никогда не сливался с богатырями на глиняных ногах русского символизма — он с достоинством нес свой жребий отказа — отречения. Дух отказа, проникающий поэзию Анненского, питается сознанием невозможности трагедии в современном русском искусстве



благодаря отсутствию синтетического народного сознания, непрерываемого и абсолютного (необходимая предпосылка трагедий), и поэт, рожденный быть русским Еврипидом, вместо того чтобы спустить на воду корабль всенародной трагедии, бросает в водопад куклу, потому что —

Сердцу обида куклы  
Обиды своей жалчей.

Ныне мы стоим перед поздним шумным рецидивом символизма, поэзией московских школ, главным образом имажинистов, — тоже наивное явление, только хищническое и дикарское, — на этот раз не перед духовными ценностями культуры, а ее механическими игрушками. Любой швейцар старого московского дома с лифтом и центральным отоплением культурнее имажиниста, который никак не может привыкнуть к лифту и пропеллеру. Молодые московские дикари открыли еще одну Америку — метафору, простодушно смешали ее с образом и обогатили нашу литературу целым выводком ненужных растерзанных метафорических уподоблений.

Бесконечно менее интересный и почтенный, чем символизм, но родственный ему, имажинизм не последнее, должно быть, явление в русской литературе. Хищническая экстенсивная поэзия на нашей почве будет возрождаться до тех пор, пока ее сделает невозможной русская культура. Право же, дурная поэзия изнурительна для культурной почвы, вредна, как и всякая бесхозяйственность.

## КОЕ-ЧТО О ГРУЗИНСКОМ ИСКУССТВЕ



русской поэзии есть грузинская традиция. Когда наши поэты прошлого столетия касаются Грузии, голос их приобретает особенную женственную мягкость и самый стих как бы погружается в мягкую влажную атмосферу:

На холмы Грузии легла ночная мгла...

Может быть, во всей грузинской поэзии нет двух таких стихов, по-грузински пьяных и пряных, как два стиха Лермонтова:

Пену сладких вин  
Сонный льет грузин.

Я бы сказал, что в русской поэзии есть свой грузинский миф, впервые провозглашенный Пушкиным,—

Не пой, красавица, при мне  
Ты песен Грузии печальной,—

и разработанный Лермонтовым в целую мифологию с мифом о Тамаре в центре.

Любопытно, что этим мифом, обетованной страной поэзии, для русской поэзии стала не Армения, а Грузия.

Грузия обольстила русских поэтов своеобразной эротикой, любовностью, присущей национальному характеру, и легким, целомудренным духом опьянения, какой-то меланхолической и пиршественной пьяностью, в которую погружена душа и история этого народа. Грузинский эрос — вот что притягивало русских поэтов. Чужая любовь всегда была нам дороже и ближе своей, а Грузия умела любить. Ее старое искусство, мастерство ее зодчих, живописцев, поэтов, проникнуто утонченной любовностью и героической нежностью.

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.

То, что нельзя вывести из рассудочных данных культуры, из учета ее накопленных богатств, есть именно дух пьянства, продукт таинственного внутреннего брожения: узкая глиняная амфора с вином, зарытая в землю.

Никогда русская культура не навязывала Грузии своих ценностей. Русификация края никогда не шла дальше форм административной жизни. Русские администраторы начала прошлого века с Воронцовым-Дашковым во главе, уродуя экономическую жизнь края и подавляя общественность, не сумели затронуть быта и относились к нему с невольным уважением, о культурной русификации в Грузии не было и речи. Поэтому национальное и политическое самоопределение Грузии, резко распадающиеся на два периода — до и после советизации Грузии, для грузинской культуры и искусства должны были быть экзаменом верности самой себе, и культурная Россия, целое столетие любовно следившая за Грузией, сейчас с тревогой глядит на страну, готовую изменить своему культурному призванию. Сущность грузинского искусства всегда была в обращенности Грузии к Востоку, причем Грузия никогда не сливалась с Востоком, была отдельной от него.

Я бы причислил грузинскую культуру к типу культур орнаментальных. Окаймляя огромную и законченную область чужого, они впитывают в себя главным образом его узор, в то же время ожесточенно сопротивляясь внутренне враждебной сути могущественных соседних областей.

Сейчас в Грузии стоном стоит клич: «Прочь от Востока — на Запад! Мы не азиаты — мы европейцы, парижане!» Как велика наивность грузинской художественной интеллигенции!.. Тенденция — прочь от Востока! — всегда существовала в грузинском искусстве, но разрешалась не грубым лозунгом, а высокохудожественными формальными средствами.

Войдите в национальный музей грузинской живописи в Тифлисе. Перед вами предстанет длинная вереница строгих портретов, преимущественно женских, по своей технике и глубокому статическому покою напоминающих старую немецкую живопись. В то же время плоскостное восприятие формы и линейная композиция (ритм линий) дышат приемами персидской миниатюры. Часто встречается золотой фон и богатый золотой орнамент. Эти работы безымянных живописцев — настоящая победа

грузинского искусства над Востоком, — и как ничтожны перед ними танцующие осколки скрипки, некогда разбитой Пикассо, пленившей новую грузинскую живопись. С этой скрипкой — то же самое, что с мошенническими реликвиями монахов: скрипка была одна, ее разбили один раз, но нет такого города, где бы не показывали щепочки — вот кусочек от Пикассо!

Жизнь языка открыта всем, каждый говорит, участвует в движении языка, и каждое сказанное слово оставляет на нем свежую борозду. Чудесный случай наблюдать развитие языка живописного доставляют нам вывески, в частности тифлиские, на наших глазах вырастающие в мощное искусство Пиросманошвили.

Нико Пиросманошвили был простой и неграмотный живописец вывесок. Он писал на клеенке в три цвета — охрами, зеленой землей и черной костью (со всеми вариациями серого). Его заказчики, тифлиские духанщики, требовали интересного сюжета, и он шел им навстречу. На одной из его картин я прочел собственноручную подпись — «Шамиль со свежо караулом» (с сохранением орфографии). Нельзя не преклониться перед величием его «безграмотных» (не анатомических) львов, великолепных верблюдов с несоразмерными человеческими фигурами и палатками, победивших плоскость силою одного цвета. Если бы французы знали о существовании Пиросманошвили, они бы ездили в Грузию учиться живописи. Впрочем, они скоро узнают, так как по недосмотру вещи его почти все вывезены за границу.

Другое явление современного грузинского искусства, представляющее европейскую ценность, — это поэт Важа Пшавела. Он переиздается Наркомпросом, и в молодой Грузии образуется даже нечто вроде культа Важа Пшавела, но боже мой, до чего ограничено его непосредственное влияние на молодую грузинскую поэзию!.. Это был настоящий ураган слова, пронесшийся по Грузии, с корнем вырывавший деревья:

Твои встречи — люди мирные,  
Непохожие на война,  
Темнскудрый враг железо ест  
И деревья выкорчевывает.

Образность его поэм, почти средневековых в своем эпическом величии, стихийна. В них клокочет вещественность, осязаемость, бытийственность. Все, что он говорит,

невольно становится образом, но ему мало слова,— он его как бы рвет зубами на части, широко пользуясь и без того страстным темпераментом грузинской фонетики.

Молодая грузинская поэзия перенесла Важа Пшавела, как бурю, и теперь не знает, что делать с его наследством.

В настоящее время она представлена так называемой группой «Голубых Рогов», имеющих резиденцию в Тифлисе, с Паоло Яшвили и Тицианом Табидзе во главе. «Голубые Роги» почитаются в Грузии верховными судьями в области художественной, но самим им бог судья. Воспитанные на раболепном преклонении перед французским модернизмом, к тому же воспринятым из вторых рук через русские переводы, они ублажают себя и своих читателей дешевой риторической настойкой на бодлерианстве, дерзаниях Артура Рембо и упрощенном демонизме. Все это одобрено поверхностной экзотикой быта. Мимо них прошло все огромное цветение русской поэзии за последнее двадцатилетие. Для нас они Пенза или Тамбов... Единственный русский поэт, имеющий на них бесспорное влияние,— это Андрей Белый, эта мистическая русская Вербицкая для иностранцев.

Другое течение грузинской литературы, консервативное, совершенно бесцветно. Литературная жизнь необыкновенно шумна и криклива, множество диспутов, ссор, банкетов, расколов. Не покроет всю эту суету сует лвиный рык художника: «Вы не Запад и не Восток, не Париж и не Багдад; глубокой воронкой врезалось в историческую землю ваше искусство, ваша художественная традиция. Вино старится — в этом его будущее, культура бродит — в этом ее молодость. Берегите же свое искусство — зарытый в землю узкий глиняный кувшин!»

## КРОВАВАЯ МИСТЕРИЯ 9-го ЯНВАРЯ



огда режиссер затевает массовую постановку, он бросает в действие толпы людей, указывает им место, могучим электрическим током вливает в них движение, и они живут под его перстами, шумят, плачут, шарахаются, как тростники под напором ветра. У исторических событий нет режиссуры. Без указаний, без сговору выходят участники на площади и улицы, глухим беспокойством выгнанные из укромного жилья. Неведомая сила бросает их на городские стогны, во власть неизвестного.

Хорошо, если найдется трибун, чей голос укажет строй — порядок человеческой стихии, если есть общая цель — крепость, которую нужно взять, Бастилия, которую нужно разрушить. Тогда муравейник, разрыхленный палкой, превращается в стройную систему сосудов, бегущих к центру, где все должно разрешиться, где должно произойти событие.

В трагический день девятого января — эта величественная массовая постановка обошлась без центра, без события; людские толпы не докатились до Дворцовой площади.

Петербургским рабочим не пришлось встретиться с царем, массовое движение, задуманное по строго определенному плану, было обезглавлено волей истории, и ни один из актеров великого дня не выполнил указаний режиссера — не дошел до огромной, как озеро, подковообразной площади с мраморным столпником-Ангелом в середине.

Сколько раз разбивалась процессия петербургских рабочих, докатившись до последней роковой заставы, сколько раз повторялась мистерия девятого января? Она разрослась одновременно во всех концах великого города — и за Московской, и за Нарвской заставой, и на Охте, и на Васильевском, и на Выборгской...

Вместо одного грандиозного театра получилось несколько равноправных маленьких.

И каждый из них справился самостоятельно со своей задачей: обезглавливаньем веры в царя, цареубийственным апофеозом, начертанным кровью на снегу.

Любая детская шапочка, рукавичка или женский платок, жалко брошенный в этот день на петербургских снегах, оставались памяткой того, что царь должен умереть, что царь умрет.

Может, во всей летописи русской революции не было другого такого дня, столь насыщенного содержанием, как 9-е января. Сознание значительности этого дня в умах современников перевешивало его понятный смысл, тяготело над ними как нечто грозное, тяжелое, необъяснимое.

Урок девятого января — цареубийство — настоящий урок трагедии: нельзя жить, если не будет убит царь. Девятое января — трагедия с одним только хором, без героя, без пастыря. Гапон стусеивался: как только началось действие, он был уже ничем, он был уже нигде. Столько убитых, столько раненых — и ни одного известного человека (только профессору Тарле поранило голову саблей — единственная знаменитость). Хор, забытый на сцене, брошенный, предоставленный самому себе. Кто знает законы греческой трагедии, тот поймет — нет более жалкого, более раздирающего, более сокрушительного зрелища. В ту самую минуту вспыхнула вся трагическая глубина сознания народных масс, <когда> засвистали пули, люди бросились врассыпную, попадали на землю в зверином страхе, забывая друг о друге.

Характерно, что никто не слышал сигнальных рожков перед стрельбой. Все отчеты говорят, что их прослышали, что стреляли как бы без предупреждения. Никто не слышал, как прозвучал в морозном январском воздухе последний рожок императорской России — рожок ее агонии, ее предсмертный стон. Императорская Россия умерла как зверь — никто не слышал ее последнего хрипа.

Девятое января — Петербургская трагедия; <она> могла развернуться только в Петербурге, — его план, расположение его улиц, дух его архитектуры оставили неизгладимый след на природе исторического события. Девятое января не удалось бы в Москве. Центростремительная тяга этого дня, правильное движение по радиусам, от окраины к центру, так сказать, вся динамика девятого января обусловлена архитектурно-историческим смыслом Петербурга.

Архитектурная идея Петербурга неизбежно приводит к представлению мощного центрального единства. Всеми своими улицами, облупленными, желтыми и зелено-серыми, Петербург естественно течет в мощный гранит-

ный водоем Дворцовой площади, к красной подкове зданий, рассеченной надвое глубокой меднобитной аркой с взвившейся на дыбы ристалищной четверней.

Люди не пошли к Медному всаднику на Сенатскую площадь, потому что с ним тягаться под стать только всей России и тяжба с ним была еще впереди.

Люди шли на Дворцовую площадь, как идут каменщики, чтобы положить последний кирпич, венчающий их революционное строение.

Рабочие построили Зимний Дворец — теперь они шли испытать царя.

Но это не удалось — царь рухнул, дворец стал гробом и пустыней, площадь — зияющим провалом, и самый стройный город в мире — бессмысленным нагромождением зданий.

Что теперь делать? Огромная желтая Обуховская больница со своими палисадничками, двориками и покойничками одна не растерялась — она знала, что ей делать. Как старуха тетка, появляющаяся в семье в дни смертей и рождений, эта старая желтая повитуха приняла тысячи случайно убитых, подстреленных, как дичь, с незаметной ранкой и свинцовым грузиком в теле.

Никто не знал в этот желтый зимний день, что она принимает новорожденную красную Россию, что каждое убийство было рождением.

Даже хитрый мужичонка в далекой Сибири еще не знал, кого ему предстоит спасти, и не снаряжался в далекий путь.

Мрачно стоял обезглавленный Петербург, дымились костры на улицах, мерзли на углах запоздалые, ненужные патрули, но город без души немислим — и освобожденная новая душа Петербурга, как нежная сиротливая Психея, уже бродила на снегах. Первое шествие рабочих от кирпичных и деревянных застав к гранитной чаше Невы, к цельному, как дарохранительница, архитектурному слитку с ковчегом Адмиралтейства и саркофагом Исаакия, не удалось.

Но оно началось снова — весь Петербург, грязный, желтый, кирпичный, с домами-ящиками, с лачугами, фабриками и пустырями ⟨поднялся⟩ и снова со всех сторон пошел через двенадцать лет к Дворцовой площади, чтобы достроить дело рук своих и последним свободно положенным кирпичом оправдать на рабочих костях стоящую мощную и прекрасную твердыню рабочего труда.



## ШУБА



орошо мне в моей стариковской шубе, словно дом свой на себе носишь. Спросят — холодно ли сегодня на дворе, и не знаешь, что ответить, может быть, и холодно, а я-то почему знаю?

Есть такие шубы, в них ходили попы и торговые старики, люди спокойные, несуетливые, себе на уме — чужого не возьмет, своего не уступит, шуба, что ряса, воротник стеной стоит, сукно тонкое, не лицованное, без возрасту, шуба чистая, просторная, и носить бы ее, даром что с чужого плеча, да не могу привыкнуть, пахнет чем-то нехорошим, сундуком да ладаном, духовным завещанием.

Купил я ее в Ростове, на улице, никогда не думал, что шубу куплю. Ходили мы все, петербуржцы, народ подвижный и ветреный, европейского кроя, в легоньких зимних, ватой подбитых, от Мандела, с детским воротничком, хорошо, если каракуль, полугрейках, ни то ни се. Да соблазнил меня Ростов шубным торгом, город дорогой, ни к чему не приступишься, а шубы дешевле пареной репы.

Шубный товар в Ростове выносят на улицу перекупщики шубейники. Продают не спеша, с норовом, с характером. Миллионов не называют. Большим числом брезгуют. Спросят восемь, отдают за три. У них своя сторона, солнечная, на самой широкой улице. Там они расхаживают с утра до двух часов пополудни, с шубами внакидку на плечах, поверх тулупчика или никчемного пальтишки. На себя напялят самое невзрачное, негреющее, чтобы товар лицом показать, чтобы мех выпушкой играл соблазнительней.

Покупать шубу, так в Ростове. Старый шубный митрополичий русский город. Здесь гуляют поповские гладкие шубы без карманов: зачем попу карман, только знай запахайся, деньги не убегут.

Не дает мне покоя моя шуба, тянет меня в дорогу, в Москву да в Киев,— жалко зиму пропустить, пропадет обновка. Хочется мне на Крещатик, на Арбат, на Пречи-

стенку. Хочется и в Харьков, на Сумскую, и в Петербург на Большой проспект, на какую-нибудь Подрезову улицу. Все города русские смешались в моей памяти и слиплись в один большой небывалый город, с вечно санным путем, где Крещатик выходит на Арбат и Сумская на Большой проспект.

Я люблю этот небывалый город больше, чем настоящие города порознь, люблю его, словно в нем родился, никогда из него не выезжал.

Отчего же беспокойно мне в моей шубе? Или страшно мне в случайной вещи,— соскочила судьба с чужого плеча на мое плечо и сидит на нем, ничего не говорит, пока что устроилась.

Вспоминаю я, сколько раз я замерзал в разных городах за последние четыре года: и замерзание в Петербурге, возвращение с обледенелым пайком в руках в комнатку Дома Искусств, жгучие железные перила черной лестницы, без перчаток, никак до них не доберешься, чудом поднимешься на свой этаж, грохнешь паек на столик в кухонку, к старушонке, понемногу оттаять, прийти в чувство.

Жили мы в убогой роскоши Дома Искусств, в Елисейском доме, что выходит на Морскую, Невский и на Мойку, поэты, художники, ученые, странной семьей, полупомешанные на пайках, одичалые и сонные. Не за что было нас кормить государству, и ничего мы не делали.

Впрочем, молодые не унывали, особенно Виктор Борисович Шкловский, задорнейший и талантливейший литературный критик нового Петербурга, пришедший на смену Чуковскому, настоящий литературный броневик, весь буйное пламя, острое филологическое остроумие и литературного темперамента на десятерых. Он, как настоящий захватчик, утвердился революционным порядком в елисейской спальне, с камином, двуспальной постелью, киотом и окнами на Невский.

На него было любо смотреть, и елисейская бывшая челядь его уважала и боялась. Вот он возвращается с огромным мешком картона на спине из экспедиции по дрова. Комнаты нам не дотапливали, зато тут же в доме находились девственные залежи топлива: брошенный банк, около сорока пустых комнат, где по колено навалено толстых банковских картонов. Ходи кому не лень, но мы не решались, а Шкловский, бывало, пойдет в этот лес и вернется с несметной добычей. Затрецит затопленный

канцелярским валежником камин, а хозяин разбрасает по гляцевитым ломберным елисеевским столам и на кровати, и на стульях, и чуть ли не на полу листочки с выписками из Розанова и начнет клеить свою удивительную теорию о том, что Розанов писал роман и основал новую литературную форму.

Приехала к нам и Мариетта Шагинян, прямо из Ростова, со своей монашеской глухотой, не от мира сего, вернее не от нашего петербургского мира. Ее засмеяли, когда она, единственная из всего населения Дома Искусств, вышла на чистку снега, скромную трудовую повинность, возложенную на нас советской властью и встреченную, конечно, снобическим саботажем.

Вспоминаю я моего соседа по Камчатке бывших меблированных комнат, куда сплавил нас за неимением места в хоромах Дома Искусств,— поэта Владислава Ходасевича, автора «Счастливого домика», чей негромкий, старческий, серебряный голос за двадцатилетие его поэтического труда подарил нам всего несколько стихотворений, пленительных, как цоканье соловья, неожиданных и звонких, как девический смех в морозную ночь.

Это была суровая и прекрасная зима 20—21 года. Последняя страдная зима Советской России, и я жалею о ней, вспоминаю о ней с нежностью. Я любил этот Невский, пустой и черный, как бочка, оживляемый только глазастыми автомобилями и редкими, редкими прохожими, взятыми на учет ночной пустыней. Тогда у Петербурга оставалась одна голова, одни нервы.

Тяжело мне в моей шубе, как тяжела сейчас всей Советской России случайная сытость, случайное тепло, нехорошее добро с чужого плеча. Я спешу пройти в ней поскорее мимо окна гастрономического магазина, спешу рассказать знакомым, что заплатил за нее недорого, но больше всего мне совестно за мою шубу перед старушонкой, что уютится на кухне нашей квартиры, которая нарочно ездила прошлой осенью в Москву за вещами после покойного сына, на обратном пути добрые люди посоветовали ей сдать вещи в багаж и у нее выкрали из багажа весь ее жалкий скарб, все, буквально все заработанное за всю жизнь.

## «ГРОТЕСК»



огдаходишь в маленькую, уютную теплую каюту «Гротеска», сразу начинают щекотать ноздри воспоминанья, такой тонкий приятный запах прошлого, словно весь «Гротеск» как знаменитый страсбургский пирог, только что доставлен, горячий и дымящийся, из кухни петербургской «Бродячей Собаки» и «Дома Интермедии».

Здесь незримо присутствует «гений» Потемкина, автора великой англо-негритянской трагедии «Black and white»<sup>1</sup> (кстати, входит в репертуар «Гротеска»), и все семейство больших и маленьких «Вампук» перекочевало в этот хрупкий ковчег остроумия.

«Гротеск» не просто забавный неисхищенный маленький театр, это правнучек, кровный отпрыск семьи российского театрального Сатирикона, может быть, нелюбимый бабушкин внучек, да что делать — бабушка постарела, приласкать некому.

Давно отшумел блестящий петербургский <1>913 год.

Камина красного тяжелый, зимний жар,  
Над черным кофеем встающий тонкий пар,  
Веселость едкая литературной шутки.

Что это было, что это было! Из расплавленной остроумием атмосферы горячечного, тесного, шумного, как улей, но всегда порядочного, сдержанно беснующегося гробик-подвала в маленькие сенцы, заваленные шубами и шубками, где проходят последние объяснения, прямо в морозную ночь, на тихую Михайловскую площадь; взглянешь на небо, и даже звезды покажутся сомнительными: остроумничают, ехидствуют, мерцают с подмигиваньем.

И не освежает морозный воздух, не успокаивают звезды. Скрипит снег под легенькими полозьями извоз-

---

<sup>1</sup> «Черный и белый» (англ.) — скетч П. П. Потемкина и К. Э. Гибшмана.

чичьих санок, и, как «бесы невидимкой при луне», в снежной пыли кувыркаются последние петербургские остроты, нелепость последнего скетча сливается с снежной лепицей, и холодок остроумия, однажды попав в кровь, «как льдинка в пенистом вине», будет студить и леденить ее, пока не заморозит.

Да, я любила их, те сборища ночные,  
На маленьком столе стаканы ледяные.

В том году театральное остроумие взвилось, как стовидная ракета в темную ночь. «Дом Интермедии», «Кривое зеркало», «Би-ба-бо» рассыпали холодный фейерверк гротеска, скетча и пародии в воздухе, который был «предчувствием томим» для театральной публики; посвященная, она прошла через культуру остроумия, высшую школу издевательства, академию изысканной нелепости.

Простой петербуржец из трамвая, банка, министерства ничего не понимал в этом, но мы сходили с ума от фокусника, который, показывая бритву перед каким-то фокусом, пояснял, что она бреет растительность, «и даже на лице».

Дело было так. Из своеобразного ощущения исторической минуты родилось сильнейшее и острейшее чувство нелепости, возведенное в культ кривозеркальцами и сатириконцами. Это чувство нелепости положило начало позднему и утонченно упадочному расцвету русского театрального гротеска.

Настоящими участниками этой мистерии абсолютно нелепого могли быть только люди, дошедшие до «предела», у которых было что терять и которых толкала на путь сокрушительного творчества из нелепого внутренняя опустошенность — предчувствие конца. Появились приемы, выработалась традиция, театр гротеска вышел на улицу. Иррациональный, нерассудочный элемент, заключенный в эстетической категории нелепого, должен был выветриться, уступить место простому остроумничанью, «Сатирикону» с штучками Мисс и стилизацией Агнивцева. То-то и печально, что в ростовском «Гротеске» господствует не тень Потемкина, который даже трезвый и приличный походил на отмытого негра, а изысканный Агнивцев с браслетами, щеночками и собачками, этот Кузмин на сахарине с маргариновым старым Петербургом, где стилизация не прячется в углах губ, а прет из каждой строчки, как лошадиное дышло.

В «Гротеске» кончилось творчество нелепого, все остро-



*О. Мандельштам. 1919 г.  
(Архив Е. Э. Мандельштама).*

умно, мило, занятно. Но когда выходишь из «Гротеска» на морозную улицу, звезды не ехидствуют и снег не хрустит с усмешкой.

Антракты «Гротеска», благодаря Курихину, острее, художественнее, гротескнее самого действия. Каждое слово — чистое золото нелепости:

«Вот позвольте представить, Марья Васильевна, самая красивая девушка Ростова и Нахичевани».

За это «и Нахичевани» можно все отдать.

В антрактах Курихина живет традиция творчества нелепого, он единственный из джиммистов, составляющих ядро «Гротеска», подлинный мастер иррационального, гротескного юмора тонкого упадочного театра, стоящего на грани пустоты.

## ОГЮСТ БАРБЬЕ

*(Поэт Парижской революции 1830 г.)*



Июльская революция 1830 года была классически неудачная революция. Казалось, никогда еще так цинично и нагло не злоупотребляли именем народа. По существу, это был мостик между двумя монархиями: бурбонской, Карла X, и орлеанистской, Луи-Филиппа. Это был мостик от полуфеодалной реставрации, опиравшейся на уцелевших львов бывшей эмиграции, на крупное землевладение, набожной, ханжеской, бездарной в экономических вопросах, не понимавшей ни духа, ни потребностей времени — к настоящей буржуазной монархии Луи-Филиппа, к королю финансистов и биржевиков, покровителю заводчиков, перед которым охотно склонилась буржуазия, увидев почти самое себя на троне. Волна европейских революций <18>30 и <18>48 годов совпала с открытием эры железных дорог, с реальным выступлением парового двигателя. Городской пролетариат всюду содрогнулся, как бы почувствовав в своей груди новую неслыханную силу клокочущего пара. Но это был лишь толчок. Движение было впереди.

Между тем картинная, театральная сторона парижской революции <18>30 года была великолепна и не стояла ни в каком соответствии с ее реальными достижениями. Париж снова как бы копировал гениальную постановку <17>93 года. Три дня — 27, 28 и 29 июля — глубоко впечатлили парижан. Особенно врезался в память мощный набат, потрясавший в эти дни воздух, так как собор Парижской Богородицы был захвачен мятежниками. Казалось, по городу пронесся ураган: срубленные деревья, выкорчеванные фонари, опрокинутые пролетки, баррикады, вылепленные старинным искусством революционного улья из разной всячины, как кузов птичьего гнезда, — вот что оставила после себя трехдневная июльская буря.

Эти три дня заслужили и получили своего поэта. Огюст Барбье не был революционером. Сын адвоката (род. в



1805 году), к моменту революции он служил клерком у нотариуса Делавиня (брата знаменитого романтического писателя). В этой нотариальной конторе скопилась целая группка молодых писателей романтического толка, горячих театралов, восхищенных Гюго, поклонников живописной средневековой старины. Барбье разделял их увлечения, и если бы не <18>30 год, он навсегда бы остался бледным и банальным романтиком.

Интересно, что в июльские дни Барбье отсутствовал в Париже. Он был в отъезде, а вернулся, когда на улицах оставались горячие следы борьбы и происходила уже дележка власти. Барбье не был очевидцем «трех дней». Его поэзия родилась из ощущения контраста между величием пронесшегося урагана и убожеством достигнутых результатов. За несколько дней до появления в «Парижском обозрении» знаменитой «Собачьей склоки» Барбье журналист Жирандэн писал: «Две недели назад были днями народного мятежа, минутами храбрости и энтузиазма. Теперь — возмущение совсем другого рода, восстание всех добывающихся места. Они бегут в передние с такой же пылкостью, с какой народ бросался в битву. С семи часов утра батальоны одетых во фраки кидаются во все стороны столицы. С каждой улицей толпа их увеличивается: пешком, на извозчике, в кабриолетах, потные, задыхающиеся, с кокардою на шляпах и с трехцветными лентами в петлицах, — вы видите всю эту толпу, которая надвигается на дворцы министерств, врывается в передние, осаждает дверь кабинета и т. д.»

Литературные враги Барбье после напечатания «Собачьей склоки» обвиняли его в заимствовании, чуть ли не в пересказе этой газетной статьи. Но нам кажется, что умение использовать злобу газетного дня для своего вдохновения ничуть не умаляет, а лишь увеличивает заслугу поэта.

«Собачья склока» была напечатана в газете «Журнал де деба»; еще не высохла типографская краска, как имя поэта было у всех на устах. Слава пришла одним ударом, одним стихотворением, потом она надолго померкла. Какими способами, какими средствами художественной выразительности достиг Барбье ошеломляющего впечатления на современников?

Во-первых, он взял мужественный стих ямбов — как это раньше сделал Шенье, стих, стесненный размером, с энергичными ударениями, приспособленный для могучей

ораторской речи, для выражения гражданской ненависти и страсти.

Во-вторых, он не стеснялся приличиями литературного языка и умел сказать грубое, хлесткое и циничное слово, что было вполне в духе французского романтизма, боровшегося за обновленный поэтический словарь.

В-третьих, Барбье оказался мастером больших поэтических сравнений, как бы предназначенных для ораторской трибуны. Силе поэтических образов Барбье учился непосредственно у Данта, ревностным почитателем которого он был, а не следует забывать, что «Божественная комедия» была для своего времени величайшим политическим памфлетом.

В Россию, несмотря на запрещение николаевской цензуры, Барбье проник очень рано. Лермонтов зачитывался им на гауптвахте и испытал сильное его влияние. В кружке петрашевцев Барбье знали и переводили; поколение шестидесятников, не будучи в состоянии оценить поэтической силы Барбье, восхищалось им как сатириком. Характерно, что редактор «Вестника Европы» Стасюлевич, покоробленный подлинным выражением Барбье: «Святая сволочь», — просил своего переводчика смягчить его или заменить другим. Некрасов переложил стихотворение Барбье «Пророк» — «Не говори, забыл он осторожность...» Нынешняя революционная поэзия, идущая совершенно другими путями, не испытала классического влияния Барбье. Отзвуки его голоса мы слышим у Лермонтова и даже у Тютчева (когда он говорит о Наполеоне). Но в поэзии Барбье нас пленяет даже не страсть, не буйство образа, а одна почти пушкинская черта: уменьше одной строкой, одним метким выражением определить всю сущность крупного исторического явления.

## ЛИТЕРАТУРНАЯ МОСКВА



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.

Здесь извозчики в трактирах пьют чай, как греческие философы; здесь на плоской крыше небольшого небоскреба показывают ночью американскую сыщицкую драму; здесь приличный молодой человек на бульваре, не оставившая ничего внимания, высвистывает сложную арию Тангейзера, чтобы заработать свой хлеб, и в полчаса на садовой скамейке художник старой школы сделает вам портрет на серебряную академическую медаль; здесь папиросные мальчишки ходят стаями, как собаки в Константинополе, и не боятся конкуренции; ярославцы продают пирожные, кавказские люди засели в гастрономической прохладе. Здесь ни один человек, если он не член Всероссийского союза писателей, не пойдет летом на литературный диспут, и Долидзе на летнее время, по крайней мере, душой переселяется в Азуркеты, куда он собирается уже двенадцать лет.

Когда в Политехническом музее Маяковский чистил поэтов по алфавиту, среди аудитории нашлись молодые люди, которые вызвались, когда до них дошла очередь, сами читать свои стихи, чтобы облегчить задачу Маяковскому. Это возможно только в Москве и нигде в мире, — только здесь есть люди, которые, как шииты, готовы лечь на землю, чтобы по ним проехала колесница зычного голоса.

В Москве Хлебников, как лесной зверь, мог укрываться от глаз человеческих и незаметно променял жестокие московские ночлеги на зеленую новгородскую могилу, но зато в Москве же И. А. Аксенов, в скромнейшем из скромных литературных собраний, возложил на могилу ушедшего великого архаического поэта прекрасный венок аналитической критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и обнаружив связь его творчества с древнерусским нравственным идеалом шест-

надцатого и семнадцатого веков, — в то время, как в Петербурге просвещенный «Вестник литературы» сумел только откликнуться скудоумной, высокомерной заметкой на великую утрату. Со стороны видней — с Петербургом не ладно, он разучился говорить на языке времени и дикого меда.

Для Москвы самый печальный знак — богородичное рукоделие Марины Цветаевой, перекликающейся с сомнительной торжественностью петербургской поэтессы Анны Радловой. Худшее в литературной Москве — это женская поэзия. Опыт последних лет доказал, что единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музыки, это русская наука о поэзии, вызванная к жизни Потемной и Андреем Белым и окрепшая в формальной школе Эйхенбаума, Жирмунского и Шкловского. На долю женщин в поэзии выпала огромная область пародии, в самом серьезном и формальном смысле этого слова. Женская поэзия является бессознательной пародией как поэтических изобретений, так и воспоминаний. Большинство московских поэтесс ушиблены метафорой. Это бедные Изиды, обреченные на вечные поиски куда-то затерявшейся второй части поэтического сравнения, долженствующей вернуть поэтическому образу, Озирису, свое первоначальное единство.

Адалис и Марина Цветаева пророчицы, сюда же и София Парнок. Пророчество как домашнее рукоделие. В то время как приподнятость тона мужской поэзии, нестерпимая трескучая риторика, уступила место нормальному использованию голосовых средств, женская поэзия продолжает вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутье. Безвкусица и историческая фальшь стихов Марины Цветаевой о России — лженародных и лжемосковских — неизмеримо ниже стихов Адалис, чей голос подчас достигает мужской силы и правды.

Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминающий тот же изобретатель. Коренная болезнь литературного вкуса Москвы — забвенье этой двойной правды. Москва специализировалась на изобретеньи во что бы то ни стало.

Поэзия дышит и ртом и носом, и воспоминанием и изобретением. Нужно быть факиром, чтобы отказываться от одного из видов дыхания. Жажда поэтического дыхания через воспоминанья сказалась в том повышенном интересе, с которым Москва встретила приезд Ходасевича,

слава богу, уже лет двадцать пять пишущего стихи, но внезапно оказавшегося в положении молодого, только начинающего поэта.

Как от Таганки до Плющихи, раскинулась необъятно литературная Москва от «Мафа» до «Лирического круга». На одном конце как будто изобретенье, на другом — воспоминанье: Маяковский, Крученых, Асеев — с одной, с другой — при полном отсутствии домашних средств — должны были прибегнуть к петербургским гастролерам, чтобы наметить свою линию. В силу этого о «Лирическом круге» как о московском явлении говорить не приходится.

Что же происходит в лагере чистого изобретенья? Здесь, если откинуть совершенно несостоятельного и невразумительного Крученых, и вовсе не потому, что он левый и крайний, а потому, что есть же на свете просто ерунда (несмотря на это, у Крученых безусловно патетическое и напряженное отношение к поэзии, что делает его интересным как личность). Здесь Маяковским разрешается элементарная и великая проблема «поэзии для всех, а не для избранных». Экстенсивное расширение площади под поэзию, разумеется, идет за счет интенсивности, содержательности, поэтической культуры. Великолепно осведомленный о богатстве и сложности мировой поэзии, Маяковский, основывая свою «поэзию для всех», должен был послать к черту все непонятное, то есть предполагающее в слушателе малейшую поэтическую подготовку. Однако обращаться в стихах к совершенно поэтически неподготовленному слушателю — столь же неблагодарная задача, как попытаться усесться на кол. Совсем неподготовленный совсем ничего не поймет, или же поэзия, освобожденная от всякой культуры, перестанет вовсе быть поэзией и тогда уже по странному свойству человеческой природы станет доступной необъятному кругу слушателей. Маяковский же пишет стихи, и стихи весьма культурные: изысканный раешник, чья строфа разбита тяжеловесной антитезой, насыщена гиперболическими метафорами и выдержана в однообразном коротком паузнике. Поэтому совершенно напрасно Маяковский обедняет самого себя. Ему грозит опасность стать поэтессой, что уже наполовину совершилось.

Если в стихах Маяковского выражено стремление к общедоступности, то в стихах Асеева сказался организационный пафос нашей эпохи. Блестящая рассудочная образность его языка производит впечатление чего-то

свежемобилизованного. По существу, между табакерочной поэзией восемнадцатого века и машинной поэзией двадцатого века Асеева нет никакой разницы. Рационализм sentimentalный и рационализм организационный. Чисто рационалистическая, машинная, электромеханическая, радиоактивная и вообще технологическая поэзия невозможна по одной причине, которая должна быть близка и поэту и механику: рационалистическая, машинная поэзия не накапливает энергию, не дает ее приращенья, как естественная иррациональная поэзия, а только тратит, только расходует ее. Разряд равен заводу. На сколько заверчено, на столько и раскручивается. Пружина не может отдать больше, чем ей об этом заранее известно. Вот почему рационалистическая поэзия Асеева не рациональна, бесплодна и бесполова. Машина живет глубокой и одухотворенной жизнью, но семени от машины не существует.

Ныне изобретательская горячка поэтической Москвы уже проходит, все патенты уже заявлены, новых заявлений уже давно нет. Двойная правда изобретенья и воспоминанья нужна, как хлеб. Вот почему в Москве нет ни одной настоящей поэтической школы, ни одного живого поэтического кружка, ибо все объединения находятся по ту или другую сторону разделенной правды.

Изобретенье и воспоминанье — две стихии, которыми движется поэзия Б. Пастернака. Будем надеяться, что стихи его будут изучены в самом непродолжительном времени, и о них не будет наговорено столько лирических нелепостей, сколько пришлось на долю всех русских поэтов, начиная с Блока.

Мировые города, как Париж, Москва, Лондон, удивительно деликатны по отношению к литературе. Они позволяют ей прятаться в какой-нибудь щели, пропадать без вести, жить без прописки, под чужим именем, не иметь адреса. Смешно говорить о московской литературе, так же точно, как и о всемирной. Первая существует только в воображении обозревателя, так же как вторая — только в названии почтенного петербургского издательства. Непредупрежденному человеку может показаться, что в Москве совсем нет литературы. Если он встретит случайно поэта, то тот замахнет руками, сделает вид, что страшно куда-то спешит и исчезнет в зеленые ворота бульвара, напутствуемый благословениями папиросных мальчишек, умеющих как никто оценить человека и угадать в нем самые скрытые возможности.

## ЛИТЕРАТУРНАЯ МОСКВА

### *Рождение фавулы*

#### 1



Некогда монахи в прохладных своих готических трапезных вкушали более или менее постную пищу, слушая чтеца, под аккомпанемент очень хорошей для своего времени прозы из книги Четьи-Минеи. Читали им вслух не только для поучения, а чтение прилагалось к трапезе как настольная музыка, и, освежая головы сотрапезников, приправа чтеца поддерживала стройность и порядок за общим столом.

А представьте какое угодно общество, самое просвещенное и современное, что пожелает возобновить обычай застольного чтения и пригласит чтеца, и, желая всем угодить, чтец прихватит «Петербург» Андрея Белого, и вот он приступил, и произошло что-то невообразимое — у одного кусок стал поперек горла, другой рыбу ест ножом, третий обжегся горчицей.

Невозможно представить себе такого процесса, такой работы, такого общего усилия, аккомпанементом к которому бы послужила проза Андрея Белого. Ее периоды, рассчитанные на мафусаилов век, не вяжутся ни с какими действиями, а сказки Шехеразады рассчитаны на триста шестьдесят шесть дней, по одной на каждую ночь високосного года, а «Декамерон» дружит с календарем, послушный смене дня и ночи. Да что — «Декамерон»! Достоевский — отличное застольное чтение, если не сейчас, то в очень недалеком будущем, когда вместо того, чтобы плакать и умиляться над ним, как горничные умиляются над Бальзаком и отличными бульварными романами, будут воспринимать его чисто литературно и тогда в первый раз прочтут и поймут.

Извлечение пирамид из глубины собственного духа — занятие неудобоваримое, необщественное, это — зонд в желудке. Это не работа, а операция. С тех пор как язва

психологического эксперимента проникла в литературное сознание, прозаик стал оператором, проза — клинической катастрофой, на наш вкус весьма неприятной, и тысячу раз я брошу беллетристику с психологией Андреева, Горького, Шмелева, Сергеева-Ценского, Замятина ради великолепного Брет-Гарта в переводе неизвестного студента девяностых годов — «не говоря ни слова, он одним движением руки и ноги сбросил его с лестницы и преспокойно обернулся к незнакомке».

Где теперь этот студент? Я боюсь, что он напрасно стыдится своего литературного прошлого и в часы досуга предоставляет себя вивисекции авторам-психологам, но уже не грубым портачам из клиники «Сборников Знания», где малейшая операция, извлечение интеллигентского зуба, грозила заражением крови, а превосходным операторам из поликлиники Андрея Белого, оборудованной всеми средствами импрессионистической антисептики.

## 2

«Кармен» Мериме кончается филологическим рассуждением на тему о положении в семье языков цыганского наречья. Величайшее напряжение страсти и фабулы разрешается неожиданно филологическим трактатом, а звучит он приблизительно как эпод трагического хора: «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет». Происходило это до Пушкина.

Чего же нам особенно удивляться, если Пильняк или серапионовцы вводят в свое повествование записные книжки, строительные сметы, советские циркуляры, газетные объявления, отрывки летописей и еще бог знает что. Проза ничья. В сущности, она безымянна. Это — организованное движение словесной массы, цементированной чем угодно. Стихия прозы — накопление. Она вся — ткань, морфология.

Нынешних прозаиков часто называют эклектиками, то есть собирателями. Я думаю, это — не в обиду, это — хорошо. Всякий настоящий прозаик — именно эклектик, собиратель. Личность в сторону. Дорогу безымянной прозе. Почему имена великих прозаиков, этих подрядчиков грандиозных словесных замыслов, безымянных по существу, коллективных по исполнению, как «Гаргантюа и Пантагрюель» Рабле или «Война и мир», превращаются в легенду и миф.



Жажда безымянной «эклектической» прозы совпала у нас с революцией. Сама поэзия потребовала прозы. Она утратила всякий масштаб — оттого что не было прозы. Она достигла нездорового расцвета и не смогла удовлетворить потребности читателя, приобщиться к чистому действию словесных масс, минуя личность автора, минуя все случайное, личное и катастрофическое (лирика).

Почему именно революция оказалась благоприятной возрождению русской прозы? Да именно потому, что она выдвинула тип безымянного прозаика, эклектика, собирателя, не создающего словесных пирамид из глубины собственного духа, а скромного фараонова надсмотрщика над медленной, но верной постройкой настоящих пирамид.

### 3

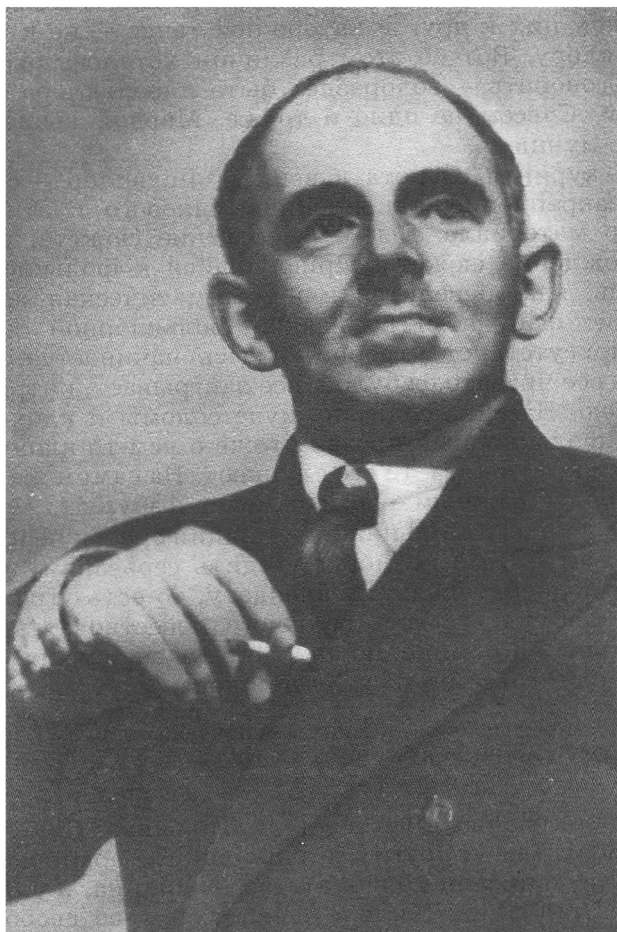
Русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого. Андрей Белый — вершина русской психологической прозы, — он воспарил с изумительной силой, но только довершил крылатыми и разнообразными приемами топорную работу своих предшественников, так называемых беллетристов.

Неужели его ученики, серапионовы братья и Пильняк, возвращаются обратно в лоно беллетристики, замыкая таким образом круг вращений, и теперь остается только ждать возобновленья «Сборников Знания», где психология и быт возобновят свой старый роман, роман каторжника с тачкой?

Как только исчезла фабула, на смену явился быт. Раньше Журден не догадывался, что говорит прозой, раньше не знали, что есть быт.

Быт — это мертвая фабула, это гниющий сюжет, это каторжная тачка, которую волочит за собою психология, потому что надо же ей на что-нибудь опереться, хотя бы на мертвую фабулу, если нет живой. Быт — это иностранщина, всегда фальшивая экзотика, его не существует для своего домашнего, хозяйского глаза: деятельный участник народной жизни умеет замечать только нужное, только кстати, — другое дело турист, иностранец (беллетрист); он пялит глаза на все и некстати обо всем рассказывает.

Нынешние русские прозаики, как серапионовцы и Пильняк, такие же психологи, как и их предшественники до революции и Андрея Белого. У них нет фабулы. Они



*О. Мандельштам. 1933 г. (ГПБ).*

не годятся для застольного чтения. Только психология прикована у них к другой каторжной тачке — не к быту, а к фольклору. Вот об этом различии хотелось бы подробнее поговорить, — водораздел быта и фольклора очень серьезный. Совсем не одно и то же. Маркой выше. Качественно лучше.

Быт — куриная слепота к вещам. Фольклор — сознательное закрепление, накопление языкового и этнографического материала. Быт — омертвление сюжета, фольклор — рождение сюжета. Прислушайся к фольклору и услышишь, как шевелится в нем тематическая жизнь, как дышит фабула, и во всякой фольклорной записи фабула присутствует утробно — здесь начинается интерес, здесь все чревато фабулой, все заигрывает, интригует и грозит ею. Наседка сидит на куче соломы и клохчет и кудахчет, фольклорный прозаик тоже о чем-то клохчет и кудахчет, и кому охота, те его слушают. На самом же деле он занят более важным — высиживает фабулу.

Серапионовцы и Пильняк (их старший брат, и не нужно его от них отделять) не могут угодить серьезному читателю, они подозрительны по анекдоту, то есть угрожают фабулой. Фабулы, то есть большого повествовательного дыхания, нет и в помине, но анекдот щекочет усиками из каждой щели, совсем как у Хлебникова.

Крылышкау золотиписьмом тончайших жил,  
Кузнечик в кузов пуза уложил  
Премного разных трав и вер.

«Премного разных трав и вер» у Пильняка, Никитина, Федина, Козырева и других, и еще одного серапионовца, почему-то не записанного в братство, — Лидина, и у Замятина, и у Пришвина. Милый анекдот, первое свободное и радостное порхание фабулы, освобождение духа из мрачного траурного куколя психологии.

#### 4

А пока что окопаемся. На нас идет фольклор прожорливой гусеницей. Кишащими стаями ползет саранча наблюдений, замет, примечаний, словечек, кавычек, разговорчиков. Совка-гамма, великое нашествие, гроза урожайных полей. Так в литературе узаконен черед фабулы и фольклора, и фольклор родит фабулу, как прожорливая гусеница — легкого мотылька. Если раньше

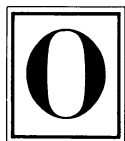
мы не замечали этого чередования, то потому, что фольклор не стремился закрепиться и пропал бесследно. Но как период накопления и прожорливого нашествия, он предшествовал расцвету всякой фабулы. И так как не стремился в литературу, не будучи признаваем таковой, то оставался в частных письмах, в предании домашних рассказчиков, в отчасти опубликованных дневниках и мемуарах, в прошениях и канцелярских реляциях, в судебных протоколах и вывесках. Не знаю,— может быть, кому-нибудь и нравятся рассуждения Пильняка, вроде тех, какие Лесков влагал в уста первых железнодорожных собеседников, коротавших скуку не слишком быстрого передвижения, а мне во всем Пильняке милее эпический разговор дьякона в бане с неким Драубэ на тему о смысле мироздания: там ни одного «что-то», ни одного лирического сравнения, нестерпимого в прозе, а элементарная игра рождающейся фабулы, как, помните, у Гоголя,— подъезжая к Плюшкину, сразу не разберешь, «мужик или баба, нет, баба, нет, мужик».

Одновременно с фольклорной линией в прозе до сих пор продолжается чисто бытовая. Все различия серапионовцев — Пильняка, Замятина, Пришвина, Козырева и Никитина следует простить за объединяющий их общий фольклорный признак, залог жизненности. Все они, как подлинные дети фольклора, сбиваются на анекдот. Абсолютно не сбивается на анекдот Всеволод Иванов, и к нему относится сказанное выше о быте.

Если прислушаться к прозе в эпоху процветания фольклора, то услышишь как бы густой звон сцепившихся в воздухе кузнечиков,— таков общий звук современной русской прозы, и не хочется разнимать этого звона, не выдуманного часовщиком, слагающегося из несметной тьмы крылышкующих трав и вер. В эпоху, неизбежно затем наступающую, в эпоху процветания фабулы, кроющиеся друг друга тьмы, голоса кузнечиков сменяются звонким пением жаворонка — фабулы, и тогда высоко звенит жаворонок, о котором сказал поэт:

Гибкий, резвый, звучный, ясный —  
Он всю душу мне потряс.

## БУРЯ И НАТИСК



О тныне русская поэзия первой четверти двадцатого века во всей своей совокупности уже не воспринимается читателями как «модернизм» с присущей этому понятию двусмысленностью и полупрезрительностью, а просто как русская поэзия. Произошло то, что можно назвать сращением позвоночника двух поэтических систем, двух поэтических эпох.

Русский читатель, за четверть века испытавший не одну, а несколько поэтических революций, приучился более или менее сразу схватывать объективно-ценное в окружающем его многообразии поэтического творчества. Всякая новая литературная школа, будь то романтизм, символизм или футуризм, приходит как бы искусственно раздутой, преувеличивая свое исключительное значение, не сознавая своих внешних исторических границ. Она неизбежно проходит через период «бури и натиска». Только впоследствии, обычно уже тогда, когда главные представители школ теряют свежесть и работоспособность, выясняется их настоящее место в литературе и объективная ценность, ими созданного. При этом после половодья «бури и натиска» литературное течение невольно сжимается до естественного русла, и запоминаются навсегда именно эти, несравненно более скромные, границы и очертания. Русская поэзия первой четверти века пережила два раза резко выраженный период «бури и натиска». Один раз — символизм, другой раз — футуризм. Оба главные течения обнаружили желание застыть на гребне и в этом желании потерпели неудачу, так как история, подготавливая гребни новых волн, в назначенное время властно повелела им пойти на убыль, возвратиться в лоно общей материнской стихии языка и поэзии. Однако поэтический подъем символизма и футуризма, дополняя друг друга исторически, были по существу совершенно разного порядка. «Бурю и натиск» символизма следует рассматривать, как явление бурного и пламенного приобщения русской литературы к поэзии европейской и мировой.

Таким образом, это бурное явление по существу имело внешне культурный смысл. Ранний русский символизм был сильнейшим сквозняком с Запада. Русский футуризм гораздо ближе к романтизму, — на нем все черты национального поэтического возрождения, причем разработка им национальной сокровищницы языка и глубокой, своей поэтической традиции опять-таки сближает его с романтизмом, в отличие от чужестранного русского символизма, бывшего «культуртрегером», переносителем поэтической культуры с одной почвы на другую. Соответственно этому существенному различию символизма и футуризма — первый дал образец внешнего, второй — внутреннего устремления. Стержнем символизма было пристрастие к большим темам — космического и метафизического характера. Ранний русский символизм — царство больших тем и понятий «с б о л ь ш о й б у к в ы», непосредственно заимствованных у Бодлера, Эдгара По, Малларме, Суинберна, Шелли и других. Футуризм главным образом жил поэтическим приемом и разрабатывал не тему, а прием, то есть нечто внутреннее, сопряженное языку. У символистов тема выставлялась вперед как щит, прикрывающий прием. Исключительно отчетливы темы раннего Брюсова, Бальмонта и др. У футуристов тему трудно отделить от приема, и неопытный глаз, хотя бы в сочинениях Хлебникова, видит только чистый прием или голую заумность.

Подвести итоги символическому периоду легче, чем футуристическому, потому что последний не получил резкого завершения и не оборвался с той же определенностью, как символизм, погашенный враждебными влияниями. Он почти незаметно отказался от крайностей «бури и натиска» и продолжает сам разрабатывать в духе общей истории языка и поэзии то, что в нем оказалось объективно-ценного. Подвести итоги символизму сравнительно легко. От разбухшего, пораженного водянкой больших тем раннего символизма почти ничего не осталось. Грандиозные космические гимны Бальмонта оказались детски слабыми и беспомощными по фактуре стиха. Прославленный урбанизм Брюсова, вступившего в поэзию как певец мирового города, исторически потускнел, так как звуковой и образный материал Брюсова оказался далеко не сопряженным его любимой теме. Трансцендентальная поэзия Андрея Белого оказалась не в силах предохранить метафизическую мысль от старомодности и обветшалости.

Несколько лучше обстоит дело со сложным византийско-эллинским миром Вячеслава Иванова. Будучи по существу таким же пионером, колонизатором, как и все прочие символисты, он относился к Византии и Элладе не как к чужой стране, предназначенной для завоевания, а справедливо видел в них культурные истоки русской поэзии. Но, благодаря отсутствию чувства меры, свойственному всем символистам, невероятно перегрузил свою поэзию византийско-эллинскими образами и мифами, чем значительно ее обесценил. О Сологубе и Анненском хотелось бы говорить особо, так как они никогда не участвовали в «буре и натиске» символизма. Поэтическая судьба Блока теснейшим образом связана с девятнадцатым веком русской поэзии, поэтому о ней также следует говорить особо. Здесь же необходимо упомянуть о деятельности младших символистов, или акмеистов, не пожелавших повторить ошибок разбухшего водянойкой больших тем раннего символизма. Гораздо более трезво оценивая свои силы, они отказались от мании грандиозного раннего символизма, заменив ее кто монументальностью приема, кто ясностью изложения, далеко не с одинаковым успехом.

Ни одно поэтическое наследие так не обветшало и не устарело за самый короткий срок, как символическое. Русский символизм правильнее назвать даже лжесимволизмом, чтобы оттенить его злоупотребления большими темами и отвлеченными понятиями, плохо запечатленными в слове. Все лжесимволическое, то есть огромная часть написанного символистами, сохраняет лишь условный историко-литературный интерес. Объективно-ценное скрывается под кучей бутафорского, лжесимволического хлама. Тяжелую дань эпохе и культурной работе заплатило трудолюбивейшее и благороднейшее поколение русских поэтов. Начнем с отца русского символизма — Бальмонта. От Бальмонта уцелело поразительно немного — какой-нибудь десяток стихотворений. Но то, что уцелело, воистину превосходно, и по фонетической яркости, и по глубокому чувству корня и звука выдерживает сравнение с лучшими образцами заумной поэзии. Не вина Бальмонта, если нетребовательные читатели повернули развитие его поэзии в худшую сторону. В лучших своих стихотворениях — «О ночь, побудь со мной», «Старый дом» — он извлекает из русского стиха новые и после не повторявшиеся звуки иностранной, какой-то серафической фонетики. Для нас это объясняется особым фонетическим свойством

Бальмонта, экзотическим восприятием согласных звуков. Именно здесь, а не в вульгарной музыкальности, источник его поэтической силы. В лучших (неурбанических) стихотворениях Брюсова никогда не устареет черта, делающая его самым последовательным и умелым из всех русских символистов. Это мужественный подход к теме, полная власть над ней, — умение извлечь из нее все, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца, найти для нее правильный и емкий строфический сосуд. Лучшие его стихи — образец абсолютного овладения темой: «Орфей и Эвридика», «Тезей и Ариадна», «Демон самоубийства». Брюсов научил русских поэтов уважать тему как таковую. Есть чему поучиться и в последних его книгах — «Далях» и «Последних мечтах». Здесь он дает образцы емкости стиха и удивительного расположения богатых смыслом, разнообразных слов в скупом отмеренном пространстве. Андрей Белый в «Урне» обогатил русскую лирику острыми прозаизмами германского метафизического словаря, выявляя иронический звук философских терминов. В книге «Пепел» искусно вводится полифония, то есть многоголосие, в поэзию Некрасова, чьи темы подвергаются своеобразной оркестровке. Музыкальное народничество Белого сводится к жесту нищенской пластики, сопровождающему огромную музыкальную тему. Вячеслав Иванов более народен и в будущем более доступен, чем все другие русские символисты. Значительная доля обаяния его торжественности относится к нашему филологическому невежеству. Ни у одного символического поэта шум словаря, могучий гул наплывающего и ждущего своей очереди колокола народной речи, не звучит так явственно, как у Вячеслава Иванова, — «Ночь немая, ночь глухая», «Мэнада» и проч. Ощущение прошлого как будущего роднит его с Хлебниковым. Архаика Вячеслава Иванова происходит не от выбора тем, а от неспособности к относительному мышлению, то есть сравнению времен. Эллинистические стихи Вячеслава Иванова написаны не после и не параллельно с греческими, а раньше их, потому что ни на одну минуту он не забывает себя, говорящего на варварском родном наречии.

Таковы основоположники русского символизма. Работа ни одного из них не пропала даром. У каждого есть чему учиться и в настоящую и в какую угодно минуту. Перейдем к их сверстникам, на долю которых выпало горькое счастье с самого начала не разделять исторических ошибок



других, но и не принимать участия в освежительном буйстве первых символических пиров,— к Сологубу и Анненскому.

Сологуб и Анненский начали свою деятельность совершенно незамеченными еще в девяностые годы. Влияние Анненского сказалось на последующей русской поэзии с необычайной силой. Первый учитель психологической остроты в новой русской лирике, искусство психологической композиции он передал футуризму. Влияние Сологуба, почти столь же сильное, выразилось чисто отрицательно: доведя до крайней простоты и совершенства путем высокого рационализма приемы старой русской лирики упадочного периода, включая Надсона, Апухтина и Голенищева-Кутузова, очистив эти приемы от мусорной эмоциональной примеси и окрасив их в цвет своеобразного эротического мифа, он сделал невозможными всякие попытки возвращения к прошлому и, кажется, фактически не имел подражателей. Органически сострадая банальности, нежно соболезнуя мертвенному слову, Сологуб создал культ мертвенных и отживших поэтических формул, вдохнув в них чудесную и последнюю жизнь. Ранние стихи Сологуба и «Пламенный круг» — циническая и жестокая расправа над поэтическим трафаретом, не соблазнительный пример, а грозное предостережение смельчаку, который впредь попробует писать подобные стихи.

Анненский с такой же твердостью, как Брюсов, ввел в поэзию исторически объективную тему, ввел в лирику психологический конструктивизм. Сгорая жаждой учиться у Запада, он не имел учителей, достойных своего задания, и вынужден был притворяться подражателем. Психологизм Анненского — не каприз и не мерцание изощренной впечатлительности, а настоящая твердая конструкция. От «Стальной цикады» Анненского к «Стальному соловью» Асеева лежит прямой путь. Анненский научил пользоваться психологическим анализом, как рабочим инструментом в лирике. Он был настоящим предшественником психологической конструкции в русском футуризме, столь блестяще возглавляемой Пастернаком. Анненский до сих пор не дошел до русского читателя и известен лишь по вульгаризации его методов Ахматовой. Это один из самых настоящих подлинников русской поэзии. «Тихие песни» и «Кипарисовый ларец» хочется целиком перенести в антологию.

У русского символизма были свои Вергилии и Овидии, у него же были и свои Катуллы, не столь по возрасту, сколь по типу творчества. Здесь следует упомянуть о Кузмине и Ходасевиче. Это типичные младшие поэты со всей свойственной младшим поэтам чистотой и прелестью звука. Для Кузмина старшая линия мировой литературы как будто вообще не существует. Он весь замешан на пристрастии к ней и на канонизации младшей линии, не выше комедии Гольдони и любовных песенок Сумарокова. В своих стихах он довольно удачно культивировал сознательную небрежность и мешковатость речи, испещренной галлицизмами и полонизмами. Зажигаясь от младшей поэзии Запада, хотя бы Мюссе, — новый «Ролла», — он дает читателю иллюзию совершенно искусственной и преждевременной дряхлости русской поэтической речи. Поэзия Кузмина — преждевременная старческая улыбка русской лирики. Ходасевич культивировал тему Боратынского: «Мой дар убог, и голос мой негромок» — и всячески варьировал тему недоноска. Его младшая линия — стихи второстепенных поэтов пушкинской и послепушкинской поры — домашние поэты-любители, вроде графини Растопчиной, Вяземского и др. Идя от лучшей поры русского поэтического дилетантизма, от домашнего альбома, дружеского послания в стихах, обыденной эпиграммы, Ходасевич донес даже до двадцатого века замысловатость и нежную грубость простонародного московского говорка, каким пользовались в барских литературных кругах прошлого века. Стихи его очень народные, очень литературны и очень изысканны.

Напряженный интерес ко всей русской поэзии в целом, начиная от мощно неуклюжего Державина до Эхила русского ямбического стиха — Тютчева, предшествовал футуризму. Все старые поэты в ту пору, приблизительно перед началом мировой войны, показались внезапно новыми. Лихорадка переоценки и поспешного исправления исторической несправедливости и короткой памяти охватила всех. В сущности, тогда вся русская поэзия новой пытливости и обновленному слуху читателя предстала как заумная. Революционная переоценка прошлого предшествовала созидательной революции. Утверждение и оправдание настоящих ценностей прошлого столь же революционный акт, как создание новых ценностей. Но к величайшему сожалению, память и дело быстро разошлись, не пошли рука об руку. Будущники и пассеисты очень

быстро очутились в двух враждующих станах. Будущники огульно отрицали прошлое: однако это отрицание было не чем иным, как диетой. Из соображений гигиены они запрещали себе чтение старых поэтов или читали их под сурдинку, не признаваясь в этом публично. Точно такую же диету прописали себе и пассажиры. Я решаюсь утверждать, что многие почтенные литераторы до последнего времени, когда они были к этому вынуждены, не читали своих современников. Казалось, никогда еще история литературы не показывала такой непримиримой вражды и непонимания. Какая-нибудь вражда классиков с романтиками — детская игра по сравнению с разверзнувшейся в России пропастью. Но очень скоро подоспел критерий, позволяющий разобраться в страстной литературной тяжбе двух поколений: кто не понимает нового, тот ничего не смыслит в старом, а кто смыслит в старом, тот обязан понимать и новое. Все несчастье, когда вместо настоящего прошлого с его глубокими корнями становится «вчерашний день». Этот «вчерашний день» — легко усваиваемая поэзия, отгороженный курятник, уютный закуток, где кудахчут и топчутся домашние птицы. Это не работа над словом, а скорее отдых от слова. Границы такого мира, уютного отдохновения от деятельной поэзии, сейчас определяются приблизительно Ахматовой и Блоком, и не потому, чтобы Ахматова или Блок после необходимого отбора из их произведений оказались плохи сами по себе, ведь Ахматова и Блок никогда не предназначались для людей с отмирающим языковым сознанием. Если в них умирало языковое сознание эпохи, то умирало славной смертью. Это было то, «что в существе разумном мы зовем — возвышенной стыдливостью страданья», а никак не закоренелая тупость, граничащая с злобным невежеством их присяжных критиков и поклонников. Ахматова, пользуясь чистейшим литературным языком своего времени, применяла с исключительным упорством традиционные приемы русской, да и не только русской, а всякой вообще народной песни. В ее стихах отнюдь не психологическая изломанность, а типический параллелизм народной песни с его яркой асимметрией двух смежных тезисов, по схеме: «в огороде бузина, а в Киеве дядя». Отсюда двусторчатая строфа с неожиданным выпадом в конце. Стихи ее близки к народной песне не только по структуре, но и по существу, являясь всегда, неизменно причитаниями. Принимая во внимание чисто литературный, сквозь стиснутые зубы

процеженный, словарь поэта, эти качества делают ее особенно интересной, позволяя в литературной русской даме двадцатого века угадывать бабу и крестьянку.

Блок — сложнейшее явление литературного эклектизма, — это собиратель русского стиха, разбросанного и растерянного исторически разбитым девятнадцатым веком. Великая работа собирания русского стиха, произведенная Блоком, еще не ясна для современников, и только инстинктивно чувствуется ими как певучая сила. Собирательная природа Блока, его стремление к централизации стиха и языка, напоминает государственное чутье исторических московских деятелей. Это властная, крутая рука по отношению ко всякому провинциализму: все для Москвы, то есть в данном случае для исторически сложившейся поэзии традиционного языка государственника. Футуризм весь в провинциализмах, в удельном буйстве, в фольклорной и этнографической разноголосице. Поищите-ка ее у Блока! Поэтически его работа шла вразрез с историей и служит доказательством тому, что государство языка живет своей особой жизнью.

В сущности, футуризм должен был направить свое острие не против бумажной крепости символизма, а против живого и действительно опасного Блока. И если он этого не сделал, то лишь благодаря внутренне свойственной ему пиететности и литературной корректности.

Блоку футуризм противопоставил Хлебникова. Что им сказать друг другу? Их битва продолжается и в наши дни, когда нет в живых ни того, ни другого. Подобно Блоку, Хлебников мыслит язык как государство, но отнюдь не в пространстве, не географически, а во времени. Блок — современник до мозга костей, время его рухнет и забудется, а все-таки он останется в сознании поколений современником своего времени. Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или «Слово о полку Игореве». Поэзия Хлебникова идиотична — в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова. Современники не могли и не могут ему простить отсутствия у него всякого намека на аффект своей эпохи. Каков же должен был быть ужас, когда этот человек, совершенно не видящий собеседника, ничем не выделяющий своего времени из тысячелетий, оказался к тому же необычайно общительным и в высокой степени

наделенным чисто пушкинским даром поэтической беседы-болтовни. Хлебников шутит — никто не смеется. Хлебников делает легкие изящные намеки — никто не понимает. Огромная доля написанного Хлебниковым — не что иное, как легкая поэтическая болтовня, как он ее понимал, соответствующая отступлениям из «Евгения Онегина» или пушкинскому: «Закажи себе в Твери с пармезаном макарони и яичницу свари». Он писал шуточные драмы — «Мир с конца» и трагические буффонады — «Барышня смерть». Он дал образцы чудесной прозы — девственной и невразумительной, как рассказ ребенка, от наплыва образов и понятий, вытесняющих друг друга из сознания. Каждая его строчка — начало новой поэмы. Через каждые десять стихов афористическое изречение, ищущее камня или медной доски, на которой оно могло бы успокоиться. Хлебников написал даже не стихи, не поэмы, а огромный всероссийский требник-образник, из которого столетия и столетия будут черпать все, кому не лень.

Как бы для контраста, рядом с Хлебниковым насмешливый гений судьбы поставил Маяковского с его поэзией здравого смысла. Здравый смысл есть во всякой поэзии. Но специальный здравый смысл не что иное, как педагогический прием. Школьное преподавание, внедряющее заранее известные истины в детские головы, пользуется наглядностью, то есть поэтическим орудием. Патетика здравого смысла есть часть школьного преподавания. Заслуга Маяковского в поэтическом усовершенствовании школьного преподавания — в применении могучих средств наглядного обучения для просвещения масс. Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода. Отвратительную газету недавней современности, в которой никто ничего не мог понять, он заменил простой здоровой школой. Великий реформатор газеты, он оставил глубокий след в поэтическом языке, донельзя упростив синтаксис и указав существительному на почетное и первенствующее место в предложении. Сила и меткость языка сблизжают Маяковского с традиционным балаганным раешником. И Хлебников, и Маяковский настолько народны, что, казалось бы, народничеству, то есть грубо подслащенному фольклору, рядом с ними нет места. Однако он продолжает существовать в поэзии Есенина и отчасти Клюева. Значение этих поэтов — в их

богатых провинциализмах, сближающих их с одним из основных устремлений эпохи.

Совершенно в стороне от Маяковского стоит Асеев. Он создал словарь квалифицированного техника. Это поэт-инженер, специалист, организатор труда. На Западе такие, то есть инженеры, радиотехники, изобретатели машин, поэтически безмолвствуют или читают Франсуа Коппе. Для Асеева характерно, что машина, как целесообразный снаряд, кладется им в основу стиха, вовсе не говорящего о машине. Смыкание и размыкание лирического тока дает впечатление быстрого перегорания и сильного эмоционального разряда. Асеев исключительно лиричен и трезв в отношении к слову. Он никогда не поэтизирует, а просто прокладывает лирический ток, как хороший монтер, пользуясь нужным материалом.

Сейчас плотины, искусственно задерживающие развитие поэтического языка, уже рухнули, и всякое вылощенное и мундирное новаторство является ненужным и даже реакционным.

Собственно творческой в поэзии является не эпоха изобретения, а эпоха подражания. Когда требники написаны, тогда-то и служить обедню. Последним выпущенным для всеобщего обихода и пользования российским Поэтическим Требником была «Сестра моя жизнь» Пастернака. Со времен Батюшкова в русской поэзии не звучало столь новой и зрелой гармонии. Пастернак не выдумщик и не фокусник, а зачинатель нового лада, нового строя русского стиха, соответствующего зрелости и мужественности, достигнутой языком. Этой новой гармонией можно высказать все, что угодно, — ею будут пользоваться все, хотя бы они того или не хотят, потому что отныне она общее достояние всех русских поэтов. До сих пор логический строй предложения изживался вместе с самым стихотворением, то есть был лишь кратчайшим способом выражения поэтической мысли. Привычный логический ход от частого поэтического употребления стирается и становится незаметным как таковой. Синтаксис, то есть система кровеносных сосудов стиха, поражается склерозом. Тогда приходит поэт, воскрешающий девственную силу логического строя предложения. Именно этому удивлялся в Батюшкове Пушкин, и своего Пушкина ждет Пастернак.

## АРМИЯ ПОЭТОВ

### 1

#### И их сотни тысяч...



о французских гимназиях-лицеях в число предметов обучения входит версификация — писание стихов. Французские мальчишки упражняются в писании александрийских двенадцатисложников по старому испытанному рецепту.

Во французской гимназии вряд ли представляют себе другую поэзию, кроме официальной; юноши получают венки и награды за «академические» стихи — внешне грамотные, на самом деле глубоко фальшивые и пораженные крупнейшими недостатками.

Очевидно, эта школьная учеба отбивает вкус к сочинению стихов, и молодое поколение, среднебуржуазный юноша, выходя из гимназии, отряхивает с себя поэтическую пыль вместе с учебниками.

В России юношеское сочинение стихов настолько распространено, что о нем следовало бы говорить как об огромном общественном явлении и изучать его как всякое массовое, хотя бы и бесполезное, но имеющее глубокие культурные и физиологические причины производства.

Знакомство, хотя бы и поверхностное, с кругом пишущих стихи вводит в мир болезненный, патологический, в мир чудаков, людей с пораженным главным нервом воли и мозга, явных неудачников, не умеющих приспособляться в борьбе за существование, чаще всего страдающих не только интеллектуальным, но и физическим худосочием.

Лет десять назад, в эпоху снобизма «бродячих собак», юношеское стихописание носило совершенно другой характер. На почве безделья и обеспеченности молодые люди, не спешившие выбрать профессию, ленивые чиновники привилегированных учреждений, маменькины сынки охотно рядились в поэтов со всеми аксессуарами этой профессии: табачным дымом, красным вином, поздними возвращениями, рассеянной жизнью.

Сейчас это поколение выродилось, игрушки и аксессуары разбиты, и среди массы пишущих стихи очень редко попадаются поэты-снобы, изнеженные и хорошо обеспеченные.

При исключительно трудной борьбе за существование десятки тысяч русских юношей умудряются отрывать время от учения, от повседневной работы для сочинения стихов, которых они не могут продать, которые вызывают одобрения, в лучшем случае, лишь немногочисленных знакомых.

Это, конечно, болезнь, и болезнь не случайная, недаром она охватывает возраст от 17 до 25 приблизительно лет. В этой форме, уродливой и дикой, происходит пробуждение и формирование личности, это не что иное, как неудачное цветение пола, стремление вызвать к себе общественный интерес, это жалкое, но справедливое проявление глубокой потребности связать себя с обществом, войти в его живую игру.

Основное качество этих людей, бесполезных и упорных в своем подвиге, это отвращение ко всякой профессии, почти всегда отсутствие серьезного профессионального образования, отсутствие вкуса ко всякому определенному ремеслу. Как будто поэзия начинается там, где кончается всякое другое ремесло, что, конечно, неверно, так как соединение поэтической деятельности с профессиональной — математической, философской, инженерной, военной — может дать лишь блестящие результаты. Сквозь поэта очень часто просвечивает государственный человек, философ, инженер. Поэт не есть человек без профессии, ни на что другое не годный, а человек, преодолевший свою профессию, подчинивший ее поэзии.

Спутником этого отвращения к профессии является, и на этом пункте я чрезвычайно настаиваю, отсутствие всякой физической жизнерадостности, чисто физиологическая апатия, нелюбовь и незнакомство со спортом, движением, попросту отсутствие настоящего здоровья, обязательная анемия.

После тяжелых переходных лет количество пишущих стихи сильно увеличилось. На почве массового недоедания увеличилось число людей, у которых интеллектуальное возбуждение носит болезненный характер и не находит себе выхода ни в какой здоровой деятельности.

Совпадение эпохи голода, пайка и физических лишений с высшим напряжением массового стихописания — явле-



ние не случайное. В эти годы (Домино, Кофейни Поэтов и разных Стойл) молодое поколение, особенно в столицах, необходимостью было отчуждено от нормальной работы и профессиональной науки, между тем как в профессиональном образовании, и только в нем, скрывается настоящее противоядие от болезни стихов, настоящей жестокой болезни, потому как она уродует личность, лишает юношу твердой почвы, делает его предметом насмешек и плохо скрытого презрения, отнимает у него то уважение, которым пользуется у общества его здоровый сверстник.

У больного «болезнью стихов» поражает полное отсутствие ориентации не только в его искусстве и литературных шагах, но и в общих вопросах, в отношениях к обществу, к событиям, к культуре.

Попробуйте перевести разговор с так называемой поэзии на другую тему — и вы услышите жалкие и беспомощные ответы, или просто — «этим я не интересуюсь». Больше того, больной «болезнью стихов» не интересуется и самой поэзией. Обычно он читает только двух-трех современных авторов, которым он собирается подражать. Весь вековой путь русской поэзии ему незнаком.

Пишущие стихи в большинстве случаев очень плохие и невнимательные читатели стихов; для них писать было бы одно горе; крайне непостоянные в своих вкусах, лишенные подготовки, прирожденные не-читатели — они неизменно обижаются на совет научиться читать, прежде чем начать писать.

Никому из них не приходит в голову, что читать стихи — величайшее и труднейшее искусство, и звание читателя не менее почтенно, чем звание поэта; скромное звание читателя их не удовлетворяет и, повторяю, это прирожденные не-читатели.

Разумеется, все, что я сейчас говорю, относится к массовому явлению. Дальше я попытаюсь подойти к нему ближе, классифицировать его и дать несколько типичных примеров.

Мне хочется лишь сказать, что волна стихотворной болезни неизбежно должна схлынуть в связи с общим оздоровлением страны. Молодежь последнего призыва дает меньше поэтов, больше читателей и здоровых людей.

Меня могут спросить, почему бы по примеру французской буржуазной школы не ввести стихописание, версификацию в наше школьное обучение, чтобы показать трудность этого дела, научить его уважать.

На это я отвечаю — уже во Франции школьное обучение стихотворчеству нелепо, потому что оно имеет смысл только там, где существует веками неподвижная общепризнанная поэтическая манера: просодия, например, в Греции.

Не только русский, но и европейский стих переживает сейчас коренную ломку, поэтому школа, не имея перед глазами увековеченного и прославленного образца, будет поставлена в затруднение, чему учить, и, в лучшем случае, даст лишь подражателей отдельным и случайным поэтам.

Одно дело, если юноша учится писать <во> всенародной и общепризнанной поэтической манере, это просто грамота. Грамоте же можно учить.

Другое дело — подражание отдельным авторам, это дело вкуса, и оно остается на личной совести подражателя.

Кто же они, эти люди — не глядящие прямо в глаза, потерявшие вкус и волю к жизни, тщетно пытающиеся быть *интересными*, в то время как им самим *ничего не интересно*? О них я хочу рассказать в следующий раз — без глумленья, как о больных.

## 2

### Кто же они такие?

Встреча в редакции тяжелого, допотопного, уже не существующего ежемесячника. Входит милый юноша, хорошо одетый, неестественно громкий смех, светские движения, светское обращение — совсем не к месту. Надывавшись табачного дыму, уже собираясь уходить, он словно что-то вспоминает и с непринужденностью обращается к бородатому, одурманенному идеологией и честностью редактору: «А скажите, вам не подошли бы французские переводы стихов Языкова?» Глаза у всех раскрылись — было похоже на бред. Он пришел сюда предложить французские стихи и притом переводы Языкова. Когда ему пролепетали вежливое «не нужно», он ушел веселый и ничуть не смущенный. Дикий образ этого юноши мне запомнился надолго. Это был какой-то рекорд ненужности. Все было ненужно: и Языков ему, и он журналу, и французские переводы Языкова России. Не знаю, легко ли ему ходить по людям с таким товаром, но он отверженный, он щеголь и гордится этим.

Однажды я застал у себя в комнате мрачного, очень

взрослого человека. Он стоял в шляпе с толстым портфелем, решительный, тяжелый и глядел с ненавистью. Ни тени приветливости, ни улыбки, ни даже обыкновенной просьбы не выражало его лицо: лицо враждебное и ненавидящие глаза. С сосредоточенной враждебностью он сообщил, что его многие слушали или одобрили «из вашей компании», как он выразился с оттенком презрительности, и вдруг уселся, вытащил из портфеля пять клеенчатых тетрадей: «У меня есть драмы, трагедии, поэмы и лирические вещи. Что вам прочесть?» Обязательно прочесть вслух. Обязательно немедленно. Требование и все та же непримиримая ненависть. «Я не знаю, чего вам нужно, на какой вкус вам нужно. Вашей компании нравилось. Я могу на разный вкус». Когда его тихонько выпроводили, у меня осталось впечатление, что в комнате побывал сумасшедший. Но я ошибся: то был разумный, взрослый человек, отец семейства, по образованию техник, но неудачный, инженерии забросил, где-то служит, кормит семью, но иногда на него «находит», и с тяжелой, звериной ненавистью, обращенной даже на собственные кожаные тетради, он врывается в чужие жилища, требует, чтобы его похвалила какая-то «компания», чтобы ему кто-то помог и признал. С ним нельзя говорить. Он оскорбит и хлопнет дверью. С ним разговор закончился бы где-нибудь в пивной бурной исповедью и слезами.

Еще один: голубоглазый, чистенький, с германской вежливостью, аккуратностью приказчика и шубертовской голубой дымкой в глазах. Его приход не уродлив, в нем нет ничего насильственного и безобразящего человеческого общение. Просто, слегка извиняясь, оставляет детскую каллиграфическую рукопись. И что же? — в убогих строчках, косноязычных напевах — благородный дух германской романтики, темы Новалиса, странные совпадения, беспомощные создания подлинно высокого духа. Он приказчик в нотном магазине, был настройщиком, полунемец. Да читайте же Новалиса, Тика, Brentano. Ведь есть же целый мир, которому вы, кажется, сродни. — Не читал, не догадался, предпочитает писать. Этот или излечится совсем от высокой болезни, или станет настоящим читателем.

Молодой человек в голодное время ходил к классическому поэту и читал ассирийские стихи. Чтобы заставить себя слушать, он приносил сахар. Будучи убежден, что все вообще ерунда и что все можно подделать, — асси-

рийскую мифологию и сахар он приносил в дар поэту. Он стеснялся бедности и всяческого убожества — он поддерживал самоуважение странными своими жертвоприношениями. Судьба подняла его очень высоко — сейчас у него международное бюро для марочных коллекционеров. Он сохранил только скептицизм, неуважение к своему ассирийскому учителю и убеждение, что все можно подделать.

Стихотворцев в Москву и Петербург шлет Сибирь, шлет Ташкент, даже Бухара и Хорезм. Всем этим людям кажется, что нельзя ехать в Москву с голыми руками, и они вооружаются чем могут — стихами. Стихи везут вместо денег, вместо белья, вместо рекомендаций, как средство завязать сношения с людьми, как способ завоевать жизнь. Ребенок кричит оттого, что он дышит и живет, затем крик обрывается — начинается лепет, но внутренний крик не стихает, и взрослый человек внутренне кричит немым криком, тем же древним криком новорожденного. Общественные приличия заглушают этот крик — он сплошное зияние. Стихотворство юношей и взрослых людей нередко этот самый крик — атавистический, продолжающийся крик младенца.

Слова безразличны — это вечное «я живу, я хочу, мне больно».

Он приехал из Иркутска, из рабочих, большое самолюбие, не боится правды, если ему говорят «плохо», он привез не стихи, а сплошной крик. Ему кажется, это похоже не то на Маяковского, не то на каких-то имажинистов. Ни на что не похоже! Короткие строки, два-три слова, дробит, грызет, захлебывается, душит, неистовствует, затихает, опять куда-то громоздится, ревет — слова безразличны, слова непослушны, все выходит не так, как он хочет, но слышен в них древний рев: я живу, я хочу, мне больно, и, может быть, еще одно уже от взрослого и сознательного человека — помогите! Таких, как этот, — десятки тысяч. Они — самое главное, им нужно помочь, чтобы они перестали кричать, когда для них будет покончено со стихами — этим атавистическим ревом, начнется лепет, начнется речь, начнется жизнь.

Я спрашиваю — как они сами себя слышат? — ведь это очень важно — все зло в том, что они себя оглушают, дурманят звуком собственного голоса: кто просто орет, не считаясь с синтаксисом, чувством и логикой, кто подпевает в нос, кто бормочет, раскачиваясь на арабский

лад, кто выдумал речитативную себе погудку и запеваёт под мелодическую сурдинку. Смотришь на листок бумаги и думаешь — ведь неглупый человек написал — как он может в этом что-нибудь находить? Но послушаешь, как он это читает — литургия, пророк, носовые звуки, уже на русскую речь непохоже — до того торжественно. Сохранившиеся эстеты напирают на окончание прилагательных — анный, онный; любители грубых стихов — на новый лад читают, словно ругаются, наступая на слушателей с проклятием и угрозами. Ну, конечно: голос — рабочий инструмент, без погудки нельзя, она что рубанок. Голосом, голосом работают стихотворцы. Правильно. Но голос этих людей — их собственный враг. С таким голосом ничего не сошьёшь, не сладишь.

Другая черта — жажда увидеть себя напечатанным, хоть где-нибудь, хоть как-нибудь. Убеждены — вот напечатает, и сразу начнётся новая жизнь. Ничего не начнётся. Печатанье не событие, даже хорошее стихотворенье не двигает с места литературных гор. Девушки и барышни, рукодельницы стихов, те, что зовут себя охотно Майями и хранят благоговейную память о снисходительной ласке большого поэта! Ваше дело проще, вы пишете стихи, чтобы нравиться. А мы сделаем вот что: заговор русской молодежи — не глядеть на барышень, которые пишут стихи.

А кто же будет писать стихи? Да разве на это вообще нужно разрешение — все мы носим ботинки, а ведь мало кто шьёт башмаки. А многие ли умеют читать стихи? А ведь пишут их почти все.

## К ЮБИЛЕЮ Ф. К. СОЛОГУБА



Сегодня Ленинград, а с ним вся литературная Россия, празднует сорокалетие литературной деятельности Федора Кузьмича Сологуба (Тетерникова). Поэзия Сологуба связана с глухим старческим временем — восьмидесятыми и девяностыми годами в истоках своих, и с отдаленнейшим будущим связана она своей природой.

Среди всех стихов, какие печатали сверстники молодого Сологуба, стихи его сразу выделились особой твердостью, уверенной гармонией, высокой и человеческой ясностью.

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

Среди полусуществований, среди ублюдков литературы и жизни появилась личность цельная, жаждущая полноты бытия, трепещущая от сознания своей связи с миром.

В те печальные годы ничто не называлось своим именем: проза называлась «беллетристикой» и жалкое поэтизирование называлось поэзией. Не было недостатка в писателях обличительного склада, кругом раздавалось лирическое нытье. Казалось, в этой обстановке не может быть места не только величию, но даже значительности. Но Сологуб поднял на плечи свои огромную работу, обобщающей силой человеческого духа он поднял современность до значенья эпохи и той же обобщающей силой беспомощный лепет современников возвысил до выразительности вечных, классических формул.

В наследство от прошлого он получил горсточку слов, скудный словарь и немного образов. Но как дитя, играющее камушками, он научил нас играть и этими скудными дарами времени с ясной свободой и вдохновеньем.

Для людей моего поколения Сологуб был легендой уже двадцать лет назад. Мы спрашивали себя: кто этот человек, чей старческий голос звучит с такой бессмертной силой? Сколько ему лет? Где черпает он свою свободу, это бесстрашие, эту нежность и утешительную сладость, эту ясность духа и в самом отчаяньи?

Сначала, по юношеской своей незрелости, мы видели в Сологубе только утешителя, бормочущего сонные слова, только искусного колыбельщика, который учит забытью,— но чем дальше, тем больше мы понимали, что поэзия Сологуба есть наука действия, наука воли, наука мужества и любви.

Прозрачными горными ручьями текли сологубовские стихи с альпийской тютчевской вершины. Ручейки эти журчали так близко от нашего жилья, от нашего дома. Но где-то тают в розоватом холоде альпийском вечные снега Тютчева. Стихи Сологуба предполагают существование и таяние вечного льда. Там, наверху, в тютчевских Альпах, их причина, их зарождение. Это нисхождение в долину, спуск к жилью и житью снеговых, эфирно-холодных залежей русской поэзии, может быть, слишком неподвижных и эгоистических в ледяном своем равнодушии и доступных лишь для отважного читателя. Тают, тают тютчевские снега, через полвека Тютчев спускается к нашим домам: это второй акт, необходимый, как выдыхание после вдыхания, как гласная в слове после согласной, это не переключка и даже не продолжение, а кругооборот вещества, великий оборот е с т е с т в а в русской поэзии с ее Альпами и равнинами.

Не понимаю, отчего  
В природе мертвенной и скудной  
Воссоздается властью чудной  
Единой жизни торжество.

Есть голоса эпох, которые нуждаются в переводчике. Есть косноязычные времена, лишённые голоса. Из косноязычья рождается самый прозрачный голос. От прозрачного отчаяния один шаг до радости. К будущему обращена вся поэзия Сологуба. Он родился в безвременьи и медленно насыщался временем, учился дышать и учил любить.

Внуки и правнуки поймут Сологуба, и поймут по-своему, и для них «Пламенный круг» будет книгой, сжигающей уныние, превращающей нашу косную природу в легкой и чистый пепел.

Федор Кузьмич Сологуб — как немногие — любит все подлинно новое в русской поэзии. Не к перепевам и к застывшим формам он нас зовет. И лучший урок из его поэзии: если можешь, если умеешь, делай новое, если нет, то прощайся с прошлым, но так прощайся, чтобы сжечь это прошлое своим прощанием.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР И СЛОВО



художественный театр — дитя русской интеллигенции, плоть от плоти ее, кость от кости.

Театр русской интеллигенции! Это уже внутреннее противоречие! Такого театра быть не может! А между тем он был! Больше — он еще есть. С детства я помню благоговейную атмосферу, которой был окружен этот театр.

Сходить в «Художественный» для интеллигента значило почти причаститься, сходить в церковь.

Здесь русская интеллигенция отправляла свой самый высокий и нужный для нее культ, облакая его в форму театрального представления. Общество, которое всем своим складом было враждебно всякому театру, строило свой театр из всего, что ему было дорого; но если сложить в одно место все, что любишь, даже самое дорогое, все-таки театра не получится, и любовь русской интеллигенции не стала театром.

Для всего поколения характерна была *литература*, а не театр. Это было типично литературное, даже «литераторское» поколение. Театр понимали исключительно как истолкование литературы. В театре видели *толмача литературы*, как бы переводчика ее на другой, более понятный и уже совершенно свой язык.

Источником этого театра было своеобразное стремление *прикоснуться* к литературе, как к живому телу, осязать ее и вложить в нее персты.

Пафосом поколения — и с ним Художественного театра — был пафос Фомы неверующего. У них был Чехов, но Фома-интеллигент ему не верил. Он хотел прикоснуться к Чехову, осязать его, увериться в нем. В сущности это было недоверие к реальности даже любимых авторов, к самому бытию русской литературы.

Когда художественники привезли «Вишневый сад» в один большой русский провинциальный город, по городу распространилась весть, что труппа не захватила с собой «пузатого комода». С искренним огорчением передавали друг другу обыватели эту подробность. Без комода ведь





*О. Мандельштам среди артистов Воронежского театра на читке пьесы М. Горького «Враги». Зима 1935—1936 гг. (Слева направо: сидят — артисты О. Гришин, Г. Васильева, А. Судьбинин, завлит О. Мандельштам, режиссер Г. М. Васильев и ассистент режиссера Н. Н. Рославлев; стоят — артисты А. Чернов, Каменский, Любин, Е. Аристов, Боровков). (Собрание П. Нерлера. Публикуется впервые).*

уже не то. Пальцам «Фомы» уже нельзя будет к нему прикоснуться.

Что такое знаменитые «паузы» «Чайки» и других чеховских постановок?

Не что иное, как праздник чистого осязания. Все умолкает, остается одно безмолвное осязание.

Путь к театру шел от литературы, но в литературу не верили как в бытие, слова не слышали и не осязали.

К литературе требовался *толмач*, переводчик. Эту роль навязали театру.

Вся деятельность Художественного театра прошла под знаком *недоверия* к слову и жажды внешнего осязания литературы.

Начиная от «Федора Иоанновича», кончая «Лизистратой», это один *цельный* путь. Доходило до курьезов: елизаветинский Шекспир на античный лад.

По-настоящему буйствовал народ, по-настоящему плакали и пели, и стрелялись. Но я помню «На дне». Ведь все-таки это был ситцевый и трущобный маскарад. Чистенький притон. Прилизанная трущоба. *Осязать* смрад и грязь им не удалось, как и многое другое. По-настоящему они осязали только себя.

Я говорю о Х<удожественном> т<еатре> без враждебности и с уважением: он не мог быть иным. Он был расплатой целого поколения за словесную его немоту, за врожденное косноязычие, за недоверие к слову. Вместо того, чтобы читать в слове, искали, что просвечивает за ним (теория сквозного действия). Уж не проще ли было заменить текст «Горе от ума» собственными «психологически» ремарками и домыслами?

Никогда не читали текст. Всегда свои домыслы. Истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово, в слове скрыта режиссура. В строении речи, стиха или прозы дана высшая выразительность.

Они этого не знали. Они исправляли слово, помогали ему. Они ошибались, запинаясь и путаясь в пушкинских стихах, беспомощно размахивая костылями декламации — выразительного чтения.

Несколько раз переделывали актерскую «азбуку чувств» и все-таки играли не правду, а актерский шифр.

Бытовой театр, М.Х.Т., всегда был условным, театром-толмачом, переводчиком текста на актерскую азбуку чувств.

Вспоминаю «Месяц в деревне». Кажется, пустяк. Лег-

кая безделушка. А как неестественно, развязно звучали голоса Верочки и других, с растяжкой, с истерическим смехом.

В «Лизистрате» все женщины читают по-старому, по актерской азбуке.

Почти все мужчины освободились от нее, и не случайно движения всех женщин плохи, будто сошли с картины Семирадского, а движения мужчин превосходны.

В театре для того, чтобы двигаться, нужно говорить, потому что он весь дан в слове.

## «БЕРЕЗІЛЬ»



еще несколько лет тому назад украинский театр был стихийным, бытовым явлением, он был отдан на волю случая, на произвол личного таланта, сочетал рутину с живым блеском, жил ощупью и наугад.

Старый украинский театр отличался громадной живучестью — и в мелодраме, и в музыкальной комедии он хранил своеобразие жестких и скудных форм, сковывая актеров, угождая неприхотливому зрителю. Украинский театр не прошел через литературную выучку, через могучее преобладание литературы. Он никогда не был театром мещанских «проблем», никогда не был психологическим театром...

В этом смысле ему, быть может, посчастливилось: он был зрелищем, насыщенным примитивной театральностью. В нем всегда были сильны элементы балагана, он мог бы легко, при других условиях, дать ростки и комедии и драмы, глубоко народных, с большой самостоятельностью актера, с тяготением к импровизации, с летучим и условным оформлением...

Но случилось так, что к революции на Украине созрело поколение с громадным зарядом театральности, не отягощенное традицией,— театр без литературы, без психологии, обращенный к зрителю через голову автора.

«Березіль» за четыре года своей работы застроил многообразными и временными постройками дикое поле старого украинского театра. Эта застройка производилась с лихорадочной поспешностью. С такой быстротой строятся верфи перед войной, воздвигаются баррикады и строятся окопы. В работе «Березіля» есть нечто общее с работой всякого основоположника: он стремился в кратчайший срок дать образцы разнообразнейших жанров, наметить все возможности, закрепить все формы.

Театр «Жакерии», «Коммуны в степях», «Гайдамаков» и «Шпаны» — это не единый театр, а несколько борющихся направлений. «Березілю» предстоит почетный и благотворный распад: из него выйдут основные типы будущего

украинского театра и, работая отдельно, продолжают его дело.

Необычайно важным для театра был момент его зарождения. Он родился в эпоху летучих, перегорающих как порох постановок в прифронтовой полосе, окруженный армейскими и клубными театриками; он родился в эпоху подневольной театральности, военно-революционной театральной повинности, когда режиссерствовал паек, и, право же, иногда неплохо!

К малым театральным формам революции «Березиль» отнесся без высокомерия. Он усвоил от них партизанскую подвижность, легкость свертывания и развертывания, умение перемигнуться с зрителем, завербовать его и через месяц вернуться уже другим.

В работе «Березиля» есть течение, прямо идущее от непрофессионального клубного театра; оно сильно в «Коммуне в степях» и в «Джимми Хиггинсе». Здесь «Березиль» — старший брат «клуба».

Даже в самых праздничных и пышных постановках «Березиля» чувствуется «живая картина», самое примитивное достижение революционного театра. В «Гайдамаках» есть «живые картины», великолепные, как старый украинский лубок. И эта постановка принадлежит театру, который в «Шпане» показал, как театральное движение преобразует сырой чаплинизм в торжествующую новую комедию!

Другим могучим влиянием, сформировавшим «Березиль», было влияние театральной Москвы. В «Березиле» борются театры Мейерхольда и Камерный; отдаленно чувствуются отголоски всевозможных «старинных» театров, процветавших еще до войны и переваливших в лице Камерного и многих студий через революцию.

Скелетообразность конструкций и цветущая пышность живописи — вот два полюса режиссуры «Березиля». Среди конструкций постоянно движутся разряженные цветные шахматы — действующие лица; в отвлеченной клетке мечутся живые фигуры, сошедшие то с украинского лубка, то со стилизованной западной гравюры, то с английской карикатуры.

Наконец, в «Березиле» пробиваются воспоминания о «нутрянном» театре (актерская читка в «Жакерии») и продолжают, несмотря ни на что, некоторые приемы старой украинской оперетки и мелодрамы.

Когда-то в том же «бывшем Соловцовском» театре

шла «Фуэнте Овехуна»: вот этот спектакль — по прямой линии от «старинного театра» барона Дризена! А «Жакерию» «Березіля» можно посадить на грузовики и повезти по городу.

Еще одно свойство «Березіля»: он все время не теряет связи с революционным уличным карнавалом. Мы уже привыкли к платформам, на которых стоят наивные капиталисты в лоснящихся цилиндрах, первомайские генералы в эполетах и т. д. Однако им суждено повлиять на судьбу театра...

Все сказанное о «Березіле» свидетельствует о его тяготении к массовому зрителю. Театр — основоположник украинской театральной культуры — верен своему назначению и в «Макбете», и в «Шпане».

## «БЕРЕЗИЛЬ»

*(Из киевских впечатлений)*



видел только проводы «Березиля» — мозаичный праздничный спектакль, составленный из отрывков. Этого бесконечно мало, чтобы составить суждение о театре, но слишком достаточно, чтобы почувствовать его вкус.

Маленький Соловцовский театр был наэлектризован. Каждый фрагмент и провозглашаемая фамилия режиссера встречались аплодисментами. Я пришел к концу пира, а потому было трудно догнать восторг и опьянение обычных зрителей «Березиля».

Все фрагменты говорили об одном: это глубоко демократический театр, театр страны, где не может быть ни снобизма, ни дендизма, где любой эстет осужден быть посмешищем.

Несколько слов о технических средствах «Березиля». По словам близко стоящих к театру лиц, самая дорогая постановка обошлась «Березилю» в полторы тысячи рублей (!). Принимая во внимание достижения «Березиля», это обязывает почти к гениальности.

«Жакерия» по Мериме, со своей готической конструкцией и пышной костюмерией, производит впечатление оперной роскоши. Сама пьеса неузнаваема: актеры играют ее так, как у нас играли бы «Царя Максимилиана». Конечно, это нарочно, как и все в «Березиле» сознательно и нарочно.

Главный упор театра: коллективное, массовое действие. Все самовластие, весь неограниченный деспотизм современного режиссера сказались в «Джимми Хиггинсе». Рядовой актер угнетен и превращен в сомнамбулу. Сомнамбулы в прозодежде говорят нараспев, протягивают руки, шарахаются, мечутся, карабкаются на ящики, изображающие Америку, и на лестницы: все по строжайшему, обдуманнейшему плану.

В этих толлеровских и кайзеровских клетках и в Синкере, отделанном под Толлера, украинские актеры зады-

хаются, как травленные мыши. Здесь не помогут никакие табуреты и лестницы, потому что всюду рассыпан зеленый порошок литературной отравы. Украинский актер хочет жить и всем существом своим ненавидит конструктивную клетку, нумерованную западно и дуровскую дрессировку.

Ведь «Березиль» не единственный на Украине театр. Тут же, рядом, подвизается недисциплинированная «анархическая» труппа с национальным актером Саксаганским. Ведь в самом «Березиле» выросли такие буйные индивидуальности, как трагик Бучма, играющий так, что мороз пробегает по коже, словно в доброй старой мелодраме, и комик Крушельницкий, который очень скоро, подобно Варламову, попадет на папиросные коробки.

Театральную молодежь заставляют непрерывно митинговать в лжеколлективных пьесах, где волнообразные движения толпы, ее органические приливы и отливы, подменены рассудочным голосованием на сцене, где вместо хора, провозглашающего закон действия, и ропщущего человеческого моря на сцене всегда рассудочный, говорящий кворум.

Митингующая театральная толпа, как ее понимает «Березиль» и многие другие революционные театры, в конечном счете даже не голосующий митинг, а «заседание» и ведет свое начало от революционной канцелярии.

Искусный и трезвый «Березиль», накапливая свое рассудочное мастерство, шествовал по суконным вершинам революционной драматургии — по «Газам», Толлерам и «Джимми», — и вдруг прорвало: ревет Бессарабка, ринулись в театры евреи с Подола: Ничего не хотим, хотим «Шпану».

А «Шпана» возникла случайно, что называется, вне плана, на нее не возлагали надежд, сделали ее наспех, чуть ли не на затычку. «Идеология» в ней прихрамывает, содержание легковесно: какая-то чепуха про растратчиков, но так или иначе, киевляне подняли «Шпану», всенародно перенесли ее в цирк, валят на нее десятками тысяч и ни за что не выпускают из города.

Общее признание увенчало «Шпану». Получилась комедия большого стиля. «Березиль» вышел на новую увлекательную дорогу.

Этот молодой и глубоко рассудочный театр, осторожно увлекающийся биомеханикой, никак не может, однако, освободиться от обезьяньих лап экспрессионизма и теат-



рального лжесимволизма, от толлеровщины. Я видел злостный по своей рассудочности трюк: актер Бучма (Джимми) переправлялся на канате из американского застенка в толпу, изображающую коллектив. Канатная переправа — Джимми черпает утешение в коллективе — и возвращается в застенок. Безумно точно, а потому безумно скучно.

Украинский актер по природе своей и традиции никогда не потерпит обезличения. Ему претит деспотизм режиссера. В жилах его течет рассудочная, но солнечная мольеровская кровь. Ему бы самому писать пьесы, а в советчицы взять хоть курьершу, хоть зеленщицу с Бессарабки.

Не надо ужасов, не надо украинской табуретной Америки, не надо мистики, хотя бы и социальной, символических групп и канатных прыжков в коллектив.

Украинский театр хочет быть рассудочным и прозрачным, чтобы на него изливалось румяное солнце Мольера.

Наша советская комедия — «Мандаты» и «Воздушные пироги» — через голову Островского тянется к Гоголю. Украинская комедия движется вокруг Мольерова солнца. Трагедию и высокие жанры пока что заволакивают тучи.

## ЯХОНТОВ



хонтов — молодой актер. Он учился у Мейерхольда, Станиславского и Вахтангова и нигде не привился. Это — «гадкий утенок». Он сам по себе.

Работает Яхонтов почти как фокусник: театр одного актера, человек-театр.

Всех аксессуаров у него так немного, что их можно увезти на извозчике: вешалка, какие-то два зонтика, старый клетчатый плед, замысловатые портновские ножницы, цилиндр, одинаково пригодный для Онегина и для еврейского факельщика.

Но есть еще один предмет, с которым Яхонтов ни за что не расстанется,— это пространство, необходимое актеру, пространство, которое он носит с собой, словно увязанным в носовой платок портного Петровича, или вынимает его, как фокусник яйцо из цилиндра.

Не случайно Яхонтов и его режиссер Владимирский облюбовали Гоголя и Достоевского, то есть таких писателей, у которых больше всего вкуса к событию, происшествию.

Игра Яхонтова, доведенная Владимирским до высокого графического совершенства, вся проникнута тревогой и ожиданием катастрофы, предчувствием события и грозы.

Наши классики — это пороховой погреб, который еще не взорвался. Чудак Евгений недаром воскрес в Яхонтове; он по-новому заблудился, очнулся и обезумел в наши дни.

На примере Яхонтова видим редкое зрелище: актер, отказавшись от декламации и отчаявшись получить нужную ему пьесу, учится у всенародно признанных словесных образцов, у великих мастеров организованной речи, чтобы дать массам графически точный и сухой рисунок, рисунок движения и узор слова.

Ничего лишнего. Только самое необходимое. По напряжению и чистоте работы Яхонтов напоминает циркача на трапеции. Это работа без «сетки». Упасть и сорваться некуда.

Чудаковатый портной Петрович кроит ножницами воздух так, что видишь обрезки материи, чиновничек в ветхой шинелишке семенит по тротуару так, что слышишь щелканье мороза, кучера у костров хлопают в рукавицы, а вдруг на тебя медведем навалится николаевский будочник с алебардой или промаячит с зонтиком ситцевая Машенька из «Белых ночей» у гранитного парапета Фонтанки.

И все это могло быть показано одним человеком, все это течет непрерывно и органически, без мелькания кино, потому что спаяно словом и держится на нем. Слово для Яхонтова — это второе пространство.

В поисках словесной основы для своих постановок Яхонтов и Владимирский вынуждены были прибегнуть к литературному монтажу, то есть искусственному соединению разнородного материала. В некоторых случаях это был монтаж эпохи (Ленин), где впечатление грандиозности достигается соединением политических речей, отрывков из Коммунистического манифеста, газетной хроники и так далее. В других случаях монтаж Яхонтова — это стройное литературное целое, точно воспроизводящее внутренний мир читателя, где рядом существуют, набега друг на друга и заслоняя друг друга, различные литературные произведения. Таков «Петербург» — лучшая работа Яхонтова, сплетенная из обрывков «Шинели» Гоголя, «Белых ночей» Достоевского и «Медного всадника».

Основная тема «Петербурга» — это страх «маленьких людей» перед великим и враждебным городом. В движениях актера все время чувствуется страх пространства, стремление заслониться от набегающей пустоты.

На большой площадке Яхонтов играет в простом пиджаке, пользуясь уже указанными аксессуарами (плед, вешалка и проч.).

Показывая, как портной Петрович облачает Акакия Акакиевича в новую шинель, Яхонтов читает бальные стихи Пушкина — «Я черным сободем одел ее блистающие плечи», подчеркивая этим убожество лирической минуты. В тексте еще рукоплещет раек, но Яхонтов уже показывает гайдуков с шубами или мерзнущих кучеров, раздвигая картину до цельного театра, с площадью и морозной ночью. В каждую данную минуту он дает широко раздвинутый перспективный образ. Редкому актерскому ансамблю удается так наполнить и населить пустую сцену.

Яхонтов при своем необыкновенном чутье к рисунку

прозаической фразы ведет совершенно самостоятельно партию чтеца в то время, как режиссер Владимирский зорко следит за игрой вещами, подсказывая Яхонтову рисунок игры — до такой степени четкий и математически строгий, словно он сделан углем.

Яхонтов — единственный из современных русских актеров — движется в слове, как в пространстве. Он играет «читателя».

Но Яхонтов — не чтец, не истолкователь текста. Он — живой читатель, равноправный с автором, спорящий с ним, несогласный, борющийся.

В работе Яхонтова и Владимирского есть нечто обязательное для всего русского театра. Это возвращение к слову, воскрешение его самобытной силы и гибкости.

Нужна была революция, чтобы раскрепостить слово в театре. И все же ее оказалось мало... Яхонтов — один из актеров будущего, и работа его должна быть показана широким массам.

## ЖАК РОДИЛСЯ И УМЕР



ояснение к предложению прямой речи отделяется знаками — запятой и тире.

— Славный сегодня денек,— сказал он, ухмыляясь в бороду.

Так водится во всех книгах, хотя никто и никогда так не говорит и не рассказывает. Не знаю, почему в обыкновенных, т. е. оригинальных, книгах это почти не заметно, но в переводах это жужжит надоедливым веретенном.

И еще не знаю, почему меня преследует в эти дни бессмысленное монументальное синтаксическое построение, как бы синтез и картонная пирамида этого словесного мира из папье-маше:

— Жак родился и, прожив жизнь, умер.

Кто он, этот Жак? Родился ли он в Шампани, в Турени или в Эльзасе, пропущен ли он автором желтообложечного романа через мясорубку войны, или же какой-нибудь лихой подголосок Бенуа загнал его в Тунис, к арабам; почему он отказал невесте, получил ли он наследство, благодетельствовал ли рабочих на образцовых каменоломнях?

Не все ли равно? Переводы — это Экклезиаст, суета сует. Долго, долго будет стоять страшная картонная пирамида.

— Жак родился и, прожив жизнь, умер.

Злая, убийственная двусмысленность есть в самом слове «перевод», подобная той, которая заключена в слове «ухаживать» — «уходил».

Перевод иностранных авторов таким, каким он был, захлестнувши и опустошивши целый период в истории русской книги, густой саранчой опустившийся на поля слова и мысли, был, конечно, «переводом», т. е. изводом неслыханной массы труда, энергии, времени, упорства, бумаги и живой человеческой крови.

Годунов, когда в Москве был мор, велел строить Сухареву башню. И безработным семнадцатого века, верно, кстати пришелся государев паек и медная гривна.

«Всемирная литература» — Сухарева башня голодных интеллигентов девятнадцатого года. Не знаю — добром тебя помянуть или предать проклятью? Чуть ли не на велевой бумаге, с именной грандиозной роскошью отпечатаны были одни имена авторов мирового Пантеона, подлежащих переводу. В закромах «Всемирной» было скудное зерно: его расклевывали, и до потолка набухали кипы ненапечатанных рукописей.

По линии наименьшего сопротивления: туда, где дают. Застрекотали пишущие машинки, закрипели перья в розовых и подагрических пальцах. Две тысячи новых, более гибких синтаксических трафаретов прибавились к приемам Иринарха Введенского, никто не спрашивал себя — захочется ли ему переводить Стендаля и захочет ли кто-нибудь читать его перевод. Вертелись буддийские мельницы, листы подсчитывала бухгалтерия.

Было время, когда перевод иностранной книги на русский язык являлся событием — честью для чужеземного автора и праздником для читателя. Было время, когда равные переводили равных, состязаясь в блеске языка, когда перевод был прививкой чужого плода и здоровой гимнастикой духовных мышц. Добрый гений русских переводчиков — Жуковский — и Пушкин принимали переводы всерьез.

Упадок начался приблизительно с шестидесятых годов, когда появилось насквозь фальшивое понятие черновой умственной работы, интеллектуальной поденщины, когда началась разъедающая болезнь русской культуры: когда мозг стал цениться дешево. Работа может быть тяжелой — кропотливой, но «черной» она быть не смеет — будь то работа грузчика или переводчика... Тогда курсистки ехали в Москву достать работишку или перевод, тогда пауки в книжных лавках сообразили, что можно выгодно поторговать дешевым мозгом, и началась фабрикация грязного чтива. Стасюлевичи, боявшиеся печатать в своих «Вестниках» Лескова, тупо жалуясь на оскудение литературы, забивали толстые журналы «Жаком», и пухлая дамская ручка уродовала для них Эдгара По, чьи рассказы в свое время были переведены с вычеркнутыми ужасами, потому что переводчице показалось «слишком страшно».

В одной жанровой книжке семидесятых годов автор, описывая тогдашнюю новость — конку, передает подслушанный разговор: какая-то бедная Настенька, обманутая апраксинцами, на которых она шила рубашки, рассказы-

вает, что пришлось ей зайти в «магазин», где «дали» перевод по пять рублей с листа да два рубля авансу.

Тогда хоть было откровенно, и хоть жалко Настеньку, а магазин как магазин.

Высшая награда для переводчика — это у с в о е н и е переведенной им вещи русской литературой. Много ли можем мы назвать таких примеров после Бальмонта, Брюсова и русских «Эмалей и камней» Теофиля Готье?

Слишком многое в переводной литературе последних лет, несмотря на высшую школу, изошренность, точность, академичность, выработанную передовым отрядом переводчиков, было насильственно, случайно и, в конечном счете, не нужно. Даже самый тщательный перевод иностранного автора, если он не вызван внутренней необходимостью, не является живой перекличкой культуры народов, оставляет вреднейший след в подсознательной мастерской языка, загромождая его пути, развращая его совесть, делая его сговорчивым, уклончивым, примирительно-безличным.

По линии наименьшего сопротивления — на лабазные весы магазинов пудами везут «дешевый мозг».

В результате сложнейшего и не случайного стечения обстоятельств мы стоим лицом к лицу с горькой и унижительной болезнью: книга у нас перестала быть событием. Да, каждый номер газеты — это по-своему событие — это биение пульса, это живая кровь, которую мы уважаем, а книга — это полфунта чего-то — не все ли равно: Всеволода Иванова, Пильняка или «Жака».

Книга не терпит деморализации: болезни ее прилипчивы. Нельзя выпустить на рынок безнаказанно сотни тысяч неуважаемых, непочтенных и полупочтенных, хотя бы продажных, хотя бы тиражных книг.

Все книги — плохие и хорошие — сестры, и от соседства с «Жаком» страдает сестра его — русская книга. Если частица драгоценного мозга страны сжигается в прожорливых печах переводной кухни, если часть нашего интеллектуального золотого запаса сознательно и упорно расплавляется в чужую монету, на это должны быть серьезные причины и оправдания. Причин я вижу сколько угодно, но оправдания нет и не будет.

Через «Жака» просвечивает какая-то мерзкая чичиковская рожа, кто-то показывает кукиш и гнусной фистулой спрашивает: «Что, брат, скучно жить в России? Мы тебе покажем, как разговаривают господа в лионском экспрес-

се, как бедная девушка страдает от того, что у нее всего сто тысяч франков. Мы тебя окатим таким сигарным дымом и поднесем такого ликерцу, что позабудешь думать о заграничном паспорте!»

Это ничего, что девица, кончившая вторую ступень, читает Бласко Ибаньеса и не знает, что такое Андалузия — женское имя или река в Южной Америке. Плохо, что книга стала чем-то вроде погоды — сыростью или туманом и что нужна гроза, чтобы книга вновь зарокотала.

Взыскательной и строгой сестрой должна подойти русская литература к литературе Запада и без лицемерной разборчивости, но с величайшим, пусть оскорбительным для западных писателей недоверием выбрать хлеб среди камней.

Ничтожество «социального романа» современной Германии и булавочный, пропитанный трупным ядом мозговой французской книги — все это с благодарностью возвращаем обратно.

Пусть лучше наступит в России книжный голод, пусть над нами развернется пустая лазурь бескнижья, чем это отвратительное месиво, чем это слякотное безразличие: «прочел, да не помню автора».

— Жак родился и, прожив жизнь, умер.



## ВЕЕР ГЕРЦОГИНИ



Марсель Пруст рассказывает, как одна герцогиня слушала музыку. Герцогиня была очень гордая, какой-то невероятно голубой крови, бургонская, брабантская или еще того выше. Как-то случайно она забрела на раут к бедной родственнице, захудалой виконтессе с каким-то изъяном в гербе. Концерт, однако, был хорош. Дамы слушали Шопена, покачивая в такт прическами и веерами. Перед герцогиней встала проблема: отбивать ли ей веером такт, как это делали соседки, или нет, не слишком ли жирно будет для музыканта такое необузданное одобрение с ее стороны? И вот голубая особа блестяще вышла из затруднения: она привела в движение свою черепаховую штучку, но не в такт исполняемой музыки, а вразной — для независимости.

Наша критика, увы, напоминает в некоторых отношениях эту герцогиню: она высокомерна, снисходительна, покровительственна. Критик, разумеется, не гимназический учитель. Не его дело ставить отметки, раздавать знаки отличия, премировать, заносить на черную доску. Настоящий критик прежде всего осведомитель — информатор общественного мнения. Он обязан описать книгу, как ботаник описывает новый растительный вид, классифицировать ее, указать ее место в ряду других книг. При этом неизбежно возникает вопрос о масштабе книги, о значительности явления, о духовной силе автора, обо всем, что дает ему право разговаривать с читателем. Я не вижу существенной разницы между большим критическим очерком, развернутым в статью, и малой формой критики — рецензией. Но убожество приемов нагляднее в малой форме рецензии.

Беру пример наудачу: ленинградская «Красная вечерняя газета» от 12 января. Рецензия о романе Алексея Липецкого «Наперекор». Подписана — Гельштейн.

«Героиня романа — молодая крестьянская девушка Маша, воспитанная и окруженная условиями кулацкого быта, не выдерживает деспотического ига отца и встает

«наперекор» своей судьбе. Она уходит из дому, работает избачкой и затем, выйдя замуж за одного из активных партийцев своей деревни, сама становится образцовым общественным работником, направившим все свои силы на борьбу с косной деревенской массой. Такова в двух словах фабула романа».

Такую, с позволения сказать, фабулу можно придумать, садясь с трамвай или зашнуровывая ботинки. Рецензент тем не менее преподносит ее серьезно: ему подвернулась под руку «формочка доброжелательного отзыва». Автор здесь ни при чем. Веер герцогини механически пришел в движение.

Мы еще ничего не знаем о том, как пишет Липецкий, и ровно ничего не узнаем о пресловутой Маше. Ни один судебный репортер не позволил бы себе столь бессодержательного пересказа всплывших на суде обстоятельств. У нас нет никакой гарантии, что эта самая Маша «под гнетом деспотического отца» не разведется завтра с сознательным избачом, чтобы вновь погрузиться в кулацкую среду.

«Роман Липецкого интересен попыткой построения нового литературного героя».

Слово — рецензенту. Почему построен новый тип?

Дело, оказывается, в том, что «генеалогия Маши, как передовой женщины, ищущей и нашедшей себе удовлетворение в общественно-полезной работе, несомненно восходит по литературной линии к активным героиням Тургенева (Елена «Накануне», Марианна «Нови»).

Позвольте! Читатель хватается рецензента за рукав. Тут неладно. Веер, остановись! Я сплю или он бредит? Ведь это же как раз наоборот, ведь это называется старый литературный тип. Какая странная обмолвка!

Еще двадцать слов рецензенту. Еще не поздно выправиться.

«Надо признать, что, хотя бытовизм по построению романа и отступает на второй фоновый план перед вырисовкой героев, тем не менее он оказался удачнее, нежели сами герои...»

Хуже всего, что это не простая бессмыслица, а ритуальная. Это какое-то шаманство на диком выпрненном жаргоне. «Бытовизм» оказался удачнее героев. Даю перевод к этой белиберде: быт изображен лучше, чем характеры. Но ведь это не только бессодержательно, но и бессмысленно, поскольку сами характеры бытовые.

Далее сообщается, что автору особенно не удался «худосочный партиец, нафаршированный политграмотой, и такая же неживая сельская учительница».

Что же, собственно, удалось автору? Где книга? О чем писал рецензент? Секрет прост: подвела «формочка».

Рядом с отзывом на книгу Липецкого в том же номере газеты помещена рецензия на повесть Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». Вот как она начинается:

«О символистах написала роман Зинаида Гиппиус — «Чертова кукла». О формалистах и прочих написал сейчас Вениамин Каверин. Каждая литературная эпоха оставляет помет в пасквильном романе...»

С первых же слов книга серьезного мастера с таким крупным достижением, как «Конец Хазы», безобразно названа «литературным пометом эпохи».

Дальше идет подделка под «научно-формальную» рецензию — настоящая «липа». «В книге задокументирован литературный Ленинград». Это после того, как повесть названа пасквилем и пометом! «Каверин вводит в русскую литературу новый принцип занимательного типажа». Чем это отличается от упомянутой липецко-тургеневской Маши? «В построении интриги Каверин обнаружил недальновидность: интересному герою Некрылову он назначил обыденные приключения, а невзрачному профессору Ложкину — интересные».

Как раз наоборот: это и называется дальновидностью, умением построить фабулу.

Такому построению учит еще народная сказка об Иване-дураке.

О книге Перегудова (в рецензии), помещенной на днях в «Известиях», сказано, что «близость к изумрудным перелескам и березовым роцам спасает его от нутряной критики в духе Всеволода Иванова», которого, очевидно, перелески не спасли.

Это улов рецензий за один день из разных газет...

Если перечесть подряд сотню рецензий и критических статей из нашей периодики, то получится впечатление, будто автор — какой-то паразит, присосавшийся к своим героям.

Критики, махнув рукой на автора, через голову его налаживают контакт прямо с героями, советуют им плюнуть на автора, бросить его, разделаться с ним раз навсегда. Так, критик Тальников и еще кто-то советуют Полуярову



*О. Мандельштам. Воронеж. 1936 г.  
(ГПБ. Публикуется впервые).*

расплеваться с Сельвинским, уговаривают его не стреляться, как Козьма Прутков юнкера Шмидта, забывая о том, что если б не Сельвинский, не было б никакого Полуярова.

Почти вся работа на критическом фронте и в газетах, и в журналах ведется в неправильном ключе. Чего стоит одно только выражение: «достойно внимания», с его душным педагогического совета гимназии девяностых годов. Бывает похвала, от которой коробит, поощрение, от которого опускаются руки. Сказать человеку, написавшему добросовестную и хорошую книгу, что она заслуживает внимания или что мимо нее нельзя пройти, обратиться к нему на этом убийственном казенном языке — значит его оскорбить. Откуда взялось «заслуживает», что значит «достойно»? Ведь писатель, пусть даже молодой, не выслуживался, а работал и к чести быть чего-то удостоенным не стремился.

Не так давно вышла книга Юрия Олеши — «Три толстяка». Олеша — писатель на виду. После «Зависти» он выпустил «Толстяков». Если бы «Толстяки» Олеши были переводной книгой — то всякий внимательный читатель сказал бы: как странно, что я до сих пор не знал этого замечательного иностранного автора. Наверное, у себя на родине он считается классиком, спасибо, что его хоть поздно, да перевели. Между тем у нас чуть не единственным откликом на «Толстяков» была рецензия в «Читателе и писателе» под заголовком: «Как не следует писать книги для детей», с высокомерным и неумным брюзжанием и боязнь захвалить молодого автора. Между тем «Толстяками» уже зачитываются и будут зачитываться и дети, и взрослые. Это хрустально-прозрачная проза, насквозь пронизанная огнем революции, книга европейского масштаба.

Случаи отставания рецензентов и критиков от читателя у нас не редки. Иногда они принимают крайне печальный характер и ведут к большим недоразумениям. Упомяну хотя бы о вопиющей недооценке повести Катаева «Растратчики», вышедшей в 1926 году. Повесть двусмысленная, ее подхватили за рубежом, из нее делают орудие антисоветского пасквиля. Однако в ней есть за что уцепиться. Бояться ее нечего. Как всякая крупная вещь, она допускает различные толкования. Злостно-хвалебным статьям о «Растратчиках» зарубежной прессы мы не можем противопоставить своего толкования, потому что книгу у нас

недооценили; она пошла под общую гребенку — «удостоилась» куцых похвал и похлопываний по плечу. Вместо разбора произведения Катаева были в свое время устроены никому не нужные, кустарные суды над самими «растратчиками» — его героями. Проглядели острую книгу.

В заключение приведу уже совсем позорный и комический пример «незамечания» значительной книги.

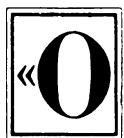
Широчайшие слои сейчас буквально захлебываются книгой молодых авторов Ильфа и Петрова, называемой «Двенадцать стульев». Единственным отзывом на этот брызжущий веселой злобой и молодостью, на этот дышащий требовательной любовью к советской стране памфлет было несколько слов, сказанных <...> на съезде профсоюзов. <...> Книга Ильфа и Петрова <...> рецензентам пока не нужна. Доберутся, конечно, и до нее и отбреют как следует.

Еще раз напоминаю о «веере герцогини». Он движется не в такт и с подозрительной независимостью. Нам не нужно веера герцогини, хотя бы в жилах ее текла трижды выдержанная идеологическая кровь.

# РЕЦЕНЗИИ

## И. ЭРЕНБУРГ. ОДУВАНЧИКИ

Париж, 1912



«Одуванчики» — третья книга Эренбурга. Острая парижская тоска растворяется в безнадежной «левитановской» влюбленности в русскую природу. Но скромная, серьезная быль г. Эренбурга гораздо лучше и пленительнее его «сказок». Очень простыми средствами он достигает подчас высокого впечатления беспомощности и покинутости. Он пользуется своеобразным «тютчевским» приемом, вполне в духе русского стиха, облекая наиболее жалобные сетования в ритмически-суровый ямб. Приятно читать книгу поэта, взволнованного своей судьбой, и осязать небольшие, но крепкие корни неслучайных лирических настроений. Эпитеты бледны, но обдуманно, неожиданности нет, но нет и скуки. Один из немногих, г. Эренбург понял, что от поэта не требуется исключительных переживаний. Тем ценнее общеобязательность лирического события. Однако несколько застенчивое, несвободное отношение автора к явлениям своей душевной жизни передается читателю, между тем как истинное поэтическое целомудрие делает ненужным стыдливое отношение к собственной душе.

## Ж. К. ГЮИСМАНС. ПАРИЖСКИЕ АРАБЕСКИ

Москва, кн-во К. Ф. Некрасова.

Перевод Ю. Спасского



«Парижские арабески» — ранняя книга Гюисманса — возвращает нас к истокам его творчества. Книга эта как бы намеренно физиологична. Столкновение незащитных, но утонченных внешних органов восприятия с оскорбленной действительностью — вот главная ее тема. Париж есть ад. Уже Бальзак соглашается с этой аксиомой. Бодлер и Гюисманс сделали из нее последние выводы. Для обоих поэтов жить в аду — великая честь, столь крайнее несчастье — королевский удел. Дерзость и новизна Гюисманса в том, что в кипящей смоле он сумел остаться убежденным гедонистом. Так он изображает мученичество Фолантена, мелкого чиновника с тонкой организацией, все существование которого — цепь ничтожных страданий и отвращений. Странное дело: достаточно отнять у дез-Эссента капитал и сокровища эрудиции, чтобы он превратился в своеобразного декадентского Акакия Акакиевича! Келейный эстетизм не есть последнее слово Гюисманса. Декаденты не любили действительности, но знали ее, чем отличаются от романтиков. Она была нужна им, как берег, чтобы оттолкнуться от него. Гюисманс особенно ценный декадент, так как его «другой берег», *là-bas*, — несомненная вещность. Не в воображаемом средневековье, а в подлинном — он нашел великое противоядие современности. Для восприятия бесконечной сложности средневековья необходима физиологическая изощренность — качество, которое Гюисманс с ненавистью и ожесточением выработывал в «Парижских арабесках».

Не будучи Симеоном Столпником стиля, вроде Флобера, Гюисманс имел органический стиль. Г. Спасский передает его только грамотно, часто подпадая под гипноз французской фразы. Ошибка переводчика еще в том, что он уснастил свой перевод чисто русскими, московскими словечками.

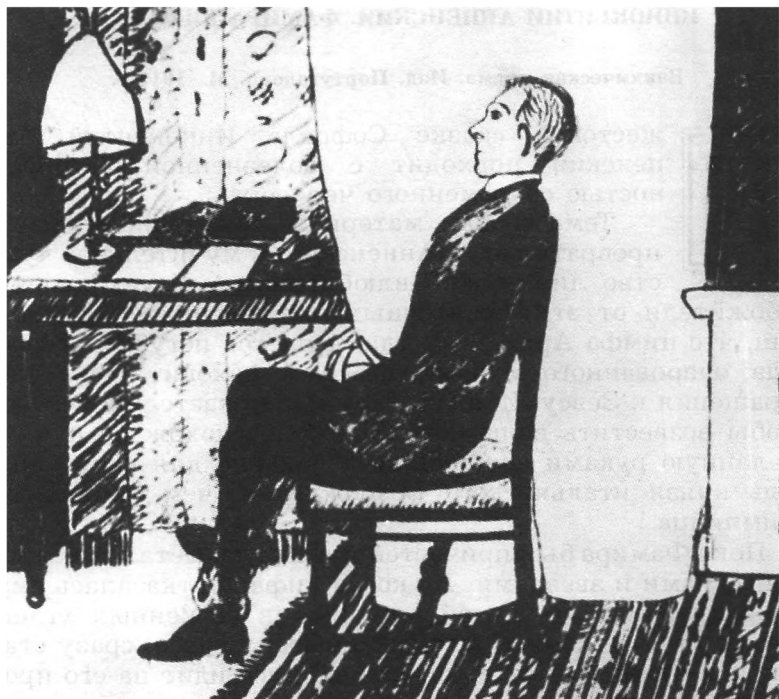


## ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН. ГРОМОКИПЯЩИЙ КУБОК

Поэзы. Предисловие Федора Сологуба. Изд. Гриф.  
Москва, 1913 г.



оэтическое лицо Игоря Северянина определяется главным образом недостатками его поэзии. Чудовищные неологизмы и, по-видимому, экзотически обаятельные для автора иностранные слова пестрят в его обиходе. Не чувствуя законов русского языка, не слыша, как растет и прозябает слово, он предпочитает словам живым слова, отпавшие от языка или не вошедшие в него. Часто он видит красоту в образе «галантерейности». И все-таки легкая восторженность и сухая жизнерадостность делают Северянина поэтом. Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика. Безнадежно перепутав все культуры, поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу, царящему в его представлении. Нельзя писать «просто хорошие» стихи. Если «я» Северянина трудно уловимо, это не значит, что его нет. Он умеет быть своеобразным лишь в поверхностных своих проявлениях, наше дело заключить по ним об его глубине.



*О. Мандельштам. 1915 г. Рисунок П. В. Митурича  
(«Аполлон», 1915, № 4—5, с. 13).*

## ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ. ФАМИРА-КИФАРЕД

Вакхическая драма. Изд. Португалова. М., 1913 г.



жестокой сказке Софокла Иннокентий Анненский подходит с болезненной осторожностью современного человека.

Тема любви матери к собственному сыну превратилась у Анненского в мучительное чувство лирической влюбленности, и так далеки небожители от этих смятенных, отравленных музыкой душ, что нимфа Аргиопа, когда решается погубить кифареда, очарованного Музами, не сразу находит слова для обращения к Зевсу. И когда Гермес спускается на землю, чтобы возвестить волю богов, он более похож на куклу, сделанную руками волшебника Леонардо для какого-нибудь князя итальянского Возрождения, чем на живого олимпийца.

Пока Фамира был причастен музыке, он метался между женщинами и звездами. Но когда кифара отказалась ему служить и музыка лучей померкла в выжженных углем глазах, он, жутко безучастный к своей судьбе, сразу становится чужд трагедии, как птица, что сидит на его простертой ладони.

Только поучение звучит совсем как голос древнего хора:

Благословенны боги, что хранят  
Сознанье нам и в муче.

«Фамира-Кифаред» прежде всего произведение словесного творчества. Вера Анненского в могущество слова безгранична. Особенно замечательно его умение передавать словами все оттенки цветного спектра. Театральность пьесы весьма сомнительна. Она написана поэтом, питавшим глубокое отвращение к театральной феерии, и не как советы исполнителям, а как само исполнение следует понимать чудесные ремарки, в выразительности не уступающие тексту.

Пляски и хоры Анненского воспринимаются как уже воплощенные, и музыкальная иллюстрация ничего не прибавит к славе «Фамиры-Кифареда».

Для чего, в самом деле, тимпан и флейту, претворенные в слово, возвращать в первобытное состояние звука?

Напечатана книга всего в 100 экземплярах.

## О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

(К выходу «Альманаха Муз»)

**В**ышел альманах с произведениями двадцати пяти современных поэтов. По этому случаю можно бы сказать, как полагается, о высоком техническом уровне современной поэзии, упомянуть о том, что все теперь умеют писать стихи, и пожалеть, как у нынешних искусственно и мертво выходит. Однако я ничего подобного не скажу: критики очень любят предаваться грустным размышлениям, где только увидят кучу стихов. Очень немного им нужно, чтобы показалось «высоким уровнем», а огульным упреком в искусственности они избавляют себя от труда, часто непосильного, разбираться в сложностях искусства. Чтобы раз навсегда прекратились эти лицемерные жалобы равнодушных и посторонних людей на мнимое оскудение поэзии, будто бы застывшей в «александрийском совершенстве», полезно разъяснить, что такое «прогресс» в поэзии. Никакого «высокого уровня» у современников в сравнении с прошлым нет. Большинство стихов и теперь просто плохи, как были плохи всегда большинство стихов. Плохие стихи имеют свою преемственность — если хотите, они совершенствуются, поспешая за хорошими, своеобразно перерабатывая и искажая их. Теперь пишут плохо по-новому — вот и вся разница! Да и какой вообще может быть прогресс в поэзии в смысле у л у ч ш е н и я. Разве Пушкин у с о в е р ш е н с т в о в а л Державина, то есть в некотором роде отменил его? Державинской или ломоносовской оды никто теперь не напишет, несмотря на все наши «завоевания». Оглядываясь назад, можно представить путь поэзии как непоправимую, невознаградимую утрату. Столько же новшеств, сколько потерянных секретов: пропорции непревзойденного Страдивариуса и рецепт для краски старинных художников лишают всякого смысла разговоры о прогрессе в искусстве.

«Альманах Муз» составлен крайне разнообразно: в нем представлены многочисленные разновидности плохих

и хороших стихов; ни о каком среднем уровне и говорить не приходится, так как некоторым участникам сборника как до звезды небесной далеко до других.

Из поэтов старшего поколения представлены В. Брюсов и Вячеслав Иванов, стихи коих уже могли бы возбуждать благородную печаль о том, что теперь так не пишут. В стихах В. Иванова какая-то пресыщенность, все заранее известно. Поэт достиг, очевидно, того величия, когда ему позволено и сонному прикасаться к кифаре, чуть касаясь ее перстами:

Но грустны, как забытые сны,  
Мне явленные лики весны.

Валерий Брюсов обладает свойством быть энергичным и в наиболее слабых своих стихах. Два стихотворения Брюсова в «Альманахе Муз» принадлежат к самой неприятной его манере и воскрешают весьма суетное литературное настроение, к счастью, отошедшее вместе с определенной эпохой. Нескромное прославление стихосложения врывается в довольно бледный пейзаж:

В строфы виденье навек вплетено.

А в другом:

Березы, пышным стягом,  
Спешат пред вещим магом  
Склонить главу свою...

«Вещим магом» теперь никого не удивишь. Мишурная мантия ложного символизма совершенно вылиняла, потеряла всякий вид и по справедливости вызывает веселую улыбку поэтической молодежи.

Пленителен классицизм Кузмина. Сладостно читать живущего среди нас классического поэта, чувствовать гётевское слияние «формы» и «содержания», убеждаться, что душа наша не субстанция, сделанная из метафизической ваты, а легкая и нежная Психея. Стихи Кузмина не только запоминаются отлично, но как бы припоминаются (впечатление припоминания при первом же чтении), выплывая из забвения (классицизм):

Наверно, так же холодны  
В раю друг к другу серафимы.

Однако кларизм Кузмина имеет свою опасную сторону. Кажется, что такой хорошей погоды, какая случается особенно в его последних стихах, и вообще не бывает.

Сочетание тончайшего психологизма (школа Анненского) с песенным ладом поражает в стихах Ахматовой наш слух, привыкший с понятием песни связывать некоторую душевную элементарность, если не бедность. Психологический узор в ахматовской песне так же естественен, как прожилки кленового листа:

И в Библии красный кленовый лист  
Заложен на Песни Песней...

Однако стихи «Альманаха» мало характерны для «новой» Ахматовой. В них еще много острот и эпиграмм, между тем для Ахматовой настала иная пора. В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиратической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед ж е н ы. Помните: «смирренная, одетая убого, но видом величавая жена». Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России.

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ЗАПИСКИ ЧУДАКА

Т. II. Издание «Геликон». Берлин, 1922 г.



русский символизм жив. Русский символизм не умер. Пифон клубится. Андрей Белый продолжает славные традиции литературной эпохи, когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана «Прага», воспринимался как мистическое явление, двойник, и порядочный литератор стеснялся лечь спать, не накопив за день пяти или шести «ужасиков».

В послесловии к «Запискам чудака» Белый оговаривается, что он написал заведомо плохую книгу: признание в устах автора почти всегда не искреннее; и действительно, тут же следует — «но зато книга моя необыкновенно правдива». Искренность книги Белого — вопрос, лежащий вне литературы и вне чего бы то ни было общезначимого. Плохая книга — всегда литературное и социальное преступление, всегда ложь. Приемы, которыми написана книга «Записки чудака», далеко не новы и не представляют собой откровенья: это последовательное и карикатурное развитие худших качеств ранней прозы Андрея Белого, грубой, отвратительной для слуха музыкальности стихотворения в прозе (вся книга написана почти гекзаметром), напыщенный, апокалиптический тон, трескучая декламация, перегруженная астральной терминологией вперемежку с стертыми в пяточок красотами поэтического языка девятисотых годов.

В книге можно вылущить фабулу, разгребая кучу словесного мусора: русский турист, застигнутый войной в Швейцарии, строит Иоаннов храм теософской мудрости, швейцарцы, обратив внимание на подозрительного иностранца, высылают его, и, преследуемый шпиономанией, он вполне благополучно возвращается через Англию и Норвегию в Россию. Но фабула в этой книге просто заморыш, о ней и говорить не стоило бы; хотя жадно отдыхаешь на всякой конкретности, будь то описание бритого шпики, пароходного табльдота или просто челове-

ческое слово, верно записанное. Книга хочет поведать о каких-то огромных событиях душевной жизни, а вовсе не рассказать о путешествии. Получается приблизительно такая картина: человек, переходя улицу, расшибся о фонарь и написал целую книгу о том, как у него искры посыпались из глаз. Книжка Белого — в полном согласии с немецкими учебниками теофосии, и бунтарство ее пахнет ячменным кофе и здоровым вегетарианством. Теософия — вязаная фуфайка вырождающейся религии. Издали разит от нее духом псевдонаучного шарлатанства. От этой дамской ерунды с одинаковым презрением отшатываются и профессиональные почтенные мистики, и представители науки.

Что за безвкусная нелепая идея строить «храм всемирной мудрости» на таком неподходящем месте? Со всех сторон швейцары, пансионеры и отели; люди живут на чеки и поправляют здоровье. Самое благополучное место в мире. Чистенький нейтральный кусочек земли и в то же время в сытом своем международном благополучии самый нечистый угол Европы. И на этом-то месте, среди фамильных пансионеров и санаторий, строится какая-то новая София. Ведь нужно было потерять всякое чутье значительности, всякий такт, всякое чувство истории, чтобы додуматься до такой нелепицы? Отсутствие меры и такта, отсутствие вкуса — есть ложь, первый признак лжи. У Данта одного душевного события хватило на всю жизнь. Если у человека три раза в день происходят колоссальные душевные катастрофы, мы перестаем ему верить, мы вправе ему не верить — он для нас смешон. А над Белым смеяться не хочется и грех: он написал «Петербург». Ни у одного из русских писателей предреволюционная тревога и сильнейшее смятение не сказались так сильно, как у Белого. И если он обратил свое мышление, свою тревогу, свой человеческий и литературный стиль в нелепый и безвкусный танец, тем хуже для него. Танцующая проза «Записок чудака» — высшая школа литературной самовлюбленности. Рассказать о себе, вывернуть себя наизнанку, показать себя в четвертом, пятом, шестом измерении. Другие символисты были осторожнее, но в общем русский символизм так много и громко кричал о «несказанном», что это «несказанное» пошло по рукам, как бумажные деньги. Необычайная свобода и легкость мысли у Белого, когда он в буквальном смысле слова пытается рассказать, что думает его селезенка, или: «событие неопишущей важ-



ности заключалось в том, каким образом я убедился, что этот младенец есть я» (младенец, разумеется, совершенно иносказательный и отвлеченный). Основной нерв прозы Белого — своеобразное стремление к изяществу, к танцу, к пируэту, стремление танцуя объять необъятное. Но отсутствие всякой стилистической мысли в его новой прозе делает ее чрезвычайно элементарной, управляемой двумя или тремя законами. Проза асимметрична: ее движения — движения словесной массы — движение стада, сложное и ритмичное в своей неправильности; настоящая проза — разнбой, разлад, многоголосие, контрапункт; а «Записки чудака» — как дневник гимназиста, написанный полустихами.

В то время как в России ломают головы, как вывести на живую дорогу освобожденную от лирических пут независимую прозаическую речь, в Берлине в 1922 году появляется в издании Геликона какой-то прозаический недомерок, возвращающий к «Симфониям». «Записки чудака» свидетельствуют о культурной отсталости и запущенности берлинской провинции и художественном одичании даже лучших ее представителей.

## АН. СВЕНТИЦКИЙ. КНИГА СКАЗАНИЯ О КОРОЛЕ АРТУРЕ И О РЫЦАРЯХ КРУГЛОГО СТОЛА

Тов-во «Мир», Москва, 1923



н. Свентицкий использовал в своей книжке часть большого кельтского цикла о короле Артуре. Этот цикл весьма разветвлен и, самое главное, в подлиннике утрачен, не существует. Основным фондом, откуда европейская поэзия черпает артуровский сюжет, являются знаменитые стихотворные романы-повести Crestien de Troyes<sup>1</sup>, занимательная литература, авантурный роман.

Crestien de Troyes — француз XIII века. Отличный авантурный рассказчик, мастер стихотворного повествования.

Но ни Тристана с Изольдой, ни Мерлиновской ветви, обработанной Свентицким, от Кретьена не дошло. Первоисточником мерлиновского сюжета считается латинская *Historia regum Britanniae*<sup>2</sup> монаха Gaufrei de Monmouth<sup>3</sup>. Трудно сказать, с какой позднейшей французской или итальянской переделки снимал свою мерку Свентицкий. Рыцарский роман русской ярмарки и лубка неизмеримо выше. Это же стихи Щепкиной-Куперник, переложенные прозой: «яркий шлем», «чары», «блестящие доспехи», где фраза закруглена как в канцелярском протоколе. Где у Свентицкого меткость и разнообразие эпитетов Кретьена, где ручеек свежей авантурной повести?

Книга — полное недоразумение. На первый взгляд сделана под «романтическое средневековье». Без указания источников. Без примечаний. Без указания, перевод ли это, переделка или стилизация. Голый прозаический текст. Имя Свентицкого — и больше ничего.

Подлинным средневековьем, филологическим духом здесь и не пахнет. Это изделие во вкусе машинных фран-

<sup>1</sup> Кретьен де Труа (*франц.*).

<sup>2</sup> «История королей Британии» (*лат.*) — латинская хроника (ок. 1137).

<sup>3</sup> Гальфрид Монмутский (*франц.*) — автор «Истории королей Британии».

цузских ковров с «рыцарями», «колдунами» и «турнирами». Однако у книги все-таки есть источники, своя генеалогия. Поэтизирование и переливание из пустого в порожнее сюжетов артуровского цикла, приспособление их к самому банальному современному пониманию, вся эта никчемная «работа», одинаково ненужная и филологу и читателю,— еще один поклеп на средневековье с его здоровьем и утонченным художественным организмом, изумительно гибким канонем форм. Поразительно, как обесценивается, обесцвечивается до неузнаваемости, перелицовывается чудесная ткань средневековой фабулы в руках «поэтического» любителя. Всею виной любовь к поэтичному, к «французскому коврику» и недостаток филологического образования.

Очевидно, Свентицкий соблазнился лаврами главаря теперешней романтики Бедье. Бедье воссоздал по Кретьену и другим источникам утраченную фабулу *Tristan et Izeut*<sup>1</sup>. «Тристан и Изольда» Бедье — настоящее чудо реконструкции, почти подлинник — и безусловно заслуживает перевода на русский язык.

---

<sup>1</sup> Тристан и Изольда (франц.).

# ПРИЛОЖЕНИЕ

## ИЗ РАННИХ РЕДАКЦИЙ И ЧЕРНОВИКОВ

### К статье «СЛОВО И КУЛЬТУРА»

[Аналитический метод в применении к слову, движению и форме—вполне законный и искусный прием.] В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение—все это еще *décadense*. Но декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские мученики. Музыка тления была для них музыкой воскресения. Charogne<sup>1</sup> Бодлера высокий пример христианского отчаяния. Совсем другое дело сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух (кстати, назвав Бодлера, мне хотелось бы помянуть его значение, как подвижника, в самом подлинном христианском смысле *martyre*<sup>2</sup>).

### К статье «О СОВЕСЕДНИКЕ»

#### ⟨1⟩

...Отказ от «собеседника» красной чертой проходит через всю поэзию Бальмонта и сильно обесценивает ее. Бальмонт в своих стихах постоянно третирует кого-то, относится к кому-то без уважения, небрежно, свысока. Этот «некто» и есть таинственный собеседник. Непонятый и непризнанный Бальмонтом, он жестоко мстит ему. Когда мы говорим, мы ищем в лице собеседника санкции, подтверждения нашей правоте. Тем более поэт. Драгоценное

<sup>1</sup> Падаль (*франц.*). См. стихотворение Ш. Бодлера «Падаль» (1843).

<sup>2</sup> Мученик (*франц.*). См. стихотворение Ш. Бодлера «Мученица» (1843).

сознание поэтической правоты отсутствует у Бальмонта, так как он не имеет постоянного собеседника. Отсюда две неприятные крайности в поэзии Бальмонта: заискивание и дерзость. Дерзость Бальмонта ненастоящая, неподлинная. Потребность самоутверждения у него прямо болезненна. Он не может сказать «я» вполголоса. Он кричит «я»: «Я — внезапный излом, я — играющий гром». На весах поэзии Бальмонта чаша «я» решительно и несправедливо перетянула чашу «не-я», которая оказалась слишком легковесной. Крикливый индивидуализм Бальмонта неприятен. Это не спокойный солипсизм Сологуба, ни для кого не оскорбительный, а индивидуализм за счет чужого «я».

⟨2⟩

...Здесь мы подошли вплотную к Федору Сологубу. Сологуб во многих отношениях является интереснейшим антиподом Бальмонта. Некоторые качества, недостающие Бальмонту, находятся в избытке у Сологуба: именно — любовь и уважение к собеседнику и сознание своей поэтической правоты.

**К статье «О ПРИРОДЕ СЛОВА»**

⟨1⟩

Так называемый футуризм, понятие, созданное безграмотными критиками и лишенное всякого содержания и объема, не только курьез обывательской литературной психологии. Он получает точный смысл, если иметь под ним именно это насильственное, механическое приспособление, недоверие к языку, который одновременно — и скороход, и черепаха.

⟨2⟩

...вечное познавательное движение, вечное щелканье орешка, кончающееся ничем, потому что его никак не разгрызть. Да какой же Розанов литературный критик? Он все только щиплет, он случайный читатель, заблудившаяся овца — ни то, ни се...

Критик должен уметь проглатывать томы, отыскивая

нужное, делая обобщения; Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова. «Еду ли ночью по улице темной» — первое, что пришло в голову ночью на извозчике (розановское примечание: «вряд ли сыщется другой такой русский стих во всей русской поэзии»). Церковь Розанов любил за ту же самую филологию, что и семью; вот что он говорит: «Церковь об умершем произнесла такие удивительные слова, каких мы не умеем произнести об умершем отце, сыне, жене, подруге, то есть она всякого вообще умирающего, умершего человека почувствовала так близко, так «около души», как только мать может почувствовать свое умершее дитя. Как же ей не оставить за это все?..»

### ⟨3⟩

...Это поэт совершенно чужой русской поэзии, он оставит в ней меньший след, чем переведенный им Эдгар По или Шелли, хотя собственные его стихи заставляют предполагать очень интересный подлинник.

### ⟨4⟩

...Задачи построения такой поэтики взяла на себя органическая школа русской лирики, возникшая по творческой инициативе Гумилева и Городецкого в начале 1912 года, к которой официально примкнули Ахматова, Нарбут, Зенкевич и автор этих строк. Очень небольшая литература по акмеизму и скупость на теорию его вождей затрудняет его изучение. 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 идеи, а главным образом вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании.

### ⟨5⟩

...Не идеи, а вкусы акмеистов оказались убийственны для символизма. Идеи оказались отчасти перенятыми у символистов, и сам Вячеслав Иванов много способство-

вал построению акмеистической теории. Но смотрите, какое случилось чудо: для тех, кто живет внутри русской поэзии, новая кровь потекла по ее жилам.

〈6〉

...Подъемная сила акмеизма в смысле деятельной любви к литературе, ее тягестям, ее грузу — необычайно велика, и рычагом этой деятельной любви и был именно новый вкус, мужественная воля к поэзии и поэтике, в центре которой стоит человек, не сплюснутый в лепешку лжесимволическими ужасами, а как хозяин у себя дома, истинный символизм, окруженный символами, то есть утварью, обладающей и словесными представлениями, как своими органами.

〈7〉

...Акмеизм не только литературное, но и общественное явление в русской истории. С ним вместе в русской поэзии возродилась нравственная сила. «Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья; и Господа и дьявола равно прославляю», — сказал Брюсов. Это убогое «ничевочество» никогда не повторится в русской поэзии. Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до «гражданина», но есть более высокое начало, чем «гражданин», — понятие «мужа».

В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан 〈ина〉, но и «мужа».

〈8〉

...Но я вижу возможность многочисленных возражений, и начало реакции на акмеизм в этой первоначальной его формулировке, подобно кризису лжесимволизма. Чистая биология не подходит для построения поэтики. Биологическая аналогия хороша и плодотворна, но в результате ее последовательного применения получается биологический канон, не менее давящий и нестерпимый, чем лжесимволический. «Души готической рассудочная пропасть» глядит из физиологического понимания искусства. Сальери достоин уважения и горячей любви. Не его вина, что он слышал музыку алгебры так же сильно, как живую гармонию.

На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира.

#### К статье «ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ»

...Он наметил пути развития языка, переходные, промежуточные, и этот исторически небывший путь российской речевой судьбы, осуществленный только в Хлебникове, закрепился в его зауми, которая есть не что иное, как переходные формы, не успевшие затянуться смысловой корой правильно и праведно развивающегося языка.

Когда пароход после каботажного плавания выходит в открытое море, те, кто не выносят качки, выходят на берег. После Хлебникова и Пастернака российская поэзия снова выходит в открытое море, и многим из привычных пассажиров придется распротиться с ее пароходом. Я уже вижу их с чемоданами, стоящими у трапа, перекинутого на берег. Зато как желанен каждый новый пассажир, вступивший на палубу именно в эту минуту!

#### К статье «КОНЕЦ РОМАНА»

##### ⟨1⟩

...Крупнейшее событие конца девятнадцатого века — Парижская коммуна — до сих пор не нашло достаточно убедительного отражения в романе, и до сих пор книга Lessagaré<sup>1</sup>, простая хроника, является единственным настоящим «Романом Парижской коммуны».

##### ⟨2⟩

...Ныне, извлекая из общей связи явлений облюбленную им особь, со всем, что ее непосредственно окружает, писатель-романист уже не может остановиться, а неизбеж-

---

<sup>1</sup> Л е с с а г а р е П. (1839—1901) — французский журналист и общественный деятель, автор хроники «Великая битва» и книг по истории Парижской коммуны.



но притягивает вместе с личностью весь огромный мир общественных явлений; хочет он или не хочет, он пишет социальный роман, хронику, летопись, т. е. разбивает композиционную цельность замысла, выходит из рамок романа, как системы явлений, непосредственно относящихся к личности.

### 〈3〉

...Любопытно, что кризис романа, т. е. фабулы, насыщенной временем, совпал с провозглашением принципа относительности Эйнштейном. Любопытно и то, что выхода из создавшегося положения писатели-романисты ищут в смещении планов, как, например, Андрей Белый и бессознательно подражающий ему Келлерман. А. Н. Толстой пишет свои романы на память и доводит их приблизительно до 1917 года, и дальше не знает, что делать. Но большинство прозаиков уже совершенно отказались от романа и, не боясь упреков в газетности и злободневности, бессознательно пишут хронику (Пильняк, серапионовцы и др.). Очевидно, силою вещей современный прозаик становится летописцем, и роман возвращается к своим истокам — к «Слову о полку Игореве», к летописи, к агиографии, к «Четьи Минеи». Снова мысль прозаика векшей растекается по древу истории, и не нам заманить эту векшу в ручную клетку.

### К статье «БАРСУЧЬЯ НОРА»

### 〈1〉

Первая годовщина смерти Блока должна быть скромной: 7 августа только начинает жить в русском календаре. Посмертное существование Блока, новая судьба, *Vita Nuova*<sup>1</sup>, переживает свой младенческий возраст.

Болотные испаренья русской критики, тяжелый ядовитый туман Иванова-Разумника, Айхенвальда, Зоргенфрея и др., сгустившийся в прошлом году, еще не рассеялся.

Лирика о лирике продолжается. Самый дурной вид

---

<sup>1</sup> Новая жизнь (*итал.*) — название автобиографической повести Данте.

лирического токованья. Домыслы. Произвольные послылки. Метафизические догадки.

Все шатко, валко: сплошная отсебятина.

Не позавидуешь читателю, который пожелает почерпнуть з н а н и е о Блоке из литературы 1921—22 гг.

Работы, именно «работы», Эйхенбаума и Жирмунского тонут в этой литании, среди болотных испарений лирической критики.

Еще с первых же шагов его посмертной жизни мы должны научиться п о з н а в а т ь Блока, бороться с оптическим обманом восприятия, с неизбежным коэффициентом искажения. Постепенно расширяя область безусловного и общеобязательного знания о поэте, мы расчищаем дорогу его посмертной судьбе.

## ⟨2⟩

В литературном отношении Блок был просвещенный консерватор. Во всем, что касалось вопросов стиля, ритмики, образности, он был удивительно осторожен: ни одного открытого разрыва с прошлым. Представляя себе Блока как новатора в литературе, вспоминаешь английского лорда, с большим тактом проводящего новый билль в палате. Это был какой-то не русский, скорее английский консерватизм. Литературная революция в рамках традиции и безупречной лояльности. Начиная с прямой, почти ученической зависимости от Владимира Соловьева и Фета, Блок до конца не разрывал ни с одним из принятых на себя обязательств, не выбросил ни одного пиетета, не растоптал ни одного канона. Он только усложнял свое поэтическое *specto* все новыми и новыми пиететами: так, довольно поздно он ввел в свою поэзию некрасовский канон и гораздо позже испытал прямое, каноническое влияние Пушкина, весьма редкий случай в русской поэзии. Литературная мягкость Блока происходила отнюдь не от бесхарактерности: он чрезвычайно сильно чувствовал стиль, как породу, поэтому жизнь языка и литературной формы он ощущал не как ломку и разрушение, а как скрещивание, спаривание различных пород, кровей и как прививку различных плодов к одному и тому же дереву.

Самое неожиданное и резкое из всех произведений Блока — «Двенадцать» — не что иное, как применение независимо от него сложившегося и ранее существовавшего литературного канона, а именно частушки. Поэма «Две-

надцать» — монументальная драматическая частушка. Центр тяжести — в композиции, в расположении частей, благодаря которому переходы от одного частушечного строя к другому получают особую выразительность, и каждое колено поэмы является источником разряда новой драматической энергии, но сила «Двенадцати» не только в композиции, но и в самом материале, почерпнутом непосредственно из фольклора. Здесь схвачены и закреплены крылатые речения улицы, нередко эфемериды-однодневки вроде: «у ей керенки есть в чулке», и с величайшим самообладанием вправлены в общую фактуру поэмы. Фольклористическая ценность «Двенадцати» напоминает разговоры младших персонажей в «Воине и мире». Независимо от различных праздных толкований, поэма «Двенадцать» бессмертна, как фольклор.

Поэзия русских символистов была экстенсивной, хищнической: они, то есть Бальмонт, Брюсов, Андрей Белый, открывали новые области для себя, опустошали их и подобно конкистадорам стремились дальше. Поэзия Блока от начала до конца, от «Стихов о Прекрасной Даме» до «Двенадцати» включительно, была интенсивной, культурно-созидательной. Тематическое развитие поэзии Блока шло от культа к культу. От «Незнакомки» и «Прекрасной Дамы» через «Балаганчик» и «Снежную Маску» к России и русской культуре, и далее к революции как высшему музыкальному напряжению и катастрофической сущности культуры. 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, будь то любовь, о которой сказал Дант, или музыка, к которой в конце концов пришел Блок.

О Блоке можно сказать — поэт Незнакомки и русской культуры; разумеется, нелепо предполагать, что Незнакомка и Прекрасная Дама — символы русской культуры, но одна и та же потребность культа, то есть целесообразного разряда поэтической энергии, руководила его тематическим творчеством и нашла свое высшее удовлетворение в служении русской культуре и революции.

⟨1⟩

Чаадаев сходилась с славянофилами в одном пункте и, пожалуй, в самом существенном: именно в признании безгосударственной, неполитической природы русского народа. Он с жаром отмечал ⟨то⟩ удивительное обстоятельство, что русский народ единственный в Европе не имеет потребности в законченных, освященных формах бытия. Он хорошо понимал, что нельзя привить народу вкуса, глубочайшего инстинкта которого он лишен.

⟨2⟩

Мысль Чаадаева, национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек мог открыть этот Запад, который сгущеннее, конкретнее самого исторического Запада. Чаадаев именно по праву русского человека вступил на священную почву традиции, с которой он не был связан преемственностью. Туда, где все — необходимость, где каждый камень, покрытый патиной времени, дремлет, замурованный в своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею взращенный. Эта свобода стоит величия, застывшего в архитектурных формах, она равноценна всему, что создал Запад в области материальной культуры, и я вижу, как папа, «этот старец, несомый в паланкине под балдахином, в своей тройной короне», приподнялся, чтобы приветствовать ее.

Лучше всего характеризовать мысль Чаадаева как национально-синтетическую. Синтетическая народность не склоняет головы перед фактом национального самосознания, а возносится над ним в суверенной личности, самобытной, а потому национальной.

Современники изумлялись гордости Чаадаева, а сам он верил в свое избранничество. На нем почил гиратическая торжественность, и даже дети чувствовали значительность его присутствия, хотя он ни в чем не отступал от общепринятого. Он ощущал себя избранником и сосудом истинной народности, но народ уже был ему не судия!

Какая разительная противоположность национализму, этому нищенству духа, который непрерывно апеллирует к чудовищному судилищу толпы!

У России нашелся для Чаадаева только один дар: нрав-

ственная свобода, свобода выбора. Никогда на Западе она не осуществлялась в таком величии, в такой чистоте и полноте. Чаадаев принял ее, как священный посох, и пошел в Рим.

Я думаю, что страна и народ уже оправдали себя, если они создали хоть одного совершенно свободного человека, который пожелал и сумел воспользоваться своей свободой. <...>

Чаадаев был первым русским, в самом деле, идейно, побывавшим на Западе и нашедшим дорогу обратно. Современники это инстинктивно чувствовали и страшно ценили присутствие среди них Чаадаева.

На него могли показывать с суеверным уважением, как некогда на Данта: «Этот был там, он видел — и вернулся». <...>

Чаадаев знаменует собой новое, углубленное понимание народности, как высшего расцвета личности, и России как источника абсолютной нравственной свободы. Наделив нас внутренней свободой, Россия предоставляет нам выбор, и те, кто сделал этот выбор, — настоящие русские люди, куда бы они ни примкнули. Но горе тем, кто, покружив около родного гнезда, малодушно возвращается обратно!

#### К статье «ЗАМЕТКИ О ШЕНЬЕ»

##### <1>

Александрийский стих, господствующий во французской поэзии со времен Расина и утративший свое господствующее положение только в девятнадцатом веке, занимает центральное место во всей европейской поэзии как сильнейшее и выразительнейшее проявление контрапункта, то есть тематического голосоведения, столь же характерного для новой поэзии, как и для новой музыки. Александрийский стих несомненно драматического происхождения, то есть происходит из диалога.

##### <2>

«Eeta, mont ennobli...»<sup>1</sup>, относимый к fragments d'Idylles...<sup>2</sup> в свободном переложении Пушкина.

<sup>1</sup> «Эта, облагороженная гора...» — Здесь и далее подстрочный перевод с французского.

<sup>2</sup> Фрагменты «Идиллий»...

Между глаголом, существительным и эпитетом на всем протяжении этой небольшой поэмы разворачивается напряженная борьба за действенную силу, за обладание временем, тонической мерой стиха, за гегемонию образа и действия. Если выписать в порядке расположения стихов от первого до последнего приходящиеся на каждый эпитеты, получается следующая картина: при средней для нормального александрийца насыщенности двумя эпитетами 3-й, 4-й, 6-й, 7-й, 9-й, 10-й и 13-й стихи несут только по одному эпитету, 8-й, 11-й и 12-й дают ноль эпитета, то есть пропорционально нарастанию действия эпитет сходит на нет, а кульминационные стихи дают как бы зияние эпитета — 11-й и 12-й, рассеченные паузой.

Особенно интересен в смысле безэпитетности 11-й стих —

*Attend sa récompence et l'heure d'être un dieu*<sup>1</sup>,—

если сравнить его с соответствующим кульминационным стихом знаменитой элегии «*Elle a vécu, Myrto la jeune Tarantine...*»<sup>2</sup>:

*Elle tombe, elle crie, elle est au sein des flots*<sup>3</sup>.

Этот стих, насыщенный тремя глаголами и расчлененный на три момента действия, построен чистой глагольной триадой.

Кульминационный стих:

*Æeta, mont ennobli...*—

построен несколько иначе: он держится на дополнении, следующем после союза «и» и зависящем от глагола «attend», именно «l'heure d'être un dieu», причем существительное «l'heure» выполняет функции глагола, то есть насыщено самым чистым действием и по температуре своей есть уже как бы существительное, расплавленное в глагол.

### ⟨3⟩

Перед Шенье стояла задача осуществить абсолютную полноту поэтической свободы в пределах самого узкого канона и он разрешил эту задачу как свободу внутреннюю, путем своеобразнейшей стилистической пэонизации. Аналогия с пеоном для характеристики образной и

<sup>1</sup> Ждет, как награды, того часа, когда он станет богом.

<sup>2</sup> «Она жила, Мирто, молодая тарантинка...»

<sup>3</sup> Она падает, она кричит, ее уже накрыли волны.

ритмической насыщенности александрийского стиха у Шенье не внешняя и не случайна. Пэон есть опущенное, причитающееся по метрической схеме ударение. Внутреннее разнообразие элегии Шенье: глаголы, существительные, эпитеты постоянно выпадают в своем первоначальном и естественном значении; они «зияют» или несут службу другой части речи.

Возьмем, например, первую половину двенадцатого стиха поэмы:

Le vent souffle et mugit...<sup>1</sup>

Здесь два глагола «souffle» и «mugit» определенно несут службу эпитетов, и все построение фразы не что иное, как замаскированное предложение двух эпитетов — «свистящий» и «стенающий» в приложении к ветру.

Десятый стих:

Et l'oeil au ciel, sa main sur la massue antique<sup>2</sup>

характеризуется активностью существительного «massue» — палица. Существительное взято в действенном глагольном значении, скорее как потенция действия и напряженная готовность мышечной силы героя, чем как вещь.

В стихе девятом:

Etend du vieux lion da dépouille héroïque<sup>3</sup>

происходит зияние эпитета «héroïque», который несет службу глагола, ибо истинное, незамаскированное значение фразы таково: Алкид «геройствует», расстилая шкуру.

Таким образом, недостаток синтаксической гибкости александрийца возмещается разнообразием стилистических ходов, выход из золотой клетки александрийского стиха найден, и выход этот очень национальный.

#### ⟨4⟩

Очень близкое к Пушкину место («Поэт и чернь») — Гомер в «L'Aveugle»<sup>4</sup>.

Chante...

Amuse notre ennui; tu rendra grâce aux dieux...<sup>5</sup>

...А мы слушаем тебя.

<sup>1</sup> Ветер свистит и стонет...

<sup>2</sup> Взор устремив к небу, опершись на свою старую палицу...

<sup>3</sup> Стелет геройскую шкуру (убитого им некогда) льва...

<sup>4</sup> «Слепец» (идиллия А. Шенье).

<sup>5</sup> Пой... избавь нас, ты угодишь богам...

〈5〉

Чувство отдельного стиха высоко развито у Шенье. Орфическая сила. Эпиграмматичность.

〈6〉

«Le jeune malade»<sup>1</sup>: сын, умирая от любви, посылает мать за исцелением к возлюбленной, та возвращается, успешно выполнив поручение.

〈7〉

В «Le Mendiant»<sup>2</sup> ребенок приводит к отцу на праздничный пир голодного нищего, который после некоторых приготовлений открывается доброму богачу как его бывший отеческий благодетель. Общее ликование.

**К статье «ФРАНСУА ВИЛЛОН»**

〈1〉

Таким образом получается:

ababbcbc и ababcdcd<sup>3</sup> —

формы, излюбленные Виллоном.

Следует еще прибавить формулу для dizain<sup>4</sup>:

ababbccddc.

Вступление новой рифмы «с» у Виллона 〈имеет〉 особенное значение. Строфа как бы получает толчок, оживляется и разрешается в последней строчке энергичной или остроумной выходкой:

Car la dance vient de la panse<sup>5</sup>.

Французский стих по природе своей, как никакой другой, приспособлен к тончайшим ритмическим нюансам. Нельзя говорить о ямбе, о хорее во французском стихе,

<sup>1</sup> «Больной юноша».

<sup>2</sup> «Нищий».

<sup>3</sup> Система рифмовки.

<sup>4</sup> Строфа-десятистишие (франц.).

<sup>5</sup> Так и танец идет от живота (смысл этой поговорки: голодный танцевать не будет).— «Большое завещание», строфа XXV.



2  
 Упрямство и доброту алкану  
 Евангелия и философия едн.  
 Милосердие и справедливость  
 и вожделенная партия  
 3.

Част, измучен! - блага -  
 Клеветы и клеветы  
 Милосердие и справедливость  
 и вожделенная партия  
 3.

3. - не дано никому и не может  
 Знать себя - признает себя  
 Евангелия и философия едн.  
 Милосердие и справедливость  
 и вожделенная партия  
 3.

4

Разоблачили не догадывались  
 Любопытство и любопытство  
 и в прощаньи и в прощаньи  
 Милосердие и справедливость  
 5.

5. - (убийство) не оправдан  
 и мучил не только себе  
 Милосердие и справедливость  
 и вожделенная партия  
 3.

Он работал и работал и работал  
 Раба - с кем и с кем и с кем  
 и с кем и с кем и с кем  
 Милосердие и справедливость  
 и вожделенная партия  
 3.

18.07.37  
 Л. В

точно так же бесполезно разбивать его на стопы. Ведь каждая строчка французского стиха живет собственной, независимой жизнью в силу того основного положения французской поэтики, что долгота и ударение суть величины переменные.

Если говорят, что прелесть «Testaments» Виллона в неожиданных переходах, в чередовании настроений, как волны смывающих друг друга, то одинаково следует видеть ее в разнообразии ритмическом. «Testaments» Виллона — это настоящий ритмический калейдоскоп. Кажется, он взял «вафельницу» huitain<sup>1</sup> только для того, чтобы разбить ее вдребезги. Читая Виллона, трудно поверить, что имеешь дело с неизменным восьмисложным huitain. Ритм всегда в строгом соответствии с содержанием. В легкомысленной части своего произведения он жонглирует словами проворно и небрежно, как настоящий фокусник, пользуясь даже enjambements<sup>2</sup>:

Beaux enfants, vous perdez la plus  
Belle rose de vos chapeau<sup>3</sup>.

Наиболее оживленные строфы «Grand Testament» почти исключительно построены на ударениях. Долгота совершенно изгнана и как...

## 〈2〉

...допущенный в его библиотеку. Знаменитую балладу «Des Dames du Temps Jadis»<sup>4</sup> можно рассматривать как реминисценцию баллады Ch〈arles〉 d'Orl.〈éans〉<sup>5</sup> «Sur la Mort de la duchesse d'Orléans»<sup>6</sup>.

«Ce monde n'est que chose vaine»<sup>7</sup>.

Музыкальное родство обеих баллад говорит само за себя, как и глубокое превосходство Виллона. Во всяком случае, не будь соответствующей баллады Ch〈arles〉 d'Orl.〈éans〉, драгоценная баллада Виллона могла бы вовсе не существовать.

---

<sup>1</sup> Строфа-восьмистишие (*франц.*).

<sup>2</sup> Стихотворный перенос (*франц.*).

<sup>3</sup> Милые дети, вы потеряете лучшую розу из вашего венка.

<sup>4</sup> «Дамы былых времен» — баллада Ф. Вийона.

<sup>5</sup> Карл Орлеанский (1394—1465) — французский поэт, старший современник Ф. Вийона.

<sup>6</sup> «На смерть герцогини Орлеанской».

<sup>7</sup> «Этот мир всего-навсего тщета».



*О. Мандельштам. 1911 г.  
(из личного дела в Петербургском университете).  
(ГПБ. Публикуется впервые).*

Итак, серьезного влияния Ch⟨arles⟩ d'Orl⟨éans⟩ на Виллона не оказал. Подражать Ch⟨arles⟩ d'Orl⟨éans⟩, было для Виллона невозможно, но вкус к изящному и условному до известной степени привит Виллону при дворе Ch⟨arles⟩ d'Orl⟨éans⟩.

#### К статье «ОГЮСТ БАРБЬЕ»

...Ямбы Барбье, рожденные вспышкой тридцатого года, следовали пачкой один за другим: «Собачья склока», «Лев» («Я был свидетелем трехдневного смятения: три дня метался лев народного терпенья по звучным мостовым прабабки городов»), «Девяносто третий год», «Мятеж» и особняком два последние, направленные против культа Наполеона: «Популярность» и «Истукан». В ненависти своей к Наполеону Барбье одинок во всей романтической школе. 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.

После этой пачки ямбов дыхание большого стиля отлетело от Барбье. Он жил еще долго — до 1882 года, путешествовал в Италии и Англии, воспевал лазурные гроты и античные кладбища и оставил ряд сентиментальных поэм в духе справедливости и человечности. [Но такова была сила орлиного выводка его первых героических стихов, что Лермонтов зачитывался ими на гауптвахте, что в кружке...]

## ПРИМЕЧАНИЯ

Первые критические опыты О. Мандельштама относятся к 1908 г.: «Не занимаюсь почти ничем, кроме поэзии и музыки. Кроме Верлена, я написал о Роденбахе и Сологубе и собираюсь писать о Гамсуне» — из письма В. В. Гиппиусу от 19—27.04.08 (ИРЛИ, ф. 77, оп. 1, ед. хр. 219). В 1909 г., по свидетельству М. М. Карповича, Мандельштам написал статью о поэзии, в центре которой был образ Снегурочки (сообщ. Р. Д. Тименчиком). Все эти тексты не разысканы.

Статья «Франсуа Виллон» помечена 1910 г. (напечатана в 1913), а первой критической публикацией следует считать рецензию на книгу И. Эренбурга «Одуванчики» (декабрь, 1912). С 1912 по 1935 гг. было опубликовано свыше 70 статей, рецензий и очерков Мандельштама. Кроме того, в середине 1920-х гг. для ряда издательств (Госиздат, «Прибой», «Время») им было написано немало внутренних рецензий на иностранные книги, предлагаемые к переводу.

Филолог по образованию, Мандельштам был членом ряда литературных кружков и обществ («Общества поэтов», «Общества ревнителей художественного слова», Московского лингвистического кружка и др.), был дружески связан со многими литературоведами (В. Б. Шкловским, Ю. Н. Тыняновым, В. М. Жирмунским, С. И. Бернштейном и др. — См.: Е. А. Тоддес. Мандельштам и опоязовская филология. «Тыняновский сборник: вторые тыняновские чтения». Рига, 1986, с. 78—102). Он неоднократно участвовал в диспутах или выступал с публичными докладами, — например, «Несколько слов о гражданской поэзии» 30.03.14 в «Обществе поэтов», «О новых путях в акмеизме» 24.10.20 в Доме литераторов.

Статьи Мандельштама, и в особенности «Слово и культура», вызвали немало откликов в печати (см. «Книга и революция», 1921, № 10—11, с. 34—35; 1923, № 3, с. 34; «Печать и революция», 1921, № 2, с. 206; «Парфенон», 1922, сб. 1, с. 68—70 и др.).

Первая попытка Мандельштама собрать книгу статей относится к 1918 г. (см. план ближайших изданий петербургского издательства «Арзамас» — ЦГАЛИ, ф. 993, оп. 1, ед. хр. 190). Издание не было осуществлено. О подготовке им для Госиздата «книги статей литературного и культурно-исторического характера» в 1923 г. сообщали «Россия» (№ 6, апр., с. 32), «Лит. еженедельник» (№ 26, 30 июня, с. 16) и «Накануне» («Лит. приложение» № 62 и 63 за 22 и 29 июля). Однако следов такой книги в фондах Госиздата, хранящихся в ЦГАЛИ, ЦГАОР, ЛГАЛИ,

обнаружить не удалось. Мандельштам значился в списке авторов «Критической библиотеки», выпуск которой в 1923—1924 гг. планировало харьковское издательство «Пролетарий» (ЦГАОР УССР, ф. 168, оп. 1, ед. хр. 90а, л. 40 — сообщ. Б. М. Цимериновым). Литературно-критические статьи должны были войти и в неосуществленное двухтомное собр. соч. Мандельштама (см. темпланы ГИХЛа на 1932—1933 гг. — ЦГАЛИ, ф. 613, оп. 1, ед. хр. 11, л. 23 и ф. 611, оп. 2, ед. хр. 243, л. 121—122).

Настоящее издание составляют: раздел I — книга «О поэзии» (1928); раздел II — книга «Разговор о Данте» (1967) и черновые наброски к ней; раздел III — отдельные статьи и рецензии, не включенные в «О поэзии». Фрагменты ранних редакций и черновики к разделам I и III вынесены в Приложение. Статьи и рецензии, оставшиеся за рамками настоящего издания, описаны в Библиографии.

Одним из инициаторов настоящего издания был К. М. Симонов — первый председатель Комиссии по литературному наследию О. Э. Мандельштама. Много душевных сил и энергии вложил в книгу Л. А. Шубин, ее первый редактор. Щедрую помощь в подготовке книги оказали И. В. Будовниц, Э. Г. Герштейн, Л. Я. Гинзбург, С. С. Гречишкин, Э. С. Гурвич, Г. Г. Деренковская, Е. П. Зенкевич, Н. В. Котрелев, А. В. Лавров, С. С. Лесневский, С. М. Марголина, С. С. Наровчатов, Л. А. Озеров, А. Е. Парнис, Е. Б. Пастернак, Л. Е. Пинский, И. М. Семенко, И. Б. Синани, Р. Д. Тименчик, Е. А. Тоддес, М. О. Чудакова, В. Б. Шкловский, А. А. Штейнберг, Н. Е. Штемпель, работники рукописных отделов ГПБ, ИМЛИ, ИРЛИ, ЦГАЛИ и др. архивов. Составитель и комментатор выражает им свою искреннюю признательность.

Тексты, восходящие к основному фонду рукописей Мандельштама (см.: О. Мандельштам. Стихотворения. («Библиотека поэта». Большая серия). Л., «Советский писатель», 1973, с. 252), подготовлены С. В. Василенко и Ю. Л. Фрейдиным, остальные — П. М. Нерлером. В прямых скобках дается текст, зачеркнутый автором, в угловых — конъектуры и купюры. Авторское написание имен собственных сохраняется. Иностранные тексты выверены по оригиналам, их переводы и пояснения к ним выполнены составителем, кроме особо оговоренных случаев. Ссылки на произведения Мандельштама, не вошедшие в книгу, даются без библиографического описания (см. Библиографию).

В Примечаниях и Библиографии приняты следующие сокращения:

АМ — основной фонд рукописей Мандельштама; БП — О. Мандельштам. Стихотворения («Библиотека поэта». Большая серия). Л., «Советский писатель», 1973; ВЛ — «Вопросы литературы»; ВЛ-68 — О. Мандельштам. Записные книжки. Заметки. «Вопросы литературы», 1968, № 4, с. 180—204. Записные книжки 1931—1932 гг.

(с. 180—199 — вступит. заметка и подготовка текста И. Семенко). Записи разных лет (с. 199—204 — подготовка текста А. Морозова и В. Борисова); ВЛ-86 — О. Мандельштам. Из рецензий 10-х — 20-х годов. «Вопросы литературы», 1986, № 3, с. 199—214 (публ. и вступит. заметка П. Нерлера); ГБЛ — Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина; ГИХЛ — Гос. изд-во «Художественная литература»; ГПБ — Рукописный отдел Гос. публ. библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина; ИМЛИ — Рукописный отдел Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР; ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР; КГВ — «Красная газета». Вечерний выпуск (Ленинград); Книл — «Книжная летопись»; ЛГ — «Литературная газета»; ЛГАЛИ — Ленингр. гос. архив литературы и искусства; ЛН — «Литературное наследство»; НР — наборная рукопись книги «О поэзии» (ИРЛИ); ОП — О. Мандельштам. О поэзии. М.—Л., «Academia», 1928; РД — О. Мандельштам. Разговор о Данте. М., «Искусство», 1967; ЦГАЛИ — Центр. гос. архив литературы и искусства; ЦГАОР — Центр. гос. архив Октябрьской революции и социалистич. строительства; ШВ — О. Мандельштам. Шум времени. Л., «Время», 1925.

## Раздел I. О ПОЭЗИИ

Книга «О поэзии» вышла в Ленинграде, в изд-ве «Academia», в конце июня 1928 г. (Книл, 1928, № 27, с. 24) тиражом 2100 экз. Рец.: «Печать и революция», 1929, кн. 6, с. 105—108 (автор — О. Бескин); «Литературный современник», 1933, кн. 1, с. 148—150 (автор — Н. Коварский). Книгу оформлял Д. И. Митрохин (сообщ. Н. И. Харджиевым).

Из дневника А. А. Кроленко, возглавлявшего в 1921—1929 гг. изд-во «Academia», явствует, что издание ОП поддерживал Ю. Н. Тынянов и что авторский договор был составлен в конце февраля 1927 г. (ГПБ, ф. 1120). В ОП не вошли, по словам Мандельштама, «случайные статьи, выпадающие из основной связи». Однако известно, что, составляя ОП, Мандельштам разыскивал «Утро акмеизма» и некоторые др. статьи. Кроме «Заметок о Шенье», все вошедшие в ОП статьи ранее печатались; практически все (кроме «Франсуа Виллон») подверглись серьезной переработке, после которой, в частности, заметно ослабла антисимволистская направленность ряда статей. В фонде Ленингр. гос. ин-та истории искусств, в формальном подчинении которому находилось изд-во «Academia», сохранилась наборная рукопись ОП, подписанная к печати 27.04.27 (ИРЛИ, ф. 172, оп. 1, ед. хр. 636). Эта рукопись отличается от ОП не только разночтениями, но и составом. В ней еще нет предисловия «От автора», в «Заметки о поэзии» не включена статья «Борис Пастернак», а после «Заметок...» следует статья «Буря и натиск», правда, уже вычеркнутая Мандельштамом в

оглавлении рукописи. Это позволяет предположить, что Мандельштам держал корректуру сборника, которая, по-видимому, не сохранилась, за исключением гранок статьи «О собеседнике» (с отсутствующей в НР авторской правкой, приводящей к тексту ОП) и, частично, «О природе слова» (без правки) (ИРЛИ, ф. 172, оп. 1, ед. хр. 1935, сообщ. А. Е. Парнисом и А. В. Лавровым). В наст. издании текст воспроизводится по ОП с исправлением явных опечаток по черновикам, НР и ранним публикациям. Фрагменты ранних редакций, опущенные в ОП, вынесены в Приложение; наиболее существенные разночтения даются в примечаниях к статьям.

СЛОВО И КУЛЬТУРА.— Впервые: «Дракон». Альм. стихов. Изд. Цеха поэтов. Пб., 1921, вып. 1 (май), с. 73—78. Перепеч. в газ. «Искусство» (Батум), 1921, 20 июня (сообщ. А. Е. Парнисом), в альм. «Цех поэтов». Берлин, 1922, кн. 1, с. 81—89. *«Не понимал он ничего...»* — из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы» (рассказ старого цыгана об Овидии); *Культура стала военным лагерем...* — В альм.: «Культура стала церковью. Произошло отделение церкви-культуры от государства. Светская жизнь нас больше не касается...»; *Серебряная труба Катутла...* — Ср. у Мандельштама в шестом стихотв. цикла «Армения» (1930): «К трубам серебряным Азии вечно летящая...»; «*Словно темную воду, я пью помутившийся воздух...*» — из стихотв. Мандельштама «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920); *Не стоит выдумывать своей поэтики.* — Далее в альм. отдельная главка (Прилож. с. 259); *Как трубный глас звучит угроза, нацарапанная Державиным на грифельной доске.* — Имеется в виду незаверш. стихотв. Г. Р. Державина «На тленность» (1816). Автограф этого стихотв., написанного на грифельной доске, хранится в ИРЛИ; «*В ком сердце есть, тот должен слышать, время...*» — из стихотв. Мандельштама «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918); *Разве вещь хозяин слова?* — Ср.: «Слово, созданное для перехода с одной вещи на другую, действительно, свободно (...). Оно может поэтому переходить не только с одной воспринятой вещи на другую воспринятую вещь, но и с воспринятой вещи на воспоминание об этой вещи...» (А. Бергсон. Творческая эволюция. М.—СПб., 1914, с. 143); «*И сладок нам лишь узнаванья миг.*» — Из стихотв. Мандельштама «Tristia» (1918); *Нужно рассыпать пшеницу по эфиру.* — Ср.: «А небо будущим беременно — Пшеницей сытого эфира». — Из стихотв. Мандельштама «Опять войны разноголосица...» (1923). Далее в альм. и НР заключит. фраза: «Классическая поэзия — поэзия революции».

ВЫПАД.— Впервые: «Россия», 1924, № 3 (авг.), с. 187—190. *...в поэзии нужен конструктивизм...* — В журн.: «эллинизм»; *...городской коллективизм...* — Далее в журн.: «крестьянский фольклор...»;



...Маяковскому, Хлебникову...— Этот список в журн. открывался Кузминым. В НР рукой Мандельштама вписано также: «Вагинову»; «Весы» — журнал, основной печатный орган русских символистов, издавался в 1904—1909 гг. под ред. В. Я. Брюсова; «Шиповники» — альманахи изд-ва «Шиповник», выходили в 1906—1918 гг.; *После роковой эпохи ~ канон необычайной емкости...*— Далее в журн.: «...после густой смеси, торжествовавшей в густом благовесте Вячеслава Иванова...»; *...поэтический глаз профессора N или одного из ценителей поэта NN...*— В журн.: «...академика Овсяннико-Куликовского или среднего русского интеллигента...» В НР: «...профессора П. С. Когана или одного из ценителей Иосифа Уткина...»; *Шутка сказать — прочесть стихи! Выходите охотники: кто умеет?*— Введено в ОП; *Ведь в отличие от грамоты музыкальной ~ как бы извлекая их из самого текста.*— Ср. в заметках 1931—1932 гг. <Читая Палласа>: «Физиология чтения еще никем не изучена. <...> Книга в работе, утвержденная на читательском попире, уподобляется холсту, натянутому на подрамник. <...> Наша память, наш опыт с его провалами, тропы и метафоры наших чувственных ассоциаций достаются ей в обладание бесконтрольное и хищное. <...> Демон чтения вырвался из глубин культуры-опустошительницы...» (ВЛ-68, с. 193).

О СОБЕСЕДНИКЕ.— Впервые: «Аполлон», 1913, № 2, с. 49—54. Сохранилась авторизов. машинопись первонач. редакции под названием «О моменте общения в поэтическом творчестве» (АМ). *Да простит мне читатель наивный пример, но...*— В журн.: «Взгляд на поэта, как на «птичку божью», очень опасный и в корне неправильный взгляд. Нет основания думать, что Пушкин в своей песенке под птичкой разумел поэта. Но...»; «Я не знаю мудрости, годной для других...» — стихотв. К. Бальмонта из цикла «Очертания снов» (1902); *Нельзя третировать собеседника ~ Тем более поэт.*— В журн. вместо этого фрагм. <1> (Прилож., с. 259—260); *...и сознающей свою беспричинную правоту.*— Далее в журн. фрагм. <2> (Прилож., с. 260); «Друг мой тайный, друг мой дальний...» — начальн. и заключит. строфы стихотв. Ф. Сологуба (1898). У Сологуба: «Друг мой тихий, друг мой дальний», «И безмолвный, и печальный»; *...как планете, пересылающей свой свет на другую.*— Далее в журн.: «В результате стихи Сологуба продолжают жить после того, как они написаны, как события, а не только как знаки переживания»; *Только реальность может вызвать к жизни другую реальность.* — В журн. вместо этого: «Метафизика здесь ни при чем. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность. Поэт не гомункул, и нет оснований приписывать ему свойства самозарождения».

О ПРИРОДЕ СЛОВА.— Впервые: отдельной брошюрой, Харьков, изд-во «Истоки», 1922 (июнь), тир. 1000 экз., с эпиграфом из Н. Гумилева

на обложке: «Но забыли мы, что осиянно Только слово среди земных тревог И в Евангельи от Иоанна Сказано, что слово — это Бог. Мы ему поставили пределом Скучные пределы естества. И как пчелы в улье опустелом, Дурно пахнут мертвые слова». (Рец.: «Воля России», Прага, 1923, № 6—7, с. 159—160, автор — А. Бем). Публикация статьи первоначально предполагалась в харьковском журнале «Грядущие дни» («Художественная мысль», Харьков, 1922, № 9, 18—22 апр., с. 20). Под названием «О внутреннем эллинизме в русской литературе» и с некоторыми разночтениями — в «Накануне» (Берлин), 1923, 10 июня, «Лит. приложение» № 56, с. 3—7. См. также сообщение о лекции Мандельштама «Акмеизм или классицизм? (Внутренний эллинизм в русской литературе. В. Розанов, И. Анненский, А. Блок, лже-символисты, акмеисты, имажинисты. Выход из акмеизма и классицизма)», прочитанной в Киевской философской академии 7.03.22.: «Лектор утверждает за русской поэзией для будущего значение, подобное древнеклассической — для прошлого. Так называемую эпоху символизма в русской литературе тов. Мандельштам называет лжесимволизмом и видит в акмеистической школе русской поэзии — ростки здорового будущего...» («Пролет. правда» (Киев), 1922, 14 марта). *Чтобы спасти принцип единства ~ поддаются умопостигаемому свертыванию.* — См.: А. Бергсон. Творческая эволюция. М.—СПб., 1914, гл. 1; *...расчистить дорогу идущим впереди себя.* — Эту роль «предтечи» в литературном процессе, по мысли Мандельштама, навязывают писателю приверженцы теории механической преемственности в литературе. Ср. насмешливую критику подобного наивно-эволюционистского подхода в статье Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» (1924): «...Ломоносов роди Державина, Державин роди Жуковского, Жуковский роди Пушкина, Пушкин роди Лермонтова» (см. в кн.: Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 258); *...и нет старта, куда нужно скорее других доскакать.* — Возможно, ироническая инверсия, содержащая упрек вульгарным эволюционистам в подходе к истории литературы, как к зрелищу лошадиных бегов, когда понятия «старта» и «финиша», «начала» и «конца» могут стать равнозначно-бессмысленными; *Евлалия* — христианская мученица-девственница (289—303 гг.). Далее цит. из «Кантилены Св. Евлалии» (введена в текст ОП), одного из самых ранних (881 г.) произв. старофранцузской литературы, написанного на языке «оиль», бытовавшем на юго-востоке Франции. Интерес Мандельштама к старофранц. поэзии обозначился еще в 1909—1910 гг., когда он в течение двух семестров изучал романские наречия в Гейдельбергском университете у проф. Ф. Неймана, а затем учился на отделении романо-германских языков историко-филол. факультета Петерб. университета (Писатели современной эпохи. Библиографический словарь русских писателей XX века. М., 1928, с. 178—179). В 1921 г. Мандельштам переводил для Госиздата из-

бренные отрывки из старофранц. эпоса XI в. «Песнь о Роланде». Рукопись этой работы — отрывки «Паломничество Карла Великого в Иерусалим и Константинополь», «Жизнь Святого Алексея», «Берта — большая нога», «Сыновья Аймона», «Коронование Людовика», «Алисканс» — ИМЛИ, ф. 225, оп. 1, ед. хр. 1 (два последних отрывка опубл. в книге «Песни о Гильоме Оранжевом». М., 1985, с. 466—472; «Сыновья Аймона» — БП, с. 233—235); *Русский язык — язык эллинистический.* — Ср. в статье «Пушкин и Скрябин» (1915?): «Скрябин — следующая после Пушкина ступень русского эллинизма, дальнейшее закономерное раскрытие эллинистической природы русского духа» (АМ). *...поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью.* — Ср. в статье А. Белого «Символизм»: «Слово сознания должно иметь плоть. Плоть должна иметь дар речи. Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью, — и символ творчества, и подлинная природа вещей» (А. Белый. Луг зеленый. М., 1910, с. 28); «Как сердцу высказать себя?..» — Из стихотв. Ф. И. Тютчева «Silentium!»; *Это насильственное, механическое приспособление ~ и скороход, и черепаха.* — В ранних ред. вместо этого — фрагм. <1> (Прилож., с. 260); *Мне кажется, Розанов...* — В ранних ред. вместо этого: «Одна книга Розанова называется «У церковных стен» (имеется в виду книга «Около церковных стен», СПб., 1906, т. 1—2); *Так своеобразно определяет Розанов сущность своего номинализма.* — Далее в ранних ред. — фрагм. <2> (Прилож., с. 260—261); *Хотя Бальмонт и москвич, между ним и Россией лежит океан.* — Далее в ранних ред. — фрагм. <3> (Прилож., с. 261); «*На темный жребий мой я больше не в обиде...*» — из стихотв. П. Верлена «Вечером» в пер. И. Анненского; «*Поймите: к вам стучится сумасшедший...*» — из стихотв. И. Анненского «Кошмары» («Трилистник кошмарный»). У Анненского: «Оборванный, и речь его дика...»; *...похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов...* — Ср. стихотв. Мандельштама «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920); «*Как мерзла быстрая река...*» — из поэмы А. С. Пушкина «Цыганы»; *...домашний эллинизм.* — Ср. в «Пшенице человеческой» (1922): «Ныне трижды благословенна (...) экономика с ее пафосом всемирной домашности, благословен кремневый топор классовой борьбы — все то, что поглощено великой заботой об устройении мирового хозяйства, всяческая домовитость и хозяйственность, всяческая тревога за вселенский очаг»; *Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием.* — Ср. у А. Белого в статье «Магия слов»: «Эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов всяческое образное содержание; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие» (А. Белый. Символизм. М., 1910, с. 443); «*лес соответствий*» («лес символов») — реминисценция из программного стихотв. Ш. Бодлера «Соответствия» (1852); *Журден* — персонаж комедии Мольера «Мещанин во дворянстве»; *На самом деле ~ называл ее придуманным именем.* —

Далее в «Накануне»: «Наоборот, какой-то правильный филологический институт истари рассказывал человеку, что в начале было Слово. Слова в мире — гости, так же как и вещи, и еще неизвестно, кто раньше пришел»; ...*обладающей всеми чертами биологической науки.*— Далее в брошюре — фрагм. <4> (Прилож., с. 261); в «Накануне» фраза продолжается: «...включая одну: отказ от разгадки основной биологической тайны жизни, и, следовательно, биологической тайны слова, посторонней, для познания не существенной и несколько не меняющей суть дела»; *Наоборот, можно создать школу ~ без всяких идей.*— В брошюре далее — фрагм. <5> (Прилож., с. 261—262); ...*Рабле, Шекспир, Расин ~ двинулись к нам в гости.*— Далее в брошюре фрагм. <6> (Прилож., с. 262); *Расин раскрылся на «Федре»...*— Мандельштам перевел начало этой трагедии (БП, с. 235—236); *Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская «Илиада».*— Далее в брошюре фрагм. <7> (Прилож., с. 262); *Все стало тяжелее и громаднее.*— Далее в брошюре: «...потому и человек должен стать тверже, <так> как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу»; *Все для жизни припасено, ничто не забыто в этой ладье.*— Далее в брошюре заключит. фрагм. <8> (Прилож., с. 262—263).

ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ.— Соединение (с небольшими сокращениями и правкой) двух статей: «Vulgata (Заметки о поэзии)» («Русское искусство», 1923, кн. 2—3 (февр.), с. 68—70) и «Борис Пастернак» («Россия», 1923, № 6 (февр.), с. 29), начинавшуюся словами: «Когда явился Фет...» В НР вторая статья отсутствует. Осенью 1924 г. Б. Пастернак писал Мандельштаму: «...Я ничего не понимаю! Что хорошего нашли Вы во мне! Кто внушал и подсказывал Вам статьи вроде «Российских» или той, что в «Русском искусстве»? На что Вы польстились? Да ведь мне в жизнь не написать книжки, подобной «Камню»! И как давно все это сделано, и сколько там, в тиши и без шума, понаоткрыто америк...» (ВЛ, 1972, № 9, с. 159, публ. Е. В. Пастернак). В письме Пастернаку из Воронежа от 2.01.37 Мандельштам писал: «...Когда вспоминаешь весь великий объем вашей жизненной работы, весь ее несравненный жизненный опыт, для благодарности не найдешь слов. Я хочу, чтобы ваша поэзия, которой мы все избалованы и незаслуженно задарены — рвалась дальше, к миру, к народу, к детям. <...> Простите, что я пишу вам, как будто юбилей. Я сам знаю, что совсем не юбилей: просто вы нянчите жизнь и в ней меня, недостойного вас, бесконечно вас любящего» (Семейный архив Б. Пастернака). ...*подвиг самостоятельного существования в семье других наречий.*— Далее в журн: «Возможна и совершенно обратная картина, скажем, если бы народ с природной теократией, вроде тибетского, освобождался

от светских чужеземных завоевателей, вроде маньчжур»; ...*Батюшков, Языков, Пушкин*... — Пушкин введен в текст ОП; *Поэтическую речь живит блуждающий, многомысленный корень*. — Ср. рассуждения о внутреннем склонении слов в статье В. Хлебникова «Наша основа». (Собр. произв. Велимира Хлебникова, т. V. Л., 1933); *Множитель корня — согласный звук — показатель его живучести*. — Далее в журн.: «(Классический пример «Смеярышня смехочеств» Хлебникова)». См. стихотв. Хлебникова «Черный любирь» в «Изборнике» (1914); «*Князь, князь, назад!*» — Слова княгини Тугоуховской в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (сцена III, явление 7). Далее в журн.: «(Сологуб)» (возможно, в связи с последующими двумя фразами, содержащими намек на книгу стихов Ф. Сологуба «Пламенный круг»): *Воистину русские символисты ~ пятисот слов — словарь полинезийца*. — Далее в журн.: «Но это, по крайней мере, были аскеты, подвижники. Они стояли на колодах. Ахматова же стоит на паркетине — это уже паркетное столпничество. Кузмин посыпает паркет травкой, чтобы было похоже на луг («Нездешние вечера»)). Ср. высказывание Пастернака о символистах и их эпигонах в воспоминаниях Н. Н. Вильям-Вильмонта (печатается по рукописи и с разрешения автора): «...Всего слов триста на всю бражку. Словарь не больше, чем у бушменов. <...> Верлен — и скудность языка, Рильке — и скудность языка. Немыслимо! А у нас какое-то столпничество, игра <...>. Я еще в Петербурге говорил об этом с Гумилевым и Осипом Мандельштамом, и они меня слушали. Гумилев — храня гордое величье, Мандельштам — как откровение и мотал себе на ус» (встреча состоялась, по-видимому, в дек. 1915 г. — сообщ. Е. Б. Пастернаком); *У Пушкина есть два выражения*... — Далее цитаты из «Моцарта и Сальери». У Пушкина — «...в нас, чадах праха, после улететь!»; *Давайте нам «библию для мирян!*» — В журн.: «Давайте нам вульгату, не хотим латинской библии». «*Вульгата*» — латинский перевод Библии. Служил основой для перевода Библии Лютером на немецкий язык. Здесь Мандельштама, принявшего за «Вульгату» сам лютеровский перевод, могло ввести в заблуждение буквальное значение слова (*vulgata*, лат. — общепринятая, публичная, всеобщая). Вынесенная в заглавие статьи, эта ошибка не прошла незамеченной: так, в письме к издателю «Русского искусства» С. А. Абрамову от 3.12.23 на нее указывал М. Волошин (ГБЛ, ф. 1, карт. 1, ед. хр. 18); *Он наметил пути развития языка*. — Далее в «Рус. искусстве» и НР — фрагм. (Прилож., с. 26.); «*серебро и колыханье сонного ручья*» — из стихотв. А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» (1850); «*и горящею солью нетленных речей*» — из стихотв. А. Фета «С бородою седою верховный я жрец...» (1884). У Фета: «*И нетленною солью горячих речей*»; «*Это — круто налившийся свист...*» и «*Разве просит арум...*» — из стихотв. Б. Пастернака «Определение поэзии» и «Елене» (книга «Сестра моя — жизнь», 1922).

КОНЕЦ РОМАНА.— Впервые: альм. «Паруса». М., 1922, № 1, с. 27—32 (сообщ. М. О. Чудаковой). Беловая рукопись (список рукой Н. Я. Мандельштам) — ЦГАЛИ, ф. 1893, оп. 1, ед. хр. 3. Вопрос о кризисе романа как жанра был в те годы одной из актуальных эстетических проблем. См., напр., статью Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (в его кн.: «Борозды и межи. Опыты эстетические и критические». М., 1916), обзор А. С. (А. А. Смирнова?) «К вопросу о кризисе романа» («Современный запад», 1923, кн. 2, с. 211—212), а также статью К. Спасского «Кризис романа» («Накануне», 1923, 5 авг.). *Жития святых ~ светский интерес к судьбе персонажей...*— Ср. запись-примечание Мандельштама на рукописи его перевода «Жизнь Святого Алексея»: «Один из древнейших памятников французской словесности: зачаток романа и драматического светского повествования» (ИМЛИ, ф. 225, оп. 1, ед. хр. 1, л. 19); *...стремление пробиться из низших и средних социальных слоев в верхние.*— Далее в альм. и НР — фрагм. <1> (Прилож., с. 263); *Ясно, что когда мы вступили ~ массовых организованных действий...*— Далее в альм. и НР: «...когда борьба классов становится единственным настоящим и общепризнанным событием...»; *...акции личности в истории падают* (в альм. добавлено: «в сознании современников». — *Комм.*) и *вместе с ними падают влияние и сила романа...* Ср. отзыв Мандельштама о книге К. Чуковского «Некрасов» (запись в дневнике К. Чуковского от 14.03.28): «Он (Мандельштам. — *Комм.*) говорил, что теперь, когда во всех романах кризис героя — герой переплеснулся из романов в мою книгу, подлинный, страдающий и любимый герой, которого я не сужу тем губсудом, которым судят героев романисты нашей эпохи» («Юность», 1982, № 3, с. 88, публ. Е. Ц. Чуковской); *Дальнейшая судьба романа ~ катастрофической гибели биографии.*— Далее в альм. фрагм. <2> (Прилож., с. 263—264); *Человек ~ является как бы стержнем целой системы явлений, группирующихся около него.*— Далее в альм.: «...тем более велико было искусство последних европейских романистов, в качестве такого стержня избравших людей заурядных и ничем не замечательных»; *...час от часу становится более жестокой.*— Далее в альм.: «Самое понятие «действия» для личности подменяется другим, более содержательным социально понятием «приспособления». Ср. во внутренней рец. Мандельштама на книгу франц. писателя Клода Ане: «Самое понятие «романа» фальшиво там, где можно говорить лишь о подборке и приспособлении» (ЛГАЛИ, ф. 2913, оп. 1, ед. хр. 548, л. 243); *...так как она не обосновывает уже никаких действий.*— Далее в альм.— заключит. фрагм <3> (Прилож., с. 264).

БАРСУЧЬЯ НОРА.— Впервые: «Россия», 1922, № 1 (авг.), с. 28—29, под назв. «А. Блок. (7 августа 1921 г.— 7 августа 22 г.)». Название «А. Блок» сохранено и в НР. В авг. 1921 г. в связи с кончиной

Блока Мандельштам прочитал доклад о нем в Батуме. 7 февраля 1922 г. он выступил на вечере памяти Блока в Харькове. В 1935 г. подготовил для Воронежского радио передачу о Блоке. Поэзия Блока уже с юности была близка Мандельштаму (ШВ, с. 67), критически относившемуся к символистам и символизму, но всегда выделявшему из их среды Блока (см. «Письмо о русской поэзии», «Буря и натиск» и др.). Так же и Блок, несмотря на негативное отношение к акмеизму в целом, оставил сочувственные отзывы о поэзии Мандельштама (см. А. Блок. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 371, а также восп. Н. Павлович — Блоковский сборник, Тарту, 1964, с. 472). В журн. статья состояла из двух частей: в ОП опущены начало первой (фрагм. <1> — Прилож., с. 261—265) и полностью вторая часть (фрагм. <2> — Прилож., с. 265—266); в НР за текстом ОП следует заключит. абзац журн. редакции. *«Мы помним все: парижских улиц ад...»* — из стихотв. Блока «Скифы» (1918); У Блока — «дымные громады»; ...*умолял слушать шум революции.* — В журн.: «музыку революции» — перифраза концовки статьи Блока «Интеллигенция и революция» (1918); ...*«голубой цветок» Новалиса...* — Герой романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген», поэт, ищет символический голубой цветок; ...*почти пушкинская жажда ~ еще раз заставляет вспомнить «Пир во время чумы»...* — Ср.: Ф. М. Достоевский. Пушкин. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 26, Л., 1984, с. 145—146, где упоминается также и «Каменный гость»; *«ночь лимоном и лавром пахнет...»* — из «Каменного гостя» А. С. Пушкина; *«Тихий, черный, как сова, мотор...»* — из стихотв. Блока «Шаги командора» (1910—1912). У Блока — «черный, тихий...».

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК. — Впервые: «Гостиница для путешественников в прекрасном». М., 1922, № 1 (ноябрь). Под статьей дата: 21/VII (очевидно, 1922). Ср. статьи «Девятнадцатый век» И. Киреевского (1832) и особенно «Крушение гуманизма» Блока (опубл. в 1921 г.), рассматривавшего XIX в. в свете противоречия между «цивилизацией» и «культурой». См. также: «Мандельштам говорит, что символисты ошибочно полагали, будто есть культура — и это хорошо, и есть цивилизация — и это дурно. Мандельштам говорит: «Цивилизация выдумала культуру» (Л. Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982, с. 414, запись 1933 г.). *«Шатром гигантских крыл он пригнетен к земле...»* — из стихотв. Ш. Бодлера «Альбатрос» (в журн. — «пригвожден»); *«Река времен в своем теченьи...»* — стихотв. Г. Р. Державина «На тленность» (1816). У Державина: «в своем стремленьи»; *«Неправо о вещах те думают, Шувалов...»* — из стихотв. М. В. Ломоносова «Письмо о пользе Стекла» (1752). У Ломоносова — «...ниже Минералов»; *«Лук звенит, стрела трепещет...»* — из эпиграммы А. С. Пушкина на А. Н. Муравьева (1827); ...*не голова Горгоны, а пучок морских водорослей.* — Далее в журн.: «Глубокое уважение к минувшему девятнадцатому

столетию заставляет относиться с достаточным доверием к его реакционной глубине»; *Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния...*— Вслед за А. И. Герценом и Вл. Соловьевым Мандельштам использует термин «буддизм» не как обозначение религиозного учения, а как метафору позитивизма, пассивности и антиисторизма; «*В пещере пустой...*» — из стихотв. П. Верлена «Silence» в пер. Ф. Сологуба. У Верлена: «Под чьей-то рукой Я — зыбки качанье В пещере пустой... Молчанье, молчанье!»; *Гомэ* — персонаж романа Флобера «Мадам Бовари»; *Танка* — японское канонич. нерифмованное пятистишие; *Гете и Ромен Роллан живописуют ~ но форма японско-флоберовской аналитической танки им чужда.*— Далее в журн.: «...они не могут или не хотят дать диалога, им претит подойти вплотную к индивидуальности, а тем более им чужда эстетическая попытка психологического анализа, с ее внутренней формой»; *В жилах нашего столетия ~ быть может египетской и ассирийской.*— Ср. в статье Мандельштама «Гуманизм и современность» (1923): «...Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон»; «*Ветер нам утешенье принес...*» — первая строфа стихотв. Мандельштама (1922 г.); «*Энциклопедии скептический причет...*» — из стихотв. А. С. Пушкина «К вельможе» (1830).

ЧААДАЕВ.— Впервые: «Аполлон», 1915, № 6—7 (авг.— сент.), с. 57—62, под назв. «Петр Чаадаев». Это назв. сохранено в НР. Разрозненные черн. наброски — АМ и собрание М. С. Лесмана. Статья написана не позднее осени 1914 г. (см. в письме Мандельштама редактору «Аполлона» С. К. Маковскому от 8.05.15: «В ноябре прошлого года мною была предложена «Аполлону» статья о Чаадаеве, принятая к напечатанию...» — Архив Русского музея. ф. 97, ед. хр. 155). Сохранился отзыв С. П. Каблукова о статье: «В изящном, стилистически изощренном и вполне безукоризненном изложении с совершенной отчетливостью и прекрасно размеченной краткостью рисуется образ первого совершенно свободного Русского, который одним фактом своего бытия оправдывает и свой народ и свою Родину» (Дневник. запись от 4.09.15 — ГПБ., ф. 322, оп. 1, ед. хр. 36). Об увлечении Мандельштама Чаадаевым в 1914 г., связанным, по-видимому, с выходом в 1913—1914 гг. 2-томного собр. соч. и писем П. Я. Чаадаева под ред. М. Гершензона, пишет Б. Лившиц («Полутораглазый стрелец». Л., 1933, с. 270). См. также стихотв. Мандельштама «Посох» (1914). *Чаадаев не был профессиональным писателем...*— В журн. статья начиналась так: «След, оставленный Чаадаевым в сознании русского общества,— такой глубокий и неизгладимый, что невольно возникает вопрос: уж не алмазом ли он проведен по стеклу? Это тем более замечательно, что Чаадаев не был деятелем: профессиональным писателем или трибуном...»; *...огромная внутренняя дисциплина ~ и холод маски, медали...*— Ср. о Чаадаеве в письме



Ф. И. Тютчева к нему от 13. 04. 1847: «...есть такие типы людей, которые словно медали среди человечества: настолько они кажутся делом рук и вдохновения Великого Художника и настолько отличаются от обычных образцов ходячей монеты...» (Впервые опубл.: «Русский архив», 1900, кн. III, вып. 11, с. 413); *Еще более необычным для России был дуализм Чаадаева, ясное им различие материи и духа...*— Далее в журн.: «В младенческой стране, стране полуживой материи и полумертвого духа, седая антиномия косной глыбы и организующей идеи была почти неизвестна»; *Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру.*— Далее в журн.: «... подчинила ее себе без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу»; *«О чем же мы станем беседовать?..»*— Из письма Чаадаева Пушкину от 18.09.1831 (подлинник по-франц.; см. пер. М. Гершензона в его кн.: П. Я. Чаадаев. Жизнь и мышление. СПб., 1908, с. 95); *...освистанный задорным Языковым...*— См. стихотв. Н. Языкова «К Чаадаеву» («Вполне чужда тебе Россия..», 1844); *...оторвался от «домашних» людей и интересов.*— Далее в журн.: «У него хватило мужества сказать России в глаза страшную правду, что она отрезана от всемирного единства, отлучена от истории, этого «воспитания народов богом»; *История — это лестница Иакова.*— Далее в журн.: «...по которой ангелы сходят с неба на землю. Священной должна она называться на основании преемственности духа благодати, который в ней живет...»; *«Но papa! papa!»*— Из письма Чаадаева к А. И. Тургеневу от 20.04.1833 (см.: М. Гершензон. Указ. соч., с. 299); *Таков был католицизм замоскворецкого сноба.*— Единственная фраза, вписанная Манделштамом при подготовке ОП; *Напрасно добросовестный исследователь...*— намек на М. Гершензона; *Зияние пустоты ~ отсутствующая мысль о России.*— Далее в журн. и НР: «Лучше не касаться «Апологии». Конечно, не здесь сказал Чаадаев то, что он думал о России»; *Что он думал о России,— остается тайной.*— Далее в журн.: «Начертав прекрасные слова: «истина дороже родины», Чаадаев не раскрыл их вещего смысла»; *...окружена чуждой и странной «родиной»?*— Далее в журн. и НР окончание III главки: «Попробуем проявить «Философические письма», как негативную пластинку. Может быть, те места, которые просветлеют, окажутся именно о России»; *Есть давнишняя традиционно-русская мечта...*— В журн. IV главка начиналась: «Есть великая славянская мечта...»; *«Жалкий человек... Чего он хочет?..»*— Из стихотв. М. Ю. Лермонтова «Валерик» (1840). В черн. редакции (АМ) эта цитата приводится в следующем контексте: «Чтобы понять это, вспомним слова Лермонтова, в которых русская нравственная философия нашла чрезвычайно удачное выражение («Жалкий человек...» и т. д.)»; *«Против неба — на земле...»*— из сказки П. Ершова «Конек-горбунок» (1834); *Там, в лесу готической хвои...*— В журн.: «Там, в лесу социальной церкви, где готическая хвоя не пропускает

другого света, кроме света идеи...»; *Поистине, в эти дебри культуры не ступала нога человека.*— Далее в журн. и НР главка V (см. фрагм. <2>, Прилож., с. 267—268), которой, в свою очередь, в черн. наброске (AM) предшествовал фрагм. <1> (Прилож., с. 267).

ЗАМЕТКИ О ШЕНЬЕ.— Первопубликация не разыскана. См. анонсы статьи Мандельштама «А. Шенье» («Аполлон», 1914, № 10) и его монографии «Андре Шенье» в каталоге изд-ва «Современник» («Современник». М., 1922, сб. 1, с. 2). Черн. наброски и подготовит. записи — AM (см. Прилож., с. 268—271); фрагм. <2> и <3> частично опубл. ВЛ-68, с. 200—201. См. о Шенье также строфу из допечатной редакции стихотв. Мандельштама «Ода Бетховену» (1914; БП, с. 266); *...по морскому дну идей, как по паркету...*— В ОП: «...по морскому дну, как по паркету...» (исправлено по черн.); *Человеческая мысль задыхалась от обилия непреложных истин...*— В ОП: «...от обилия ложных истин...» (исправлено по черн.); *Опустошенное сознание...*— В черн. и НР: «[Внутренне-полное, гедонистически пустое сознание...]»; *...над ее колыбелью склонялись и заботливо ее нянчили «великие принципы».*— Далее в черн. и НР: «...а в искусстве часто не поздоровится от такого ухода»; *Александрийский стих восходит к антифону...*— В черн. и НР начало этой главки — фрагм. <1> (Прилож., с. 268); *...эпитет со значением действия, то есть глагола, и т. д.*— Далее в черн.—фрагм. <2> (Прилож., с. 268—269); *...сообщает выпуклость чередованию парных стихов.*— Далее в черн.: «...а также спасает французский александриец от опасности однообразия и повторения, как знаменитый пэон вечно живет и разнообразит бессмертный русский четырехстопный ямба»; *Перед Шенье стояла задача ~ и он разрешил эту задачу.*— В черн. вместо этого — фрагм. <3> (Прилож., с. 269—270); *Бион* — очевидно, Бион Смирнский, греч. поэт-буколик II в. н. э., основатель малых жанров александрийской поэзии (Шенье подражает ему в буколиках и в «Элегии V»; *Маро К.* (1496—1544) — франц. поэт эпохи Возрождения, первый исследователь творчества Ф. Вийона. (Осенью 1913 Мандельштам посещал университетский просеминарий В. Ф. Шишмарева по Клеману Маро (Ленингр. гос. историч. архив, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 59170, л. 10—21); *Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой.*— Далее в черн.: «В другом месте мы поговорим об отношении его к Расину и французской трагедии, сейчас же я перейду к импровизационному характеру его элегий и постараюсь определить природу его импровизации»; «...звук новой, чудной лиры...» — здесь и далее из стихотв. А. С. Пушкина «К вельможе» (1830); *Пушкин объективнее и бесстрастнее Шенье ~ шумные забавы?..*— Далее в черн. отдельная заметка — фрагм. <4> (Прилож., с. 270); *...искание узды — frein...*— Далее в черн. и НР: «внутренняя пружина»; *Научная поэзия* — направление во франц. поэзии XIX — XX вв., сближавшее научное и художеств. мышление (основатель — Р. Гиль); *...или же его абстрактный ум чужд*

10 О. Мандельштам 289

пушкинской практичности? — Далее в черн. и НР отдельная заметка — фрагм. <5> (Прилож., с. 271).

ФРАНСУА ВИЛЛОН.— Впервые: «Аполлон», 1913, № 4, с. 30—35 (вслед за статьей помещены фрагменты из «Большого завещания» Вийона в пер. Н. Гумилева, ошибочно приписанные Мандельштаму в кн.: Поэты французского Возрождения. Ред. и вступ. статья В. М. Блюменфельда. Л., 1938, с. 33—35). В ОП под статьей дата: 1910 г. Отсутствующая в ОП разбивка на главки восстановлена по НР. Черн. наброски к статье (АМ), частично опубл. ВЛ-68, с. 199— см. Прилож. Среди книг Мандельштама сохранилось карманное издание «Les poèmes de Maître François Villon», Paris, [1906] (сообщ. Ю. Л. Фрейдиным). Увлеченность образом Ф. Вийона Мандельштам пронес через всю жизнь: ср. стихи, написанные 18 марта 1937 г. (автограф — ЦГАЛИ, ф. 1893, оп. 2, ед. хр. 1):

Чтоб, приятель и ветра и капель,  
Сохранил их песчаник внутри,  
Нацарапали множество цапель  
И бутылок в бутылках зари.

Украшался отборной собачиной  
Египтян государственный стыд.  
Мертвецов наделял всякой всячиной  
И торчит пустячком пирамид.

То ли дело любимец мой кровный,  
Утешительно-грешный певец —  
Еще слышен твой скрежет зубовный,  
Беззаботного права истец...

Размотавший на два завещанья  
Слабовольных имуществ клубок  
И в прощанье отдав, в верещанье  
Мир, который как череп глубок:

Рядом с готикой жил озоруючи  
И плевал на пауczy права  
Наглый школьник и ангел ворующий,  
Несравненный Виллон Франсуа.

Он разбойник веселого клира,  
Рядом с ним не зазорно сидеть:  
И пред самой кончиною мира  
Будут жаворонки звенеть...

Виллон — не вполне точная транскрипция фамилии Villon (ср. другой вариант: Вильон, напр., у Пушкина). Сейчас принято: Вийон (по норме XV в.); Роман о Розе — образец франц. лит-ры XIII в. Состоит из двух частей — куртуазно-аллегорической, рассказывающей о любовных приключениях, и сатирико-дидактической, высмеивающей пороки; Шартъе А. (ок. 1385 — ок. 1433) — франц. поэт и дипломат, автор поэмы «Жизнь четырех дам» (1424); Столкнулись две юрисдикции... — В XV в.

«школяры». т. е. студенты Сорбонны, были неподвластны королевскому суду. См. также предисл. Мандельштама к роману Ж. Ромена «Обормоты» (1925): «Обормоты» Жюлья Ромена завершают во французской литературе длинную цепь студенческих буйств и мистификаций, начинающуюся еще в 15 в. подменой вывесок и глумлением над городской стражей. о которых рассказывает мэтр Франсуа Виллон»; *Виллон ~ становится убийцей.*— Ср. описание этого эпизода у И. Эренбурга (в кн.: Франсуа Вийон. Отрывки из «Большого завещания», баллады и разные стихотворения. Пер. и биогр. очерк И. Эренбурга. М., 1916, с. 6—7); «Я хорошо знаю, что я не сын ангела...» — из «Большого завещания» Вийона, XXXVIII.

## Раздел II. РАЗГОВОР О ДАНТЕ

Впервые: О. Мандельштам. Разговор о Данте. Послесл. Л. Е. Пинского. Подгот. текста и примеч. А. А. Морозова. М., 1967. Оформление художника В. Ильющенко. Тираж 25 тыс. экз. Авторская рукопись неизвестна. Два прижизненных списка ранних редакций хранятся в ИРЛИ: ф. 630 (Изд-во писателей в Ленинграде), оп. 1, ед. хр. 125, список рукой Н. Я. Мандельштам, датируемый летом 1933 и ф. 803 (С. Б. Рудакова), оп. 1, ед. хр. 26, авторизов. список рукой С. Б. Рудакова с датой — 7.07.36. Еще один список, а также черновики и подготовит. записи — АМ. С небольшими исправлениями печатается по тексту РД, восходящему к авторизов. машинописи 1933 г., (собр. Н. И. Харджиева). Вслед за основным текстом, в порядке его развертывания, приводятся черн. фрагменты, впервые прочитанные А. Морозовым и частично опубликованные им в примеч. к РД, с. 71—84 и ВЛ-68, с. 202—203. Нумерация фрагмента условная. Печатаются: <3> — по РД и АМ; <7>, <20> и <22> по РД; <28>, <29> и <35> — по ВЛ-68; <33> — по копии, предоставленной А. А. Морозовым; остальные — по АМ. Цитаты из Данте даны по изданию: *Tutte le opere di Dante Alighieri. Nuovamente rivedute nel testo dal E. Moore. Compilato dal P. Toynbee.* 3 ed. Oxford, 1904. (Это издание находилось в личной библиотеке Мандельштама — сообщ. Ю. Л. Фрейдиным.) Переводы иностр. текстов заново выполнены Н. В. Котрелевым специально для настоящего издания.

«Разговор о Данте» был написан весной 1933 г. в Старом Крыме и Коктебеле. Там же Мандельштам читал его А. Белому и А. Мариенгофу, а осенью и зимой В. Жирмунскому, Ю. Тынянову, А. Ахматовой, Б. Лившицу — в Ленинграде, В. Пастернаку и В. Татлину — в Москве. Тогда же рукопись «Разговора о Данте» «...была переведена в «Звезду», и очень скоро выяснилось, что печатать ее не будут. То же в «Сов. пис». (Изд-во писателей в Ленинграде.— *Комм.*). (Из письма Н. Я. Мандельштам Л. Е. Пинскому, лето 1966 г.— Архив Л. Е. Пинского). См. также письмо Мандельштама в это изд-во от 3.09.33: «Прошу вернуть Л. М. Варковицкой рукопись «Разговора о Данте», отклоненную изда-

тельством» (ГБЛ, ф. 729, к. 6, ед. хр. 15). А. Ахматова вспоминает о встрече с Мандельштамом в 1933 г.: «...Осип весь горел Дантом: он только что выучил итальянский яз(ык). Читал «Бож(ественную) ком(едию)» днем и ночью. (...) Потом мы часто читали вместе Данта» (Е. И. Лямкина. Вдохновение, мастерство, труд. (Записные книжки А. А. Ахматовой).— Встречи с прошлым. М., 1978, вып. 3, с. 414). В настоящее время «Разговор о Данте» переведен на итал., англ., нем., франц., польский, чешский и др. европейские языки, а его автор включен в словник «Enciclopedia dantesca», Roma, 1971, v. III, s. 860.

«Сравнивая эту о великом итальянце со статьями 10-х или 20-х гг.,— пишет Л. Е. Пинский,— мы убеждаемся в изумительной органичности и принципиальности эстетических позиций О. Мандельштама на протяжении более чем двух десятилетий, таких бурных в истории русской и мировой поэзии. В статьях назревало то единое для всего его творчества понимание поэтического слова, которое под конец жизни выкристаллизовалось в очерке о любимом поэте, своего рода *ars poetica* О. Мандельштама. (...) Мысль Мандельштама, плод глубокого переживания от заново прочитанной «Комедии», развивается одновременно в нескольких планах — дантологическом, общетеоретическом и программно-личном. Прежде всего это новый разговор о Данте, новый подход, в принципе отличный от академического...» (РД, с. 59—60).

К гл. 1: *Поэтическая речь есть скрещенный процесс...*— Центральное в концепции Мандельштама определение поэтической речи (см. послесл. Л. Е. Пинского — РД, с. 62)<sup>1</sup>; *...привело бы к издевательствам над законом тождества...*— См.: «Утро акмеизма», с. 172; *...не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу...*— О структурном изоморфизме природы и поэзии у Мандельштама см.: Ю. Левин. Заметки к «Разговору о Данте» О. Мандельштама.— «International Journal of Slavic Linguistics and Poetics». Mouton, 1972, v. XV, p. 187—190; *...там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом ~ поэзия, так сказать, не ночевала.*— Ср. высказывание Мандельштама 1925—1926 гг.: «Поэтическое пространство и поэтическая вещь четырехмерны — нехорошо, когда в стихи попадают трехмерные вещи внешнего мира, то есть когда стихи описывают...» (Л. Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982, с. 353). Отрицая поэтичность описательного и «пересказуемого», кредо Мандельштама, по замечанию Л. Е. Пинского, применимо к «лирическому началу, как универсальной категории поэзии» и поэтому не может (строго говоря (...) и не ставит целью) раскрыть все художественное значение «Комедии» как лироэпической поэмы смешанного жанра» (РД, с. 69). См. также: Л. Баткин. Данте в восприятии русского поэта.— В сб.: Средние века, вып. 35. М., 1972, с. 285; *Дант — орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов.*— См. фрагм.

<sup>1</sup> Здесь и далее см. также примечания А. А. Морозова (РД, с. 71—84).

⟨1⟩; «...Эти обнаженные и лоснящиеся борцы...» — цит. из «Ада», XVI, 22—24; ...современное кино с его метаморфозой ленточного глиста ~ сменяют друг друга. — Ср. в шуточном наброске «Я пишу сценарий» (1927): «Кино — не литература. Надо мыслить кадрами»; *Качество поэзии определяется ~ количественную природу словообразования.* — См. черн. запись ⟨2⟩; *Великолепен стихотворный голод...* — Первонач. редакция этого фрагм. — ⟨3⟩; в ИРЛИ (ф. 630) этим текстом открывается «Разговор о Данте»; *Дадаизм* (от франц. dada — лошадка, в переносном смысле — бессвязный детский лепет) — модерн. направление в европ. искусстве 1910—20-х гг.; *Когда понадобилось начертать ~ Дант вводит детскую заумь...* — Далее в черн. фрагм. ⟨4⟩; *Творенье Данта ~ выход на мировую арену современной ему итальянской речи...* — Ср. в послесловии Л. Е. Пинского (РД, с. 65).

К гл. II: *Кто говорит — Дант скульптурен...* — См., напр.: «...скульптура чудесно передает фигуры Данте. Но не живопись» (А. К. Дживелегов. Данте Алигиери. М., 1933, с. 170); *...прославляет человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму.* — См. черн. фрагм. ⟨17⟩; *...учитель моложе ученика, потому что «бегает быстрее».* — См. «Ад», XV; ср. черн. запись ⟨5⟩, а также стихотв. Мандельштама «Новеллино» (РД, с. 76); *Авверроэс* (Ибн Рушд) (1126—1198) — араб. философ и врач, труды которого оказали большое влияние на Данте (см., напр., дантовский «Пир»). Данте помещает его в Лимб вместе с душами некрещеных младенцев и античных праведников и мудрецов («Ад», IV); *И вот читая песни Данта ~ в тембре канонады.* — Далее в черн. фрагм. ⟨6⟩; *Если бы физик, разложивший атомное ядро ~ на веки вечные чума и гроза.* — См. черн. запись ⟨7⟩; *Если бы мы научились слышать Данта ~ гомофонного трехчастного оркестра.* — См. черн. запись ⟨8⟩; *Разговор здесь необходим, как факелы в пещере.* — Далее в черн. запись ⟨9⟩; *И вот мы видим, что диалог ~ категорично, категорично, авторитарно.* — Далее в черн. фрагм. ⟨10⟩; *«Этот люд, уложенный в приоткрытые гроба, дозволено будет ли мне увидеть?..»* — Далее в черн. фрагм. ⟨11⟩, см. также ⟨12⟩ и ⟨13⟩ — черн. записи к анализу X песни «Ада»; *Фарината дельи Уберти* (нач. 13 в. — 1261) — глава флорент. гиббелинов, партии сторонников империи; *Гвидо Кавальканти* (ок. 1259—1300) — итал. поэт и философ. флорент. гвельф (сторонник власти папства), ближайший друг Данте; *Все полезные сведения энциклопедического характера...* — В черн. перед этой фразой — фрагм. ⟨14⟩; *Тень, пугающая детей и старух...* — Ср. в «Жизни Данте» Дж. Боккаччо (в кн.: Дж. Боккаччо. Малые произведения. Л., 1975, с. 546—547); *...фонетический свет выключен. Тени сизые смешались.* — Очевидно, отголосок прочтения Мандельштамом статьи С. И. Бернштейна «Опыт анализа «словесной инструментовки» (1-я строфа стихотворения Тютчева «Сумерки»)». — В сб.: Поэтика. V. Л., 1929, с. 156—192 (сообщ. Р. Д. Тименчиком); *Удлиняясь,*

поэма ~ звучит как начало.— О терцине и о принципе как бы бесконечной цепи см. в послесл. Л. Е. Пинского: «Терцина — версификационно отвлеченная «химическая формула» свойств поэтической речи, как они изложены в этюде» (РД, с. 66); ...указывают на единый сдвиг, или катастрофу, как на общий источник формообразования.— По замечанию А. Морозова, для Мандельштама все свершающееся «имеет образ происшествия, события, грозы» (РД, с. 77); Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны...— Один из основных принципов ассоциативной поэтики Мандельштама, с которым непосредственно связаны принцип семантического сцепления слов в контексте стихотворения или поэтической книги (см. статью Л. Я. Гинзбург «Поэтика ассоциаций» в ее кн. «О лирике». Л., 1974, с. 354—397; также в зап. книжках А. Ахматовой: «Осип (<...>) начал проповедовать систему «знакомства слов». Он так и говорил: «Надо знакомить слова друг с другом»... (Е. И. Лямкина. Указ. соч., с. 413); У Данта не одна форма, но множество форм.— См. фрагм. <15> и <16>; ...форма выжимается из содержания-концепции ~ только из влажной губки или тряпки.— Ср. в стихотв. Б. Пастернака «Что почек, что клейких заплывших огарков...» (1914): «Поэзия! Греческой губкой в присосках Будь ты <...> А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги». См. также: Б. Пастернак. «Несколько положений».— Альм. «Современник», 1922, № 1; Литературная критика подошла бы к методу живой медицины.— В черн. далее фрагм. <17>, часть которого, обозначенная отточием, использована в основном тексте: «Non fese al corso ~ (звукоподражательное словечко — «треск»)».— См. в наст. издании с. 141.

К гл. III. Дантовские сравнения никогда не бывают описательны, то есть чисто изобразительны.— Ср. фрагм. <35>.

К гл. IV: «Тень Данта с профилем орлиным...» — из стихотв. А. Блока «Равенна» (1909); см. черн. запись <18>; У меня перед глазами фотография с миниатюры...— См. в каталоге: L. Volkman. Iconografia dantesca. Leipzig, 1897, S. 26 (упомянутая миниатюра относится к 1400 г.); Шпенглер, посвятивший Данту превосходные страницы...— См.: О. Шпенглер. Закат Европы, т. 1. М.— Пг., 1923; Чисто исторический подход к Данту ~ как политический или богословский.— Сам Данте в письме к Кан Гранде говорит о четырех смыслах своей поэмы: буквальном, аллегорическом, моральном и анагогическом (мистико-богословском). В неопубл. части своего послесл. Л. Е. Пинский развил и применил тот же принцип для характеристики этюда Мандельштама: «Дантологический план — это буквальный, частный и низший, план статьи; теория поэтической речи — общий и низший (соответствует моральному плану.— Комм.); Мандельштаму, как и читателю, важнее был третий (аллегорический.— Комм.) план — автокомментаторский

(личный) (т. е. частный. — *Комм.*) и высший. За ним проступает наиболее важный (соответствующий анагогическому) план — вопрос о судьбе поэзии, о ее спасении, о выходе из переживаемого в наше время во всем мире кризиса поэзии, — программно-полемический — общий и высший — план этюда» (Архив Л. Е. Пинского); ср. также Л. Б а т к и н. Указ. соч. с. 285, *Образное мышление ~ обращаемостью или обратимостью.* — В черн. далее фрагм. <19>.

К гл. V: ...вся «Divina Commedia», как было уже сказано, является *вопросником и ответником*... — Мандельштам имеет в виду оставшийся в черновиках фрагм. <20>; *Гераклитова метафора* — от афоризма Гераклита Эфесского: «Нельзя дважды войти в одну и ту же реку». По Ю. Левину, гераклитова метафора — это «единый диффузный образ, рациональное осмысление и пересказ которого невозможны, т. к. образующие его семантические элементы не образуют статической иерархии» (Ю. Левин. Указ. соч., с. 196); *Мне уже не раз приходилось говорить ~ бессильно перед ним.* — В РД: «...бессильно перед ними». Исправлено по списку С. Б. Рудакова в соответствии с правкой Мандельштама; «*Далековатость*» (*выражение Ломоносова*)... — Вдова поэта писала Л. Е. Пинскому: «Термин Ломоносова «далековатость» — напомнил Белый. Он недавно закончил книгу о Гоголе и, слушая («Разговор о Данте». — *Комм.*), сводил схожие места. Вероятно, их много» (Архив Л. Е. Пинского), см. также фрагм. <17>; *...Атлантика всасывает Одиссея, проглатывает его деревянный корабль.* — Далее в черн. фрагм. <21>; *Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности.* — В способности Данта «говорить с читателем XX века как живой с живым — на языке поэтического слова» Л. Е. Пинский видит один из важнейших аргументов Мандельштама «против аллегорического метода», против «невежественного культа» мистики и «таинственности» Данте, а тем самым против интерпретации поэтичности поэмы в духе «скульптурности» (РД, с. 61). По мысли Пинского, «Разговор о Данте» — в какой-то мере еще и разговор <...> против символизма с его установкой на аллегоричность и мистическую двуплановость, при которой поэтич. слово подчинено слову мистическому. Символизму и его «соборному» принципу противостоит классицистская поэтика акмеизма, основывающаяся на принципах «отбора» и обмирщения поэтич. речи (Архив Л. Е. Пинского, из набросков к послесл.); *Парацельс* (фон Гогенгейм) Ф. (1493—1541) — знаменитый нем. врач и естествоиспытатель-новатор, основывался на опытном изучении природы и первым подошел к жизни как к химическому процессу; *Карл Пятый* (1500—1558) — император Священной Римской империи; *Песнь двадцать шестая ~ не разбирает того, что вблизи.* — Этот фрагм. в списке С. Б. Рудакова заключен в квадратные скобки; «*уступчивостью речи русской*» — из стихотв. М. Цветаевой «Над синевою подмосковных рощ...» (1916).



К гл. VI: *Нам уже трудно себе представить ~ как свежая газета, как настоящий экстренный выпуск.*— Ср. в статье «Огюст Барбье»: «Божественная комедия» была для своего времени величайшим политическим памфлетом»; ...хриплый бас экзаменатора и дребезжащий голосок бакалавра.— Далее в черн. фрагм. <22>; ...эксперименте со свечой и тремя зеркалами...— См. «Рай», II; ...Дант угадывает слоистое строение сетчатки...— См. «Рай», XXVI; *Когда читаешь Данта ~ переселяешься на действительное поле поэтической материи...*— Сквозное для этюда уподобление поэзии силовому потоку, полю с его континуально-волновой природой (см., напр., фрагм. <7>), связано с некоторыми современными Мандельштаму теоретическими достижениями физики и, в особенности, биологии и углубляет естественнонаучную проблематику в прозе Мандельштама (см. «Путешествие в Армению» (1933), «К проблеме научного стиля Дарвина» (1932), а также серию заметок о натуралистах — ВЛ-68, с. 189—199) ...усадить его за своеобразным кипротинским табльдотом...— *Кипротин В. Я.* (р. 1898) — сов. литературовед, в 1930-е гг. входил в редколлегию журнала «Литературная учеба»;

К гл. VII: ...*достижие драматической оперной зрелости, как, например, знаменитая кантилена Франчески.*— См. «Ад», V; Уголино делла Герардеска — глава Пизанской республики, *Ансельмуччио* — внук Уголино (у Данте назван сыном).

К гл. VIII: *Так хочется сказать о звуковом колорите тридцать второй песни* «Inferno».— См. черн. фрагм. <23>.

К гл. IX: «Inferno» — это *ломбард ~ городского эгоизма.*— Ср. фрагм. <26>; ...*только живопись, притом новая, французская, еще не перестала слышать Данта.*— См. гл. «Французы» в «Путешествии в Армению» (1933); *Мы описываем как раз ~ намеренья и амплитудные колебанья.*— В списке С. Б. Рудакова — «амплитуды колебания». К этому месту относится, по-видимому, черн. фрагм. <24>.

К гл. X. *Задолго до азбуки цветов Артура Рембо...*— Имеется в виду сонет А. Рембо «Гласные» (1883).

К гл. XI: ...*камень как бы дневник погоды, как бы метеорологический сгусток.*— Ср. «Грифельную оду» Мандельштама (1923) и черн. фрагм. <28>; *Прелестные страницы, посвященные Новалисом горнячку, штейгерскому делу...*— Имеется в виду роман Новалиса «Генрих фон Офтердинген», гл. 5; ...и *Гомер ~ в сообществе Вергилия, Горация и Лукиана...*— Неточность: возвращающегося в Лимб Вергилия приветствуют Гомер, Гораций, Овидий и Лукан — четыре наиболее выдающихся, в представлении Данте, поэта древности («Ад», IV). Поэма

Лукана «Фарсалия, или О гражданской войне» — один из важных источников «Божеств. комедии»; *Показателями стояния времени...* — В списке С. Б. Рудакова: «Показателями строения времени...»; *...определить метафору можно только метафорически...* — См. черн. фрагм. <25>; *...«уличная» песнь «Чистилища»...* — Песнь VI: в ней упоминаются флорентийцы *Марцукко* Скорниджани, проявивший необычайную силу духа и простивший убийцу своего сына, и *Пьетро де ла Брочья* (Пьер де ла Брос) — придворный франц. короля Филиппа III Смелого, казненного по проискам «брабантки» — королевы Марии Брабантской; ср. черн. фрагм. <32>: *...как альциона, вьющаяся за батюшковским кораблем.* — См. стихотв. К. Н. Батюшкова «Тень друга» (1814); *Говоря о Данте, правильное иметь в виду порывообразование, а не формообразование...* — Далее в черн. следовали фрагм. <26> и <27>; *Предметом науки о Данте ~ изучение соподчиненности порыва и текста.* — См. черн. запись <36>.

ЧЕРНОВЫЕ НАБРОСКИ К «РАЗГОВОРУ О ДАНТЕ». Фрагм. <1>: *Здесь уместно поговорить о понятии так называемой культуры...* — Ср. о культуре как о «системе тончайших принуждений» (Вяч. Иванов) и как о «рабстве египетском» (М. Гершензон) в кн.: Вяч. Иванов и М. О. Гершензон. Переписка из двух углов. Пг., 1921; Фрагм. <3>: *Один только Пушкин ~ зрелого понимания Данта.* — Ср. в письме П. Я. Чаадаева А. С. Пушкину от 19.09.1831: «Вот, наконец, вы — национальный поэт; (...) Мне хочется сказать: вот, наконец, явился наш Дант... может быть, слишком поспешный» (П. Я. Чаадаев. Соч. и письма. М., 1914, т. 2, с. 182); Фрагм. <4>: «*Col quale il fantolin corre alla mamma...*» — В АМ: «...*E come il fantolin...*»; Фрагм. <11>: *Иосафат* — название долины, где, по христианским представлениям, произойдет Страшный Суд; *Эпикур* (ок. 341—270 до н. э.) — древнегреч. философ-материалист, особенно популярный среди флорентийских гиббелинов; Фрагм. <23>: *Песнь тридцать третью...* — надо: «тридцать вторую»; Фрагм. <33>, <34>, <35>, — подготовительные записи, <37> — попутная запись, сделанная во время работы над «Разговором о Данте»: М. А. Волошин (1877—1932) — поэт и художник, жил долгое время в Коктебеле, где организовал широко известный «Дом поэта». Знакомство с ним Мандельштам состоялось в 1909 г. в Гейдельберге (см. письмо Мандельштам М. Волошину — ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 818 — сообщ. В. Купченко), впоследствии Мандельштам неоднократно бывал в Коктебеле; *Ифигениева бухта* — имеется в виду Коктебельский залив.

### Раздел III. СТАТЬИ И РЕЦЕНЗИИ

Печатаются по текстам первых публикаций, кроме особо оговоренных случаев. Выстроены в примерном хронологическом порядке, установленном отдельно для статей и для рецензий.

## СТАТЬИ

УТРО АКМЕИЗМА.— Впервые: «Сирена» (Воронеж), 1919, № 4—5, 30 янв., с. 69—74. Перепеч. в кн.: Литературные манифесты. (От символизма к Октябрю). Сб. материалов. М., 1929, с. 45—50. В экземпляре этой книги из библиотеки Е. Я. Хазина (собрание А. Ж. Аренса) автором вписана дата: 1912 г. Н. И. Харджиев датирует статью маем 1913 г. (БП, с. 255). Полемизируя с программными выступлениями символистов и футуристов 1912—1913 гг. (см., напр., статьи Вяч. Иванова и А. Белого в «Трудах и днях», 1912, № 1, коллективную «Пощечину общественному вкусу» (дек., 1912) или «Декларацию слова, как такового» А. Крученыха (апр., 1913), Мандельштам предложил «Утро акмеизма» как манифест акмеистов. Но статья была отвергнута Н. Гумилевым и С. Городецким, манифесты которых — «Наследие символизма и акмеизм» и «Некоторые течения в современной русской поэзии» — помещены в журн. «Аполлон» (1913, № 1, с. 42—50). См. более поздние оценки Мандельштамом акмеизма в «О природе слова» (1922) и письме к Л. Горнунгу о его стихах в августе 1923 г.: «...в них борется живая воля с грузом мертвых, якобы «акмеистических» слов. Вы любите пафос. Хотите ощутить время. Но ощущение времени меняется. Акмеизм двадцать третьего года — не тот, что в 1913 году. Вернее, акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь «совестью» поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия. Не презирайте современных поэтов. На них благословение прошлого» (архив Л. В. Горнунга). Ср. также определение, данное Мандельштамом на вечере его стихов в ленингр. Доме Печати в февр. 1933 г.: «Акмеизм — это была тоска по мировой культуре» (из восп. С. Гитович об А. Ахматовой — архив Е. Э. Мандельштама). *...я говорю, в сущности, сознанием, а не словом.* — В экземпляре книги из библ-ки Е. Я. Хазина автором исправлено: «...[сознанием] знаками, а не словом»; *Сознание своей правоты нам дороже всего в поэзии...* — Ср. раннюю редакцию статьи «О собеседнике» (Прилож., с. 259), а также допечатн. редакцию стихотв. «Рояль» (1931, БП, с. 289): «В нем росли и переливались Волны внутренней правоты...»; *Владимир Соловьев испытывал особый пророческий ужас перед седыми финскими валунами.* — См., напр., стихотв. В. Соловьева «Колдункамень» (1894), а также «В окрестностях Або» (1894) и «В стране морозных вьюг, среди седых туманов...» (1882); «...иль был низвергнут мыслящей рукой...» — из первонач. редакции стихотв. Ф. И. Тютчева «Problème» (1833), с которым связано название первой книги стихов Мандельштама «Камень» (1913); *На этот вызов можно ответить ~ кладут его в основу своего здания.* — Ср. стихотв. Мандельштама «Notre Dame» (1912), а также рец. С. Городецкого на первое издание книги стихов «Камень» («Гиперборей», 1913, № 6, с. 27); *Хорошая стрела готической колокольни...* — Ср. стихотв. Мандельштама «Я нена-

вижу свет...» (1912); ...в произведениях, возникших на романской почве около 1200 года.— Имеется в виду «Время Кретьена де Труа» (1160—1190-е гг.) — период наибольшего расцвета средневекового рыцарского романа. В это же время складывается и героический эпос «Песнь о Роланде»; «...легче и вольнее подвижные оковы бытия». — Из восьмистишия С. Городецкого в кн. «Цветущий посох». СПб., 1914, с. 27 (сообщ. Р. Д. Тименчиком). У Городецкого: «...вольней и веселее Носить подвижные оковы бытия».

ПИСЬМО О РУССКОЙ ПОЭЗИИ.— Впервые: «Советский юг» (Ростов-н/Д), 1922, 21 янв. Перепеч.: «Батумский час», 1922, 11 февр., с некоторыми исправлениями — «День поэзии. 1981». М., 1981, с. 196—198, публ. С. Василенко и Ю. Фрейдина. Отрывок об А. Ахматовой процитирован в кн. Л. Озерова «Работа поэта». М., 1963, с. 185. *Голенищев-Кутузов* А. А. (1848—1913) — рус. поэт, писал об уходящем мире дворянских усадеб; «Мы помним все...— См. примеч. к «Барсучьей норе», с. 286; *Гарциа* (Гарсиа) М. (1805—1906) — выдающийся исп. певец (бас) и педагог по вокалу; ...от «Концерта» в Palazzo Pitti Джорджоне...— Картина Джорджоне «Концерт» находится в Палаццо Питти (галерея во Флоренции); «Сердцу обида куклы...» — из стихотв. И. Анненского «То было на Валлен-Коски» («Трилистник осенний»).

КОЕ-ЧТО О ГРУЗИНСКОМ ИСКУССТВЕ.— Впервые: «Советский юг» (Ростов-н/Д.), 1922, 19 янв. Перепеч. в газ. «Батумский час» (номер не разыскан, указание на это содержится в статье Т. Табидзе «41 градус». Директор Терентьев.— «Рубикон», Тифлис, 1923, № 11, на груз. языке. Сообщ. Т. Никольской). Мандельштам впервые попал в Грузию летом 1920 г., когда вместе с братом А. Э. Мандельштамом, а также И. Эренбургом и его женой выбирался из занятого войсками Врангеля Крыма через Батум и Тифлис (см.: И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. М., 1961, кн. I—II, с. 508—517; Н. Табидзе. Память. «Дом под чинарами. 1976». Тб., 1976, с. 41—42; Н. М и ц и ш в и л и. Перезитое. Тб., 1963, с. 164—166). Второй раз он побывал в Грузии летом и осенью 1921 г. В этот приезд он перевел стихи Важа Пшавела, И. Гришавили, Т. Табидзе, Г. Леонидзе, Н. Мицишвили, В. Гаприндашвили (см.: Поэты Грузии. Тифлис, 1921; И. Г р и ш а ш в и л и. Стихи. Тифлис, 1922). «Осип всерьез и глубоко полюбил грузинскую поэзию. Грузинские стихи он слушал, как музыку, просил при этом читать помедленней, выделяя мелодию. Больше других он восторгался Бараташвили и Важа Пшавела, знал наизусть бараташвилиевскую «Серьгу» в переводе В. Гаприндашвили...» (из восп. К. Надирадзе — записано П. Нерлером). См. также: А. П а р н и с. Заметки о пребывании Мандельштама в Грузии в 1921 году.— В сб.: «L'avanguardia a Tiflis». Venezia, 1982, p. 211—227. Еще две встречи Мандельштама с Грузией состоялись весной и осенью 1930 г., до и после путешествия в Армению. Именно в Тифлисе, в

окт. 1930 г., после долгого перерыва он снова начал писать стихи (цикл «Армения» и др.). *«На холмы Грузии легла ночная мгла...»* — У Пушкина: *«На холмах Грузии лежит...»*; *«Пену сладких вин...»* — из стихотв. М. Ю. Лермонтова «Спор» (1841); *Русские администраторы начала прошлого века с Воронцовым-Дашковым во главе...* — Очевидно, имеется в виду не И. И. Воронцов-Дашков (1837—1916), наместник Кавказа в 1905—1915 гг., а генерал-фельдмаршал М. С. Воронцов (1782—1856), назначенный наместником Кавказа в 1844 г. в условиях войны с горцами; *Сейчас в Грузии стоном стоит клич: «Прочь от Востока...»* — Ср. у И. Гришашвили, издававшего в 1917—1924 гг. журн. «Лейла», где пропагандировались достижения культуры Востока: «Теперь (в 20-е гг.—*Комм.*) модно отрешиваться от Востока, но не надо забывать, что Грузия — часть этого самого Востока» (И. Гришашвили. Литературная богема старого Тбилиси. Рус. перевод: Тб., 1977, с. 47); *...мощное искусство Пиросмановили.* — Под впечатлением от его живописи Мандельштам намеревался написать исследование «Вывески Москвы» («Искусство и промышленность». М. 1924, № 2, с. 56); *«Шамиль со свежо караулом...»* — Точный текст надписи: «Шамирь са свежо караулом...»; *«Твои встречи — люди мирные...»* — из промежуточной редакции законченного в ноябре 1921 г. перевода поэмы Важа Пшавела «Гоготур и Апшина» (подстрочник, по свидетельству Н. Я. Мандельштам, подготовили Т. Табидзе и П. Яшвили). Одобренный и принятый Наркомпросом к печатанию («Фигаро», Тифлис, 1921, 4 дек.), перевод не вышел; отрывки из него опубл. в «Фигаро» (1922, 6 февр.) и «Пламя» (Тифлис, 1923, № 1, с. 18). Вернувшись в Москву, Мандельштам заключил 22.04.22 договор с Госиздатом на издание этого перевода (ЦГАОР, ф. 395, оп. 10, ед. хр. 54, л. 64, и ед. хр. 53, л. 40). В нач. 1923 г. перевод был передан изд-ву «Всемирная литература» (ЛГАЛИ, ф. 2968, оп. 1, ед. хр. 53, л. 250) и опубл. в журн. «Восток», 1923, кн. 3, с. 1—13, под ред. и с послесл. К. Дондуа (см. также: Важа Пшавела. Поэмы. М., 1935, с. 7—21). Этот перевод стал подлинным открытием Важа Пшавела для широкого русского читателя (см.: А. Цыбулевский. Русские переводы поэм Важа Пшавела. (Проблемы, практика, перспективы. Тб., 1974); *«Голубые Роги» почтиаются в Грузии верховными судьями...* — Эти выпады не остались без ответа (см., напр., упом. статью Т. Табидзе в «Рубиконе»).

**КРОВАВАЯ МИСТЕРИЯ 9-ГО ЯНВАРЯ.** — Впервые: «Советский юг» (Ростов-н/Д), 1922, 22 янв. (спец. номер, посвященный очередной годовщине расстрела мирной демонстрации 9 января 1905 г.). Перепеч. в кн.: «Ленинградская панорама». Л., 1984, с. 487—490 (публ. С. Василенко и П. Нерлера). *Когда режиссер затевает массовую постановку...* — В период гражданской войны в Петрограде родился новый театральный жанр — массовые инсценировки, или действия, посвященные историче-

ским революционным событиям и во многом построенные на импровизации и самодеятельности сотен или тысяч участников. Они ставились в залах, казармах, на ступенях зданий, на площадях. Неоднократно инсценировались и события 9 января 1905 г. Мандельштам, вернувшийся в Петроград в сер. окт. 1920 г. после двухлетнего отсутствия, мог увидеть самую массовую (ок. 10 тыс. статистов) из постановок — «Взятие Зимнего дворца», устроенную по сценарию Н. Н. Евреинова на пл. Урицкого (Дворцовой) в третью годовщину Октябрьской революции; *Тарле Е. В.* (1875—1955) — сов. историк, в 1903—1917 гг. приват-доцент СПб. ун-та. В 1905 г. была выпущена почтовая карточка, запечатлевшая раненого Тарле, в действительности пострадавшего во время демонстрации студентов университета 17.10.05. (сообщ. А. Е. Парнисом); *Даже хитрый мужичонка в далекой Сибири...* — Григорий Распутин.

ШУБА.— Впервые: «Советский юг» (Ростов-н/Д), 1922, 1 февр. Перепеч. в кн.: «Ленинградская панорама». Л., 1984, с. 490—493 (публ. С. Василенко и П. Нерлера). Мандельштам прибыл в Ростов-на-Дону, возвращаясь из Грузии, в середине января 1922 г. и провел в нем около месяца. «Конец» купленной в Ростове шубы (на ней спал М. Пришвин, сосед Мандельштама по Дому Герцена в Москве 1922—1923 гг.; шуба сгорела от вспышки самодельного примуса) описан в рассказе М. Пришвина «Сопка Маира» («Литературная учеба», 1980, № 1, с. 127). *Дом искусств* (ДИСК) — в 1919—1922 гг. общежитие писателей и художников в Петрограде (ул. Мойка, 59). Мандельштам жил в нем зимой 1920—1921 гг. в так называемой «квартире 30а» (см.: В. Шкловский. Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1918—1923 гг. Л., 1924, с. 134—137); *...особенно Виктор Борисович Шкловский...* — См. о нем в наброске Мандельштама (сер. 20-х гг.): «Его голова напоминает мудрый череп младенца и философа. Это смеющийся и мыслящий транс. Я представляю себе Шкловского, диктующего на Театральной площади. Толпа окружает его и слушает, как фонтан. (...) Ему нужна оправа из легкого пористого туфа. Он любит, чтобы ему мешали, не понимали его и спешили по своим делам. Улыбка Шкловского говорит: все пройдет, но я не иссякну, потому что мысль — проточная вода» (Семейный архив В. Б. Шкловского).

«ГРОТЕСК». — Впервые: «Обозрение театров гг. Ростова и Нахичевани-н/Д», 1922, № 6 (11), 29 янв.—1 февр., с. 5. Перепеч.: «Дон», 1982, № 9, с. 165—166 (публ. Е. Корнилова). В предыдущем номере «Обозрения...» напечатаны стихотв. Мандельштама «Чуть мерцает призрачная сцена...» (1920) под названием «Театральный разъезд» и очерк Я. Перовича «Наши гости», посвященный приезду в Ростов Мандельштама и С. Есенина. «Гротеск» — сатирич. театр малых форм в Ростове-

н/Д; ведущие артисты — В. Я. Хенкин и Ф. Н. Курихин. О «Гротеске» см.: А. Г. Алексеев. Серьезное и смешное. М., 1967, с. 99—114; Е. Корнилов. Новое лицо российского театрального Сатирикона. «Дон», 1982, № 9, с. 164—167; ...знаменитый страсбургский пирог... — реминисценция из «Евгения Онегина» («...И Страсбурга пирог нетленный...» — гл. 1, строфа XVI), далее еще реминисценции из Пушкина — «невидимкой при луне» («Бесы») и «предчувствием томим» («Цыганы»); «Бродячая собака» — литературно-художественное кабаре в 1911—1915 годах в Петербурге, на Михайловской пл. (ныне пл. Искусств) (см.: А. Е. Парнис, Р. Д. Тименчик. Программы «Бродячей собаки». — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1983. Л., 1985, с. 160—257). Об участии Мандельштама в жизни «Бродячей собаки» см. в мемуарах: В. Пяст. Встречи. М., 1929, с. 254—261 и Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 263—269; «Дом интермедии» — театр малых форм в Петербурге (1910—1911); Потемкин П. П. (1886—1926) — рус. поэт, сотрудник журн. «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», один из завсегдатаев «Бродячей собаки», автор скетчей и пьес для этого кабаре и театров «Летучая мышь», «Кривое зеркало», «Дом интермедии»; «Вампука» — термин, обозначающий бессмысленные, ходульные театральные штампы. Возник после постановки реж. Р. А. Унгерном оперы-пародии «Вампука, невеста африканская: во всех отношениях образцовая опера» в театре «Кривое зеркало» (1909). В янв. 1922 г. в «Гротеске» шла «Вампука» М. Волконского (муз. В. Эренберга); «Камина красного тяжелый, зимний жар...» — здесь и далее из стихотв. А. Ахматовой «Да, я любила их, те сборища ночные...» (1917). У Ахматовой: «Над черным кофеом пахучий, тонкий пар...»; «как льдинка в пенистом вине» — из стихотв. А. Ахматовой «Приду туда, и отлетит томлень...» (1916); «Кривое зеркало» (театр Буфф) — пародийно-сатирический театр малых форм в Петербурге — Ленинграде (1908—1931; руководитель А. Р. Кугель, режиссер — Н. Н. Евреинов). В нем играли Ф. Н. Курихин, В. Я. Истомин (Хенкин), С. И. Антимонов и др. В альбоме С. Антимонова сохранилось посвященное ему шуточное стихотв. Мандельштама «Актору, играющему испанца (Загадка и разгадка)» (ЦГАЛИ, ф. 2353, оп. 1, ед. хр. 22, л. 62); «Би-ба-бо» — в 1917—1918 гг. кабаре в Петрограде (сообщ. Р. Д. Тименчиком); Мисс — псевдоним художницы А. В. Ремизовой, сотрудницы «Сатирикона»; Агнивцев Н. Я. (1888—1932) — рус. поэт, автор популярных куплетов и эстрадных песенок. В «Гротеске» шли его пьесы «Санкт-Петербург», «Дама в карете», «Фуфыра и сморчок», «Черный паж» и др.; ...этот Кузмин на сахарине с маргариновым старым Петербургом... — Намек на книгу стихов Агнивцева «Санкт-Петербург» (Тифлис, изд. театра «Кривой Джимми», 1921); Курихин Ф. Н. (1881—1951) — рус. сатирич. актер, создатель образа «стесняющегося конферансье», один из организаторов (совм. с К. А. Марджановым и Ю. Э. Оза-

ровским) путешествующего театра «Кривой Джимми» (отсюда — *джиммисты*), на спектаклях которого Манделъштам мог побывать в 1919—1921 гг. в Киеве и Тифлисе.

ОГЮСТ БАРБЬЕ. (Поэт Парижской революции 1830 г.) — Впервые: «Прожектор», 1923, № 13, 15 авг., с. <26>, там же — «Собачья склока» О. Барбье в пер. Манделъштама. Перепеч.: ВЛ-86, с. 208—210. Переводы из Барбье собраны в БП, с. 236—242; с ним связано стихотв. Манделъштама «Язык булыжника мне голубя понятней...» (1923). Черн. наброски к статье — АМ. О революционных событиях во Франции Манделъштам упоминает также в статьях «Конец романа», «Заметки о Шенье» и предисловиях к романам «Девяносто третий год» В. Гюго (1927) и «Тудиш» Л. Сент-Огана (1925). *Эти три дня заслужили и получили своего поэта.* — Ср. в предисл. Манделъштама к переведенной им с нем. яз. книге М. Бартеля «Завоюем мир!» (1925): «Если бы не война и не русская революция, мы бы никогда не увидели Бартеля во весь рост. История оставит за ним имя поэта германского «Марта», поэта 19-го года, подобно тому, как Барбье был вынесен на гребень революции 1830 года»; ...«*Божественная комедия*» была для своего времени величайшим политическим памфлетом. — Далее в черн. фрагм. (Прилож., с. 275), частично опубл. Н. И. Харджиевым (БП., с. 314); *Стасюлевич М. М.* (1826—1911) — рус. историк и публицист, редактор и издатель «Вестника Европы» и общедоступной «Русской библиотеки»; «*Святая сволочь*» — из стихотв. О. Барбье «Собачья склока» в пер. Манделъштама.

ЛИТЕРАТУРНАЯ МОСКВА. — Впервые: «Россия», 1922, № 2 (сент.), с. 23—24. *Долидзе Ф. Я.* (1883—1977) — известный в нач. века антрепренер и устроитель поэтических вечеров; *Азуркеты* (ныне Махарадзе) — город в Зап. Грузии, центр Гурии; *Когда ~ Маяковский чистил поэтов по алфавиту.* — Имеются в виду два вечера В. Маяковского в Большой аудитории Политехнического музея под названием «Чистка современной поэзии» (19.01 и 17.02.22); *Аксенов И. А.* (1884—1935) — литератор, в 1922 г. возглавлял Всероссийский Союз поэтов. В июле или начале августа 1922 г. выступал на собрании Союза, посвященном памяти В. Хлебникова, умершего 28 июня 1922 г. («Россия», 1922, № 1 (авг.), с. 32—сообщ. А. Е. Парнисом). О В. Хлебникове и теории относительности см. в его статье «К ликвидации футуризма» («Печать и революция», 1921, кн. 3, с. 86); ...*просвещенный* «*Вестник литературы*» ~ *высокомерной заметкой на великую утрату.* — Речь идет о некрологе в «Лит. записках» (журнал, сменивший «Вестник литературы»): «У него были поэтические способности, литературные знания и напряженные запросы (...), он умел писать стихи неумелые...» и т. д. («Лит. записки», 1922, № 3, с. 13, подп.: «Г-д — очевидно, А. А. Горнфельд); ...*богородичное рукоделие Марины Цветаевой...* — Здесь и далее,



по-видимому, подразумевается сборник М. Цветаевой «Версты» (1921), большая часть стихов которого была написана еще в 1916 г. (стихи о Москве, в т. ч. и посвященные — без указания посвящения — самому Мандельштаму); *Радлова* (Дармолатова) А. Д. (1891—1941) — поэтесса и переводчица, автор сборников «Соты» (1918), «Корабли» (1920) и «Крылатый гость» (1922); *Адалис* (Ефрон) А. Е. (1900—1969) — поэтесса и переводчица, печаталась с 1918 г. (позднее, в Воронеже в 1935 г. Мандельштам напечатал одобрительную рец. на сборник ее стихов); *Парнок* (Парнах) С. Я. (1885—1933) — поэтесса и переводчица, автор сборников «Стихотворения» (1916), «Розы Пиэрии» (1922), «Лоза» (1923); *Маф* (МАФ) — «Московская — в будущем международная — ассоциация футуристов» — издательство, организованное В. Маяковским (см.: В. Катанян. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е. М., 1985, с. 296); «*Лирический круг*» — литературная группа, в которую входили А. Ахматова, К. Липскеров, О. Мандельштам, С. Парнок, С. Шервинский, В. Ходасевич, А. Эфрос и др.; ...*Маяковский, основывая свою «поэзию для всех»...* — Ср. высказывание Мандельштама, выступавшего в Политехническом музее в дек. 1932 г.: «Маяковский — точильный камень нашей поэзии!» (из неопубл. восп. Е. К. Осмеркиной-Гальпериной, с разрешения автора). Ср. также об «океанической вести о смерти Маяковского» — ВЛ-68, с. 186.

ЛИТЕРАТУРНАЯ МОСКВА. Рождение фабулы. — Впервые: «Россия», 1922, № 3 (окт.) с. 26—27. *Быт — это мертвая фабула, это гниющий сюжет...* — Ср. черн. набросок Мандельштама (1930-е): «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 укладывается в общую картину мира, — он дает «полуфабрикат» ужаса или косности — их сырье, вызывающее у нас гадливое чувство и больше известное в благожелательной критике под ласковой кличкой «быта» (ВЛ-68, с. 204); *Нынешние русские прозаики ~ У них нет фабулы.* — На отсутствие фабулы в «деревенской прозе» 20-х гг. Мандельштам указывал в «Письме тов. Кочину» (1929): «Я думаю, это происходит от литературного барства, которым мы еще заражены. Ведь хорошая, интересная фабула — это признак уважения писателя к своему герою»; «*Крылышка золотописьмом тончайших жил...*» — из стихотв. В. Хлебникова «Кузнечик» (1908 или 1909). У Хлебникова: «прибрежных много трав и вер»; ...*эпический разговор дьякона в бане с неким Драубэ...* — Эпизод из повести Б. Пильняка «Метель» (впервые: альм. «Пересвет». М., 1922, с. 3—22); У Пильняка — Драбэ; «*Гибкий, резвый, звучный, ясный...*» — из восьмистишия Ф. И. Тютчева «Вечер мгlistый и ненастный...» (1836). У Тютчева: «Гибкий, резвый, звучно-ясный <...> Он всю душу мне потряс!»

БУРЯ И НАТИСК.— Впервые: «Русское искусство», 1923, № 1 (февр.), с. 75—82. В анонсе журнала иное название: «О современной русской поэзии» («Накануне», 1923, 30 янв., «Лит. приложение», № 37, с. 7). Первоначально входила в состав ОП (НР, л. 37—46). «Буря и натиск» («Sturm und Drang») — лит. движение в Германии в 1770-х гг., выступившее против нормативной эстетики классицизма. *Несколько лучше обстоит дело со сложным византийско-эллинистическим миром Вячеслава Иванова.*— Об оценке Манделштамом творчества В. Иванова и об отношениях между поэтами см. статью А. Морозова «Письма О. Э. Манделштама к В. И. Иванову — Записки отдела рукописей ГБЛ им. В. И. Ленина. М., 1975, вып. 36, с. 258—274; От «Стальной цикады» Анненского к «Стальному соловью» Асеева... — названия стихотв. И. Анненского («Я знал, что она вернется...», 1910) и стихотв. Н. Асеева («Со сталелитейного стали лететь...», 1922); ...новый «Ролла»... — Одна из частей книги М. Кузмина «Глиняные голубки» (Пг., 1914) называется «Новый Ролла». «Ролла» — поэма А. де Мюссе; «Закажи себе в Твери...» — из стихотв. А. С. Пушкина в письме С. А. Соболевскому (1826); «Барышня-смерть» — главное действ. лицо драмы В. Хлебникова «Ошибка смерти. Тринадцатый гость» (1915), опубликованной в сборнике «Ошибка смерти», М. (Харьков), 1917; *Коппе Ф.* (1842—1908) — франц. прозаик и поэт. Манделштам характеризует его манеру в одной из внутр. рец. для Госиздата: «Доисторическим людям автор навязал слащавую сентиментальную психологию, «я покинул тебя ребенком: теперь ты цветок». Это язык Фр. Коппе» (ЛГАЛИ, ф. 2913, оп. 1, ед. хр. 543, л. 243).

АРМИЯ ПОЭТОВ (1. И их сотни тысяч...; 2. Кто же они такие?) — Впервые: «Огонек», 1923, № 33, 11 ноября, с. 12 и № 34, 18 ноября, с. 13—16; у 2-й части подзаголовок: «О поэтах». Перепеч.: «Лит. Россия», 1966, 19 авг., с. 18 (публ. А. Гладкова). В. Каверин вспоминает: Манделштаму «...было важно, чтобы я перестал писать стихи, и то, что он говорил, было защитой поэзии от меня и тех десятков и сотен юношей и девушек, которые занимаются игрой в слова (<...> Впоследствии он написал очерк «Армия поэтов», в котором я легко узнал черты нашего разговора» (В. Каверин. Петроградский студент. М., 1976, с. 42—43). *Должно, Кофейни Поэтов и разных Стойл* — названия поэтических кафе в Москве в нач. 20-х гг. (точные названия кафе, соответственно, футуристов и имажинистов — «Кафе поэтов» и «Стоило Пегаса»); *Обычно он читает двух-трех современных авторов, которым собирается подражать.*— Ср. во внутр. рец. на стихи А. Коваленкова (1933): «Я утверждаю, что множество поэтов учились на стихах «Огонька», «Красной нивы» и Прожектора» в гораздо большей степени, чем у так называемых классиков и мастеров»; ...читать стихи — величайшее и труднейшее искусство, и звание читателя не менее почтенно, чем звание

поэта...— Ср. ответ Мандельштама на анкету журн. «Читатель и писатель» («Поэт о себе», 1928): «Вопрос о том, каким должен быть писатель,— для меня совершенно непонятен: ответить на него то же самое, что выдумать писателя, а это равносильно тому, чтобы написать за него его произведения. Кроме того, я глубоко убежден, что, при всей зависимости и обусловленности писателя соотношением общественных сил, современная наука не обладает никакими средствами, чтобы вызвать появление тех или иных желательных писателей. При зачаточном состоянии евгеники, всякого рода культурные скрещивания и прививки могут дать самые неожиданные результаты. Скорее возможна заготовка читателей; для этого есть прямое средство: школа»; ...от высокой болезни...— По-видимому, отголосок общения с Б. Пастернаком, писавшем в 1923 г. поэму «Высокая болезнь».

К ЮБИЛЕЮ Ф. К. СОЛОГУБА.— Впервые: «Последние новости». Л., 1924, 11 февр. Вечер состоялся в б. Александринском театре: выступали А. Волынский, Е. Замятин, А. Ахматова, Б. Эйхенбаум (см. «Воспоминания» К. Эрберга. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979, с. 143—146, публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова). См. о Ф. Сологубе в статьях «О собеседнике» и «Буря и натиск», а также в письме Мандельштама Е. А. Замятину от 2.03.28, в котором обсуждается вопрос о вечере памяти Ф. Сологуба (ИМЛИ, ф. 47, оп. 3, ед. хр. 134). Для отношений между Мандельштамом и Сологубом в дореволюционные годы показателен инцидент с отказом Ф. Сологуба выступить на поэтическом вечере в Тенишевском училище вместе с акмеистами, зафиксированный в письме Мандельштама к нему от 27.04.15 (ИРЛИ, ф. 289, оп. 3, ед. хр. 438—опубл. в кн.: А. Волков. Поэзия русского империализма. М., 1935, с. 119—120, с ошибочной датой 27.04.13). Тем не менее через год (15.04.16) оба поэта выступили там же на «Вечере современной поэзии и музыки». *Не понимаю, отчего...* — начало стихотв. Ф. Сологуба «Духовной жизни торжество» (1898, из кн. «Пламенный круг»).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР И СЛОВО.— Впервые: «Театр и музыка». М., 1923, № 36 (6 ноября), с. 1139—1140. Номер целиком был посвящен 25-летию М.Х.Т. (современный МХАТ). *Театр русской интеллигенции! Это уже внутреннее противоречие!* — Ср. в главке «Комиссаржевская» в книге Мандельштама «Шум времени» (1925): «Интеллигенция никогда не любила театр и стремилась справить театральный культ как можно скорее и пристойнее. Комиссаржевская шла навстречу этому протестантизму в театре...» (ШВ. с. 74); *У них был Чехов, но Фома-интеллигент ~ хотел прикоснуться к Чехову, осязая его, уверить в нем.*— Ср. в наброске ⟨О Чехове⟩ (1935) о постановке «Вишневого сада» в воронежском Большом Советском театре, где Мандельштам

работал литконсультантом в 1935—1936 гг.: «...Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями. (...) Люди живут вместе и никак не могут разъехаться, вот и все. Выдать им билеты — например, «трех сестрам» — пьеса кончится...» Вместе с тем, противопоставляя чеховский подход к деревне «мужикобоязни» И. Бунина, Мандельштам писал в «Письме тов. Кочину» (1929): «Чехов одинаково бесстрашно, спокойно и тщательно изображает врача, инженера и личность крестьянина»; «Федор Иоаннович» — пьеса А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (1868). Ее постановка в М.Х.Т. считается одной из вершин русского театрального искусства; «Лизистрата» — трагедия Аристофана (V в. до н. э.); *Истинный и праведный путь к театральному осязанию лежит через слово...* — См. статью «Яхонтов», а также в книге «Шум времени»: «...Комиссаржевская была внутренне музыкальна, она подымала и опускала голос так, как это требовалось дыханием словесного строя; ее игра была на три четверти словесной, сопровождаемой самыми необходимыми скупыми движениями, и те были наперечет, вроде заламывания рук над головой. (...) Среди хрюканья и рева, нытья и декламации мужал и креп ее голос, родственный голосу Блока. Театр жил и будет жить человеческим голосом» (ШВ. с. 74—75); «Месяц в деревне» — пьеса И. С. Тургенева (1855); *Семирадский Г. И.* (1843—1902) — рус. и польск. художник академического направления, писавший идиллические театрализованные полотна из жизни древних.

«БЕРЕЗИЛЬ». — Впервые: «Киевский пролетарий», 1926, 7 мая. В сокращенном виде, с подзаголовком «К спектаклям в Одессе», перепеч. в «Театральной неделе» (Одесса), 1926, 3 июня, с. 4—5. Перепеч. также: ВЛ, 1979, № 4, с. 311—313 (публ. и вступ. заметка С. Рейсера). Театр «Березиль» был основан в Киеве в 1922 г., в 1926 г. переведен в Харьков (с 1935 г. — Харьковский гос. укр. драм. театр им. Т. Г. Шевченко). В 1920-е гг. выдвинулся в число ведущих и самобытнейших театров в стране. До 1933 г. театром руководил его создатель, актер и режиссер *Леся* (А. С.) *Курбас* (1887—1942). В 1933 г. Курбас переехал в Москву и одно время работал в Гос. еврейском театре над постановкой «Короля Лира» с С. Михоэлсом в главной роли (см.: М. Бажан. Под знаком *Леся Курбаса*. — ВЛ., 1983, № 9, с. 167—168); «*Жакерия*» — драматич. хроника П. Мериме (1925 — здесь и далее год инсценировки в «Березиле»); «*Коммуна в степях*» — пьеса Н. Кулиша (1925); «*Гайдамаки*» — поэма Т. Шевченко (1924); «*Шпана*» — пьеса В. Ярошенко (1926); «*Джимми Хиггинс*» — роман Э. Синклера (1923). В 1923 г. в пер. Мандельштама ГИЗ выпустил драматич. представление Э. Синклера «Машина»; *Когда-то в том же «бывшем Соловцовском» театре...* — С 16.10.25 по 4.05.26 «Березиль» давал спектакли в помещении театра им. В. И. Ленина (в старом здании б. театра Соловцова —

рус. театра в Киеве, основанного в 1891 г. Н. Н. Соловцовым; в настоящее время в этом здании — Гос. драм. театр им. И. Франко). В мае — июне 1926 г. в том же помещении гастролировал Гос. еврейский театр под руковод. А. М. Грановского; «*Фуэнте Овегуна*» («Овечий источник») — пьеса Лопе де Вега; *Дризен Н. В.* (1868—1935) — рус. театр. деятель и историк театра.

**БЕРЕЗИЛЬ** (Из киевских впечатлений).— Впервые: КГВ, 1926, 17 июня. Перепеч.: ВЛ, 1979, № 4, с. 313—315 (публ. С. Рейсера). В *этих толлеровских и кайзеровских клетках...*— Толлер Э. (1893—1939) — нем. драматург, поэт и революционер, член правительства Баварской советской республики (1919). Манделъштам перевел поставленную в «Березиле» в 1924 г. пьесу Э. Толлера «Человек-масса» (М.— Пг., 1923) и написал статью «Революционер в театре» (1923); *Кайзер Г.* (1878—1945) — нем. драматург, в 1924 г. «Березиль» поставил его пьесу «Газ»; *Саксаганский П. К.* (1859—1940). *Бучма А. М.* (1891—1957). *Крушельницкий М. М.* (1897—1963) — ведущие артисты «Березиля» (впоследствии нар. артисты СССР); *Варламов К. А.* (1848—1915) — популярный актер Александринского театра; *Бессарабка и Подол* — районы в Киеве; «*Мандат*» — пьеса Н. Эрдмана (1925, в театре Вс. Мейерхольда); «*Воздушный пирог*» — пьеса Б. Ромашова (1925, в Театре Революции в Москве).

**ЯХОНТОВ.**— Впервые: «Экран «Рабочей газеты», М., 1927, № 31 (3 июля), с. 15. Перепеч. в кн.: Н. Крымова. Владимир Яхонтов. М., 1978, с. 170—172. В 1927 г. *В. Н. Яхонтов* (1899—1945) с женой *Е. Е. Поповой* и режиссером *С. И. Владимирским* создал эстрадный театр одного актера «Современник» (сущ. до 1935 г.), в его репертуаре были композиции «Петербург» (1927), «Евгений Онегин» (1930), «Горе от ума» (1932) и др. Перешедшее в дружбу знакомство Манделъштама с Яхонтовым завязалось осенью 1926 г. в Детском Селе, в Лицее, где жил Манделъштам и где репетировал Яхонтов. На творческий характер их дружбы указывают дневник. записи *В. Яхонтова*: «Ночь 23/II-31. Были Манделъштамы. (...) Показывали им сцену из «Горе от ума» (Фамусов и Скалозуб, II акт.) Манделъштам отметил в ней греческое начало (козел и игра с козлом). Такова эта замечательная мизансцена, когда Фамусов и Скалозуб сталкиваются лбами. Манделъштам определил «Горе» как зрелость и классику. (...) Июль 31 г., Москва. Снова Манделъштамы. Снова я потрясен этой мудростью его стихов (он читал мне новые), их зрелостью с явной печатью гениальности. Тут у него появляется горькое веселие, ирония (нет, нечто несравненно более глубокое), как будто он пытается вздохнуть глубоко и наполнить легкие пылью и испарениями обильно политых тротуаров» (ЦГАЛИ, ф. 2440, оп. 1, ед. хр. 45, л. 46, 51).

По свидетельству Н. Е. Штемпель, Яхонтов считал Мандельштама своим учителем. Он приезжал на гастроли в Воронеж, где находился в то время Мандельштам. К Е. Е. Поповой обращены одни из последних стихотв. Мандельштама — «На откосы Волга хлынь, Волга хлынь...» (ВЛ, 1980, № 12, с. 243 публ. Э. Герштейн) и «С примесью ворона голу-би...» (ЦГАЛИ, ф. 2440, оп. 1, ед. хр. 668, л. 2 и ед. хр. 156, л. 9 об — 10); *Машенька из «Белых ночей»*. — У Ф. М. Достоевского — *Настенька; ...это был монтаж эпохи (Ленин)*... — Имеется в виду композиция Яхонтова «Ленин» (1925); «Я черным сободем одел ее блистающие плечи...» — из ранних редакций «Евгения Онегина» А. С. Пушкина («Альбом Онегина», строфа 9-я).

**ЖАК РОДИЛСЯ И УМЕР.** — Впервые: КГВ, 1926, 3 июля. В сокр. виде перепеч.: «Журналист», 1927, № 6, с. 30—31. Печатается по тексту КГВ. Первая среди статей Мандельштама, посвященных практич. проблемам художеств. перевода («Потоки халтуры» (1929). «О переводах» (1929), «Виноват ли переводчик?» (1929). См. также письмо «В редакцию «Вечерней Москвы» («Веч. Москва», 1928, 10 дек.: черн. редакция письма — ЦГАЛИ, ф. 1893, оп. 1, ед. хр. 9, л. 23—24). См. также рецензию на «Дагестанскую антологию...» (1935). *Иринарх Введенский* (1813—1855) — переводчик Ч. Диккенса, У. Теккерея, Ф. Купера и мн. др.; *...русских «Эмалей и камней» Теофиля Готье*. — Имеется в виду перевод книги Т. Готье «Эмали и камни» Н. Гумилевым (СПб., 1914).

**ВЕЕР ГЕРЦОГИНИ** — Впервые: «Киевский пролетарий», 1929, 25 янв. Перепеч.: ВЛ-86, с. 210—214. *...в том же номере газеты помещена рецензия на повесть Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове»*. — Опубл. в «Звезде», 1928, № 2—7 (отд. изд.—1929). Рецензент — Н. Я. Берковский (1901—1972), автор статей о прозе самого Мандельштама (см. «Звезда», 1929, № 5, с. 160—168, а также в кн.: Н. Берковский. Текущая литература. М., 1930, с. 155—181); «В построении интриги Каверин обнаружил...» — В рецензии: «В интриге есть промахи: самый неинтересный из героев профессор Ложкин приключения испытывает самые интересные, а приключения явно эффектного Некрылова невзрачны; О книге Перегудова *(в рецензии)*... — Рец. не разыскана; *...откликом на «Толстяков» была рецензия ~ «Как не следует писать книги для детей»*... — См.: В. Бойчевский. Какою не должна быть книга для детей («Три толстяка» Ю. Олеши). («Читатель и писатель», 1928, № 49, 9 дек., с. 3). См. также шуточный набросок «Детская литература» (1926).

## РЕЦЕНЗИИ

**И. ЭРЕНБУРГ. ОДУВАНЧИКИ.** Париж. 1912. — Впервые: «Гиперборея», 1912, № 3 (дек.), с. 30. Подп.: «О. М.» Черновик — АМ. Перепеч.: ВЛ-86, с. 201.

Ж. К. ГЮИСМАНС. ПАРИЖСКИЕ АРАБЕСКИ. Пер. Ю. Спасского. М., кн-во К. Ф. Некрасова.— Впервые: «Аполлон», 1913, № 3, с. 74. Гюисманс Ж. К. (1848—1907) — франц. писатель-декадент, популярный в России в нач. века; *Фолантен* — персонаж «Парижских арабесок»; *дез-Эссент* — герой романа Гюисманса «Наоборот»; «*Другой берег*» (или «Там внизу») — название романа Гюисманса.

ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН, ГРОМОКИПЯЩИЙ КУБОК. Поэзы. Предисл. Ф. Сологуба. М., «Гриф», 1913.— Впервые: «Гиперборей», 1913, № 6 (март), с. 28. Подп.: «О. М.» Перепеч.: ВЛ-86, с. 201—202. Ср. рец. Мандельштама на стихи другого эгофутуриста — П. Кокорина (1913).

ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ. ФАМИРА-КИФАРЕД. Вакхическая драма. М., Изд-во Португалова, 1913.— Впервые: «День» (СПб.), 1913, 8 окт., прилож. «Литература. Искусство. Наука», вып. 1. Перепеч.: ВЛ-86, с. 202—203. По свидетельству А. Ахматовой, Мандельштам говорил об Анненском с неизменным пиететом (Е. И. Лямина. Вдохновение, мастерство, труд. (Записные книжки А. А. Ахматовой), с. 417). Сохранилась его почтовая карточка от 21.08.09. «Глубокоуважаемый г. Анненский! Сообщаю Вам свой адрес на случай, если он будет нужен редакции «Аполлона»... (ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 390). На заседании «Общества ревнителей художественного слова» («Поэтической Академии») 3.12.11, посвященном памяти Анненского и проходившем под председательством В. Иванова, Мандельштам говорил об Анненском как о «поэте отливов дионисийского чувства» («Рус. художеств. летопись», 1911, № 20, с. 321). Мандельштам рассказывал Ахматовой, «что был у Анненского, и тот (как это ни странно) дал ему совет переводить» (А. Ахматова. Листки из дневника.— ГБЛ, ф. 218, к. 1351, ед. хр. 9).

О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (К выходу «Альманаха Муз»).— Автограф — АМ. Написана предположительно осенью 1916 г. При жизни автора не печаталась. Отрывки опубл. в ВЛ-68, с. 199—200. Впервые полностью: Н. Харджиев. Восстановленный Мандельштам.— «Russian Literature». Mouton, 1977, v. V, No 3, p. 19—22. С некоторыми уточнениями и воспроизведением авторской правки — в «Дне поэзии. 1981». М., 1981, с. 194—195 (публ. С. Василенко и Ю. Фрейдина). В наст. издании — по тексту «Дня поэзии» (зачеркнутый автором текст дается в примечаниях). Цит. стихи см. в «Альманахе Муз». Пг., 1916, с. 22—23, 27—28, 63 и 87. Среди неупомянутых в рец. участников «Альманаха...» — И. Анненский, А. Герцык, Г. Иванов, Б. Садовской, М. Цветаева и др. Участие в альманахе самого Мандельштама, возможно, явилось препятствием к напечатанию рецензии (Н. И. Харджиев связывает это и с резкостью выпадов против некот. символистов). В стихах В. Иванова *какая-то пресыщенность...*— Далее в «Дне поэзии»: «[собственной поэзией]»; *...мантя ложного символизма совершенно вылиняла.*— Далее в «Дне поэзии»: «[в российских бурях]»; *...потеряло всякий вид и...*— Далее в «Дне поэзии»: «[находится сейчас в почетном архиве вместе с

«Ваалом» Надсона]; ...гетевское слияние «формы» и «содержания»...— Далее в «Дне поэзии»: «[осязая самую личность поэта, его «я», как чистую форму]»; «И в Библии красной кленовый лист...» — из стихотв. А. Ахматовой «Под крышей промерзшей пустого жилья...». У Ахматовой: «А в Библии...» Далее в «Дне поэзии»: «[Отметим, как властительно, по-тютчевски звучит начало третьего стихотворения:

Из памяти твоей я выну этот день...

что довольно необычно для автора, охотно заостряющего свои стихи эпиграмматическими окончаниями. Почти через все стихи Ахматовой звучит забота о своем голосе]; «смирренная, одетая убого, но видом величавая жена» — из стихотв. А. С. Пушкина «В начале жизни школу помню я...» (1830).

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ЗАПИСКИ ЧУДАКА. Т. II. Изд. «Геликон», Берлин, 1922.— Впервые: «Красная новь», 1923, кн. 5, с. 399—400. Перепеч.: ВЛ-86, с. 204—206. Наиболее развернутый (и самый резкий) выпад Манделъштама против прозы А. Белого (см. статьи «О природе слова», «Литературная Москва. Рождение фабулы»). Летом 1933 г., когда инерция общего противостояния акмеизма и символизма, еще заметная в нач. 20-х гг., совершенно угасла, поэты встретились в Коктебеле, и Манделъштам читал А. Белому «Разговор о Данте» (см. примеч. к «Разговору о Данте»). Позднее, в Воронеже, Манделъштам говорил С. Б. Рудакову: «Мы (т. е. он и Белый.— *Комм.*) не в том, что другие, видим мастерство» (из письма С. Б. Рудакова к жене от 20.06.35— ВЛ, 1980, № 12, с. 242, публ. Э. Герштейн). Ср. также стихи Манделъштама на смерть А. Белого (БП, с. 171—173 и 297—299). *Проза асимметрична ~ разнорной, разлад, многоголосие, контрапункт...*— Ср. в зап. книжках Манделъштама: «...прозаический рассказ не что иное, как прерывистый знак непрерывного. <...> Смысловые словарные единицы, разбегающиеся по местам. Неокончателность этого места перебежки. Свобода расстановок. В прозе — всегда «Юрьев день» (ВЛ-68, с. 194).

АН. СВЕНТИЦКИЙ. КНИГА СКАЗАНИЯ О КОРОЛЕ АРТУРЕ И О РЫЦАРЯХ КРУГЛОГО СТОЛА. (Кн. 1 Мерлин). М., Т-во «Мир», 1923.— Впервые: «Печать и революция», 1923, кн. 6, с. 254—255. Перепеч.: ВЛ-86, с. 206—207. *Свентицкий* (Мечиславцев) А. Э.— автор сборников стихов «За Родину и право» (1914), «Герои и жертвы Великой войны» (1917) и рецензий в периодике (см. в т. ч. о стихах Манделъштама в статье «Стихомания наших дней» (Об альманахе «Дракон») — «Вестник литературы», 1921, № 6—7, с. 78). *Кретъен де Труа* — француз XIII века.— Франц. поэт конца XII — нач. XIII вв. (точные даты жизни неизвестны), выходец из Шампани, мастер средневекового рыцарского (куртуазного) романа; *Бедье Ж.Ш.М.* (1864—1938) — франц. филолог-медиевист, автор стилизованного пересказа «Романа о Тристане и Изольде» (1900; рус. пер.— 1903, 1956).



## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Из ранних редакций и черновиков

Фрагменты из ранних редакций и черновиков печатаются в порядке расположения статей в настоящем издании. Их соотношенность с основным текстом отмечена в примечаниях к статьям.

К статье «СЛОВО И КУЛЬТУРА». *Супрематизм* — радикальное направление в русском авангарде, основанное К. Малевичем в 1915 г.

К статье «О СОБЕСЕДНИКЕ». Фрагм. <1>: *Крикливый индивидуализм Бальмонта неприятен.* — Ср. в рец. на стихи А. Адалис (1935): «Лирическое себялюбие мертво, даже в лучших своих проявлениях. Оно всегда обедняет поэта».

К статье «О ПРИРОДЕ СЛОВА». Фрагм. <2>: *Розанов же ~ увяз в строчке Некрасова.* — См. В. Розанов. Уединенное. СПб., 1912, с. 29; Фрагм. <7>: *«Хочу, чтоб всюду плавала свободная ладья...»* — из стихотв. В. Брюсова «З. Н. Гиппиус» (1901); Фрагм. <8>: *«Души готической расщудочная пропасть»* — из стихов Мандельштама «Notre Dame» (1912).

К статье «КОНЕЦ РОМАНА»: Фрагм. <1>: Ср., впрочем, в предисл. Мандельштама к роману Л. Сент-Огана «Тудиш» (1925): «Но никто лучше Сент-Огана не сумел показать последнего прыжка когда-то гибкого восемнадцатого века, который, как зверь с раздробленными лапами, упал на подмостки новой эры»; Фрагм. <2>: *Снова мысль прозаика векшей растекается по древу истории...* — Реминисценция из «Слова о полку Игореве», которое, по свидетельству вдовы поэта, Мандельштам знал наизусть.

К статье «БАРСУЧЬЯ НОРА». Фрагм. <1>: *Посмертное существование Блока...* — Ср. в статье «Пушкин и Скрябин» (1915?): «Я хочу говорить о смерти Скрябина как о высшем акте его творчества. Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено» (АМ); *Работы, именно «работы», Эйхенбаума и Жирмунского...* — Имеются в виду статьи Б. М. Эйхенбаума «Судьба Блока» и В. М. Жирмунского «Поэзия Блока» в сб. «Об Александре Блоке». Пб., 1921; там же помещена статья Ю. Н. Тынянова «Блок и Гейне»; Фрагм. <2>: *Поэма «Двенадцать» — монументальная драматическая частушка.* — Ср.: В. Шкловский. Сентиментальное путешествие. М., 1924, с. 140; *«любовь, которая движет солнцем и остальными светилами».* — Т. е. Перводвижитель, центр Вселенной (заключительный стих «Божественной комедии»).

К статье «ЗАМЕТКИ О ШЕНЬЕ». Фрагм. <2>: Ср. в черн. записи 1931 г.: «В современной практике глаголы ушли из литературы. К поэзии они имеют лишь косвенное отношение. Роль их чисто служебная: за известную плату они перевозят с места на место. Только в государственных декретах, в военных приказах, в судебных приговорах, в нотариальных актах и в завещательных документах глагол еще живет полной жизнью. Между тем глагол есть прежде всего акт, декрет, указ» (ВЛ-68, с. 291—202); Фрагм. <6>, <7> — подготовительные записи к статье.

## БИБЛИОГРАФИЯ<sup>1</sup>

### 1912

(Рец.). И. ЭРЕНБУРГ. ОДУВАНЧИКИ.— См. примеч. с. 309.

### 1913

(Рец.). ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН. ГРОМОКИПЯЩИЙ КУБОК.— См. примеч., с. 310.

О СОБЕСЕДНИКЕ.— См. примеч. с. 280.

(Рец.) ДЖЕК ЛОНДОН. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ с предисл. Л. Андреева. Пер. с англ. под ред. А. Н. Кудрявцевой. СПб., 1912. К-во «Прометей» Н. Н. Михайлова.— «Аполлон», 1913, № 3, с. 72—74.

(Рец.) Ж. К. ГЮИСМАНС. ПАРИЖСКИЕ АРАБЕСКИ.— См. примеч., с. 310.

ФРАНСУА ВИЛЛОН.— См. примеч., с. 290.

(Рец.) ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ. ФАМИРА-КИФАРЕД.— См. примеч., т. 310.

(Рец.). С. ГОРОДЕЦКИЙ. СТАРЫЕ ГНЕЗДА. Повести и рассказы. Изд. т-ва А. С. Суворина. СПб., 1912.— «День» (СПб.), 1913, 21 окт., прилож. «Литература. Искусство. Наука», вып. 3, с. 3. Перепеч.: ВЛ-86, с. 203.

(Рец.). ПАВЕЛ КОКОРИН. МУЗЫКА РИФМ. Поэзопьесы. СПб., 1913.— «День» (СПб.), 1913, 21 окт., прилож. «Литература. Искусство. Наука», вып. 3, с. 3. Перепеч.: ВЛ-86, с. 204.

### 1914

ЗАМЕТКИ О ШЕНЬЕ.— Точная дата не установлена. См. примеч., с. 289.

### 1915

ПЕТР ЧААДАЕВ.— См. примеч., с. 287.

---

<sup>1</sup> Библиография выстроена хронологически. Прижизненные публикации даются по времени выхода в свет (за исключением «Заметок о Шенье»), посмертные — по времени написания. Библиографические описания работ, вошедших в основной корпус книги, даются в примечаниях.

## 1916

(Рец.). О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (к выходу «Альманаха муз»).— См. примеч., с. 310.

## 1919

УТРО АКМЕИЗМА.— См. примеч., с. 298.

## 1920

ГОСУДАРСТВО И РИТМ.— «Пути творчества» (Харьков), 1920, № 6—7, с. 74—76.

## 1921

СЛОВО И КУЛЬТУРА.— См. примеч., с. 279.

## 1922

О ПРИРОДЕ СЛОВА.— См. примеч., с. 280.

БАТУМ («Весь Батум, как на ладони...»).— «Советский юг» (Ростов-н/Д) 1922, 17 янв., с. 3. Перепеч.: «Правда», 1922, 3 февр., с. 2; «Моряк» (Одесса), 1922, 25 февр., с. 4—5.

КОЕ-ЧТО О ГРУЗИНСКОМ ИСКУССТВЕ.— См. примеч., с. 299.

ПИСЬМО О РУССКОЙ ПОЭЗИИ.— См., примеч., с. 299.

КРОВАВАЯ МИСТЕРИЯ 9-го ЯНВАРЯ.— См. примеч., с. 300.

ШУБА.— См. примеч. с. 301.

«ГРОТЕСК».— См. примеч., с. 301.

БАТУМ (II) («Дождь, дождь, дождь...»).— «Коммунист» (Харьков), 1922, 9 февр., с. 1. Перепеч.: «Моряк» (Одесса), 1922, 9 марта, с. 2.

ПШЕНИЦА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ.— «Накануне» (Берлин), 1922, 7 июня (сообщ. М. О. Чудаковой и Е. А. Тоддесом).

А. БЛОК (7 августа 21 г.— 7 августа 22 г.).— См. примеч., с. 285.

ЛИТЕРАТУРНАЯ МОСКВА.— См. примеч., с. 303.

ЛИТЕРАТУРНАЯ МОСКВА. Рождение фабулы.— См. примеч., с. 304.

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК.— См. примеч., с. 286.

КОНЕЦ РОМАНА.— См. примеч., с. 285.

## 1923

РЕВОЛЮЦИОНЕР В ТЕАТРЕ.— «Театр и музыка. Ежегод. журнал зрелищных искусств. Драма — Танец — Гротеск». М., 1923, № 1—2 (14—15), 5 янв., с. 425—426.

ГУМАНИЗМ И СОВРЕМЕННОСТЬ.— «Накануне» (Берлин), 1923, 20 янв., «Лит. приложение» № 36, с. 6.

БУРЯ И НАТИСК.— См. примеч., с. 305.

«VULGATA» (ЗАМЕТКИ О ПОЭЗИИ).— См. примеч. к статье «Заметки о поэзии», с. 283.

БОРИС ПАСТЕРНАК.— См. примеч. к статье «Заметки о поэзии», с. 283.

ХОЛОДНОЕ ЛЕТО. (Проза).— «Огонек», 1923, № 16, 15 июля, с. 12—15.

СУХАРЕВКА. (Проза).— «Огонек», 1923, № 18, 29 июля, с. 14.

МЕНЬШЕВИКИ В ГРУЗИИ. (Очерк).— «Огонек», 1923, № 20, 12 авг., с. 3—7.

ОГЮСТ БАРБЬЕ. (Поэт Парижской революции 1830 г.) — См. примеч., с. 303.

(Рец.). АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ЗАПИСКИ ЧУДАКА.— См. примеч., с. 311.

(Рец.). ГЕРГАРТ ГАУПТМАН. ЕРЕТИК ИЗ СОАНЫ. Изд. «Атеней». Пб., 1923.— «Печать и революция», 1923, кн. 5 (авг.— сент.), с. 304—305.

ПЕРВАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ КРЕСТЬЯНСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ. (Набросок).— «Огонек», 1923, № 31, 28 окт., с. 12. Перепеч.: «День поэзии. 1972». М., 1972, с. 241—242 (публ. А. Дымшица).

(Рец.). АН. СВЕНГИЦКИЙ. КНИГА СКАЗАНИЯ О КОРОЛЕ АРТУРЕ И О РЫЦАРЯХ КРУГЛОГО СТОЛА.— См. примеч., с. 311.

СЕВАСТОПОЛЬ.— «Известия», 1923, 2 ноября, с. 5 (сообщ. Б. С. Мягковым).

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР И СЛОВО.— См. примеч., с. 306.

АРМИЯ ПОЭТОВ. (1. И их сотни тысяч...; 2. Кто же они такие?).— См. примеч., с. 305.

КРЫМСКИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ.— «Известия», 1923, 15 ноября, с. 4 (сообщ. Б. С. Мягковым).

НЮЭН АЙ-КАК. В ГОСТЯХ У КОМИНТЕРНЩИКА. (Очерк).— «Огонек», 1923, № 39, 23 дек., с. 10. Перепеч.: «День поэзии. 1972», М., 1972, с. 242—244 (публ. А. Дымшица).

## 1924

ПРИБОЙ У ГРОБА.— «На вахте» (М.), 1924, 26 января, с. I (сообщ. Б. С. Мягковым).

К ЮБИЛЕЮ Ф. СОЛОГУБА.— См. примеч., с. 306.

ВЫПАД.— См. примеч., с. 279.

## 1925

ШУМ ВРЕМЕНИ. Л., «Время», 1925, 102 стр., тир. 3000 экз., обложка Е. Ф. Килюшева. (Книл, 1925, № 9, май). Главы «В Тенишевском училище», «Сергей Иваныч», «Эрфуртская программа» — перепеч. в газ.

«Дни» (Париж), 1926, 3 окт., с. 3—4; вошло в состав кн.: О. Мандельштам. Египетская марка. Л., «Прибой», 1928, с. 71—188.

НОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖЮЛЯ РОМЕНА.— КГВ, 1925, 17 янв., с. 5.

(Предисловие). ЖЮЛЬ РОМЕН. КРОМДЕЙР-СТАРЫЙ. Перевод с франц. О. Э. Мандельштама, Л.— М., ГИЗ, 1925, с. 3—8. Подп.— О. М. (Книл, 1925, № 10, май).

(Предисловие). МАКС БАРТЕЛЬ. ЗАВОЮЕМ МИР! (Избранные стихи). Пер. с нем. О. Э. Мандельштама. Л.— М., ГИЗ, 1925, с. 3—5. Без подписи. (Атрибуция А. Г. Меца). (Книл, 1925, № 12, июнь).

(Предисловие). ЛЕФЕВР СЕНТ-ОГАН. ТУДИШ. Пер. под ред. О. Мандельштама и Г. П. Федотова. Л., «Время», 1925, с. 3—10. Подп.— О. Колотов. (Атрибуция К. М. Азадовского по рукописи внутр. рец. на эту книгу — ИРЛИ, ф. 42 («Время») ед. хр. 1102). (Книл, 1925, № 14, июль).

(Предисловие). ЖЮЛЬ РОМЕН. ОБОРМОТЫ. Пер. с франц. О. Э. Мандельштама. Л., ГИЗ, 1925, с. 3—4. Без подписи. (Атрибуция А. Г. Меца). (Книл, 1925, № 16, авг.)

## 1926

ТАТАРСКИЕ КОВБОИ.— «Сов. экран», 1926, № 14, 6 апр., с. 4.  
«БЕРЕЗИЛЬ».— См. примеч., с. 307.

КИЕВ («Самый живучий город Украины...»).— КГВ, 1926, 27 мая, с. 4.

КИЕВ («Трамвайчик бежит вниз к Подолу...»).— КГВ, 1926, 3 июня, с. 2.

«БЕРЕЗИЛЬ». (Из киевских впечатлений).— См. примеч., с. 308.

«ЖАК РОДИЛСЯ И УМЕР».— См. примеч., с. 309.

Моск(овский) Госуд(арственный) Еврейский театр.— КГВ, 1926, 10 авг., с. 4.

(Предисловие). Б. ЛЕКАШ. РАДАН ВЕЛИКОЛЕПНЫЙ. Пер. с франц. О. Э. Мандельштама. М.— Л., ГИЗ, 1927 (1926), с. 3—7. Без подписи. (Атрибуция Д. Сегала). (Книл, 1926, № 48, дек.).

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.— «Детская литература», 1967, № 6, с. 64 (публ. Н. Я. Мандельштам). Дата написания предположительная.

## 1927

КИСЛОВОДСК ВЕСНОЙ. (Очерк).— «Экран «Рабочей газеты», 1927, № 12, 20 марта, с. 11. Подп.— О. М. (сообщ. С. Василенко).

ЕССЕНТУКИ. (Очерк).— «Экран «Рабочей газеты», 1927, № 21, 22 мая, с. 16. Подп.— О. М. Перепеч.: «Медицинская газета», 1986, 28 марта, с. 4 (публ. С. Василенко и Б. Мягкова).

Я ПИШУ СЦЕНАРИЙ.— «Сов. экран», 1927, № 25, 21 июня, с. 4.

ЯХОНТОВ.— См. примеч., с. 308.

(Предисловие). ВИКТОР ГЮГО. ДЕВЯНОСТО ТРЕТИЙ ГОД. Роман. Пер. с франц. М. А. Шишмаревой. Изд. 2-е. М.—Л., ГИЗ, 1927, с. 5—6. (Книл, 1927, № 38, сент.).

## 1928

О ПОЭЗИИ. Сборник статей.— См. примеч., с. 278.

ЕГИПЕТСКАЯ МАРКА.— «Звезда», 1928, № 5, с. 51—76. Перепеч. в кн.: О. М а н д е л ь ш т а м. Египетская марка. Л., «Прибой», 1928, с. 1—69. (Книл, 1928, № 37, сент.).

ПОЭТ О СЕБЕ.— «Читатель и писатель», 1928, № 46, 18 ноября, с. 3. Ответ на анкету «Советский писатель и Октябрь». Перепеч.: «Книга и революция», 1929, № 15—16, с. 22. (Автограф — ЦГАЛИ, ф. 1893, оп. 1, ед. хр. 9, л. 11—13 об., дата 24.10.28).

ВЕЕР ГЕРЦОГИНИ.— См. примеч., с. 309.

## 1929

«КРАМНИЦЯ ДЕШЕВЫХ ЛЯЛЬОК».— «Кіно» (Київ), 1929, № 6 (54), берези́нь, с. 12 (сообщ. С. Василенко и А. Парнисом). В черн. машинописи рукой О. Мандельштама вписано название: «Долой «Куклу с миллионами» (АМ).

ШПИГУН.— Датируется мартом — апрелем 1929 г.— «Russian Literature». Mouton, 1977, v. V. No 3, p. 177—179 (публ. Ю. Фрейдина). Первопубликация не разыскана.

ПОТОКИ ХАЛТУРЫ.— «Известия», 1929, 7 апр., с. 4 (по свидетельству Н. Я. Мандельштам, название принадлежит редакции).

ВИНОВАТ ЛИ ПЕРЕВОДЧИК? — «Лит. газета», 1929, 29 апр., с. 3. Подп.— Переводчик. (Атрибуция П. Нерлера).

О ПЕРЕВОДАХ.— «На лит. посту», 1929, № 13 (июль), с. 42—45 (с ред. примеч.: «Печатаю интервью с т. Мандельштамом, редакция приглашает тт. переводчиков, издателей, критиков и читателей высказаться по вопросу о переводческом деле»).

ОТ РЕДАКЦИИ.— «Моск. комсомолец», 1929, 5 сент., с. 3. Без подписи. Атрибут. и перепеч. в статье: П. Н е р л е р. Осип Мандельштам в «Московском комсомольце».— «Лит. учеба», 1982, № 4, с. 125—126.

ОТ РЕДАКЦИИ.— «Моск. комсомолец», 1929, 19 сент., с. 3. Без подписи. (Атрибуция П. Нерлера).

(Рец.). СКВОЗЬ РОЗОВЫЕ ОЧКИ. Н. Огнев. Собрание сочинений, т. III. Изд-во «Федерация», 1929.— «Моск. комсомолец», 1929, 22 сент., с. 4 (сообщ. А. Г. Мецем).

ПЕРЕКЛИЧКА С ЧИТАТЕЛЕМ.— «Моск. комсомолец», 1929, 26 сент., с. 3. Без подписи. (Атрибуция П. Нерлера).

(Рец.). ПИСЬМО ТОВА. КОЧИНУ.— «Моск. комсомолец», 1929, 3 окт., с. 3. Перепеч. в статье: П. Нерлер. Осип Манделштам в «Московском комсомольце».— «Лит. учеба», 1982, № 4, с. 126—128.

### 1932

К ПРОБЛЕМЕ НАУЧНОГО СТИЛЯ ДАРВИНА. (Из записной книжки писателя).— «За коммунистическое просвещение», 1932, 21 апр., с. 3. Перепеч.: «Природа», 1977, № 1, с. 158—160, с послесл. акад. Б. М. Кедрова. Варианты и черновые наброски к статье («Читая Палласа») и «Литературный стиль Дарвина» — ВЛ-68, с. 191—199.

### 1933

ПУТЕШЕСТВИЕ В АРМЕНИЮ.— «Звезда», 1933, № 5, с. 103—125. Перепеч. в «Лит. Армении», 1967, № 3, с. 82—101 (с вводным словом Г. Эмина и послесл. Н. Я. Манделштам), а также в кн.: Глазами друзей. Ереван, «Айастан», 1967, с. 167—205. Записные книжки к «Путешествию в Армению» — ВЛ-68, с. 181—191.

РАЗГОВОР О ДАНТЕ.— См. примеч., с. 291.

(Внутр. рец.). А. КОВАЛЕНКОВ. ЗЕЛЕНЫЙ БЕРЕГ.— ВЛ, 1981, № 3, с. 300—304 (публ. С. Коваленкова, вступ. заметка К. Ваншенкина, комментарии П. Нерлера).

### 1935

(Рец.). ДАГЕСТАНСКАЯ АНТОЛОГИЯ: аварцы, даргинцы, кумыки, лаки, лезгины, тюрки, таты, ногайцы. Сост. и коммент. Э. Капиев. М., ГИХЛ, 1934.— «Подъем» (Воронеж), 1935, № 1 (февр.), с. 129—131. Подп.— М. Перепеч.: ВЛ, 1980, № 12, с. 244—248 (публ. Э. Герштейн).

(Рец.). СТИХИ О МЕТРО. Сборник литкружковцев Метростроя. Гослитиздат, 1935.— «Подъем» (Воронеж), 1935, № 5 (авг.), с. 76—78. Подп.— О. М. Перепеч.: ВЛ, 1980, № 12, с. 248—252 (публ. Э. Герштейн).

(Рец.). Г. САННИКОВ. ВОСТОК. Стихи и поэмы. 1924—35 гг. М., ГИХЛ, 1935.— «Подъем» (Воронеж), 1935, № 5 (авг.), с. 78—82. Подп.— О. М. Перепеч.: ВЛ, 1980, № 12, с. 252—257 (публ. Э. Герштейн).

(Рец.) АДАЛИС. ВЛАСТЬ. Стихи. М., «Сов. писатель», 1934.— «Подъем» (Воронеж), 1935, № 6 (сент.), с. 109—111. Подп.— О. М. Перепеч.: ВЛ, 1980, № 12, с. 257—260 (публ. Э. Герштейн).

(Рец.). М. ТАРЛОВСКИЙ. РОЖДЕНИЕ РОДИНЫ. Стихи. Гослитиздат, 1935.— «Подъем» (Воронеж), 1935, № 6 (сент.), с. 111—112. Подп.— О. М. Перепеч.: ВЛ, 1980, № 12, с. 260—262 (публ. Э. Герштейн).

〈О ЧЕХОВЕ〉 — «Russian Literature». Mouton, 1977, v. V, No 3, p. 171—176 (публ. и вступ. заметка Ю. Фрейдина, послесл. Ю. Левина).

(Радиокомпозиция) МОЛОДОСТЬ ГЕТЕ (совм. с Н. Я. Манделштам).— ВЛ, 1968, № 4, с. 203—204 (фрагменты, публ. А. Морозова и В. Борисова).

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

М. Поляков. Критическая проза О. Мандельштама . . . . . 3

### И. О ПОЭЗИИ

От автора . . . . .	38
Слово и культура . . . . .	39
Выпад . . . . .	44
О собеседнике . . . . .	48
О природе слова . . . . .	55
Заметки о поэзии . . . . .	68
Конец романа . . . . .	72
Барсучья нора . . . . .	76
Девятнадцатый век . . . . .	80
Чаадаев . . . . .	87
Заметки о Шенье . . . . .	92
Франсуа Виллон . . . . .	99

### II. РАЗГОВОР О ДАНТЕ

Разговор о Данте . . . . .	108
Черновые наброски к «Разговору о Данте» . . . . .	153

### III. СТАТЬИ, РЕЦЕНЗИИ

Утро акмеизма . . . . .	168
Письмо о русской поэзии . . . . .	173
Кое-что о грузинском искусстве . . . . .	177
Кровавая мистерия 9-го января . . . . .	181
Шуба . . . . .	184
«Гротеск» . . . . .	187
Огюст Барбье . . . . .	191
Литературная Москва . . . . .	194
Литературная Москва. <i>Рождение фавулы</i> . . . . .	198
Буря и натиск . . . . .	204
Армия поэтов . . . . .	214
К юбилею Ф. К. Сологуба . . . . .	221
Художественный театр и слово . . . . .	223
«Березиль» . . . . .	227
«Березиль» ( <i>Из киевских впечатлений</i> ) . . . . .	230
Яхонтов . . . . .	233
Жак родился и умер . . . . .	236
Веер герцогини . . . . .	240

#### Р е ц е н з и и

И. Эренбург. Одуванчики . . . . .	246
Ж. К. Гюйсманс. Парижские арабески . . . . .	247
Игорь Северянин. Громокипящий кубок . . . . .	248
Иннокентий Анненский. Фамира-Кифаред . . . . .	250
О современной поэзии ( <i>К выходу «Альманаха Муз»</i> ) . . . . .	251
Андрей Белый. Записки чудака . . . . .	254
Ан. Свентицкий. Книга сказания о короле Артуре и о рыцарях круглого стола . . . . .	257



## Приложение

### Из ранних редакций и черновиков

К статье «Слово и культура» . . . . .	259
К статье «О собеседнике» . . . . .	259
К статье «О природе слова» . . . . .	260
К статье «Заметки о поэзии» . . . . .	263
К статье «Конец романа» . . . . .	263
К статье «Барсучья нора» . . . . .	264
К статье «Чаадаев» . . . . .	267
К статье «Заметки о Шенье» . . . . .	268
К статье «Франсуа Виллон» . . . . .	271
К статье «Огюст Барбье» . . . . .	275
Примечания . . . . .	276
Библиография . . . . .	313

ОСИП ЭМИЛЬЕВИЧ МАНДЕЛЬШТАМ

## СЛОВО И КУЛЬТУРА

М., «Советский писатель», 1987, 320 стр.  
План выпуска 1984 г. № 443

Редактор *Е. Д. Шубина*

Художественный редактор *В. В. Медведев*

Технический редактор *Т. С. Казовская*

Корректоры *Т. И. Винарская, Л. Н. Морозова*

ИБ № 3935

Сдано в набор 07.02.86. Подписано к печати 09.12.86. А 03542. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1. Журнальная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 16,80. Уч.-изд. л. 16,67. Тираж 65 000 экз. (2-й завод 50 001—65 000 экз.). Заказ № 97. Цена 1 руб. 50 коп. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109