

МАНДЕЛЬШТАМ

и Вукиич

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М.ГОРЬКОГО

*Ш*рина *С*урат
МАНДЕЛЬШТАМ
и
ПУШКИН

Москва
ИМЛИ РАН
2009

*Издание осуществляется при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
Проект № 09-04-16014д*

Сурат И.З. Манделъштам и Пушкин. — М.: ИМЛИ РАН, 2009. — 384 с.

В книге описывается художественный мир Манделъштама в его связи с Пушкиным. В первой части проанализированы большие пушкинские темы Манделъштама — петербургская тема, тема смерти поэта и символика «черного солнца», темы имени, жертвы, творчества, образ художника. Во второй части прослеживаются манделъштамовские лейтмотивы, метаморфозы некоторых его излюбленных образов, в том числе и пушкинского происхождения. В третьей части книги отдельные стихотворения Пушкина и Манделъштама рассмотрены в большом контексте русской поэзии — от Державина до Заболоцкого и Бродского.

Книга адресована специалистам по истории русской литературы, преподавателям и студентам, широкому кругу читателей.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Часть первая. ПУШКИНСКАЯ ПАРАДИГМА	15
Смерть поэта	16
Поэт и город. Петербургский сюжет Мандельштама	47
Превращения имени	90
Сальери и Моцарт	121
Жертва	156
«Вещь о Пушкине и Чапаеве»	195
Часть вторая. ЛИРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ	209
Зеленый пух	214
Пламень голубой	219
Печаль моя светла	222
Казни	224
Виноград	231
Петух	236
Море	240
1935-й год	245

Пророк	249
Памятник	253
Лес	257
Птичка Божия	268
Яблоко простое	277
Ремингтон и ундервуд	287
Заблудившийся трамвай	293

**Часть третья. ПУШКИН, МАНДЕЛЬШТАМ И ТРИ ВЕКА
РУССКОЙ ЛИРИКИ** 299

Бессонница	301
Бегство в Египет	317
Ласточка	335
Голос женский	355

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОТ АВТОРА 367

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА 368

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 377

ВВЕДЕНИЕ¹

Пушкин занимал центральное место в системе культурно-эстетических ценностей Мандельштама, играл исключительную роль в его личном самосознании. Пушкинское слово, прочно вошедшее в генетическую память Мандельштама, живет в его стихах, прозе, статьях на всем протяжении творчества.

Любовно описав в «Шуме времени» (1923) старое исаковское издание Пушкина из материнского «книжного шкапа», Мандельштам определил особое место Пушкина в составе принимаемого им по материнской линии наследства русской культуры (в противовес отторгнутому наследству иудаизма): «...Духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается»². В дальнейшем темы матери и Пушкина оказались связаны общей фигурой умолчания: Мандельштам «скупое высказывался о самых дорогих для него вещах и людях, о матери, например, и о Пушкине... Иначе говоря, у него была область, касаться которой ему казалось почти святотатством...»³ В поэзии Мандельштама, изобилующей пушкинскими реминисценциями, умолчание имени Пушкина приобретало подчеркнутый характер («Дайте Тютчеву стрекозу...», «Стихи о русской поэзии», 1932); ср. суждение А.А. Ахматовой «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение — в нем мне чудился какой-то венец

¹ В качестве введения к книге предлагаем читателю обзор темы «Мандельштам и Пушкин», подготовленный для будущей Мандельштамовской энциклопедии.

² Здесь и далее стихи Мандельштама цитируются большей частью по изд.: Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995 (Библиотека поэта), а проза и статьи — по изд.: Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990.

³ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М., 1999. С. 78.

сверхчеловеческого целомудрия. Всякий пушкинизм был ему противен. О том, что “Вчерашнее солнце на черных носилках несут...” — Пушкин, ни я, ни даже Надя не знали, и это выяснилось только теперь из черновиков (50-е годы) <...> “Сияло солнце Александра / Сто лет тому назад сияло всем” (декабрь 1917), — конечно, тоже Пушкин. (Так он передает мои слова.)»⁴. Первый известный факт обращения Мандельштама к Пушкину — гимназическое сочинение 1906 года «Преступление и наказание в “Борисе Годунове”»⁵, в котором юный Мандельштам возражает против «теологического взгляда» на жесткую причинную связь между преступлением и наказанием в пушкинской трагедии. В университетские годы Мандельштам некоторое время посещал Пушкинский семинарий С.А. Венгерова (участниками которого были выдающиеся пушкинисты С.М. Бонди, Ю.Н. Тынянов, В.М. Жирмунский, Ю.Г. Оксман, Б.М. Эйхенбаум).

Живая личная связь и определенная самоидентификация Мандельштама с Пушкиным, в юности носившая характер биографической игры (педалирование внешнего сходства отмечено в мемуарах Г. Иванова, Н. Чуковского, Д. Слепян), получила развитие в жизни и поэзии Мандельштама: в совпадении поворотов судьбы (дуэльные ситуации, кавказское путешествие, сложные персональные отношения с верховной властью, ссылка, насильственная смерть), в полноте присутствия Пушкина в его художественном мире.

Концептуальное осмысление фигуры Пушкина в контексте большой культурной истории содержится в частично сохранившемся тексте доклада «<Скрябин и христианство>» (1915–1916?): на фоне развернутой апологии христианского искусства как «радостного богообщения» художника Пушкин предстает выразителем «русского эллинизма», ступенью в «раскрытии эллинистической природы русского духа» («Эллинизм, оплодотворенное смертью, и есть христианство»). Себя Мандельштам считал «последним христианско-эллинистическим поэтом в России»⁶, а значит, завершителем пушкинского пути в русской поэзии. В тексте доклада сопоставлены смерти Скрябина и Пушкина: «Они явили пример соборной русской кончины, умерли *полной* смертью, как живут *полной* жизнью, их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зе-

⁴ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 209–210.

⁵ «Сохрани мою речь...». Мандельштамовский сборник. Вып. 1. М., 1991. С. 5–9.

⁶ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 300 (со слов Н.И. Харджиева).

ните страдания и славы». Из картины ночных похорон Пушкина («Ночью положили солнце в гроб...») вырастает индивидуальный историко-культурный миф, воплощенный в поэзии Мандельштама 1916–1921 годов и объединяющий своей образностью («ночное солнце», «черное солнце», похороны солнца) судьбу Пушкина и распятие Христа.

Между стихотворением на смерть матери «Эта ночь непоправима...» (1916) и стихотворением «Люблю под сводами седья тишины...» (1921) заключены метаморфозы уникального лирического метасюжета похорон солнца («Кассандре» 1917, «Когда в теплой ночи замирает...» 1918, «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» 1920, «В Петербурге мы сойдемся снова...» 1920), в котором латентно присутствует тема смерти Пушкина как центрального события не только российской истории, но и большой мистерии духа. Тема приобретает эсхатологическое звучание, при этом художественной моделью для восприятия исторической катастрофы и описания отношений искусства и современности оказывается пушкинский «Пир во время чумы», его универсальная метафора входит в подтекст стихотворений «От легкой жизни мы сошли с ума...» (1913), «Когда в теплой ночи замирает...» (1918), «Прославим, братья, сумерки свободы...» (1918), «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920), «Я скажу тебе с последней прямотой...» (1931), «Фаэтонщик» (1931), «К немецкой речи» (1932), «В игольчатых чумных бокалах...» (1933, 1935); та же метафора развернута в финале «Шума времени», в описании литературы XIX века.

Прощание с пушкинской культурной эпохой зафиксировано в «Концерте на вокзале» (1921), написанном под впечатлением траурных пушкинских вечеров в феврале 1921 г. в Петербурге и содержащем отсылки к Пушкину («пенье Аонид») и к пушкинской речи Блока (темы музыки и удушья). Организованная Мандельштамом 14 февраля 1921 года панихида по Пушкину в Исаакиевском соборе (см. об этом воспоминания Н.А. Павлович⁷) стала знаковым поступком, которым он осуществил несостоявшееся там отпевание 1837 года и одновременно закрыл сюжет похорон пушкинского солнца (с этого момента «ночное солнце», «черное солнце» больше в его поэзии не появляется).

Не наследуя пушкинский стиховой канон, Мандельштам свободно включал пушкинские мотивы и образы в поэтическую ткань стихотворений. По преимуществу «пушкинскими» оказываются у него темы

⁷ Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. М., 2001. С. 122–123.

Петербурга, поэзии, осени, моря. Петербургская тема в «Камне» и «Tristia» сопровождается плотно спрессованными цитатами и реминисценциями из Пушкина — на пространстве одного стихотворения пересекаются множественные пушкинские контексты. В «Петербургских строфах» («Над желтизной правительственных зданий...», 1913) одновременно есть отсылки к «Евгению Онегину» («И правоведа опять садится в сани», «Онегина старинная тоска»), к «Бесам» и «Метели» («Кружилась долго мутная метель»), к «Медному Всаднику» — главному смыслообразующему пратексту петербургских стихов Мандельштама — и «Пиру Петра Первого» («А над Невой — посольства полумира») и снова к «Медному Всаднику» («Чудак Евгений — бедности стыдится»). В стихотворении «Дев полуночных отвага...» (1913) подобным образом совмещаются контексты «Медного Всадника», «Пира Петра Первого» и стихотворения «Город пышный, город бедный...» («Петра создание, / Медный всадник и гранит», «Слышу с крепости сигналы»), что подчеркнуто ритмической зависимостью от названных пушкинских стихов (4-стопный хорей). Пушкинский Петербург протупает сквозь современные Мандельштаму реалии, для его описания используются элементы пушкинского поэтического языка, герои современного города оказываются тенями пушкинских героев. И пушкинский Петр живет в мандельштамовском Петербурге — в «Адмиралтействе» (1913) его образ воскрешается реминисценциями из пушкинских «Стансов» («А хищный глазомер простого столяра») и «Медного Всадника» («И открываются всемирные моря»). Пушкинская тема петербургского наводнения всплывает в «Дворцовой площади» (1915), пушкинское имя города — «Петрополь» — фигурирует в стихотворении «На страшной высоте блуждающий огонь!» (1918), как и в более раннем «Мне холодно. Прозрачная весна...» (1916), где оно соединяется с реминисценциями из «Евгения Онегина» («зеленый пух») и пушкинского «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» («И каждый час нам смертная година») и с отсылкой к пушкинской «Прозерпине» («Где властвует над нами Прозерпина»). Мандельштамовская тема умирания города-призрака благодаря пушкинским контекстам расширяется до темы гибели пушкинской культурной эпохи, пушкинская петербургская история продолжается и завершается в петербургских стихах «Камня» и «Tristia».

С Пушкиным связана и державно-патриотическая тема, пример — «Polacy!» (1914), обращенное к польским легионерам, воевавшим против российской армии. В идейном и интонационно-синтаксиче-

ском плане оно напрямую ориентировано на пушкинские «Клеветникам России» и «Бородинскую годовщину» — «единственный у Мандельштама случай столь простых и демонстративных отношений с пушкинским материалом»⁸; к «Клеветникам России» восходит и фраза из статьи «Пшеница человеческая» (1922): «Ни один мессианствующий и витийствующий народ никогда не был услышан другим». Имперская тема облачается в пушкинские мотивы и в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931): «Чуждающиеся казни, от рева событий мятежных...» — отзвук пушкинских «Стансов» (на фоне более глухих аллюзий пушкинских «К морю» и «Нереида» в той же строфе).

В московских стихах цветаевского цикла проступает допетровский пласт русской истории — в реминисценциях из пушкинского «Бориса Годунова»: «А в Угличе играют дети в бабки» (здесь же — отсылка к пушкинскому «На статую играющего в бабки»), «Царевича везут, немеет страшно тело»; лирический герой отчасти совмещается с пушкинским историческим героем и таким образом берет на себя груз истории, одновременно через пушкинские реминисценции мерцает и любовная тема, остающаяся при этом в глубоком подтексте. Самоидентификация поэта с царевичем, возможно, находит продолжение в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?» (1937) (при одновременной и более явной самоидентификации с Пушкиным в дни столетия его смерти) — настойчивое созвучие в стихах «И прячутся поспешно в уголки / И выбегают из углов угланы...» с историческим и пушкинским Угличем, местом убийства царевича Димитрия, обнажает тему насильственной смерти, которой страшится герой стихотворения.

Мандельштам воспринял от Пушкина тему высшего призвания и жертвенного служения поэта, мотивы пушкинского «Пророка» варьируются в его стихах от декларативно-витийственного «Как облаком сердце одето...» (1910) до «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...» (1930) из цикла «Армения» и «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (1931). Кульминация темы — отрывок «Я больше не ребенок! Ты, могила...», подписанный «6 июня 1931», днем рождения Пушкина: в нем личное душевное пространство поэта раздвигается до размеров вселенной, как в пушкинском «Пророке», поэт говорит за всех как имущий власть и знающий истину, и

⁸ Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. 1. Рига, 1994. С. 93.

слово его обжигает, как солнце обжигает глину. У пушкинского пророка «сердце трепетное» заменяется на «уголь, пылающий огнем», у Мандельштама этому соответствуют обожженные губы поэта, постоянный у него атрибут поэтического творчества.

Традиционно-поэтическую тему «Памятника» Мандельштам унаследовал в пушкинской интерпретации; вариации этой темы появляются у него, с предчувствием смерти, в стихах 1935–1937 годов: «Это какая улица?» (1935), «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (1935), «Не мучнистою бабочкой белой...» (1935, 1936), «Я нынче в паутине световой...» (1937), «<Ода>» (1937), «Заблудился я в небе — что делать?» (1937). Тему могилы поэта, скрытую в пушкинском «Памятнике», Мандельштам разворачивает в контрастных вариантах; поэтическое пространство его надгробного монумента колеблется между «ямой» «имени Мандельштама» и царственной могилой в центре земли, на Красной площади, где поэт оказывается похороненным живо — «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» Посмертная судьба поэтического слова увязана здесь с социальной геополитикой («Покуда на земле последний жив невольник»), тогда как в пушкинском «Памятнике» судьба слова сливается с посмертной судьбой души. Мандельштам продолжил и тему «поэт и царь», пережив ее по-своему: в противоположность пушкинскому «Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа» поэт в оде Сталину воспекает властителя и уходит с царской площади в небытие, отдавая тезке «близнецу» свою посмертную славу. Последняя реминисценция из «Памятника» появляется в черновиках «Стихов о неизвестном солдате» — «Всяк живущий меня назовет» — но не попадает в окончательный текст, так как вступает в противоречие с главной темой — гибели поэта как неизвестного солдата, «с гурьбой и гуртом».

Из ряда лирических пушкинских тем у Мандельштама выделяется тема моря. В стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (1915) «море черное», которое «шумит», связано с темой всевластия любви и восходит непосредственно к финалу «Путешествия Онегина», но одновременно и к морю романтической пушкинской лирики («Погасло дневное светило...», «К морю»); в стихотворении «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931) «Черное море» как стихия свободы и любви также восходит к Пушкину — к элегии «Нереида» и к стихотворению «К морю», в котором поэт предпочитает море земле как миру насилия и тирании. Позже романтическое Черное море вытесняется в поэзии Мандельштама морем другим — сказочным и тоже пуш-

кинским: в стихотворении «День стоял о пяти головах...» (1935) «синее море» пушкинских сказок символизирует отнятую свободу, Пушкина, поэзию вообще и собственно море, ставшее сказочной мечтой.

Образы пушкинской сказочной поэзии присутствуют и в других произведениях Мандельштама: «комариный князь» («Я не знаю, с каких пор...» 1922, то же — в «Египетской марке») и Черномор («И позверинному воет людье...» 1930) из «Сказки о царе Салтане» (впрочем, смешанный с Черномором из «Руслана и Людмилы»), «черноморье» как вариант «лукоморья» и пушкинская сказочная концовка в «Ариосте» (1933) («...И мы бывали там. И мы там пили мед...»); к этому ряду примыкает и сравнение из «Четвертой прозы»: «Здесь, как в пушкинской сказке, жида с лягушкою венчают...» (на самом деле, это цитата из баллады «Гусар»). Пример восприятия фольклорных образов через посредство пушкинского текста — «Мы живем, под собою не чуя страны...» (1933), в котором просматривается эпизод сна Татьяны из «Евгения Онегина» (пир «хозяина» с нечистой в лесной избушке).

Жизнь пушкинского слова принимает разные формы в стихах Мандельштама, от единичного и, может быть, бессознательного использования до прорастания пушкинских образов в цельные лирические сюжеты — это истории таких образов, как «прозрачный лес», «зеленый пух», «пунша пламень голубой», «птичка», пушкинского выражения «печаль моя светла» и др. В ряде произведений Мандельштама пушкинские реминисценции плотно сгущаются, перекрывая друг друга, как в стихотворении «В разноголосице девического хора...» (1916) — реминисценции из «Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...», «Зимнего утра», «Зима. Что делать нам в деревне?», «Вертоград моей сестры...», или в «10 января 1834» — отсылки к «Моцарту и Сальери», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Медному Всаднику», «Евгению Онегину».

Античность и античный традиционно-поэтический пантеон у Мандельштама отчасти опосредованы Пушкиным, в ряде стихов античная тема и античные образы сопровождаются у него отголосками пушкинской южной и конкретно крымской поэзии, с «традиционным для русского интеллигента восприятием Крыма как субститута Греции»⁹ — «Бессонница. Гомер. Тугие паруса.» (1915), «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931). В стихотворении «С веселым ржанием пасутся табуны...» (1915) Мандельштам вослед Пушкину

⁹ Аверинцев С.С. «Золотистого меда струя из бутылки стекла...» // Mandelstam Centenary Conference. Столетие Мандельштама. Tenafl, 1994. P. 18.

отождествляет себя с Овидием и при этом вводит в стихи, написанные от лица Овидия, реминисценции из пушкинских «Осень» и «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», а также подхватывает пушкинский каламбур с именем римского императора — «И — месяц Цезаря — мне август улыбнулся». Пушкинское посредничество обнаруживается в истории с Аонидами: они дважды появляются в стихах Мандельштама («Ласточка» 1920, «Концерт на вокзале» 1921), и при этом он, согласно мемуарам И. Одоевцевой и Н. Павлович, помнил этих муз не по античной мифологии, а по поэзии Пушкина, и даже предполагал, что «их просто-напросто гениально выдумал Пушкин»¹⁰.

В переломном для Мандельштама 1935 году Пушкин помогал ему определиться в отношениях с современностью. По впечатлениям от пути под конвоем в Чердынь написано стихотворение «День стоял о пяти головах...» — здесь Пушкин, прямо названный (редчайший в поэзии Мандельштама случай), возникает как высшая ценность, которой поэт и хочет, и до конца не может поделиться с новым советским «племенем пушкиноведа», с «молодыми любителями белозубых стишков», отбирающими у него свободу. «Стансы» (1935), в которых выразилось стремление Мандельштама найти свое место в советском строю, «жить, дыша и большевее», ориентированы на пушкинские «Стансы» как исторический и поэтический прецедент лояльности к власти («О.М. говорил, что “стансы” всегда примирительно настроены», — свидетельствовала Н.Я. Мандельштам¹¹) — пушкинский подтекст в этих стихах возникает также за счет ряда реминисценций и отдаленных, как будто не мотивированных общим смыслом аллюзий: «И ты, Москва, сестра моя, легка...» («Мне грустно и легко; печаль моя светла...»), «Я слышу в Арктике машин советских стук...» («И внял я неба содроганье / И горний ангелов полет...»), «Клевещущих козлов не досмотрел я драки...» («Перед окном возникшей дракой / Козла с дворовою собакой...»). Некоторая парадоксальность пушкинских реминисценций связана с общим характером мандельштамовской цитатной поэтики — чужое слово, в том числе и пушкинское, как правило, полностью им присваивается, отрывается от «родного» контекста, органично растворяется в поэтической ткани его стихотворений.

¹⁰ Одоевцева Ирина. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. М., 1998. С. 354.

¹¹ Мандельштам Н.Я. Третья книга. М., 2006. С. 348.

В 1937 году Мандельштам остро переживает столетие смерти Пушкина как момент завершения послепушкинского века — отсюда сгущение пушкинских мотивов в стихах зимы 1937 года: «Люблю морозное дыханье...» (реминисценция из «Евгения Онегина»), «Пою, когда гортань сыра, душа — суха...» (отзвуки «Осени» и «Поэта»), «Если б меня наши враги взяли...» (аллюзия на «Не дай мне Бог сойти с ума»); в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?» страх смерти сопровождается мотивами пушкинских похорон («какой-то мерзлый деревянный короб»)¹² — так обнажаются биографические параллели, которые на протяжении всей жизни ощущал Мандельштам, параллели между судьбой Пушкина и его собственной судьбой.

Те же параллели залегает в подтекст мандельштамовского «Путешествия в Армению» (1931–1932): Мандельштам воспринимал свою поездку 1930 года по Армении как последование пушкинского кавказского путешествия, совершенного на сто лет раньше, и, соответственно, «Путешествие в Арзрум» стало жанровой матрицей его «Путешествия в Армению». Сочетание путевых заметок с публицистикой, лаконичность, свободные отступления, личная интонация — таков стилеобразующий пушкинский субстрат «Путешествия в Армению», поддержанный упоминаниями Пушкина («Уже сейчас молодые люди читают Пушкина на эсперанто») и пушкинских героев («рыцарственный Мазепа, одними губами ласкающий Марию»). Виртуальное присутствие Пушкина в армянской поездке Мандельштама сказалось и в стихах армянского цикла; «Чудный чиновник без подорожной, / Командированный к тачке острожной...» («И по-звериному воет людье...», 1930) и «Эрзерумская кисть винограда...» как метафора поэзии («Дикая кошка — армянская речь...», 1930) — знаки этого присутствия.

В художественной прозе Мандельштама, как и в поэзии, пушкинское слово полностью интегрируется в текст, в его музыкально-метафорическую ткань; так в «Шуме времени» (1923) растворяются мотивы «Медного Всадника» (глава «Бунты и француженки»), «Пира во время чумы» (глава «В не по чину барственной шубе»), «Евгения Онегина» (глава «Эрфуртская программа»: «В тот год в Зегевольде, на курляндской реке Аа стояла ясная осень с паутинкой на ячменных полях», ср. пушкинское: «В тот год осенняя погода / Стояла долго на дво-

¹² См.: Рейнольдс Эндрю. Смерть автора или смерть поэта? // «Отдай меня, Воронеж...» Третьи международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 200–214.

ре...»). В статьях Мандельштама Пушкин никогда не является непосредственным предметом речи, но всегда — точкой отсчета, центром системы координат, камертоном, по которому настраиваются мысли и оценки явлений. Пушкинская поэзия (и только поэзия) цитируется в статьях много и по большей части открыто, в кавычках, с указанием источника, без такого присвоения, как в стихах. К авторитету Пушкина Мандельштам прибегает при анализе отношений поэта с читателем («О собеседнике», 1913), в докладе о смерти Скрябина и о сути христианского искусства («<Скрябин и христианство>», 1915–1916?), в «Заметках о Шенье» (1922), в характеристике поэзии Ахматовой («О современной поэзии», 1916), Хлебникова («Буря и натиск», 1923) и грузинского искусства («Кое-что о грузинском искусстве», 1922), в мыслях о цикличности культуры («Слово и культура», 1921), о «гениальном чтении» («О природе слова», 1921–1922), об источниках и влияниях в поэзии Блока («А. Блок», 1921–1922). Принципиально важной для Мандельштама оказалась пушкинская парадигма двух типов художника — Моцарта и Сальери — из которых Мандельштам выбирает как более продуктивный, актуальный и более близкий ему тип Сальери: «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» («О природе слова», 1921–1922); ср. «Заметки о поэзии» (1923, 1927) и стихотворение «Адмиралтейство» (1913): «...красота — не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра»; ср. также высказывание Мандельштама в передаче Н.Я. Мандельштам: «В каждом поэте есть и Моцарт и Сальери»¹³.

В статье «Выпад» (1923) Мандельштам резко высказался по поводу произвольного чтения и искаженного восприятия Пушкина: «...легче провести в России электрификацию, чем научить всех грамотных читателей читать Пушкина так, как он был написан, а не так, как того требуют их душевные потребности и позволяют их умственные способности». Сам он своим творчеством явил случай «гениального чтения» Пушкина, глубокого родства и творческого восприятия одного поэта другим поверх времени и традиций.

¹³ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 177.

Часть первая
ПУШКИНСКАЯ ПАРАДИГМА

СМЕРТЬ ПОЭТА

В 1925-м году, разбирая вещи в старом сундуке, Надежда Мандельштам обнаружила отдельные страницы текста, который они с мужем считали утерянным, — фрагменты доклада «<Скрябин и христианство>», произнесенного Мандельштамом в Санкт-Петербургском Религиозно-философском обществе (или в Скрябинском обществе) то ли в 1915-м, то ли в 1916 году¹. Если бы не эта счастливая находка, от нас бы осталась сокрыта внутренняя связанность и глубинная мотивация одного из наиболее таинственных образных гнезд мандельштамовской поэзии и можно было бы, бесконечно множа источники и толкования, так и не дойти до сердцевины, из которой произрастали и далеко расходились впоследствии пучки поэтических мотивов.

Сетуя об утрате «<Скрябина и христианства>» (другое название — «Пушкин и Скрябин»), Мандельштам говорил: «это основная моя статья»². Время не поправило эту оценку — статья, хоть и дошла частично, действительно оказалась «основной»: в ней начинающий поэт выдал невероятный сгусток интеллектуальной энергии как результат творческого переживания большой истории и выпавшей ему кризисной эпохи, он как будто высказал вперед, себе на вырост, важнейшие мысли о религиозном содержании новейшей истории, об искусстве в его отношении к христианству, о духе музыки, о вечности и смерти. Непосредственным поводом к этим высказываниям послужила смерть Скрябина — Мандельштам ее сравнивает со смертью Пушкина: «Дважды смерть художника собирала русский народ и зажига-

¹ Другая, менее вероятная датировка — декабрь 1916 — январь 1917 гг.; см.: Мандельштам О.Э. Скрябин и христианство / Публ. А.Г. Меца, С.В. Василенко, Ю.Л. Фрейдина, В.А. Никитина // Русская литература. 1991. № 1. С. 64–78.

² Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1999. С. 113.

ла над ним свое солнце. Они явили пример соборной, русской кончины, умерли *полной* смертью, как живут полной жизнью, их личность, умирая, расширилась до символа целого народа, и солнце-сердце умирающего остановилось навеки в зените страдания и славы<...>

Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исаак — великолепный саркофаг — так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отпеванья прах поэта.

Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ поздней греческой трагедии, созданный Еврипидом, — видение несчастной Федры».

Как ни ищи «ночное солнце» у Еврипида — его там нет. Мандельштам читал Еврипида в переводе Иннокентия Анненского, сильно отредактированном Ф.Ф. Зелинским, и в нем есть тема солнца, которого уже не видит страдающая Федра — но не более того. Мандельштам, по своему обыкновению, сконтаминировал Еврипидовского «Ипполита» с «Федрой» Расина «в единый метасюжет»³ и уже Расиновой Федре передал в стихах этот образ: «И для матери влюбленной / Солнце черное взойдет» («Как этих покрывал и этого убора...», 1915–1916). Анализ всех многочисленных, выявленных коллективными усилиями книжных источников образа черного солнца⁴ приводит всё-таки к мысли, что в основе его лежит конкретное личное событие и переживание, и Мандельштам прямо на него указывает: «Я вспомнил картину пушкинских похорон...» Вспомнил — так, как будто он всё это въяве видел, непосредственно пережил и вот теперь свидетельствует. Картина ночных похорон солнца, раз увиденная внутренним зрением, прочно залегла в активных слоях мандельштамовской памяти, и с тех пор Петербург стал для него городом гибели,

³ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 7.

⁴ «...Подтексты его уводят к таким разнообразным источникам, как сатиры Горация, пророчество Иоила, Нерваль, Вяч. Иванов, Апокалипсис, Валерий Брюсов и Гейне в переводе Тютчева» — Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 23. В этом беглом списке многое не названо, к примеру — затмение солнца в «Слове о полку Игореве», важном для Мандельштама произведении. Появляется «черное солнце» и у Марины Цветаевой — вскоре после интенсивного общения с Мандельштамом, в стихотворении «Черная, как зрачок...» (цикл «Бессонница», 1916).

Исаакиевский собор — «саркофагом» («Кровавая мистерия 9-го января», 1922). Впоследствии Мандельштам, выбрав исторический момент с безукоризненной точностью, сознательно реализовал эту картину в жизни — и, кажется, освободился от нее, как от болезненного наваждения.

В «Разговоре о Данте» (1933) он рассуждал об особенностях поэтического слова:

«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 слово “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». Недаром выбрано для примера слово «солнце», оно у Мандельштама — из самых «длинных», длина его — от жизни до смерти. О Скрябине и о всяком художнике сказано: «Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины — смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет» («<Скрябин и христианство>»). Солнце как сама жизнь, «солнце-сердце» оказывается одновременно и смертью — и дальше в тексте возникает образ черного солнца, жизнь и смерть совмещаются в черном солнечном диске. Жизнь поглощается смертью, но *sub specie aeternitatis* смерть становится причиной жизни и солнце черное остается солнцем. «Ткани нашего мира обновляются смертью».

Действительно, можно много найти книжных параллелей к этому образу на самом широком культурном пространстве, но Мандельштамом он не присвоен извне, а рожден из глубин творческого сознания, на наших глазах, в процессе текста, рожден усилием познать в поэтическом образе ни много ни мало как отношения жизни и смерти.

В таком понимании мандельштамовское «черное солнце» прямо соотносится с центральной идеей христианства. Перебрав все предложенные историками культуры параллели и источники, Надежда Мандельштам воскликнула: «Но как можно забывать основной образ тьмы, которая настала в шестом часу “и продолжалась до часа девя-

СМЕРТЬ ПОЭТА

того”, и “померкло солнце”...»⁵ — она имела в виду событие Голгофы, в трех Евангелиях сопровождаемое солнечным затмением (Мф 27: 45; Мк 15: 33; Лк 23: 44–45). Распятие Христа — абсолютное воплощение той диалектики жизни и смерти, какая заключена в «черном солнце» у Мандельштама. Именно в этом значении оно появляется в стихах о смерти матери⁶:

Эта ночь непоправима
А у вас ещё светло
У ворот Ерусалима
Солнце черное взошло.

Солнце желтое страшнее, —
Баю-баюшки-баю, —
В светлом храме иудей
Хоронили мать мою.

Благодати не имея
И священства лишены
В светлом храме иудей
Отпевали прах жены.

И над матерью звенели
Голоса израильтян
Я проснулся в колыбели —
Черным солнцем осиян.

(1916)

«Черное солнце» распятого Христа здесь противостоит безблагодатному «солнцу желтому» иудаизма, но с ним же и связано по происхождению — подобно тому, как историческое христианство зародилось в лоне иудаизма, «черное солнце» Христа в системе поэтических образов Мандельштама рождается из иудейского цветового спектра, из черно-желтого цвета дедушкиного талоса, от которого мальчику становилось «душно и страшно» («Хаос иудей-

⁵ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 119.

⁶ С этим спорят, но неубедительно; см.: Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М., 1998. С. 287–288.

ский»), из «желтого сумрака» («Вернись в смесительное лоно...», 1920), который во всем творчестве Мандельштама сопровождает иудейскую тему⁷. Литературные подтексты приведенных стихов о смерти матери очевидным образом указывают на христианское содержание «черного солнца»: это «Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, с его противопоставлением иудейского закона и христианской свободы и благодати⁸, а также строки А.С. Хомякова, звучащие в ритмах и лексике Мандельштама — «Из ворот Ерусалима / Шла народная волна» и «Солнце новое взошло». Первая цитата — из стихотворения Хомякова «Широка, необозрима...» (1858) на вход Господень в Иерусалим, вторая — из послания «К И.В. Киреевскому» (1848), где речь идет об открывшейся последнему христианской истине⁹.

В стихах о смерти матери латентно просвечивает лирический сюжет, годом позже развернутый в стихотворении «Среди священников левитом молодым...» (1917): в «ночи иудейской» сквозь ее «тревожную желтизну» проступает свет христианства, но, в отличие от сияющего «солнца Илиона» («Вернись в смесительное лоно...», 1920), это солнце — черное, солнце гибели и Воскресения в жизнь вечную. Сюжет ночных похорон и восходящего в ночи «черного солнца» будет устойчиво держаться несколько лет в лирике Мандельштама, изменяясь порой до неузнаваемости и наполняясь по-разному¹⁰, но в нем, как правило, присутствует один смысловой компонент: как «ночь иудейская», породившая Христа, отвергает его и хоронит, так и Россия-ночь убивает и хоронит свое солнце — Пушкина, и так же Федра Еврипида-Расина губит пасынка — своего возлюбленного, обрекает его на смерть.

Случайно ли, что уникальный мандельштамовский метасюжет объединяет своей образностью судьбу Пушкина и распятие Христа? Глубинную логику этой связи Мандельштам вскрыл в «<Скрябине и

⁷ См. об этом подробно: Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 77–105.

⁸ Ср. также «Неумолимые слова...» (1910) и «О свободе небывалой...» (1915).

⁹ Хомяковский подтекст выявлен Омри Роненом, см.: Ронен Омри. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 37.

¹⁰ Ср., например, «Телефон» (1918), в котором современная история самоубийства парадоксально проецируется на евангельский фон с «полночными похоронами» и восходящим солнцем Распятия, а звонок телефона сравнивается с петушиным криком Гефсиманской ночью.

христианстве>», говоря об отношениях искусства и христианства: «Христианское искусство всегда действие, основанное на великой идее искупления. Это бесконечно разнообразное в своих проявлениях “подражание Христу”, вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эре. Христианское искусство свободно. Это в полном смысле слова “искусство ради искусства”. Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу — вот краеугольный камень христианской эстетики. Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен, — что же остается? Радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа! Божественная иллюзия искупления, заключающаяся в христианском искусстве, объясняется именно этой игрой с нами Божества <...> Христианские художники — как бы вольноотпущенники идеи искупления, а не рабы и не проповедники. Вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной милости христианства есть *отпущение мира на свободу* — для игры, для духовного веселья, для свободного “подражания Христу”». Вдова поэта откомментировала эти слова: «Быть может, именно таким сознанием объясняется легкая радость, которая никогда не покидала Мандельштама»¹¹.

И всё-таки главная тема статьи — не «радостное богообщение» художника, а его гибель, соотносимая с Распятием. Само искусство — нет, не является искупительной жертвой, но художник в своем свободном «подражании Христу» почти неизбежно оказывается жертвой, расплачивается жизнью за дарованную ему свободу и радость творчества. И смерть его разрастается в своем значении («сказочный посмертный рост художника»), оказывая воздействие на ход истории, особенно «новой истории, которая со страшной силой повернула от христианства». Такова смерть и посмертная судьба Пушкина и Скрябина — «двух превращений одного солнца, двух перебоев одного сердца»; в их «полной смерти» есть то самое «торжество», о котором говорил когда-то Мандельштам¹².

¹¹ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 115.

¹² Там же.

Надо сказать, что взгляд на искусство как на радостную игру с Творцом не всегда был так актуален для Мандельштама, как в юности: «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост», — написал он в «Четвертой прозе» (1930). Дикое мясо — «болезненный мясистый нарост на ранах и язвах» (В.И. Даль), след пережитой боли. Позже, когда после пятилетнего перерыва к Мандельштаму вернулись стихи, он напрямую поставил дело поэта, то самое «ремесло словесное», в зависимость от пролитой им «крови горячей» — принесенной личной жертвы («Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...», 1930). Это — линия пушкинского «Пророка» в русской поэзии и пример глубокого (в отличие от множества явных) пушкинского подтекста в стихах Мандельштама. В представлениях о творчестве возобладал у него постепенно «привкус несчастья и дыма», в судьбе поэта на первый план вышла идея жертвы — «Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи...» — и чем дальше, тем отчетливее рифмуются «казнь и песнь».

* * *

Немало написано о совершенно особом, сверхстрогом отношении Мандельштама к имени Пушкина. Кажется, первая сформулировала это Ахматова в «Листках из дневника»: «К Пушкину у Мандельштама было какое-то небывалое, почти грозное отношение — в нем мне чудился какой-то венец сверхчеловеческого целомудрия. Всякий пушкинизм был ему противен. О том, что “Вчерашнее солнце на черных носилках несут...” — Пушкин, ни я, ни даже Надя не знали, и это выяснилось только теперь из черновиков (50-е годы)¹³ <...>

Сияло солнце Александра
Сто лет тому назад сияло всем
(декабрь 1917), —

конечно, тоже Пушкин. (Так он передает мои слова.)¹⁴ О той же сдержанности не раз говорила Надежда Мандельштам: он «считал, что нельзя упоминать всеу ничего, что связано с именем Пушкина», «скупо высказывался о самых дорогих для него вещах и людях, о

¹³ Под черновиками наверняка имеется в виду «<Скрябин и христианство>».

¹⁴ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 209–210.

матери, например, и о Пушкине... Иначе говоря, у него была область, касаться которой ему казалось почти святотатством...»¹⁵ Мандельштамовская поэзия вся полнится Пушкиным, вся им звучит, но имя Пушкина — почти неизречаемое имя для Мандельштама, прямо он лишь раз называет его в поэзии («Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов...»). В статьях и прозе Пушкин упоминается легче, свободнее, но не как объект речи, а как точка отсчета, как камертон, по которому настраивается мысль. Собственно о Пушкине, специально о Пушкине Мандельштам почти никогда не высказывается — а вот как фигура умолчания Пушкин присутствует нередко. Самый, может быть, парадоксальный пример — цикл стихов о русской поэзии 1932 г. («Батюшков», «Стихи о русской поэзии», «Дайте Тютчеву стрекозу...»), в которых названы Батюшков, Державин, Языков, Тютчев, Веневитинов, Боратынский, Лермонтов, Фет, а Пушкин не назван. Ахматова никак не могла понять этого. «Единственное, чего я не принимаю у него, — это, как ни странно “Стихи о русской поэзии”. Здесь он ухитрился не заметить Пушкина», — так передала ее слова Эмма Герштейн¹⁶. Между тем это Ахматова «ухитрилась не заметить Пушкина» в «Стихах о русской поэзии» — ни пушкинских реминисценций, во множестве выявленных современными исследователями¹⁷, ни самой темы Пушкина. В тех же мемуарах Герштейн рассказывает, какой «богатой интонационной игрой» отличалось чтение Мандельштамом третьего стихотворения цикла — «Полюбил я лес прекрасный...» — «оно разрешалось апофеозом, провозглашенным полной грудью на открытом и глубоком дыхании», и добавляет: «Когда я прочла эти стихи Осмеркиным, Елена не сразу поняла, какое отношение имеет мандельштамовский лес к русской поэзии. Александр Александрович мгновенно отпарировал: “А Кольцова ты понимаешь на смерть Пушкина — “Что, дремучий лес, призадумался?”»¹⁸. В причудливых образах Мандельштам развивает тему и поэтический ход кольцовского «Леса», но заветного имени в ряду других любимых имен не произносит; его лес — со-

¹⁵ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 38, 78.

¹⁶ Герштейн Эмма. Мемуары. СПб., 1998. С. 459.

¹⁷ Наиболее полно см.: Гаспаров Б.М. Сон о русской поэзии // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. М., 1994. С. 124–161.

¹⁸ Герштейн Эмма. Мемуары. С. 32.

борный образ русской поэзии, где всё со всем перекликается¹⁹, и одновременно — память о смерти Пушкина. Пушкин здесь — то самое ночное солнце, всему дающее жизнь, но умершее, невидимое. Так и кажется, что Мандельштам заранее, пророчески упрекнул Ахматову: «А ночного солнца не заметишь ты». Мудрено же было и заметить — настолько прикровенно его присутствие.

Иудейский запрет на произнесение сакрального имени был у Мандельштама в крови²⁰, а имя Пушкина было для него сакральным. Мы имеем дело с глубокой, интимной тайной духа — и оставим амбицию раскрыть ее. Тут можно только выявить и выстроить факты и просмотреть по этому пунктиру драматический сюжет развития внутренней связи одного поэта с другим — сюжет, который постепенно проявлялся как линия мандельштамовской судьбы.

Современники отмечали внешнее сходство молодого Мандельштама с Пушкиным. У Одоевцевой даже рассказан анекдот, как прислуга Георгия Иванова, повесившего у себя над диваном портрет Пушкина, приняла его за мандельштамовский и возмущалась, что его, Осипа, «богомерзкую морду на стенку повесили»²¹. По молодости Мандельштам педалировал это сходство, слегка играл на нем — носил пушкинские бачки, а однажды явился на маскарад костюмированным под Пушкина²². Позже эта самоидентификация приобрела другие формы: в «Шуме времени» (1923) он сравнивал свое Тенишевское училище с пушкинским Лицеем, а в «Четвертой прозе» (1930) назвал своего обидчика, «литературного убийцу» Горнфельда Дантесом. Можно собрать большой материал на тему параллелей в биографиях двух поэтов (дуэльные ситуации, кавказское путешествие, персональные отношения с верховной властью, ссылка), но все они — скорее следствие, чем причина той непостижной тайны родства душ, которая не позволяла Мандельштаму вступать с Пушкиным в субъектно-объектные отношения, в отличие от Ахматовой или Ходасевича, выра-

¹⁹ Лес — одна из любимейших мандельштамовских метафор, сопровождающая, как правило, архитектурно-сакральные и музыкальные образы — «Notre Dame» (1912), «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» (1918), «Концерт на вокзале» (1921), статьи «Петр Чаадаев» (1914); подробно см. ниже, с. 257–268.

²⁰ Ср. стихотворение «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (1912).

²¹ Одоевцева Ирина. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. С. 360.

²² См.: Лекманов О.А. Осип Мандельштам (ЖЗЛ). М., 2004. С. 7–8.

живших свою бесконечную любовь к Пушкину в профессиональном пушкинизме.

Надежда Мандельштам оспорила приведенные выше слова Ахматовой о «вчерашнем солнце»: «Ахматова, чересчур быстрая в своих решениях, поспешила всякое солнце сделать Пушкиным, а для Мандельштама любой человек — центр притяжения, пока он жив, умерший — он мертвое или вчерашнее солнце. “Вчерашнее солнце” не Пушкин, а просто любой человек, и черный — траурный цвет — носилки, а не солнце»²³. Спор идет о стихотворении «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы» (1920), о строках:

Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Да, любой человек — центр притяжения, пока он жив, но о любом человеке стихи не пишутся. А главное — есть память образа, как устойчивого собственно мандельштамовского образа и сюжета похорон солнца, так и большого образа российской культурной истории. Пушкин еще при жизни воспринимался как солнце, как центр поэтической вселенной — знаменитые слова из некролога В.Ф. Одоевского: «Солнце нашей поэзии закатилось!» только оформили это общее признание. В дальнейшем речь шла всё больше о закате (в начале XX века тому способствовала, в частности, солнцеборческая и антипушкинская активность футуристов — сб. «Победа над солнцем», 1913), и когда Владислав Ходасевич в речи «Колebleмый треножник» (1921) говорил о грядущем «затмении пушкинского солнца», он уже оперировал устойчивой и общепонятной метафорой. К той же метафоре отсылают и ахматовские стихи на смерть Блока:

Принесли мы Смоленской заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муке погасшее, —
Александра, лебедя чистого.

В стихотворении Мандельштама тема похорон «вчерашнего солнца» соседствует с темой неизрекаемого имени: «Легче камень поднять,

²³ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 118–119.

чем имя твое повторить» и с темой поэзии: «Время вспахано плугом, и роза землею была» — ср.: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху». Дальше в статье «Слово и культура» (1921) говорится о новом рождении «вчерашнего дня» поэзии, называется имя Пушкина — как обычно у Мандельштама, проза дает ключ к стихам. Но в каком-то отвлеченном смысле Надежда Мандельштам права: «человек», умирающий в этих стихах — любой человек, как и лирическое Я поэта — тоже любой человек, такова природа поэзии. «Я говорю за всех с такою силой...» — возгласит Мандельштам в 1931 году и подпишет эти стихи днем рождения Пушкина.

Второй ахматовский пример — из стихотворения «Кассандре» (1917):

Я не искал в цветущие мгновенья
Твоих, Кассандра, губ, твоих, Кассандра, глаз,
Но в декабре торжественного бденья
Вспоминанья мучат нас!

И в декабре семнадцатого года
Всё потеряли мы, любя;
Один ограблен волею народа,
Другой ограбил сам себя...

Когда-нибудь в столице шалой
На скифском празднике, на берегу Невы —
При звуках омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы.

Но, если эта жизнь — необходимость бреда
И корабельный лес — высокие дома, —
Я полюбил тебя, безрукая победа
И зачумленная зима.

На площади с броневиками
Я вижу человека — он
Волков горящими пугает головнями:
Свобода, равенство, закон.

СМЕРТЬ ПОЭТА

Больная, тихая Кассандра,
Я больше не могу — зачем
Сияло солнце Александра,
Сто лет тому назад сияло всем?

Стихотворение обращено к Ахматовой, в нем след каких-то разговоров с ней о Пушкине («Так он передает мои слова»), о современности, об историческом разломе 1917 года. «Сияло солнце Александра» — это прежде всего пушкинское солнце²⁴, все сомнения в этом развеются, если сопоставить этот стих с пушкинским «Померкни, солнце Австерлица!» («Наполеон», 1821). Наполеоновскую фразу «Вот солнце Аустерлица!», произнесенную утром Бородинской битвы и перевернутую Пушкиным, Мандельштам вспоминает в «Шуме времени» с учетом пушкинского стиха: «Ночное солнце в ослепшей от дождя Финляндии, конспиративное солнце нового Аустерлица!» Так что имплицитно «ночное солнце» есть и в «Кассандре» — солнце Пушкина, «сиявшее всем» «сто лет назад» и померкшее в новую историческую эпоху. Здесь берет начало одна из сильнейших лирических тем Мандельштама — тема **века**, которая, как глубокая борозда, пройдет через всю его поэзию «включительно по тридцать седьмой»²⁵. Соседство этой темы с Пушкиным — признак их глубинной связи, и по мере приближения пушкинского столетнего юбилея 1937 года связь эта становилась все конкретнее. У Мандельштама не было и тени идеализации XIX века, и граница веков не проходила для него по формально-хронологической черте. «Век-волкодав» — это век без Пушкина, это послепушкинская эпоха «ночного солнца», с которой так мучительно выяснял свои личные отношения Мандельштам. В «Кассандре» впервые он заговорил о современности как об эпохе пушкинского послесмертия, и здесь же впервые тема погасшего пушкинского солнца соединяется у него с темой «Пира во время чумы» — с эсхатологической темой Пушкина.

²⁴ Что не исключает латентного присутствия других подтекстов.

²⁵ Слова Мандельштама о расположении стихов Пушкина в издании Исакова, том самом, которое он описал в «Шуме времени», в главе «Книжный шкаф»: «Черная песочная ряска за четверть века всё любовно впитывала в себя, — духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается».

С конца 1917 года «Пир во время чумы» становится особенно актуален для Мандельштама. Это связано с нарастанием его собственных эсхатологических настроений или, как сформулировала вдова поэта, с «первым приступом эсхатологических предчувствий», который она справедливо относит к «периоду становления “Триствий”»²⁶. Неплохо знавший Мандельштама композитор Артур Лурье утверждал: «Эсхатологическое сознание было главной движущей силой Мандельштама, подлинной творческой интуицией в ее высшей категории и на большой глубине»²⁷. Это сознание, проявившееся у Мандельштама в первые же его творческие годы, резко обострилось после 1917 года, с наступлением новой исторической эпохи. Пушкинский «Пир во время чумы» оказался, и не только для Мандельштама, точной художественной моделью отношений между культурой и современностью. Так, Марина Цветаева в «Нездешнем вечере» писала: «Начало января 1916 г., начало последнего года старого мира. Разгар войны. Темные силы. Сидели и читали стихи. Последние стихи на последних шкафах у последних каминов <...> Завтра Ахматова теряла *всех*, Гумилев — жизнь. Но сегодня вечер был наш! Пир во время Чумы? Да. Но те пировали — вином и розами, мы же — бесплотно, чудесно, как чистые духи — уже призраки Аида — словами: *звуком* слов и живой кровью чувств»²⁸. В 1920-е годы ощущение пира во время чумы нарастало, захватывая и таких относительно лояльных тогда художников, как Пастернак: «...и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом прототипе — / На пире Платона во время чумы» («Лето», 1930).

У Мандельштама скопление реминисценций из «Пира во время чумы» приходится на 1931–1933 годы²⁹. По поводу стихотворения «Я скажу тебе с последней прямой...» (1931) Надежда Мандельштам пояснила: «Пир во время чумы, а чума ощущалась полным ходом...»³⁰ К тому же времени относится воспоминание Бориса Кузина о чтении Мандельштамом Пушкина: «...Однажды, в связи с каким-то упомина-

²⁶ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 112.

²⁷ Цит. по: Мандельштам Осип. Камень. Л., 1990 (Серия «Литературные памятники»). С. 316.

²⁸ Цветаева Марина. Избранная проза: В 2 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1979. С. 140–141.

²⁹ Подробно см.: Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. 1. С. 75–81.

³⁰ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 247.

нием “Пира во время чумы”, он произнес начало песни Мери, закончив стихами

И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса.

Ни сам он и никто из присутствовавших уже не мог продолжать разговор о Пушкине. Произнеся эти стихи, О.Э. сдернул какую-то пелену, затуманивавшую их полный блеск и силу»³¹.

Так глубоко пережитую метафору пушкинской маленькой трагедии Мандельштам развернул в концовке «Шума времени». XIX век он воспринимал как «буддийский», носивший в себе «внутреннюю ночь» и «слепоту крови» («Девятнадцатый век», 1922), и на этом фоне литература XIX века предстала ему в пушкинском образе пира во время чумы: «Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пуншевые огоньки напоминали проходящим о самолюбии, дружбе и смерти. Стол облетала произносимая всегда, казалось, в последний раз просьба: “Спой, Мери”, мучительная просьба позднего пира.

Но не менее красавицы, поющей пронзительную шотландскую песнь, мне мил и тот, кто хриплым, натруженным беседой голосом попросил ее о песне».

Образы века — «ночь» и «зима», ими кончается «Шум времени». Те же метафорические «ночь» и «зима» — в «Кассандре», «зачумленная зима», «зима» и «чума», так мощно рифмующиеся в пушкинской песне Вальсингама. В стихах 1918–1920 пушкинская тема ночного пира во время чумы набирает силу, и как у Пушкина она сложно интонирована, так и у Мандельштама звучит по-разному.

Когда в теплой ночи замирает
Лихорадочный Форум Москвы
И театров широкие зевы
Возвращают толпу площадям, —

³¹ Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н.Я. 192 письма к Б.С. Кузину. СПб., 1999. С. 154.

Протекает по улицам пышным
 Оживленье ночных похорон;
 Льются мрачно-веселые толпы
 Из каких-то божественных недр.

Это солнце ночное хоронит
 Возбужденная играми чернь,
 Возвращаясь с полночного пира
 Под глухие удары копыт,

И как новый встает Геркуланум
 Спящий город в сияньи луны,
 И убогого рынка лачуги
 И могучий дорический ствол!
 (1918)

Эсхатологический контекст «полночного пира» создается не только упоминанием Геркуланума — поглощенного лавой города, но и центральным событием стихотворения — похоронами «ночного солнца». Здесь высвобождается катастрофическая энергия образа, полнота его культурно-исторических смыслов, открывается стоящая за ним эсхатологическая перспектива. Уместно вспомнить, что «черное солнце» есть в Апокалипсисе: «...и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась, как кровь» (Откр 6: 12), есть оно и в книге Иоиля, в пророчестве о Судном Дне: «...солнце и луна помрачатся, и звезды потеряют свой свет» (Иоиль 2: 10, 2: 31, 3: 15). «Чего гадать, откуда пришло черное солнце, — пишет Надежда Мандельштам, — оно <...> всюду и всегда связано с концом мира»³². В мандельштамовском «Когда в теплой ночи замирает...» Москва сравнивается с Геркуланумом, но и совмещается с Римом (Форум в сочетании с луной — римский мотив Мандельштама — ср. «Поговорим о Риме — дивный град!», 1914) — с темой «ночного солнца» это сложно увязано. Московско-римские похороны солнца в этих стихах — поэтический эквивалент мыслям все того же доклада «<Скрябин и христианство>»: тут Россия новой эпохи хоронит солнце Пушкина, как безблагодатный для Мандельштама Рим, в лице своих воинов, хоронил на Голгофе солнце Христа. И то и другое знаменует «страшный, противуесте-

³² Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 121.

ственный ход истории», «обратное течение времени», поворот истории вспять. На онтологической глубине Христос и Пушкин смыкаются у Мандельштама в важнейшем для него понятии «эллинизма»: «Эллинизм, оплодотворенное смертью, и есть христианство», а Пушкин — выразитель «русского эллинизма», «раскрытие эллинистической природы русского духа». Себя Мандельштам считал «последним христианско-эллинистическим поэтом в России»³³.

Отсвет «черного солнца» есть и в «Сумерках свободы» (1918), как и отзвук «Пира во время чумы» в первом стихе: «Прославим, братья, сумерки свободы..!» — «Восславим царствие Чумы»³⁴. Солнце свободы восходит, но оно помрачено:

Мы в легионы боевые
Связали ласточек — и вот
Не видно солнца; вся стихия
Щебечет, движется, живет;
Сквозь сети — сумерки густые —
Не видно солнца, и земля плывет.

Много рассуждают и спорят о том, закат или восход свободы означают сумерки³⁵, но так ли это важно? Этот вопрос перекрывается эсхатологическим звучанием образа помраченного солнца как предвестия конца времен, и на этом фоне одно из авторских названий стихотворения — «Гимн» — звучит как отсылка к Вальсингамовскому гимну Чуме³⁶.

То чумой, то пиром поворачивается пушкинский сюжет в стихах Мандельштама первых послереволюционных лет, и тема пира звучит по-разному («театр», «праздное вече»), но в ней непременно присутствует смерть. В стихотворении «Когда в теплой ночи замирает...» пирует и хоронит солнце «чернь» — та самая пушкинская «чернь», о которой Мандельштам писал в статье «О собеседнике» (1913); в дру-

³³ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 300 (со слов Н.И. Харджиева).

³⁴ Отмечено М.Л. Гаспаровым и Омри Роненом: Ронен Омри. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 135.

³⁵ См.: Сегал Дмитрий. Осип Мандельштам. История и поэтика. Ч. I. Кн. 2. Jerusalem; Berkley, 1998. С. 497–498.

³⁶ Месс-Бейер Ирина. Мандельштам и Пушкин: уроки свободы // Russian Language Journal. 1999. Vol. 53. № 174–176. P. 315.

гом, ключевом для нашей темы стихотворении развернут традицион-
но-классический вариант пира — пир поэтов:

В Петербурге мы сойдемся снова
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.
В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты
Всё поют блаженных жен родные очи,
Всё цветут бессмертные цветы.

Дикой кошкой горбится столица
На мосту патруль стоит,
Только злой мотор во мгле промчится,
И кукушкой прокричит.
Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
И девическое «ах» —
И бессмертных роз огромный ворох
У Киприды на руках.
У костра мы греемся от скуки,
Может быть, века пройдут,
И блаженных жен родные руки
Легкий пепел соберут.

Где-то хоры сладкие Орфея
И родные темные зрачки,
И на рядки кресел с галереи
Падают афиши-голубки.
Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи
В черном бархате всемирной пустоты.
Всё поют блаженных жен крутые плечи,
А ночного солнца не заметишь ты.

(1920)

«Мы» — поэты, «сойдемся снова» — как сходились в Петербурге поэты когда-то, во времена Пушкина («Словно солнце мы похоронили в нем»³⁷). Апология поэзии, театра, искусства развернута на фоне «советской ночи», несущей смерть (как в «Нездешнем вечере» у Цветаевой), в пире обреченных поэтов участвуют не только собирательное «мы», но конкретно Пушкин и Блок: «злой мотор» сюда попал из блоковских «Шагов Командора»³⁸ — как предвестие рока, «легкий пепел» — из Пушкина, из задорного послания «Кривцову»³⁹, где юный поэт призывает друзей пренебречь страхом смерти на пиру жизни: «Смертный миг наш будет светел; / И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров». Этой эпикурейской эскападе сложно отзывается мандельштамовское согласие на смерть: «Что ж, гаси, пожалуй наши свечи / В черном бархате всемирной пустоты».

Стихи начинаются похоронами солнца и кончаются «ночным солнцем» — но последние слова звучат неожиданно. «А ночного солнца не заметишь ты» — что это значит? Как будто в этом ночном пространстве стиха, когда уже погашены свечи, совершилось таинственное превращение лирического Я, незаметное окружающим, даже близким, как будто от начала стихов к концу произошла какая-то передача эстафеты, невидимое слияние лирического Я с пушкинским ночным солнцем. Пушкин — это сама поэзия, и «черное солнце» жизни и смерти — это не только Пушкин, но и поэзия вообще — поэзия посреди катастрофы, пир во время чумы.

Судьба Пушкина как центра поэтической вселенной, его гибель, непосредственно пережитая и оставшаяся в глубинах образно-поэтической памяти, оказались для Мандельштама одним из центральных событий не только в российской истории, но и в большой мистерии духа — этим и можно объяснить связь Пушкина и Христа в семантике «черного солнца».

В феврале 1921 года в Петербурге прошли вечера, посвященные 84-й годовщине смерти Пушкина — по общему мнению, они выли-

³⁷ Ср. со словами В.А. Жуковского: «Мы, друзья, положили Пушкина своими руками в гроб» (А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1985. С. 406).

³⁸ Отмечено Н.И. Харджиевым: Мандельштам О. Стихотворения (Библиотека поэта). Л., 1978. С. 279.

³⁹ Впервые отмечено А.А. Морозовым: Краткая Литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 254.

лись в тризну по уходящей культуре и означили отчетливую границу между прошлым России и наступающей «советской ночью». Первый вечер состоялся в Доме Литераторов 11 февраля 1921 года — на нем Блок произнес речь «О назначении поэта», ставшую его завещанием; на следующем вечере 14 февраля вместе с Блоком выступил и Ходасевич с речью «Колеблемый треножник» — о затмении пушкинского солнца в новую эпоху. Мандельштам в эти дни речей о Пушкине не говорил, но днем 14 февраля он совершил поступок, которым исчерпывается сюжет похорон солнца в его лирике.

Надежда Павлович рассказывала В.Д. Дувакину: «Чудную сцену я помню: как раз февральская годовщина смерти Пушкина. Исаакиевский собор тогда функционировал, там церковь была. И Мандельштам придумал, что мы пойдем сейчас служить панихиду по Пушкину. И мы пошли в этот собор заказать панихиду, целая группа из Дома Искусств. И он раздавал нам свечи. Я никогда не забуду, как он держался — в соответствии с обстоятельством, когда свечи эти раздавал. <...> Это было величественно и трогательно»⁴⁰. После этого рассказа особое звучание приобретают незадолго до того написанные стихи — «В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем...», «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи...» — как будто по стихам и вышло. Точная дата события устанавливается по дневнику А.И. Оношкович-Яцыны⁴¹ — она тоже была на панихиде, но не прониклась происходящим.

Речи Блока и Ходасевича на тех пушкинских вечерах 1921 года хорошо известны и осмыслены в культурно-историческом контексте⁴². Но и поступок Мандельштама должен быть прочитан как высоко значимый текст в общей тризне поэтов по Пушкину. Этой панихидой он выразил свое апокалиптическое ощущение гибели культуры и одновременно осуществил не состоявшееся в 1837 году отпевание Пушкина в Исаакиевском соборе. Мандельштам, конечно, знал о том, как Пушкин в годовщину смерти Байрона заказал панихиду «за упокой раба Божия боярина Георгия»⁴³ — но всё это не объясняет полностью, почему из всех форм поминовения, доступных поэту, он избрал не столь уж близкий и привычный ему право-

⁴⁰ Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. С. 122–123.

⁴¹ Минувшее: Исторический альманах. 13. М.; СПб., 1993. С. 401–402.

⁴² Подробнее см.: Сурат И. Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994. С. 12–20.

⁴³ Письмо Пушкина П.А. Вяземскому от 7 апреля 1825 года.

славный чин⁴⁴. Он отпел Пушкина в точное время в точном месте, но главное — он отпел его во Христе, похоронил как «черное солнце».

Так завершается этот мандельштамовский сюжет. С этого момента «черное солнце», «ночное солнце» навсегда уходит из его поэзии.

Видимо, вскоре после панихиды 14 февраля было написано стихотворение, которое, с датой «1921», замыкало сборник «Tristia»:

Люблю под сводами седая тишины
 Молебнов, панихид блужданье
 И трогательный чин — ему же все должны —
 У Исаака отпеванье.

Люблю священника неторопливый шаг,
 Широкий вынос плащаницы
 И в ветхом неводе Генисаретский мрак
 Великопостных седмицы.

.....

Двусмысленность сохраняется: кого отпевают при выносе плащаницы в Страстную пятницу? По контексту стихотворения вроде бы ясно — речь идет о Христе и христианской вере. Но нельзя пройти мимо ряда признаков текста и одного очевидного биографического факта — на Страстной неделе, т.е. в середине апреля 1921 года Мандельштам был далеко от Исаакиевского собора — в марте он уехал из Петербурга. Помимо двух архаичных форм прилагательных — «седая», «великопостная» — которые, впрочем, можно объяснить общим церковнославянским колоритом стихотворения, в нем есть одно уж очень по-пушкински звучащее слово: «широкопасмурным», ср. пушкинское «широкошумные». А главное — в нем слышатся отголоски и настроение пушкинских стихов на тему Великого поста — «Отцы пустынноики и жены непорочны...». Надежда Мандельштам, говоря об отъезде Мандельштама из Петербурга, глухо упоминает об этих его стихах, определенно привязывая их к панихиде по Пушкину: «Последним впечатлением был грохот пушек из Кронштадта и “трогательный чин, ему же все должны — у Исаака отпеванье”. Из преж-

⁴⁴ Напомним, что Мандельштам был крещен в методистской церкви, православных обрядов не соблюдал.

них друзей <...> никто, кроме Ахматовой, не удостоился отпевания, да и она не “у Исаака” — запечатанного ныне собора»⁴⁵.

* * *

И все же Мандельштам не только поступком, но и словом присоединился к той тризне по Пушкину — речь идет о стихотворении «Концерт на вокзале». Оно возникло под впечатлением февральских пушкинских дней 1921 года, а дорабатываться могло и позже, когда Мандельштам уже знал о расстреле Гумилева и смерти Блока⁴⁶ — видимо, к весне 1922 года относится воспоминание Эмилия Миндлина, как поэт в Москве читал ему «написанный на днях “Концерт на вокзале”»⁴⁷. На фоне мемуарного очерка «Музыка в Павловске», открывающего книгу «Шум времени», стихотворение прочитывается как детское воспоминание о симфонических концертах в Павловском вокзале, куда Мандельштама водила мать, но в контексте событий 1921 года оно звучит как прощание с самим духом музыки, как реквием по поэзии и поэтам.

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но видит Бог, есть музыка над нами,
Дрожит вокзал от пенья Аонид,
И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это — сон.

⁴⁵ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 72.

⁴⁶ О датировке см.: Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. XVII; Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. С. 168, 179–180, 183.

⁴⁷ Миндлин Э. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 226.

СМЕРТЬ ПОЭТА

И я вхожу в стеклянный лес вокзала.
Скрипичный строй в смятении и слезах.
Ночного хора дикое начало
И запах роз в гниющих парниках —
Где под стеклянным небом ночевала
Родная тень в кочующих толпах...

И мнится мне: весь в музыке и пене,
Железный мир так нищенски дрожит.
В стеклянные я упираюсь сени.
Горячий пар зрачки смычков слепит.
Куда же ты? На тризне милой тени
В последний раз нам музыка звучит!

В этих стихах среди реминисценций из Лермонтова, Тютчева, Анненского, Гумилева слышнее всего темы Пушкина и Блока, и отчетливо — пушкинской речи Блока. Пушкина «убило отсутствие воздуха», «поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем» — у Блока; «Нельзя дышать, и твердь кишит червями» — У Мандельштама. В словах о кишашей червями тверди можно вычитать цитату из Давида Бурлюка⁴⁸, можно объяснять их реалистически — загрязненностью стеклянного купола Павловского вокзала⁴⁹, но ничто не снимает и не снижает смертного ужаса этого образа. Твердь небесная чревата смертью, и само слово «твердь» таит в себе «смерть» как внутреннюю рифму — так и в стихотворении «Умывался ночью на дворе...», написанном в Тифлисе осенью 1921 года по получении известия о смерти Блока и Гумилева. Та же тема смертоносного неба получит грандиозное развитие в предсмертной апокалиптической оратории Мандельштама — «Стихах о неизвестном солдате» (1937).

И Мандельштам, и Блок — оба, конечно знали и помнили последние слова Пушкина: «Тяжело дышать, давит», но оба они не могли еще предвидеть последних слов блоковского дневника: «Мне трудно дышать, сердце заняло полгруди». Однако уже тогда, на пушкинских вечерах, говоря о пушкинском предсмертном удушье, Блок и сам производил такое впечатление: «И многим в этот вечер стало ясно,

⁴⁸ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 26.

⁴⁹ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. С. 166.

что и Блока убьет “отсутствие воздуха”, что неизбежная гибель Блока близка, хотя никто еще не знал, что Блок болен. Но весь его вид и даже звук его голоса как бы говорили:

Да, я дышу еще мучительно и трудно.
Могу дышать. Но жить уж не могу»⁵⁰.

Мандельштам называл «удушьем» периоды, когда он не мог писать стихи. С какого-то момента мотив духоты, затрудненного дыхания становится у него постоянным: «Душно — и всё-таки до смерти хочется жить...» («Колют ресницы», 1931), «Мне с каждым днем дышать всё тяжелее...» («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931) — вплоть до задыханий и одышки в стихах последнего воронежского года, когда он уже был болен и действительно плохо дышал⁵¹. Но пока, в 1921 году эта тема смертного удушья с физическим здоровьем никак не связана — это метафора времени, как и «советская ночь».

Но главная тема «Концерта на вокзале» — тема музыки, блоковская⁵², она же и органичная мандельштамовская тема. В пушкинской речи Блок говорил о музыке как о самом существенном в деле поэта — об «освобождении звуков из родной безначальной стихии» и «приведении этих звуков в гармонию». Музыка — опорная категория поэтологии Блока, его историософии («Крушение гуманизма», 1919), его собственного поэтического дела. В окружении Мандельштама обсуждались жалобы Блока на то, что после «Двенадцати» он перестал слышать звуки — потому и перестал писать стихи. В статье памяти Блока Мандельштам говорил: «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

⁵⁰ Одоевцева Ирина. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. С. 433.

⁵¹ Есть еще одна параллель к теме удушья в «Концерте на вокзале» из тех же детских воспоминаний, из очерка «Тенишевское училище» (книга «Шум времени») — о «выкачивании воздуха из стеклянного колпака, чтобы задохнулась на спинке бедная мышь». «Вокзала шар стеклянный» — подобие того «стеклянного колпака».

⁵² Впервые о теме музыки как блоковской теме «Концерта на вокзале» написала Л.Я. Гинзбург: Гинзбург Л.Я. О лирике. Изд 2-е. Л., 1974. С. 373.

Блок» («А. Блок», 1921–1922). Так формулируя сотериологию Блока, он формулировал и свою; ср. «Но музыка от бездны не спасет!» («Пешеход», 1912), написанное задолго до повторяющейся фразы в дневнике и записной книжке Блока: «Ничего, кроме музыки, не спасет» (4 марта 1918).

Хорошо известно, какую роль играла музыка в жизни Мандельштама. По словам Артура Лурье, он «страстно любил музыку, но никогда об этом не говорил. У него было к музыке какое-то целомудренное отношение, глубоко им скрываемое»⁵³ — похоже на приведенные уже слова вдовы поэта, что он не любил высказываться о самом для него дорогом — о матери и о Пушкине. Музыка жила в нем на той же глубине духа и с обоими была связана. Присутствие матери в подтекстах «Концерта на вокзале» очевидно и понятно, но есть здесь и пушкинское воплощение духа музыки — «пенье Аонид», о которых Мандельштам только и знал, что они из Пушкина, а кто такие — не знал, просто был заморожен музыкой, звучанием, и даже предполагал, что «их просто-напросто гениально выдумал Пушкин»⁵⁴. Это символическое имя пушкинской музыки было столь важно для него, что в 1922 году он собирался назвать свой новый поэтический сборник — «Аониды».

Так что прощание с музыкой в «Концерте на вокзале» — это прощание и с Блоком, и с Пушкиным, и отзвук пушкинской речи Блока в прошедшие траурные дни: «На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!»

* * *

«84-я годовщина смерти Пушкина стала годом “смерти Поэта”, в обобщенном, метафизически вневременном смысле этого образа»⁵⁵. Вступив в это послесмертие, Мандельштам одновременно вступил и в свое предсмертие, стал на прямой и осознанный путь к собственной гибели. Он «всегда остро чувствовал смерть»⁵⁶, но по 1921 году прошла резкая черта — произошел «переход от несовершенного ви-

⁵³ Лурье Артур. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. С. 196.

⁵⁴ Одоевцева Ирина. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. С. 354–355.

⁵⁵ Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. С. 172.

⁵⁶ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 115.

да к совершенному, от дрящегося проживания к дефинитивному поступку»⁵⁷. В 1922–1924 годах стихи вырастают, как из зерна, из одной темы — темы **века**, погибающего и жалкого, смертельно больного века. «Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу», «век умирает», поэт заглядывает ему в зрачки, пытается «своею кровью склеить двух столетий позвонки», но сам он обречен вместе с веком — «Время срезает меня, как монету». В 1925 году стихи прекращаются, наступает период пятилетнего «удушья», — а когда осенью 1930 года, во время поездки в Армению они приходят вновь, то на фоне поэтической роскоши армянских, а потом и московских впечатлений, на фоне нового вкуса к жизни и новых ритмов возвращается и тема века в новом звучании («век-волкодав»), и пушкинская тема пира во время чумы («Фаэтонщик», 1931), а с ними и тема личной гибели поэта — неизбежной, близкой, насильственной. Но теперь она звучит не в тонах условно-поэтического пророчества, как в «Tristia» («В Петрополе прозрачном мы умрем», «И каждый час нам смертная година») — теперь смерть входит в стихи как осязаемая реальность, появляются страх ареста, ожидание казни, кандалы, острог, каторжные песни, «сосновый гроб», «мерзлые плахи». Надежда Мандельштам назвала потом всё это «подготовкой к ссылке»⁵⁸. И поэзия обесценивается теперь пролитой «кровью горячеей» («Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...», 1930), готовностью к полной и окончательной жертве («Сохрани мою речь навсегда...», 1931).

Есть только два случая в поэзии Мандельштама, когда лирическое Я поэта оказывается на Голгофе: «Не искушай чужих наречий...» (1933) и «Как светотени мученик Рембрандт...» (1937); оба стихотворения написаны за год до арестов — соответственно, первого (1934) и второго (1938). В смысле отношений между творчеством и жизнью — что это? конкретное предвидение будущего, столь свойственное Мандельштаму, или та самая «чудная власть» поэзии, которую он так хорошо знал⁵⁹ — способность словом формировать судьбу? В самом определенном виде такое случилось с Ахматовой, еще в 1915 году всё себе напрозорчившей: «Отыми и ребенка, и друга, / И таинственный

⁵⁷ Аверинцев С.С. Так почему же всё-таки Мандельштам? // Аверинцев С.С. София — Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 384.

⁵⁸ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 228.

⁵⁹ «“Поэзия — это власть”, — сказал он в Воронеже Анне Андреевне, и она склонилась длинную шею» (Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 199).

песенный дар». Или вообще вопрос непропорционален? Или — ответ был дан самим Мандельштамом в «<Скрябине и христианстве>»: «Если сорвать покров времени с этой творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины — смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет».

Мандельштам, как и Пушкин, был человеком поступка — известные его самоубийственные истории с Блюмкиным, с А.Н. Толстым — но главным, «дефинитивным поступком» его стали стихи 1933 года о Сталине («Мы живем, под собою не чуя страны...») и их широкое сознательное чтение, обнародование, однозначно чреватое гибелью. «Смотрите — никому. Если дойдет, меня могут... РАССТРЕЛЯТЬ!» — говорил он Эмме Герштейн⁶⁰, а сам, к ее изумлению, всё делал, чтоб «дошло».

В январе 1934 года Мандельштам пишет «Реквием» — так между собой они с женой называли цикл памяти Андрея Белого. Домашнее название, казалось бы, прямо отвечает теме — смерти Белого, но есть в нем и второе дно — пушкинское.

Меня преследуют две-три случайных фразы, —
 Весь день твержу: печаль моя жирна...
 О Боже, как жирны и синеглазы
 Стрекозы смерти, как лазурь черна.

Тема смерти художника приходит в звуках пушкинской «маленькой трагедии», почти словами Моцарта, сочиняющего свой Реквием: «...И в голову пришли мне две-три мысли. / Сегодня их я набросал», «Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек. За мною всюду / Как тень он гонится. Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит». Пушкин действительно как будто «сам-третей» присутствует в цикле памяти Белого, как «черный человек» — между автором и героем. Пушкинские реминисценции очень плотно спрессованы в цикле, даже для Мандельштама необычно плотно — «печаль моя жирна» (контаминация Пушкина и «Слова о полку Игореве»), «пламень голубой», «морозная пыль», «юрота колпак». «Черная лазурь» как образ смерти Белого (тут и его «голубые глаза», и почерневшая небесная лазурь) — некоторый аналог пушкинского «черного солнца». И в описании Белого в гробу — черты пушкинского смертного облика:

⁶⁰ Герштейн Эмма. Мемуары. С. 51.

...Лиясь для ласковой, только что снятой маски,
 Для пальцев гипсовых, не держащих пера,
 Для укрупненных губ, для укрепленной ласки
 Крупнозернистого покоя и добра.

Надежда Мандельштам не раз повторяла, что «этим стихами О.М. отпевал не только Белого, но и себя»; «“разыгрываю в лицах” — это и показывает как бы соучастие в смерти»⁶¹. Позже, когда цикл был доработан, «Мандельштаму стала совершенно ясна тема соумирания, сочувствия смерти другого как подготовки к собственному концу. Вот тогда-то я и говорила ему: “Чего ты сам себя хорошишь?” — а он отвечал, что надо самому себя похоронить, пока не поздно, потому что неизвестно, что еще предстоит»⁶².

Вскоре после похорон Андрея Белого и произошел знаменитый разговор между Мандельштамом и Анной Ахматовой, описанный в ее «Листках из дневника» и попавший в «Поэму без героя»: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 г.), о чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: “Я к смерти готов”»⁶³.

Одно из стихотворений цикла, не сохранившееся полностью, Мандельштам строит на голосах из толпы:

Откуда привезли? Кого? Который умер?
 Где <...>? Мне что-то невдомек.
 Скажите, говорят какой-то гоголь умер.
 Не гоголь, так себе, писатель-гоголек.

К этой строфе приводят параллель из книги «Гоголь в письмах и воспоминаниях» (М., 1931), которую Мандельштам мог читать: «Кого хоронят? — <...> Хоронят Гоголя»⁶⁴. Добавим сюда фрагмент, хорошо известный Мандельштаму, из пушкинского «Путешествия в Арзрум»: «Что вы везете?» — «Грибоеда»⁶⁵; да еще эпизод из дневника А.В. Никитенко: «Жена моя возвращалась из Могилева и на одной

⁶¹ Цит. по: Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 330, 333.

⁶² Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 400.

⁶³ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 211.

⁶⁴ Черашняя Д.И. Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 109.

⁶⁵ Это Мандельштам прямо цитировал в стихах: «Там, где везли на арбе Грибоеда» («Дикая кошка — армянская речь...», черновой вариант).

станции неподалеку от Петербурга увидела простую телегу, на телеге солому, под соломой гроб, обернутый рогожею<...> “Что это такое?” — спросила моя жена у одного из находившихся здесь крестьян. “А бог его знает что! Вишь, какой-то Пушкин убит — и его мчат на почтовых в рогоже и соломе, прости господи — как собаку” — это Мандельштам мог знать по книге В.В. Вересаева «Пушкин в жизни», бывшей тогда самым популярным источником сведений по биографии Пушкина.

Утрата имени, смерть в безвестности — «гоголек», «Грибоед», «какой-то Пушкин». Этот ряд дает совсем новое видение смерти поэта: он умирает не как солнце, а как один из многих, как человек из толпы. «...Он ведь предчувствовал, как его бросят в яму без всякого поминального слова»⁶⁶ — наверное, Надежда Мандельштам имеет в виду стихи 1935 года:

И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама...

Стихи сбылись в точности. В разных версиях гибели Мандельштама фигурируют либо общая яма, либо траншеи, куда рядами укладывали трупы с биркой на ноге, с номером вместо имени.

Надежда Мандельштам пишет, что с начала Воронежской ссылки они жили в полном сознании своей обреченности и ждали конца⁶⁷. У Мандельштама это ожидание обострилось с приближением 100-летия смерти Пушкина — кончался послепушкинский век — его век. Мандельштам не путал праздники с траурными днями — посреди юбилейной вакханалии, ставшей своеобразным пиром поэзии в разгар чумы 1937 года и одновременно апофеозом сталинского советского патриотизма, он в январе — феврале 1937 года по-своему переживал смертные пушкинские дни.

Куда мне деться в этом январе?
Открытый город сумасбродно цепок...
От замкнутых я, что ли, пьян дверей? —
И хочется мычать от всех замков и скрепок.

⁶⁶ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 333.

⁶⁷ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 51, 170, 186 и др.

И переулков лающих чулки,
 И улиц перекошенных чуланы —
 И прячутся поспешно в уголки
 И выбегают из углов угланы...

И в яму, в бородавчатую темь
 Скольжу к обледенелой водокачке
 И, спотыкаясь, мертвый воздух ем,
 И разлетаются грачи в горячке —

А я за ними ахаю, крича
 В какой-то мерзлый деревянный короб:
 — Читателя! советчика! врача!
 На лестнице колючей разговора б!

(1 февраля 1937)

Есть разные пояснения к этим стихам в контексте воронежских реалий — историй о неудавшемся походе к писателю Покровскому (Н. Мандельштам) и описаний водокачки и деревянного короба для стока воды (Н. Штемпель). Но поверх этих реалий проступает глубокий смысловой пласт стихотворения, связанный со смертью Пушкина, со столетней годовщиной «в этом январе»⁶⁸ — ужас близкой гибели, бегство от нее, соскальзывание в смертную яму, крик о помощи. «В январско-февральскую стужу Мандельштам в последний раз вспоминает картину пушкинских похорон, и на этом фоне неопределенность слов *какой-то мерзлый деревянный короб* проясняется: прежде всего речь здесь идет не о доме Покровского, не о водокачке, а о гробе Пушкина...»⁶⁹ Пушкин как черный человек приходит к поэту, как предвестник гибели — вспомним мандельштамовские стихи о смерти Андрея Белого, его двойной реквием⁷⁰.

В предчувствии смерти поэту свойственно обдумывать свой «Памятник», свое посмертное будущее, свою судьбу с точки зрения веч-

⁶⁸ Раскрыто с большой убедительностью в статье: Рейнольдс Эндрю. Смерть автора или смерть поэта? (Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе..?») // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные Мандельштамовские чтения. С. 200–214.

⁶⁹ Там же. С. 210.

⁷⁰ Так было и с Блоком, «Пушкинскому Дому» — последнее его стихотворение.

ности. У Мандельштама мотивы традиционного классического «Памятника», в том числе и пушкинского, начинают пробиваться с 1935 года — в каких-то очень отдаленных метаморфозах:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,
Но то, что я скажу, заучит каждый школьник...⁷¹

(1935)

Народу нужен стих таинственно родной...

«Я нынче в паутине световой...»

(19 января 1937)

Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я сказать, что солнце светит⁷².

«<Ода>» (Январь — февраль 1937)

Не кладите же мне, не кладите
Остроласковый лавр на виски...⁷³

«Заблудился я в небе — что делать?»

(9–19 марта 1937)

Как видим, мотивы «Памятника» идут по нисходящей — идет кенотическое самоумаление поэта, его постепенный осознанный отказ от избранничества. Не солнце и не «царь», «чудную власть» имущий, а один из многих, неразличимый в толпе — «Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят». И за гробом его не ждет ни «народная тропа» к могиле, ни слава «в подлунном мире», ни победоносное шествие его поэзии, как в пушкинском «Памятнике». И не случайно, что Мандельштам своего «Памятника» так и не написал, а написал антипамятник — «Стихи о неизвестном солдате», в которых тема смерти поэта логически сходит на нет. И так же не случайно строфа с откры-

⁷¹ Отмечено в кн.: Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 191.

⁷² Месс-Бейер Ирина. Мандельштам и Пушкин: уроки свободы // Russian Language Journal. Vol. 53. P. 311.

⁷³ Кузьмина С.Ф. В поисках традиции: Пушкин — Мандельштам — Набоков. Минск, 2000. С. 118–119.

той реминисценцией из пушкинского памятника — «Всяк живущий меня назовет»⁷⁴ — не вошла в окончательный текст. На фоне апокалипсиса, развернутого в «Стихах о неизвестном солдате», поэт умирает не как солнце, не как Христос и не как поэт. В масштабах истории его смерть неразличима, он — один из «миллионов, убитых задешево», безвестный солдат истории, он погибает «с гурьбой и гуртом», и никто не положит его как солнце в гроб и даже не назовет его имени на переключке смерти:

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором... —
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем⁷⁵.

Такова смерть поэта XX века — воистину его «полная смерть» в эсхатологической перспективе.

⁷⁴ Отмечено в кн.: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 552.

⁷⁵ Иное понимание этих стихов см. в кн.: Гаспаров М.Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М., 1996. С. 14–18.

ПОЭТ И ГОРОД. ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

О Мандельштаме не скажешь, что он, как Пушкин, принадлежит прежде всего Петербургу: его бездомность обернулась в поэзии необозримыми пространствами без границ — пространствами, которые он по большей части биографически не обжил, но которые создал или пересоздал силою поэтического воображения и слова. «Мне все равно, когда и где существовать» — в том смысле, что существовать поэту можно всегда и везде, независимо от реального пространства и времени, всё и всегда ему открыто и доступно: Египет, Эллада, Рим, Иудея, Византия, Париж, Лондон, Кёльн, Реймс, Шотландия, Финляндия, Армения, Крым, Тифлис, Москва, Киев, Сибирь, Урал, Воронеж, Задонск, Тамбов... Мы только не знаем, вошел ли в стихи Мандельштама Дальний Восток, ставший его могилой, — вряд ли вошел... И все же именно Петербург, в котором поэт не родился, не умер и по существу не так уж много прожил, — именно Петербург составил в его творчестве не просто особую тему, но большой историософский и глубоко интимный сюжет, связавший в одно историю города, страны и его личную судьбу.

Петербургский текст Мандельштама драматически изломан в тех же точках, что и вся его жизнь, он развернут во времени от ранних, первой половины 1910-х годов, акмеистических опытов познания тогда живого и любимого города, через страшный для всех петербуржцев год 1921-й — до воронежских ссыльных видений 1937-го. К петербургскому сюжету многое стянуто, многое в нем отразилось, и в частности, с ним сплетен у Мандельштама сюжет пушкинский, также завершившийся в его лирике зимой 1937 года, в дни всероссийского «юбилея» — столетия пушкинской смерти.

Самые ранние стихи Мандельштама не локализованы в пространстве — петербургская тема и топика проступает в них посте-

пенно, выплывает из еще символистского тумана к 1912–1913 годам, параллельно с архитектурными образами других городов: в 1913 году в публикации «Гиперборея» и одновременно в первом издании «Камня» оформляется первый «петербургский цикл» или, скорее, подборка — «Петербургские строфы» (1913), «В душном баре иностранец...» (1913), «Лютеранин» (1912); позже этот ряд будет дополнен «Адмиралтейством» (1913), которое для этого условного цикла может считаться центральным, ключевым стихотворением. К ним примыкают не допущенные во второе издание «Камня» военной цензурой «Заснула чернь» (1913) и «Дворцовая площадь» (1915), а также «На площадь выбежав, свободен...» (1914), где петербургская тема спорит с римской и сквозь «рощу портиков» Казанского собора просвечивает колоннада римского Сан-Пьетро. («Тютчевское» стихотворение «Лютеранин» внешне с Петербургом не связано, но недаром Мандельштам публикует его в этом ряду — по связи неочевидной, глубинной оно впоследствии отзовется в более поздних его петербургских стихах.)

Мандельштамовский Петербург периода «Камня» — совсем не тот сырой и серый, смертельно больной, обреченный и проклятый «город на болоте»⁷⁶, каким он предстал после Достоевского у символистов — в романе Дмитрия Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» (1904–1905, отд. изд. 1905, 1906, 1907), в стихотворении Зинаиды Гиппиус «Петербург» (1909), в романе «Петербург» Андрея Белого (1911–1912). Петербург символистов — это город, основанный Антихристом и несущий на себе его печать:

Твое холодное кипенье
 Страшней бездвижности пустынь.
 Твое дыханье — смерть и тленье,
 А воды — горькая полынь.
 Как уголь дни — а ночи белы,

⁷⁶ «Город на болоте» — «клише символистского сознания» (Тименчик Р.Д. «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма/постсимволизма // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984. С. 121). Ср. позже у Бориса Пильняка: «страшный город на гиблых болотах с гиблыми туманами и гнилыми лихорадками» (Пильняк Борис. Повесть Петербургская, или Святой Камень-город. Москва; Берлин, 1922. С. 73.).

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

Из скверов тянет трупной мглой,
 И свод небесный, остеклелый
 Пронзен заречною иглой.

.....
 Как прежде, вьется змей твой медный,
 Над змеем стынет медный конь...
 И не сожрет тебя победный
 Всеочищающий огонь.
 Нет, ты утонешь в тине черной,
 Проклятый город, Божий враг.
 И червь болотный, червь упорный
 Извест твой каменный костяк.

(Зинаида Гиппиус, «Петербург»)

В отличие от этого «проклятого города», Петербург раннего Мандельштама — город многоликий, прекрасный и благословенный прежде всего потому, что он — пушкинский. Мандельштамовский пушкиноцентризм сказался и в этой теме. Если для символистов *genius loci* Петербурга — Медный Всадник⁷⁷, Антихрист на апокалиптическом коне, строитель города смерти, автор «проклятой ошибки», то для Мандельштама *genius loci* Петербурга — Пушкин, последний солнечный певец этого города, так высоко прославивший его в знаменитом «“люблю”-фрагменте Петербургского текста»⁷⁸, во вступлении к «Медному Всаднику». В 1910–1920-х годах Пушкин казался «последним певцом светлой стороны Петербурга»⁷⁹, и Мандельштам в начале своего «петербургского текста» с некоторым усилием прорывается к тому вечному, сияющему пушкинскому городу — прорывается сквозь новую реальность, историческую и литературную.

Так и устроены его «Петербургские строфы» — как два кадра на одном негативе: сквозь «мутную метель» пробивается солнце, сквозь город моторов, сквозь запах бензина проступает Петербург «Онегина» и «Медного Всадника», грамматическое настоящее время пережегается с прошедшим:

⁷⁷ «Медный всадник — это *genius loci* Петербурга» — Анциферов Н.П. Душа Петербурга (1922) // Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» Л., 1991. С. 35.

⁷⁸ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб., 2003. С. 9.

⁷⁹ Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» С. 66.

Н.Гумилеву

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

Зимуют пароходы. На припеке
Зажглось каюты толстое стекло.
Чудовищна — как броненосец в доке —
Россия отдыхает тяжело.

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!
И государства жесткая порфира,
Как власяница грубая, бедна.

Тяжка обуза северного сноба —
Онегина старинная тоска;
На площади Сената — вал сугроба,
Дымок костра и холодок штыка.

Черпали воду ялики, и чайки
Морские посещали склад пеньки,
Где, продавая сбитень или сайки,
Лишь оперные бродят мужики.

Летит в туман моторов вереница;
Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

«Желтизна», которая всю жизнь будет сопровождать петербургскую тему у Мандельштама («Я вернулся в мой город, знакомый до слез...», 1930, «Нынче день какой-то желторотый...», 1936), объясняется, конечно, не только тем, что Николай I предпочитал желтый цвет при окраске правительственных зданий в Петербурге⁸⁰. Грязно-желтые петербургские туманы прочно окрасили литературный образ го-

⁸⁰ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. С. 532 (комм. А.Г. Меца).

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

рода в романах Достоевского («Подросток», «Преступление и наказание»), Мережковского («Петр и Алексей», «Александр I»), а ближайший для Мандельштама поэтический источник этой желтизны — стихотворение Иннокентия Анненского «Петербург» (1910) (листок с этим стихотворением Мандельштам вырвал из «Аполлона» и с ним «не расставался в течение всей своей жизни»⁸¹):

Желтый пар петербургской зимы,
Желтый снег, облипающий плиты...

Эта самая желтизна в сочетании с пушкинской «мутной метелью», отсылающей сразу и к «Бесам», и к «Метели», рассеивается в первой же строфе, чтобы ввести нас в картину Петербурга почти пушкинского, где «правовед опять садится в сани» так же, как столетием раньше садился в них Евгений Онегин («Уж тёмно: в санки он садится. / “Пади, пади!” — раздался крик; / Морозной пылью серебрится / Его брововый воротник» — «Евгений Онегин», 1–XVI). «Опять» — ключевое слово в этой картине. По видимости — но только по видимости — оно сближает мандельштамовское стихотворение со стихами Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» (1912) с их темой бесконечной, бессмысленной и безысходной повторяемости бытия, отраженного в воде петербургских каналов. Для Блока эта повторяемость мертвенна — для Мандельштама она радостна и желанна, историческое и литературное время для него циклично и если все повторяется — значит продолжается жизнь. «Всё было встарь, всё повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» — это будет сказано позже, в 1918 году («Tristia»), с почти буквальной цитатой из Блока («И повторится всё, как встарь»), но с противоположным знаком, а чуть позже Мандельштам сформулирует это как творческий принцип: «Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных 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<...> Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином» («Слово и культура», 1921, курсив наш. — И.С.).

⁸¹ Лекманов О. Осип Мандельштам. С. 29.

«Глубокая радость повторенья», «выпуклая радость узнавания» пушкинского города в его непреходящих чертах чувствуется в петербургских стихах Мандельштама периода первого «Камня», и потому многочисленные пушкинские реминисценции так естественно входят в ткань этих стихов — ведь имена вещам уже были даны, и теперь их можно только с радостью повторять. «Онегина старинная тоска» сегодня та же, что была сто лет назад, «а над Невой — посольства полумира» те же, что в пушкинском «Пире Петра Первого» («Над Невою рево вьются / Флаги пестрые судов»)⁸². Повторяется и сама петербургская история: «На площади Сената — вал сугроба, / Дымок костра и холодок штыка» — эти две строки устроены так, что описывают с равной точностью и зиму 1913-го и 14 декабря 1825 года⁸³, и прошедшего между ними столетия словно и не было. Кажется, что примерно то же ощущение испытывает и герой «Петербурга» Андрея Белого, преследуемый Медным Гостем из «Медного Всадника»: «Александр Иванович, Евгений, впервые тут понял: столетие пробежал понапрасну: от декабря к октябрю: а за ним громыхало без всякого гнева — по деревням, городам, по подъездам, по лестницам; он — прощенный; все бывшее совокупно с навстречу идущим — лишь призрачные прохождения мытарств до трубы»⁸⁴, но опять здесь у Мандельштама не сходство, а отталкивание от символистской исторической эсхатологии — его собственное эсхатологическое мироощущение на тот момент еще не оформилось, не созрело, история предстает ему единой, непрерывной и цикличной, она всё время возвращается, как солнце, «обуянное жаждой возвращения» и главное в ней — не эволюция, не прогресс, а связь явлений («Слово и культура», «О природе слова», 1921–1922).

«Петербург» Андрея Белого как будто наследует образам «Медного Всадника», но пушкинские цитаты и эпитафии звучат в нем диссонансом, этот контраст входит в замысел, в поэтику и семантику романа. В «Петербургских строфах» Мандельштама пушкинское присутствие органично, оно освещает настоящее и связывает его с

⁸² Е.А. Тоддес слышит здесь отголоски стихов «Медного Всадника»: «Все флаги в гости будут к нам» и «На лик державца полумира» — Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин // *Philologia*. Рижский филологический сборник. Вып. 1. С. 90.

⁸³ На декабристскую тему здесь впервые указала Л.Я. Гинзбург, см.: Мандельштам Осип. Камень. (Литературные памятники). С. 271.

⁸⁴ Белый Андрей. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 215.

прошлым. Литературные подтексты «Петербургских строф» открывают большую историческую перспективу вперед и назад — предчувствие близкой войны дает себя знать в образе «броненосца в доке», с которым сравнивается Россия, но этот же образ, с учетом его литературной генеалогии, уводит в далекое прошлое, в Россию петровскую, к самому началу ее имперской истории. Укажем на один из источников петербургских образов Мандельштама и вообще петровской темы в его стихах — роман Д.С. Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)» из трилогии «Христос и Антихрист». Вот, в частности, вид Адмиралтейства глазами Петра: «Игла Адмиралтейства в тумане тускло рдела от пламени пятнадцати горнов. Недостроенный корабль чернел голыми ребрами, как остов чудовища»⁸⁵. Две мандельштамовские строчки, близкие по времени, восходят к этому образу: «Но чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра...» («Notre Dame», 1912) и «Чудовищна, как броненосец в доке, — / Россия отдыхает тяжело» («Петербургские строфы»); ср. также описание спуска корабля у Мережковского и у Мандельштама в «Шуме времени» (1923–1924): «Все смотрели на фейерверк в оцепенении ужаса. Кода же появилось в клубах дыма, освещенных разноцветными бенгальскими огнями, плывшее по Неве от Петропавловской крепости к Летнему саду морское чудовище с чешуйчатым хвостом, колючими плавниками и крыльями, — им почудилось, что это и есть предреченный в Откровении Зверь, выходящий из бездны»⁸⁶ — «Помню также спуск броненосца “Ослябя”, как чудовищная морская гусеница выползла на воду, и подъемные краны, и ребра эллинга». Литературные впечатления вместе с детскими воспоминаниями входят в «Петербургские строфы» метафорой корабля-государства и связывают воедино петербургскую историю — ее петровское начало с мандельштамовской современностью.

«И государства жесткая порфира, / Как власяница грубая, бедна» — образ сложный, с поворотом от имперской темы к «неожиданному мотиву покаяния»⁸⁷; тут, конечно же, и пушкинское соположение столиц в «Медном Всаднике» («И перед младшею столицей / Померкла старая Москва, / Как перед новою царицей / Порфиросная вдо-

⁸⁵ Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990. С. 593.

⁸⁶ Там же. С. 364.

⁸⁷ Комм. М.Л. Гаспарова в изд.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 744.

ва»), и снова отголоски романа Мережковского, символической сцены, к которой нам придется еще возвращаться: «Присутствовали в Адмиралтействе при спуске большого семидесятипушечного корабля. Царь, одетый как простой плотник, в красной вязаной фуфайке, запачканной дегтем, с топором в руках, лазил между подпорками под самый киль...»⁸⁸ «Власяница грубая» как символ покаяния исторического и личного через много лет превратится у Мандельштама в «железную рубаху» и вместе с петровской темой и топором всплывет в стихотворении «Сохрани мою речь навсегда...» (1931): «Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе / И для казни петровской в лесу топориче найду»⁸⁹. В «Петербургских строфах» речь идет не о себе, а об империи, и эта бедная власяница сближает государство и «чудака Евгения», который «бедности стыдится» — сближает их общей бедностью и как будто снимает традиционные петербургские оппозиции и контрасты⁹⁰. Вместе с тем, как показал М. Алленов, жесткая и бедная «порфира» дает вполне точное изображение Дворцовой площади, здания которой, символизирующие мощь и величие государства, были тогда выкрашены в кирпично-красный цвет, так что Мандельштам называл их «красной подковой» («Когда октябрьский нам готовил временщик...», 1917, «Кровавая мистерия 9-го января», 1922)⁹¹.

Сам контраст «порфиры» и «бедности» внутри одного образа — тоже пушкинский («Город пышный, город бедный...»⁹²), Пушкин присутствует во всем этом стихотворении, как он присутствует для Мандельштама во всем Петербурге и во всей русской культурной истории, составляя ее солнечный центр. Но в третьей строфе он присутствует

⁸⁸ Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990. С. 404. Этот эпизод медленного спуска тяжелого корабля следует учитывать и при анализе стихотворения «Сумерки свободы» (1918).

⁸⁹ О «железной рубахе» Мандельштам мог прочитать тоже у Мережковского — в романе «Александр I» говорится про архимандрита Фотия: «...Носил железные вериги, спал в гробу» (о том, как Фотий спал в гробу, подробно рассказывается в главе первой части третьей — ср. мандельштамовское «В Петербурге жить — словно спать в гробу» — «Помоги, Господь, эту ночь прожить...», 1931); см.: Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 145, 235.

⁹⁰ См. об этом: Ронен Омри. Оправдание Петербурга у акмеистов // Эткиндовские чтения. II–III. Сб. ст. по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинды. СПб., 2006. С. 155.

⁹¹ Алленов М.М. Тексты о текстах. М., 2003. С. 250–251.

⁹² Наблюдение М.Алленова: Там же. С. 250.

особым образом, неявно, но абсолютно возвышаясь над панорамой «правительственных зданий», Невы, Дворцовой площади, площади Сената, Тучкова буяна («склад пеньки»). Адмиралтейство в сиянии — не просто реминисценция пушкинского образа из Вступления к «Медному Всаднику» («и светла / Адмиралтейская игла»); этот центральный стих — «Адмиралтейство, солнце, тишина!» (с выразительным после тишины восклицательным знаком) — составляет «солярную вертикаль»⁹³ всей картины, «кульминацию всех свето-цвето-пространственных характеристик этого мира», он знаменует «запредельный взлет ввысь в архитектуре стихового пространства и в траектории стихотворного сюжета» и, учитывая все солнечные пушкинские ассоциации, символизирует здесь Пушкина *самого*. Адмиралтейство как «солярный символ города, его архитектурное солнце» совмещается с Пушкиным — солнечным центром мандельштамовского поэтического мира. «Тишина и статика “солярной вертикали” <...> ставит Адмиралтейство вне событийного ряда, где “правовед садится в сани”, северный сноб таскает обузу тоски по Адмиралтейскому бульвару и чудака Евгений “бензин вдыхает и судьбу клянет”. Адмиралтейство, стало быть, пребывает там, где “событий рассеивается туман” — то есть, добавим от себя, принадлежит вечности, как и Пушкин. При «символически значимом отсутствии» Медного Всадника в панораме «Петербургских строф», Адмиралтейство становится историко-культурным, эмоциональным, поэтическим центром образа города в этих стихах Мандельштама — образа, столь непохожего на Петербург символистов, гибельный и гибнущий.

Особый разговор — «чудака Евгений» в последней из «петербургских строф». Давно замечено, что помещая героя «Медного Всадника» в современный контекст, Мандельштам называет его так, как Пушкин называет неоднократно другого Евгения — Онегина⁹⁴: «Что он опаснейший чудака», «Чудака, попав на пир огромный», «Чудака печальный и опасный», «Иль корчит так же чудака?», «Мой неисправленный чудака». В романе в стихах это слово употреблено Пушкиным восемь раз, а в «Медном Всаднике» «чудака» нет вообще. Мандельштамовский перенос неслучаен — в 1927 году в статье «Яхонтов» он снова называет героя «Медного Всадника» «чудаком» и заодно поясняет причину: «Наши классики — это пороховой погреб, который еще

⁹³ Здесь и далее цитируем указанную книгу М. Алленова — с. 258–259, 265, 243.

⁹⁴ Ронен Омри. Оправдание Петербурга у акмеистов. С. 157.

не взорвался. Чудак Евгений недаром воскрес в Яхонтове; он по-новому заблудился, очнулся и обезумел в наши дни». (Актер Владимир Яхонтов, друг Манделъштама, читал со сцены классику, лучшей его работой Манделъштам назвал в той статье композицию «Петербург», «сплетенную из обрывков “Шинели” Гоголя, “Белых ночей” Достоевского и “Медного Всадника”».) Итак, Евгений не просто продолжает свои скитания в манделъштамовском Петербурге — он «обезумел» «по-новому», и слово «чудак» говорит о труднопостижимом, парадоксальном инобытии героя на новом витке петербургской истории. Классика не наследуется как родовая вотчина — в художественном мире Манделъштама она порой взрывается, как «пороховой погреб».

И в то же время в «чудаке Евгении» слышится что-то личное, автор «Петербургских строф» вжился в него больше, чем в других героев — «правоведа» или «северного сноба». На это Надежда Яковлевна Манделъштам дала свою отповедь: «Кто выдумал, что он олицетворил себя в строчках: “Чудак Евгений бедности стыдится, бензин вдыхает и судьбу клянет”? Манделъштам не “самолюбивый, скромный пешеход”, он для этого слишком любил ходить пешком и любоваться миром, куда входили и машины. Это Парнок самоутверждается и робок, как горный козел. <...> Не могло быть и секунды, чтобы этот человек сказал про себя, что он “судьбу клянет”...» — и дальше с той же горячностью и простодушием она защищает Манделъштама, как будто может всерьез идти речь о тождестве автора и героя, о буквальном применении этих стихов к самому поэту. Но, как и в случае с упомянутым ею Парноком, героем «Египетской марки» (1927), Манделъштам личной интонацией приближает к себе воскресшего Евгения — такого же чудака, как он сам.

Этот самый «чудак» — почти тот «иностранец», каким именует себя поэт в первой, впоследствии отброшенной строфе стихотворения «...Дев полуночных отвага...» (1913), второго в «петербургской публикации «Гиперборея» и петербургской подборке «Камня»:

В душном баре иностранец,
Я нередко, в час глухой,
Уходя от тусклых пьяниц
Становлюсь самим собой.

И «пьяницы» и «душный бар» — блоковские мотивы, эпитет «глухой» тоже напоминает конкретно о «Незнакомке» (1906), и на

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

этом фоне расставание с первой строфой в последующих изданиях «Камня» выглядит не просто как творческое решение, но как жест отказа от символистского взгляда на мир, символистской поэтики, символистского Петербурга. «Становясь самим собой», поэт выходит из «душного бара» на петербургские улицы:

Дев полуночных отвага
И безумных звезд разбег,
Да привяжется бродяга,
Вымогая на ночлег.

Кто, скажите мне, сознание
Виноградом замутит, ·
Если явь — Петра создание,
Медный всадник и гранит?

Слышу с крепости сигналы,
Замечаю, как тепло.
Выстрел пушечный в подвалы,
Вероятно, донесло.

И гораздо глубже бреда
Воспаленной головы
Звезды, трезвая беседа,
Ветер западный с Невы.

Выйдя из блоковского Петербурга, поэт попадает в Петербург пушкинский — в мотивах и интонации этих стихов отчетливо слышны пушкинские петербургские хорей — «Город пышный, город бедный...» (1828) и «Пир Петра Первого» (1835): «Медный всадник и гранит» — «Скука, холод и гранит», «Слышу с крепости сигналы» — «Отчего пальба и клики...» Пушкинские строки подхватываются, перепеваются Мандельштамом, все стихотворение ими полнится и звучит, как и мотивами «Медного Всадника», вступления к нему. Но **своя** тема здесь идет вразрез с пушкинским прославлением примирительного царского пира («Пир Петра Первого») или «пирушки холостой» («Медный Всадник») — это тема трезвости, тема ясного сознания, оппонирующая, конечно, не Пушкину, а Блоку и вообще символистскому «бреду воспаленной головы». Именно это подчеркнул Гумилев в своем отзы-

ве на первое издание «Камня»: «С символическими увлечениями О. Мандельштама покончено навсегда, и как эпитафия над ними звучат эти строки: “И гораздо лучше бреда / Воспаленной головы / Звезды, трезвая беседа, / Ветер западный с Невы”»⁹⁵. Аргументом в споре Мандельштама с символизмом стал в этих стихах Петербург — Мандельштам увидел в нем такую сверхреальность яви, которая сравнится не может ни с какими хмельными видениями.

Мандельштамовская ранняя зависимость от символизма проявилась в продуктивном отталкивании, в трудном споре, в преодолении. Это спор расслышать непросто — ведь одно мировоззрение рождалось внутри другого, выросло из него, как и поэтика акмеистическая рождалась внутри символистской, из нее выростала. Пример тому — петербургская тема. Мы узнаем у Мандельштама образы Блока и Мережковского, но они если не отторгнуты, то радикально переосмыслены и включены в собственные мандельштамовские связи. Контекст всегда преобладает над подтекстом — в стихах Мандельштама, как и в других настоящих стихах.

Мандельштамовское видение Петербурга формировалось тогда же, когда его акмеистическая теория, которую, собственно, он один из акмеистов смог внятно обосновать. В этом обосновании первую роль сыграла архитектура как образ культурного строительства — в противовес футуристической игре со словом или «прогулке в “лесу символов”». «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»; «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»; «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» («Утро акмеизма», 1912, 1913?). С архитектурной идеей связаны стихи того времени — «Айя-София», «Notre Dame» (оба — 1912) и два петербургских архитектурных стихотворения — «Адмиралтейство» и «На площадь выбежав, свободен...»

⁹⁵ Цит. по изд.: Мандельштам Осип. Камень. С. 217.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

В захаровском шедевре Мандельштам увидел апофеоз культурного строительства, творческой деятельности человека:

Адмиралтейство

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

Ладья воздушная и мачта-недотрога,
 Служа линейкою преемникам Петра,
 Он учит: красота — не прихоть полубога,
 А хищный глазомер простого столяра.

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

Сердито лепятся капризные медузы,
 Как плуги брошены, ржавеют якоря;
 И вот разорваны трех измерений узы,
 И открываются всемирные моря!

Стихотворение выдержано в торжественной интонации спокойного восхищения, сдержанного восторга. Масштаб центрального архитектурного образа растет от строфы к строфе, и в последнем стихе поэтическое пространство размыкается пушкинской реминисценцией, но речь уже идет не о скромном «окне в Европу», а об открывающихся «всемирных морях». Архитектурное творение Захарова, заложенное Петром, совмещается с городом, творением Петра, и становится символом безграничных творческих возможностей человека, среди творцов присутствует и Пушкин — как певец Адмиралтейства, Петербурга, Петра, создатель «Медного Всадника», сотворец того величественного и прекрасного образа, который вырастает в стихотворении⁹⁶. Кроме реминисценции из «Медного

⁹⁶ «А.С. Пушкин является в той же мере творцом образа Петербурга, как Петр Великий — строителем самого города. Всё, что было сделано до певца “Медного Всадника»

Всадника», пушкинские мотивы слышатся и в характеристике венценосного «простого столяра» («то мореплаватель, то плотник» — «Стансы», 1826⁹⁷), и в противопоставлении его художнику-полубогу — здесь Мандельштам, опираясь на «Моцарта и Сальери», заостряет столь важное для него различие двух типов художества (один ассоциируется у него с символизмом, другой — с акмеизмом; ср.: «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» — «О природе слова»⁹⁸).

Сияющее, как и в «Петербургских строфах», Адмиралтейство обрывает гроздью метафор — фрегат, акрополь, ковчег — все они значимы в культурологии Мандельштама. Фрегат — вариация темы корабля-государства его исторического движения, только здесь Россию символизирует не воинственный «броненосец» («Петербургские строфы»), не тяжелый «корабль», который «ко дну идет» («Сумерки свободы»), а легкий «фрегат», устремленный в открытое время и пространство. Акрополь — часто встречающийся в стихах и статьях Мандельштама символ укрепленного «верхнего города», крепости культуры («В разноголосице девического хора...», 1916, «Tristia», 1918, «За то, что я руки твои не сумел удержать...», 1920, «О природе слова»⁹⁹). Но главная и самая сильная здесь метафора — Адмиралтейство как «целомудренно построенный ковчег», и опять нужно вспомнить Мережковского, ту, уже упомянутую нами сцену романа «Антихрист (Петр и Алексей)», где Петр в Адмиралтействе, «одетый, как простой

ка», является лишь отдельными изображениями скорее идеи Северной Пальмиры, чем ее реального бытия» (Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» С. 58).

⁹⁷ Отмечено Л.Я. Гинзбург // Мандельштам О. Камень. С. 271.

⁹⁸ Подробно см. ниже статью «Сальери и Моцарт».

⁹⁹ «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неумолимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории».

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

плотник», «с топором в руках» лично участвует в спуске на воду большого корабля. Эту сцену описывает в своем дневнике Фрейлина Арнгейм: «“Тружусь, как Ной, над ковчегом России”, — припомнились мне слова царя»¹⁰⁰. Библейская реминисценция из Мережковского закрепляет масштаб образа: ковчег Адмиралтейства — это ковчег Петербурга, ковчег России, спасительный среди всемирного потопа (ср. «всемирные моря»). Не всадник смерти и не Антихрист видится Мандельштаму в Петербурге, а ковчег спасения у начала новой истории — образ, неслучайный для Петербургского текста с его устойчивой символической темой наводнения («Медный Всадник»). Чуть позже, уже на первом слове мандельштамовского петербургского сюжета, восприятие города качнется у него к другому полюсу этой темы, от ковчега к потопу — в стихотворении «Дворцовая площадь» (1915):

Императорский виссон
 И моторов колесницы, —
 В черном омуте столицы
 Столпник-ангел вознесен.

В темной арке, как пловцы,
 Исчезают пешеходы,
 И на площади, как воды,
 Глухо плещутся торцы.

Как пишет Д. Сегал, «эта картина оказывается символом некоей вселенской катастрофы, потопа, гибели Петербурга, его ухода под воду — картины, которая сразу же вызывает в памяти парадигматические пушкинские образы страшного наводнения в Петербурге, запечатленные в “Медном всаднике” и связанные с идеей империи, ее символов, ее власти, безнадежного бунта против нее»¹⁰¹. Но в этих стихах империя еще стоит — ее «черно-желтый лоскут» еще «злится» в вышине.

Петербургский потоп — это картина 1915 года, в 1913-м Петербург пока воспринимается Мандельштамом по-другому: прекрасный, совершенный, «целомудренно построенный ковчег» Адмиралтейства символизирует чудо строительства Петербурга — не того города, ко-

¹⁰⁰ Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 404.

¹⁰¹ Сегал Дмитрий. Осип Мандельштам. История и поэтика. Часть I. Книга 1. С. 317.

торому, по старинному проклятию, «быть пусто», а того, который воспет Пушкиным: «Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо как Россия, / Да умирится же с тобой / И побежденная стихия...» Только амбиция победы над стихией Мандельштаму не близка: «Нам четырех стихий приязненно господство, / Но создал пятую свободный человек...» Человек сотворчествуется Создателю четырех стихий, и его пятая — рукотворная красота архитектурного творения, застывшей музыки. Творцы Адмиралтейства И.К. Коробов и А.Д. Захаров здесь не названы, но назван Петр, он и есть главный герой стихотворения — это подсказывают реминисценции из пушкинского «Медного Всадника», «Стансов» и романа Мережковского о Петре. Укажем на еще одну из них, чтобы убедиться: отталкиваясь от Мережковского, Мандельштам игнорирует его тему Петра-Антихриста, но тщательно отбирает из романа черты Петра-строителя. Петр, как известно, задумав Адмиралтейство в начале 1700-х годов, сам начертил его первый чертеж. Мандельштам как будто прямо об этом и говорит: «Служа линейкою преемникам Петра...» У Мережковского читаем: «У царя страсть к прямым линиям. Все прямое, правильное кажется ему прекрасным. Если бы возможно было, он построил бы весь город по линейке и циркулю»¹⁰².

Петр как «строитель чудотворный» отвечает акмеистической идее культурного строительства, зодчества в широком историческом смысле — эту идею и воплощает Мандельштам в «Адмиралтействе», в образе совершенного творения «свободного человека». Но свобода творца-строителя не безгранична, его строительная деятельность должна быть «целомудренной» — этим неожиданным словом описано бережное отношение к трем измерениям пространства; комментарий к этому скрытому мотиву «Адмиралтейства» находим в «Утре акмеизма»: «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 —

¹⁰² Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 397.

значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто.» Стрела колокольни в родстве с «Адмиралтейской иглой», с «мачтой-недоторгой», и все эти идеи в родстве с поэтическим образом Адмиралтейства, идеально вписанного в «три измерения» пространства. Вдохновенное создание Петра, Коробова и Захарова переживается Мандельштамом как внутреннее событие, как торжество творческого духа в материальном, вещественном образе красоты; ср. чуть раньше в «Notre Dame»: «...Из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам...» Такое же торжество духа в архитектурном творении передано в стихотворении 1914 года «На площадь выбежав, свободен...» — о Казанском соборе А.Н. Воронихина¹⁰³.

Одно из петербургских стихотворений Мандельштама долго не поддавалось внятному истолкованию:

Заснула чернь! Зияет площадь аркой.
Луной облита бронзовая дверь.
Здесь арлекин вздыхал о славе яркой,
И Александра здесь замучил Зверь.

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

(1913)

Главная загадка здесь — образ «Зверя», который проясняется, если вспомнить название трилогии Мережковского о русской истории: «Царство Зверя» — в нее входят пьеса «Павел I» (1908), роман «Александр I» (1911 — 1912, отд. изд. 1913) и роман «14 декабря» (1918)¹⁰⁴. Зверь — также ключевой образ не раз уже упомянутого на-

¹⁰³ Напрашивается сравнение этих стихов Мандельштама с написанными позже петербургскими стихами Бенедикта Лившица — «Казанский собор», «Дворцовая площадь», «Адмиралтейство — 1», «Адмиралтейство — 2» (сб. «Из топи блат», 1922).

¹⁰⁴ Впервые на роман Мережковского «Александр I» в связи с этим стихотворением указал Омри Ронен в кн.: Ронен О. An approach to Mandel'stam. P. 86; подробнее см.: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. С. 496–504.

ми романа «Петр и Алексей» из трилогии «Христос и Антихрист»¹⁰⁵, фигурирует он и в пьесе о Павле I¹⁰⁶. Зверь — это страшный дух русской истории, ведущий ее к последней катастрофе; в романе о Петре I Зверь ассоциируется непосредственно с Петром, в романе об Александре I это дух мятежа, заговоров, революций, цареубийства — его носителями, подчас невольными, являются декабристы (и одновременно — Аракчеев)¹⁰⁷. Этот самый «Зверь» и «замучил» Александра I в романе Мережковского, им пугают царя Аракчеев и архимандрит Фотий: «Число звериное 666. Се — тайна последних времен, тайна великая. На 1836 год готовится царство Зверя... Пароль на всё наложен: раскопать алтари и разрушить престолы... Под видом тысячелетнего царствования, феократического правления — новая религия во грядущего Антихриста... всемирная революция»; тайное общество сравнивается в романе со «зверем, грызущим ему (царю. — *И.С.*) внутренности», этот «страшный зверь» может «загрызть его до смерти»¹⁰⁸. Александр I в романе — царь страдающий, мысль о тайном обществе и страх возмездия за отцеубийство 11 марта мучат его постоянно, от этого он, по сюжету романа, и умирает¹⁰⁹.

«Заснула чернь...» — как будто конспект русской истории по Мережковскому: «арлекин» — Павел I, который предстает в его пьесе шутком, показывает язык и рядится в нелепые одежды, «Александр», как уже ясно, — Александр I, замученный призраками мятежей и революций, тема крови в основе Российской империи — главная, сильная тема всех исторических сочинений Мережковского (кровавое правление Петра, подробно описанное убийство Павла I, кровожадность Аракчеева, кровавые цареубийственные планы декабристов). «Россия, — ты на камне и крови...» Камень — это уже личный, «строительный» мотив Мандельштама, вместе с тем шифрующий и «строительную» (рядом с «кровавой») ипостась Петра, «железная кара» восходит, вероятно, к библейскому образу карающего «жезла железного»¹¹⁰ и одновременно

¹⁰⁵ См., напр.: Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 362, 593.

¹⁰⁶ Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 20, 88.

¹⁰⁷ Ср. с мнением М.Л. Гаспарова, что Зверь — это совесть Александра: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 744.

¹⁰⁸ Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 146, 246, 250, 253.

¹⁰⁹ Там же. С. 516.

¹¹⁰ Пс 2: 9; Откр 2: 27, 12: 5, 19: 15. См.: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. С. 498.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

может быть связана с «железной» темой Аракчеева в статье Мережковского «Аракчеев и Фотий» (сб. «Большая Россия», 1910)¹¹¹. Последние два стиха — начало важнейшей темы Мандельштама, темы личной жертвы, которая все сильнее будет звучать в его лирике 1920–1930-х годов («своею кровью склеить / Двух столетий позвонки», «Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе»). Так в Петербургском сюжете соединяются личная судьба поэта с судьбой России.

Как видно, пессимистическая концепция русской истории Мережковского произвела на Мандельштама тяжелое впечатление, надолго осела в памяти, стала предметом рефлексии и была отторгнута; в этом контексте становится понятным недописанное стихотворение 1915 года:

Какая вещая Кассандра
 Тебе пророчила беду?
 О будь, Россия Александра,
 Благословенна и в аду!

Если Мандельштам отвечает Мережковскому в этих стихах, то не только на его романы и пьесу, но наверняка и на публицистику — на такие статьи, как «Зимние радуги» (сб. «Большая Россия»), где Мережковский, буквально пророчествуя, рассказывает о петербургском знамении, предвещающем апокалиптического Бледного Коня и всадника, имя которому — смерть: «Смерть России — жизнь Петербурга; может быть, и наоборот, смерть Петербурга — жизнь России?»¹¹² Для Мандельштама определенно жизнь Петербурга означает и жизнь России, и свою собственную судьбу он от этой жизни отделяет.

* * *

Резкий перелом петербургского сюжета Мандельштама приходится на стихотворный диптих 1916 года, вошедший затем в сборник «Tristia» (1922):

¹¹¹ «Железное лицо Аракчеева», «этого железного автомата»; «И доныне весь русский народ — не этот ли бедный мальчик, которого бессмертный Аракчеев бьет железным аршином по носу?» (Мережковский Д.С. Большая Россия. Л., 1991. С. 158–159).

¹¹² Мережковский Д.С. Большая Россия. С. 121.

1

Мне холодно. Прозрачная весна
 В зеленый пух Петрополь одевает,
 Но, как медуза, невская волна
 Мне отвращенье легкое внушает.
 По набережной северной реки
 Автомобилей мчатся светляки,
 Летят стрекозы и жуки стальные,
 Мерцают звезд булавки золотые,
 Но никакие звезды не убьют
 Морской воды тяжелый изумруд.

2

В Петрополе прозрачном мы умрем,
 Где властвует над нами Прозерпина.
 Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
 И каждый час нам смертная година.

Богиня моря, грозная Афина,
 Сними могучий каменный шелом.
 В Петрополе прозрачном мы умрем, —
 Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

Эти стихи, по словам М.Л. Гаспарова, «как бы опровергают былой оптимизм “Адмиралтейства”»: вода отвратительна, воздух прозрачен, как в царстве теней, в этом воздухе — опасные стрекозы-аэропланы, звезды по-прежнему враждебно-колючи, и *Афина* (чья статуя стояла в вестибюле Адмиралтейства) уступает власть царице мертвых *Прозерпине*»¹¹³. Действительно, этот прозрачный Петрополь — не тот Петербург, который наполнял своими архитектурными образами мандельштамовские эстетические идеи первой половины 1910-х годов. Теперь идет речь о смерти в городе смерти. Н.Я. Мандельштам видит в этих стихах «первый приступ эсхатологических предчувствий» Мандельштама¹¹⁴; если это и так, то пока эти предчувствия не имеют вселенского масштаба (как будет позже в «Стихах о неизвестном солдате», 1937) — пока они локализируются в Петербурге. Живой

¹¹³ Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 752.

¹¹⁴ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 112.

каменный город, несущий в своем облике историческую память, еще недавно населенный для Мандельштама героями прошлого и литературными персонажами, превращается вдруг в прозрачное и призрачное¹¹⁵ залетейское царство (в мандельштамовских стихах 1920 года «прозрачность» станет устойчивой характеристикой загробного мира). Меняется имя города: реальный Петербург, уже к тому времени переименованный в Петроград, становится у Мандельштама стилизованным Петрополем (именно это название, первоначально данное Петербургу¹¹⁶, закрепилось как поэтическое имя города в стихах Ломоносова, Державина, в «Медном Всаднике» Пушкина), а затем постепенно Петрополь превращается в некрополь в сознании Мандельштама. Когда в 1922 году Н.П. Анциферов приписал постскриптум к своему исследованию «души Петербурга»: «Петрополь — превращается в Некрополь»¹¹⁷, — он имел в виду реальную историческую судьбу Петербурга в послереволюционные годы. Но в 1916-м — что могло так резко повлиять на мандельштамовское отношение к любимому городу?

Быть может, ответ скрыт в первоначальном варианте диптиха, в котором был и третий, центральный фрагмент, обращенный к женщине, — в нем происходит переход от Я к МЫ внутри этого маленького цикла. Позже этот фрагмент был из него исключен вместе с любовным сюжетом, связанным с Мариной Цветаевой. Сюжет оказался московским — 20 января 1916 года Мандельштам впервые приехал в Москву, к Цветаевой, и это был момент открытия и обретения Москвы и начала первой разделенной любви поэта. В Москву переносится центр душевной жизни, пишутся первые московские стихи с их «русской», исторической и любовной темой («В разноголосице девического хора...», «На розвальнях, уложенных соломой...», «Не веря воскресенья чуду...») — и вот уже Петербург воспринимается как холодная и безжизненная альтернатива Москве, разгоревшейся любви, православию и московским страницам русской истории, ассоциатив-

¹¹⁵ Ср.: «И *призрачный*, и *прозрачный* — два очень важных определения не только «физической», «атмосферной» характеристики города в Петербургском тексте, обладающих высокой частотностью, но и как узрение его духовной, метафизической сути, приникание к ней» (Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. С. 41).

¹¹⁶ См.: Шейнин Леонид. Полуторамесячная столица — Шлотбурх // Новый мир. 2002. № 11. С. 133.

¹¹⁷ Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» С. 173.

но связанным с героиней романа. Об этом эпизоде биографии Манделъштама его вдова писала: «Дружба с Цветаевой, по-моему, сыграла огромную роль в жизни и работе Манделъштама (для него жизнь и работа равнозначны). Это и был мост, по которому он перешел из одного периода в другой<...> Цветаева, подарив ему свою дружбу и Москву, как-то расколдовала Манделъштама. Это был чудесный дар, потому что с одним Петербургом, без Москвы нет вольного дыхания, нет настоящего чувства России...»¹¹⁸

Москва одушевляется — Петербург пустеет и умирает, город камня и совершенных архитектурных форм теперь видится как город бесформенной невской воды, уподобленной медузе (или Горгоне Медузе)¹¹⁹. Пушкинская реминисценция в первых строках («Еще прозрачные, леса / Как будто пухом зеленеют» — «Евгений Онегин», 7–I) создает контраст основному звучанию стихов — пушкинская деталь оживающего весеннего леса поглощается смертью в городе смерти. Не только «Петрополь», но и «Прозерпина» поддерживают пушкинский подтекст («Медный Всадник», «Прозерпина»), но самая сильная и значимая пушкинская реминисценция в этих стихах — «И каждый час нам смертная година» (у Пушкина: «День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать, / Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать»)¹²⁰. Манделъштам апеллирует к пушкинскому личному опыту, воплощенному в слове, к его языку, к его смертным предчувствиям — с учетом этого сигнала становится понятнее знаменательное МЫ в этих стихах: это не обобщенно-безличное, риторическое тютчевское МЫ, а конкретное обозначение союза тех, кто объединен именем Пушкина, кровно связан с завершающимся петербургским периодом русской культуры и умирает вместе с

¹¹⁸ Манделъштам Н.Я. Вторая книга. С. 473. Впрочем, отношение Манделъштама к Москве так же резко менялось — ср., например, «Всё чуждо нам в столице непотребной...» (1918).

¹¹⁹ См. воспроизведение автографа из архива М.Л. Лозинского: Манделъштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 113. Ср. петербургский цикл Бенедикта Лившица «Болотная Медуза» (1913–1915), где медуза символизирует «стихию, все еще не смирившуюся перед волей человека и на каждом шагу протестующую против гениальной ошибки Петра» (Лившиц Бенедикт. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 280).

¹²⁰ На этот подтекст указано в статье: Рейнолдс Эндрю. Смерть автора или смерть поэта? (Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе..?») // «Отдай меня, Воронеж...» Третьи международные Манделъштамовские чтения. С. 207.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

ним. Пока это предощущение совместной гибели смутно, но уже через четыре года оно зазвучит в полную силу: «В Петербурге мы сойдемся снова, / Словно солнце мы похоронили в нем...»

Объективные исторические обстоятельства, предвосхищенные Мандельштамом в первых стихах 1916 года о Петрополе, вскоре и наступили¹²¹ — поэт, как сейсмограф, точно фиксирует будущее, узнает его в явившихся образах. «“Петербургское” как бы открыто пророчествам и видениям будущего — и потому что оно та пороговая ситуация, та кромка жизни, откуда видна метафизическая тайна жизни и особенно смерти, и потому что знамения будущего, судьбы положены в Петербурге плотнее, гуще, явственнее, чем в каком-либо ином месте России»¹²².

После октябрьского переворота 1917 года Петербург стал стремительно меняться, действительно превращаясь в город смерти. У Мандельштама этот перелом отражен в декабрьских 1917 года стихах, обращенных к Ахматовой:

Когда-нибудь в столице шалой
 На скифском празднике, на берегу Невы —
 При звуках омерзительного бала
 Сорвут платок с прекрасной головы.

.....
 Большая, тихая Кассандра,
 Я больше не могу — зачем
 Сияло солнце Александра,
 Сто лет тому назад сияло всем?

«Кассандре»

«Солнце Александра» — «одновременно, по принципу наложени», солнце Александра I и Александра Пушкина — померкло; погибла враз та самая «Россия Александра», «Россия европейская, классическая, архитектурная»¹²³. «Сто лет» — для Мандельштама не метафора и не риторика: ориентируясь во времени, выясняя свои от-

¹²¹ Ср. у Ахматовой: «Предсказанные наступили дни» («Теперь никто не станет слушать песен», 1917).

¹²² Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. С. 51.

¹²³ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 36.

ношения с ним, он и впоследствии будет часто и точно оперировать понятием «века», главным понятием его личного летоисчисления, так что, по личным же отношениям с Пушкиным, столетие его гибели будет зимой 1937 года переживаться Мандельштамом как собственное предсмертие («Куда мне деться в этом январе..?») ¹²⁴.

Но теперь, в 1917–1918 годах переживается гибель Петербурга — уже очевидная, реально происходящая на глазах, она переживается как смерть живого, близкого существа, человека, брата. Прямое продолжение петербургского диптиха 1916 года в составе «Tristia» — стихотворение, написанное в начале марта 1918 года, в дни немецкого наступления на Петроград:

На страшной высоте блуждающий огонь,
Но разве так звезда мерцает?
Прозрачная звезда, блуждающий огонь,
Твой брат, Петрополь, умирает!

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда мерцает,
О, если ты звезда, — воде и небу брат,
Твой брат, Петрополь, умирает.

Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет —
Зеленая звезда, в прекрасной нищете
Твой брат, Петрополь, умирает.

Прозрачная весна над черною Невою
Сломалась. Воск бессмертья тает.
О, если ты звезда, — Петрополь, город твой,
Твой брат, Петрополь, умирает.

С первого стиха, с первого слова ясен масштаб трагедии: «на страшной высоте» — это и на очень большой высоте, и на той, что вы-

¹²⁴ Связь этих стихов с юбилеем смерти Пушкина раскрыта в статье: Рейнолдс Эндрю. Смерть автора или смерть поэта? (Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе..?») // «Отдай меня, Воронеж...» Третьи международные мандельштамовские чтения. С. 200–214.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

зывает страх. Страшно еще и потому, что таинственный «блуждающий огонь» не похож на обычную звезду — «разве так звезда мерцает?» «Прозрачная звезда, блуждающий огонь» — это явление смерти, и брат ее, Петрополь, умирает. Но в рефрене, четырежды повторенном в завершение каждой строфы, поэт как будто и себе самому говорит: «Твой брат, Петрополь, умирает». Город был братом «воде и небу», соединяя стихии жизни в образе архитектурной красоты («Адмиралтейство») — и вот стал братом смерти. Узнавая прежние образы петербургской лирики Мандельштама, мы можем ощутить единство и непрерывность сюжета — умирает тот самый город, прекрасный, некогда воспетый. «Прозрачная весна» — «сломалась», каменный город сначала становится «прозрачным» («В Петрополе прозрачном мы умрем...»), а затем и вовсе ломается, как что-то хрупкое. Узнается и «чудовищный корабль» — в «Петербургских строфах» с ним сравнивалась сама Россия, и вот теперь ее «чудовищный корабль» зловещим образом вознесся на «страшную высоту», «несется, крылья расправляет». Этот воздушный корабль и одновременно «зеленая звезда» — много в себя вобравший образ. Помимо источников литературных, поэтических («Корабль призраков Цедлица, «Воздушный корабль» Лермонтова), есть у него и библейский подтекст: «Третий Ангел вострубил, и упала с неба большая звезда, горящая, подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники вод. Имя сей звезде полынь; и третья часть вод сделалась полынью, и многие из людей умерли от вод, потому что они стали горьки» (Откровение св. Иоанна Богослова, 8: 10–11)¹²⁵. Эсхатологические ощущения ищут подтверждения, поэт как будто гадает, та эта смертоносная звезда или не та: «О, если ты звезда...»

Вместе с тем, образ этот и вполне конкретен, он опирается на реальные впечатления жителя Петрограда начала марта 1918 года: в эти дни «над Петроградом стали появляться немецкие аэропланы, сбрасывавшие на город бомбы, о чем, в частности, извещала и ежедневная пресса. Именно это обстоятельство и отражено в стихотворении Мандельштама»¹²⁶. 2 марта 1918 года Александр Блок записывает: «Без меня звонил Петров-Водкин. Говорит — сегодня в 5 час. аэроплан (немецкий?) сбро-

¹²⁵ Указано в комм. П.М. Нерлера в изд.: Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 483.

¹²⁶ Сегал Д. «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917–1918 гг. // Минувшее: Исторический альманах. 3. М., 1991. С. 179.

сил бомбы — на Фонтанке убито 6 человек»¹²⁷. Но в 1918 году аэропланы воспринимались уже вполне привычно («Летят стрекозы и жуки стальные»), уже не так поражали воображение, как новое германское оружие — военные дирижабли, тоже атаковавшие в те дни Петроград. 4 марта Блок записывает: «Ночью я отодвинул занавеску, вслушиваясь: раздался глухой далекий взрыв (вероятно, цеппелин, прилетевший вчера)»¹²⁸. С цеппелином связано ожидание катастрофы, он очень уязвим — достаточно попадания пули, чтобы наполненный водородом «чудовищный корабль» взорвался и сгорел. «На страшной высоте блуждающий огонь» — образ, быть может, связанный с гибелью цеппелина, смертоносный «воздушный корабль» и сам обречен, как обречен его «брат, Петрополь» — в смерти они братья. Здесь начало мандельштамовской темы «смерти в воздухе» — темы колоссального культурно-исторического и религиозного объема, получившей мощное развитие и завершение в «Стихах о неизвестном солдате»¹²⁹.

«На страшной высоте блуждающий огонь...» — первое петербургское стихотворение Мандельштама, в котором совсем не присутствует человек, в связи с этим важно воспоминание Надежды Яковлевны: «Мандельштама мучила мысль о земле без людей. Она впервые появилась в обреченном городе Петербурге, а в Воронеже прорвалась еще в стихах о гибели летчиков»¹³⁰. И это первое петербургское стихотворение, в котором совсем не присутствует Пушкин — как будто пушкинская душа города действительно умерла, погасло солнце, сто лет назад сиявшее всем.

«Воск бессмертья тает» — тему бессмертия Мандельштам соединяет с традиционным образом сгорающей свечи как символа человеческой жизни и смерти («И в полдень матовый горим, как свечи» — «Лютеранин», 1912; «Что ж, гаси, пожалуй наши свечи...» — «В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920). Здесь умирает не человек, а город, но умирает как человек, как брат, и все бессмертное, что он нес в себе, умирает вместе с ним.

¹²⁷ Блок А.А. Записные книжки. М., 1965. С. 392.

¹²⁸ Там же. С. 393. На эту запись указано в комм. П.М. Нерлера: Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 483.

¹²⁹ Подробное ее исследование см.: Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. С. 213 — 240; см. также: Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 491.

¹³⁰ Там же. С. 494.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

Апокалиптическое видение Мандельштама возникает на фоне петербургского голода и холода зимы и запоздалой весны 1918 года, на фоне всеобщего ожидания скорой, неотвратимой физической гибели города¹³¹. Но мандельштамовское поэтическое ощущение превышает реальность. Поэту в его углубленном созерцании открывается истинный смысл происходящего, его «земные сны горят» «на страшной высоте», и он в стихах ближе подходит к сути событий, чем самые точные газетные сводки. Это стихотворение для Мандельштама необычно — в нем нет внутреннего развития, зато есть цепь избыточных повторов, из-за чего оно звучит как плач, как похоронная песня. Поэт хоронит не Петербург, не Петроград, а именно Петрополь — поэтическую сущность города, его высшую реальность, его бессмертную душу¹³².

Из всех имен города, отразивших его судьбу (ср. с Москвой, никогда не менявшей имени), Мандельштам ни разу не упомянул в творчестве имя Петроград¹³³, прожив именно в Петрограде, с перерывами, около семи лет. И когда, похоронив Петрополь, он пишет: «В Петербурге мы сойдемся снова...» — это означает возврат именно в Петербург, в город Пушкина, «Петербургских строф» и «Адмиралтейства», и «снова» означает то же, что «опять» в «Петербургских строфах», то есть круговую повторяемость жизни. Но время этой встречи — неопределенное будущее после конца:

В Петербурге мы сойдемся снова
 Словно солнце мы похоронили в нем,
 И блаженное, бессмысленное слово
 В первый раз произнесем.
 В черном бархате советской ночи,
 В бархате всемирной пустоты
 Всё поют блаженных жен родные очи,
 Всё цветут бессмертные цветы.

¹³¹ См. обзор газетных публикаций: Сегал Д. «Сумерки свободы»: о некоторых темах русской ежедневной печати 1917–1918 гг. С. 178, 182.

¹³² Ср. у Г. Федотова в «Трех столицах» (1926): «Кто посетил его в страшные, смертные годы 1918–1920, тот видел, как вечность проступает сквозь тление <...> Истлевающая золотом Венеция и даже вечный Рим бледнеют перед величием умирающего Петербурга» (Москва — Петербург. Pro et contra. СПб., 2000. С. 480).

¹³³ В отличие, скажем, от Блока, сразу принявшего в стихи новое имя города: «Петроградское небо мутилось дождем...» (1914).

Дикой кошкой горбится столица
 На мосту патруль стоит,
 Только злой мотор во мгле промчится,
 И кукушкой прокричит.
 Мне не надо пропуска ночного,
 Часовых я не боюсь:
 За блаженное, бессмысленное слово
 Я в ночи советской помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
 И девическое «ах» —
 И бессмертных роз огромный ворох
 У Киприды на руках.
 У костра мы греемся от скуки,
 Может быть, века пройдут,
 И блаженных жен родные руки
 Легкий пепел соберут.

Где-то хоры сладкие Орфея
 И родные темные зрачки,
 И на грядки кресел с галереи
 Падают афиши-голубки.
 Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи
 В черном бархате всемирной пустоты.
 Всё поют блаженных жен крутые плечи,
 А ночного солнца не заметишь ты.

(1920)

Время стихотворения — ночь после похорон солнца (метафора смерти Пушкина), пространство — ночной советский Петербург-Петроград, город, в котором совмещаются советские реалии (патруль, часовые, пропуск) с атмосферой пира поэтов, братства обреченных, с апологией «блаженного, бессмысленного слова», с пиршеством театральных впечатлений и звуков, перекрывающих звук «злого мотора» как предвестия рока. «Легкий пепел» — реминисценция из задорного пушкинского послания «Кривцову» (1817)¹³⁴, где юный поэт при-

¹³⁴ Впервые отмечено А.А. Морозовым: Краткая Литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стлб. 254.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

зывает друзей пренебречь страхом смерти на пиру жизни: «Смертный миг наш будет светел; / И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров». Этой эпикурейской эскападе сложно отзывается мандельштамовское согласие на смерть: «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи / В черном бархате всемирной пустоты». Свечи, горевшие «в полдень матовый» («Лютеранин»), гаснут теперь «в черном бархате советской ночи, / В бархате всемирной пустоты», где всё еще можно «аукаться» именем Пушкина, как скажет чуть позже Владислав Ходасевич в речи «Колелемый треножник» (1921). Говоря о затмении пушкинского солнца, он завершит свою речь образом надвигающейся советской тьмы, наступающей ночи без Пушкина: «...это мы улавливаемся, каким именем нам аукаться, как нам переключаться в надвигающемся мраке»¹³⁵. Тот же образ — в финале последнего стихотворения Блока:

Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

В этих переключках сбывается сюжет мандельштамовского стихотворения, становится яснее, кто такие «мы» — это петербургские поэты, хоронящие Пушкина на обломках пушкинской России, на развалинах пушкинского Петербурга¹³⁶.

Реальный Петроград 1920 года не нашел отражения в стихах Мандельштама — вот как описывала его впоследствии Ахматова: «Все старые петербургские вывески были еще на своих местах, но за ними, кроме пыли, мрака и зияющей пустоты, ничего не было. Сыпняк, голод, расстрелы, темнота в квартирах, сырые дрова, опухшие до неузнаваемости люди. В Гостином дворе можно было собрать большой букет полевых цветов. Догнивали знаменитые петербургские торцы. Из подвальных окон “Крафта” еще пахло шоколадом. Все кладбища были разгромлены. Город не просто изменился, а решительно превра-

¹³⁵ Ходасевич Вл. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 85.

¹³⁶ Ср. у Софьи Парнок: «Кто это “мы”, кому предстоит искать и — верю! — находить друг друга по этому заветному слову? Мы — последний цвет, распутившийся под солнцем Пушкина, последние, на ком еще играет его прощальный луч, последние хранители высокой, ныне отживающей традиции» (Парнок С. Ходасевич // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений. Ann Arbor, 1990. Т. 2. С. 477).

тился в свою противоположность»¹³⁷. Мандельштам не мог не видеть это страшное лицо послереволюционного Петрограда, но в его поэзии погибающий Петербург, Петрополь сохранил свою высоту¹³⁸.

Символические похороны солнца в Петербурге Мандельштам вскоре организовал сам: 14 февраля 1921 года, в пушкинские памятные дни, он заказал в Исаакиевском соборе панихиду по Пушкину, созвал на нее писателей и так осуществил несостоявшееся в 1837 году отпевание — ср. в «<Скрябине и христианстве>» (1915): «Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исаакий — великолепный саркофаг — так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отпеванья прах поэта». Отзвук этой панихиды слышен в последнем мандельштамовском стихотворении петербургского периода его жизни:

Люблю под сводами седья тишины
 Молебнов, панихид блужданье
 И трогательный чин — ему же все должны —
 У Исаака отпеванье.

Исаакиевский собор в творчестве Мандельштама устойчиво связан со смертью¹³⁹, но здесь, противопоставленный «соборам вечным Софии и Петра», он символизирует еще и «верность поэта России и ее горькой судьбе»¹⁴⁰:

Не к вам влечется дух в години тяжких бед,
 Сюда влачится по ступеням
 Широкопасмурным несчастья волчий след,
 Ему ж вовеки не изменим.

¹³⁷ Ахматова Анна. Листки из дневника // Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 205.

¹³⁸ Ср. у М.В. Добужинского: «На моих глазах город умирал смертью необычайной красоты...» // Добужинский М.В. Воспоминания. М., 1987. С. 23.

¹³⁹ См. об этом: Левинтон Г.А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Mandelstam Centenary Conference. Столетие Мандельштама. С. 34.

¹⁴⁰ Комм. М.Л. Гаспарова // Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 766.

* * *

Мандельштам покинул Петроград в марте 1921 года. Осенью в Тифлисе он узнал о расстреле Гумилева и смерти Блока. « — Куда же теперь ехать? — сказал Мандельштам. — В Петербург я не вернусь. Смерть Гумилева <...>окончательно превратила Петербург в город мертвых¹⁴¹. <...>С гибелью Гумилева рухнуло “мы”, кончилось содружество. <...>В Москве мы останавливались, в Москву приезжали, в Москве жили, в Петербург только “возвращались”. Это был родной город Мандельштама — любимый, насквозь знакомый, но из которого нельзя не бежать. “Городолюбие, городострастие, городоненавистничество”, названные в “Разговоре о Данте”, — это чувство, испытанное Мандельштамом на собственном опыте. <...>От Петербурга Мандельштам искал спасения на юге, но снова возвращался и снова бежал. Петербург — боль Мандельштама, его стихи и его немота» (Н.Я. Мандельштам)¹⁴².

С 1921 года петербургская тема уходит из лирики в прозу и публицистику, из настоящего времени — в область воспоминаний и размышлений. Две статьи, с петербургской темой связанные, содержат в себе — обе — такую двусмысленность, какую можно объяснить только болезненной противоречивостью отношения Мандельштама к родному городу и отраженным в нем гримасам русской истории. В начале статьи «Слово и культура» читаем: «Трава на петербургских улицах — первые побеги девственного леса, который покрое место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удивительная, принадлежит новой одухотворенной природе. Воистину Петербург самый передовой город мира. Не мэтрополитеном, 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-Психеи.

¹⁴¹ Ср. у Николая Оцупа: «Умиравший Петербург был для нас печален и прекрасен, как лицо любимого человека на одре. Но после августа 21-го года в Петербурге стало трудно дышать, в Петербурге невозможно было оставаться — тяжело больной город умер с последним дыханием Блока и Гумилева» («Н.С. Гумилев» (1926) // Оцуп Николай. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания. СПб., 1993. С. 517).

¹⁴² Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 76, 105.

В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе».

«Трава на петербургских улицах» — признак одичания и запустения, признак гибели и разрушения города; ср. выше описание Ахматовой или наблюдения Н.П. Анциферова 1919 года: «Город принимает новый облик<...> *Зелень делает все большие завоевания*. Весною трава покрыла более не защищаемые площади и улицы»¹⁴³. Зелень знаменует торжество новой одухотворенной природы, но это метаморфоза после смерти, на земле без людей, и в этом смысле Петербург «самый передовой город мира» — он погибает первым¹⁴⁴.

Подобная двусмысленность есть и в статье 1922 года «Кровавая мистерия 9-го января», написанной к очередной годовщине расстрела 1905 года. Об этой статье Г.А. Левинтон точно сказал, что она содержит ««словарь» всех петербургских мотивов Мандельштама»¹⁴⁵ — здесь есть уже знакомые нам «столпник-Ангел», «желтый зимний день», «костры на улицах», «ненужные патрули», «ковчег Адмиралтейства», «саркофаг Исаакия»¹⁴⁶. Это узнаваемый мандельштамовский Петербург, и именно он отвечает за крах Империи: «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». Этот день Мандельштам считает началом агонии императорской России, а «трава на петербургских улицах» 1919–1921 гг. означает ее конец. И снова двусмысленность:

¹⁴³ Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» С. 172–173 (курсив Н.П. Анциферова. — *И.С.*). На связь этого описания с мандельштамовской статьей указано в кн.: Сегал Дмитрий. Осип Мандельштам. История и поэтика. Часть I. Книга 2. С. 521–522.

¹⁴⁴ См. об этом: Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 122.

¹⁴⁵ Левинтон Г.А. Мандельштам и Гумилев. Предварительные заметки // Mandelstam Centenary Conference. Столетие Мандельштама. С. 35.

¹⁴⁶ Есть здесь и отзвук Мережковского: «Императорская Россия умерла как зверь — никто не слышал ее последнего хрипа» — ср. в романе «Александр I»: царь испытывал «стыд», «чувство почти животное, которое заставляет больного зверя уходить в берлогу, чтобы никто не видел, как он умирает» (Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 264–265).

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

это смерть или рождение, разрушение или созидание? «Люди шли на дворцовую площадь, как идут каменщики, чтобы положить последний кирпич, венчающий их революционное строение»; «дворец стал гробом и пустыней, площадь — зияющим провалом, и самый стройный город в мире — бессмысленным нагромождением зданий»; «Никто не знал в этот желтый зимний день, <...> что каждое убийство было рождением»¹⁴⁷. Это скорее логика Интернационала («до основанья, а затем...»), чем евангельской притчи о пшеничном зерне, умирающем для новой жизни, и отношение Мандельштама к последующим революционным событиям мучительно двоятся, как будто сам он, переживая гибель любимого города и старой России как жизненную катастрофу, тщится «оправдать на рабочих костях стоящую мощную и прекрасную твердыню рабочего труда». Пушкинское слово «твердыня» из Вступления к «Медному Всаднику» («Люблю, военная столица, / Твоей твердыни дым и гром») так же, как «городские стогны», тоже пушкинские, в начале статьи («И на немые стогны града...» — «Воспоминание», 1828) придают публицистическому высказыванию глубокую историко-культурную перспективу.

«Город без души немислим...» — эти слова из «Кровавой мистерии...» перекликаются с названием уже упоминавшейся замечательной книги Н.П. Анциферова «Душа Петербурга»¹⁴⁸, вышедшей в том же 1922 году; Мандельштам наверняка читал ее и, видимо, на нее откликнулся в «Шуме времени», назвав одну из главок: «Ребяческий империализм» в ответ на формулу Анциферова: «Петербург — город трагического империализма»¹⁴⁹. Мандельштамовский Петербург «Шума времени» — город «ребяческого империализма» (ср. позже — «С миром державным я был лишь ребячески связан...», 1931), умерший город детства, ушедший в прошлое, живущий только в памяти. Это город похож на Петербург прежней мандельштамовской лирики, как детский игрушечный домик — на разгромленный Зимний дво-

¹⁴⁷ Ср. в «Шуме времени»: «Революция — сама и жизнь, и смерть...»

¹⁴⁸ Ср. в очерке Б. Эйхенбаума «Душа Москвы» (1917): «...У Москвы есть какая-то своя душа — сложная, загадочная и не похожая на душу Петрограда. Да у Петрограда и нет души — она исторически не понадобилась ему. Петроград пленителен именно своим бездушием — город ума, умысла, так легко поэтому принимающий вид каменного призрака» (Москва — Петербург. Pro et contra. С. 365).

¹⁴⁹ Анциферов Н.П. «Непостижимый город...» С. 35, 44 (курсив Н.П. Анциферова. — И.С.)

рец, как модель корабля — на сам корабль, потерпевший крушение. Понять эту разницу помогает суждение Н.Я. Мандельштам: «Автопризнания рассеяны главным образом в прозе. Самораскрытие в стихах не является признанием в точном смысле слова. Стихи раскрывают поэта в его глубинных пластах, а автопризнания касаются жизненных установок, взглядов, вкусов, тяготений. Они служат биографическим ключом, а не исповеданием веры, как стихи»¹⁵⁰. Петербург как исповедание веры воплощен в мандельштамовской лирике, Петербург как биографический факт отражен в «Шуме времени» и, забегаая вперед, добавим: Петербург как болезнь героя стал главным содержанием «Египетской марки».

Ахматова писала, что в «Шуме времени» Мандельштам «умудрился быть последним бытописателем Петербурга — точным, ярким, беспристрастным, неповторимым»¹⁵¹, но, кажется, в отношении и точности, и беспристрастности она не вполне права. Мандельштам воссоздал в «Шуме времени» свой детский Петербург 1894–1907 годов — не реальный город, а игрушечный, отпечатавшийся в глубинных слоях детской памяти, не главную сцену трагической русской истории, а идеальное пространство для игры в солдатики:

«Скажу и теперь, не обинуясь, что, семи или восьми лет, весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это нежное сердце города, с разливом площадей, с кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной, где не было никогда прохожих и среди мраморов затесалась всего одна мелочная лавочка, особенно же арку Главного штаба, Сенатскую площадь и голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным.

Не знаю, чем населяло воображение маленьких римлян их Капитолий, я же населял эти твердыни и стогны каким-то немислимым и идеальным всеобщим военным парадом».

В сознании ребенка «стройный мираж Петербурга» противостоит — как праздник будням — домашнему «хаосу иудейства»; в более поздних воспоминаниях периода Тенишевского училища Петербурга как такового уже почти нет, а в последних главках «Шума времени» «время написания важнее времени воспоминания» и «текст важнее

¹⁵⁰ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 248.

¹⁵¹ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 212.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

памяти»¹⁵² — воспоминания о петербургском детстве и отрочестве растворяются в мыслях о литературе и времени: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени».

С Петербургом «Шума времени» соотносится единственное за все 1920-е годы и как будто случайное петербургское стихотворение «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома, / Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима!» (написано в декабре 1924 года — за полгода до того Мандельштамы, в поисках литературных заработков и доступного жилья, после долгих колебаний, все-таки переехали в «мертвый город» Ленинград, «уже чуждый Мандельштаму город, где для него оставалась близкой только архитектура, белые ночи и мосты»¹⁵³). В этом «идиллическом» (М.Л. Гаспаров)¹⁵⁴ стихотворении Мандельштам незаметно уходит из настоящего в прошлое, в город детства с его бытовыми приметами («мандаринов кожура», «мокко золотой», «приемные с роялями»), но не в тот великий город, который он похоронил в 1918 году — в тот «самый стройный город в мире», ставший «бессмысленным нагромождением зданий», ему уже не было возврата.

Всё свое «городолюбие, городострастие, городоненавистничество», свою петербургозависимость Мандельштам отдал Парноку — герою «Египетской марки», «самого “петербургского” произведения Мандельштама»¹⁵⁵. Парнок — настоящий петербургский герой, порождение города, подобный персонажам Гоголя, Достоевского, Андрея Белого. Время действия — перелом эпох, период после Февральской революции 1917 года. Пушкинского парадно-дворцового поэтического Петербурга здесь нет, а образ Пушкина и самая гибель его опошлены и поруганы — подобно пушкинскому станционному зрителю, Парнок разглядывает картинки, наклеенные на перегородку в доме портного: «Тут был Пушкин с кривым лицом, в меховой шубе, которого какие-то господа, похожие на факельщиков, выносили из узкой, как караульная будка, кареты и, не обращая внимания на

¹⁵² Битов Андрей. Текст как поведение (Воспоминание о Мандельштаме) // Мандельштам Осип. Шум времени. М., 2002. С. 5, 6.

¹⁵³ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 457, 215.

¹⁵⁴ Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 772 (комм.).

¹⁵⁵ Барзах Анатолий. Изгнание знака (Египетские мотивы в образе Петербурга у О.Э. Мандельштама) // Метафизика Петербурга (Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры. Вып. 1). СПб., 1993. С. 243.

удивленного кучера в митрополичьей шапке, собирались швырнуть в подъезд»¹⁵⁶. Историческая и личная для Мандельштама трагедия превращена в лубочную картинку, «вчерашнее солнце» «швыряют в подъезд», душа мандельштамовского Петербурга растоптана, оскорблена. Каков в повести Пушкин, таков и город — Петербург часовщиков и портных, Гороховой и Сенной, Каменноостровского проспекта с «паровыми прачешными» и Щербакова переулка с «нехорошими татарскими мясными».

«Вот и Фонтанка — Ундина барахольщиков и голодных студентов с длинными сальными патлами, Лорелея вареных раков, играющая на гребенке с недостающими зубьями; река — покровительница плюгавого Малого театра — с его облезлой, лысой, похожей на ведьму, надушенную пачулями, Мельпоменой.

<...>Несметная, невесть откуда налетевшая человечья саранча вычернила берега Фонтанки, облепила рыбный садок, баржи с дровами, пристаньки, гранитные сходни и даже лодки ладожских гончаров. Тысячи глаз глядели в нефтяную радужную воду, блестящую всеми оттенками керосина, перламутровых помоев и павлиньего хвоста.

Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух».

Распад и тление города, распад личности, распад сюжета — таково состояние мира в «Египетской марке». «Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячего лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда». Парноку достался Петербург Гоголя и Достоевского, в нем самом живут и Акакий Акакиевич, и Поприщин, и майор Ковалев, и герои романов Достоевского, которые «не видели, не понимали прелестного города с его чистыми корабельными линиями», а потому: «Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него. <...>Ведь и держусь я одним Петербургом — концертным, желтым, зловещим, нахохленным, зимним». Но «отличить себя от него» нелегко, мольба об этом превращается в стихи, лирика прорывается в повесть, обнаруживая общее поле героя и автора — общую болезненную их зависимость от города, родовую

¹⁵⁶ «Литография или журнальный снимок с аляповатой картины П.Ф. Бореля «Возвращение Пушкина с дуэли» — комм. А.А. Морозова в кн.: Мандельштам Осип. Шум времени. С. 269.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

привязанность к нему. А через три года петербургские мотивы «Египетской марки» повторятся в мандельштамовском стихотворении «Ленинград» (1930) — «рыбий жир», «желтые зимние утра», «газовые фонари», «петербургский инфлуэнцный бред» перетекут из прозы в лирику, преследуя поэта как наваждение. «Мерзлую книгу» Петербурга¹⁵⁷ читают в «Египетской марке» и автор, и герой — это их общая книга жизни, общая «детская болезнь», от которой никак не излечиться.

С новой остротой петербургская болезнь переживается поэтом в конце 1930 — начале 1931 года, когда Мандельштамы, после двух лет московской жизни (1929–1930) и путешествия в Армению приезжают ненадолго в Ленинград, чтобы покинуть его уже навсегда. В написанных тогда стихах двоится город, называемый то Петербургом, то Ленинградом — то городом детства, то городом мертвых¹⁵⁸, раздваивается и сам поэт в диалоге с самим собой, между первым и вторым лицом:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей,

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

¹⁵⁷ О метафоре «Петербург — книга» см.: Тименчик Р.Д. «Поэтика Санкт-Петербурга» эпохи символизма/постсимволизма // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. С. 118–121.

¹⁵⁸ Дутли Ральф. Век мой, зверь мой. Осип Мандельштам. Биография. СПб., 2005. С. 238.

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

(Декабрь 1930)

Как заметил Ю.И. Левин, местоимения здесь «перепутаны», и к себе, и к Петербургу поэт обращается на «ты», в результате чего его Я (= ты) сближается со старым Петербургом¹⁵⁹. Тема детской болезни («припухлых желез», характерных для детей Петербурга) переходит в тему смерти («не хочу умирать», «мертвецов голоса»), кровавого насилия («в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок»), ожидаемого ареста и кандалов. Тема смерти в связи с Петербургом «никогда раньше не возникала<...> в столь конкретном и реальном виде»¹⁶⁰. Это уже не смутные эсхатологические предчувствия 1916 года («В Петрополе прозрачном мы умрем...») — это конкретное знание будущего, ближайшего и неизбежного. Мандельштамы не зря бежали из Ленинграда — «там бы О.М. погиб гораздо раньше, а изоляция была бы несравненно страшнее»¹⁶¹. К этому стихотворению о Петербурге-Ленинграде примыкает тогда же написанное трехстишие-молитва:

Помоги, Господь, эту ночь прожить,
Я за жизнь боюсь, за твою рабу...

В Петербурге жить — словно спать в гробу¹⁶².

(Январь 1931)

Так повернулся к Мандельштаму город, в котором начиналась его жизнь, который пленил его в юности «чистыми корабельными линиями» и вдохновлял совершенством архитектурных форм. В отношении

¹⁵⁹ Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. С. 23.

¹⁶⁰ Там же. С. 21.

¹⁶¹ Мандельштам Н.Я. Третья книга. М., 2006. С. 244. Здесь, как и во «Второй книге», Надежда Яковлевна полемизирует с Ахматовой, которая в «Листках из дневника» утверждала, что переезд в Москву, совершенный, якобы, под влиянием жены, был роковой ошибкой Мандельштама.

¹⁶² Петербург как гроб — мотив Достоевского. Но стоит вспомнить, что и к Пушкину Петербург был повернут не только своей парадно-величественной стороной: «Вот живу я в этой мраморной лодке, / Но мне скучно, хлеб их мне как камень, / Я неволен, как на привязи собака» («Песни западных славян», 1934).

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

поэта с городом детства вторглась большая история, и давнее пророчество — «Петербургу быть пусту» — как будто сбылось в границах одной человеческой жизни.

Затянувшийся расчет поэта с Петербургом завершается в стихотворении января 1931 года:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
 Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлобья —
 И ни крупицей души я ему не обязан,
 Как я ни мучил себя по чужому подобию.

С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой
 Я не стоял под египетским портиком банка,
 И над лимонной Невою под хруст сторублевый
 Мне никогда, никогда не плясала цыганка.

Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных
 Я убежал к nereидам на Черное море,
 И от красавиц тогдашних, от тех европеянок нежных
 Сколько я принял смущенья, насады и горя!

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
 Мыслям и чувствам моим по старинному праву?
 Он от пожаров еще и морозов наглее,
 Самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый.

Не потому ль, что я видел на детской картинке
 Леди Годиву с распущенной детской гривой,
 Я повторяю еще про себя под сурдинку:
 Леди Годива, прощай! Я не помню, Годива...

Это отрицание и отторжение Петербурга, попытка преодолеть стихами зависимость от него, избавиться от памяти. Петербург теперь — город-враг, наглый и самолюбивый, таящий в себе угрозу; поэт как в юности бежал от него «к nereидам на Черное море»¹⁶³, так и теперь хочет от него освободиться, победить «ребяческий» имприн-

¹⁶³ Ср. у Пушкина: «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду, / На утренней заре я видел Нереиду» («Нереида», 1820).

тинг, разорвать болезненную, тягостную связь — но разорвать ее мешает загадочная леди Годива последней строфы, с которой поэт прощается, которую тоже старается забыть. Иосиф Бродский, анализируя это стихотворение, опознал леди Годиву как Веру Судейкину, а тему — как воспоминание о некогда посвященных ей стихах¹⁶⁴. Но контекст петербургского сюжета не поддерживает эту версию.

«Леди Годива — героиня английской легенды, жена графа Честера (XI в.). Просила мужа отменить наложенный им на жителей города Ковентри тяжелый налог. Граф посчитал эту просьбу капризом и предложил в доказательство истинности ее чувства сострадания к народу проехать по городу нагой; Годива исполнила его прихоть. Мандельштаму легенда была известна, вероятно, по одноименному стихотворению А. Теннисона в переводе И. Бунина» (А.Г. Мец)¹⁶⁵. Леди Годива «приносит себя в жертву за людей, к которым не принадлежит» (М.Л. Гаспаров)¹⁶⁶. Тема личной жертвы уже звучала в стихах Мандельштама в связи с Петербургом и трагедией русской истории («Участвовать в твоей железной каре / Хоть тяжестью меня благослови», 1913), но именно теперь, в 1930–1931 годах, в новой исторической реальности, она получает новый, конкретный и зловещий смысл. Ожиданием грядущей кары, ссылки или казни полны в это время стихи Мандельштама («И всю ночь напролет жду гостей дорогих...», «Чую без страха, что будет и будет гроза»); именно теперь «поэт принял свою судьбу, возобновляя внутреннее согласие на жертву, одушевлявшее его поэзию с давнего времени» (С.С. Аверинцев)¹⁶⁷. «Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе / И для казни петровской в лесу топорнице найду» — это сказано чуть позже в стихотворении, обращенном к народу («Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», 1931), сказано с готовностью объединиться с народом в его судьбе. Так и в стихах о Петербурге — в образе леди Годивы олицетворен долг поэта перед городом, судьбу которого он разделяет, вольно или невольно. Этот долг залегает в сознании глубже «мыслей и чувств», он «довлеет» поэту, освободиться от него полностью — невозможно.

¹⁶⁴ Бродский И. «С миром державным я был лишь ребячески связан...» // Mandelstam Centenary Conference. Столетие Мандельштама. С. 9–17.

¹⁶⁵ Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. С. 577–578 (комм.).

¹⁶⁶ Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 777 (комм.).

¹⁶⁷ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 53.

 ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

С 1931 года Петербург окончательно уходит в прошлое для Мандельштама, настоящее теперь прочно связано с Москвой, и все его попытки найти себе место в советской жизни привязаны к Москве («Полночь в Москве», «Еще далеко мне до патриарха...», «Сегодня можно снять декалькомани...», 1931, «Стансы», 1935). Современная советская история с петербургской темой в творчестве Мандельштама не пересекается. В воронежских стихах старый Петербург возникает трижды — как греза, как смутный сон, как смертная память. В Петербурге «царствует Прозерпина», здесь живут только тени — воспоминание о последней встрече с погибшей Ольгой Ваксель отражено в стихотворении «На мертвых ресницах Исакий замерз...» (1935), из примет города здесь только «разлад и туман». Из тумана же возникает видение Петербурга в стихотворении «Нынче день какой-то желторотый...» (1936), его комментирует Надежда Яковлевна: «Желтый туман вызвал реминисценцию Ленинграда»¹⁶⁸; тут интересна метаморфоза столь значимого для Мандельштама сочетания черного и желтого цветов (императорский штандарт, иудейский галес и, наконец, то самое черное солнце, символизирующее Пушкина, Христа и смерть вообще) — это устойчивое сочетание, связанное по преимуществу с Петербургом, как будто распадается в поздних стихах о Петербурге: «Где к зловещему дегтю подмешан желток»¹⁶⁹, и вот теперь воронежское восьмистишие, начавшись желтизной, кончается чернотой петербургских каналов: «И каналов узкие пеналы / Подо льдом еще черней». Черная вода в финале, кажется, поглощает все воспоминания. Надежда Мандельштам слышала в этих строках «почти ностальгическую боль»¹⁷⁰.

Последнее стихотворение о Петербурге написано в Воронеже 21–22 января 1937 года, в преддверии столетия пушкинской смерти, которое, как уже говорилось, Мандельштам переживал как предвестие собственной близкой гибели («Куда мне деться в этом январе..?»),

¹⁶⁸ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 372.

¹⁶⁹ Ср. о губельном петербургском «черно-желтом тумане» в статье Мережковско-го «Зимние радуги» (Мережковский Д.С. Большая Россия. С. 115) и в его романе «Александр I»: «Поползли туманы черно-желтые, и все что-то мрежило, мрежило...»; тот же петербургский «туман черно-желтый, пахнущий могильной сыростью», преследует Александра I и в Таганроге, где он умирает (Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 343, 489–493, 504).

¹⁷⁰ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 105.

1 февраля 1937). Петербургский сюжет Мандельштама завершается вместе с его пушкинским сюжетом — завершается послепушкинский век-зверь, «век-волкодав», выпавший на долю Мандельштаму. Прощание с Пушкиным и прощание с Петербургом совпадают по времени в воронежских снах поэта:

Слышу, слышу ранний лед,
Шелестящий под мостами,
Вспоминаю, как плывет
Светлый хмель над головами.

С черствых лестниц, с площадей
С угловатыми дворцами
Круг Флоренции своей
Алигьери пел мощней
Утомленными губами.

Так гранит зернистый тот
Тень моя грызет очами,
Видит ночью ряд колод,
Днем казавшихся домами,

Или тень баклуши бьет
И позевывает с вами,

Иль шумит среди людей,
Греясь их вином и небом,

Иль несладким кормит хлебом
Неотвязных лебедей...

(22 января 1937)

Тема весеннего ледохода на Неве отсылает к Вступлению «Медного Всадника», петербургский «хмель над головами» — к тому же Вступлению и к раннему мандельштамовскому «Дев полуночных отвага...»; дальше развивается аналогия с Данте, изгнанным из «Флоренции своей», — эта аналогия мотивирует традиционный образ горького («несладкого») хлеба изгнания в конце стихотворения. Главное в его сюжете — сменяющиеся картинки ночного сна, в кото-

ПЕТЕРБУРГСКИЙ СЮЖЕТ МАНДЕЛЬШТАМА

ром тень поэта бродит по Петербургу¹⁷¹, они озвучены зловеще: *гранит, зернистый, грызет*, ударная в эмоциональном отношении строка — «Тень моя грызет очами». Если вспомнить стихи ссыльного Пушкина о посмертных блужданиях тени поэта среди друзей («Андрей Шень», 1825), то понятно, почему Надежда Яковлевна почувствовала в этих строках гибельный оттенок: «Петербургу Мандельштам завещал свою тень...»¹⁷²

Завещанием все и заканчивается. В ранних стихах Мандельштам развеял символистский туман над Петербургом, пробился сквозь этот туман к пушкинскому солнечному городу, увидел его сияющее лицо. В конце пути он вернулся к городу гибели и желтых туманов, и сам город постепенно растаял, как призрак, в его воронежских снах.

¹⁷¹ Ср. у Ахматовой о Царском Селе — «Там тень моя осталась и тоскует», «Тебе навстречу тень моя идет».

¹⁷² Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 105.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

«Трижды блажен, кто введет в песнь имя...»

Этими словами из «пиндарического отрывка» «Нашедший подкову» (1923) Мандельштам выдал одну из глубоких тайн своей поэтической речи. Эта тайна — трепетное и трудное, почти сакральное отношение к имени, к возможности его произнесения в стихе, но вместе с тем и насущность имени для песни, и блаженство, в имени обретаемое.

Вообще-то имен в лирике Мандельштама немало, и порою он рассыпает их легко. Таковы имена мифологические, весь пантеон античности, унаследованный через посредство поэзии «Золотого века», — некоторые из них (Психея, Прозерпина-Персефона, Одиссей) играют существенную роль в поэтическом мире Мандельштама, но в целом это имена условности, традиционный общепоэтический багаж. Столь же многочисленны у него имена исторические, чаще из истории культуры — живописи, музыки, литературы. Кругом этих имен означена питательная среда культуры, на которой возростала мандельштамовская поэзия. Еще более избирательно и всё же свободно упоминаются в ней имена библейские.

Совсем иное дело — заветные имена, не покрытые бронзой, интимно-близкие, а иногда и далекие во времени. Такие имена Мандельштамом редко произносятся, но живут в тексте — как душа живет в теле. Одно из них — имя Пушкина. Известно, что оно и в жизни для Мандельштама было почти неизрекаемо, в стихах же прямо названо лишь однажды: «Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов...» На этом имени — табу. Всех русских поэтов, в том числе и любимейших, можно подряд по именам перечислить, только Пушкина ни в каком ряду почти невозможно назвать¹⁷³ — но и не назвать нельзя:

¹⁷³ Ср.: «По написаному, но непреложному закону имя Пушкина никогда среди нас

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

Дайте Тютчеву стрекозу —
 Догадайтесь почему!
 Веневитинову — розу.
 Ну, а перстень — никому.

Боратынского подошвы
 Изумили прах веков,
 У него без всякой прошвы
 Наволочки облаков.

А еще над нами волен
 Лермонтов, мучитель наш,
 И всегда одышкой болен
 Фета жирный карандаш.

(1932)

«...Ну а перстень — никому», то есть не скажу кому. Перстень — пушкинский, тот самый заветный золотой перстень с сердоликом и еврейской надписью, подарок любимой женщины, оставшийся в стихах («Сожженное письмо», «Талисман», «Храни меня, мой талисман»), после смерти Пушкина перешедший к Жуковскому, затем к И.С. Тургеневу, затем пропавший и не доставшийся в итоге никому. Перстень — знак любви и верности, интимной тайны — замещает в стихах Мандельштама произносимое главное имя, заветное, как перстень, драгоценное. И даже прямого, однозначного намека это имя не допускает — тот же перстень вроде можно отнести к названным в стихах Веневитинову (ему перстень из Помпей был положен в могилу) или Боратынскому (автору повести «Перстень»). Наша догадка о сокрытии здесь имени Пушкина бездоказательна, и при этом безусловна — по эксклюзивному месту перстня-умолчания в мандельштамовском стихотворении¹⁷⁴.

Так же неявно, но несомненно присутствие Пушкина в «Кассандре» (1917). Имя его вроде и названо, но названо так, что остается гадать и спорить, Пушкин это или его тезка — император Алек-

не употреблялось в одном контексте с другими...» (Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 187).

¹⁷⁴ Имя Пушкина многозначно опущено и в «Стихах о русской поэзии» (1932), см. об этом выше — в разделе «Смерть поэта».

сандр I. И подсказка — не только в образе солнца («Сияло солнце Александра»), но и в рифме с именем другим (Кассандра — Александра), в котором спрятано еще одно дорогое имя — той, к кому обращены стихи (ударное *ан*). Срифмовать Анну Ахматову с Пушкиным, т. е. означить средствами стиха глубокую историческую рифму в культуре — так же естественно для чуткого поэта, как противоестественно было бы срифмовать Ахматову с императором. Но только туманная двойственность этого имени позволила «ввести» его «в песнь».

Имя Пушкина живет и в тех пушкинских мотивах, какие Мандельштам подхватывает, развивает, оживляет новым поэтическим дыханием: «зеленый пух», «голубой пунш» — эти устойчивые образы мандельштамовской поэзии, идущие от Пушкина, содержат анаграммы любимого имени, расцвеченные оттенками любимых цветов — зелени и лазури. Но не просто анаграммы: варьируя звуки имени, «пух» и «пунш» одновременно являют образы пушкинского духа, легкого и пламенного. А уж когда «голубой пунш» превращается в «пунш голубоглазый» («Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», 1922) — тут присутствие неназванного имени становится очевидным.

Так же скрыто присутствует имя Марины Цветаевой в мандельштамовских стихах московского цикла (1916). Ни разу не произнесенное, оно выносит в текст пушкинские годуновские подтексты, по которым достраиваются отношения лирического героя и его героини — царевича-самозванца и Марины Мнишек:

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам Бог благословил...

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

Всё дело в неназванном имени — оно и порождает лирический сюжет с теми его историческими и пушкинскими ассоциациями, которые идут, видимо, от самой Цветаевой, от ее самосознания и осмысления собственного имени в стихах¹⁷⁵. В другом стихотворении цикла — «В разноголосице девического хора...» — фамилия Цветаевой калькирована в названии города — Флоренция, и это тоже подсказано ее тогдашними стихами из цикла «Бессонница» («После бессонной ночи слабеет тело...», 1916). И при этом всё мандельштамовское стихотворение — тоска «по русском имени», которого он не называет:

И с укрепленного архангелами вала
Я город озираю на чудной высоте.
В стенах Акрополя печаль меня снедала
По русском имени и русской красоте.

Не диво ль дивное, что вертоград нам снится,
Где голуби в горячей синеве,
Что православные крюки поет черница:
Успенье нежное — Флоренция в Москве.

И пятиглавые московские соборы
С их итальянской и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

Выходит, что и здесь скрытое имя героини дает ключ к скрытой любовной теме стихотворения, а другой ключ — пушкинские реминисценции, собранные с удивительной даже для Мандельштама плотностью, из четырех стихотворений Пушкина сразу («Ты вянешь и молчишь; печаль тебя снедает...», «Вертоград моей сестры...», «Зима. Что делать нам в деревне?», «Зимнее утро»). В третьем стихотворении мандельштамовского московского цикла любовный сюжет выходит на поверхность и тема имени звучит уже как открыто любовная и в то же время пушкинская тема расставания с возлюбленной:

¹⁷⁵ См.: Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 166–168. Первая об этом писала Лидия Гинзбург в кн. «О лирике» (С. 381).

Нам остается только имя:
 Чудесный звук на долгий срок.
 Прими ж ладонями моими
 Пересыпаемый песок.

У Пушкина имя связано с памятью, а значит его можно забыть — оно сохраняется памятью и вместе с памятью может умереть:

Что в имени тебе моем?
 Оно умрет, как шум печальный
 Волны, плеснувшей в берег дальный,
 Как звук ночной в лесу глухом.

Оно на памятном листке
 Оставит мертвый след, подобный
 Узору надписи надгробной
 На непонятном языке.

У Мандельштама имя не умирает, оно бессмертно, как душа, оно и есть неумирающая душа любви — время просыпается, как песок, а имя остается. Любимое имя, хранящее в себе тайну личности и судьбы, почти сакрально, и его произнесение — столь же затрудненное и значимое действие, как произнесение имени Божия. «Легче камень поднять, чем имя твое повторить» — эта строка из стихотворения «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920) в первоначальном варианте звучала иначе: «Легче камень поднять, чем вымолвить слово: любить», но впоследствии по совету друзей была заменена, как неудачная, на вариант, предложенный, якобы, Гумилевым¹⁷⁶. Важна сама возможность для Мандельштама такой замены: повторить имя — то же, что вымолвить слова любви, и это так же трудно, почти непреодолимо. Недаром появляется здесь неподъемный камень, напоминающий известный богословский парадокс: может ли Бог создать такой камень, какой он не может поднять? Так и поэт: он не может поднять этот камень — и не может его не поднять. Собственно, об этом, хотя и не только об этом — стихотворение 1912 года:

¹⁷⁶ См.: Одоевцева Ирина. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. С. 358–359.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

Образ твой, мучительный и зыбкий,
 Я не мог в тумане осязать.
 «Господи!» — сказал я по ошибке,
 Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
 Вылетело из моей груди!
 Впереди густой туман клубится,
 И пустая клетка позади...

«Вполне возможно, хотя совершенно не важно, что образ — женский»¹⁷⁷. Усилия назвать его, т. е. поймать ускользающий образ — тщетны, и вместо того имени произносится имя Божие — «по ошибке», всуе, а значит — в нарушение общей библейской заповеди, начертанной на скрижалях («Не произноси имени Господа Бога твоего напрасно, ибо Господь не оставит без наказания того, кто произносит имя Его напрасно»), и особого иудейского запрета на главное сакральное имя. И эта экзистенциальная ошибка, чреватая неизвестно какой катастрофой, выдает всю меру душевного напряжения, сопутствующего именованию.

Мандельштамовское отношение к имени индивидуально, органично — и при этом соотносится с большими движениями эпохи — эстетико-философскими и богословскими. Понимание природы слова, в частности — слова поэтического, стало в первые десятилетия XX века в России средоточием интеллектуальных и духовных усилий поэтов символистского, а затем и постсимволистского круга и — параллельно — философов русского религиозного Ренессанса. Мандельштам об этом много думал, читал, писал. В его суждениях о природе слова просматривается воздействие идей филолога А.А. Потебни о внутренней форме слова: «Самое удобное и в научном смысле 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 фо-

¹⁷⁷ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. С. 27.

наре, и, обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре» («О природе слова», 1921–1922). С этим самым «бумажным фонарем», изнутри светящимся, с нерасторжимым «словесным представлением», соединяющим «значимость слова» с его «звучащей природой», и работал Мандельштам в стихе. Другая особенность этой работы определялась характерными для акмеизма отождествлением слова и означаемой им сущности — представлением о реальности, «бытийственности» слова как «плоти деятельной, разрешающейся в событие» («О природе слова»). Так что пресловутая мандельштамовская «звукопись» — не формально-эстетская игра, а нечто ей противоположное: как правило за фонетическими вариациями и повторами стоят у него усилия по выявлению внутренней формы и всех смысловых потенций слова. Чисто формальные фонетические упражнения в стихе вызвали у «смысловика»¹⁷⁸ Мандельштама решительное отторжение:

.....
 Кошмарный человек читает «Улялюм».

Значенье — суета, и слово — только шум,

Когда фонетика — служанка серафима.

«Мы напряженного молчанья не выносим...» (1913)

Это — впечатление от чтения Владимиром Пястом по-английски стихотворения Эдгара По «Улялюм». Для Мандельштама фонетика — не «служанка серафима», а родная сестра «значенья», и слово — не «шум», а явление смысла. Всё это имеет особую силу в отношении имени собственного, в котором кроется судьба, жизненная тайна человека. Отсюда — особое внимание к именам и особая их роль в мандельштамовской поэзии.

Говоря об этом обо всем, стоит напомнить, на каком фоне формировалась индивидуальная поэтическая номенология Мандельштама. Начало века было ознаменовано неслыханным по ожесточенности, но в то же время и по своей религиозной и культурной значимости догматическим спором вокруг имени Божия. Начало ему положил схимонах Иларион брошюрой 1907 года о молитве Ии-

¹⁷⁸ Так называл себя сам Мандельштам, см.: Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 220.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

сусовой¹⁷⁹ — мысль о Божественном сопричастии в молитве он довел до утверждения тождества имени Божия с самим Богом. Это вызвало резкие возражения в церковной печати. К 1913 году спор с особой силой разгорелся в русских монастырях на Афоне, «где он принял неистовое и мятежное течение, и все богословские доводы были помрачены страстью и раздражением. Спор пришлось оборвать силою, почти насильем. Последователи Илариона были объявлены еретиками, под именем “имябожников” (сами они называли себя “имяславцами”, а своих противников “имяборцами”), и несколько сот монахов были насильственно выдворены и вывезены с Афона и расселены по разным обителям в России (определение Св. Синода от 29 августа 1913 г.). Вопрос по существу, однако, остался недораскрыт»¹⁸⁰.

Имяславие было горячо поддержано русской философской мыслью и имело на нее огромное воздействие — о. Павел Флоренский редактировал присланную с Афона для издания книгу иеросхимонаха Антония (Булатовича)¹⁸¹, Н.А. Бердяев откликнулся на репрессии против афонских монахов статьей «Гасители духа»¹⁸², в полемике участвовали также С.Н. Булгаков и Вл. Эрн. Начавшись с богословского спора вокруг имени Божия, это движение породило общую философию имени, разработанную в трудах Флоренского («Общечеловеческие корни идеализма», 1909, «У водоразделов мысли», 1917–1922, «Имена», 1923–1926), о. Сергия Булгакова («Философия имени», ок. 1920), А.Ф. Лосева («Философия имени, 1927).

В стихах Мандельштама есть непосредственный отклик на «афонскую смуту»:

И поныне на Афоне
 Древо чудное растет,
 На крутом зеленом склоне
 Имя Божие поет.

¹⁷⁹ На горах Кавказа. Беседа двух старцев подвижников о внутреннем единении с Господом наших сердец через молитву Иисус Христову или духовная деятельность современных пустынножителей Кавказских гор схимонах Иларион. Баталпашинск, 1907 (2-е изд. — 1910, 3-е изд. — 1912).

¹⁸⁰ Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Paris, 1988. С. 571–572.

¹⁸¹ Апология веры во имя Божие и имя Иисуса. М., 1913.

¹⁸² Русская молва. 1913. 5 августа.

В каждой радуются келье
Имябожцы-мужики:
Слово — чистое веселье,
Исцеленье от тоски!

Всенародно, громогласно
Чернецы осуждены;
Но от ереси прекрасной
Мы спастись не должны.

Каждый раз, когда мы любим,
Мы в нее впадаем вновь.
Безымянную мы губим
Вместе с именем любовь.

(1915)

Мандельштам, поэтически интерпретируя имяславие, вторит ему в главном: имя Божие он отождествляет с «древом чудным» — Древом Жизни, одним из образов Христа, и тем как будто удостоверяет присутствие Божие прямо на Афоне, среди «имябожцев-мужиков». Стихотворение все проникнуто радостью веры, ересь названа «прекрасной» — но последняя строфа загадочна, она неожиданно переводит богословский вопрос в другую область, в личную жизнь от первого лица. Ересь оказывается всечеловеческой, насколько всечеловеческой является способность любить, тема Божьего имени расширяется до имени вообще — и вновь, как и в других, уже рассмотренных нами стихах Мандельштама, имя неразрывно связано с любовью. Но что значат последние, не вполне внятные два стиха? Их понимают по-разному. То ли: любовь безымянна, не называйте ее по имени, а то погубите¹⁸³ — то ли наоборот: не оставляйте любовь безымянной, чтобы не погубить ее. Первое чтение имеет свои основания в уже описанном трепетном отношении Мандельштама к имени, в сакральности и труднопроизносимости любимых имен. И все же второе чтение имеет большие основания — в общем контексте темы, объединяющей имя с любовью в целостную номенологию любви во всей поэзии Мандельштама. Дать имя означает дать жизнь, отнять

¹⁸³ См.: Паперно И. О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 31.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

имя — обречь на небытие. Есть у Манделъштама странное стихотворение, тематически связанное с рядом других стихов о полетах в небо, но по внутренней, глубинной своей теме стоящее особняком:

Как тельце маленькое крылышком
 По солнцу всклянь перевернулось
 И зажигательное стеклышко
 На эмпиреи загорелось.

Как комариная безделица
 В зените ныла и звенела,
 И под сурдинку пенем жужелиц
 В лазури мучилась заноза:

— Не забывай меня, казни меня,
 Но дай мне имя, дай мне имя!
 Мне будет легче с ним, пойми меня,
 В беременной глубокой сини.

(1923)

Стихотворение неожиданным образом сходно с «Недоноском» Боратынского: в нем вопиет как будто недовоплотившаяся жизнь — между бытием и небытием. Мольба об имени звучит как мольба о душе, о спасении — имя может поддержать и спасти эту хрупкую, ненадежную жизнь, зависшую между небом и землей. Безымянность у Манделъштама — синоним бездушности, она гибельна, родственна небытию, как в стихах 1910 года:

Мне стало страшно жизнь отжить —
 И с дерева, как лист, отпрянуть,
 И ничего не полюбить,
 И безымянным камнем кануть...

Это — одно из ранних пророчеств собственной судьбы, оно отзовется незадолго до смерти в «Стихах о неизвестном солдате», в их центральной теме безымянной гибели «с гурьбой и гуртом». Но помимо пророчества здесь слышатся онтологически важные темы: имя соединяет человека с жизнью, и так же соединяет его с жизнью любовь, — так что если вернуться теперь к стихотворению об имябож-

цах-мужиках, к его двусмысленной концовке, то смысл ее становится яснее: безымянность губит любовь, а прославление любимого имени так же животворно, как прославление имени Божия. И при этом — «Легче камень поднять, чем имя твое повторить».

Еще в одном раннем стихотворении Мандельштам прямо сравнил именование с любовной лаской:

Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен...

«Как облаком сердце одето...» (1910)

Вещи жаждут «заветных имен», чтобы таким образом в словах поэта воплотиться — но поэт затрудняется ответить на эту жажду любовным именованием. Всё та же коллизия: назвать имя так же трудно и так же жизненно важно, как любить, и потому — «Трижды блажен, кто введет в песнь имя...» Такова главная проблема поэтического имяславия Мандельштама.

* * *

Поразительны и не всегда объяснимы прямым влиянием совпадения поэтической номенологии Мандельштама с ключевыми идеями философии имени о. Павла Флоренского. У поэта и философа несомненно было какое-то родство интуиций, «избирательное сродство»¹⁸⁴ — во всяком случае, в понимании природы слова, и в особенности — природы и статуса личных имен. Некоторые высказывания Флоренского, с которыми Мандельштам не был знаком, могут служить органичным комментарием к его стихам. Вот суждение из книги «У водоразделов мысли (из главы «Магичность слова», писавшейся в 1920 году): «Ведь слово столь же внутри нас, сколь и вовне, и если мы правы, почитая слово событием нашей сокровенной жизни, то должно нам не забывать, что оно есть нечто уже переставшее быть в нашей власти и находящееся в природе оторванно от нашей воли. Пока мы над словом еще вольны — его нет, а лишь только оно возникло, — мы потеряли свой произвол. “Слово, что воробей: выпустишь — не поймашь”, — поучает народная муд-

¹⁸⁴ О том же см.: Роднянская И.Б. Свободно блуждающее слово. К философии и поэтике семантического сдвига // Литературоведение как литература. Сб. в честь С.Г. Бочарова. М., 2004. С. 192.

рость»¹⁸⁵. Вряд ли Флоренский, когда писал это, держал в памяти стихотворение «Образ твой, мучительный и зыбкий...» (трижды к тому времени опубликованное), но описывает он как будто то самое, что и Мандельштам, — отделение слова от говорящего, превращение его из внутреннего, сокровенного во внешнее, свободное, как птица. Флоренский, как и Мандельштам, воспринял идеи Потебни о внутренней форме слова, которую он, впрочем, понимал по-своему — как «постоянно рождающуюся, как явление самой жизни духа»¹⁸⁶, и это вошло в его философию имени. Но главное, что роднит эту философию с поэтической номенологией Мандельштама, — убеждение в реальности, в метафизической природе и магической силе личных имен: «... Человечество мыслит имена как субстанциональные формы, как сущности, образующие своих носителей <...>. Это — **категории бытия**»; «...**всякое** имя непременно действенно, не может остаться без действия на своего носителя»; «**имя собственное** <...> являет познаваемую реальность и есть самая реальность»¹⁸⁷. Впервые эти идеи были высказаны Флоренским еще в ранней статье «Общечеловеческие корни идеализма» (1909), где он писал, в частности: «Имя есть сама мистическая личность человека, его трансцендентальный субъект»; «по своему происхождению имя небесно»¹⁸⁸. Мандельштам своих представлений об имени нигде так понятийно не формулировал, но кажется, что его исходная интуиция имени совпадает с этими идеями Флоренского, — и прежде всего в этом убеждает поэтическая история познания и осознания им своего собственного имени.

Но прежде чем перейти к этому центральному сюжету, в котором явила себя судьба поэта, рассмотрим некоторые случаи работы Мандельштама с чужим именем в стихе. Может, самый яркий такой пример — стихотворение «Соломинка» (1916), адресованное Саломее Николаевне Андрониковой, в которую Мандельштам, по признанию Н.Я. Мандельштам, был «действительно влюблен», и свидетельством тому жена называет эти стихи¹⁸⁹:

¹⁸⁵ Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 252..

¹⁸⁶ Там же. С. 233.

¹⁸⁷ Там же, С. 266–267.

¹⁸⁸ Богословский вестник. 1909, № 3. С. 416–417 (цит. по: *Studia Slavica Hungaria*. Budapest, 1988. № 1–4 (34). С. 11).

¹⁸⁹ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 263, 255.

Когда соломинка, не спишь в огромной спальне
И ждешь, бессонная, чтоб, важен и высок,
Спокойной тяжестью, — что может быть печальней, —
На веки чуткие спустился потолок,

Соломка звонкая, соломинка сухая,
Всю смерть ты выпила и сделалась нежней,
Сломалась милая соломка неживая,
Не Саломея, нет, соломинка скорей!

.....
Декабрь торжественный сияет над Невой.
Двенадцать месяцев поют о смертном часе.
Нет, не соломинка в торжественном атласе
Вкушает медленный томительный покой.

В моей крови живет декабрьская Лигейя,
Чья в саркофаге спит блаженная любовь.
А та, соломинка — быть может, Саломея,
Убита жалостью и не вернется вновь.

Всё это стихотворение (характерная мандельштамовская двойчатка, целое из двух равноправных вариантов) — любовное проникновение в тайну имени, тайну личности; оно строится как раскрытие внутренней формы имени, высвобождение ее, разгадывание заключенной в имени судьбы. Внешнему, как бы застывшему в своей библейской монументальности имени Саломея Мандельштам противопоставляет живое, интимное, внутреннее имя Соломинка — так и озаглавлено стихотворение. Вначале «соломинка» что-то вроде любовного прозвища, оно и пишется с маленькой буквы, но постепенно во втором фрагменте превращается в подлинное имя и пишется уже с большой:

Я научился вам, блаженные слова:
Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита.

Это — знаменательный ряд литературных имен, героинь Эдгара По и Бальзака, смертельно больных любовью, в этом контексте и переосмыслено имя героини. Когда Мандельштам говорит: «Не Саломея, нет, соломинка скорей!» — он отталкивается от евангельского образа дочери Иродиады, потребовавшей за исполненный танец го-

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

ловы Иоанна Крестителя. В евангельских эпизодах (Мф 14: 6–11; Мк 6: 22–28) имя не названо, но оно известно по преданию, а в сознании Манделъштама опосредовано, скорее всего, известной пьесой Оскара Уайльда «Саломея». В своей героине Манделъштам видит не ту, что безжалостно принесла смерть Иоанну Крестителю, а, напротив, хрупкую «соломинку», беззащитную перед смертью и вызывающую жалость. Любовь открывает в имени нарицательном («соломка») — имя собственное, в имени внешнем — интимное внутреннее имя. Внешнее имя вывернуто наизнанку, из него поэт извлекает подлинное имя как квинтэссенцию подлинной судьбы — но и оно, это имя, оказывается «убито жалостью» вместе с героиней-«соломинкой», оно проходит через метаморфозу смерти и обращается в Лигейю, «чья в саркофаге спит блаженная любовь» (по имени героини одноименной новеллы Эдгара По, воскресшей в чужом саркофаге)¹⁹⁰. Любовное познание судьбы и личности через имя составляет сюжет этих стихов.

В каком-то смысле противоположный случай — стихотворение «Жил Александр Герцевич...» (1931), построенное на очевидной, общепонятной семантике имени-патронима:

Жил Александр Герцевич,
Еврейский музыкант, —
Он Шуберта наворачивал,
Как чистый бриллиант.
.....
Что, Александр Герцевич,
На улице темно?
Брось, Александр Сердцевич, —
Чего там? Все равно!
.....
Все, Александр Герцевич,
Заверчено давно,
Брось, Александр Скерцевич,
Чего там! Все равно!

¹⁹⁰ О внутренних метаморфозах стихотворения см.: Гаспаров М.Л. «Соломинка» Манделъштама. Поэтика черновика // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 185–197.

Здесь Мандельштам не познает человека через имя — человек этот был ему далек, сосед брата по коммуналке — а, напротив, эксплуатирует семантику его патронима (Herz по-немецки означает сердце), играет на созвучиях (сердце — скерцо), путем звуковых вариаций вживляет имя в фоническую плоть стиха. Такая игра избавляет его от прямого произнесения слова «сердце» — в это слово превращается имя собственное, которое таким образом становится нарицательным. Всё дело в отношении к человеку — если человек любим, его имя заключает в себе огромный, таинственный, любовно познаваемый мир; если человек далек, его имя — только звук, который можно использовать в стихе.

«...Собственное имя <...> охватывает полный круг энергий личности», — писал Флоренский в книге «Имена»¹⁹¹. Именно в таком энергетическом смысле имя «Франсуа» формирует сюжет стихотворения 1931 года:

Довольно кукаться! Бумаги в стол засунем!
Я нынче славным бесом обуян,
Как будто в корень голову шампунем
Мне вымыл парикмахер Франсуа.

Держу пари, что я еще не умер,
И, как жокей, ручаюсь головой,
Что я еще могу набедокурить
На рысистой дорожке беговой.

Поэт Семен Липкин, когда Мандельштам прочел ему эти стихи, предложил улучшить рифму и заменить Франсуа на Антуан. Мандельштам пришел в негодование. Позже Липкин писал: «В самом деле, думаю я теперь, может быть, он слышал так, как не слышим мы, смертные, ему в данном случае важна была не школьная точность рифмы, а открытый ничем не замкнутый звук в конце строфы — Франсуа»¹⁹². Да, наверное это так, но еще важнее само имя — с ним в стихи вошел один из любимейших героев Мандельштама поэт Франсуа Вийон («Любимец мой кровный, / Утешительно

¹⁹¹ Флоренский Павел, свящ. Имена. [М.,] 1993. С. 27.

¹⁹² Липкин Семен. Угль, пылающий огнем // Осип Мандельштам и его время. С. 306.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

грешный певец», «Несравненный Виллон Франсуа», — будет сказано о нем в стихотворении 1937 года), а с именем вошел в стихи и самый дух Вийона, провоцирующий на «вийоновское» поведение как утверждение жизненной свободы. Этот жизненный стиль Мандельштам активно предъявлял в юности, за что заслужил тогда прозвание «современного Виллона»¹⁹³, но и в предсмертный год от него не отрекся:

Рядом с готикой жил озоруючи
И плевал на паучы права
Наглый школьник и ангел ворующий,
Несравненный Виллон Франсуа.

Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не зазорно сидеть:
И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть.

«Чтоб, приятель и ветра и капель...» (1937)

Дух бродяжничества, имморализм, игра и духовное веселье — вот, пожалуй, главное, что было дорого Мандельштаму в личности Вийона. Обо всем этом он писал в статье «Франсуа Виллон» (1910), по поводу которой Надежда Мандельштам заметила: «Мандельштам <...>, рассказывая о Виллоне, неожиданно вставляет несколько автопризнаний или слов о том, в чем он чувствует свою родственность Виллону. “Он любил город и праздность”, “жил в Париже, как белка в колесе, не зная и минуты покоя. Он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой...” Именно таким сухопарым и потрепанным зверьком ощущал себя сам Мандельштам и действительно был на него удивительно похож»¹⁹⁴. Здесь ключ к стихам о «парикмахере Франсуа» — теперь ясно, кто «как будто» вымыл «в корень голову шампунем» и что это значит и почему после этого тянет «набедокурить». Но под магическим воздействием имени поэт не перевоплощается в Вийона, он остается собой — вот что важно. Пробудившийся в нем свободный дух Вийона ставит его на **свое**

¹⁹³ См. об этом: Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 94.

¹⁹⁴ Там же. С. 309.

место — место поэта, твердо сознающего свою жизненную задачу, свой путь:

Не волноваться. Нетерпенье — роскошь,
Я постепенно скорость разовью —
Холодным шагом выйдем на дорожку —
Я сохранил дистанцию мою.

Что касается слов о Вийоне «Он любил город и праздность» — то они помогают обнаружить сильный вийоновский субстрат во всем цикле московских стихов 1931 года, близких по времени, материалу, настроению к стихотворению о «парикмахере Франсуа» — «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето», «Еще далеко мне до патриарха...», «Сегодня можно снять декалькомани...» Ореол единожды названного имени распространяется на все эти стихи.

Любимое имя не может быть названо случайно — но может вырваться как будто внезапно тогда, когда именно оно, и только оно, говорит о главном:

Мастерица виноватых взоров,
Маленьких держательница плеч!
Усмирен мужской опасный нор,ов,
Не звучит утопленница-речь.
.....
Маком бровки мечен путь опасный.
Что же мне, как янычару, люб
Этот крошечный, летуче-красный,
Этот жалкий полумесяц губ?..

Не серчай, турчанка дорогая:
Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,
Твои речи темные глотаю,
За тебя кривой воды напьюсь.

Ты, Мария, гибнущим подмога,
Надо смерть предупредить, уснуть.
Я стою у твердого порога.
Уходи, уйди, еще побудь.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

Это стихотворение 1934 года, которое Анна Ахматова назвала «лучшим любовным стихотворением 20 века»¹⁹⁵, обращено к Марии Петровых. Имя ее возникает лишь в последней строфе¹⁹⁶ — и резко меняет все течение стиха. В предыдущих строфах проступает во внешних чертах облик соблазнительной «турчанки» и возможность измены; «глухой мешок» — это, по преданию, форма казни неверных жен в Турции. Причем, в мешок зашивали и бросали в море не только изменницу, но и ее соблазителя», — пишет об этом Э.Г. Герштейн (со слов С.В. Поляковой), и продолжает: «В образе “кривой воды” прочитывается ясная мысль — это обман, измена жене»¹⁹⁷. И вдруг: «Ты, Мария, — гибнущим подмога». Этот стих вызывает совсем другой круг ассоциаций, в нем есть и неожиданная патетика, и некоторая несовместимость с образом пленительной «мастерицы виноватых взоров». От внешней фактуры образа с восточным, мусульманским («полумесец губ») и даже гаремным колоритом поэт как будто пришел через имя к глубинной сути личности: «турчанка» обращается Марией-заступницей, помощницей, защитницей — тут очевиден богородичный отсвет имени. И этот новый образ, в имени заключенный, получает развитие в мотивах вскоре написанного второго стихотворения, обращенного к Марии Петровых:

Твоим узким плечам под бичами краснеть,
Под бичами краснеть, на морозе гореть.

Твоим детским рукам утюги поднимать,
Утюги поднимать да веревки вязать.

Твоим нежным ногам по стеклу босиком,
По стеклу босиком, да кровавым песком.

Ну, а мне за тебя черной свечкой гореть,
Черный свечкой гореть да молиться не сметь.
(1934)

¹⁹⁵ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 204.

¹⁹⁶ Впрочем, в автографе имя отсутствует, стих имеет другой вариант; причина, по видимому, та, что Мандельштам боялся ославить Петровых (она была замужем).

¹⁹⁷ Герштейн Эмма. Мемуары. С. 437.

Раздвоившийся в первом стихотворении образ здесь уже полностью перешел в круг христианских ассоциаций — страдание, заступничество, молитва, свеча. Только заступничество теперь обратное: сам поэт из «янычара», соблазнителя «турчанки» превратился в молитвенника и заступника. Почему «черной свечкой гореть да молиться не сметь», убедительно объяснила Эмма Герштейн — чувством личной вины поэта за поступок, который мог принести женщине великие страдания и самую жизнь ее поставил под угрозу: после ареста, на следствии Мандельштам назвал Марию Петровых в числе слушателей антисталинского стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...» и не скрыл, что она написала текст¹⁹⁸.

* * *

В отклике на роман А. Серафимовича «Город в степи» (1931?) Мандельштам поставил ношение имени в первый ряд экзистенциально важных жизненных дел человека: «...Стоило рожать, умирать, любить, носить имя...». Воспринимая имя как средоточие судьбы, средостение личности, он свое собственное имя носил с полной ответственностью, с памятью о его значении и глубоких библейских корнях. Имя удостоверяло его прямую связь с «наследством овцеводов, патриархов и царей» и «почетное звание иудея», которым он гордился («Четвертая проза», 1930). К имени своему Мандельштам относился ревностно: «О, как противен мне какой-то соименник, / То был не я, то был другой» («Нет, никогда ничей я не был современник...», 1924). То же сказано и шуточки ради, но решительно, в «Антологии житейской глупости» (1925): «Никакой другой Иосиф не есть Осип Мандельштам». А когда Енукидзе, тогдашний секретарь ВЦИК, спутал его по телефону с другим Мандельштамом, поэт долго возмущался, как будто этой ошибкой была всерьез затронута его честь¹⁹⁹.

По метрике и по семейной традиции Мандельштама звали Осип. Высокий библейский аналог этого имени — Иосиф, и прообраз своей

¹⁹⁸ Там же. С. 431–433. Двоющийся образ двух этих стихотворений вызывает далекую, но вполне возможную для ассоциативного сознания Мандельштама параллель с парой двух «гаремных» женских образов русской поэзии — Марии и Заремы (которая, напомним, «в пучину вод опущена») из пушкинского «Бахчисарайского фонтана».

¹⁹⁹ Осип Мандельштам и его время. С. 305.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

судьбы Мандельштам видел в Иосифе Прекрасном, числя его своим покровителем в том смысле, в каком христианин почитает своего святого. В общехристианском плане об этом проникновенно писал Флоренский в книге «Имена» — об «избирательном сродстве со святым, чье имя носишь, о покровительстве именно этого святого и о подражании не вообще святым, а именно *этому*, определенному. Но первое предполагает особливую благодатную близость к нему, а второе — сродство духовного типа и общего пути жизни...»²⁰⁰. Подобные отношения связывали Мандельштама с его библейским соименником; история Иосифа, рассказанная в книге Бытия, сыграла в самосознании поэта сильную роль. «Мандельштам всегда помнил об египетском тезке, в честь которого был назван»²⁰¹, — пишет Надежда Яковлевна и ссылается при этом на стихи 1913 года:

Отравлен хлеб и воздух выпит,
 Как трудно раны врачевать!
 Иосиф, проданный в Египет,
 Не мог сильнее тосковать!

В «Путешествии в Армению» (1931–1932) Мандельштам так описал «емкий денек» подъема на гору Алегез: «Я в нем запутался, как в длинной рубашке, вынутой из сундуков праотца Иакова». «Рубашка» — тот самый кетонет, разноцветный хитон, которым Иаков одарил своего любимого сына — Иосифа и тем отличил от остальных братьев, вызвав их ревность (Быт 37: 3–4); это и есть завязка истории Иосифа, момент избранничества, исходная точка скитаний, и Мандельштам не просто вспомнил об этой рубашке, а примерил ее на себя как судьбу. Принадлежность к роду еврейских патриархов, богоизбранность и благословенность, изгнание и тюрьма, пророческий дар, драматичная биография, — наиболее существенные слагаемые судьбы библейского Иосифа, и ее отголоски слышны в ряде мандельштамовских стихов. «Комплексом Иосифа обусловлена египетская тема в творчестве Мандельштама»²⁰², — если не полностью, то отчасти. Столь важная для него тема звезд одним из источников может иметь

²⁰⁰ Флоренский Павел, свящ. Имена. С. 35.

²⁰¹ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 561–562.

²⁰² Микушевич В. Ось (Звукосимвол О. Мандельштама) // «Сохрани мою речь...». Мандельштамовский сборник. М., 1991. С. 72.

символический сон Иосифа о том, как поклонились ему солнце, луна и звезды — во всяком случае, в двух стихотворениях, непосредственно с Иосифом связанных, звезды значимо присутствуют. Первое — «Отравлен хлеб и воздух выпит», где поэт, сравнивая себя с Иосифом, переносится в архаичное пространство пустыни:

И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает — остается
Пространство, звезды и певец!

Второе — «Сохрани мою речь навсегда...» (1931), в сложнейшей семантике которого есть и тема Иосифа, прежде всего — в центральной для этого стихотворения и в целом для самосознания Мандельштама 1930-х годов автохарактеристике: «Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье». В библейском повествовании отторжение Иосифа братьями символизирует и практически означает его отторжение от народа, но не разрывает их глубокой внутренней связи — и в итоге Иосиф, уже наделенный властью в Египте, оказывается спасителем и отца, и братьев, и всего рода. У Мандельштама самый сильный эмоциональный момент в стихотворении — это готовность «непризнанного брата» служить народу, принося себя в жертву, и тоже отец, как Иаков для Иосифа, символизирует весь народ, к которому поэт и апеллирует: «И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый...» Библейская тема страданий отверженного брата перерастает у Мандельштама в христианскую тему добровольной жертвы, и в колодце, куда братья бросили Иосифа (в русском переводе «ров без воды»), отражается у него Вифлеемская звезда — «Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима, / Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда»²⁰³. Так художественная интуиция приводит поэта к тому же, к чему давно пришла христианская богословская традиция: «Христианские авторы видели в Иосифе как невинном и целомудренном страдальце прообраз Иисуса Христа»²⁰⁴. И все это, напомним — поэтические

²⁰³ См. об этом: Капинос Е.В. О «Рождественской звезде» у Мандельштама // Пушкин в XXI веке: вопросы поэтики, онтологии, историцизма. Сборник статей к 80-летию профессора Ю.Н. Чумакова. Новосибирск, 2003. С. 72–73.

²⁰⁴ Аверинцев С.С. София — Логос. Словарь. С. 94.

проекции собственной судьбы, данной вместе с именем. В стихах последних лет они будут радикально переосмыслены.

Имя «Иосиф» на иврите означает: «Бог да умножит», — Мандельштаму наверняка это было известно. Но для него важнее оказалась внутренняя форма русского варианта имени Осип — она дала гроздь особых мандельштамовских звукообразов, в которых он разгадывал свое назначение, свое место в мире, предопределенное именем. «Имена человеческие написаны в небесах»²⁰⁵, Иосиф и было такое небесное имя его, идеальная матрица судьбы; Ося — реально носимое имя, ежедневно звучащее и в созвучиях своих таящее для поэта сокровенные смыслы. **Ося — осы — ось** — этот смысловой звукоряд проявлялся в лирике Мандельштама постепенно, и в стихах последних лет зазвучал со всею силой, наполнившись драматизмом уже проявившей себя судьбы²⁰⁶. В стихотворении о поэзии и смерти, о поэзии и времени он к традиционно-поэтической метафоре «поэт-пчела»²⁰⁷ добавил свой индивидуальный образ: «Медуницы и осы тяжелую розу сосут...»²⁰⁸ Оса — тоже метафора поэта, но особая, Мандельштам разъяснил ее в одном из вариантов статьи «Письмо о русской поэзии» (1922), говоря об Ахматовой: «Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу, <...> а жало узкой осы приспособлено для переноса психологической пыльцы с одного цветка на другой»²⁰⁹. Пчела производит мед — «узкая оса» разносит пыльцу поэзии. А еще у осы-поэта особое, сверхострое зрение — по этому поводу Надежда Мандельштам рассказала, как ее муж и Ахматова играли в игру «кто лучше видит»²¹⁰. Из всего этого и выросло потом стихотворение 1937 года:

Вооруженный зреньем узких ос,
Сосущих ось земную, ось земную,

²⁰⁵ Булгаков Сергей. *Философия имени* // Булгаков Сергей. *Первообраз и образ*. Соч.: В 2 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 145.

²⁰⁶ См.: Микушевич В. *Ось* (Звукосимвол О. Мандельштама). С. 69–74.

²⁰⁷ См. у К.Ф. Тарановского: «Образы поэтов-пчел и поэзии-меда у Мандельштама не новы; они тоже имеют свои литературные источники» // Тарановский К.Ф. *О поэзии и поэтике*. С. 126 и далее.

²⁰⁸ «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» (1920).

²⁰⁹ Мандельштам О.Э. *Собрание сочинений*: В 4 т. Т. 3. М., 1991. С. 34.

²¹⁰ Там же. С. 549–550.

Я чую все, с чем свидеться пришлось,
И вспоминаю наизусть и всуе...

И не рисую я и не пою,
И не вожу смычком черногосым:
Я только в жизнь впиваясь и люблю
Завидовать могучим, хитрым осам.

О, если б и меня когда-нибудь могло
Заставить, сон и смерть минуя,
Стрекало воздуха и летнее тепло
Услышать ось земную, ось земную.

Осы и раньше летали в поэзии Мандельштама («Черепаша» 1919, «Не говори никому...» 1930), но теперь они сошлись с центральной для лирики 1937 года темой земной оси и таким образом оказались в центре мироздания, а вместе с ними и поэт, соединенный с осами и осью звуками своего имени. Надежда Мандельштам писала Борису Кузину в январе 1939 года (Мандельштама уже не было в живых, но она об этом не знала): «Я рада, что вы полюбили “Осы”. Ося тоже считает их своими лучшими стихами. Мы много смеялись в свое время, играя словами “Осип”, “Оса”...»²¹¹ Много смеялись, а при этом само созвучие и стихи, на нем построенные, составляют тот самый «узел жизни, в котором мы узнаны / И развязаны для бытия»²¹². Вспомнив о трещине мира, прошедшей через сердце поэта (Гейне), можем сказать, что у Мандельштама через имя поэта, дело поэта, через его личную судьбу проходит сама «ось земная» — аналог мирового древа, Древа Жизни²¹³. Так через двадцать с лишним лет отзываются его ранние «имяславские» стихи, в которых «дерево чудное» тождественно «имени Божию»...

С Древом Жизни связан и еще один звукообраз, производный от имени Осип, — это **посох**, столь значимый образ Мандельштама, но тот же образ выявляет и символический, библейский смысл его

²¹¹ Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н.Я. 192 письма к Б.С.Кузину. С. 554–555.

²¹² «Может быть, это точка безумия...» (1937).

²¹³ О «связи образа (мирового) древа с мировой осью» см.: Гаспаров М.Л. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 91.

фамилии. «Немецко-еврейская фамилия “Мандельштам” переводится с идиш как “ствол миндаля” и заставляет внимательного читателя Библии вспомнить о процветшем миндальном жезле первосвященника Аарона (Числа 17, 1–10) и о видении пророка Иеремии: “Я сказал: вижу жезл миндального дерева” (Иер. 1, 11)»²¹⁴. Сухой посох Аарона за ночь расцвел в скинии откровения — это было «знамение, которое указывало на полноту духовной жизни, даруемую избранному и через избранного всем верным сынам Израиля»²¹⁵. Расцветший миндальный посох — чудо Божие, знак торжества Его воли и силы пророчества. Сходный смысл имеет и видение пророка Иеремии: «Ты верно видишь», — говорит ему Господь, «ибо Я бодрствую над словом Моим, чтоб оно скоро исполнилось» (Иер 1: 12). «Миндальное дерево по-еврейски называется *бодрствующим* древом очевидно потому, что оно раньше других расцветает после зимнего сна... Иегова бодрствует и слово Его исполнится, придет в полное осуществление все, что он определил народам и царствам»²¹⁶.

Посох вообще — широкий библейский символ (посох Моисея, два посоха Иезекииля), но Мандельштам помнил именно о цветущем посохе Аарона — прообразе своего родового имени, о нем и писал:

Как царский посох в скинии пророков,
У нас цвела торжественная боль.

«Есть ценностей незыблемая скала...» (1914)

Эти стихи — о русской трагической поэзии XVIII века, о цветении поэтического слова; в этом контексте очевидно, что для Мандельштама расцветший миндальный посох был метафорой чуда поэзии. Такое понимание заложено в Библии — ведь Аарон был призван в помощь косноязычному Моисею за свой дар слова, и Бог говорил его устами (Исх 4: 14–15). Глубочайшим образом проник в эту тему Андрей Белый: свою статью «о слове в поэзии» он назвал «Жезл Аарона», и в ней объединил одной метафорой поэтическое слово, Древо Жизни и процветший Ааронов жезл: «...Слово-жезл, слово-термин, как жезл Аарона, исходит цветами значений; трезвость логики, не теряя лучей, наливается соками жизни, чтоб стать

²¹⁴ Лекманов О.А. Осип Мандельштам. С. 10.

²¹⁵ Толковая Библия (под ред. А.П. Лопухина). Т. 1. Пб., 1904. С. 546.

²¹⁶ Толковая Библия. Т. 6. Пб., 1909. С. 15.

древом жизни»²¹⁷. Чудесно расцветший Жезл Аарона понят обоими поэтами как символ Божественной природы слова, как образ присутствия Божия в поэзии.

Итак, Мандельштам вместе с фамилией получил призвание к поэтическому слову — мог ли он не придавать этому промыслительного значения? Потому такую роль играет посох и в стихах его, и в жизни, начиная со стихотворения 1914 года «Посох» (в котором «каждое слово выбрано так, что оно приложимо и к самому Мандельштаму, и к Чаадаеву»²¹⁸) — и вплоть до «белорукой трости» («И с белорукой тростью выхожу...») в стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...» (1931), где само слово «патриарх» дает библейский ответ на пестрые картинки московского житья. В 1930-е годы в облике Мандельштама отмечали черты патриарха и пророка, им самим акцентируемые при помощи той же «белорукой трости». Н.И. Харджиев так описал его на творческом вечере в ноябре 1932 года: «Зрелище было величественное. Мандельштам, седобородый патриарх, шаманил в продолжение двух с половиной часов. <...> Это были такие страшные заклинания, что многие испугались»²¹⁹, а Наталья Штемпель вспоминала о Мандельштаме в Воронеже: «...В руках неизменная палка, на которую он никогда не опирался, она просто висела на руке и почему-то шла ему»²²⁰. В той «неизменной палке» он осознанно нес память о библейских корнях своего имени — это мы знаем от самого Мандельштама: «Я бы взял с собой мужество в желтой соломенной корзине с целым ворохом пахнущего щелоком белья, а моя шуба висела бы на золотом гвозде. И я бы вышел на вокзале в Эривани с зимней шубой в одной руке и со стариковской палкой — моим еврейским посохом — в другой» («Четвертая проза»). В корзине — мужество, в когда-то обретенной и вскоре утраченной шубе — недостижимое житейское благополучие²²¹, в «еврейском посохе» — достоинство и призвание.

Мандельштам не просто жил в соответствии со своим даром — он осуществлял заповедь: «По имени и житие»²²², однако не все получа-

²¹⁷ Белый Андрей. Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Скифы. Сб. 1. Пг., 1917. С. 158.

²¹⁸ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. С. 31.

²¹⁹ Цит. по: Лекманов О.А. Осип Мандельштам. С. 148.

²²⁰ Там же.

²²¹ См. очерк «Шуба» (1922) и сквозную тему шубы у Мандельштама.

²²² См. на эту тему: Флоренский П.А. У водоразделов мысли. С. 267; Флоренский Павел, свящ. Имена. С. 34–35.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

лось «по имени» — так во всяком случае почувствовал он сам в какой-то момент жизни. В одно воронежское стихотворение, которое Надежда Яковлевна считала «шуточным»²²³, он вписал свою фамилию неожиданным образом:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чортова —
Как ее не вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама...

(1935)

Мандельштамы жили тогда на 2-й Линейной ул., кривой и ухабистой — это и обыгрывается в характеристиках фамилии, которая «криво звучит, а не прямо», да и названа к тому же «чортовой» — вразрез с пророческим самосознанием и «жезлом Аарона», хотя понятно, что поэт говорит здесь с чужого голоса, имитирует будущего воронежского обывателя, пришедшего на улицу Мандельштама. «Яма» имени Мандельштама демонстрирует большой разрыв между провиденциальной судьбой и социальной реальностью. Матрица судьбы, заложенная в имени, как будто сломана, имя включается в другие контексты, жизнь идет по другой колее. Эта «яма», с одной стороны, напоминает о злоключениях библейского Иосифа, брошенного братьями в ров и пережившего смерть и второе рождение. С другой стороны, рифма «яма — Мандельштама» звучит пророчески и зловеще для нас, знающих каков был конец поэта — в погребальной лагерной яме. В 1937 году «яма» появляется в стихах все чаще — и несет в себе тему смерти («Куда мне деться в этом январе?», «Стихи о неизвестном солдате»).

Богоданная фамилия вдруг оказалась «чортовой», но и с именем что-то случилось в 1937 году — бесовское начало и его не обошло:

²²³ Мандельштам Осип. Собрание произведений. Стихотворения. С. 446.

Влез бесенок в мокрой шерстке —
 Ну куды ему, куды? —
 В подкопытные наперстки,
 В торопливые следы...

 Скучно мне: мое прямое
 Дело тараторит вкось —
 По нему прошло другое,
 Надсмеялось, сбило ось.

Эта вариация пушкинских «Бесов» и «Зимней дороги» кончается анаграммой имени — тем самым звукосимволом, в котором имя поэта соединилось с «прямым делом» поэта. Но «влез бесенок» — и ось жизни сбита, матрица судьба поломана. Весь «аккорд имен»²²⁴ как будто зазвучал диссонансом, «прямое» осевое дело поэта, данное ему вместе с именем, теперь «тараторит вкось».

История отношений Мандельштама со своим именем имеет драматический финал — он прочитывается в двух наиболее значительных, монументальных текстах 1937 года: в «<Оде>» Сталину и в «Стихах о неизвестном солдате».

В мандельштамовском восприятии Сталина решающую роль сыграло имя вождя, но раскрыл Мандельштам для себя это имя не сразу. Первые стихи о Сталине, за которые поэт был арестован и сослан в 1934 году, кончаются созвучием с именем Ося: «Что ни казнь у него — то малина / И широкая грудь осетина»; в первоначальном варианте было, якобы, «грузина», и не грудь, а другое, во что слабо верится, и все-таки Мандельштам предпочел «осетина». Знал он или не знал, что Джугашвили означает «сын осетина», сказать трудно, в любом случае версия об осетинском происхождении Сталина была достаточно распространенной — но вряд ли только этим определяется выбор поэтического слова, да еще стоящего в сильной, ударной позиции. К «осетину» вело имя Сталина — их общее с Мандельштамом имя. Мандельштам никогда не был равнодушен к этому факту, и особое значение соименность со Сталиным приобрела тогда, когда он вступил с ним в личное единоборство — этим самым стихотворением: «Мы живем, под собою не чуя страны, / Наши речи за десять ша-

²²⁴ С.Н. Булгаков писал, что имя, отчество и фамилия человека составляют «аккорд имен» (Булгаков Сергей. Первообраз и образ. С. 131).

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

гов не слышны, / А где хватит на полразговорца, / Там припомнят кремлевского горца...» А дальше последовал арест и — история с тремя тезками, один из которых, конвоир Оська, сопровождал другого Осипа в ссылку по указанию третьего — Иосифа²²⁵. Тут и выявился провиденциальный смысл этой соименности, и Мандельштам уже в Воронеже в конце 1935 года нашел последнюю строчку для своего давнего пророческого стихотворения о будущей ссылке: «И меня только равный убьет»²²⁶. Учитывая, что Мандельштам всегда акцентировал в своей биографии аналогии с биографией Пушкина, можно тут вспомнить и двух других исторических соименников, двух Александров — поэта и его венценосного гонителя, двусмысленно объединенных Мандельштамом в 1917 году в образе «солнца Александра».

Постижение Сталина, проникновение в образ шло последовательно — от гротеска — к мифологизации («Внутри горы бездействует кумир...», 1936)²²⁷ и дальше — к космическому историзму «<Оды>», в процессе писания которой выяснялись личные отношения двух Иосифов — выяснились через их общее библейское имя. Его созвучия появляются в первых же стихах, кристаллизуясь в теме земной оси — «Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось...» — но земная ось проходит не через имя и дело поэта, а через имя и дело другого — того, кого чуть ниже поэт назовет «близнецом»²²⁸:

И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца,
Какого не скажу, то выраженье, близясь
К которому, к нему, — вдруг узнаешь отца
И задыхаешься, почуяв мира близость.

Отец «ста сорока народов» — он же и соименник-близнец, небесное имя которого непроизносимо («какого не скажу»), но однозначно прочитывается в созвучиях первых строф оды, как прочитывается в ее

²²⁵ См.: Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 61–64.

²²⁶ «За гремучую доблесть грядущих веков...» (1931).

²²⁷ См. статью М.Б. Мейлаха: «Внутри горы бездействует кумир...». К сталинской теме в поэзии Мандельштама // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 416–426.

²²⁸ О традиции давать близнецам одинаковые имена см.: Успенский Ф.Б. Имя и власть. Выбор имени как инструмент династической борьбы в средневековой Скандинавии. М., 2001. С. 109–110.

подтексте «близнечный миф» (В. Микушевич)²²⁹ о взаимоотношениях двух мистических братьев-соименников. «Другой» Иосиф, отец и спаситель народов, воплотил в своей жизни царственную судьбу библейского Иосифа, это он — **настоящий** Иосиф, это ему поклоняются народы: «“И каждое гумно и каждая копна / Сильна, убориста, умна — добро живое” — так и вспоминаются снопы братьев, кланяющихся в пророческом сне снопу Иосифа»²³⁰. А что ж поэт? Он уступает свое библейское имя и уходит в небытие, растворяясь в толпе: «Уходят вдаль людских голов бугры: / Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят...» Самоумаление — добровольное, чтоб «не огорчить отца», и доходит оно до предела — до физической смерти. Двум Иосифам как будто нет места на одной земле; вспомним: «И меня только равный убьет». Такова логика «<Оды>», и по этой логике в конце ее прямо звучит тема имени:

Правдивей правды нет, чем искренность бойца:
 Для чести и любви, для доблести и стали
 Есть имя славное для сжатых губ чтеца —
 Его мы слышали и мы его застали.

Поэт ушел — но останется его славословие вождю. Только обыгрывается здесь не имя, а фамилия, и не настоящая, а псевдоним, кличка — в стихах 1937 года Мандельштам неоднократно ее повторяет: «Сталина имя громовое», «Будет будить разум и жизнь Сталин», «Дорога к Сталину — не сказка...»²³¹ Ничего, кроме очевидной семантики тяжести, «стали», это имя не открыло ему — псевдоним скрывает личность, замена подлинного имени — как подмена личности, она противоположна переименованию человека при крещении и новом рождении в духе. «Как все имеет свою пародию у князя мира сего, этой обезьяны Господа Бога, как преображение имеет свою пародию в актерстве, так и священное, мистическое переименование, преображение имени имеет свою пародию в псевдонимности...», — писал об этом Сергей Булгаков²³². (Известно, как

²²⁹ Микушевич В. Ось (Звукосимвол О. Мандельштама). С. 73.

²³⁰ Там же.

²³¹ В стихотворениях: «С примесью ворона — голуби...», «Если б меня наши враги взяли...», «Стансы».

²³² Булгаков Сергей. Первообраз и образ. С. 141.

ПРЕВРАЩЕНИЯ ИМЕНИ

Ахматова пыталась избавиться от псевдонима, вернуться к своей родовой фамилии или взять фамилию мужа²³³.) Мандельштам в «<Оде>» делает попытку пробиться через кличку к настоящей фамилии: «Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили!» — но это невозможно.

Стремление слиться с народом²³⁴ приводит поэта к отказу от личности и отказу от имени. Сколько было в этом его собственной воли, сколько неизбежности и судьбы — не нам судить. «Утеря имени общественно всегда означала гражданскую и историческую смерть»²³⁵ — растворение в безымянном общем бытии и было осознано Мандельштамом как смерть; линия «<Оды>» продолжилась в «Стихах о неизвестном солдате», в теме безымянной гибели «с гурьбой и гуртом», каковая и настигла вскоре Мандельштама. В финале «Стихов о неизвестном солдате», на переключке смерти имя поэта символически заменяется числом:

Наливаются кровью аорты,
И звучит по рядам шепотком:
— Я рожден в девяносто четвертом,
Я рожден в девяносто втором... —
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья — с гурьбой и гуртом
Я шепчу обескровленным ртом:
— Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем.

Имя и число — антонимы, число противостоит имени, как вещь противостоит личности²³⁶, замена имени безликим числом и есть смерть личности. Страх «безымянным камнем кануть», выраженный в стихах 1910 года, здесь развился в прямое пророчество, вскоре исполнившееся. И в этом поэтическом откровении Мандельштама, в

²³³ См. об этом: Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 455.

²³⁴ См. об этом: Гаспаров М.Л. О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года. С. 94–97.

²³⁵ Флоренский Павел, свящ. Имена. С. 64.

²³⁶ Об этом см.: там же. С. 85–86.

грандиозной эсхатологической картине массовых смертей появляется новый отзвук все того же имени:

...За воронки, за насыпи, осыпи,
По которым он медлил и мглил:
Развороченный — пасмурный, оспенный
И приниженный — гений могил.

«Оспенный» «гений могил» — тот, кого Мандельштам назвал «рябым чертом» еще в 1930 году, в «Четвертой прозе»; народная кличка Сталина²³⁷ совпала с поэтическим его познанием через имя. Как слился Мандельштам с народом в попытках поклонения вождю, так слился и в постижении его исторической и мистической сути, и в собственной гибели.

²³⁷ Ср. у вдовы поэта: «Здесь я впервые услышала, что Сталина в народе называют “рябым”» // Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 409.

САЛЬЕРИ И МОЦАРТ

Ты напрасно Моцарта любил...

Осип Манделъштам

И ты недаром мне сиял...

Александр Пушкин

Труд и вдохновенье

Среди не дошедших до нас пушкиноведческих штудий Анны Ахматовой была, мы знаем, работа о «Моцарте и Сальери»²³⁸ — суть этого замысла восстанавливается из воспоминаний Надежды Яковлевны Манделъштам: «Однажды, когда Ахматова гостила у нас на Фурмановом переулке, а Манделъштам ушел на утреннюю прогулку — он вставал рано и сразу рвался на улицу — я выслушала соображения Ахматовой о “Моцарте и Сальери”. Ахматова вела нить этой “маленькой трагедии” к “Египетским ночам”. В этих двух вещах Пушкин, по ее мнению, противопоставил себя Мицкевичу. Легкость, с которой сочинял Мицкевич, была чужда Пушкину, который упрекал даже Шекспира в “плохой отделке”. Моцарт и Сальери из “маленькой трагедии” представляют два пути сочинительства, и Ахматова утверждала, что Моцарт как бы олицетворял Мицкевича с его спонтанностью, а себя и свой труд Пушкин отождествлял с Сальери. Эта концепция очень удивила меня: мне всегда казалось, что именно в Моцарте я узнаю Пушкина — беспечного, праздного, но такого гениального, что все дается ему легко и просто, словно “птичке божьей”. <...>Ахматова тут же вынула пачку фотографий с черновиков Пушкина. Они свидетельствовали об огромном и целенаправленном труде. Моцарт, не исторический, разумеется, а тот,

²³⁸ См.: Ахматова Анна. О Пушкине. М., 1989. С.260.

что дан Пушкиным в “маленькой трагедии”, этого труда не знал. Носителем его был Сальери. <...>В подкрепление своих слов она привела еще кое-какие доводы и материалы, но Мандельштам вникать в них не стал. Минутку подумав, он сказал: “В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери”. Это решило судьбу статьи — Ахматова от нее отказалась»²³⁹.

Эмма Герштейн относит ахматовский замысел предположительно к 1947 году²⁴⁰, но тогда Мандельштама уже не было в живых и разговор двух поэтов о Моцарте и Сальери никак не мог состояться. А произошел он осенью 1933-го или в середине зимы 1933–1934 годов, когда Мандельштамы жили в Фурмановом переулке и к ним туда приезжала Ахматова²⁴¹. Мандельштам в этом разговоре как будто поставил точку не только в ахматовской несостоявшейся работе, но и в истории своих собственных отношений с двумя героями «маленькой трагедии», из которых он в прежние годы сделал выбор и безусловно предпочел пушкинскому Моцарту его убийцу Сальери. В программных статьях 1920-х годов о природе творчества Мандельштам, ища определение и обоснование близкого ему типа художника, развел этих двух героев на противоположные позиции, представил их отношения как непримиримую борьбу, в процессе которой условно-символический Сальери одерживает победу и вытесняет Моцарта с исторической сцены: «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» («О природе слова», 1921–1922). Моцарта Мандельштам видит глазами Сальери, присоединяется к его словам о Моцарте, солидаризируется с его оценкой и мало того — выдает эту оценку за пушкинскую: «У Пушкина есть два выражения для новаторов в поэзии, одно: “чтоб возмутив бескрылое желанье в нас, чадах праха, снова улететь!”²⁴², а другое: “когда великий Глюк явился и от-

²³⁹ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 175–177.

²⁴⁰ Герштейн Эмма. Мемуары. С. 483.

²⁴¹ Видгоф Л.М. Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М., 2006. С. 188.

²⁴² У Пушкина — «после улететь».

крыл нам новы тайны". Всякий, кто поманит родную поэзию звуком и образом чужой речи, будет новатором первого толка, то есть соблазнителем» («Заметки о поэзии», 1923, 1927).

Для Мандельштама, как и для Ахматовой, драматизм пушкинской пьесы состоит в столкновении двух путей творчества, а вовсе не в зависти среднего таланта к гению — этой линии положил начало Белинский, и она надолго возобладала в истории осмысления «Моцарта и Сальери» как удобная, накатанная колея. Но поэты нового времени расслышали у Пушкина совсем другую проблему, важную в их творческом самоопределении, — и оба не просто оказались на стороне Сальери, а еще и Пушкина взяли в союзники. Восстановить контекст ахматовских суждений затруднительно, поскольку сами суждения нам известны лишь в передаче, зато контекст мандельштамовского сальеризма хорошо просматривается во всей его поэзии и в эссеистике, посвященной проблемам творчества, — от «Утра акмеизма» (1912, 1913?) до «Разговора о Данте» (1933).

Одно из поздних стихотворений Третьей воронежской тетради — таинственное и пока не прочитанное — построено на уже знакомом нам сопоставлении, условно говоря, моцартианства и сальеризма, как понимал его Мандельштам: «Я скажу это начерно, шепотом, / Потому что еще не пора: / Достигается потом и опытом / Безотчетного неба игра... / И под временным небом чистилища / Забываем мы часто о том, / Что счастливое небохранилище — / Раздвижной и прижизненный дом» (1937).

Недоверие к небу в пользу земли и «прижизненного дома», недоверие к полету в пользу труда, «пота и опыта» составляло одну из неизменных основ мироощущения и эстетики Мандельштама, и недаром Надежда Яковлевна, пытаясь прокомментировать это стихотворение, сказала лишь одно: «Очень характерная для О.М. мысль — не та ли, что в “Утре акмеизма”?»²⁴³ Да, эта «очень характерная для О.М. мысль» объединяет одну из его первых статей с одним из последних стихотворений: в «Утре акмеизма» Мандельштам тоже говорит о ценности прижизненного дома в трех земных измерениях и противопоставляет акмеизм символизму как реальное культурное строительство — полету в небесах: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» (а летают, напомним, новаторы-соблазнители моцартианского толка — «чтоб возму-

²⁴³ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 433.

тив бескрылое желанье в нас, чадах праха, после улететь!»). Параллельно «Утру акмеизма» в 1913 году пишется «Адмиралтейство» с его знаменитой апологией строителя-ремесленника: «...Красота — не прихоть полубога, / А хищный глазомер простого столяра» — и эта литая поэтическая формула тоже построена на отрицании вольного вдохновения в пользу ремесла. (Мандельштамовский «газомер» через 20 с лишним лет подхватит Пастернак, обогатив его стихийно-волевым началом: «Искусство — дерзость газомера, / Влечение, сила и захват».)

В статьях 1920-х годов, как мы видели, Мандельштам прямо связывает свои эстетические предпочтения с именем пушкинского Сальери. Он говорит в этих статьях об отношениях акмеизма с другими поэтическими школами, но по сути речь идет не только об эстетических принципах, но шире — об основах существования художника. При всех творческих метаморфозах Мандельштама, при всех парадоксах его самосознания, у него не встретишь образа поэта-небожителя, зато приоритет труда в деле поэта всегда был для него несомненен: «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма, / За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда» (1931); «Есть блуд труда и он у нас в крови» («Полночь в Москве», 1931). Роль труда в поэзии Мандельштама была отмечена уже в рецензии В. Нарбута на его первый поэтический сборник — «Камень»: «И ритм, и метр стиха О. Мандельштам знает великолепно<...>, как знает и то, чего не знает А. Липецкий (тоже рецензируемый автор. — И.С.): поэзия — тяжелый труд, а не неуместное швыряние сплавом слов и фраз»²⁴⁴.

Однако труд труду рознь, о чем говорит Мандельштам в финале «Четвертой прозы» (1930):

«Сколько бы я ни трудился, если б я носил на спине лошадей, если б я крутил мельничные жернова, — все равно никогда я не стану трудящимся. Мой труд, в чем бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность. Но такова моя воля, и я на это согласен. Подписываюсь обеими руками.

Здесь разный подход: для меня в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется.

Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы».

²⁴⁴ Мандельштам Осип. Камень. С. 313.

Художник создает дырку от бублика, воздух в кружевах, его труд похож на озорство: как бы ни был он тяжел, сколько бы «пота и опыта» за ним ни стояло — все равно это блаженное, свободное, «радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа» («<Скрябин и христианство>», 1915–1916 ?), и в то же время результат поэтического труда обладает вещественностью, реальностью, потому что «слово <...> есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие» («О природе слова»).

Труд как основа художества — лишь одна сторона мандельштамовского сальеризма. На другой стороне — важнейшее для него «математическое» понятие **меры** («глазомера»), и не просто проверка алгеброй гармонии, а первичность меры в поэзии. Об этом он говорит в своей главной филологической работе — в «Разговоре о Данте», где, исследуя и описывая поэтику Данте, многое раскрывает и о своей собственной поэтике: «В поэзии, в которой всё есть мера и всё 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 в то же время: «...Вещь возникает как целокупность в результате единого дифференцирующего порыва, которым она пронизана». «Магнитная буря» или «намагниченный порыв» — аналоги привычного нам «вдохновения», которое Мандельштам, как свойственно ему, опускает с небес в земной мир с царящими в нем законами физики.

Эти видимые противоречия снимаются простой мандельштамовской фразой: «В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери». Мандельштам сказал вещь настолько очевидную, что Ахматовой ничего не оставалось, как признать его правоту и отказаться от своего исследования. Но к этой простой мысли он пришел не сразу — пришел, как мы видели, через полемическую реабилитацию Сальери в статьях 1920-х годов, в период позднего осмысления акмеизма, утверждавшего «посюсторонность, первожданность, конкретность, вещественность, мастерство»²⁴⁵. Надо сказать, что апология Сальери отразилась тогда на репутации Мандельштама — тень этого героя легла и на самого поэта. В письме С.Н. Дурьлина В.К. Звягинцевой от 16 июня 1928 года читаем: «Стихи Мандельштама — ну, уж не сердитесь! — похожи, правда, на Ходасевича, но разница та: у Ходасеви-

²⁴⁵ Гаспаров М.Л. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 269.

ча подлинное, свое, жуткое “лирическое волнение”, а Мандельштам — Сальери. Не более. В этом нет ничего обидного: Сальери был большой мастер и очень культурный человек. Так и запишем: мастер и культурный человек. <...>Я бы написал статью на тему: “Сальеризм в современной поэзии”. <...>Ходасевич — лирик Божию милостью, а Вы с ним сравниваете успешного “делателя стихов” Мандельштама!»²⁴⁶ Оценка странная, но суть не в этом. Изнутри дело поэта ощущается иначе, и сами поэты не видят противоречия между мастерством и высоким искусством, а, напротив, любят говорить о творчестве как о ремесле — достаточно вспомнить «святое ремесло» Каролины Павловой или «тайны ремесла», «священное ремесло» Ахматовой, идею «Цеха поэтов» или пастернаковского «Художника» с его «мастерскою» и «верстаком». Ремесло требует труда, навыка, меры — для Мандельштама в этом, действительно, «нет ничего обидного», в этом отношении он вполне Сальери. Но пушкинский Моцарт для него — герой заветный, и об этом говорить в статьях он, конечно, не мог.

Многочисленные упоминания исторического Моцарта в стихах и прозе Мандельштама говорят о его любви к моцартовской музыке («Он с Моцартом в Москве души не чает...», «Ты напрасно Моцарта любил...», «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...»). Другое дело — пушкинский Моцарт, обреченный на смерть и сам себя отпевающий художник, с которым Мандельштам себя сближает в стихах на смерть Андрея Белого: «Меня преследуют две-три случайных фразы, / Весь день твержу: печаль моя жирна...» Весь цикл на смерть Белого Мандельштам называл «мой реквием», точно по Пушкину — так что и в себе самом, как во всяком поэте, он находил и Моцарта, и Сальери.

Мандельштамовскому противопоставлению Моцарта и Сальери как двух начал творчества его вдова Надежда Яковлевна посвятила большую работу, так и названную: «Моцарт и Сальери» (1967–1968?); используя эти условные, заимствованные у Пушкина образы-символы, она дала замечательный анализ творческого процесса — надо было прожить жизнь рядом с великим поэтом, чтобы так глубоко в этот процесс проникнуть. Ее работа имеет самостоятельное значение, но к пушкинской «маленькой трагедии» она относится лишь ко-

²⁴⁶ Дурылин Сергей. В своем углу. М., 2006. С. 642. Как тут не вспомнить сталинский вопрос о Мандельштаме в телефонном разговоре с Пастернаком: «Но он мастер? Мастер?»

свенно. «Моцарт и Сальери» — характерный пример того, что происходит в веках с великими творениями духа, в том числе и с произведениями литературы, как побеждают стереотипы в их восприятии, как замутняется позднейшими культурными наслоениями непосредственный смысл текста.

Приведем пример. За всю историю изучения этой пушкинской пьесы лишь один человек смог воспринять прямой смысл слов Сальери, завершающих ее 1-ю сцену: «...Заветный дар любви, / Переходи сегодня в чашу дружбы». «Чаша дружбы» у Пушкина и у поэтов пушкинского времени означает только одно — это чаша, которую пьют в знак дружбы по кругу, по очереди, вместе, а значит «Сальери предполагал допить отравленный бокал Моцарта»²⁴⁷. В свете такого понимания все становится на свои места — и трехкратное восклицание Сальери: «Постой, постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?» не нуждается больше в хитроумных истолкованиях, и сходятся в одну точку убийственная и самоубийственная линии монолога Сальери, который, наконец, встретил своего главного врага, приговорил его к смерти и одновременно, слушая его музыку, наслаждался сполна высшими радостями жизни и вот теперь готов вместе с ним умереть. В свете такого понимания весь замысел «маленькой трагедии» получает иную, более глубокую перспективу и образ Сальери, наказанного жизнью, меняет свои очертания. Это прочтение В.Э. Вацура, в отличие от многих других, опирается непосредственно на текст, но идет вразрез со стереотипами восприятия, и потому голос исследователя остается неслышанным.

Итак, от Мандельштама, Ахматовой и Н.Я. Мандельштам, от их построений и концепций мы возвращаемся в пушкинский текст, а любой текст начинается с названия — начнем с него и мы. Названия у Пушкина часто содержат ключ к пониманию замысла; так, «Каменный Гость» вместо традиционного «Дон Жуана» или «Дон Гуана» переносит акцент на тему возмездия, а «Капитанская дочка» подсказывает нам, что было главным для Пушкина в проблематике романа. «Моцарт и Сальери» — необычное в пушкинском мире название — как правило, Пушкин выносит в заглавие имя или именование центрального героя, в котором сфокусирована вся проблематика: «Скупой Рыцарь», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Кавказский Пленник», «Граф Нулин», «Анджело», «Гробовщик»... Двумя имена-

²⁴⁷ Вацура В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 282.

ми среди пушкинских драм, прозаических произведений и поэм названа, кроме «Моцарта и Сальери», лишь поэма «Руслан и Людмила», но это исключение только оттеняет общую картину и дает повод задуматься: а почему не «Евгений и Татьяна»? почему не «Пугачев и Гринев»? «Руслана и Людмилу» можно было назвать как угодно — без ущерба для замысла. С «Моцартом и Сальери» не так — вариант «Зависть», возникший в какой-то момент, был отброшен (если вообще отдельный лист с этим словом имеет отношение к «маленькой трагедии»), и Пушкин вернулся к первоначальному названию, под которым «Моцарт и Сальери» фигурирует еще в первом списке драматических произведений 1826–1828 годов²⁴⁸. Если принять, что такое название фиксирует антагонизм героев («гений и злодей»), то это был бы единственный у Пушкина случай схематизма, не характерный для его многомерной поэтики, в том числе и поэтики названий. Первым задумался над этим о. С. Булгаков, и он первым разглядел И между именами героев — И, которое не столько разделяет, сколько объединяет их: «Художественному анализу здесь подвергается само это таинственное, вечное, “на небесах написанное” И, соединяющее друзей неразрывным союзом и придающее ему исключительную взаимную значительность...»²⁴⁹ В таком случае название «Моцарт и Сальери» означает нераздельно-неслиянное целое, и это нам представляется главным в пушкинском замысле.

Статья о. С. Булгакова о «Моцарте и Сальери» тесно связана с философско-полюемическим контекстом своего времени²⁵⁰ и вследствие этого сосредоточена лишь на одной теме пьесы, и всё же в истории ее постижения она стала своеобразной вершиной, с которой профессиональное пушкиноведение XX века снова скатилось на путь противопоставления героев, зачастую бесплодного, и, соответственно, — на путь суда над Сальери. Но Пушкин в этом суде не участвует, как не участвует он и в суде Сальери над Моцартом. В отношениях двух героев он исследует трагедию творчества, трагедию дружбы, трагедию творящей личности и вообще двойственной природы человека.

²⁴⁸ Рукою Пушкина. М., 1997. С. 213.

²⁴⁹ Булгаков С. Моцарт и Сальери (1915) // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–XX век. М.; СПб., 1999. С. 263.

²⁵⁰ См. об этом: Роднянская Ирина. С.Н. Булгаков и П.А. Флоренский: к философии дружбы // Новая Европа. 1994. №. 4. С. 101–111.

Чтобы осмыслить пушкинскую художественную идею, стоит вспомнить Андрея Платонова, писавшего по поводу «Медного Всадника»: «Вся <...>поэма трактована Пушкиным в духе равноценного, хотя и разного по внешним признакам отношения к Медному Всаднику и Евгению. Вот в чем дело. <...>Пушкин отдает и Петру и Евгению одинаковую поэтическую силу, причем нравственная ценность обоих образов равна друг другу. <...>Трагедия налицо лишь между равновеликими силами...»²⁵¹

Идя вслед этим мыслям Платонова, можно сказать о «Моцарте и Сальери»: между гением и злодеем истинная трагедия невозможна. Каждый из двух героев лично связан с автором и лично важен ему, каждый представляет одну сторону единой художественной идеи²⁵². Одни исследователи находили и находят пушкинские черты в Моцарте, другие, как Ахматова, искали и находили их в Сальери — правы и те, и другие. На самом деле, два героя задушевно близки друг другу, потому что связаны родством через общую, породившую их личность автора-поэта — сюжетным выражением этого родства и является та дружба, о которой впервые заговорил о. С. Булгаков.

Пушкинского Моцарта и пушкинского Сальери объединяет главное — музыка, оба преданы ей в равной мере, оба живут искусством, и в этом их родство и братство. Моцарт, чуть набросав свои «две, три мысли», спешит к ближайшему другу, чтоб ими поделиться: «Хотелось тебе мне слышать мнение...» Ему нужен не провиденциальный слушатель в будущих веках, а близкий человек, мнением которого он дорожит, и дорожит не зря — мы видим дальше, насколько восприимчив к его музыке Сальери, и мы вправе думать, что Моцарт находит в его лице единственного такого слушателя, как бывает единственной возлюбленной или близкий, понимающий друг. И курьезом со «слепым скрыпачом» он тоже спешит поделиться с Сальери, как и своей предсмертной тревогой — они живут общей душевной и творческой жизнью, как родные, как братья. Когда Моцарт подымает свой уже отравленный ядом бокал «за искренний союз, / Связующий Моцарта и Сальери, / Двух сыновей гармонии» — он говорит о реальном для себя духовном братстве, скрепленном третьей, стоящей

²⁵¹ Платонов А. Пушкин — наш товарищ // Солнце России. Русские писатели о Пушкине. Век XX. М., 1999. С. 283–285.

²⁵² Из работ последнего времени эта мысль в общей форме высказана в кн.: Листов В.С. «Голос музы тёмной...». М., 2005. С. 114.

над ними силой, так что последующая трагедия проецируется на библейскую историю братоубийства — историю Каина и Авеля (об этом еще в 1921 году писал Н.О. Лернер, а в наше время — О. Седакова, А. Белый, В. Листов). «Каин и Абель были тоже братья, а Каин не мог дышать одним воздухом с Авелем — и они были не равны перед Богом. В первом семействе уже мы видим неравенство и зависть» — эти слова вложил Пушкин в уста Бертольда («Сцены из рыцарских времен», 1835) и мог вполне осознанно в «Моцарте и Сальери» иметь в виду эту историю, зная, что исторический Сальери, подобно Каину, маялся больше тридцати лет после смерти Моцарта и, потеряв рассудок, каялся в совершенном или не совершенном убийстве, пытался убить себя, но был обречен жить. Другой архетип, тоже мерцающий в пушкинском сюжете, — новозаветная история Иуды, история предательства учителя и брата, после которого Иуда «шед удавился» (Мф 27: 5)²⁵³. Если принять уже изложенную версию В.Э. Вацура, то сальериева мучительная «жажда смерти», о которой мы узнаем из последнего монолога 1-й сцены, не повисает в воздухе, а имеет продолжение в сцене 2-й — и в неудавшейся попытке умереть вместе с другом и братом, и дальше — в последних, прощальных словах, которые Сальери говорит уже отравленному Моцарту: Моцарт: «Мне что-то тяжело; пойду, засну. / Прощай же!» — Сальери: «До свиданья». Эту реплику толковали как коварную издевку, а ведь на самом деле Сальери отвечает всерьез и в его словах звучит надежда на загробную встречу — характерный мотив пушкинской лирики той же болдинской осени 1830 года («Заклинание», «Для берегов отчизны дальней...»)

Исторический Сальери в 1824 году перерезал себе горло, признавшись в убийстве Моцарта — но остался жив, как будто над ним тяготело каиново проклятие. Сальери пушкинский изначально в родстве со смертью, но и пушкинский Моцарт с нею в родстве, хотя принято почему-то говорить о нем как о жизнелюбивом и жизнеутверждающем гении. На самом деле он приходит на сцену с темой смерти — он слышит ее шаги, думает о ней, пишет о ней музыку («виденье гробовое»), пишет свой Requiem, как будто сам к себе смерть призывает, и его убийца оказывается лишь орудием судьбы (тут Пушкин, как и во многом другом, проявил хорошее знание реальной биографии исто-

²⁵³ Об этом см.: Булгаков С. Моцарт и Сальери // Пушкин в русской философской критике. С. 265; Мейер Георгий. Черный человек // Там же. С. 376–377.

рического Моцарта, который страдал в последние месяцы невротами, депрессией, говорил жене о близкой кончине и умер во сне — ср.: «Ты заснешь надолго, Моцарт!»). Герои отражаются друг в друге, порой меняются местами, зависят друг от друга, их взаимная привязанность крепка, и смерть одного означает в каком-то смысле и смерть другого.

Исследователи потратили много сил и слов, чтобы определить принципиальные различия в отношении Моцарта и Сальери к главному в их жизни — к искусству, в основном эти оценки сводятся к тому, что Моцарт создает музыку, а Сальери ей фанатично служит, Моцарт творит по вдохновению, а Сальери подменяет творчество трудом ремесленника. На самом деле, если читать пьесу непредвзято, если в этом отношении подойти к Сальери с презумпцией невиновности, то придется признать: оба героя вместе отражают пушкинские представления о творчестве, причем Сальери отражает их полнее, поскольку Пушкин дал ему возможность раскрыться в пространных монологах, тогда как Моцарт выражает себя главным образом в не слышимой нами музыке. Монологи Сальери пронизаны заветными мотивами пушкинской лирики, есть в них и переклички с его статьями о поэзии, с его прямыми суждениями об искусстве.

«Поэзия бывает исключительною страстию немногих, родившихся поэтами; она объемлет и поглощает все наблюдения, все усилия, все впечатления их жизни...» («О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И.А. Крылова», 1825) — эти пушкинские слова, с поправкой на музыку, можно отнести к Сальери скорее, чем к Моцарту, а мы привыкли обвинять Сальери в том, что он «священнодействует в храме искусства <...>ценой отречения от всего “чуждого музыке”»²⁵⁴. Как видим, Пушкин этих обвинений не поддерживает.

«...Когда поэзия не есть благоговейное служение, но токмо легкомысленное занятие, — с чувством глубоким уважения и благодарности взираем на поэта, посветившего гордо лучшие годы жизни исключительному труду, бескорыстным вдохновениям и совершению единого, высокого подвига», — пишет Пушкин о Н.И. Гнедиче («Илиада Гомерова», 1830), но разве это не те же ценности, какие декларирует Сальери, осуждающий легкомыслие Моцарта и отдавший всего себя бескорыстному служению «одной музыке»?

²⁵⁴ Слова В.И. Порудоминского // Болдинская осень. М., 1974. С. 276.

Труд и вдохновение соединяются в первом монологе Сальери так же, как они соединяются почти всегда у Пушкина²⁵⁵ — два неизменных слагаемых единого творческого процесса, причем труд порой оказывается на первом месте: «Я знал и труд и вдохновенье...» («В.Ф. Раевскому», 1822); или: «Рифма звучная подруга / Вдохновенного досуга, / Вдохновенного труда» (1828) — тут вдохновение от труда не отделимо. Или в «Египетских ночах» (вопрос Чарского импровизатору): «Итак, для вас не существует ни труда, ни охлаждения, ни этого беспокойства, которое предшествует вдохновению?...» — в ряду перечисленных тут этапов творчества труд снова на первом месте. Значительность поэтических творений зависит, по Пушкину, от «постоянного труда, без коего нет истинно великого» («Возражение на статьи Кюхельбекера в "Мнемозине"», 1825–1826), и особенно ценил он «труд отделки и отчетливости» («Баратынский», 1830), полагая его обязательным встречным усилием художника в ответ на дарованный свыше талант.

Принято говорить о бездарности Сальери, но это придумали пушкинисты — в тексте пьесы мы не находим тому подтверждений. Сальери ведомы и «восторг», и «вдохновенье», Моцарт любит его музыку и не сомневается в его одаренности — «Он же гений, / Как ты да я» — сам же Сальери не равняет себя с Моцартом, но знает высшую природу своего дарования («родился я с любовью к искусству»), и в ответ на это ступает на тяжкий путь труда и совершенствования. Принято говорить о сухом рационализме Сальери в противовес живой непосредственности Моцарта, но кто из них предался «неге творческой мечты»? Это из монолога Сальери, но так бы мог сказать о себе и Моцарт, и сам Пушкин — это словарь его лирики. В дальнейших признаниях Сальери мотивы пушкинской лирики нарастают: «Я стал творить, но в тишине, но в тайне» — вспомним пушкинские слова о Дельвиге: «Свой дар, как жизнь, я тратил без вниманья, / Ты гений свой воспитывал в тиши» («19 октября», 1825) — Пушкин тут как будто на месте «безответственного» Моцарта, а Дельвиг — на месте Сальери, он правильно обращается со своим даром. Сальери вспоминает: «Нередко, просидев в безмолвной келье / Два, три дня, позабыв и сон и пищу, / Вкусив восторг и слезы вдохновенья, / Я жег мой труд...» — примерно так, «позабыв и сон и пищу», Пушкин писал, например, «Полтаву», об

²⁵⁵ Отмечено В.И. Порудоминским // Там же.

этом он сам рассказывал М. Юзефовичу, а тот поражался измаранным черновикам поэмы²⁵⁶ — не их ли копии предьявляла Мандельштаму Ахматова как свидетельство титанического пушкинского труда над текстом? Сальери говорит о «слезах вдохновенья» (ср.: «Над вымыслом слезами обольюсь» — Элегия, 8 сентября 1830), о сжигаемом труде (19 октября 1830 года сожжена 10 глава «Евгения Онегина») — если этот монолог действительно писался или дорабатывался Болдинской осенью 1830 года (напомним, «Моцарт и Сальери» помечен в первой публикации датой «26 октября 1830»), то Пушкин отдает Сальери свои синхронные переживания так же, как и Моцарту, томимому бессонницей (ср. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», 24–25 октября 1830) и сожалеющему о скором окончании Requiem'a («...Мне было б жаль расстаться / С моей работой»; ср.: «Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи...» — «Труд», 26 сентября 1830). Труд и вдохновение в равной мере знакомы двум героям — как были они в равной мере знакомы Пушкину, ибо «нет искусства без ремесла и нет гения без прилежания»²⁵⁷.

Как не состоят в противоречии труд и вдохновенье, так не состоят в противоречии и пресловутые «алгебра» с «гармонией» — во всяком случае, Сальери ведомо и то, и другое, как всякому художнику. Об этом, в связи с пушкинской трагедией, писал в 1940 году Сергей Эйзенштейн — в предисловии к сборнику своих статей, который он посвятил Сальери: «...Когда я сам творю, я далеко-далеко, ко всем чертям отбрасываю “костыли” закономерностей, как их назвал Лессинг, помню слова Гете “*grau ist die Theorie*” и с головой ныряю в творческую непосредственность.

При этом я ни на минуту не теряю ощущения громадной важности того, что вне минут творческого опьянения нам всем, и мне в первую очередь, нужны всё уточняющиеся точные данные о том, что мы делаем. Без этого <...> развития нашего искусства <...> быть не может.

Но, повторяю, нигде и никогда предвзятая алгебра мне не мешала. Всюду и всегда она вытекала из опыта готового произведения.

²⁵⁶ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. СПб., 1998. С. 111.

²⁵⁷ Розанов В.В. Итальянские впечатления. // Розанов В.В. Среди художников. М., 1994. С. 113.

А потому — посвященный трагической памяти искателя Сальери, этот сборник одновременно посвящен и памяти жизнерадостной непосредственности Моцарта»²⁵⁸.

В известном пушкинском определении вдохновения преобладает рациональное начало — вдохновение для Пушкина связано с «соображением понятий» и «объяснением оных», со «спокойствием», с «силой ума», с «постоянным трудом». Всё это — та самая «алгебра» творчества, которая не вторична и уж во всяком случае не предсудительна для Пушкина, полагавшего, что «единый план “Ада” есть уже плод высокого гения» («Возражение на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”»). В образе Сальери он акцентировал эту важную для него сторону творчества; если Моцарт представляет в сюжете трагедии само искусство, то Сальери — это рефлексия Пушкина об искусстве, это художественный анализ личности и судьбы творца. Забегая вперед, можно сказать, что Моцарт — задушевное alter ego автора, а Сальери — его мучительная и трагическая ипостась. Но оба героя от автора отстранены, объективированы, они живут своей жизнью как художественные создания, отрываясь уже не только от автора, но и от текста, в котором они рождены.

Итак, и Моцарта, и Сальери Пушкин нашел в себе, в своем человеческом и творческом опыте, в своих представлениях о художнике — подобно тому, как он нашел в себе и разложил на три художественных составляющих Онегина, Ленского и Татьяну. Мы говорим о «Евгении Онегине» как о лирическом романе — посмотрим же и на «маленькие трагедии» и, в частности, на «Моцарта и Сальери» как на лирические драмы. Лиризм «Каменного Гостя», наиболее убедительно проанализированный Ахматовой, настолько открыт и очевиден, что Пушкин не нашел возможным эту трагедию при жизни печатать. Другие «маленькие трагедии» он хотел представить как переводы («Скупой Рыцарь» — «из англ.», «Моцарт и Сальери» — «с не.»²⁵⁹), чтобы отвести читателя от непосредственно-биографических толкований (подобные мистификации мы знаем в его лирике) и при этом печатал их среди лирических стихотворений, что отражает его собственный взгляд на их природу: «Скупой Рыцарь» попал в раздел «Стихотворения» в оглавлении первого тома «Современника», «Пир во время чумы» и

²⁵⁸ Цит. по: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени / Сост. В.С. Непомнящий. М., 1997. С. 173.

²⁵⁹ Рукою Пушкина. С. 217.

«Моцарт и Сальери» были помещены в третью часть «Стихотворений Александра Пушкина» среди лирики 1830 года, причем «Моцарт и Сальери» идет сразу за стихотворением «Труд», что в свете всех переключек теперь не кажется случайным и выглядит как авторский лирический комментарий к одной из центральных тем пьесы.

«Моцарт и Сальери» представляет собой лирический диалог, подобный «Сцене из Фауста» (1825), которую давно уже печатают в собраниях сочинений Пушкина в составе лирики. У Пушкина одни жанровые формы созревали внутри других, и лирический «Разговор Книгопродавца с Поэтом» (1824) можно считать первой вехой на пути к лирико-драматической форме «Моцарта и Сальери» — эта «маленькая трагедия», сведенная к диалогам с минимумом действия, в жанровом отношении далеко отстоит от трагедии «Борис Годунов» и ближе других болдинских пьес подходит к пушкинской лирике. Особая жанровая форма «Моцарта и Сальери» подсказывает нам, что здесь, как и в «Сцене из Фауста», мы имеем дело с драматизацией внутренних проблем личности.

Вертикаль и горизонталь

У творчества, как и у жизни в целом, есть вертикальное и горизонтальное измерение, и человек творящий находится в точке пересечения этих координат — в той точке, где двойственная природа человека проявляет себя с особым драматизмом. Это и есть главная, бытийная проблема «Моцарта и Сальери». Она обнажается сразу, с первых слов первого монолога Сальери, когда он решительным жестом отсекает Высшую Правду как несуществующую, отсекает — и тут же оказывается внизу, во прахе, и сам себя чувствует «змеей, людьми растоптанною, вживе / Песок и пыль грызущего бессильно». Моцарт же видится ему на самом верху этой вертикали — «Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских, / Чтоб, возмутив бескрылое желанье / В нас, чадах праха, после улететь!» Покушаясь в своем бунте на Высшую Правду, Сальери тем самым покушается сразу и на Моцарта как на ее очевидного носителя. На эту вертикальную смыслообразующую ось действия нанизаны все темы пьесы.

В той или иной форме вертикаль присутствует во всем творчестве зрелого Пушкина, но в ряде поэтических произведений она имеет зримое образное воплощение — к их числу относятся «Медный

Всадник», лирические циклы «кавказский» 1829–1830 года и «каменноостровский» 1836 года, все «маленькие трагедии». В образах Моцарта и Сальери Пушкин охватил весь диапазон личности художника с ее вершинами и безднами, столкнул одно с другим, обнажил драматизм внутренней жизни человека, стоящего ногами на земле и причастного небесам в силу дарованного ему таланта. Всякий художник — «сын небес» и «чадо праха» одновременно, и эти две стороны его существования могут вступать в противоречие порой трагическое, смертельное. Если согласиться, что Моцарт и Сальери — это расщепление единой творящей личности, то сюжет пьесы из области криминальной переносится внутрь, и мы читаем уже не трагедию зависти и отравления, а трагедию творчества и грехопадения, трагедию столкновения земного и небесного в душе человека.

В пушкинском стихотворении «Ангел» (1827) лирический сюжет лежит на той же вертикали; демона, летающего «над адской бездною», связывает с ангелом, сияющим «в дверях эдема», смутное и сильное чувство: «Прости, — он рек, тебя я видел, / И ты недаром мне сиял: / Не всё я в небе ненавидел, / Не всё я в мире презирал». Здесь, действительно, сходство положений с «Моцартом и Сальери»²⁶⁰, но Сальери связан с Моцартом сильнее — он любит его как лучшее свое Я, как свой недостижимый идеал; Моцарт для него «есть воплощение творческого гения, то, о чем он тосковал и бессильно мечтал всю свою жизнь, то, что он знал в себе как свою истинную сущность, но бессилён был собою явить. Моцарт есть то высшее художественное Я Сальери, в свете которого он судит и ценит самого себя»; «душа его любит Моцарта, как цветок солнечный луч; “когда же мне не до тебя” — этот стон души Сальери есть вопль его художественного самосознания»²⁶¹. «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; / Я знаю, я» — Сальери знает Бога в Моцарте, он знает, что Моцарт — не отсюда, да и по себе прекрасно знает, откуда дается человеку его гений, его дар, он знает, что вдохновения нельзя добиться, но можно дожидаться вдруг и получить ни за что («...быть может, посетит меня восторг / И творческая ночь, и вдохновенье»).

²⁶⁰ Впервые отмечено в работе: Лернер Н.О. Трагедия зависти. О «Моцарте и Сальери» Пушкина (1921) // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. С. 125.

²⁶¹ Булгаков С. Моцарт и Сальери // Пушкин в русской философской критике. С. 265–266.

В Моцарте Пушкин явил и нам, и своему герою идеальное начало творчества — в Сальери, внутренний мир которого стал предметом «драматического изучения»²⁶², Пушкин представил художника в реальности, со всеми его противоречиями и страстями, со всем, что связывает его с миром, с обществом, с горизонтальным измерением жизни. Вместе они — но именно вместе, как нераздельно-неслиянное единство — воплощают полноту пушкинских представлений о художнике, о трагизме его существования в двух переходящих друг в друга мирах, где Божий Дух и Божья благодать встречаются и сталкиваются с тварной природой человека. Эта полнота пушкинских представлений выражена не только в самих заглавных фигурах, но главным образом в драматургии, в криминальном сюжете трагедии, в отношениях и судьбах двух творцов, родственно близких друг другу и гибнущих на наших глазах.

Для Пушкина они едины — как едины дух и плоть, вечное и временное, небесное и земное, как едины в творчестве душа и разум, алгебра и гармония. «В каждом поэте есть и Моцарт, и Сальери», но и в каждом человеке есть, в предельном выражении, гений и злодейство. Моцарт как чистый дух, как идеал художества, свободен от этих проблем, его реальность — только музыка и смерть, через них он напрямую связан с вечностью. Сальери как реальный человек во плоти предъявляет нам всю полноту человеческого, это истинно трагическая фигура, несущая тяжесть первородного греха в своей душе и в своих отношениях с Моцартом.

Сальери дано действовать и сполна высказаться в пушкинской пьесе, Моцарту дано только **быть** и играть свою музыку, которой читатель не слышит, но и Моцарт словесно участвует в «прениях сторон» по бытийным вопросам, и он знает, что чистый дух сам по себе существовать не может, что между «вольным искусством» и «низкой жизнью» есть связь, зависимость, противоречие — об этом его последнее высказывание на сцене: «Когда бы все так чувствовали силу / Гармонии! Но нет: тогда б не мог / И мир существовать; никто б не стал / Заботиться о нуждах низкой жизни; / Все предались бы вольному искусству. / Нас мало избранных, счастливых праздных, / Пренебрегающих презренной пользой, / Единого прекрасного жрецов. / Не правда ль?» Здесь, в конце пьесы, собраны в пучок ключевые слова,

²⁶² Одно из авторских названий «маленьких трагедий» — «опыты драматических изучений».

которые герои не раз повторяли и передавали друг другу — слова об избранничестве, счастье, праздности, пользе, правде. В этих словах вертикаль жизни пересекается с ее горизонталью, и герои, употребляя их, говорят о разном²⁶³ — каждый в своем измерении: Моцарт, цитируя евангельскую притчу («много званых, а мало избранных» — Мф 20.16), имеет в виду Божьих избранников, Сальери же незадолго перед тем себя называл избранником, призванным на убийство («я избран, чтоб его / Остановить»). То же касается и счастья: Моцарт счастлив самой музыкой — Сальери же связывает свое утраченное счастье еще и с успехом и славой, с земными составляющими творчества. Праздность они тоже понимают по-разному: для Моцарта эта счастливая праздность является частью творческого призвания, она освобождает ум и душу для творчества — для Сальери моцартовская праздность лежит в другой плоскости, она предосудительна, она не помогает творчеству, а уводит от него, и потому оказывается едва ли не главным пунктом обвинения и главным аргументом его, Сальери, правоты²⁶⁴. Что же до пользы, то для Моцарта она принадлежит к «нуждам низкой жизни» и однозначно презренна, Сальери же прежде всего радуется о пользе для искусства, и ради нее, этой невнятной и сомнительной пользы, он, если верить его словам, и убивает Моцарта.

И, наконец, главное слово трагедии — «правда», его герои употребляют в разных формах чаще всех других слов, чаще даже, чем слово «искусство». Сальери, говоря о правде, утверждает или отрицает — Моцарт только спрашивает, и как бы вскользь: «Не правда ль?» Он причастен Высшей Правде, но «сам того не знает», он только чувствует, что «гений и злодейство — / Две вещи несовместные» и что это — правда, но ничего не провозглашает, в отличие от Сальери, идейного правдоискателя, узурпирующего правду у Небес и опускающего ее на плоскость земных отношений. «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет — и выше. Для меня / Так это ясно, как простая гамма» — отвергнув Высшую Правду, Сальери активно утверждает *свою* правду на земле — так, как он ее понимает, но в финале вертикаль восстанавливается, правда оказывается на своем месте,

²⁶³ См. об этом: Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XV. СПб., 1995. С. 109–110.

²⁶⁴ Подробно о «праздности» у Пушкина см.: Сурат И. Заметки о пушкинском словаре // Vittorio. Международный научный сборник, посвященный 75-летию Витторио Страды. М., 2005. С. 465–471.

а Сальери из числа жрецов искусства падает вниз, присоединяясь к «тупой, бессмысленной толпе».

Работа Пушкина со словом «правда» — пример поэтической «алгебры» или высшей математики в структуре пьесы. На этом слове и его вариациях («прав», «правота») держится вся ее точнее прочитанная воздушная конструкция, вся система координат и вся гармония, и вряд ли можно здесь сказать, что ремесло поставлено под ножем искусству — в пушкинских художественных решениях мы не отделим дар (*ingenium*) от техники (*ars*), плоды труда от озарений вдохновенья. Так сама поэтика «маленькой трагедии» дает пример и комментарий к одной из ее центральных тем.

Итак, Сальери действует, утверждает свою правду, он активен в целеполагании и достижении результата, Моцарт же пассивен и как будто безволен — потому что бессознательно предан Провидению. Жизнь всякого человека предполагает и то, и другое — и творчество предполагает столько же активности, воли, труда, сколько и пассивности, т. е. способности воспринимать, слышать, слушаться, подчинять себя «вельню Божию». Вертикальное измерение творчества — это дар, озарение свыше; горизонтальное его измерение — это все, что рассказал о себе Сальери: путь к совершенству, труд, успех, слава, отношения с товарищами по цеху, зависть, наконец. И не стоит думать, что для Пушкина всего этого не существовало — об отношениях художника со своим временем, с читателями, об успехе и славе он много думал и специально писал, в стихах и прозе, и в завещательном «Памятнике» тоже есть этот структурообразующий крест — пересечение вертикали, соединяющей поэта с Небесами, и горизонтали жизни, в которой он, как и все люди, существует.

Но Божья благодать, сходящая на творца как «священный дар», не подчиняется земным закономерностям — и тут главная загадка для Сальери, об этот незаслуженный Моцартом «священный дар» он и спотыкается, пытаясь расчислить его по горизонтали, по законам алгебры, по принципу справедливости, т. е. соотношения усилий и наград. Провидение и алгебра равно присутствуют в жизни, «но провидение не алгебра»²⁶⁵ — в этом все дело; в сознании Сальери стал-

²⁶⁵ Впервые на связь «Моцарта и Сальери» с этой пушкинской фразой из статьи «О втором томе "Истории русского народа" Полевого», написанной той же Болдинской осенью 1830 года, указал Д. Устюжанин: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. С. 459.

живаются жизненные законы с отвергнутой им Высшей Правдой, и этого не выдерживают его душа и его разум.

Сальери называет Моцарта «безумцем», но если кто и безумен в пушкинской пьесе, то, конечно, он сам, Сальери, столкнувшийся в лице Моцарта с тем, чего он не в силах постичь. «Именно что не злодей-завистник, а ревнивец, а безумец!»²⁶⁶ Пушкин знал о безумии реально-исторического Сальери, настигшем его после смерти Моцарта, и, судя по всему, эта история произвела на него впечатление — если так, то «Моцарт и Сальери» это первый подступ Пушкина к теме безумия, развернутой позже, в произведениях 1833–1835 годов («Медный всадник», «Пиковая Дама», «Странник»). И уже здесь, как и впоследствии в стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума» (1835?), безумие связано с «пустыми небесами», с незнанием или отвержением Высшей Правды.

Сальери одержим идеей, на наших глазах им овладевает черная мысль, которая, при своей видимой логичности, на самом деле — страсть, иррациональная темная сила, возрастающая в нем и съедающая его изнутри. Она возникает вдруг («Я счастлив был...» — «А ныне...») и резко ломает его жизнь, его разум. Моцарт своей музыкальной «безделицей» и комментарием к ней описывает весь сюжет пьесы, свою личную судьбу и судьбу Сальери: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак иль что-нибудь такое...» — в бесхитростных словах он передает глубокое экзистенциальное переживание, общее для них обоих, оттого так поражен этой музыкой Сальери: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» В этой не услышанной нами гениальной музыке совершается «незапный» переход из света в тьму, из жизни в смерть — и этот момент оказывается решающим для Сальери: «Нет, не могу противиться я доле / Судьбе моей: я избран, чтоб его / Остановить...»

Гений — невыносим, как невыносимо чудо, как невыносимо явление Божие, Его ослепительный свет. Моцарт провоцирует Сальери самим фактом своего присутствия в мире, своей музыкой, которую дважды слышит Сальери в двух пушкинских сценах и которой просто не может выдержать — так она гениальна. Подобно Каину, он не может «дышать одним воздухом» с Моцартом, потому что они «не равны перед Богом».

²⁶⁶ Битов Андрей. Воспоминание о Пушкине. М., 2005. С. 7.

Сальери убивает Моцарта и чувствует мгновенное облегчение — «Как будто нож целебный мне отсек / Страдавший член!», но тут же оказывается, что убив Моцарта, он убил и себя — лучшую, высшую часть себя, образ Божий в себе, свой недостижимый идеал. Финал пьесы катастрофичен: мир без Моцарта — это мир без Бога, и финальные вопросы Сальери — это вопль богооставленности, ужас пустоты.

Моцарт явился на сцене как чудо и исчез как непознанная тайна. Смерть его не ужасна — он изначально принадлежал тому миру, в который ушел на наших глазах без смертных страданий, уснул вечным праведным сном. Вся трагедия и весь ужас происшедшего достались Сальери — он пытался обрушить Высшую иерархию, но она осталась непоколебимой, сам же убийца, не вынесший богоприсутствия, оказался низринут в пустоту. Совершив самый смертный из грехов, он подписал себе окончательный приговор. Его отношения с Моцартом — это его тяжба с Высшим, Божественным началом жизни, от которого он в конечном итоге оказался отлучен. Мы видим его духовную смерть и можем только ужаснуться тому, что ждет его дальше, за пределами действия.

«Моцарт и Сальери» — сгусток экзистенциальной проблематики позднего Пушкина. Эта «маленькая трагедия» совершается в душе художника, в которой напряжение между высшим началом и тварной человеческой природой высвобождает энергию творчества, но взрыв этой энергии может быть смертелен для самого творца, смерть физическая или смерть духовная бывает расплатой за дар или недолжное обращение с даром. Пьеса была опубликована в «Северных цветах на 1832 год», собранных в память Дельвига, — в одном из лучших русских альманахов того времени, где напечатаны произведения самого Дельвига, а также Жуковского, Батюшкова, Языкова... И всё же «Моцарт и Сальери» выглядит ошеломительно между Е.Ф. Розеном и М.Д. Деларю — как будто двигаясь по прекрасному литературному ландшафту того времени, мы вдруг заглядываем в бездну, от которой кружится голова²⁶⁷.

²⁶⁷ См. слова Пушкина в передаче М.П. Погодина: «У меня кружится голова после чтения Шекспира, я как будто смотрю в бездну» // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. С. 19.

Гений и злодейство

Афоризм «Гений и злодейство — две вещи несовместные» мы привыкли воспринимать как истину, сформулированную Пушкиным и нам заповеданную. Между тем, произносит эти слова не Пушкин, а его герой, Моцарт, но и он не утверждает, а только надеется, что это так, и неуверенно спрашивает у Сальери: «Не правда ль?» А Сальери повторяет эту фразу после убийства, и тут же опровергает, чтобы тут же усомниться в своей правоте. Вопрос о гении и злодействе волнует обоих героев, потому что он волнует Пушкина — именно как вопрос, а не как усвоенное знание, не как очевидная истина, которая вряд ли могла бы лечь в основу трагедии, даже такой «маленькой», как «Моцарт и Сальери». Пушкин не иллюстрирует истину, а исследует проблему, не осуждает Сальери, а пытается понять природу его поступка. За сюжетом маячат три мифа, три исторических примера, три преступления, приписанных молвой трем большим художникам — Бомарше, Сальери и Микеланджело. Могли ли они совершить злодеяние, а если могли, то как и почему? Но не вчуже он интересовался этими историями — в какой-то момент жизни и творческого развития (а в какой — мы еще будем разбираться) проблема соотношения творчества и нравственности, дара и личности творца встала перед самим поэтом как проблема его собственной судьбы.

Окончательного и однозначного ее решения мы не найдем в пушкинской трагедии. Проследив, как Сальери шел к преступлению, мы вместе с ним оказываемся перед последним, страшно звучащим вопросом: был или не был «убийцею создатель Ватикана?» Не чего-нибудь, а именно Ватикана, Сикстинской капеллы с ее росписями, вместившими всю Священную историю человечества, от сотворения мира до Страшного суда, — была ли принесена на этот алтарь жизнь натурщика, служившего моделью для фигуры Христа? Вопрос заострен предельно, в нем сведены в одну точку две крайности — величайшее проявление человеческого духа и просто убийство.

Пушкину наверняка было известно мнение Н.М. Карамзина, высказанное в «Письмах русского путешественника»: «...анекдот сей совсем невероятен»²⁶⁸. А. Эфрос, указавший на этот источник темы²⁶⁹,

²⁶⁸ Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. Л., 1984 (Литературные памятники). С. 53.

²⁶⁹ Эфрос А. Рисунки поэта. М., 1933. С. 87–88.

указал и на возможный другой, исторически более далекий, но текстуально близкий к Пушкину — на поэму французского поэта Лемьера «La Peinture» («Живопись», 1769), где есть стихи, в переводе звучащие так: «Чтобы изобразить Бога, умирающего на скорбном древе, Микеланджело мог это сделать! Преступление и гений! Замолкни, гнусное чудовище, абсурдная клевета!»; к этим стихам сам Лемьер дает комментарий: «Никогда момент энтузиазма не совпадает с моментом преступления, и я даже не могу поверить, что преступление и гений могут быть совместимы»²⁷⁰. Как видим, Пушкин включился в разговор, начатый до него, но сюжет его пьесы трактует тему гораздо сложнее, чем эмоциональные стихи и комментарии Лемьера.

Пушкинскую фразу о гении и злодействе следует подвергнуть ревизии — прежде всего с точки зрения лингвистической, с точки зрения семантики слов, из которых она состоит. В языке пушкинской эпохи, в том числе и поэтическом, слово «гений» не имело такого абсолютного смысла, как сегодня²⁷¹, и произносилось без всякого придыхания. Примеры из поэзии Пушкина разных лет говорят о том, что это слово широкого семантического спектра встречалось в самых разных контекстах: «Безносых гениев, растрепанных харит», «Крылатым Гением и Грацией венчанный», «И смерти добрый гений», «Конечно беден гений мой», «Рабства грозный Гений», «В уединении мой своенравный гений», «И, жертва темная, умрет мой слабый гений», «Разбудят мой уснувший гений», «Безвременно падет мой незрелый гений», «Куда, куда завлек меня враждебный гений», «Как гений чистой красоты», «Но ты, мой злой иль добрый гений», «Какой задумчивый в них гений», «Меня покинул тайный гений», «И дикой гений вдохновенья»... — достаточно, чтобы увидеть, что «гений» это прежде всего дух, в том числе и творческий, и уже во-вторых, по смежности — носитель этого духа. Словарь языка Пушкина фиксирует слово «гений» у Пушкина 122 раза в пяти значениях: 1. Статуя, изображающая римское божество — хранителя человека, рода, местности (1). 2. В римской мифологии дух-покровитель человека; дух добра и зла (22). // Дух вдохновения, творчества. 3. Воплощение какого-нибудь идеала душевных свойств человека; высшее проявление

²⁷⁰ Французский текст см.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. Драматические произведения. [Л.] 1935. С. 543.

²⁷¹ Впервые на это в связи с «Моцартом и Сальери» обратил внимание В. Резников: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. С. 539.

чего-нибудь (4). 4. Творческий дар, врожденное дарование, способность к чему-нибудь (58). // Высшая творческая одаренность, гениальность. 5. Гениальный человек (37) // гений чего, в чем (человек, достигший совершенства в каком-нибудь деле)²⁷². Только 37 случаев из 122 отождествляют носителя дара с его гением, но в любом случае это значение вторичное, производное; «гений» в этом смысле — не пожизненное «почетное звание», переводящее человека в ранг полубогов, а метонимическое обозначение того, на кого слетает дух. Уточним у Даля: «**Гений** *м. лат.* незримый, бесплотный дух, добрый или злой; дух-покровитель человека, добрый и злой. // Самобытный, творческий дар в человеке; высший творческий ум; созидательная способность; высокий природный дар, дарования; самобытность изобретательного ума. // Человек этих свойств или качеств. **Гениальный**, исполненный гения; самобытный, творческий, самодарный. **Гениальность** *ж.* качество, свойство гениального»²⁷³. Как видим, расхождений между словарем Даля и Словарем языка Пушкина по сути нет.

«Гений» в поэзии Пушкина бывает «слабым», «недозрелым», «задумчивым», «злым» или «злобным», «крылатым», «бедным», «уснувшим», «грозным», но и «добрым», «своенравным», «давно знакомым»; он может «проснуться», «утечь», «витья», «пылать». Он часто сочетается с притяжательным местоимением: «мой гений», «твой гений», «ваш гений» — именно потому, что в первичном значении это не сам человек, а тот дух, которым он наделен. Пушкин употребляет это слово легко и часто, не нагружая его тем тяжелым, ответственным, исключительным смыслом, к которому мы сегодня привыкли. «Гений» существует сам по себе, главное его свойство как духа — свободная летучесть; он прилетает к человеку и так же легко покидает его: «С дарами юности мой гений отлетел», «Меня покинул тайный гений» (Пушкин), или: «О Гений мой, побудь еще со мною; / Бывалый друг, отлетом не спеши...» (Жуковский). Слова Моцарта о гении и злодействе следует обдумывать в свете этих представлений, закрепленных в языке того времени.

Когда речь идет о художнике, «гением» называют творческий дар. В таком смысле и появляется это слово в первом монологе Сальери:

²⁷² Словарь языка Пушкина: В 4 т. Т. 1. М., 1956. С. 467.

²⁷³ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1. М., 1981. С. 348.

«Где ж правота, когда священный дар, Когда бессмертный гений... озаряет голову безумца, гуляки праздного?» Гений посылается свыше, Сальери это знает, знает он и что гений бессмертен, но Моцарт, по его мнению, своего дара недостоин, т. е. по человеческим своим качествам с этим даром несовместен: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя». Но ведь ту же проблему обсуждает и Моцарт, вспомнив, что, по слухам, «Бомарше кого-то отравил», — по этому поводу он и произносит с неуверенностью знаменитую фразу о гении и злодействе. Называя тут же Сальери «гением», он не имеет в виду масштабов его дарования, а само наличие творческого духа у Сальери для него несомненно. Моцарт произносит это слово легко: «Он же гений, / Как ты да я».

Пушкин не противопоставляет своих героев по степени их одаренности, как делал впоследствии Белинский и многие вслед за ним, Пушкину вообще было несвойственно строить такие оценочные иерархии. Проблема пьесы в другом — в отношениях художника с посланным ему гением, большим или малым, но «священным» и «бессмертным». Эта проблема, повторим, волнует всех — Сальери, Моцарта, автора. Гений бессмертен, но он может улететь, человек при жизни может лишиться его. Сюжет пушкинской «маленькой трагедии» таким образом выходит в символическое пространство: художник недостоин своего дара, он совершает злодеяние — и гений его покидает. «Так улетай же!» — говорит Сальери Моцарту, не понимая еще, что это *его* гений улетает, что убивает он не только Моцарта, но и гения в себе самом. И только в самом конце он начинает осознавать это: «Но ужель он прав, / И я не гений?» Так вопрошая, он не имеет в виду потери своей исключительности, и оттого вопрос звучит еще страшнее: не гениальность свою, в сегодняшнем смысле слова, Сальери этим поступком поставил под сомнение, а вообще свою способность к творчеству, теперь, может быть, совсем утраченную.

Так был или не был убийцею создатель Ватикана? Хочется верить, что не был, весь ход трагедии склоняет нас к этому... а если был? Отравил Бомарше кого-то или не отравил? В художественной реальности, созданной Пушкиным, это важно не на уровне сплетни: это ни много ни мало как вопрос о соприродности красоты и добра. В идеале, который воплощает Моцарт, с точки зрения Высшей Правды, к которой он бессознательно причастен, гений и злодейство несовместны — потому он так простодушно, с такой верой и надеждой говорит об этом. Но в реальности часто бывает иначе. Как и всякий человек, художник двуприроден, и, будучи наделен гением, носит в душе сво-

ей бремя греха. Мы прекрасно знаем примеры — их можно множить и множить — того, как противоречив, далеко не безупречен и даже порочен бывает в жизни художник, в том числе и великий, масштаба «Бонаротти». И здесь принципиально важно различать зло — и злодеяние, «злодейство», второе слагаемое пушкинской формулы. Зло живет в мире, живет оно и в каждой человеческой душе. Сальери «осьмнадцать лет» носит в собой «дар Изоры» — и этот символический яд оставался абстрактным злом до тех пор, пока не нашел свою жертву. Злодеяние — это активное проявление личной воли, поступок, умножающий зло и никак не совместный с гением, с несущим в мир красоту и Высшую Правду.

От затаенного зла до злодеяния один шаг — он и есть «преступление», его и исследует Пушкин на минимальном сценическом пространстве пьесы, заглядывая в бездну души человеческой. Тема преступления у него дважды находит форму в трагедии — в «Борисе Годунове» (1825) и в «Моцарте и Сальери», в трагедиях большой и «маленькой», многими нитями связанных между собой. Творческая история «Моцарта и Сальери», к которой мы теперь обратимся, помогает понять эту связь — она образует мост между творчеством Пушкина периода Михайловской ссылки и Болдинской осенью 1830 года.

Хронология работы Пушкина над «Моцартом и Сальери» темна, поскольку не сохранилось ни одного автографа пьесы, кроме уже упоминавшегося листка с написанным на нем словом «Зависть». О дате окончания работы мы знаем: при первой публикации в «Северных цветах» Пушкин поставил под текстом: «26 октября 1830» — в альманахе, посвященном памяти недавно погибшего поэта, важно было указать, что пьеса завершена до смерти Дельвига и написана не по поводу этого конкретного печального события, а о судьбе художника вообще (в третьей части «Стихотворений Александра Пушкина» «Моцарт и Сальери» печатается уже без даты). Завершающий момент известен, но гораздо важнее определить начальную точку, момент возникновения замысла, понять тот импульс, тот внутренний толчок, который заставил Пушкина породить этот сюжет, носить его в себе несколько лет, чтобы потом воплотить мгновенным творческим усилием.

Первое упоминание о «Моцарте и Сальери» — запись в дневнике М.П. Погодина от 11 сентября 1826 года; со слов Д.В. Веневитинова Погодин перечисляет произведения, привезенные Пушкиным из

Михайловской ссылки: «“Борис Годунов” — чудо. У него еще “Самозванец”, “Моцарт и Сальери”, “Наталья Павловна”, продолжение “Фауста”, 8 песен “Онегина” и отрывки из 9-й (?) и проч.»²⁷⁴ Здесь речь идет о **готовых** сочинениях — четыре из названных шести были действительно завершены в Михайловском, два оставшихся — «Самозванец» и «Моцарт и Сальери» — существовали, видимо, в черновиках. Самый ранний след «Моцарта и Сальери» в бумагах Пушкина — в списке задуманных или частично уже написанных драматических произведений²⁷⁵, датируемом неопределенно — с 29 июля 1826-го по 20 октября 1828 года. В «Летописи жизни и творчества Пушкина» черновой текст «Моцарта и Сальери» датируется предположительно январем-августом 1826 года²⁷⁶ — очевидно, на том основании, что в январе 1826 года в Петербурге А.Д. Улыбышевым было опубликовано запоздалое известие о смерти «великого композитора» Сальери²⁷⁷.

Пушкин не мог начать работу над трагедией и даже задумать ее при жизни Сальери — только со смертью всех героев их судьбы обрели завершенность, ушли в историю и могли стать предметом художественного исследования.

Австрийский композитор итальянского происхождения, педагог и дирижер Антонио Сальери (1750–1825) был одним из самых знаменитых музыкантов своего времени. С ранней юности в нем обнаружился замечательный талант, он сделал головокружительную карьеру и в 24 года стал придворным композитором и дирижером итальянской оперной труппы в Вене. Он написал более 40 опер, работая по заказам лучших европейских театров, имел огромный успех, был выдающимся педагогом: у него десять лет учился Бетховен, а также Шуберт, Лист и еще более 60 композиторов и вокалистов. Отношения Сальери с Моцартом были неровными, но скорее Моцарт смотрел на Сальери как на своего успешного конкурента, чем наоборот. Во всяком случае известно, что Моцарт дорожил высоким мнением Сальери о своих произведениях.

Антонио Сальери умер в Вене 7 мая 1825 года — Пушкин жил тогда в Михайловском, не имея доступа к иностранным газетам, основ-

²⁷⁴ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 17.

²⁷⁵ Рукою Пушкина. С. 213–214.

²⁷⁶ Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т. Т. 2. М., 1999. С. 121.

²⁷⁷ Journal de St.Petersburg. 1826. № 8. Janvier. P. 30.

ному источнику европейских новостей. Но о смерти Сальери он почти наверняка узнал за год до самой смерти — из письма Сигизмунда Нейкома, напечатанного 17 апреля 1824 года в парижской газете «Journal Des Débats politiques et littéraires» (газету эту Пушкин читал в разные годы, не раз ее упоминал в статьях, делал из нее нужные выписки). В это время он еще был в Одессе, свободном приморском городе, получавшем европейскую прессу. О весьма вероятном знакомстве Пушкина с этой публикацией писал в своих комментариях к «Моцарту и Сальери» М.П. Алексеев²⁷⁸, однако ни он, ни кто другой не заметили, что в письме Нейкома о Сальери говорится как об умершем:

«Многие газеты повторяли, что Сальери **на смертном одре** сам себя обвинил в ужасном преступлении, — в том, что он был причиной преждевременной смерти Моцарта, но ни одна из этих газет не указала источник этого ужасного обвинения, которое сделало бы ненавистной **память человека**, в течение 58 лет пользовавшегося всеобщим уважением жителей Вены.

Долгом всякого человека является сказать то, что ему лично известно, поскольку речь идет об опровержении клеветы, которою хотя и заклеят **память знаменитого человека**. Живя в Вене (с 1798 по 1804 г.), я был связан дружбой с семьей Моцарта и от нее именно я знаю самые точные подробности относительно последних минут этого великого композитора, который умер, как Рафаэль, в расцвете лет, не насильственной смертью, как нам говорят сейчас, а от нервной горячки, вызванной грандиозными усилиями, от которых и человек более крепкого сложения, чем Моцарт, неминуемо сошел бы в могилу. <...>Он был уже болен с самого своего отъезда в Прагу, куда был призван, чтобы написать там оперу “Милосердие Тита” по случаю коронации императора Леопольда II. Вернувшись в Вену он начал писать Реквием. Обессиленный чрезмерным трудом, он был поражен глубокой меланхолией, которая заставила мадам Моцарт забрать у него партитуру. Эта мера и заботы его врача привели его в такое состояние, что он смог сочинить знаменитую масонскую кантату, успех которой его оживил до такой степени, что мадам Моцарт не могла больше отказывать его настоятельным просьбам вернуть ему партитуру Реквиема, который он не успел закончить. Через несколько дней после возобновления этой работы приступы меланхолии возоб-

²⁷⁸ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. Драматические произведения. С. 528–529.

новились в такой степени, что его силы иссякли: он не мог больше подниматься с постели, и ночью 5 декабря (1791 года. — И.С.) прекратилась его жизнь.

С давнего времени у Моцарта было что-то вроде предчувствия собственной смерти<...>

Не будучи связаны дружбой, Моцарт и Сальери питали друг к другу такое уважение, которое друг другу взаимно оказывают люди больших заслуг. Никогда никто не подозревал Сальери в чувстве зависти по отношению к Моцарту. Все, кто знал Сальери, скажут вместе со мной (который его знал), что этот человек, который в течение 58 лет вел на их глазах безупречную жизнь, не занимаясь ничем, кроме искусства, и используя всякую возможность сделать добро себе подобным, что этот человек, говорю я, не мог быть убийцей и сохранять в течение тридцати трех протекших со смерти Моцарта ту веселость ума, которая была ему свойственна и делала его общество столь привлекательным.

Однако если бы было засвидетельствовано, что Сальери, **умирая**, обвинил сам себя в этом ужасном преступлении, не следовало бы легко доверяться этому и распространять признания, вырвавшиеся в бреду у несчастного старца 75-ти лет, удрученного недугами, которые доставляли ему страдания столь невыносимые, что его умственные способности значительно пострадали от этого **за много месяцев до его смерти**» (оригинал по-франц.)²⁷⁹.

Письмо датировано 15 апреля 1824 года. Выделенные нами слова перевода не оставляют сомнения в том, что для Нейкома Сальери уже мертв — слухи о его смерти разошлись в Европе в 1824 году, после того, как он предпринял неудавшуюся попытку самоубийства и тогда-то и взял на себя вину в отравлении Моцарта. В немецкой, французской, итальянской прессе все это активно обсуждалось²⁸⁰, при этом вопрос о смерти Сальери был отодвинут на второй план. Но Пушкин, наверняка жадно читавший в Одессе живую, полную горячих европейских новостей ежедневную парижскую газету, не мог сделать из письма Нейкома никакого другого вывода, кроме того, что Антонио Сальери больше нет на свете. Это сильно повышает значение письма Нейкома как одного из фактических источников, легших

²⁷⁹ Journal Des Débats politiques et littéraires. Paris, 1824. Samedi, 17 avril.

²⁸⁰ См. материалы, собранные в комментарии М.П. Алексеева: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. Драматические произведения. С. 526–529.

в основу сюжета пушкинской пьесы, — и не просто источника, а именно того первого импульса, с которым связано рождение замысла. А это значит, что изначально в замысле фигура Сальери была на первом месте для Пушкина, что именно в нем он увидел то самое трагическое ядро, из которого выросла пьеса. Об этом говорит и один из пушкинских списков «маленьких трагедий», в котором только что написанный «Моцарт и Сальери» фигурирует под названием «Салиери»²⁸¹. Сальери — полнокровный трагический герой; именно в нем, в его душе Пушкин находит и исследует противоречия, свойственные художнику, а художник в этом отношении представляет за человечество вообще — «его боренья» с особой остротой воплощают то, что впоследствии определит Достоевский как битву дьявола с Богом в сердце человека. Противоречия внутренней жизни творческой личности даны здесь в предельном своем диапазоне: пушкинский герой прикосновен через музыку и через Моцарта к высшему духовному источнику жизни, но, попуская своим страстям, оказывается в самом ее низу, на дне небытия, куда бросает его убийство, тяжчайшее из злодеяний. Фраза о гении и злодействе символически представляет ту самую вертикаль, которую мы определили как смыслообразующую ось трагедии.

В письме Нейкома много параллелей с текстом «Моцарта и Сальери»: о предсмертных предчувствиях Моцарта, о том, что Реквием остался незакончен, Пушкин мог узнать именно из этого текста, хотя, конечно, были у него и другие источники — слухи и книги²⁸². Трагедия создавалась с учетом исторических фактов, но поверх этих фактов Пушкин строит новую художественную реальность, в которой главенствует и все определяет не историческая правда, а та самая Высшая Правда, на которую восстает Сальери.

Если признать письмо Нейкома первичным источником пьесы, то ясно, что Пушкин узнал легенду об отравлении Моцарта уже опровергнутой, — и всё-таки он последовал этой легенде, вот что важно.

²⁸¹ Рукою Пушкина. С. 216.

²⁸² Из книжных источников называют прежде всего предисловие Бомарше и его посвящение Сальери при тексте оперы «Тарар», написанной ими в соавторстве; см. об этом в комментарии М.П. Алексеева: Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 7. Драматические произведения. С. 535–537. Об источниках см. также: Кац Б.А. Неучтенные источники «Моцарта и Сальери» (Предварительные заметки) // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацуро. М., 1995–1996. С. 421–431.

Мы знаем подобные случаи в творчестве Пушкина: легенду об анчаре он тоже прочел вместе с ее опровержением, что не помешало ему создать знаменитое стихотворение, которое, кстати, темой смертоносного яда на символическом уровне соприкасается с образом Сальери²⁸³. Но мы знаем и совсем другой случай, содержательно более близкий к «Моцарту и Сальери»: Пушкин прочел у Карамзина, что Димитрий Самозванец сделал своей наложницей Ксению, дочь Бориса Годунова — но верить в это отказался. «Правда, это ужасное обвинение не доказано, и я лично считаю священной обязанностью ему не верить», — писал он по этому поводу во французских набросках предисловия к «Борису Годунову» (1829)²⁸⁴. А в убедительно опровергнутую историю отравления Моцарта он захотел поверить и заставил поверить других (пушкинская пьеса роковым образом отразилась на репутации Сальери в России).

После первой публикации и первых постановок «Моцарта и Сальери» на сцене Петербургского Большого театра (27 января и 1 февраля 1832 года) Пушкину пришлось объясняться с театральной и читающей публикой. Среди критиков был наверняка П.А. Катенин, писавший впоследствии: «“Моцарт и Сальери” был игран, но без успеха; оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?»²⁸⁵ Пушкин вознамерился ответить на подобные упреки: «В первое представление “Дон Жуана”, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы, в бешенстве, снедаемый завистию. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать “Дон Жуана”, мог отравить его творца» («О Сальери», 1832).

²⁸³ На это пронидательно указал Д. Дарский: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. С. 111.

²⁸⁴ Сопоставление этих двух случаев см.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 24, 43.

²⁸⁵ А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 188–189.

В этой не напечатанной при жизни заметке Пушкин в подкрепление основной легенды создает легенду новую: давно установлено, что Сальери физически не мог присутствовать на первом представлении «Дон Жуана», зато известно, что он выразил восторг по поводу представления «Волшебной флейты», и для Моцарта эта оценка была очень важна. Но Пушкину важно другое — ему было нужно «злодейство» рядом с гением, и ради этого драматизма он берет себе право вольно обращаться с историей, которая, впрочем, была для него не столько историей, сколько живой современностью. По поводу фразы «Сальери умер лет 8 тому назад» принято было оговариваться, что Пушкин здесь неточен. Теперь, после анализа письма Нейкома, всё становится на свои места: Пушкин вполне точен — судя по всему, он так и остался уверен в том, что Сальери умер в 1824 году, и эта цифра (8 лет) еще раз нам указывает на это письмо как на важный и, может быть, первый поразивший Пушкина документ о Сальери. С момента знакомства Пушкина с ним, то есть с апреля-мая 1824 года, и можно вести отсчет творческой истории «Моцарта и Сальери».

Задумав трагедию еще в Одессе, Пушкин привез этот замысел в Михайловское. Как шло его созревание, мы не знаем, но можем увидеть, что проблематика «Моцарта и Сальери» смыкается с михайловским творчеством 1825 года и дальше — с лирикой второй половины 1820-х годов. Вопрос об этих связях по существу никогда не ставился, а между тем для понимания пушкинских произведений жизненный и творческий контекст играет значительно большую роль, чем литературный подтекст, т. е. совокупность источников, на которые указывают аллюзии и цитаты. Контекст и подтекст это, условно говоря «свое» и «чужое» — так вот к «чужому», заимствованному материалу текст Пушкина часто остается безразличен («там и берется, где попадет»). Наглядный пример: метко указанная недавно А. Кушнером строка Батюшкова «Нас было лишь трое на легком челне» мало что дает для прочтения «Ариона», а вот гипотеза А. Чернова о том, что Пушкин совершил паломничество на место казни декабристов и по его следам написал «Ариона», стала маленькой революцией в понимании стихотворения. Но в последнее время в связи с устаревающими интертекстуальными веяниями идет общая дискриминация жизненного материала в пользу литературного как более важного для художника. В случае Пушкина, и особенно в отношении лирики, это дает катастрофические результаты или не

дает никаких²⁸⁶, поскольку идет вразрез не только с природой лирики, но и с природой пушкинского дарования. Все творчество Пушкина — это история его личности во времени, и это касается и лирики, и «объективных» произведений — прозы, публицистики, исторических сочинений, а потому восстановление непосредственного творческого и жизненного контекста составляет первую необходимую ступень понимания любого пушкинского текста.

Ближайший михайловский контекст «Моцарта и Сальери» — «Борис Годунов» (декабрь 1824 — 7 ноября 1825 года), тоже трагедия и тоже о преступлении, о злодеяниях, совершаемых историческим лицом, и тоже Пушкин строит ее сюжет на далеко не доказанной версии о причастности исторического Бориса Годунова к убийству царевича Димитрия. Монологи Сальери в сцене I и Годунова в сцене «Царские палаты», раскрывающие внутренние терзания преступных героев, удивительно близки по ритму, интонациям и главное — по содержанию: «Я наконец в искусстве безграничном / Достигнул степени высокой.../ Я счастлив был...» (Сальери); «Достиг я высшей власти; / Шестой уж год я царствую спокойно. / Но счастья нет моей душе» (Борис). «Высшая власть» Годунова тоже как будто подменяет Высшую Правду, как подменяет ее Сальери. Оба героя оценивают прошлое и не находят успокоения в достигнутом, и оба осознают, что причина их мучений — зло, живущее в душе. Годунов прямо говорит о своей нечистой совести (погубил царевича, «ускорил Феодора кончину», «отравил свою сестру царицу»), Сальери — о зависти, которая, мы знаем, приведет его к преступлению; Сальери чувствует себя змеей, низринутой во прах, растоптанной людьми, Годунов говорит про яд в своем сердце, который тоже ассоциативно связан со змеей. Эта самая змея как символ зла, искушений, терзаний совести ведет нас и к поздней лирике Пушкина, и к мотивам «Евгения Онегина» и «Домика в Коломне»: «В бездействии ночном живей горят во мне / Змеи сердечной угрызенья» («Воспоминание, 1828»), «Любоначала, змеи сокрытой сей, / И празднословия не дай душе моей» («Отцы пустынноики и жены непорочны...», 1836); «Того змия воспомина-

²⁸⁶ См., например, две последние работы Н.Н. Мазур о лирике Пушкина: Мазур Н. О мышинной беготне, Пушкине, Марке Аврелии и об условно-функциональных контекстах // Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Р.Д. Тименчика. М., 2005. С. 250–260; Мазур Н. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и стоическая философия смерти // Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. М., 2006. С. 343–372.

ний, / Того раскаянье грызет» («Евгений Онегин», 1, XLVI), «Вас не престанно змий зовет / К себе, к таинственному древу» («Евгений Онегин», 8, XXVII), «Кто в сердце усмиряет или давит / Мгновенно прошипевшую змию» («Домик в Коломне», 1830). Когда сокрытая змея искушений и страстей вырывается на волю из-под власти человека, зло оборачивается злодеянием, но страшно то, что злодеяние можно рационально обосновать, объяснить и оправдать высшими целями — для этого нужно только построить собственную систему ценностей, что и делает на наших глазах Сальери.

По художественному анализу природы преступления «Моцарт и Сальери» близко соотносится с пушкинским шекспиризмом образца «Бориса Годунова», но Сальери — не властитель, а художник, многими чертами близкий и понятный Пушкину, и в его исполнении эти темы звучат как лирические, в его лице Пушкин исследует себя, человека вообще, художника в особенности. Вопрос о «гении и злодействе» — это ведь поворот центральной личной темы Михайловского периода жизни Пушкина, темы соответствия художника своему дарованию, нравственной ответственности за дар. С этим Пушкин приезжает в Михайловское («...я еще / Был молод, но уже судьба и страсти / Меня борьбой неравной истомили»), об этом — его эпистолярные диалоги с Жуковским, который увещевал младшего друга: «Ты имеешь не дарование, а гений. <...>Ты более нежели кто-нибудь можешь и обязан иметь нравственное достоинство. Ты рожден быть великим поэтом, будь же этого достоин» (ср.: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя»). Нравственный переворот — главное содержание и главный человеческий итог михайловской ссылки; Пушкин воплотил этот итог в «Пророке» (1826), в стихотворении о полном перерождении человеческого естества поэта в соответствии с полученным свыше пророческим даром.

В самом себе Пушкин знал эту двойственность, двуприродность, свойственную всякому художнику; об этом — стихотворение «Поэт» (1827), в котором две контрастные части отражают два модуса существования поэта, находящихся в остром, открытом противоречии. Поэт не всегда достоин своего дарования, и у Пушкина это получает жесткую нравственную оценку: «И меж детей ничтожных мира // Быть может, всех ничтожней он». Тема двойственности поэта развивается в прозаическом «Отрывке» («Несмотря на великие преимущества...»), написанном в Болдине в тот же день, когда закончен «Моцарт и Сальери» — 26 октября 1830 года. Таким образом, мы мо-

жем видеть дугу этой единой, жизненно важной для Пушкина темы, соединяющей два высших момента его творческой биографии — Михайловское двухлетие 1824–1826 годов и Болдинскую осень 1830 года, момент зарождения замысла «Моцарта и Сальери» и момент завершения текста. Путь от замысла трагедии к его воплощению — это путь самого Пушкина от Михайловского к Болдину, огромный человеческий и творческий путь длиной всего в пять лет. В Болдине, на переломе жизни, он подводит итог этой теме — как и всей своей любовной лирике, как и другим лирическим темам второй половины 1820-х годов.

Замысел «Моцарта и Сальери», рожденный газетным известием, подкрепленный слухами и последующим чтением книг, созрел вместе с самим поэтом, вбирая в себя его знания, опыт, самоанализ, внутреннюю работу. Тема соответствия и несоответствия художника своему гению доведена здесь Пушкиным до предельной остроты, до крайнего ее выражения. Сталкивая самое высокое и самое низкое, поэт сам оказывается в этой критической точке, сам изживает зло в своем художественном творении. А дальше в этой критической точке уже оказываемся мы, читатели разных эпох, в большинстве своем не гении и не злодеи, но все как один к этому сюжету причастные, благодаря чему его смысл постепенно проступает во времени.

ЖЕРТВА

Поэты знают, что их дело так или иначе сопряжено с жертвой — не в условно-риторическом, возвышенном смысле «приношения даров на алтарь искусства», о котором говорится в стихотворении Пушкина «Поэт» («Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен...»), а в самом жестком и прямом смысле реально приносимой личной жертвы, олицетворенной в другом пушкинском стихотворении в образе французского поэта Андре Шенье, восходящего на плаху («Андрей Шенье»). Молодой Мандельштам, тоже зная и чувствуя это, попытался было отделить слово поэта от его судьбы, попытался обосновать и отстоять автономность творчества по отношению к жизни: «Христианское искусство свободно. Это в полном смысле слова “искусство ради искусства”. Никакая необходимость, даже самая высокая, не омрачает его светлой внутренней свободы, ибо прообраз его, то, чему оно подражает, есть само искупление мира Христом. Итак, не жертва, не искупление в искусстве, а свободное и радостное подражание Христу — вот краеугольный камень христианской эстетики. Искусство не может быть жертвой, ибо она уже совершилась, не может быть искуплением, ибо мир вместе с художником уже искуплен, — что же остается? Радостное богообщение, как бы игра отца с детьми, жмурки и прятки духа! Божественная иллюзия искупления, заключающаяся в христианском искусстве, объясняется именно этой игрой с нами Божества<...> Христианские художники — как бы вольноотпущенники идеи искупления, а не рабы и не проповедники. Вся наша двухтысячелетняя культура благодаря чудесной милости христианства есть *отпущение мира на свободу* — для игры, для духовного веселья, для свободного “подражания Христу”» («<Скрябин и христианство>», 1915, 1916?). Но как часто бывало у «виртуоза противочувствия»²⁸⁷,

это раннее исповедание поэтической веры само в себе содержало противоречие, ибо сформулировано было по поводу гибели двух художников — Скрябина и Пушкина — гибели, соотносенной им через сложный образно-поэтический ряд с жертвенным путем Христа.

Легким, радостным и свободным виделось Мандельштаму творческое богообщение лишь в начале пути — как идея, как перспектива. В реальности далеко не свободная жертва была им принесена и на словах, и на деле — и в поэзии, и в судьбе. Само время, которое он слушал и слышал, как никто другой, сама русская история, которой он оказался непосредственным участником, потребовала от поэта не только «радостного богообщения» в стихах, но и вынужденного, трагического перестроения своего сознания в важнейших, опорных его точках, а затем эта современная поэту история потребовала от него и большего, но уже невозможного — отказа от чести и имени, т. е. растворения собственной личности и, наконец, насильственной смерти — но не возвышенной, не на плахе, а в тифозном бараке пересыльного лагеря под Владивостоком. В этом отношении судьба Мандельштама совсем не выделилась из судеб миллионов, с той только разницей, что она выпала на долю великого художника, и мы, входя в его уникальный поэтический мир, можем не только соучаствовать в «радостном богообщении» творчества, но и вдохнуть смертоносный воздух времени, пережить это время вместе с поэтом, пройти с ним путь сомнений, противоречий, изломов и прозрений — путь гибели и конечного торжества.

«Созревающая от десятилетия к десятилетию личная готовность быть жертвой»²⁸⁸ проступала в лирике Мандельштама постепенно, через туманные поэтические фигуры речи в ранних стихах («Распятый, как моя тоска», «И тело требует терний», «На песнь, как на подвиг, готов»), пока не нашла более отчетливое выражение в восьмистишии 1913 года:

Заснула чернь! Зияет площадь аркой.
Луной облита бронзовая дверь.
Здесь арлекин вздыхал о славе яркой,
И Александра здесь замучил Зверь.

²⁸⁷ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 30.

²⁸⁸ Там же. С. 41.

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

Эти два четверостишия — конспект петербургского периода русской истории, увиденной через призму исторических сочинений Дмитрия Мережковского: его романа «Петр и Алексей» (1904–1905, отд. изд. 1905, 1906, 1907) из трилогии «Христос и Антихрист», а также пьесы «Павел I» (1908) и романа «Александр I» (1911–1912, отд. изд. 1913) из трилогии «Царство Зверя». Апокалиптический Зверь — ключевой образ всех этих произведений Мережковского, внимательно прочитанных Мандельштамом, это страшный дух петровской и послепетровской русской истории, дух заговоров, кровавых мятежей, цареубийств. «Присущее Мандельштаму глубокое и совсем не сентиментальное отвращение ко всему, что пахнет кровью»²⁸⁹ приводит двадцатидвухлетнего поэта к мысли об искуплении — он принимает на себя общий исторический грех как личную проблему, сводит в одно исторический путь России и собственный жизненный путь. Так сходны они в этом с Ахматовой, которая в разгар мировой войны обращается к Богу с готовностью пожертвовать всем личным ради спасения России («Молитва», 1915):

Дай мне горькие годы недуга,
 Задыханья, бессонницу жар,
 Отыми и ребенка, и друга,
 И таинственный песенный дар —
 Так молюсь за Твоей литургией
 После стольких томительных дней,
 Чтобы туча над темной Россией
 Стала облаком в славе лучей.

Мандельштам обращается не к Богу, а к России, у нее просит благословения на жертву, но и будущая расплата за историческую вину видится ему в апокалиптических образах — «железная кара» отсылает к библейскому «жезлу железному» как символу Божьего гнева и

²⁸⁹ Там же.

Божьей власти²⁹⁰ и одновременно может быть связана с вариацией этого образа у Мережковского — с «железной» темой Аракчеева в его статье «Аракчеев и Фотий» (сб. «Больная Россия», 1910), где Мережковский говорит про «железное лицо Аракчеева», «этого железного автомата», и дальше: «И доныне весь русский народ — не этот ли бедный мальчик, которого бессмертный Аракчеев бьет железным аршином по носу?»²⁹¹

«Железная кара», в которой поэт так страстно хочет участвовать, кажется ему скорой и неизбежной. Знать бы тогда, что она станет не искуплением прошлого, а прямым и не менее страшным продолжением всё той же кровавой истории, что через двадцать лет сталинские казни напомнят ему о казнях петровских — о «кровавых костях в колесе». Но перед войной, перед революцией Мандельштам (примкнувший еще в 1907 году к партии эсеров) был полон совсем других ожиданий — впоследствии он описал их в новозаветных образах, как рождение нового мира «Где ночь бросает якоря...», 1917?). С этими вскоре рухнувшими ожиданиями он долго, вплоть до 1930-х годов, соотносил происходящее в стране; «тогда он говорил, что хочет быть со всеми и боится остаться вне революции, пропустить по близорукости то грандиозное, что совершается на наших глазах...»²⁹² Надежда Яковлевна описывает это как приступы болезни, перенося свое знание 1960-х на сознание Мандельштама 1930-х годов, когда всё было совсем не так однозначно и когда не только в приступах болезни, но и в ясном уме и твердой памяти поэт стремился понять и разделить судьбу своего народа, своей страны.

Главным моментом в восприятии и прошлого, и настоящего было одно из свойств Мандельштама, о котором мы уже упоминали, о котором много и подробно пишет его вдова: он совершенно не выносил крови, казней, насилия — а именно этим сразу запахло в процессе самой революции и после нее. Это свойство души и сознания поэта не было сформировано под воздействием каких-то сильных впечатлений, но жило в нем изначально — недаром слово «казнь», столь частое у Мандельштама, появляется еще в ранних его, дореволюционных стихах. Каково же было ему вскоре оказаться в самом котле

²⁹⁰ Откр 2: 27, 12: 5, 19: 15; Пс 2: 9. См. об этом: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. С. 498.

²⁹¹ Мережковский Д.С. Больная Россия. С. 158–159.

²⁹² Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 149.

революционного, а затем и сталинского террора! Надежда Яковлевна говорит об этом в «Воспоминаниях»:

«Из всех видов уничтожения, которыми располагает государство, О. М. больше всего ненавидел смертную казнь, или “высшую меру”, как мы тактично ее называли. Не случайно в бреду он боялся именно расстрела. Спокойно относившийся к ссылкам, высылкам и другим способам превращения людей в лагерную пыль — “мы ведь с тобой этого не боимся”, — он содрогался при одной мысли о казни. Нам довелось читать сообщения о расстрелах многих людей. В городах иногда даже расклеивались специальные объявления. О расстреле Блюмкина (или Конрада?) мы прочли в Армении — на всех столбах и стенах расклеили эту весть. О.М. и Борис Сергеевич (Кузин. — *И.С.*) вернулись в гостиницу потрясенные, убитые, больные... Этого оба они вынести не могли. Вероятно, смертная казнь не только символизировала для них всякое насилие, она еще чересчур конкретно и зримо представлялась их воображению. Для рационалистического женского ума это менее ощутимо, и поэтому массовые переселения, лагеря, тюрьмы, каторга и прочее глумление над человеком мне еще более ненавистны, чем мгновенное убийство. Но для О.М. это было не так, и первое его столкновение с государством, тогда еще “слишком новым”, произошло из-за его отношения к смертной казни»²⁹³. И дальше Надежда Яковлевна рассказывает историю столкновения Мандельштама с чекистом Блюмкиным (будущим убийцей немецкого посла Мирбаха) летом 1918 года: Мандельштам тогда дошел до Дзержинского и сумел предотвратить расстрел неизвестного ему искусствоведа, попавшего в ЧК. Подобная же история произошла через десять лет, в апреле 1928 года, когда Мандельштам, случайно узнав на улице о готовящемся расстреле группы неизвестных ему финансистов, обвиненных в «экономической контрреволюции», добился через Н.И. Бухарина отмены смертного приговора.

Что, казалось бы, особенного, отличительного в таком естественном протесте против насилия, в такой нормальной человеческой реакции на кровь? Однако не забудем о том объективном наполнении времени, какое влияло не только на судьбы людей, но прежде всего на их сознание, вспомним, скажем, знаменитое «ТВС» Эдуарда Багрицкого (1929), где герою является тень Дзержинского и напугует его на правильные отношения со своим веком: «Но если он скажет:

²⁹³ Там же. С. 120–121.

“Солги”, — солги. / Но если он скажет: “Убей”, — убей», а дальше о врагах народа и революции:

Враги приходили — на тот же стул
Садилась и рушилась в пустоту.
Их нежные кости сосала грязь.
Над ними захлопывались рвы.
И подпись на приговоре вилась
Струей из простреленной головы.
О мать революция! Не легка
Трехгранная откровенность штыка...

Романтизация насилия у Багрицкого — совсем не исключение, скорее норма революционной эпохи, перешедшая затем и в эпоху строительства коммунизма и позволившая Сталину десятилетиями осуществлять свою «железную кару» на пространстве всей страны, в масштабах целого народа. «...Именно люди двадцатых годов разрушили ценности и нашли формулы, без которых не обойтись и сейчас: молодое государство, невиданный опыт, лес рубят — щепки летят... Каждая казнь оправдывалась тем, что строят мир, где больше не будет насилия, и все жертвы хороши ради неслыханного “нового”. Никто не заметил, как цель стала оправдывать средства, а потом, как и полагается в таких случаях, постепенно растаяла»²⁹⁴.

Неприятие насилия органично для Мандельштама, потому что коренится в самой поэзии. В той истории 1928 года, в разгар борьбы за жизнь осужденных, он послал Бухарину только что вышедшую книгу своих стихотворений с такой примерно надписью: в этой книге каждая строчка говорит против того, что вы собираетесь сделать. Прошло около двух лет, и мысль о несовместимости поэзии и жестокости была сформулирована им в «Четвертой прозе» (1930):

«Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские псиные ночи, от которого, как наваждение, рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он полозьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

...Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот подлинный канон настоящего писателя — смертельного врага литературы».

²⁹⁴ Там же. С. 197.

Стих из есенинского «Я обманывать себя не стану...» (1922), этот поэтический «символ веры», унаследованный от Пушкина («милость к падшим призывал»), Мандельштам здесь противопоставляет всем формам насилия и нараставшего террора: полозья по снегу — ссылка, звук ключа в замке — тюрьма²⁹⁵, морозом стреляет — расстрел. Дальше речь идет о «кровавой советской земле», о сервильном литераторе «Митьке Благом», сторожащем в музее «веревку удушенника Сережи Есенина», но — интересный факт — в одном из списков «Четвертой прозы» за этим следовало: «Кто же, братишки, по-вашему больше филолог: Сталин, который проводит генеральную линию, большевики, которые друг друга мучают из-за каждой буквочки, заставляют отречься до десятых петухов, — или Митька Благой с веревкой? По-моему — Сталин, по-моему — Ленин. Я люблю их язык. Он мой язык».

Уж, конечно, не о любви к Сталину и Ленину говорит здесь Мандельштам. Став жертвой грандиозного литературного скандала, повлекшего за собой бесконечные разбирательства, обвинения, допросы, письма в Центральную контрольную комиссию ВКП(б) и Федерацию объединений советских писателей (ФОСП), после «года дикой травли, пахнувшей кровью» (из открытого письма советским писателям, начало 1930 г.), Мандельштам в «Четвертой прозе» объявил войну официальной литературе, отрекся от нее — и этот шаг внутренне освободил его, позволил выйти из пятилетнего поэтического молчания, вернуться к стихам. Литературную «рогатую нечисть» он уничтожает сравнением со Сталиным и Лениным в пользу последних, точнее, в пользу их языка как языка власть имущих — «Он мой язык» (вспомним: «Поэзия — это власть», — сказал он в Воронеже Анне Андреевне, и она склонила длинную шею»²⁹⁶). А террор он здесь не связывает напрямую со Сталиным, воспринимает не персонально, а как дух наступившего «века-волкодава» — об этом говорит тема уличного самосуда в «Египетской марке» (IV глава) и затем комсомольского самосуда в «Четвертой прозе» (главы 2–3):

²⁹⁵ Ср. у Ахматовой: «А просто мне петь не хочется / Под звон тюремных ключей» («И вовсе я не пророчица...», 1930-е годы); см. также эту «Казни» во второй части этой книги.

²⁹⁶ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 199.

«Приказчик на Ордынке работницу обвесил — убей его!
 Кассирша обсчиталась на пятак — убей ee!
 Директор сдуру подмахнул чепуху — убей его!
 Мужик припрятал в амбаре рожь — убей его!»

Тот самый кровавый дух русской истории, ужаснувший поэта в юности, с новой силой обнаруживает себя уже в современной жизни, в формах самых вульгарных, повседневных; Мандельштам его почувствовал уже в самом начале революции: «Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных / Я убежал к nereидам на Черное море...» («С миром державным я был лишь ребячески связан...», 1931). Три стихотворения 1917 года дают картину восприятия поэтом революционных событий, их исторического смысла и человеческого содержания. Между Февральской и Октябрьской революциями, в июне 1917-го в Крыму («убежал к nereидам на Черное море») пишется «Декабрист» — о столетней давности не удавшемся мятеже. Устами ссыльного декабриста подводится итог размышлениям о путях достижения гражданской свободы:

— Еще волнуются живые голоса
 О сладкой вольности гражданства!
 Но жертвы не хотят пустые небеса:
 Вернее труд и постоянство.

Жертва не принята, прежняя Россия поглощается Летой — действительно, «всё перепуталось», но очень скоро наступает ясность и резко меняется поэтическая интонация:

Когда октябрьский нам готовил временщик
 Ярмо насилия и злобы,
 И ошетинился убийца-броневик,
 И пулеметчик низколобый...

Впоследствии, давая показания по этим стихам, написанным в ноябре 1917 года, Мандельштам пояснил, что «октябрьский временщик» — это Ленин²⁹⁷, герой же стихотворения — Керенский, распинаемый толпой и уподобленный здесь Христу («Нам сердце на штыки позволил взять Пилат...»). Судьба Керенского на тот мо-

²⁹⁷ Мандельштам Осип. Полное собрание стихотворений. С. 650 (комм. А.Г. Меца).

мент была неизвестна, и Мандельштам, видимо, считая его погибшим, говорит о принесенной им жертве на алтарь будущего России:

И если для других восторженный народ
Венки свивает золотые, —
Благословить тебя в далекий ад сойдет
Стопами легкими Россия.

Герой этих стихов удостоен именно той судьбы, о которой поэт еще недавно просил лично для себя («Участвовать в твоей железной каре / Хоть тяжестью меня благослови!»), но есть в этом узле мотивов и еще одна нить — благословение самой России, ее губительной исторической судьбе, как в незавершенном отрывке 1915 года:

Какая вещая Кассандра
Тебе пророчила беду?
О будь, Россия Александра,
Благословенна и в аду!

Благословение в аду — мотив сильный и мало сказать противоречивый, но содержащий сам в себе невозможное, несовместимое, а Мандельштам трижды его повторяет в лирике 1913–1917 годов, как будто настаивая на невозможном — такой ему видится русская история. Благословенная «Россия Александра» — Александра I и Александра Пушкина одновременно — остается в прошлом, тот «золотой» ее век завершен, а в свои права вступает новый век, с которым у поэта отношения сложные, болезненные, сыновние, который предстанет в его стихах то веком-зверем, то умирающим веком-властелином, то веком-волкодавом, но с которым он никогда не захочет размежеваться.

Сильнейшим потрясением первых послереволюционных лет стал для Мандельштама расстрел Николая Гумилева в августе 1921 года. В сознании современников эта смерть прочно ассоциировалась с гибелью на эшафоте Андре Шенье, одного из любимых поэтов Мандельштама, а потом и гибель Мандельштама стала соотноситься с судьбой Шенье²⁹⁸. Но для него самого после этого события тема поэ-

²⁹⁸ Кузин Б. Об О.Э. Мандельштаме // Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка. Мандельштам Н.Я. 192 письма к Б.С. Кузину. С. 155–156.

та — жертвы революции перешла из области историко-поэтической мифологии в реальность собственной биографии. Гумилев и Мандельштам были близкими друзьями, собеседниками, и одну из тем их бесед донесла до нас Надежда Яковлевна: «“Осип, я тебе завидую, — говорил Гумилев, — ты умрешь на чердаке”. Пророческие стихи к этому времени были уже написаны, но оба не хотели верить собственным предсказаниям и тешили себя французским вариантом злощастной судьбы поэта»²⁹⁹. Под пророческими стихами она имела в виду, как поясняет комментатор, написанные почти одновременно, в 1916 году, стихотворение Гумилева «Рабочий» («Пуля, им отлитая просвищет / Над седою, вспененной Двиной, / Пуля, им отлитая, отыщет / Грудь мою, она пришла за мной») и мандельштамовское «На розвальнях, уложенных соломой...», в котором поэт, уходя в глубь российской истории, отождествляет себя с царевичем, которого везут на расправу — одновременно с Димитрием Самозванцем и с царевичем Алексеем, а на дальнем плане присутствует еще и убиенный царевич Димитрий («А в Угличе играют дети в бабки...»).

О гибели Гумилева Мандельштам узнал в конце августа в Тифлисе, и тогда же написал стихотворение:

Умывался ночью на дворе.
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч — как соль на топоре.
Стынет бочка с полными краями.

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

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

«...В эти двенадцать строчек вложено новое мироощущение возмужавшего человека, и в них названо то, что составляло содержа-

²⁹⁹ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 16.

ние нового мироощущения: совесть, беда, холод, правдивая и страшная земля с ее суровостью, правда как основа жизни; самое чистое и прямое, что нам дано, — смерть, и грубые звезды на небесной тверди...»³⁰⁰ Тема жертвы остается в подтексте, о ней говорит прежде всего топор — особый мандельштамовский образ, связанный у него не с трудом и созиданием, а с этого момента всегда и только с насилием; свою строчку «И для казни петровской в лесах топорщице найду» из стихотворения «Сохрани мою речь навсегда...» (1931) он вспомнит на пути в ссылку, когда увидит рабочего «в буро-красной рубахе, с топором в руке»: «Казнь-то будет какая-то петровская», — шепнул он жене³⁰¹. Даже когда топор занят своим прямым делом — рубкой дерева — у Мандельштама и тогда он ассоциируется с казнью: «Топор застучал по равнодушным корням. Работа лесорубов требует сноровки. <...>Они суетились как неумелые исполнители гнусного приговора» («Путешествие в Армению», 1931–1932).

Одновременно с Мандельштамом, но независимо от него, на гибель Гумилева откликнулась Ахматова, и в ее стихах, тоже в первой строфе, возникает та же самая зловещая деталь:

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.

В обоих стихотворениях топор высвечивается лучом в ночной тьме. Такая точность совпадения объясняется не только общим литературным источником («Если тошен луч фонарный / На скользоте топора» — Иннокентий Анненский, «То и Это»³⁰²), но и общепонятной выразительностью этого традиционно русского, отчасти достоевского образа; вспомним близкое по времени стихотворение Вл. Ходасевича «Себе» (1923):

Глаза усталые смежи,
В стихах, пожалуй, ворожи,

³⁰⁰ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 203.

³⁰¹ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 70.

³⁰² Установлен Омри Роненом: Ronen O. A Beam upon the Axe: Some antecedents of Osip Mandel'stam's "Umivalsja noc'ju na dvore..." // Slavica Hierosolymitana. Vol. 1. Jerusalem, 1977. P. 169.

Но помни, что придет пора, —
И шею брей для топора.

Топор — угроза расправы; Ахматова прямо и переходит от этого атрибута казни к мыслям о собственной судьбе:

Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашенный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь.

Мандельштам в «Умывался ночью на дворе...» тоже примеряет на себя судьбу расстрелянного друга, но не так, как Ахматова, не прямо. Мысль о личной готовности к смерти остается у него в глубоком подтексте, прочитывается на уровне мифопоэтики этого стихотворения, насыщенного символикой ритуального жертвоприношения — вода, омовение, холст, очистительная соль³⁰³. «Новое мироощущение», о котором говорила Надежда Яковлевна, уводит от эмоций к бытийным сущностям (смерть, беда, правда) — перед их лицом герой находит в себе холодное мужество. То же «новое мироощущение», стоицизм в «години тяжких бед», перед лицом общих несчастий выразились в близком по времени стихотворении «Люблю под сводами седья тишины...» (1921, 1922); в его подтексте — переживание гибели Пушкина и, возможно, Гумилева, соотнесенное с атмосферой и содержанием Страстной недели. Еще раньше, в 1918 году, тема мужества сильно прозвучала у Мандельштама в «Сумерках свободы», стихотворении, осмысляющем великий поворот российской истории: «Мужайтесь, мужи...» Этот тютчевский призыв (ср: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно...») С.С. Аверинцев точно связал с пассажем из программной мандельштамовской статьи «О природе слова» (1921–1922):

«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, но и “мужа”. Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими тре-

³⁰³ Там же. Р. 160–161.

бованиями нашей эпохи. Всё стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней так, как алмаз к стеклу. Гиератический, то есть священный характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире».

Так понял и прочувствовал Мандельштам императив эпохи, ее вызов человеку вообще, поэту и поэтическому слову, себе персонально.

Статье «О природе слова» предпослан эпиграф из стихотворения недавно расстрелянного Гумилева³⁰⁴, она содержит еще два упоминания его имени. Разговор о поэзии и об эпохе Мандельштам ведет не только с читателем и с самим собой — это и внутренний разговор непосредственно с Гумилевым. 25 августа 1928 года Мандельштам напишет Ахматовой из Ялты: «Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николаем Степановичем и с вами. Беседа с Колей не прервалась и никогда не прервется». Биограф Мандельштама Ральф Дутли обратил внимание на дату этого письма — седьмая годовщина расстрела Гумилева³⁰⁵. Следы «воображаемой беседы» можно обнаружить в лирике и прозе Мандельштама 1920–1930-х годов, даже в стихах для детей или в «Разговоре о Данте», но и в важнейших, поворотных поступках Мандельштам руководствовался памятью о Гумилеве.

Август 1921 года, отмеченный еще и трагической гибелью Блока, был многими осознан как конец культурной эпохи, как исторический разлом, обрыв, за которым начинается неведомое. Мандельштам до конца жизни честно искал ответ на главный вопрос: что же происходит с его страной, с его народом — грандиозная историческая и гуманитарная катастрофа или трудное, сопряженное с кровавыми жертвами строительство нового мира? В этой мучительной альтернативе возникает и тот самый топор с его двойственной символикой: «Не на мельнице политической истории, не тяжелым жерновом катастрофы человеческая пшеница будет обращена в муку. Нынче трижды благословенно все, что не есть политика в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности, *благословен кремневый топор классовой борьбы* (выделено нами. — И.С.) —

³⁰⁴ Правда, Надежда Яковлевна утверждала, что этот эпиграф «поставили издатели, а не автор» (Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 56), но вряд ли это могло быть сделано без ведома Мандельштама.

³⁰⁵ Дутли Р. «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. С. 210.

все, что поглощено великой заботой об устройении мирового хозяйства...» («Пшеница человеческая», 1922). Благословляется топор классово-борьбы, который таит в себе главный вопрос: он только убивает или еще и строит, убивая? Мандельштам с надеждой думал о будущем, но порою оно виделось ему в странных, двусмысленных и по сути апокалиптических картинах «царства духа без человека» («Слово и культура», 1921), и он обращался мыслью к старым европейским ценностям:

«Бывают эпохи, которые говорят, что им нет дела до человека, что его нужно использовать, как кирпич, как цемент, что из него нужно строить, а не для него. Социальная архитектура измеряется масштабом человека. Иногда она становится враждебной человеку и питает свое величие его унижением и ничтожеством.

Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве.

Но есть другая социальная архитектура, ее масштабом, ее мерой тоже является человек, но она строит не из человека, а для человека, не на ничтожестве личности строит она свое величие, а на высшей целесообразности в соответствии с ее потребностями.

<...>Если подлинно гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей социальной архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон» («Гуманизм и современность», 1923).

Она и раздавила. К 1937 году это стало очевидно Мандельштаму, и в «Стихах о неизвестном солдате» он воссоздает апокалиптическое видение — «аравийское месиво, крошево» миллионов раздавленных человеческих жизней, имея в виду не только последние 20 лет российской истории, но и в целом XX век.

У исследователей часто возникает соблазн вменить Мандельштаму и его современникам свое сегодняшнее понимание советских 1920–1930-х годов, но человек, находящийся внутри событий, воспринимает все гораздо сложнее, чем потомки. Мандельштам не был судьей своему времени — он проживал это время с чувством, что история делается сейчас и зависит от него лично. И если в 1913 году это получило выражение в туманно-обобщенном стремлении «участвовать в твоей железной каре», то в 1920–1930-х история подошла вплотную, вошла в его поэзию сего-

дняшним днем и новым, уже конкретным императивом — с 1922 года и до последнего предсмертного 1937-го в поэзии Мандельштама звучит тема непосредственного **долга** поэта перед современностью, по-разному понимаемого в разные годы. И этот долг неизменно связан с кровью и жертвой. Об этом — стихотворение «Век» (1922):

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки
Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей,
Захребетник лишь трепещет
На пороге новых дней.

Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна,
И невидимым играет
Позвоночником волна.
Словно нежный хрящ ребенка
Век младенческой земли —
Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.

.....

«Кровь-строительница» продолжает тему России, построенной «на камне и крови», но речь идет и о крови самого поэта, отвечающего на собственный вопрос: «кто сумеет», «кто своею кровью склеит»? — это должен сделать поэт, он должен спасти свой век, вырвать его из плена, преодолеть разлом столетий, связать их флейтою, то есть поэтическим словом и музыкой. Слово и есть кровь поэта — эта метафора получит дальнейшее развитие в стихах 1930-х годов — и слову дана спасающая, гуманизирующая сила. Поэт может словом изменить время, выпавшее на его биографию. И в стихах, и в статьях Ман-

дельштам говорит о своем веке как о живом существе, которому можно и нужно помочь: «В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, быть может египетской и ассирийской. <...>В отношении к этому новому веку, огромному и жестоковыйному, мы являемся колонизаторами. Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его геологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» («Девятнадцатый век», 1922). В стихах этого времени другая образность — век в них предстает то большим зверем с переломанным позвоночником, то большим ребенком, олицетворяющим «темя жизни», принесенное кому-то или чему-то в жертву. Образ теменя и жертвенного ребенка связан с Гумилевым — это метаморфоза одного из центральных эпизодов его поэмы «Звездный ужас» (1921), в которой маленькую девочку собираются принести в жертву неведомой, смертоносной силе, исходящей от черных небес³⁰⁶:

...Тот, кто в небе

Бог иль зверь, он верно хочет жертвы.

.....

Прибежали женщины и быстро

Притащили маленькую Гарру.

Старый поднял свой топор кремневый,

Думал — лучше продолбить ей темя,

Прежде, чем она на небо взглянет,

Внучка ведь она ему, и жалко —

Но другие не дали, сказали:

— Что за жертва с теменем долбленным?

Положили девочку на камень...

«Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли...» — «Что за жертва с теменем долбленным?» Напомним свидетельство Надежды Яковлевны: «Мандельштаму нравились куски из “Звездного ужаса” (“Что за жертва с теменем долбленным”)³⁰⁷. В 1922 году память о предсмертной гумилевской поэме была совсем свежа и, конечно, ее мотивы связывались с его гибелью. Стихи «Звездного ужаса» Ман-

³⁰⁶ Впервые эта связь отмечена в кн.: Ronen O. An approach to Mandel'stam. P. 235.

³⁰⁷ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 56.

дельштам помнил и твердил и позже — в 1937 году, после возвращения из воронежской ссылки, в атмосфере всеобщего страха, массовых арестов и казней: «Нарбута уже не было. Маргулиса уже не было. Клычкова уже не было. Многих уже не было. О.М. бормотал гумилевские строчки — “горе, горе, страх, петля и яма”...»³⁰⁸ Этот рефрен Мандельштам соотносил с сегодняшним днем как исполняющееся пророчество. В эпизоде жертвоприношения у Гумилева встречаем и знакомый нам «топор кремневый», который в том же 1922 году Мандельштам благословляет как орудие классовой борьбы во имя строящейся новой жизни. Враждебные звезды, топор, непринятая жертва, гибель Гумилева, благословенная классовая борьба — все это завязано в один тугой узел, развязать который так же невозможно, как найти равнодействующую мыслям поэта о современности.

Из «Звездного ужаса», вероятно, идет и образ «стареющего сына» в стихотворении «1 января 1924», и вновь «измученное темя» умирающего, больного века, и «соль» в сочетании с «совестью»³⁰⁹, как в «Умывался ночью на дворе...» — тот же круг мотивов и ассоциаций, объединяющий тему разрыва времен и собственной гибели. И в этом стихотворении, и в его «Варианте» («Нет, никогда ничей я не был современник...» (1924) поэт себя отождествляет с умирающим веком, вспоминая при этом о революционных порывах своей юности:

Ужели я предам позорному злословью —
Вновь пахнет яблоком мороз —
Присягу чудную четвертому сословью
И клятвы крупные до слез?

Родовую принадлежность умирающему веку трудно совместить с тем юношеским эсеровским энтузиазмом, который тоже был у него в крови и от которого он не хотел и не мог отречься; ср. позднее: «...Для того ли разночинцы / Рассохлые топтал сапоги, чтоб я теперь их предал? / Мы умрем как пехотинцы...» («Полночь в Москве», 1931). От принадлежности к партии эсеров Мандельштам не отказался даже и

³⁰⁸ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 336.

³⁰⁹ Следует иметь в виду и гумилевские обертоны слова «совесть» — со слов В. Шилейко известно, что Мандельштам в эпоху первого «Цеха поэтов» называл Гумилева «нашей совестью» // Лекманов О.А. Осип Мандельштам. С. 92.

тогда, когда это было смертельно опасно — на допросах после первого (1934) и второго (1938) арестов.

Мандельштамовская сложность, его способность соединять многое в одном и теперь воспринимается с трудом и не всеми, тогда же, в годы прямолинейной простоты мышления, слова и поступка, она вызвала в лучшем случае раздраженное недоумение у людей советского толка. Критик Г. Лелевич так откликнулся на «1 января 1924»: «Насквозь пропитана кровь Мандельштама известью старого мира, и не веришь ему, когда он в конце концов начинает с сомнением рассуждать о “присяге чудной четвертому сословью”. Никакая присяга не возвратит мертвеца»³¹⁰. Это звучит как приговор, после таких оценок в центральной прессе поэту, столь тесно связанному со своим временем, как был связан с ним Мандельштам, еще труднее самоопределяться в современности.

* * *

1925–1930 годы стали для Мандельштама годами поэтического молчания. Для поэта молчание — не золото, а болезнь, удушье почти смертельное. После 1925 года он не написал ни одного стихотворения — вплоть до путешествия в Армению в 1930 году, когда к нему вернулось поэтическое дыхание. И первые же армянские стихи оказались о том же — об отношениях поэта и времени, о пролитой и не пролитой крови:

Я бестолковую жизнь, как мулла свой Коран, замусолил,
Время свое заморозил и крови горячей не пролил.

Ах, Эривань, Эривань, ничего мне больше не надо,
Я не хочу твоего замороженного винограда.

Виноград — мандельштамовская метафора поэзии, которая «была дана намеком уже в “Грифельной оде” (1923)»³¹¹ и получила развитие в стихах 1930-х годов («Я буквой был, был виноградной строчкой», «стихов виноградное мясо»). «Замороженный виноград» — застывшая на устах поэзия «замороженного времени», периода

³¹⁰ Цит. по: Мандельштам Осип. Полное собрание стихотворений. С. 570 (комм. А.Г. Меца).

³¹¹ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 14.

молчания. Здесь эта метафора соединяется с другой — с метафорой поэзии-крови, той самой, которой поэт хотел и должен был «склеить двух столетий позвонки». Поэзия как радость и красота (виноград) и поэзия как жертва (пролитая кровь) находятся в сложных смысловых соотношениях: поэт укоряет себя за непринесенную жертву³¹², а раз крови не пролил, то и винограда не надо, не надо всех этих армянских красок — вдохновляющих, поэтичных, попавших в это и другие армянские стихи осени 1930 года.

Мандельштамовские впечатления от кавказской поездки были самые разные. До Армении Мандельштамы два месяца жили в Тифлисе — там, где девятью годами раньше поэт узнал о расстреле Гумилева — воспоминание об этом осталось в подтексте первого абзаца «Путешествия в Армению» (1931–1932), так что без особого преувеличения можно сказать, что «смерть Гумилева — опущенный эпиграф» этой книги³¹³. В Армении узнали о расстреле Блюмкина, на возвратном пути в Тифлисе узнали об отзыве в Москву первого секретаря Закавказского крайкома ВКП(б) В.В. Ломинадзе, который «проявил настоящее доброжелательство к О.М.» — «его вызвали в Москву, откуда он уже не вернулся, а все газеты запестрели проклятиями враждебной группировке Ломинадзе и Сырцова»³¹⁴. При этом в записных книжках, в подготовительных материалах к «Путешествию...» находим такую запись: «Везде и всюду, куда бы я ни проник, я встречал твердую волю и руку большевицкой партии. Социалистическое строительство становится для Армении как бы второй природой». Строительство и жертвы, созидание и террор — два полюса реальности тех лет и два полюса в мандельштамовском восприятии современности.

В атмосферу террора он погрузился и по возвращении из Армении в Москву, а затем в Ленинград. Напомним кратко лишь некоторые известные факты нашей истории, чтобы можно было почувствовать реальный фон поэзии Мандельштама начала 1930-х годов. В 1928 году было организовано «шахтинское дело» — под судом ока-

³¹² Ср. противоположное понимание у Надежды Яковлевны: «Мандельштам единственной своей заслугой считал, что он “крови горячей не пролил”» (Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 105).

³¹³ Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М.: СПб., 2000. С. 79.

³¹⁴ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 210.

зались 50 горных инженеров, пятерых из них казнили. Осенью 1929 года начато «академическое дело» — за год было арестовано 115 ученых, 1930-й год ознаменован «делом организаторов голода» и «делом промпартии», в мае 1931 года инициировано «дело эрмитажников», в 1932 году — «дело сибирской бригады» (арестовано 6 поэтов, среди них Павел Васильев), в конце 1933 года было открыто «дело славистов»...

Чего Мандельштам определенно не мог и не хотел, так это дистанцироваться от происходящего, но тюремно-каторжная и ссыльная тема в его стихах 1930–1931 годов объясняется не только этим общим фоном. Разразившаяся осенью 1928 года история с переводом «Легенды о Тиле Уленшпигеле», казавшаяся вначале чисто литературным скандалом³¹⁵, к 1930 году обрела угрожающие очертания. 13 марта 1930 года Мандельштам писал жене: «Мучили с делом. 5 раз вызывали. Трое разных. Подолгу: 3–4 часа. Не верю я им, хоть ласковые. <...> Последний вызов к какому-то доценту: рассказать всю свою биографию. Вопрос: не работал ли в белых газетах? Что делал в Феодосии? Не было ли связи с Освагом?³¹⁶ Ведь это бред». Как видим, дело из литературной плоскости перешло в политическую, речь шла уже не о вопросах перевода и авторских прав, с которых все началось, а о подозрениях в антисоветской деятельности, так что у Мандельштама были реальные основания бояться за свою жизнь. В стихах конца 1930–1931 года есть и страх ареста («И всю ночь напролет жду гостей дорогих...»), и страх смерти («Я за жизнь боюсь, за твою рабу...») и столь характерная для Мандельштама любовь к жизни, выраженная с большой эмоциональной силой, с остротой парадокса:

Колют ресницы. В груди прикипела слеза.
Чую без страху, что будет и будет гроза.
Кто-то чудной меня что-то торопит забыть.
Душно — и все-таки до смерти хочется жить.

С нар подымаясь на первый раздавшийся звук,
Дико и сонно еще озираясь вокруг,
Так вот бушлатник шершавую песню поет
В час, как полоской заря над острогом встает.

³¹⁵ Подробности см.: Лекманов О.А. Осип Мандельштам. С. 120–123.

³¹⁶ Осваг — Осведомительное агентство в армии генерала Врангеля.

В первой строфе поэт говорит о себе, во второй — о других людях, о чувствах каторжника или приговоренного в рассветный час перед расстрелом. Две строфы Мандельштам соединяет в одно поэтическое высказывание, выражая тем «простейшее чувство единения с людьми»³¹⁷. Это чувство многое объясняет в поведении Мандельштама, в его поэзии 1920–1930-х годов — оно двигало поэтом и привело к известному концу, к противоречивому только на первый взгляд синхронному параллелизму «Стихов о неизвестном солдате» и оды Сталину или «Стансов» 1937 года; это же чувство в конечном итоге определило и развязку — гибель со всеми вместе, «с гурьбой и гуртом».

Понятие народа было для Мандельштама почти сакральным («О, солнце, судия, народ...»), и он был очень далек от мысли о романтической исключительности поэта: «Для него путь лежит не от людей, а к людям: он чувствовал себя не человеком, стоящим над толпой, а одним из толпы. Всякое обособление было для него запретным, и в этом, вероятно, его христианско-иудейская культура»³¹⁸. По Мандельштаму, поэт состоит с народом в кровном родстве, он должен быть членом народной семьи, разделять судьбу народа³¹⁹, и тогда стихи его будут народу нужны и близки («Народу нужен стих таинственно-родной, / Чтоб от него он вечно просыпался...»). Все, что происходило с ним, он соотносил с судьбами миллионов, с их стремлениями, и свою личную судьбу расценивал как результат этого всегда жившего в нем народного чувства:

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей, —
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей.

Речь идет о жертве, но какой? Во имя будущего («гремучая доблесть» — сомнительная характеристика будущего), во имя людей (тоже слишком выпяченная, а потому несколько сомнительная формула — «высокое племя людей») поэт лишился чего-то изначально ему присущего, но не добровольно пожертвовал этим, а именно «ли-

³¹⁷ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 317.

³¹⁸ Там же. С. 200.

³¹⁹ Ср. ахматовское «Я была тогда с моим народом / Там, где мой народ, к несчастью, был».

шился», утратил. «Чаша на пире отцов» — образ традиционный, символизирующий причастность к традиции, связь с прошлым, место в общем кругу. «Веселье» — то самое «духовное веселье», о котором говорится в «<Скрябине и христианстве>», радость творчества, Богом дарованная художнику. Честь — острая мандельштамовская тема, лейтмотив его поведения, болезненная струна, затронутая травлей по поводу перевода «Уленшпигеля» («безнаказанно шельмуют работу и честь писателя» — из открытого письма советским писателям начала 1930-х годов). За идеалы будущего, за народную идею поэту пришлось поплатиться тем, что составляет самые основы его существования как личности. Желание быть со всеми во имя общего будущего грозит личным распадом. История текста показывает, в каком направлении шла мысль — глубинную основу стихотворения составляет раскол сознания, ушедший в черновики «внутренний диалог между двумя частями сознания поэта»³²⁰, разговор между «стыдом» и «неправдой», возвращающий гражданскую тему к ее истокам, к революционным событиям 1917 года. Появляется в черновиках и орудие классовой борьбы — топор, за который вместе со всеми готов взяться сам герой («Но заслышав тот голос, пойду в топоры, / Да и сам за него доскажу...»), и постепенно вырастает «сознание причастности к общей Неправде и своей ответственности за нее»³²¹, выразившееся вскоре в смежном стихотворении «Неправда» («Я и сам ведь такой же, кума»). Внутреннее противоречие как будто преодолевается в самом процессе творчества, черновые ходы и диалоги отбрасываются, и стихотворение обретает тот окончательный вид, в котором оно становится подлинным свидетельством кровавой эпохи:

Мне на плечи кидается век-волкодав,
 Но не волк я по крови своей:
 Запихай меня лучше, как шапку в рукав
 Жаркой шубы сибирских степей...

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязи,
 Ни кровавых костей в колесе;

³²⁰ Комм. М.Л. Гаспарова в изд.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 778.

³²¹ Там же.

Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достаёт,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьёт.

Мы уже цитировали знаменитое тогда «ТВС» Багрицкого, воспевающее революционное насилие («Их нежные кости сосала грязь...») — Мандельштам отвечает Багрицкому на эти стихи («Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы, / Ни кровавых костей в колесе...»)³²², противопоставляя безобразию казней красоты сибирской тайги и само поэтическое слово об этой «первобытной» красоте, хотя в подтексте за этим противопоставлением стоит тот самый выбор, о котором писала Надежда Яковлевна — предпочтение сибирской ссылки расстрелу («мы ведь с тобой этого не боимся»). Впервые здесь возникает у Мандельштама аналогия сталинской эпохи с эпохой петровской, воспринятой, как уже говорилось, сквозь призму романа Мережковского «Петр и Алексей», — петровские казни колесованием описаны там во всех отвлеченных подробностях. Окончательный вариант последнего стиха поэт нашел лишь в 1935 году, в ссылке, когда вступил уже в личное противоборство со своим властительным тезкой: «И меня только равный убьёт». Поэтическое слово, как всегда, сбылось, только вместо Сибири и Енисея поэта ждали «воронежские холмы», а потом сбылось и пророчество последнего стиха — о насильственной смерти.

Центральное стихотворение на тему жертвы написано 3 мая 1931 года:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

³²² См. об этом, со ссылкой на Ст. Куняева: Ronen O. An approach to Mandel'stam. P. 321.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье, —
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —
Как, прицелясь на смерть, городки зашибают в саду, —
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесу топорнице найду.

Надежда Яковлевна, оставившая комментарий почти ко всей поэзии Мандельштама 1930-х годов, на удивление мало говорит об этом страшном стихотворении, не дает пояснений к его образам, таящим в себе многие большие вопросы. Начнем с вопроса об адресате — к кому обращается поэт? кого просит сохранить его речь? Мы знаем и другие случаи у Мандельштама, когда адресат не конкретен, но понятен как обобщение — например, в стихотворении «Ты должен мной повелевать...» (1935). Но призыв «Сохрани мою речь навсегда» не риторичен, конкретен, он разворачивается в разговор, или даже договор с живым собеседником. Ахматова считала этим собеседником себя, что не выдерживает критики³²³. Предположение, что стихи обращены «к русскому языку»³²⁴, тоже не дает никаких ключей к их пониманию — разве русский язык требует от поэта тех жертв, о которых дальше идет речь? Этих жертв может требовать только народ, а точнее — поэт сам готов идти на любые жертвы ради того, чтоб народ признал его своим, ради сохранения связи с народом через поэтическую речь и общую историю. «Привкус несчастья и дыма», «смола кругового терпенья», «совестный деготь труда» — это те свойства поэзии, которые делают ее близкой народу, лежат в основании их общности.

«Вода в новгородских колодцах» — центральный образ стихотворения, одновременно метафора речи и метафора исторического времени³²⁵, но эта вода «должна быть черна». Как тут не вспомнить написанное десятью годами раньше «Умывался ночью на дворе...», где

³²³ См.: Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 257.

³²⁴ Комм. М.Л. Гаспарова в изд.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 780.

³²⁵ См. об этом: Стратановский Сергей. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э. Мандельштама // Звезда. 1998. № 1. С. 216.

есть и черная вода, и звезда, отраженная в бочке с водой, и топор... «Другие лексические соответствия (и как раз в очень важных словах): *по совести* — *совестный, грубый, смерть*. Общим для обоих стихотворений является и суровость проявляющегося в них мироощущения, трагическое осознание своего положения в мире, и торжественный, почти одический тон»³²⁶. Столь глубокая связь двух текстов не случайна — в год десятилетия расстрела Гумилева поэт говорит ведь и о своей обреченности, о смерти, о казни, но это только один, и достаточно очевидный смысловой пласт. Другой, менее очевидный, слой смыслов связан с новозаветными и ветхозаветными ассоциациями. В «Сохрани мою речь...» названы не безвестные «грубые звезды», а звезда Рождества — звезда надежды и спасения, жертвы и искупления. С христианской темой соотносится и тема библейского Иосифа, «непризнанного брата», брошенного в колодезь, или, в русском переводе, в «ров без воды». Поэт связан с ним общим именем, а имя таит в себе судьбу. Эта судьба — быть отторгнутым, но оказаться в итоге спасителем и отца, и братьев, и всего своего народа. Самый сильный момент в стихотворении — готовность «непризнанного брата» служить народу, принести ему в жертву всё — не только жизнь, но и то, что может быть важнее жизни.

Особого внимания заслуживает слово «отщепенец» — обидное клеймо, болезненное для Мандельштама обвинение в неполноценности, ущербности, обвинение со стороны тех, кем он не признан³²⁷. Сам Мандельштам не считал себя «отщепенцем», не хотел им быть: «Кто я? Мнимый враг действительности, мнимый отщепенец. Можно дуть на молоко, но дуть на бытие немножко смешновато» (письмо Мариэтте Шагинян, 5 апреля 1933 года); «Впервые за много лет я не чувствую себя отщепенцем, *живу социально*, и мне по-настоящему хорошо» (письмо из ссылки отцу, не позже середины июля 1935 года). Весь тяжелый трагический пафос стихотворения направлен на то, чтоб любой ценой преодолеть разрыв, реальный или мнимый, с «народной семьей», преодолеть недоверие к себе, быть со всеми.

Самая большая загадка стихотворения — это «дремучие срубы», которые обещает построить поэт, «чтобы в них татарва опускала

³²⁶ Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. С. 16.

³²⁷ В словаре тех времен уже зафиксирован политический оттенок этого слова — «человек, отколовшийся от какого-нибудь общественного коллектива, отвергнутый обществом...» (Толковый словарь русского языка / Ред. Д.Н. Ушаков: В 4 т. М., 1938. Т. 2).

князей на бадье». Эти «срубы» — еще одна метафора поэтической речи, той речи, которая должна быть близка народу, которую народ сохранит, но тут налицо метаморфоза метафоры — «колодец, хранитель живой родниковой воды, оказывается местом казни»³²⁸. «Казнь» и «песнь» соединяются в одном образе, как они соединятся позже в стихах на смерть Андрея Белого: «Часто пишется казнь, а читается правильно — песнь...» В слове «татарва» звучит что-то варварское, какое-то азиатское пренебрежение к жизни, но прав Омри Ронен в том, что это не «татарва» периода татаро-монгольского нашествия на Русь — хотя бы потому, что никаких свидетельств о подобных казнях князей в Древней Руси найти не удастся. Скорее, и здесь Ронен тоже, видимо, прав, имеется в виду не история, а жгучая современность — казнь «алапаевских мучеников», великих князей, сброшенных в шахту в 1918 году³²⁹. Более осторожно, но и более обоснованно эта мысль выражена Сергеем Стратановским: «...Казнь в колодце — необычный вид казни, это казнь-нисхождение, тогда как гильотину, виселицу, костер, распятие можно назвать казнями-восхождениями. Говорят: “взойти на эшафот”, “взойти на костер”. Разумеется, это связано с публичным характером убойного действия (чтобы всем было видно), но в то же время такое “восхождение” в какой-то степени возвышает приговоренного к “вышей мере”. Большевики, возможно, интуитивно почувствовали это и ввели в практику массовые расстрелы в подвалах Чека. Пожалуй, символ такой низводящей смерти — казнь “алапаевских мучеников” (царских родственников, великих князей Константиновичей), сброшенных полуживыми в шахту. Я вовсе не утверждаю, что в толкуемых мною строках Мандельштам, говоря о “князьях”, имел в виду “алапаевских мучеников”, однако сам образ низводящей, позорящей жертву казни был подсказан ему не историей, а современностью. Еще один факт, подтверждающий это: ходили слухи о том, что останки царской семьи также были сброшены в шахту. Об этом впоследствии писал Маяковский в стихотворении “Император”»³³⁰.

³²⁸ Стратановский Сергей. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э. Мандельштама. С. 217.

³²⁹ Ронен Омри. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 51 (впервые статья опубликована в 1994 году).

³³⁰ Стратановский Сергей. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э. Мандельштама. С. 217–218.

Само слово «татарва» в мандельштамовском поэтическом языке не исключает современных ассоциаций, а скорее наоборот, «служит для выражения опасного, “нехристианского” начала, характеризующего современную поэту действительность»³³¹; ср. в опущенной строфе близкого по времени стихотворения того же 1931 года:

Какое лето! Молодых рабочих
 Татарские сверкающие спины
 С девической повязкой на хребтах,
 Таинственные узкие лопатки
 И детские ключицы.
 Здравствуй, здравствуй,
 Могучий некрещеный позвоночник,
 С которым проживем не век, не два!..

Приветствуя молодежь, подобно тому, как Пушкин приветствовал «племя младое, незнакомое», Мандельштам вместе с тем воспринимает приход нового поколения как второе нашествие чуждых и могучих «некрещеных» племен, с которыми России суждено прожить не меньше, чем она прожила под татаро-монгольским игом. Понятно, что для него это вопрос не этнический, а нравственно-эстетический — вопрос поглощения новым варварством христианско-европейской культуры, цивилизации.

В теме «низводящей казни» таится и гумилевский сюжет. Среди вариантов «Поэмы без героя» Ахматовой есть позднее четверостишие, в котором она, по догадке комментаторов, вспоминает о последней встрече с Гумилевым в июле 1921 года, непосредственно перед его арестом:

От меня, как от той графини,
 Шел по лесенке винтовой,
 Чтоб увидеть рассветный, синий,
 Страшный час над страшной Невой.

Согласно записанному в 1925 году П.Н. Лукницким рассказу Ахматовой, «АА повела Николая Степановича <...> к темной (потайной

³³¹ Шиндин С.Г. К интерпретации стихотворения Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда» // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000. С. 642.

прежде) винтовой лестнице, по которой можно было прямо из квартиры выйти на улицу. Лестница была совсем темная, и когда Николай Степанович стал спускаться по ней, АА сказала: «По такой лестнице только на казнь ходить»³³². Без сомнения, это было рассказано не только Лукницкому, но и Манделъштаму, и он вспомнил этот рассказ в стихотворении «К немецкой речи» (1932):

И прямо со страницы альманаха,
От новизны его первостатейной,
Сбегали в гроб ступеньками без страха
Как в погребок за кружкой мозельвейна³³³.

А «гроб»-«погребок», в свою очередь, перекликается с «запущенными дачными погребками» из «Путешествия в Армению», и вместе они намекают на «потайные погреба, где труп зарыт и бродят жабы» из гумилевского «Ледохода» (1917)³³⁴. Так что смерть в подвале или погребе, в шахте, в колодце имела самое актуальное и личное звучание для Манделъштама. И вот присоединяясь к казнящей «татарве», помогая ей поэтическим словом, поэт делает страшный выбор — он солидаризируется с убийцами, «принимает на себя смертные грехи народа, которому он чужд», как писал по поводу этих стихов М.Л. Гаспаров³³⁵. Вот, оказалось, чем приходится жертвовать ради общности с народом — не только жизнью, не только «разделить судьбу поколенья вплоть до гибели» («Шум времени», глава «Книжный шкаф», 1923), но и органичным неприятием насилия приходится пренебречь ради причастности к жизни народа, к его судьбе. Но для Манделъштама не могла идти речь о неоплаченном оправдании террора, как это было у Багрицкого или Маяковского³³⁶; он именно принимает на себя чужой

³³² Цит. по: Ахматова Анна. Поэма без героя. М., 1989. С. 285 (комм. Р.Д. Тименчика при участии В.Я. Мордерер).

³³³ О гумилевском подтексте стихотворения «К немецкой речи» см.: Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Миры и столкновения Осипа Манделъштама. С. 21–22; подробнее см.: Черашняя Д.И. Тайная свобода поэта: Пушкин. Манделъштам. Ижевск, 2006. С. 264–273.

³³⁴ Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Миры и столкновения Осипа Манделъштама. С. 79.

³³⁵ Манделъштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 780 (комм.).

³³⁶ Ср.: Стратановский Сергей. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э. Манделъштама. С. 218.

грех, переводит стрелку на себя, в чем и состоит трагическая подлинность и сила этого стихотворения. «Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи» — смысловая и эмоциональная его кульминация; «мерзлые плахи» — это образ России, ее прошлого и настоящего. Лишь бы она любила меня, как любит стрелок свою жертву, как любит игрок свою цель. «Как, прицелясь на смерть, городки зашибают в саду» — слово «прицелясь» сближает игру в городки с расстрелом, снова память об участии Гумилева, и эту участь поэт жаждет разделить. Традиционные русские игры (в бабки, в свайку) устойчиво ассоциируются у Мандельштама со смертью³³⁷, но городки занимают среди них особое место — это буквально игра в расстрел, когда деревянные столбики, если в них попали, падают один за одним как подкошенные.

«Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе» — за участие в «железной каре» России поэт готов носить железные вериги покаяния. О такой же «покаянной рубахе» говорит и Ахматова в стихотворении середины 1930-х годов:

Зачем вы отравили воду
И с грязью мой смешали хлеб?
Зачем последнюю свободу
Вы превращаете в вертеп?
За то, что я не издевалась
Над горькой гибелью друзей?
За то, что я верна осталась
Печальной родине моей?
Пусть так. Без палача и плахи
Поэту на земле не быть.
Нам покаянные рубахи,
Нам со свечой идти и выть.

При всех различиях, при всей «непохожести *технических средств*»³³⁸, в стихах Мандельштама и Ахматовой выражено общее ощущение времени и долга поэта «в години тяжких бед»; можно думать, что Ахматова сознательно вступила в этот диалог, если учесть

³³⁷ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 170–171; Ronen O. An approach to Mandel'stam. P. 154–155.

³³⁸ Слова Иосифа Бродского об Ахматовой и Мандельштаме // Сохрани мою речь... Вып. 3. Ч. 2. М., 2000. С. 32.

повторение рифмы «плахи — рубахе», а также мандельштамовскую реминисценцию в первых стихах («Отравлен хлеб и воздух выпит...», 1913; ср. в письме Мандельштама советским писателям, начало 1930 года: «отравили мой воздух и мой хлеб»).

Последний стих мандельштамовского «Сохрани мою речь...» расширяет ассортимент казней: шахты и колодцы («дремучие срубы»), расстрел («городки») и вот, наконец, та самая «казнь петровская», топором — «И для казни петровской в лесу топорище найду». Топор был одним из традиционных атрибутов Петра Первого — и как плотника, но чаще как палача. В стихотворении Константина Аксакова «Великий гений, муж кровавый...» (1845) Петр представлен «В блеске страшной славы / С окровавленным топором...» В том же романе Мережковского «Петр и Алексей» Мандельштам мог прочитать, как Петр является в разных сценах с топором, коим, в частности, он рубит головы стрельцам на Красной площади. У Мандельштама не топор, а «топорище», деревянная рукоять топора — приговор уже вынесен и лезвие заточено, осталось насадить его на рукоять. И, наконец, главный вопрос: для чьей казни найдет «топорище» поэт? М.Л. Гаспаров считал, что «концовка двусмысленна — *топорище* он ищет то ли на казнь врагу, то ли самому себе»³³⁹. Но при таком свободном понимании рушится вся логика выстроенного поэтического сюжета. В двух последних стихах подводится итог отношениям с народом и страной, мысль о приносимой жертве, пройдя по кругу, находит свое завершение. Вот у Бродского, например, не вызывало никакого сомнения, что «топорище» поэт обещает найти для себя, призывая тем свою скорую гибель³⁴⁰. Покаянная жизнь в страданиях и насильственная смерть по собственному выбору — такова цена причастности к народной судьбе, цена той общности, к которой стремился Мандельштам. Большая разница с Пастернаком, который в том же 1931 году пишет свое, впоследствии знаменитое, стихотворение на ту же, казалось бы, тему:

Столетье с лишним — не вчера,
А сила прежняя в соблазне
В надежде славы и добра
Глядеть на вещи без боязни.

³³⁹ Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 780 (комм).

³⁴⁰ Выступление на открытии Мандельштамовской конференции в Лондоне 1 июля 1991 года <http://moljane.narod.ru/Journal/04_1_mol/04_01_tseselchuk1.html>

Хотеть, в отличие от хлыща
 В его существовании кратком,
 Труда со всеми сообща
 И заодно с правопорядком.

.....
 Но лишь сейчас сказать пора,
 Величием дня сравнение разня:
 Начало славных дней Петра
 Мрачили мятежи и казни.

Итак, вперед, не трепеща
 И утешаясь параллелью,
 Пока ты жив, и не моща,
 И о тебе не пожалели.

То же нежелание быть отщепенцем, то же сопоставление сталинской власти с петровской (предпоследняя строфа была опущена при первой публикации в «Новом мире», в № 5 за 1932 год, вероятно — по цензурным причинам), но эта параллель Пастернака не ужасает, а утешает, и, с оглядкой на Пушкина, он благополучно и бодро выходит в будущее, не ставя вопрос о личной ответственности за общую жизнь.

Мандельштам же от своей линии не отступит никогда — ни в 1933-м, когда напишет самоубийственный памфлет на Сталина, ни в 1935-м или 1937-м, когда будет стараться «жить дыша и большевея», — все зигзаги его общественного самоопределения кажутся противоречивыми метаниями лишь на первый взгляд. По сути всё это — лишь выражение той юношеской готовности участвовать «в железной каре» России, пройти вместе с народом все этапы его бедственной судьбы.

На мандельштамовское «Сохрани мою речь...», на выраженную в нем просьбу и клятву был получен по крайней мере один ответ: в 1935 году, когда поэт уже отбывал свой ссыльный срок в Воронеже, на стихотворение откликнулся Лев Длигач — поэт, журналист, старый знакомый Мандельштамов (подозреваемый в доносе, результатом которого стал арест поэта в 1934 году)³⁴¹. В поэме «Речь о деревне», прямо цитируя мандельштамовскую образность («В лохани

³⁴¹ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 105–110.

плещется звезда», «Мне речь дремучая чужда», «Он распахнул свой сруб») и называя ее «брედью колдовской», Длигач от лица народа клеймит Мандельштама страшным политическим клеймом: «Я в песне познаю врага»³⁴² — не «отщепенца» и «непризнанного брата», но именно врага. От такого обвинения ссыльный поэт должен был защищаться — так появились воронежские «Стансы» 1935 года. А Лев Длигач, по слухам, повесился во время кампании против «космополитов», не выдержав давления той репрессивной машины, частью которой был он сам.

* * *

Разнообразная по настроениям и темам мандельштамовская поэзия 1931–1932 годов вся одушевлена стремлением соответствовать эпохе: «Пора вам знать, я тоже современник... Попробуйте меня от века оторвать» (ср. семью годами раньше: «Нет, никогда, ничей я не был современник, / Мне не с руки почет такой...»). О том, как поэт должен соответствовать эпохе, Мандельштам мог прочесть в «Новом мире» — в журнале, за которым он следил, в котором в это время печатался. Вяч. Полонский, бывший тогда главным редактором «Нового мира» и одним из главных идеологов советской литературы, в установочных статьях давал четкие рецепты писателям и литературоведам. Так, в № 1 за 1931 год напечатана статья Полонского «Концы и начала. Заметки о реконструктивном периоде советской литературы», где упомянуты почти все сколько-нибудь заметные поэты современности, — Полонский говорит о необходимости переключения на «общественный интерес» и «перестройки внутреннего мира»; поэтов он делит на тех, кому удалось «перестроить себя», и тех, кому это удастся в меньшей степени. Мандельштам, как и Ахматова, в статье не упомянуты³⁴³. Кажется, что Мандельштам не прошел мимо этого призыва, но в его поэтике он обратился в устойчивую в 1930-е годы метафору «кроя», «перекройки» и портновская тема прочно увязалась с социальной. Человек, который любил «хорошо сшитый костюм, а не стряпню из Москвошвея»³⁴⁴, вдруг возгордился (всерьез ли?) плохо сшитым пиджаком:

³⁴² Новый мир. 1935. № 2. С. 48–49.

³⁴³ Новый мир. 1931. № 1. С. 130–131.

³⁴⁴ Мандельштам Н.Я. Вторая книга . С. 143.

Пора вам знать, я тоже современник,
 Я человек эпохи Москвошвея, —
 Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
 Как я ступать и говорить умею!

Если внешне перекройка-перестройка может выглядеть как смена вкуса на пиджаки, то по сути такая вынужденная внутренняя ломка оборачивается раздвоением личности, почти безумием. 3 апреля 1933 года был арестован близкий друг Мандельштама Борис Кузин. В надежде вызволить его с Лубянки Мандельштам обращается с письмом к Мариэтте Шагинян, рассчитывая на ее связи, он пишет, как дорог ему Кузин, какую исключительную роль он играет в его творчестве, в жизни, и дальше: «Я хочу, чтобы вы верили, что я не враждебен к рукам, которые держат Бориса Сергеевича, потому что эти руки делают и жестокое, и живое дело». Вот пример той «шизофренической болезни интеллигента в тоталитарном государстве, которую Оруэлл позже назовет “двоемыслием”, имея в виду не лицемерие, а нечто совсем другое»³⁴⁵. Не будучи волком «по крови своей», будучи Поэтом и органически не принимая насилия — как быть «современником» своего народа? Ведь Мандельштам не был так наивен, чтоб списывать весь грех террора на одного властителя, он не мог не видеть, что идеология террора проникает во все социальные слои и разделяется умами миллионов людей, в том числе и его коллег по писательскому цеху, с которым он именно поэтому столь решительно порвал в «Четвертой прозе». И все творцы и участники террора одновременно оказываются и его жертвами: «Кто дышал этим воздухом, тот погиб, даже если случайно сохранил жизнь. Мертвые есть мертвые, но все остальные — палачи, идеологи, пособники, восхвалители, закрывавшие глаза и умывавшие руки, и даже те, кто по ночам скрежетал зубами, — все они тоже жертвы террора. Каждый слой населения, в зависимости от того, как на него направлен удар, переболел своей формой страшной болезни, вызываемой террором...»³⁴⁶

Осенью 1933 года Мандельштам совершает один из главных в своей жизни поступков, в котором сказалась потребность выпрямить линию судьбы, привести ее к простоте и ясности — он совершает однозначно гибельный шаг, которым судьба его, при всех последующих перипети-

³⁴⁵ Роднянская И.Б. Движение литературы. Т. 2. М., 2006. С. 420.

³⁴⁶ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 355.

ях, была уже решена. Речь идет о памфлете на Сталина, написанном в ноябре 1933 года и прочитанном более чем десятку слушателей:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются усища
И сияют его голенища.

А вокруг его сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подкову, дарит за указом указ:
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него — то малина,
И широкая грудь осетина.

Это стихотворение и стало тем самым «топорищем», которое Мандельштам протянул своим палачам. «...Именно такая эпиграмма не против режима, а против личности Сталина должна была вернее всего привести поэта к подвижнической гибели, которую он искал»³⁴⁷. Выпрямить свою судьбу Мандельштам хотел по гумилевскому образцу — он думал о расстреле, он предпочел пожертвовать жизнью, а не гуманистическими убеждениями, составлявшими основу его личности. Прочитав эти стихи Эмме Герштейн, он предупредил ее: «Смотрите — никому. Если дойдет, меня могут... РАССТРЕЛЯТЬ!»³⁴⁸, а сам, к ее изумлению, всё делал, чтоб «дошло». Что непосредственно могло подтолкнуть поэта к такому шагу? Личные обстоятельства в 1933 году были достаточно тяжелыми (яростной руганью в центральной прессе встречена журнальная публикация «Путешествия в Армению», нигде не принята к печати рукопись «Разговора о

³⁴⁷ Комм. М.Л. Гаспарова в изд.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 791.

³⁴⁸ Герштейн Эмма. Мемуары. С. 51.

Данте»), но еще тяжелее были впечатления от поездки в голодающий Крым, где Мандельштам своими глазами увидел чудовищные результаты коллективизации, «тени страшные Украйны и Кубани» — не случайно в варианте эпиграммы Сталин назван «душегубом и мужикоборцем»³⁴⁹. Эпиграмма была и естественным протестом, личным обвинением «душегуба», и попыткой утвердить свое право на героическую, жертвенную смерть.

Этот поступок стал продолжением все той же «воображаемой беседы» с Гумилевым, которая «не прервалась и никогда не прервется». Об этом свидетельствует знаменитая фраза, вскоре произнесенная Мандельштамом и переданная Ахматовой: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 г.), о чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: “Я к смерти готов”»³⁵⁰. Глубокий подтекст этих слов был ей, конечно, понятен — Мандельштам выразил свое состояние цитатой из драматической поэмы Гумилева «Гондла» (1917), из финального монолога героя перед смертью³⁵¹:

Вы отринули таинство Божье,
 Вы любить отказались Христа,
 Да, я знаю, вам нужно подножье
 Для его пресвятого креста.
 (Ставит меч себе на грудь)
 Вот оно. Я вином благодати
 Опьянился и к смерти готов,
 Я монета, которой Создатель
 Покупает спасенье волков.
 (Закальвается)

Гумилев читал «Гондлу» на своих вечерах, а через четыре месяца после расстрела, в январе 1922 года состоялось ее представление на петроградской сцене; «...публика по окончании стала вызывать: “Авторал!”. Пьесу велели снять с репертуара»³⁵². После гибели Гумилева и Блока с особой силой зазвучали слова из финала, произнесенные над трупом

³⁴⁹ Об этом рассказ Надежды Яковлевны: Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 185.

³⁵⁰ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 211.

³⁵¹ Установлено О. Роненом: Ronen O. An approach to Mandel'stam. P. 302–303.

³⁵² Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1997. С. 94.

королевича Гондлы: «Одного лебеденка убили, / А другого замучили вы», «Я не видел, чтоб так умирали / В час, когда было всё торжеством». Торжество высокой смерти, чистый героико-романтический пафос «Гондлы», перешедший в гумилевскую биографию и наследуемый теперь Мандельштамом — всё это услышала Ахматова в тех памятных словах на Гоголевском бульваре и отразила потом в «Поэме без героя»:

На площадке две слиты тени...
 После — лестницы плоской ступени,
 Вопль: «Не надо!» — и в отдаленье
 Чистый голос:
 «Я к смерти готов».

 Смерти нет — это всем известно...

Последний стих, как показал проницательнейший О. Ронен, закрепляет связь между словами Мандельштама и финальными стихами «Гондлы»: «Гондла умер. Вы знаете сами, / Смерти нет в небесах голубых»³⁵³. Таков поэтический контекст, в котором формировалась эта последняя решимость Мандельштама, так что вряд ли прав был С.С. Аверинцев, назвавший разговор Мандельштама с Ахматовой ситуацией «совсем уж внелитературной»³⁵⁴.

К смерти Мандельштам готовился и практически — по совету Кузина, вскоре вышедшего на свободу, он спрятал в подошве ботинка несколько бритвенных лезвий «жиллет» («Пластинкой тоненькой жиллета...»), которыми потом, уже на Лубянке попытался вскрыть себе вены.

Стихи Воронежской ссылки отмечены новым всплеском социальных настроений — самым отчетливым образом они выражены в «Стансах» 1935 года, тех самых, которыми Мандельштам ответил на поэтический выпад Льва Длигача в «Новом мире»:

Я не хочу средь юношей тепличных
 Разменивать последний грош души,
 Но, как в колхоз идет единоличник,
 Я в мир вхожу — и люди хороши.

³⁵³ Ronen O. An approach to Mandel'stam. P. 302–303.

³⁵⁴ Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 42.

.....
 Я должен жить, дыша и большевея,
 Работать речь, не слушаясь — сам друг, —
 Я слышу в Арктике машин советских стук...

Показательна модальность этого и других стихотворений на сходные темы — Мандельштам то и дело говорит: «я должен», «я обязан», «мы должны» («Мне кажется, мы говорить должны / О будущем советской старины...»), как будто идет насильственная ломка, тяжелая, но необходимая перестройка личности и сознания (вспомним предписания Вяч. Полонского). Особенно трагично и обреченно звучит стихотворение 1935 года, обращенное то ли к рабочему классу, то ли к Союзу писателей, то ли к самому Сталину:

Ты должен мной повелевать,
 А я обязан быть послушным.
 На честь, на имя наплевать,
 Я рос больным и стал тщедушным.

Так пробуй выдуманный метод
 Напропалую, напрямик —
 Я — беспартийный большевик,
 Как все друзья, как недруг этот.

Честь и имя — это два лейтмотива поэзии Мандельштама, два слагаемых личности, две важнейших ценности, на которых основано ее бытие, и вот теперь оказывается, что на них — «наплевать», что есть нечто более важное, надличностное, чему человек обязан подчинять себя и «быть послушным». С.С. Аверинцев назвал это «спором между личностью поэта <...> и глубокой волей “быть как все”»³⁵⁵ — победить в таком споре невозможно. В параллель к стихам про «беспартийного большевика» приведем отрывок из мандельштамовского письма жене от 3 января 1936 года, в нем идет речь о написанном раньше письме в Воронежское отделение Союза писателей, текст которого остается не известным: «Надо все время помнить, что письмо мое в воронежский Союз бесконечно обязывает, что это не литература. После этого пись-

³⁵⁵ Там же. С. 60.

ма разрыв с партией большевиков у меня быть не может при любом ответе, при молчании даже, даже при ухудшении ситуации. Никакой обиды. Никакого брюзжания. Партия не нянька и не доктор. Для автора *такого* письма всякое ее решение обязательно».

Поразительно, с какой твердостью Мандельштам исполняет раз и навсегда принятое решение идти путем своей страны, принося при этом все жертвы, каких потребовала история. А жертвовать потребовалось не только жизнью, чего он не боялся и к чему сам стремился, а собой — своей личностью, своим Я, своим именем и честью. Так он понял запрос эпохи. «Я сказал — правы меня осудившие. Нашел во всем исторический смысл. Хорошо. Я работал очертя голову. Меня за это били. Отталкивали. Создали нравственную пытку. Я все-таки работал. Отказался от самолюбия. Считал чудом, что меня допускают работать. Считал чудом всю нашу жизнь» (письмо К.И. Чуковскому около 17 апреля 1937 года).

Но не забудем главного: именно в эти воронежские ссыльные годы, в условиях несвободы, травли и насилия, Мандельштам создает величайшие поэтические шедевры, без которых уже непредставима русская поэзия XX века. И неоспоримая человеческая и эстетическая ценность этой поэзии как-то не очень зависит от того, насколько в ней отражено стремление поэта «большеветь» и шагать в ногу со временем. Не это ли имел в виду Бродский в своем парадоксальном заявлении о том, что мандельштамовская ода Сталину (1937) — это «самые грандиозные стихи, которые когда-либо написал Мандельштам», и «быть может, одно из самых значительных событий во всей русской литературе XX века»³⁵⁶?

В «<Оде>» поэт говорит о самоумалении и растворении в толпе: «Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят...» (сравним с его ответом на газетную анкету 1928 года: «Октябрьская революция <...>отняла у меня “биографию”, ощущение личной значимости»). Но растворяясь и самоумалаясь в социальном бытии, поэт в своем внутреннем развитии пришел к грандиозной космогонии тогда же написанных «Стихов о неизвестном солдате» — к высшему творческому выражению личности, способной вместить в себя и пережить всю мировую историю как Апокалипсис, поглощающий миллионы жертв, миллионы индивидуальных жизней, в числе которых оказывается и его собственная. «Стихи о неизвестном солдате» стали сильнейшим поэтическим свидетельст-

³⁵⁶ Волков Соломон. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 2000. С. 32–33.

вом не только сталинского времени в России, но и всего XX века, трагедию которого разделил и лично пережил Мандельштам в своей судьбе, пережил как гуманитарную катастрофу вселенского масштаба.

Хронологически последние дошедшие до нас стихи Мандельштама — «Стансы» 1937 года — вызывают, как правило, осуждение или недоумение современного читателя:

Необходимо сердцу биться:
Входить в поля, вращать в леса.
Вот «Правды» первая страница,
Вот с приговором полоса.

Дорога к Сталину — не сказка,
Но только — жизнь без укоризн...

Но ведь если вдуматься, мы снова читаем здесь о том же, с чего начал Мандельштам свой путь, — о долге сопричастности, о необходимости разделить общую вину и общую судьбу. Пройдя этот путь до конца, получив смертельную травму личности и гуманистического сознания, погибнув вместе с «миллионами убитых задешево», поэт не нуждается в нашем оправдании.

«ВЕЩЬ О ПУШКИНЕ И ЧАПАЕВЕ»

День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток
Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах.
Сон был больше, чем слух, слух был старше, чем сон, — слитен, чуток,
А за нами неслись большаки на ямщицких вожжах.

День стоял, о пяти головах, и, чумея от пляса,
Ехала конная, пешая шла черноверхая масса —
Расширеньем аорты могущества в белых ночах — нет, в ножах —
Глаз превращался в хвойное мясо.

На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!
Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо.
Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!
Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов —
Молодые любители белозубых стишков.
На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!

Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой...
За бревенчатым тылом, на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего.

(Апрель — 1 июня 1935)

Это стихотворение написано через год после отразившихся в нем событий: после ареста в ночь с 16 на 17 мая 1934 года, молниеносного следствия и приговора Мандельштам, в сопровождении жены, был отправлен в ссылку в Чердынь; путь занял 5 дней — сначала поездом до Свердловска, затем по узкоколейке до Соликамска, затем пароходом по Каме до Чердыни. Подробности поездки известны из воспоминаний Н.Я.Мандельштам:

«Я поняла, что О.М. болен, в первую же ночь, когда заметила, что он не спит, а сидит, скрестив ноги, на скамейке и напряженно во что-то вслушивается. “Ты слышишь?” — спрашивал он меня, когда наши взгляды встречались. Я прислушивалась — стук колес и храп пассажиров. “Слух-то у тебя негодный... Ты никогда ничего не слышишь...” У него действительно был чрезвычайно изощренный слух, и он улавливал малейшие шорохи, которые до меня не доходили, но на этот раз дело было не в слухе.

Всю дорогу О.М. напряженно вслушивался и по временам, вздрогнув, сообщал мне, что катастрофа приближается, что надо быть начеку, чтобы не попасться врасплох и успеть... Я поняла, что он не только ждет конечной расправы — в ней и я не сомневалась, но думает, что она произойдет с минуты на минуту, сейчас, здесь, в пути<...> Но в своем безумии О.М. надеялся “предупредить смерть”, бежать, ускользнуть и погибнуть, но не от рук тех, кто расстреливал»³⁵⁷.

Итак, вся дорога в ссылку была полубезумным ожиданием смерти. Прибыв на третьи сутки, 1 июня 1934 года в промежуточную точку пути — в Свердловск, Мандельштам прямо на вокзале, испытав, видимо, некоторое облегчение, сочинил стишок по образцу английских лимериков:

Один портной
С хорошей головой
Приговорен был к высшей мере
И что ж — портновской следуя манере,
С себя он мерку снял —
И до сих пор живой.

(Свердловск.
1 июня 34.)

³⁵⁷ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 67.

«ВЕЩЬ О ПУШКИНЕ И ЧАПАЕВЕ»

Стихотворение известно по копии С.Б. Рудакова, посланной им в письме Г.М. Леокумовичу 15 июня 1935 года, где оно отнесено к числу «дурацких басен»³⁵⁸ (принадлежит это определение Мандельштаму или Рудакову, или им обоим — мы не знаем). До сих пор стихотворение не привлекло должного внимания — оно печатается среди шуточных стихов с неверным разделением на строки: если объединить две последних строки в один стих, то мы увидим, что Мандельштам точно воспроизвел строфическую форму лимерика, традиционного жанра английской шуточной поэзии — пять стихов, из которых первый и второй рифмуются с пятым, а третий — с четвертым. Но главное — нужно пересмотреть место этого текста в общем корпусе стихотворений Мандельштама, в традиционной их компоновке. По теме своей оно более чем серьезно, примыкает к «День стол о пяти головах...» и дает ключ к его пониманию.

Юмор лимериков основан на бессмыслице и подмене — так и в лимерике Мандельштама. Портной «с хорошей головой» — это, видимо, не только умный, но и хитрый портной. Обхитрил он не что-нибудь, а саму смерть, обманул ее, подменив «высшую меру» портновской «меркой». Этим магическим действием он травестировал смерть и отогнал ее от себя. Для самого поэта таким магическим действием является подмена слова, снижение «меры» до «мерки».

«Из всех видов уничтожения, которыми располагает государство, О.М. больше всего ненавидел смертную казнь, или “высшую меру”, как мы тактично ее называли», — писала Надежда Яковлевна³⁵⁹. Тема «высшей меры» еще дважды встречается в его воронежских стихах: в стихотворении о стрижке детей («Еще мы жизнью полны в высшей мере...», 25 мая 1935) и в стихотворении «Флейты греческой тэта и йота...» (7 апреля 1937). Первое написано в тот день, когда вышло постановление ЦИК и СНК СССР о привлечении несовершеннолетних, начиная с 12-летнего возраста, к уголовному суду с применением всех мер уголовного наказания³⁶⁰, второе связано с арестом знакомого Мандельштама, флейтиста Карла Шваба, который впо-

³⁵⁸ См.: Герштейн Эмма. Мемуары. С. 118; ср.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год (СПб., 1997. С. 64), где стихотворение напечатано в составе письма Рудакова к жене.

³⁵⁹ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 120–121.

³⁶⁰ Мандельштам О.Э. Полное собрание стихотворений. С. 613 (комм. А.Г. Меца).

ледствии погиб в том же лагере, что и Мандельштам, и почти одновременно с ним³⁶¹. В обоих случаях тема «высшей меры» звучит в применении к себе самому, в первом лице — «Еще мы жизнью полны в высшей мере...», «Мором стала мне мера моя...»; по поводу второго стихотворения Н.Я. Мандельштам прямо сказала: «Стихи о флейтисте вызвали мысли о скорой гибели»³⁶². Все это помогает и в стихке о портном услышать личную тему, увидеть в этом портном самого поэта, который, считая себя приговоренным к «высшей мере», сам хотел быть закройщиком собственной жизни. Тема кроя и мерки переходит отсюда и во второе «чапаевское» стихотворение — «Измеряй меня, край, перекраивай — / Чуден жар прикрепленной земли!» («От сырой простыни говорящая...», июнь 1935); здесь могильный подтекст на глубине присутствует, но заглушается новым поворотом темы — стремлением самому перекроиться, перестроиться, стать другим, чтобы «жить, дыша и большевая и перед смертью хорошая», как сказано в параллельно написанных «Стансах» (май — июль 1935), в которых сюжет портного закольцовывается шинелью «красноармейской складки» с подробным и любовным описанием ее «покроя», родственного «волжской туче».

Тот портной сам подготовился к смерти — снял с себя мерку для гроба. И Мандельштам своевременно подготовился к смерти — свое знаменитое «Я к смерти готов» он произнес за два-три месяца до ареста (свидетельство Ахматовой³⁶³). Это ближайшим образом соотносится с темой самоубийства, как она изложена у Надежды Яковлевны — самоубийства как способа упредить расправу³⁶⁴. И прыжок Мандельштама из окна чердынской больницы был сознательной реализацией этой безумной программы.

Весь этот психологический пласт присутствует в подтекстах стихотворения «День стоял о пяти головах...», присутствует как воспоминание, сложно сочетаясь с новыми примиренческими настроениями 1935 года, наиболее внятно выраженными в первых «Стансах» (комментарий Надежды Яковлевны: «О.М. говорил, что “стансы” всегда примирительно настроены»³⁶⁵).

³⁶¹ Там же. С. 633.

³⁶² Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 441.

³⁶³ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 211.

³⁶⁴ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 67–69, 91.

³⁶⁵ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 348.

«ВЕЩЬ О ПУШКИНЕ И ЧАПАЕВЕ»

Первые строки «Дня» получили у Надежды Яковлевны почти буквальный комментарий — она в деталях описала «сплошные пять суток» без сна, когда Мандельштама одолевали слуховые галлюцинации и страх быть расстрелянным в любую минуту пути («Я действительно не спала пять ночей и сторожила безумного изгоя»³⁶⁶). Эти «сплошные пять суток» стали в стихах былинно-сказочным змием «о пяти головах», а трое конвойных — тремя сказочными молодцами «из железных ворот ГПУ». Тема сказки и сказочного чуда возникает в этих стихах неслучайно — мягкий исход следствия, ссылка в Чердынь и последующая жизнь в Воронеже воспринимались Мандельштамами как чудо, как высочайшая милость взамен расстрела³⁶⁷. Чудовищная реальность, несущая в себе смерть, оказывается одновременно и сказкой, чудом временного дарования жизни — всё это определяет сложнейший образный мир стихотворения, в котором фотографически точные картины подконвойного пути сплавлены с русской фольклорной сказкой, Пушкиным и фильмом «Чапаев».

День «о пяти головах» — это время-монстр, время без сна, не расчлененное на дни и ночи, не упорядоченное естественным ритмом. Оно не идет и не бежит, как положено времени, а стоит неподвижно, нависает, как исполинское чудовище. Нерасчлененность и неподвижность времени оказывается страшнее, чем его привычный бег. Пространство же, напротив, подвижно — оно растет «на дрожжах», и это тоже таит в себе угрозу поглощения, смерти. Такова антитеза первых двух стихов. «Я, сжимаясь, гордился пространством...» предвещает тему поглощения человека в «Стихах о неизвестном солдате» и в «<Оде>» («Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят...»). В третьем-четвертом стихах отражено то, о чем писала Надежда Яковлевна: обостренный бессонный слух в ожидании расправы и тема погони — «А за нами неслись большаки на ямщицких вожжах». «Большаки» — это не только летящие перед взором столбовые дороги, но и, конечно же, преследующие поэта большевики, ср. комментарий Надежды Яковлевны к «Стансам»: «По поводу этого стихотворения О.М. как-то тихонько сказал мне, что в победе в 17 году сыграло роль удачное имя — большевики — талантливо найденное слово<...> В этом слове для народного слуха — положительный звук: сам-большой, большой

³⁶⁶ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 71.

³⁶⁷ Там же. С. 61, 110–111, 170.

человек, большак, то есть столбовая дорога»³⁶⁸. Эта двусмысленность, соединяющая «большевиков» с «большаками», получает развитие в следующей строфе, где развернута монументальная картина движения войск — большевиков по большакам: «...Чумя от пляса, / Ехала конная, пешая шла черноверхая масса...» То ли это реальная картина, то ли метафора бегущего в окнах хвойного леса, то ли проплывающие перед внутренним взором кадры из фильма «Чапаев», прямо названного позже, в последней строфе — а скорее всего и то, и другое, и третье вместе, как часто бывает у Мандельштама. В словах «чумя от пляса» есть и «чума», и пляски смерти — торжество воинственной смертоносной силы, а в медицинском слове «аорта» («расширеньем аорты могущества...») тоже заключена для Мандельштама, с его больным сердцем, угроза жизни, как и в более позднем стихе из финала «Неизвестного солдата» («Наливаются кровью аорты...»). Эта угроза, это смертельное напряжение разрешаются в интонационном взрыве конца второй строфы: «Расширеньем аорты могущества в белых ночах — нет, в ножах — / Глаз превращался в хвойное мясо». Здесь — эмоциональная кульминация стихотворения: голос срывается на крик, правда сама прорывается в стихи, «ножи» и «хвойное мясо» оказываются не только образами зрения, измученного мельканием хвойного леса за вагонным окном, но и знаками кровавого насилия, убийства.

Но рядом со страхом гибели живет и надежда на лучший исход, на спасение — она постепенно прорастает в образно-семантическом строе стихотворения, меняя его, переводя стихи в другое русло. В третьей строфе поверх реалий водного пути пароходом по Каме развивается сказочная тема и сказочная образность. Река вызывает тоску по морю, столь характерную для Мандельштама («Юг и море были ему почти так же необходимы, как Надя», — писала Ахматова³⁶⁹). Но это «синее море» — не море фольклорной сказки (она-то как раз «сухоятная»), это «синее море» пушкинских сказок. Сам Пушкин будет назван лишь в следующей строфе, но пушкинская тема уже здесь звучит по заветной мандельштамовской аналогии, по той самой аналогии, по какой он свое путешествие в Армению внутренне соотносил с пушкинским путешествием в Арзрум или думал о своей смерти в 1937 году, «в этом январе», ровно через сто лет после

³⁶⁸ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 350.

³⁶⁹ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 210.

«ВЕЩЬ О ПУШКИНЕ И ЧАПАЕВЕ»

Пушкина. Путь в ссылку, в материковую глушь, вдаль от моря соотносится с пушкинским путем в Михайловское — ведь и у Пушкина тогда было отнято «синее море», отнято, как оказалось, навсегда. Море вообще часто появлялось у Мандельштама в окружении пушкинских реминисценций («Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», 1916, «С миром державным я был лишь ребячески связан...», 1931, первый «Ариост», 1933), и теперь оно прямо символизирует отнятую свободу, как в пушкинском «К морю». Сергей Рудаков, бывший свидетелем работы Мандельштама над стихотворением «День стоял о пяти головах...», дал такое к нему пояснение со слов Мандельштама: «...образы безумного пространства, расширяющегося, углубленного и понятого через “синее море” пушкинских сказок, море, по которому страдает материковая, лишенная океана Россия»³⁷⁰. Но все-таки страдает по «синему морю» здесь не «материковая Россия», а лично поэт, увозимый под конвоем далеко от моря, ср. тогда же, в мае 1935 года написанное четверостишие:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета,
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

В «Дне» речь идет именно о сказочном море, потому оно и «синее» (Черное море пушкинской романтической лирики «посинело» в его поздней сказочной поэзии — «Сказка о царе Салтане», «Сказка о рыбаке и рыбке») — вот об этом «синем море», ставшем сказочной мечтой, и тоскует теперь Мандельштам: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!» «Игольное ушко» прокомментировала Надежда Яковлевна — она привела начальный вариант первой строфы: «День стоял о пяти головах. Горой пообедав, / Поезд ужинал лесом. Лез ниткой в сплошное ушко...» и пояснила: «Лез ниткой в сплошное ушко» — это пейзаж узкоколейки Свердловск—Соликамск. По обе стороны дороги — узкой — сплошная и бесконечная масса хвойного леса»³⁷¹. Но в окончательном варианте стихотворения образ этот далеко выходит за границы зри-

³⁷⁰ Письмо жене от 31 мая 1935 года // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. С. 58.

³⁷¹ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 353.

тельного впечатления, осложняясь евангельской метафорой: «Удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели богатому войти в Царство Божие» (Мф 19: 24, тоже — Мк 10: 25, Лк 18: 25)³⁷². У Мандельштама речь идет не о спасении души, а о спасении жизни, возможность которого мала, как «игольное ушко», как мал вершок по сравнению с морем. «Игольное ушко» закрепляет антитезу, намеченную в предыдущих строфах: поэт «сжимается» — поглощающее его пространство «растет на дрожжах», движение «черноверхой массы» тоже нарастает, угрожая поэту «расширением аорты могущества» — он же как будто вновь норовит сжаться, избирая для себя бесконечно малые «вершок» и «игольное ушко», сквозь которое можно проскочить и спастись. Евангельская аллюзия не противоречит объяснению Надежды Яковлевны — та узкоколейка Свердловск–Соликамск и могла восприниматься в евангельском смысле, как узкий путь спасения. Кроме того, оба слова сочетания «игольное ушко» внутренней своей формой связаны с ближним контекстом соседних стихов: с иглами хвойного леса, ранившими глаз, и с «двойкой», которую Надежда Яковлевна истолковала как «особый вид лодки»³⁷³, — в словаре Даля приводится слово «ушкой» или «ушкол» со значением «ладья, лодка» и с ссылкой на летописи³⁷⁴.

С надеждой на спасение связано стремление поэта принять происходящее и с ним, и со страной — отсюда неожиданное маяковское слово «хорошо» («Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо»), а в первоначальном варианте было и более отчетливое восклицание: «Как хорошо!», по поводу которого Надежда Яковлевна спросила Мандельштама: «А что, собственно, хорошо?» «Смысл ответа был: все хорошо, что жизнь... Но не эти слова»³⁷⁵. В этой серединной строфе происходит перелом от смерти к жизни — все, «что жизнь», принимается как данность и радость, и переполненный пароход, плывущий в конечную точку ссылки, превращается в сказочную ладью на парусах, а конвоиры — в «славных ребят из железных ворот ГПУ». Рудаков, видимо, побуждал Мандельштама

³⁷² Давно известно, что «верблюд» — ошибка перевода, закрепившаяся в культурном сознании. В оригинальном тексте имелся в виду «канат», толстая веревка.

³⁷³ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 353.

³⁷⁴ Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 4. С. 529.

³⁷⁵ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 353.

«ВЕЩЬ О ПУШКИНЕ И ЧАПАЕВЕ»

убрать эту строфу с упоминанием ГПУ³⁷⁶, но Мандельштам ее оставил — нам, поздним читателям, знающим его биографию, эти «трое» сигналият о той будущей тройке ОСО, которая вскоре, 2 августа 1938 года приговорит поэта к пяти годам лагерей. А тогда трое конвойных воспринимались как сказочные помощники — этим образам есть аналогии в сюжетах русских народных сказок: двое из сумы или двенадцать молодцев из ларца, спасители, которые, правда, могут обернуться и карателями («Двое из сумы», «Чудесный ящик»³⁷⁷). Но Мандельштам здесь «припоминает» не конкретный сказочный сюжет, а сказку вообще — и народную, и пушкинскую — сам волшебносказочный мир с его «синим морем», который теперь соответствует ощущению случившегося чуда.

Надежда Яковлевна рассказала в своих «Воспоминаниях»: «В дороге я захватила томик Пушкина. Оська (старший конвойный. — *И.С.*) так прельстился рассказом старого цыгана, что всю дорогу читал его вслух своим равнодушным товарищам. Это их О.М. назвал “племенем пушкиноведов”, “молодыми любителями белозубых стишков”, которые “грамотеют” в шинелях и с наганами... “Вот как римские цари обижают стариков, — говорил товарищам Оська. Это ж за песни его так сослали”... Описание Севера подействовало неотразимо: северная ссылка, конечно, вещь жестокая, и Оська решил меня успокоить: нам не грозит такая жестокая ссылка, как римскому изгнаннику»³⁷⁸. Как видим, в подтексте мандельштамовского «Дня» лежит тройная аналогия, связь трех поэтов разных времен, сосланных на Север «за песни»; но центральное и главное событие стихотворения — появление в нем имени Пушкина. Это — редчайший в поэзии Мандельштама случай, можно сказать — единственный: при огромном количестве пушкинских цитат и скрытых аллюзий, само имя Пушкина в его стихах умалчивается, оно и в жизни было для него почти неизрекаемым. Надежда Яковлевна неоднократно об этом писала: «О.М. ...считал, что нельзя упоминать всеу ничего, что связано с именем Пушкина», «он ...скупно высказывался о самых дорогих для него вещах и людях, о матери, например, и о Пушкине... Иначе говоря, у него была область, касаться которой ему казалось почти святотатством»³⁷⁹; «по неписано-

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 2. М., 1986. С. 28, 31.

³⁷⁸ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 63.

³⁷⁹ Там же. С. 38, 78.

му, но непреложному закону имя Пушкина никогда среди нас не упоминалось в одном контексте с другими...»³⁸⁰ В стихотворении о пути в ссылку имя Пушкина звучит открыто и полногласно — Пушкин составляет здесь центральную тему, что отражено в мандельштамовском определении «Дня», известном нам в передаче Рудакова: «вещь о Пушкине и Чапаеве»³⁸¹. И это определение ставит перед нами вопрос: как и почему сочетаются здесь Пушкин с Чапаевым, что значат эти имена для поэта, вступающего в новый этап своей биографии?

Оба имени связаны с попыткой понять и принять свое время, влиться в советскую жизнь — это пласт содержания принадлежит уже не 1934 году, пяти дням конвойного пути в Чердынь, а переломному 1935 году, когда пишутся «Стансы»:

Я не хочу среди юношей тепличных
 Разменивать последний грош души,
 Но, как в колхоз идет единоличник,
 Я в мир вхожу — и люди хороши.

 Я должен жить, дыша и большевея,
 Работать речь, не слушаясь — сам-друг, —
 Я слышу в Арктике машин советских стук...

В «Дне» все сложнее, противоречивее, и все же в четвертой строфе намечается выход из прошлого в будущее, которое здесь олицетворяется новым «племенем пушкиноведов» — так и сам Мандельштам, по словам Рудакова, комментировал свою «вещь о Пушкине и Чапаеве»: «Она — говорит о русском фольклоре, о сказке, о стране, и впервые — о новом племени — о ГПУ, о молодежи, у которой будущее, о пленном времени, вечности...»³⁸² Пушкин всегда входил для Мандельштама в число высших ценностей, служил камертоном суждений и оценок, и если «новое племя» читает Пушкина, если Пушкину есть место в этой жизни, то и самому поэту найдется в ней место. Пушкин объединяет поэта с его доброжелательными конвоирами и помогает примириться с выпавшей на его долю эпохой. В произведе-

³⁸⁰ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 187.

³⁸¹ Письмо жене от 31 мая 1935 года // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 год. С. 57.

³⁸² Там же. С. 57–58.

ниях Мандельштама 1935 года можно найти еще несколько подобных случаев «оправдания Пушкиным», контрастного совмещения советской реальности с отсылками к Пушкину («Адалис. “Власть”. Стихи», «Наушнички, наушнички мои!», «Стансы») ³⁸³ — в тот первый ссыльный год, как в другие времена, Пушкин помогал Мандельштаму определиться в отношениях с современностью.

Подобно Мандельштаму, и Андрей Платонов радовался тому, что люди новой формации читают Пушкина: «Нам приходилось видеть, как молодые инженеры, агрономы и лейтенанты-морьяки, сплошь люди рабочего класса, по получасу читали небольшие стихотворения Пушкина, шепча каждое слово про себя — для лучшего, пластического усвоения произведения» («Пушкин — наш товарищ», 1937). В стихотворении Мандельштама выражены более сложные чувства по сходному поводу. «Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов, / Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов...» В «дармоедах» слышится чужой враждебный голос, и, уж конечно, сам поэт попадает в число таких «дармоедов», которые норовят себе присвоить Пушкина; в сочетании «чудный товар» сталкивается личное отношение Мандельштама к Пушкину и вообще к поэзии как к чуду (ср. о Пушкине: «Чудный чиновник без подорожной...», 1930 или о поэзии: «чудная власть» — «Голубые глаза и горячая лобная кость...», 1934) — и чуждое ему понятие «товара», который может «пойти по рукам». Мандельштам как будто приветствует новое «племя пушкиноведов», но за этим приветствием отчетливо слышится и столь привычная для времени тема экспроприации — высшая, неотчуждаемая ценность переходит в категорию «товара», который так легко отнять у «дармоедов» и которым теперь завладевают «молодые любители белозубых стишков». «Белозубые стишки» скрывают в себе целый пучок заветных мандельштамовских мыслей и образов, что проясняется при сопоставлении этих слов с черновиками «Разговора о Данте» (1933): «Великолепен стихотворный голод итальянских стариков, их зверский, юношеский аппетит к гармонии, их чувственное вожделение к рифме — *il disio!*

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 нёбу.

³⁸³ Подробнее об этом см. ниже этюд «1935-й год».

Пушкинская строфа или Тассова октава возвращают нам наше собственное оживление и сторицей вознаграждают 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».

Этот мандельштамовский гимн звучащей «белозубой» поэзии, русской и итальянской, с ее богатством артикуляции находится где-то в другом поле культуры, чем чтение вслух «белозубых стишков» Пушкина малограмотным «равнодушным» товарищам старшего конвойного. И в этом контексте, на этом контрасте так пронзительно звучит повторяющийся стих, в рамку которого заключена вся пушкинская тема 3-й и 4-й строф: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!» — он звучит не только как тоска по свободе, но и как тоска по культуре, олицетворяемой Пушкиным.

И рядом с этим, наряду с этим в стихотворение входит картина братьев Васильевых «Чапаев» — она прямо называется лишь в последней строфе стихотворения, но весь его пафос и строй несет на себе впечатления от этого фильма, виденного Мандельштамом в апреле 1934 года. Верно замечено, что «Чапаев» — «первое (и последнее) произведение советского искусства, о котором Мандельштам заговорил в стихах»³⁸⁴, и заговорил совсем не так, как за 20 с лишним лет до того он с легкой отстраняющей иронией говорил о немом кино в стихотворении «Кинематограф» (1913). Оказалось, что «Чапаев» — это фильм лично для него, фильм захватывающий и созвучный; оказалось, что красный командир Чапаев своею судьбой и гибелью лично ему близок. Но одновременно это и фильм для всех: «Надвигалась картина звучащая / На меня, и на всех, и на вас...» («От сырой простыни говорящая...», 1935). В любви к «Чапаеву» поэт объединяется со всем советским народом, что вовсе не безразлично тому, кто до сих пор себя чувствовал «отщепенцем в народной семье» («Сохрани мою речь навсегда...», 1931). В последней строфе «Дня» возникают знаменитые кадры фильма: «В раскрытые рты нам / Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой...» — это раскрытые рты жадно смотрящих на экран киноманов, но одновременно и рты летящих с криком всад-

³⁸⁴ Тоддес Е.А. Несколько слов в связи с комментариями Н.Я. Мандельштам (in medias res) // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Р.Д. Тименчика. С. 441.

«ВЕЩЬ О ПУШКИНЕ И ЧАПАЕВЕ»

ников красной конницы — «лента простынная» всех объединяет в общем порыве. Чапаев, как и Пушкин, помогает Мандельштаму найти понимание, нащупать общий язык с «новым племенем».

Но особенно важен и загадочен последний стих — он содержит «чапаевский» ключ к стихотворению. «Утонуть и вскочить на коня своего» — это значит не просто повернуть время вспять; это значит — победить смерть, воскреснуть, ср. тогда же написанное мандельштамовское: «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (апрель 1935 года). Известно, что миллионы зрителей фильма братьев Васильевых не могли смириться с гибелью главного героя, тонущего в речных волнах — миллионы зрителей пересматривали фильм десятки раз в надежде на то, что раненый Чапаев выплывет и вновь окажется живым³⁸⁵. Говорили даже, что Сталин, тоже смотревший картину десятки раз, дал указание переснять финальный эпизод. Эта надежда на спасение Чапаева, заложенная в фильме, была реализована в 1941 году, в самом начале Великой Отечественной войны, в киноновелле «Чапаев с нами» (вышла на экран 31 июля 1941 года, сценарий Л. Арнштама и С. Герасимова, режиссер-постановщик В. Петров): там чуть постаревший Борис Бабочкин в роли Чапаева выплывает на другом берегу реки, переплыв таким образом из Гражданской войны в Отечественную. Его встречают командиры и солдаты Красной Армии — надев папаху и бурку, он садится на коня и обращается к воинам с призывом защитить Родину от фашистских захватчиков³⁸⁶.

В финале стихотворения Мандельштам воспроизводит переживание миллионов зрителей — но и собственную свою надежду на личное спасение. Он так же здесь объединяет себя с героем народного фильма, как и в финале другого стихотворения о Чапаеве («От сырой простыни говорящая...»), так же чувствует себя под прицелом — и надеется выплыть на другом берегу. Эта альтернатива гибели с большой эмоциональной силой выражена в последнем восклицательном стихе, с опорой на общеизвестные и общепонятные кадры — тонущий Чапаев, летящая конница... Ими и завершается стихотворение о

³⁸⁵ Ср. одно из свидетельств: писатель Марина Москвина рассказала, что ее мама «в детстве в кинотеатре забиралась под кресла — до следующего сеанса — и смотрела, смотрела “Чапаева”, все переживала за него, надеялась: вдруг он доплывет до берега, переплывет Урал-реку?!» (Новая газета. 27.04.2006. № 31–32. С. 15).

³⁸⁶ Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. Т. 2. Звуковые фильмы. 1930–1957. М., 1961. С. 286. За эту справку благодарю В.С. Листова.

подневольном, подконвойном пути. Путь это к смерти — или к новой жизни? Стихотворение построено на антитезах, и в рамках текста все наши вопросы к нему остаются открытыми. Но сегодня мы точно знаем, куда несла поэта «двойка конвойного времени», и, может быть, поэтому нам кажется, что это определенно знал и сам поэт.

Часть вторая
ЛИРИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ

Откуда извлекает поэт «и музыку и слово» — из какого небытия или сора, из знания или подсознания, из книг или снов? Едва ли не в каждом стихотворении Мандельштама есть отзвук чужого слова, но присутствие Пушкина в его творчестве столь органично, постоянно и повсеместно, что дает повод ставить традиционный вопрос о «пушкинской традиции»¹.

Однако...

«У Мандельштама нет учителя. Вот о чем стоило бы подумать. Я не знаю в мировой поэзии подобного факта. Мы знаем истоки Пушкина и Блока, но кто укажет, откуда донеслась до нас эта новая божественная гармония, которую называют стихами Осипа Мандельштама!»²

Ахматова знает, что говорит. Ей ли не знать — и по близости к Мандельштаму, и по свободной ориентации в мировой поэзии, и по собственной причастности к тайнам творчества, наконец. Она знает — и она права: у Мандельштама не было учителя, и Пушкин ему учителем не был. Нельзя и вообразить ничего более далекого, чем поэтические миры Мандельштама и Пушкина. А уж о воздействии пушкинского стихового канона на Мандельштама и вообще рассуждать не приходится, в особенности на усложненную поэзию позднего Мандельштама, в которой присутствие Пушкина сгущается и нарастает к концу.

О самой же Ахматовой в отношении к Пушкину, а заодно и вообще о проблеме высказалась категорично Н.Я. Мандельштам: «Сейчас

¹ Напр.: Мусатов В.В. «Вечные сны, как образчики крови...» Лирика Осипа Мандельштама и пушкинская традиция // Мусатов В.В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. С. 241–320.

² Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 219.

какие-то мудрецы додумались до блестящего открытия, будто Ахматова идет прямым путем от Пушкина. <...>Если бы мы умели анализировать стихи, выяснилось бы, что между Ахматовой и Пушкиным нет ничего общего, кроме бескорыстной любви младшего поэта к старшему. Постановка темы, подход к ней, система метафор, образность, ритм, словарь, отношение к слову у Ахматовой и у Пушкина совершенно разные. Да и вообще-то: разве можно сказать хоть про одного поэта, что он — “пушкинской школы” или “продолжает пушкинскую традицию”. В каком-то смысле все русские поэты вышли из Пушкина, ухватившись за одну ниточку в его поэзии, за одну строчку, за одну интонацию, за что-то одно во всем пушкинском богатстве. Гораздо легче произвести поэта от Пушкина или от царя Соломона, чем найти реальную скромную ниточку, связывающую его с Пушкиным и с другими поэтами, — ниточек всегда много, иначе поэт улетит за облака и никто его не услышит»³.

Надежда Мандельштам как будто переводит в план творчества то, что сказал Мандельштам в ранних стихах: «И я слежу — со всем живым / Меня связующие нити» («Мне стало страшно жизнь отжить...», 1910). Эти «связующие нити», переплетаясь во множестве, входят в живую ткань стихов Мандельштама — вот о них и пойдет у нас речь, не о наследовании школы, традиции, поэтической системы, канона, а о новой жизни пушкинского слова, конкретного образа в поэтической ткани художника нового времени.

Мандельштам, говоря о литературном генезисе поэта, употребил и выделил слово «родство» («А. Блок», 1921–1922), а родство — это живая кровная связь поверх традиций и школ, и время здесь ничего не значит. У Пушкина, скажем, было такое личное родство с Горацием, особенно в последние годы — понятно, что тут дело не в наследовании традиции, а в интимных отношениях одного поэта с другим. Так было и у Мандельштама с Пушкиным. Если принять простое суждение Иосифа Бродского, что главное в поэзии — уникальность души⁴, то можно говорить об «избирательном сродстве» между такими уникальными душами, будь они сколь угодно далеко разведены в реальном времени и пространстве. Поэзия в каком-то смысле существует вне времени и в едином виртуальном пространстве, где нет права собственности, понятий о своем и чужом, а соответственно не

³ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 429–430.

⁴ Волков Соломон. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 97.

действуют и представления о заимствовании. Из общего арсенала поэтических образов поэт свободно и чаще всего бессознательно берет все, что ему нужно.

Такой взгляд на дело ставит под сомнение главную заботу мандельштамоведения — регистрацию и системное осмысление бесчисленных подтекстов, реминисценций и прямых цитат, плотно спрессованных в стихах Мандельштама. Здесь уж слишком велика вероятность ложных выводов. Известен же такой удивительный случай, когда два поэта, Ахматова и Мандельштам в одно и то же время на расстоянии друг от друга нашли неправдоподобно близкие образы в стихах на гибель Гумилева:

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий —
Что там, крысы, призрак или вор?

В душевной кухне плещется водою,
Половицам шатким счет ведет,
С глянцевиной черной бородою
За окном чердачным промелькнет —

И притихнет. Как он зол и ловок,
Спички спрятал и свечу задул.
Лучше бы поблескиванье дул
В грудь мою направленных винтовок,

Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашенный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь.

Прижимаю к сердцу крестик гладкий:
Боже, мир душе моей верни!
Запах тленья обморочно сладкий
Веет от прозрачной простыни.

Ахматова написала эти стихи 27–28 августа 1921 года в Царском Селе, сразу после расстрела Гумилева. Мандельштам узнал о траге-

дии в Тифлисе осенью 1921 года, тогда и появилось, согласно свидетельству Н.Я. Мандельштам, стихотворение:

Умывался ночью на дворе —
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч — как соль на топоре,
Стынет бочка с полными краями.

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

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее,
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

Стихи, конечно, очень разные, но тем поразительнее буквальное совпадение мотивов: «Лунный луч наводит на топор» — «Звездный луч — как соль на топоре», в других мотивах можно было бы усмотреть полемику и выстроить версию о взаимовлиянии или диалоге двух поэтов, если бы эти стихи были разведены во времени или создавались в ситуации непосредственного общения. Произошло же другое: известие об убийстве дорогого человека вызвало у обоих один и тот же образ топора, сверкнувшего под лучом в ночи, — образ традиционный и вместе с тем единственный по своей общепонятной выразительности. Этот пример несколько охлаждает пыл при анализе «цитат и реминисценций» у Мандельштама, которые, с одной стороны, могут и вовсе не быть «цитатами и реминисценциями», но и будучи таковыми, могут не нести с собой никакой такой специальной смысловой нагрузки, связанной с источником. Не столь важно, почему Мандельштам заимствовал тот или иной пушкинский образ — важнее увидеть, что он с этим образом сделал.

«И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит» — утверждая это в своем завещании, Пушкин, видимо, имел в виду не только само существование поэзии, но и определил за поэтом особый дар понимания. Ведь поэт читает поэта не просто как

читатель или критик — он воспринимает поэтическое слово своим особым слухом и слышит то, что другим не слышно. Поэт живет и продолжается в поэте — вот с этой стороны нам и интересны пушкинские подтексты у Манделъштама.

В каких-то случаях Манделъштам с легкостью пользуется пушкинским поэтическим языком как своим, включая пушкинские имена вещей в собственный художественный мир. В других случаях он извлекает из пушкинского контекста отдельный образ и совершенно преображает его, подвергая «вторичной семантизации», «вторичной духовной обработке»⁵.

ЗЕЛЁНЫЙ ПУХ

I

Мне холодно. Прозрачная весна
В зеленый пух Петрополь одевает,
Но, как медуза, невская волна
Мне отвращенье легкое внушает.
По набережной северной реки
Автомобилей мчатся светляки,
Летят стрекозы и жуки стальные,
Мерцают звезд булавки золотые,
Но никакие звезды не убьют
Морской воды тяжелый изумруд.

II

В Петрополе прозрачном мы умрем,
Где властвует над нами Прозерпина,
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,
И каждый час нам смертная година.
Богиня моря, грозная Афина,
Сними могучий каменный шелом.
В Петрополе прозрачном мы умрем, —
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.

⁵ Слова С.Г. Бочарова о преображении пушкинских образов у Достоевского: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. С. 217.

Давно замечен в начале этих стихов, написанных весной 1916 года, отзвук пушкинских строк начала седьмой главы «Евгения Онегина» — описания весны⁶:

Еще прозрачные, леса
Как будто пухом зеленеют.

Пушкинский подтекст поддерживается пушкинским же именованием «Петрополь» («Медный Всадник»), дальше — пушкинским словоупотреблением «северный» в значении «петербургский»⁷ и еще дальше, во втором фрагменте — пушкинской Прозерпиной (ст. «Прозерпина») и реминисценцией из пушкинского «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — «И каждый час нам смертная година» (у Пушкина: «День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать, / Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать»)⁸. Кроме того, само слово «пух» созвучно с именем Пушкина.

Пушкинский образ прозрачного леса (ср. также «Прозрачный лес один чернеет...» из «Зимнего утра») будет в разных вариациях гулять в поэзии Мандельштама⁹, но в стихах о Петрополе доминанта образа — не прозрачность, а «зеленый пух», перенесенный Мандельштамом из оживающего весеннего пушкинского леса в залетейский город смерти, в царство Прозерпины. У Пушкина «зеленый пух» — лишь одна из множества деталей в столь характерном для него потоке перечислений на исчерпание признаков просыпающейся природы, среди «вешних лучей» и «мутных ручьев», летящих пчел и покоящих соловьев. Мандельштам выделяет поразивший его «зеленый пух» в единственный в этом контексте символ нежной беззащитной жизни, побеждаемой смертью в городе смерти. Стихи начинаются «зеленым пухом» прозрачной весны, но деталь эта поглощается смертью, окон-

⁶ Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. Jerusalem, P. 130.

⁷ Отмечено Е.А. Тоддесом: Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. 1. С. 96–97.

⁸ На этот подтекст указано в статье: Рейнольдс Эндрю. Смерть автора или смерть поэта? Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе..?» // «Отдай меня, Воронеж...». Третьи международные Мандельштамовские чтения. С. 207.

⁹ См.: Шарапова А.В. «На языке цикад пленительная смесь...» О пушкинском подтексте в стихах О. Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже. Воронеж, 1994. С. 88–89.

чательно торжествующей во втором фрагменте: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем...», «В Петрополе прозрачном мы умрем...». Подключив одной деталью пушкинскую строфу к своему стихотворению, Мандельштам создал ему контрастный фон и тем обострил звучание.

Молодая пушкинская зелень имеет и дальнейшую историю в мандельштамовских текстах. Этот образ открывает статью «Слово и культура» (1921), задает ее эсхатологическую тему:

«Трава на петербургских улицах — первые побегі 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 мэтрополитеном, 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-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе».

«Зеленый пух» превратился в «яркую, нежную зелень», но сохранил связь с пушкинским образом и сохранил привязку к Петрополю-Петербургу, знаменуя теперь торжество новой одухотворенной природы-Психеи после крушения старого мира, за границей смерти. Мандельштам говорит в статье о метаморфозе культуры, государственности, поэзии — такую метаморфозу прошел и пушкинский образ, возведенный в символ «царства духа» после гибели на земле человека.

Мандельштамовское описание опирается на реальность — многие тогда отмечали эту непривычную зелень на улицах полуразрушенного, вымершего города. Замечательный знаток Петербурга Н.П. Анциферов писал в сентябре 1919 года:

«Город принимает новый облик, еще не нашедший отклика в художественном творчестве.

Исчезла сеута суетствий.

Медленно ползут трамваи, готовые остановиться каждую минуту. Исчез привычный грохот от проезжающих телег, извозчиков, автомобилей<...> Постоянно попадаются пустыри. Деревянные дома, воспоминания о «Старом Петербурге», <...>теперь сломлены, чтобы из их праха добыть топливо для других домов<...> *Зелень делает все*

большие завоевания. Весною трава покрыла более не защищаемые площади и улицы. Воздух стал удивительно тих и прозрачен. Нет над городом обычной мрачной пелены от гари и копоти. *Петербург словно омылся*» (книга «*Душа Петербурга*», 1922)¹⁰.

Как видим, и Н.П. Анциферов, культуролог глубокий и чуткий, придал новой петербургской зелени особое значение в процессе духовного преобразования города. Но в статье Мандельштама «яркая, нежная зелень» — уже совсем метафизика, зерно которой он конгениально усмотрел в пушкинском натуральном описании весенних, прозрачных, зеленеющих пухом лесов.

История этого образа возобновляется у Мандельштама уже в воронежских стихах 1937 года, и с Пушкиным она уже по-другому связана:

Я к губам подношу эту зелень —
Эту клейкую клятву листов —
Эту клятвопреступную землю:
Мать подснежников, кленов, дубков.

Погляди, как я крепну и слепну,
Подчиняясь смиренным корням,
И не слишком ли великолепно
От гремучего парка глазам?

А квакуши, как шарики ртути,
Голосами сцепляются в шар,
И становятся ветками прутья
И молочною выдумкой пар.

«Зелень» здесь — не метафизика, а сама натура, сама торжествующая жизнь — как у Пушкина. И «клейкость» ее тоже, похоже, пушкинская, только восходит она к другому тексту — к незавершенному стихотворению 1828 года «Еще дуют холодные ветры...»:

Скоро ли луга позеленеют,
Скоро ль у кудрявой березы

¹⁰ Анциферов Н.П. Непостижимый город. С. 172–173 (курсив Н.П. Анциферова). На связь этого описания с мандельштамовской статьей указано в кн.: Сегал Дмитрий. Осип Мандельштам. История и поэтика. Часть I. Книга 2. С. 521–522.

Распустятся клейкие листочки,
Зацветет черемуха душиста.

И в этом отрывке, и в первой строфе седьмой главы «Евгения Онегина» есть еще созвучие, которое могло спровоцировать чуткого к фонике Мандельштама на «клеякую клятву листов» — «Из душистой келейки медовой», «Летит из кельи восковой».

В воронежских стихах пушкинская зелень, прошедшая круг превращений вплоть до метафизического символа, возвращается к пушкинской конкретности. И в то же время это образ уже осложненный и обогащенный — воспринятый через Достоевского. В «Братьях Карамазовых», в разговоре Ивана с Алешей дважды возникают пушкинские «клеякие листочки» — как аргумент к жизни и символ любви к жизни. Иван Алеше: «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек<...>, дорог иной подвиг человеческий...» А потом Алеша Ивану это возвращает: «А клейкие листочки, а дорогие могилы, а голубое небо, а любимая женщина! Как же жить-то будешь, чем ты любить-то их будешь?»¹¹ Вот этот пафос любви к жизни, акцентированный Достоевским, и переходит к Мандельштаму вместе с «клеякими листочками», ведь недаром у него: «Я к губам подношу эту зелень» — к губам, с чувственной любовью, как самое дорогое.

А по лирическому сюжету это стихотворение Мандельштама сходно с первыми строфами седьмой главы «Евгения Онегина»: приход весны соотносится с душевным состоянием поэта. И вот тут-то очевиден контраст.

У Пушкина:

Как грустно мне твое явленье
Весна, весна! пора любви!

.....
Или мне чуждо наслажденье,
И все, что радует, живит,
Все, что ликует и блестит,
Наводит скуку и томленье
На душу мертвую давно
И все ей кажется темно?

¹¹ Пушкинская реминисценция у Достоевского проанализирована С.Г. Бочаровым: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. С. 208–222.

У Мандельштама:

Погляди, как я крепну и слепну,
Подчиняясь смиренным корням,
И не слишком ли великолепно
От гремучего парка глазам?

Пушкин развертывает пресловутый «параллелизм», если угодно — отрицательный: он подробно исследует отношения человека и наступающей весны, через эту весну открывает душу (строфа II), обобщает личный опыт (строфа III), приглашает читателя на природу (строфы IV–V) — и пошло-поехало романное повествование. Мандельштам в своих трех строфах лаконичен и психологии не касается — тот, кто целовал «клеякую клятву листов», подчиняется «смиренным корням» и как будто становится той самой дриадой, о которой упомянуто в начале «Слова и культуры». Он не сравнивает свое душевное состояние с состоянием природы, как Пушкин, а просто растворяется в «гремучем парке», разделяя его весеннее торжество.

ПЛАМЕНЬ ГОЛУБОЙ

«Медный Всадник» — один из главных пушкинских текстов для Мандельштама, как «Пир во время чумы», «Евгений Онегин», «Борис Годунов». Но сейчас речь пойдет не о поэме в целом, а об одном лишь образе, вошедшем в его творческую память, из Вступления к поэме:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Этот «пунша пламень голубой», подобно зеленому пуху лесов из «Евгения Онегина», — образ зрительный, цветовой. У Мандельштама он прочно закрепился за темой зимы и мороза, как «зеленый пух» — за темой весны. Это не так очевидно при первом появлении образа в стихотворении «Декабрист» 1917 года:

Бывало, голубой в стаканах пунш горит,
С широким шумом самовара
Подруга рейнская тихонько говорит,
Вольнолюбивая гитара.

Но общий контекст стихотворения — зимний, морозный, и потому, что «декабрист», и потому, что «Честолюбивый сон он променял на сруб / В глухом урочище Сибири...», в которой, как известно, круглый год зима. Воспоминание декабриста приурочено ко времени действия пушкинской поэмы (1824) — к преддекабристскому времени. Очевидно, и Вступление связалось для Мандельштама с тем же временем и пушкинские холостые пирушки с пуншем были восприняты им как атрибут романтической декабристской вольницы.

При очередном появлении голубого пунша, в стихотворении 1922 года, он уже прямо объявлен признаком зимы:

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому душистое с корицею вино...

А дальше звучит отдаленно-декабристская тема зимнего заговора — вернее, так она воспринимается в соседстве с «пуншем голубоглазым»:

Пусть заговорщики торопятся по снегу
Отарю овец и хрупкий наст скрипит,
Кому зима — полынь и горький дым к ночлегу,
Кому — крутая соль торжественных обид.

Похоже, образ горящего пунша Мандельштам наделил метафорическим, но и конкретно-историческим смыслом — то ли наделил, то ли уловил его у Пушкина — смыслом благородного хмельного декабристского горения.

В третий раз голубой горящий пунш возникает в прозе, в финале «Шума времени» (1923), в картине русской литературы XIX века: «Литература века была родовита. Дом ее был полная чаша. За широким раздвинутым столом сидели гости с Вальсингамом. Скинув шубу, с мороза входили новые. Голубые пуншевые огоньки напоминали приходящим о самолюбию, дружбе и смерти. Стол облетала произносимая всегда, казалось, в последний раз просьба: “Спой, Мери”, мучительная просьба позднего пира». Здесь образ дан во всех своих контекстуальных связях — с Пушкиным, с морозом, с декабризмом, расширенным до общечеловеческого кодекса чести. И эти «голубые пуншевые огоньки» — единственная и потому укрупненно-значимая деталь во всей аллегорической картине литературного пира.

Тут пора бы сказать, что, как и «пух», слово «пунш», содержит анаграмму пушкинского имени¹² — созвучие и провоцирует на реминисценцию, и закрепляет пушкинское присутствие в мандельштамовском тексте.

В последний раз пушкинский образ встречаем у Мандельштама в стихах на смерть Андрея Белого, тоже зимних стихах, так и названных — «10 января 1934»:

..... Где прямызна речей, —

Запутанных, как честные зигзаги
У конькобежца в пламень голубой, —
Морозный пух в железной крутят тяге,
С голуботвердой чокаясь рекой?

Случай удивительный, самый интересный. «Пламень голубой» тут оторвался от «пунша» и стал как будто самостоятельным, да еще и принадлежащим конькобежцу, — но не оторвался от Пушкина. Напротив, общая, уникальная даже для Мандельштама, густота пушкинских подтекстов в этих стихах («Меня преследуют две-три случайных фразы», «печаль моя жирна» и т.п.¹³) после «пламени голубого» нарастает и прямо ведет к источнику образа — к Вступлению «Медного Всадника». «Морозный пух» — из «Онегина» («Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник», «Нейдет она зиму встречать, / Морозной пылью подышать», только «пыль» обращена в онегинский же и по созвучию пушкинский «пух»). А вот дальнейшая «голуботвердая река» воскрешает контекст Вступления, стихи, непосредственно следующие у Пушкина за пирушками с пуншем: «Твоей твердыни дым и гром», «Или взломав свой синий лед». А не упомянутый «пунш» обнаруживает себя лишь в глаголе: «С голуботвердой **чокаясь** рекой».

Заключенная в контексте декабристская тема продолжается у Мандельштама в следующей строфе с теми ассоциациями, какими она сопровождалась в «Декабристе»:

Ему солей трехъярусных растворы,
И мудрецов германских голоса,

¹² Ср. у Цветаевой: «Пунш и полночь. Пунш — и Пушкин...» («Психея», 1920).

¹³ Подробнее см. выше, в эссе «Смерть поэта».

И русских первенцев блистательные споры
Представились в полвека, в полчаса.

Немецкая премудрость — факт биографии Белого, но для Мандельштама — и принадлежность декабризма, вспомним «подругу рейнскую», «вольнолюбивую гитару» из «Декабриста». И тут же всплывают «русских первенцев блистательные споры», которые отсылают к пушкинскому описанию декабристской петербургской среды в начале восьмой главы «Евгения Онегина»: «...Шум пиров и буйных споров, / Грозы полуночных дозоров». Так представлена в этих стихах историческая генеалогия Белого (как ее понимал Мандельштам), и так исчерпана история пушкинского голубого пламени в мандельштамовской поэзии.

ПЕЧАЛЬ МОЯ СВЕТЛА

В мандельштамовском стихотворении 1915 года «С веселым ржанием пасутся табуны...» встречаем цитату из Пушкина: «Да будет в старости печаль моя светла...» Цитата неслучайная, весь контекст стихотворения — пушкинский (при том, что и античный, и тютчевский, и державинский), начиная с самой темы осени, аранжированной по-пушкински («Средь увядания спокойного природы» — «Люблю я пышное природы увяданье» из пушкинской «Осени»¹⁴) и кончая игрой с именем римского императора в последней строке («И — месяц Цезаря — мне август улыбнулся» — ср. у Пушкина в письме брату: «...О други, Августу мольбы мои несите! но Август смотрит сентябрем», в свою очередь, цитата из Н.М. Языкова). Благодаря присвоению пушкинского «печаль моя светла» как будто происходит характерное для Мандельштама совмещение лирического Я стихотворения с Пушкиным, с той разницей, что зрелый Пушкин этими словами выразил в стихах 1829 года («На холмах Грузии лежит ночная мгла...») достигнутое им на тот момент состояние гармоничного покоя, а молодой Мандельштам здесь взывает к будущему, к некоей чаемой старости, в свете которой ему видится бег времени и «сухое золото классической весны».

¹⁴ Отмечено в статье: Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. 1. С. 84; о пушкинском контексте см. также: Сегал Дмитрий. Осип Мандельштам. История и поэтика. Часть I. Книга 1. С. 301–309.

Пушкинское «печаль моя светла» продолжает жить у Мандельштама вплоть до 1937 года, все дальше отрываясь от источника — продолжает жить как емкая синтаксическая конструкция, заключенная в три ямбических стопы. В стихотворении «10 января 1934 года» читаем:

Меня преследуют две-три случайных фразы,
Весь день твержу: печаль моя жирна...

«Две-три случайных фразы» — парафраза из «Моцарта и Сальери» («...И в голову пришли мне две-три мысли»), «две-три» слились в одну, пушкинское слово соединилось со «Словом о полку Игореве» («Печаль жирна тече»¹⁵). В отношении поэтической семантики мандельштамовская «жирная» печаль контрастна к пушкинской, светлой — это печаль смертная, но пушкинская конструкция сохраняется. В «Стансах» 1935 года она так же соединяется со «Словом о полку Игореве»: «Как Слово о Полку, струна моя туга», но раньше в тех же стихах — с Пастернаком: «И ты, Москва, сестра моя, легка» (у Пастернака — «Сестра моя — жизнь»). Печали уже нет, зато есть соседняя «легкость» из того же пушкинского «На холмах Грузии...» («Мне грустно и легко, печаль моя светла...»). Правда, пушкинская конструкция синтаксически немного переосмыслена, в нее введено обращение, но так же в соседстве остаются двусложное существительное, местоимение «моя» и краткое двусложное прилагательное. Пушкинское «печаль моя светла» отзывается ритмико-синтаксическим эхом.

Может быть, отсюда и идет пристрастие Мандельштама к лаконичным конструкциям с кратким прилагательным: «Пою, когда гортань сыра, душа — суха», «И грудь стесняется, — без языка — тиха», «И в горных ножнах слух, и голова глуха...» (1937). Или в «<Оде>» (1937):

И каждое гумно и каждая копна
Сильна, убориста, умна — добро живое —
Чудо народное! Да будет жизнь крупна.

¹⁵ См.: Левинтон Г. К проблеме литературной цитации // Материалы XXXVI научной студенческой конференции. Тарту, 1971. С. 52.

Можно возразить, что это уже не имеет отношения к пушкинскому «печаль моя светла» — ан, имеет. Ведь именно в такой призывной форме пушкинское полустушище впервые прозвучало в стихах Мандельштама: «Да будет в старости печаль моя светла...»

КАЗНИ

В поэзии Пушкина есть два сходных эпизода. Один — в финале исторической элегии «Андрей Шеньев»:

И утро веяло в темницу. И поэт
 К решетке поднял важны взоры...
 Вдруг шум. Пришли, зовут. Они! Надежды нет!
 Звучат ключи, замки, запоры.
 Зовут... Постой, постой; день только, день один:
 И казней нет, и всем свобода,
 И жив великий гражданин
 Среди великого народа.
 Не слышат. Шествие безмолвно. Ждет палач.
 Но дружба смертный путь поэта очарует.
 Вот плаха. Он взошел. Он славу именует...
 Плачь, муза, плачь!..

Другой эпизод — в «Полтаве», ночь Кочубея перед казнью:

Заутра казнь. Но без боязни
 Он мыслит об ужасной казни;
 О жизни не жалеет он.

Но ключ в заржавом
 Замке гремит — и, пробужден,
 Несчастный думает: вот он!

Кочубей ждет священника, чтобы принять Причастие, но входит к нему Орлик с допросом перед казнью. Дальше — плаха, топор, отрубленные головы Кочубея и Искры.

Эти два эпизода объединяет тема предрассветного ожидания казни, сопровождаемая железным звуком: «Звучат ключи, замки, запо-

ры», «Но ключ в заржавом / Замке гремит». Кроме «Полтавы», «боязни» и «казни» рифмуются у Пушкина в «Стансах»:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.

И еще у Пушкина близкий тюремный мотив — в столь же личном, как «Андрей Шень», стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума...»:

А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров —
А крик товарищей моих,
Да брань зрителей ночных,
Да визг, да звон оков.

Здесь нет ожидания казни, но есть характерный для неволи звук железа, и главное — тема однозначно перенесена в личный план.

Эту тему и личную ноту в ней, и зловещий железный звук, и рифму «казни — боязни» расслышал у Пушкина Мандельштам. Стихотворение «Змей» (1910) завершается строфой:

И бесполезно, накануне казни,
Видением и пеньем потрясен,
Я слушаю, как узник, без боязни
Железа визг и ветра темный стон.

Вся эта строфа — одна большая метафора душевного состояния, герой — не узник, он — «как узник», его «казнь» — это «лезвие тоски», а «железа визг» — метафора «осеннего сумрака», о котором в начале сказано:

Осенний сумрак — ржавое железо
Скрипит, поет и разъедает плоть...

Аранжировка темы — пушкинская, включая рифму, «железа визг» и «ржавчину», но в нее привнесен мотив пения, песни: «Виде-

нием и пеньем потрясен». То ли это «поет» «осенний сумрак», то ли это пение, под которое танцует «больной удав», так или иначе — некая песнь перед казнью. Герой сравнивает себя с узником, который казни не боится, но его бесстрашие другой природы, чем у пушкинских Шенья и Кочубея — просто он не может и не хочет больше жить.

Через 20 лет эта тема возвращается к Мандельштаму в совсем ином звучании:

Петербург! я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера

Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных.

«Ленинград» (1930)

«Я еще не хочу умирать», конечно, напоминает о пушкинском «Но не хочу, о други, умирать» («Элегия»), а в конце — ночное ожидание «гостей дорогих», звук железа, похожий на звон кандалов, и уже не отсутствие «боязни», а острый страх ночных звуков, несущих смерть. Пушкинская тюремная тема резко перешла в реальность, собственная прежняя метафора претворилась в жизнь. Характерно, что мотивы эти возникают в финале стихотворения, как и в пушкинском «Андрее Шенья», как и в «Змее»; за зловещими ночными звуками — обрыв в пустоту, смерть.

Что касается звуков, то в «Ленинграде» пушкинский «звон оков» и пушкинский же звук ключа «в заржавом замке» Мандельштам соединяет в метафоре: «Шевеля кандалами цепочек дверных». Комментарий к тюремным звукам находим в «Воспоминаниях» Надежды Яковлевны, относящихся уже к воронежской жизни: «Тюрьма прочно жила в нашем сознании. <...> Да и люди, не испытавшие тюремных камер, тоже не могли избавиться от тюремных ассоциаций. Когда года через полтора в той же гостинице остановился Яхонтов, он сразу заметил, как там лязгают ключи в замках: “Ого!” — сказал

он, когда, выйдя из его номера, мы запирали дверь. “Звук не тот”, — успокоил его О.М. Они отлично поняли друг друга»¹⁶.

Теперь понятно и нам, о каком осторожном звуке говорит Мандельштам в стихотворении 1931 года:

Колют ресницы. В груди прикипела слеза.
Чую без страху, что будет и будет гроза.
Кто-то чудной меня что-то торопит забыть.
Душно — и все-таки до смерти хочется жить.

С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук,
Дико и сонно еще озираясь вокруг,
Так вот бушлатник шершавую песню поет
В час, как полоской заря над острогом встает.

Ожидание смерти, предрассветный звук, «шершавая песня». Надежда Мандельштам пояснила, что в этих стихах выражено «отношение О.М. к русским каторжным песням — он считал их едва ли не лучшими, очень любил»¹⁷. А точнее сказать, здесь выражено отношение к новой реальности — как и в других стихах марта 1931-го, писавшихся на том же листе:

Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей:
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей...

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе;
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
Мне в своей первобытной красе.

Тут развернута альтернатива «смерть или Сибирь» — вечная альтернатива русской истории; она была реализована в судьбах декабристов, ее обдумывал и Пушкин после 1825 года: «И я бы мог как шут висеть...», «Верно вы полагаете меня в Нерчинске». Мандельштам

¹⁶ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 146.

¹⁷ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 252.

мечтает о Сибири как о сказочной стране с «голубыми песцами», в которой можно скрыться от гибели:

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
И сосна до звезды достает,
Потому что не волк я по крови своей
И меня только равный убьет.

Последняя строка была найдена позже, в 1935 году, когда личные отношения с «равным» вышли на первый план (а я пишу это 5 марта 2003 года — 50 лет без Сталина).

При всей конкретности и реальности, тема казней у Мандельштама сохраняет с Пушкиным поэтическую связь. Пример — две строки из стихотворения того же 1931 года «С миром державным я был лишь ребячески связан...»:

Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных
Я убежал к nereидам на Черное море...

Здесь что ни слово — всё помнит о Пушкине: и nereиды (у Пушкина: «Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду, / На утренней заре я видел Нереиду»), и Черное море, которое всегда у Мандельштама пушкинское, и, главное, — «казни» и «мятежные» в одной строке, опять отсылка к пушкинским «Стансам» («Мрачили мятежи и казни»), да только Пушкин там глядит вперед с надеждой на лучшее, Мандельштам же — «чует грядущие казни» и бежит от них.

Оба пушкинских эпизода с ожиданием казни взяты из жизни исторических персон, ставших героями поэзии¹⁸. У Мандельштама эта тема — сугубо личная, можно сказать — автобиографическая, и ее метаморфозы отражают его личный путь в отношениях с современностью, с судьбой и даром. В том же 1931 году тема казней прямо увязана с даром:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.

¹⁸ О казни Андре Шенье Мандельштам упомянул в «Четвертой прозе» (1930): «Было два брата Шенье: презренный младший весь принадлежит литературе; казненный старший — сам ее казнил».

Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье, —
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мертвые плахи —
Как прицелясь на смерть городки зашибают в саду, —
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесу топорщице найду.

В этих стихах, обращенных скорее всего к народу¹⁹, объявлен решительный выбор между молчанием, забвением (вспомним пережитую Мандельштамом немоту 1925–1930 годов) — и неотвратимой гибелью. Пушкинская тема жертвы поэта, поднятая в «Андрее Шенье», повернута на себя — за сохраненную речь поэт не только готов принять казнь самую лютую, «петровскую», но готов и сам ей содействовать: «И для казни петровской в лесу топорщице найду». А «петровскую» — по памяти о литературном происхождении темы, по связи ее с «Полтавой» и пушкинскими «Стансами».

Эти свои строки Мандельштам вспомнил позже, по пути в ссылку: «Грузовик был переполнен рабочими. Один из них — бородатый, в буро-красной рубахе, с топором в руке — своим видом напугал О.М. “Казнь-то будет какая-то петровская”, — шепнул он мне», — рассказывала Надежда Яковлевна²⁰. Топор как орудие дикой политической казни уже раз блеснул в его стихах — в 1921 году, после гибели Гумилева («Умывался ночью на дворе...»).

Так, между бесстрашием и страхом, шел Мандельштам по лезвию этой темы — от «Змея» до стихов на смерть Андрея Белого, в которых «казнь» и «песнь» слиты вместе — и вместе составляют судьбу поэта:

Часто пишется казнь, а читается правильно — песнь,
Может быть, простота — уязвимая смертью болезнь?

¹⁹ Но явно не к Ахматовой, как думала она — см.: Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 257.

²⁰ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 70.

Вскоре после этого и сказал Мандельштам свое знаменитое «Я к смерти готов», имея в виду явно смерть насильственную.

Поэтический финал у темы казней — тоже по виду пушкинский, а по сути — антипушкинский. «Стансы» 1937 года, буквально последние известные стихи Мандельштама, написаны на фоне пушкинских «Стансов» и так же знаменуют примирение с властью и властителем. И так же не обходят тему казней, но разница в нравственной позиции, если можно говорить об этом при анализе поэзии, — велика. У Пушкина казни даны через «но», им оправдания нет: «Начало славных дней Петра / Мрачили мятежи и казни. / Но правдой он привлек сердца, / Но нравы укротил наукой...» Пушкин предлагает Николаю I пример Петра как образец самодержавного милосердия — он наставляет монарха, и достаточно дерзко, перейти от периода «мятежей и казней» к созиданию и прощению — «Во всем будь пращурю подобен / <...> И памятью, как он, незлобен». В этом и был не воспринятый возмущенными современниками смысл пушкинских «Стансов» — в побуждении царя к прощению мятежников. У Мандельштама всё иначе:

Необходимо сердцу биться:
Входить в поля, вращать в леса.
Вот «Правды» первая страница,
Вот с приговором полоса.

Дорога к Сталину — не сказка,
Но только — жизнь без укоризн...

«С приговором полоса» принимается как необходимость на пути к Сталину. От зловещих железных звуков пушкинской темы, от рифмы «боязни — казни» из пушкинских «Стансов» и «Полтавы» здесь осталась только фоника, только консонантный отзвук — «жизнь без укоризн». А дальше у Мандельштама — апология вождя и его политики и слитая с этим увлеченность женщиной-«сталинкой», с которой он сейчас разделяет убеждения:

О том, как вырвалось однажды:
— Я не отдам его! — и с ним,
С тобой, дитя высокой жажды,
И мы его обороним:

Непобедимого, прямого,
С могучим смехом в грозный час,
Находкой выхода прямого
Ошеломляющего нас.

.....
И материнская забота
Ее понятна мне — о том,
Чтоб ладилась моя работа
И крепла — на борьбу с врагом.

Не пушкинская «милость к падшим», а «борьба с врагом» вдруг оказалась призванием поэтической музыки. Пафос этот, судя по всему, продержался недолго, примирение поэта с тираном, для которого «что ни казнь» — «то малина», — не могло состояться. Тема догнала Мандельштама через год, ее подлинным финалом стал второй арест по ложному доносу и смерть поэта в пересыльном лагере под Владивостоком.

ВИНОГРАД

Мандельштам, конечно, знал пушкинское стихотворение «Виноград», хотя вряд ли видел исключительной красоты рисунок к нему с тщательно прорисованными прозрачными продолговатыми ягодами. Но тема «винограда» в его поэзии связана с Пушкиным не столько по происхождению, сколько по сложной цепи ассоциаций.

В «Шуме времени», описывая исаковское издание Пушкина, Мандельштам сравнил стихи в нем с военным строем: «...Шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами, и ведут их, как полководцы, разумные, четкие годы включительно по тридцать седьмой». Тут не обошлось без — осознанного или нет — влияния вступительных строф пушкинского «Домика в Коломне»:

Как весело стихи свои вести
Под цифрами, в порядке, строй за строем,
Не позволять им в сторону брести,
Как войску, в пух рассыпанному боем!
Тут каждый слог замечен и в чести,
Тут каждый стих глядит себе героем.

А стихотворец... с кем же равен он?
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

С военным строем, только не парадным, а боевым, Манделъштам сравнил в стихах 1917 года ряды виноградных кустов:

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки.

«Золотистого меда струя из бутылки текла...»

«Старинная битва» — читай старинная гравюра²¹, битва, застывшая под резцом гравировщика, остановленное время, мгновение, уловившее в битве строй, порядок и красоту. Виноградные гряды подобны такой «старинной битве» тем, что являют образ идеальной формы — сложной, упорядоченной и гармоничной. Так «летучие батальоны» стихотворных строк оказываются с виноградными грядами в родстве.

В этом контексте проясняется образ из стихотворения «К немецкой речи» (1932):

Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.

«Виноградная строчка» предваряется в этих стихах темой вина в немецком эпитафическом из Клейста: «Друг! Не упusti (в суе) самое жизнь. / Ибо годы летят / И сок винограда / Недолго еще будет нас горячить!» Это — апелляция к романтической метафоре хмеля поэзии, но для Манделъштама виноград — это не столько хмель поэзии, сколько ее строй и ее живительная свежесть, как сказано в близком по времени стихотворении «Батюшков»:

Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык.

²¹ См.: Битов Андрей. Пятое измерение. На границе времени и пространства. М., 2002. С. 390.

Так что виноград ассоциируется у Мандельштама и со стихотворной строкой, и с поэзией вообще. К.Ф. Тарановский писал, что «метафора винограда как поэзии была дана намеком уже в “Грифельной оде” (1923), самом сложном стихотворении Мандельштама о творческом процессе: “Плод нарывал. Зрел виноград”»²². В «Грифельной оде» виноград зреет в самом плотном пушкинском контексте, и это органично в той мере, в какой Пушкин представляет для Мандельштама за всю поэзию вообще. Конкретнее виноград поэзии увязан с Пушкиным в стихотворении 1930 года «Дикая кошка — армянская речь...»:

Были мы люди, а стали — людье,
И суждено — по какому разряду? —
Нам роковое в груди колотье
Да эзерумская кисть винограду.

Комментаторы прямо указывают на пушкинское «Путешествие в Арзрум» как адрес последней строки²³ — между тем виноград там ни разу не упомянут. Всё это стихотворение — последование пушкинской поездки на Кавказ (как и другие стихи армянского цикла, как и прозаическое «Путешествие в Армению»), но при этом Мандельштам убрал из окончательного текста прямую цитату из «Путешествия в Арзрум» («Там, где везли на арбе Грибоеда...») и самого Пушкина подменил: «Чудный чиновник без подорожной, / Командированный к тачке острожной», который «Черномора пригубил питье / В кислой корчме на пути к Эрзеруму», ушел в отдельный, примыкающий отрывок («И по-звериному воеет людье...»), а здесь остался совсем уж разведенный с Пушкиным «страшен чиновник — лицо как тюфяк», тоже, впрочем «командированный — мать твою так! — / Без подорожной в армянские степи». Так что темы декабристов на Кавказе («суждено — по какому разряду?») и Пушкина на Кавказе здесь проходят фоном для неочевидной темы личной — внезапного возрождения поэзии, какое произошло с Мандельштамом после армянской поездки. Последняя строка с виноградом звучит

²² Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 14. Широкий контекст этих строк воссоздан в книге: Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. P. 148–153.

²³ Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 506 (комментарий П.М. Нерлера).

внезапно, эмоционально немотивированно — но событие, в ней заключенное, мотивируется генетической связью в культуре, по этой связи и суждено автору «роковое в груди колотье да эрзерумская кисть винограду» — поэзия.

В армянском цикле виноград поэзии возникал и в стихах, написанных чуть раньше, той же по-пушкински плодотворной для Мандельштама осенью 1930 года (столетие «болдинской осени»!):

Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло,
Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хриплая охра.

И почему-то мне начало утро армянское сниться,
Думал — возьму посмотрю, как живет в Эривани синица,
.....
Я бестолковую жизнь, как мулла свой Коран, замусолил,
Время свое заморозил и крови горячей не пролил.

Ах, Эривань, Эривань, ничего мне больше не надо,
Я не хочу твоего замороженного винограда!

Потеря зрения и слуха, внезапное обретение нового зрения как будто во сне, не принесенная жертва («крови горячей не пролил»), страх, или сомнение, или оторопь перед вновь обретаемым даром — так преображаются у Мандельштама мотивы пушкинского «Пророка». За текстом — пятилетнее молчание 1925–1930 годов, «замороженное время» и «замороженный виноград» — спавшая в анабиозе поэзия, вернувшаяся к нему в Армении. Главное, что проступает в этих стихах поверх армянских красок — пушкинское понимание прямой зависимости между творческим даром и личной жертвой. Выходит, что «замороженный виноград» поэзии тоже оказывается по сути пушкинским, как и «эрзерумская кисть винограду», на которую поэт осужден «по разряду», по происхождению, по «избирательному средству» в истории и культуре.

Эта пушкинская привязанность незаимствованного мандельштамовского образа проявляется и в вариантах более далеких. Во втором «Ариосте» (1933, 1935), в потоке пушкинских реминисценций из «Каменного Гостя», «Медного Всадника», «Вакхической песни», встречаем рядом с прямым упоминанием Пушкина образное подобие «виноградной строчки»:

На языке цикад пленительная смесь
 Из грусти пушкинской и средиземной снесь,
 Как плющ назойливый, цепляющийся весь,
 Он мужественно врет, с Орландом куролесь.

«С Орландом куролесил» не только Ариосто, но и Пушкин, переведивший «Из Ариостова “Orlando Furioso”», и в переведенном им отрывке говорится про плющ-«павилику» при входе в пещеру, а потом в этом отрывке над той же пещерой появляется стихотворная арабская надпись, подобие плюща, — так что «плющ назойливый, цепляющийся весь» как образ стихотворной строки в равной мере может быть отнесен к Ариосту и к Пушкину («пленительная смесь / Из грусти пушкинской и средиземной снесь»), и в то же время он в образном родстве с «виноградной строчкой», насколько плющ в родстве с вьющимся виноградом²⁴.

Столь же отдаленный вариант образа встречаем в стихотворении 1937 года о Тифлисе («Еще он помнит башмаков износ...»):

И букв кудрявых женственная цепь
 Хмельна для глаза в оболочке света...

Здесь прямая пушкинская ассоциация совсем уж сомнительна²⁵, но связь с «виноградной строчкой» сохраняется: вспомним виноградные гряды, подобные старинной гравюре, «где курчавые всадники бьются в **кудрявом** порядке» — и так вернемся к началу, к боевому порядку поэтических строк в мандельштамовском «Шуме времени» и пушкинском «Домике в Коломне».

²⁴ Ср.: «Поэт XX века оставляет тайный шифр — запись о быстролетящем почерке Пушкина: “Плющ назойливый, цепляющийся весь”» // Кузьмина С.Ф. В поисках традиции: Пушкин — Мандельштам — Набоков. С. 118.

²⁵ С.Ф. Кузьмина видит в этих строках «память о черновиках гения» // Кузьмина С.Ф. В поисках традиции: Пушкин — Мандельштам — Набоков. С. 118.

ПЕТУХ

Всю жизнь вздрагиваю от этого крика.

Андрей Битов. Грузинский альбом

В стихах Мандельштама 1918–1920 годов трижды возникает мотив петушиного крика. В стихотворении с овидиевым названием «Tristia» петух кричит на фоне античного акрополя:

Я изучил науку расставанья
 В простоволосых жалобах ночных.
 Жуют волы, и длится ожиданье —
 Последний час вигилий городских.
 И чту обряд той петушиной ночи,
 Когда, подняв дорожной скорби груз,
 Глядели в даль заплаканные очи,
 И женский плач мешался с пеньем муз.

Кто может знать при слове «расставанье»,
 Какая нам разлука предстоит,
 Что нам сулит петушьё восклицанье,
 Когда огонь в акрополе горит,
 И на заре какой-то новой жизни,
 Когда в сеньях лениво вол жуёт,
 Зачем петух, глашатай новой жизни,
 На городской стене крылами бьёт?

Комментарий поясняет, что здесь мотивы 3-й элегии из 1-й книги «Скорбных элегий» Овидия налагаются на менее явные аллюзии из Тибулла (3-я элегия 1-й книги)²⁶, однако ни там, ни там нет петуха, занимающего центральное место в приведенных строфах, в которых и сама ночь расставания названа «петушиной», и к петуху отнесено вопрошание о будущем, о новой жизни. Петух что-то главное знает и о чем-то пророчествует — но о чем?

В стихотворении 1920 года, обращенном к Ольге Арбениной, на фоне античной и любовной темы, среди мрака ночи вновь вспоминается пение петуха:

²⁶ Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. С. 553 (комментарий А.Г. Меца).

За то, что я руки твои не сумел удержать,
 За то, что я предал соленые нежные губы,
 Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать.
 Как я ненавижу пахучие древние срубы!

.....
 Как мог я подумать, что ты возвратишься, как смел?
 Зачем преждевременно я от тебя оторвался?
 Еще не рассеялся мрак и петух не пропел,
 Еще в древесину горячий топор не врезался.

Мандельштам как будто бы сам дает указание на источник и смысл мотива — в статье «Слово и культура» (1921) он пишет: «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 землею была.

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

Указание, однако, ложное — в пяти книгах тристий Овидия петух не упомянут ни разу. Но ключ к образу Мандельштам все же оставил, связав своего петуха с темой повторения и радости узнавания — это, как нередко бывает в прозе Мандельштама, параллель и комментарий к «петушиной ночи» его «Tristia»:

О, нашей жизни скудная основа!
 Куда как беден радости язык!
 Всё было встарь. Всё повторится снова,
 И сладок нам лишь узнаванья миг.

Столь важная для Мандельштама тема (ср. также «Ласточка», 1920), конечно же, не нова, и похоже, что к Мандельштаму она пришла непосредственно из Блока, из таких, скажем, стихов:

Умрешь — начнешь опять сначала,
 И повторится все, как встарь:

Ночь, ледяная рябь канала.
Аптека, улица, фонарь.

Мандельштам словесно повторяет Блока, но у Блока тема звучит безысходно, а у Мандельштама — всегда радостно: «глубокая радость повторенья», «выпуклая радость узнаванья». И главным образом — это повторенье и узнаванье в поэзии, это «классическое вино», которым «пьянеет» поэт. Один из примеров такого опьянения Мандельштам называет в статье «А. Блок» (1921–1922) — блоковские «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...”»). Оба примера «обильных всходов» переключались в лирику Мандельштама — «злой мотор» стал предвестием рока в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920), а кричащий петух, соединившись с темой повтора и узнаванья, попал в «Tristia» и в статью «Слово и культура», а также в стихи к Арбениной и в загадочное стихотворение «Телефон» (1918), так что в отношении петуха «классическим вином» для Мандельштама оказался не Овидий, а Блок.

Однако и у Блока, и у Мандельштама петух на своих крыльях приносит в стихи и более глубокий метафизический контекст.

В стихотворении «Телефон» развернут сюжет назревающего ночного самоубийства — и в этот сюжет входит ожидание петушиного крика, с которым сравнивается звонок телефона:

На этом диком, страшном свете
Ты, друг полночных похорон,
В высоком строгом кабинете
Самоубийцы — телефон!

Асфальта черные озера
Изрыты яростью копыт,
И скоро будет солнце — скоро
Безумный петел прокричит.

А там дубовая Валгалла
И старый пиршественный сон:
Судьба велела, ночь решала,

Когда проснулся телефон.

.....
 И только голос, голос-птица
 Летит на пиршественный сон.
 Ты — избавленье и зарница
 Самоубийства — телефон!

Телефон, как «безумный петел», криком своим должен означить границу ночи и дня, жизни и смерти, за ним — «дубовая Валгалла», царство мертвых. Зачем Мандельштаму это сравнение, откуда этот «безумный петел», никак не связанный с реалиями стихотворения («высокий строгий кабинет» «на театральной площади»)? Форма «петел» выдает глубокую генеалогию образа: «Он же рече: глаголю ти Петре, не возгласит петел днесь, дондеже трикраты, отвержешися мене не ведети» (Евангелие от Луки, 22–34); «и абие, еще глаголющу ему, возгласи петел» (22–60). Этот «петел» есть во всех четырех Евангелиях (Мф 26–34, 75; Мк 14–30, 68, 72; Лк 22–34, 60, 61; Ин 13–38), в евангельских рассказах крик его звучит как предвестие отречения, предательства, Распятия, смерти Христовой, но вместе с тем и будущего торжества, Воскресения, нового мира — всего, что зреет и пророчится в событиях Гефсиманской ночи.

В культурном и религиозном сознании петух с этими событиями ассоциируется прочно; «петухи вообще прокляты, ибо по петушину крику от Христа отреклись трижды», — говорит один из героев Маркеса («Любовь во время чумы»).

У Блока петух не проклятый, но поет он **оттуда**, «из страны блаженной, незнакомой, дальней», то есть означает своим криком границу между миром **тем** — и этим. И главное, сохраняется инвариант евангельского сюжета — петух поет в предсмертную ночь, в самый «смертный час», непосредственно перед гибелью героя. В таком качестве — как предупреждение о близкой смерти — вошел блоковский мотив в «Поэму без героя» Ахматовой:

Крик петуший нам только снится,
 За окошком Нева дымится,
 Ночь бездонна — и длится, длится
 Петербургская чертовня...
 В черном небе звезды не видно,
 Гибель где-то здесь, очевидно...

И хотя сами сюжеты и у Блока, и у Ахматовой не имеют отношения к Евангелию, «крик петуший» привносит в них дальний отсвет Гефсиманской ночи с ее эсхатологическим пророчеством.

То же и в трех стихотворениях Мандельштама — в «античных» «Tristia» и «За то, что я руки твои не сумел удержать...» и в «современном» «Телефоне». «Петушьё восклицанье» в них — знак повторения чего-то извечного, узнавания **той самой ночи**, предвестие гибельного рассвета и пророчество «какой-то новой жизни».

С пушкинской «Сказкой о золотом петушке» мандельштамовский петух вряд ли как-нибудь связан. Но случайно ли в этой сказке на спице оказался именно петушок? Притом значение его усилено по сравнению с новеллой Ирвинга, у которого Пушкин позаимствовал сюжет: «У Ирвинга о талисмানে в виде медного петуха звездочет только рассказывает королю (сооружает же он медного всадника)»²⁷. Понятно, что сказочный золотой петушок от евангельского петуха очень далек. Однако же и он inferнален, зловещ, предвещает беду; по его крику уходят навстречу гибели два сына Дадона, а затем и сам Дадон, и, в конце концов, становится этот петушок орудием кары, в отличие от медного всадника у Ирвинга, который просто теряет свою силу. Сказка о золотом петушке оборачивается общей катастрофой — ну как тут не вспомнить, что «петухи вообще прокляты»?

Перед нами тот случай, когда разыскания в мандельштамовских поэтических образах неожиданно приводят к образам и сюжетам пушкинским.

МОРЕ

Море не раз появляется в поэзии Мандельштама с цитатами из Пушкина:

И море, и Гомер — все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

«Бессонница. Гомер. Тугие паруса» (1915)

²⁷ Ахматова А. О Пушкине. С. 21.

«Все движется любовью» — отсылка к Данте, к финальному стиху «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнце и светила»²⁸, — Мандельштам его вспомнит потом в конце статьи «А. Блок» («...от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант...») А «море черное», которое «шумит» — из финала «Путешествия Онегина», им обычно завершаются публикации пушкинского романа: «Лишь море Черное шумит...»²⁹ Море у Мандельштама «черное» и по названию, и по цвету — оно ночное, как и в пушкинской строфе («Немая ночь. Луна взошла...») Так что море в этих стихах не только гомеровское — оно освящено неназванными именами двух любимых поэтов и через эти имена увязано с темой всевластия любви. Прежде всего это море романтической пушкинской лирики, в основном южной, «шум» его — не только из строфы «Онегина», но и из элегии «Погасло дневное светило...» (где море тоже ночное, или точнее — вечернее): «Шуми, шуми, послушное ветрило, / Волнуйся подо мной, угрюмый океан...»; и из михайловской уже элегии «К морю»: «Твой грустный шум, твой шум призывный...», «Шуми, взволнуйся непогодой...» В обеих «морских» элегиях у Пушкина «все движется любовью», как и в «морских» строфах первой главы «Евгения Онегина» — «Я помню море пред грозою...» (XXXIII), «Придет ли час моей свободы?» (L). «Когда Пушкин писал о море, он вспоминал о женщине и о любви»³⁰.

Еще одна «морская», и вместе с тем эротическая, пушкинская элегия всплывает в связи с темой моря у Мандельштама — «Нереида» («Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду, / На утренней заре я видел Нереиду...»); Мандельштам напоминает о ней в стихотворении 1931 года «С миром державным я был лишь ребячески связан...»:

Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных
Я убежал к nereидам на Черное море...

²⁸ Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. 1. С. 95–96.

²⁹ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 98. Там же — о других реминисценциях в этом стихотворении.

³⁰ Фейнберг И.Л. Море в поэзии Пушкина // Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. М., 1985. С. 546.

Оказывается, всё, как у Пушкина: море — это «свободная стихия», а земля — мир насилия, тирании, как в пушкинском «К морю»: «Судьба земли повсюду та же: / Где капля блага, там на страже / Уж просвещение иль тиран». Все так и осталось, как прежде: «мир державный» с «грядущими казнями» и где-то вдаль — Черное море с nereидами, к которому можно было еще убежать. Мандельштам в 1917–1933 годах, до ареста, подолгу жил в Крыму, «юг и море были ему почти так же необходимы, как Надя», — писала Ахматова³¹. А северное, петербургское море Мандельштам как море и не воспринимал — если оно и появляется в стихах, то как петровско-государственная, а значит — тоже пушкинская тема, с ассоциациями из «Медного Всадника» («Адмиралтейство», 1913).

Но реально-географическое Черное море постепенно вытесняется в поэзии Мандельштама морем другим — сказочным и тоже пушкинским. Вытесняется уже в первом «Ариосте» (1933), где появляется «наше черноморье» — рядом с цитатой из сказочного Пролога к «Руслану и Людмиле» («...И мы бывали там. И мы там пили мед...») оно читается почти как «лукоморье», соединяет в себе и сказку, и Черное море из романтической пушкинской лирики:

И морю говорит: шуми без всяких дум,
И деве на скале: лежи без покрывала...

Здесь опять пушкинское обращение к морю — «шуми», затем — отсылка к пушкинскому тоже «морскому» и таинственно-любовному стихотворению «Буря» («Ты видел деву на скале...», «С ее летучим покрывалом...»), а перед этим Пушкин прямо назван — редчайший в поэзии Мандельштама случай. Но это самое «черноморье» произведено и от имени, дважды примененного Пушкиным в сказочной поэзии — «карлы» Черномора из сказочно-богатырской поэмы «Руслан и Людмила» и «дядьки Черномора» из «Сказки о царе Салтане». Мандельштам этих героев то ли спутал, то ли соединил в отрывке 1930 года:

Чудный чиновник без подорожной,
Командированный к тачке острожной,
Он Черномора пригубил питье
В кислой корчме на пути к Эрзеруму.

³¹ Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 210.

«Чудный чиновник» — конечно же, Пушкин, пустившийся без спросу путешествовать в Арзрум (по стопам его и ехал Мандельштам), а вот что за «питье» Черномора — сказать трудно: то ли это волшебное зелье карлы-невидимки (вместо пушкинской «шапки»), то ли само Черное море как сказочное питье дядьки Черномора, богатыря богатырей, выходящего из «вод морских» со своею дружиною. Так что если вернуться к «черноморью» из «Ариоста» — оно вместе и «лукоморье», и сказочное царство Черномора.

Южное море все дальше отодвигалось для Мандельштама в какую-то ирреальную даль, пока не стало ему совсем недоступно. Уже в ссылке, в апреле — мае 1935 года написано стихотворение «День стоял о пяти головах...» — по впечатлениям от дороги под конвоем в Чердынь, и в нем, рядом с именем Пушкина, как символ той, другой, отнятой жизни возникает уже не Черное, а «синее море»:

На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!
 Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо.
 Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!
 Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов,
 Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинovedов —
 Молодые любители белозубых стишков.
 На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!

К этим стихам есть пояснение Сергея Рудакова, бывшего свидетелем их создания: «...образы безумного пространства, расширяющегося, углубленного и понятого через “синее море” пушкинских сказок, море, по которому страдает материковая, лишенная океана Россия»³². Но все-таки страдает по «синему морю» здесь не «материковая Россия», а сам поэт, увозимый далеко от моря под конвоем нового «племени пушкинovedов», о котором Надежда Мандельштам рассказала: «В дорогу я захватила томик Пушкина. Оська (конвойный. — И.С.) так прельстился рассказом старого цыгана, что всю дорогу читал его вслух своим равнодушным товарищам. Это их О.М. назвал “племенем пушкинovedов”, “молодыми любителями белозубых стишков”, кото-

³² Письмо жене от 31 мая 1935 года // Ежегодник рукописного отдела Пушкинско-го Дома на 1993 год. С. 58.

рые «грамотеют» в шинелях и с наганами...»³³ Какими дружественными бы ни были отношения между Мандельштамом и его тогдашними конвоирами, нельзя не расслышать в «дармоедах» чужого слова, агитпропа — и «Пушкина чудный товар» не столько объединяет «дармоеда»-поэта с новым «грамотеющим» «племенем», сколько разделяет их. В самих словах о «чудном товаре» есть абсурд — соединение чуда поэзии (ср. «чудный чиновник без подорожной», «чудная власть» — из стихов на смерть Андрея Белого) с глубоко чуждым Мандельштаму понятием. Он вовсе не отдает Пушкина на откуп новому племени. Отсюда такая острая, так пронзительно выраженная тоска по «синему морю» пушкинских сказок, именно синему морю — сказочному. В сказках Пушкина — «О царе Салтане», «О рыбаке и рыбке» — море всегда синее, только раз «почернело синее море» — в конце «Сказки о рыбаке и рыбке». Черное море пушкинской романтической лирики «посинело» в его поздней сказочной поэзии — то же произошло и у Мандельштама. «Синее море» в этом стихотворении — это прежде всего отнятая свобода, а с нею и экспроприруемый у «дармоедов» Пушкин, и вообще поэзия, и собственно море, ставшее сказочной мечтой.

Все это переведено с образного на прямой лаконичный язык и отчасти опровергнуто в тогда же написанном четверостишии:

Лишив меня морей, разбега и разлета
И дав стопе упор насильственной земли,
Чего добились вы? Блестящего расчета:
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

Море отнято, а поэзия остается — шевелящиеся губы у Мандельштама означают процесс сочинения стихов³⁴. Земля опять связана с насилием, а море почти уравнено с поэзией как высшая, но отчуждаемая ценность.

В стихах воронежских тетрадей 1935–1937 годов тоска по морю дает себя знать в постоянных морских мотивах, и рядом с ними все сильнее звучит тема неба — его не отнять.

³³ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 63.

³⁴ К.Ф. Тарановский писал: «Образ шевелящихся губ у Мандельштама — излюбленная метафора поэтического творчества» (Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 192). В том и дело, что не метафора, а буквальное отражение творческого процесса, описанного в воспоминаниях его вдовы (Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 214–221).

1935-й ГОД

В рецензии 1935 года на сборник стихов поэтессы Адалис Мандельштам писал: «Когда я читал книжку Адалис, у меня было ощущение, будто я одновременно нахожусь и в степи, где по жесткой смете “на базе бурого угля” строится новый город, и в Армении на голубых рудниках Арагаца, и на улице Архангельска, где “рабочая ночь” пахнет озоном и северолесом, и в совхозе “Бурное”, где сидят в полумраке на соломенных тюфячках за удивительной беседой о социализме и скрипке Гварнери».

В характерный раскачанный ритм мандельштамовской прозы здесь введен материал и словарь сугубо советский; «рабочая ночь» взято в кавычки как цитата чужого языка, и она совмещена с реминисценцией из пушкинского «Каменного Гостя»: «“рабочая ночь” пахнет озоном и северолесом» — «ночь лимоном / И лавром пахнет...»³⁵ В северный производственный контекст (с «беседой о социализме») привносится поэтический образ мадридской южной ночи, разговор о стихах советской поэтессы подсвечивается словами пушкинской Лауры, юной красавицы, певицы, любовницы.

Подобное контрастное совмещение советской реальности с отсылкой к Пушкину есть и в воронежских стихах 1935 года:

Наушнички, наушники мои!
 Попомню я воронежские ночки:
 Недопитого голоса Аи
 И в полночь с Красной площади гудочки...

Ну как метро? Молчи, в себе таи,
 Не спрашивай, как набухают почки,
 И вы, часов кремлевские бои, —
 Язык пространства, сжатого до точки...

Реальный комментарий к этим стихам дал К.Ф. Тарановский: «Поэт в полночь слушает радиопередачу известий из Москвы, сопровождаемую боем кремлевских курантов. Кто слушал эту передачу, знает, что сначала доносится шум с Красной площади, затем несколько авто-

³⁵ В статье «А. Блок» (1921–1922) Мандельштам прямо цитирует эту пушкинскую строчку, но ошибочно отсылает к «Пиру во время чумы».

мобильных гудков и, наконец, начинается торжественный бой часов. Но поэт слышит и другие голоса, голоса прошлой жизни, которую он не успел насладиться (голоса недопитого знаменитого шампанского, воспетого Пушкиным и Блоком). Вопрос, начинающий вторую строфу, свидетельствует об авторском интересе к современности, к постройке московского метро (вопрос задается с симпатией, о чем свидетельствует интимная интонация частицы “Ну” в этом вопросе)³⁶.

Шампанское Аи воспето Пушкиным многократно, в частности — дважды в «Евгении Онегине», и оба раза — в сравнении и в любовном контексте. К мандельштамовскому стихотворению имеет непосредственное отношение тот фрагмент из «Путешествия Онегина», где Пушкин сравнивает с Аи оперу Россини — звуки льющихся оперных голосов:

Но уж темнеет вечер синий,
 Пора нам в оперу скорей:
 Там упоительный Россини,
 Европы баловень — Орфей.
 Не внемля критике суровой,
 Он вечно тот же, вечно новый,
 Он звуки льет — они кипят,
 Они текут, они горят,
 Как поцелуи молодые,
 Все в неге, в пламени любви,
 Как зашипевшего Аи
 Струя и брызги золотые...
 Но господа, позволено ль
 С вином равнять do-re-mi-sol?

Как ссыльный Пушкин в Одессе упивался звуками Россини, сравнивая их действие с шампанским, так теперь ссыльный Мандельштам в Воронеже упивается звуками радионовостей из Москвы — и так же сравнивает их с пьянящим действием Аи. Пушкинское сравнение органично, мандельштамовская метафора неожиданна, контрастна — но зачем-то она ему нужна!

1935-й год стал для Мандельштама переломным — после ареста, в ссылке у него вновь появляется желание вписаться в советскую

³⁶ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 196.

жизнь. Перелом этот выражен в «Стансах» 1935 года, само пушкинское название которых уже настраивает на тему примирения с современностью — по аналогии с пушкинскими «Стансами» 1826 года. Пушкин тут призван как авторитет, как исторический и поэтический прецедент лояльности, к которой так стремится теперь Мандельштам:

Я не хочу среди юношей тепличных
Разменивать последний грош души,
Но, как в колхоз идет единоличник,
Я в мир вхожу — и люди хороши.

Люблю шинель красноармейской складки —
Длину до пят, рукав простой и гладкий
И волжской туче родственный покрой,
Чтоб, на спине и на груди лопатясь,
Она лежала, на запас не тратясь,
И скатывалась летнею порой.

Проклятый шов, нелепая затея,
Нас разлучили, а теперь — пойми:
Я должен жить, дыша и большевея
И перед смертью хорошея —
Еще побыть и поиграть с людьми!

Своему примирению с советской действительностью Мандельштам ищет художественное оправдание, оно поэту необходимо — только эстетическое примирение для него и возможно. В «Стансах» он находит эстетический критерий в «шинели красноармейской складки», в двух других примерах этот критерий привносится в текст с реминисценциями из Пушкина. Советские реалии подсвечиваются пушкинскими образами, и так происходит безотчетная поэтизация непоэтического — будней архангельских рабочих или новостей из радиоприемника.

В стихах Адалис Мандельштама привлекает то, что он называет «убежденностью поэтического дыхания или выбором того воздуха, которым хочешь дышать». Именно такой выбор и делает теперь Мандельштам (ср. позже в «Стихах о неизвестном солдате»: «Я ль без выбора пью это варево..?»), и в «Стансах» он говорит о том, что этому выбору мешало:

Подумаешь, как в Чердыни-голубе,
 Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,
 В семивершковой я метался кутерьме!
 Клевещущих козлов не досмотрел я драки:
 Как петушок в прозрачной летней тьме —
 Харчи да харк, да что-нибудь, да враки —
 Стук дятла сбросил с плеч. Прыжок. И я в уме.

Тут и собственное полубезумие после ареста, и отголоски клеветы и литературных скандалов вокруг Мандельштама (пощечину Алексею Толстому он дал буквально за неделю до ареста), и тема доносительства — «стук дятла» (Мандельштамы подозревали, что арест был вызван доносом одного литератора³⁷). При этом мотив не досмотренной драки «клевещущих козлов», имеющий конкретное биографическое наполнение, имеет также и неожиданную в таком контексте поэтическую параллель — в пушкинском «Графе Нулине»:

Наталья Павловна сначала
 Его внимательно читала,
 Но скоро как-то развлеклась
 Перед окном возникшей дракой
 Козла с дворовою собакой
 И ею тихо занялась.

Может быть, отсюда же прилетел и мандельштамовский «петушок»:

Индейки с криком выступали,
 Вослед за мокрым петухом...

И у Пушкина, и у Мандельштама ряд зоокартинок прерывается внезапным событием:

...Вдруг колокольчик зазвенел.

У Мандельштама таким событием становится «прыжок», описанный в воспоминаниях Надежды Яковлевны: по приезде в Чердынь,

³⁷ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 105–110.

полубезумный, он в больнице выпрыгнул из окна, и это вернуло его в сознание — «Прыжок. И я в уме»³⁸. Пушкинская зарисовка скотного двора носит нарочито сниженный юмористический характер — сознательная или бессознательная отсылка к ней в «Стансах» снимает драматизм с предарестных воспоминаний, облегчает примирение с реальностью. И дальше «Стансы» идут как по накатанному:

Я должен жить, дыша и большевея,
Работать речь, не слушаясь — сам-друг, —
Я слышу в Арктике машин советских стук...

Таким образом Пушкин в 1935 году помогал Мандельштаму определиться в отношениях с современностью³⁹.

ПРОРОК

В стихотворении «Пророк» Пушкин совместил свое лирическое Я с образом библейского пророка и поэзию отождествил с жертвенным пророческим служением. Такая радикальная постановка вопроса о феномене поэта и смысле творчества вынесла «Пророка» в центр философского спора, открытого статьей Владимира Соловьева «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) и продолженного впоследствии горячими суждениями о С. Булгакова, С.Л. Франка, Вяч. Иванова — последний считал, что Пушкин не смешивал пути пророка и поэта, понимал различие этих путей как «двух разных видов божественного посланничества» («Два маяка», 1937)⁴⁰.

Мандельштам тоже как будто поучаствовал в этом споре — стихотворением 1910 года:

Как облаком сердце одето
И камнем прикинулась плоть,
Пока назначение поэта
Ему не откроет Господь:

³⁸ Там же. С. 67–72.

³⁹ Ср. блоковское: «Пушкин! Тайную свободу / Пели мы вослед тебе! / Дай нам руку в непогоду, / Помоги в немой борьбе!» («Пушкинскому Дому», 1921).

⁴⁰ Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–XX век. С. 257.

Какая-то страсть налетела,
Какая-то тяжесть жива;
И призраки требуют тела,
И плоти причастны слова.

Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен.
Но тайные ловит приметы
Поэт, в темноту погружен.

Он ждет сокровенного знака,
На песнь, как на подвиг готов:
И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.

Здесь слышатся мотивы двух пушкинских стихотворений, которые принято противопоставлять, — «Пророка» и «Поэта» вместе. Сон души до времени, прямое откровение свыше, преображение, тайнознание, но никакого разрыва между житейской и творческой ипостасями, как в пушкинском «Поэте», напротив того — мужественная готовность к подвигу поэзии.

«В тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы» (Вл. Ходасевич. «Окно на Невский. 1. Пушкин», 1922)⁴¹, в том смысле решил, что задал парадигму отношения к словесному творчеству как к жертвенному служению по завету с самим Всевышним. Именно такое отношение выразил своим стихотворением Мандельштам, но выразил декларативно-витийственно, в форме не столь бесспорной, как у Пушкина, — может быть, поэтому оно и не было им при жизни напечатано. Во всяком случае об этих стихах не скажешь, как сказал Вл. Соловьев о «Пророке», что они являются «прямым поэтическим самосвидетельством»⁴², — гораздо более убедительно по интонации звучат строки, написанные через два года, хотя и вне связи с творчеством:

⁴¹ Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 489–490.

⁴² Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 332.

И думал я: витийствовать не надо,
Мы не пророки, даже не предтечи...

«Лютеранин» (1912)

Однако пророческое самоощущение всегда жило в Мандельштаме как ощущение судьбы, данной ему вместе с именем. Напомним, что «Мандельштам» в переводе с идиш означает «ствол миндаля» и соотносится с миндальным жезлом первосвященника Аарона, который, согласно Библии, расцвел в скинии пророков (Числа 17.1–10), то есть явил собой чудо, которым Господь отметил избранника. Закрепленную в имени связь с библейскими пророками Мандельштам оправдал пророческой силой слова, но речь у нас не об этом, а об отзвуках пушкинского «Пророка» в его лирике.

Они станут вновь слышны лишь в армянских стихах 1930 года, когда поэзия вернется к Мандельштаму после пятилетнего молчания:

Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло,
Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да хриплая охра.

Сюжет «Пророка» уже не декларируется, а **происходит** — поэтический дар обретается через утрату зрения и слуха, через какой-то сон-анабиоз в замороженном времени, через жертву, которая самому поэту кажется недостаточной:

Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил,
Время свое заморозил и крови горячей не пролил.

А потому и дар поэзии отвергается как незаслуженный, а значит — неполноценный:

Ах, Эривань, Эривань, ничего мне больше не надо,
Я не хочу твоего замороженного винограда!⁴³

Здесь нет завета со Всевышним, объявленного Мандельштамом, вслед Пушкину, в ранних стихах, но есть пушкинский императив искупления поэтического дара личной судьбой. «Замороженный виноград» поэзии — контраст пушкинскому «глаголом жги сердца лю-

⁴³ О винограде как метафоре поэзии см. выше этюд «Виноград».

Отрывок от 6 июня 1931 года — апофеоз темы «Пророка», художественно достоверный факт полного осознания Мандельштамом пророческой силы и цены поэтического слова.

И, кажется, в последний раз один из мотивов «Пророка» возникает у Мандельштама в неожиданном контексте — в «Стансах» 1935 года⁴⁷:

Я должен жить, дыша и большевея,
Работать речь, не слушаясь — сам-друг, —
Я слышу в Арктике машин советских стук...

Последний стих заставляет вспомнить о тайнослышании, данном пушкинскому пророку — «И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольней лозы прозябанье...» Вот пример, как использование дара на пользу идеологии, хоть и совершенно искреннее, ставит стихи на грань невольной пародии.

ПАМЯТНИК

Тема пушкинского «Памятника» — классическая, Мандельштам тоже на эту тему высказался, и не раз. Его «Памятник» рассыпан по нескольким стихотворениям 1935–1937 годов — тема начинает звучать после знаменитой фразы, которую услышала от него Ахматова в феврале 1934 года: «Я к смерти готов», после первого ареста и двух попыток самоубийства в мае — июне 1934 года, на Лубянке и потом в Чердыни. Перейдя за этот рубеж, Мандельштам в двух стихотворениях весны 1935 года говорит о себе **оттуда**, из послесмертия:

Это какая улица?
Улица Мандельштама.
Что за фамилия чортова —
Как ее не вывертывай,
Криво звучит, а не прямо.

⁴⁷ О других пушкинских реминисценциях в этих стихах см. выше этюд «1935-й год».

Мало в нем было линейного,
 Нрава он не был лилейного,
 И потому эта улица
 Или, верней, эта яма
 Так и зовется по имени
 Этого Мандельштама...

Эти стихи о сомнительной посмертной славе — парадоксальная параллель к строчкам пушкинского «Памятника»: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой / И назовет меня всяк сущий в ней язык...». Есть тут и предчувствие собственной могилы — в общей лагерной яме. Более близкая параллель, и уже с прямыми реминисценциями из Пушкина, слышна в другом стихотворении весны 1935 года⁴⁸:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,
 И то, что я скажу, заучит каждый школьник:
 На Красной площади всего круглей земля
 И скат ее твердеет добровольный.

На Красной площади земля всего круглей,
 И скат ее нечаянно раздольный,
 Откидываясь вниз, до рисовых полей, —
 Покуда на земле последний жив невольник.

Пространство этого стихотворного памятника — уже не улица-яма, а Красная площадь, переходящая во всемирное пространство освобожденной земли, вплоть «до рисовых полей» Китая⁴⁹ (внешний повод к именно такому расширению, очевидно — «китайская стена» Кремля). Размах посмертной славы — не меньше пушкинского: у Пушкина — «Доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пит», у Мандельштама — «Покуда на земле последний жив невольник»; да только суть этой славы в другом. Пушкин говорит собственно о поэзии, о ее победе над смертью, о том, что душа его в лире спасется, и уж потом — о нравственном действии поэтического слова («Что чувства добрые я лирой пробуждал...» и т. д.). Мандельштам прежде всего утверждает на века статус Красной площади как центра

⁴⁸ Впервые отмечено в кн.: Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 191–192.

⁴⁹ Там же. С. 195.

мира, как *пыла земли*⁵⁰ — в этом утверждении и состоит засмертная пророческая сила его слова. В пушкинском «Памятнике» судьба поэзии увязана с посмертной судьбой души, в мандельштамовском — с социальной геополитикой, с «мировой революцией».

Тему могилы поэта, скрытую в пушкинском «Памятнике», Мандельштам обнажил буквально — «Да, я лежу в земле, губами шевеля...»; у Пушкина «душа в заветной лире» от тела отделяется и речь идет о ее посмертной жизни в слове, у Мандельштама слово поэта исходит прямо из могилы, а могила-то — как будто на Красной площади, еще один мавзолей! И это пишет ссыльный... От ямы имени Мандельштама до царственной могилы в центре Земли — вот амплитуда возможностей мандельштамовского надгробного монумента. Таким неявным образом Мандельштам подхватывает еще одну тему пушкинского «Памятника» — тему царственного статуса поэзии, вечную коллизию «Поэт и Царь». Только у Пушкина это вертикальная метафора — «Вознесся выше он главою непокорной / Александрийского столпа» (Александровской колонны на Дворцовой площади Петербурга), а у Мандельштама Красная площадь как метафора надмогильного памятника поэту простирается бесконечно вширь, до горизонта — «до рисовых полей». Но в обоих «Памятниках» упомянуты центральные царские площади — оба поэта словно тягнутся по статусу с царями.

Пушкинскую тему царственности поэта («Ты царь» — из сонета «Поэту») Мандельштам пережил по-своему — «чудная власть» поэзии («Голубые глаза и горячая лобная кость...», 1934), для него определялась тем, что за поэзию убивают⁵¹. В 1933 году стихотворением «Мы живем, под собою не чуя страны...» он бросил вызов «кремлевскому горцу», вступил с ним в прямое личное единоборство, а в 1935-м уже из ссылки оформил это одним стихом: «...И меня только равный убьет»⁵². И неслучайно мотивы «Памятника» вновь возникают в оде Сталину 1937 года, в которой иное развитие получают отношения «поэта и царя», и лирический сюжет привязан к Красной пло-

⁵⁰ Там же. С. 194.

⁵¹ «...О.М. упорно твердил свое — раз за поэзию убивают, значит, ей воздают должный почет и уважение, значит, ее боятся, значит, она — власть» (Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 200).

⁵² Приписано к стихотворению 1931 года «За гремучую доблесть грядущих веков...»

щади — «чудной площади» — и мавзолею, на трибуне которого ему видится Сталин («Он свесился с трибуны, как с горы, / В бугры голов»). А развивается сюжет так, что художник, воспев властителя, уступает ему «чудную власть», уходит с царской площади в небытие, уменьшаясь и растворяясь в толпе — вплоть до умирания:

Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я сказать, что солнце светит⁵³.

Здесь та же логика, что в классических «Памятниках», включая и пушкинский — я умру, а слово мое будет жить, при этом «солнце» читается в контексте оды не только как символ жизни вообще, но и как «солнце Сталина» — обычная для тех времен риторика. Посмертная слава тоже отдается поэтом ему, великому тезке-«близнецу», такая вот происходит подмена, и в веках звучит уже не имя поэта, как у Пушкина, а имя отца народов:

Есть имя славное для сжатых губ чтеца —
Его мы слышали и мы его застали.

Вместо шевелящихся губ поэта здесь «губы чтеца», транслятора славословий, а поэт от себя отказывается полностью — такой парадоксальный получается «Памятник». И в этом отношении ода — путь к написанному вскоре «Стихам о неизвестном солдате», в которых реминисценция из пушкинского «Памятника» — «Всяк живущий меня назовет» — мелькнула в процессе работы, но осталась в черновиках⁵⁴, и это понятно: «всяк живущий» назовет другого, чья могила будет в мавзолее на Красной площади, а поэт погибнет как неизвестный солдат и ляжет в общей могиле, в лагерной яме, так что из двух вариантов могилы сбудется первый, как сбудется и строчка «И меня только равный убьет».

⁵³ Параллель с пушкинским «Памятником» отмечена в статье: Месс-Бейер Ирина. Мандельштам и Пушкин: уроки свободы // Russian Language Journal. Vol. 53. P. 311.

⁵⁴ См.: Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. С. 552.

ЛЕС

Творчество Мандельштама, при всех изменениях его поэтики, является собой единый текст. В основе этого единства — ряд устойчивых образов, которые блуждают по его поэзии и прозе разных лет, развиваются, переходят один в другой, цепляются друг за друга, выстраиваются в цепочки, собираются в гнезда и вместе образуют целостный и многомерный художественный мир. Некоторые из них описаны и осмыслены исследователями⁵⁵, другие пока не привлекали к себе особого внимания. К числу последних относится образ леса — конечно, при анализе отдельных стихотворений он так или иначе комментировался, но более общая задача состоит в том, чтобы проследить метаморфозы этого образа на протяжении творчества, увидеть его истоки и контекстуальные связи, весь его спектр и смысловой объем.

Прежде всего отметим, что лес у Мандельштама почти всегда — сложная метафора, далеко уведующая читателя от леса как такового. Только в редких случаях, в нескольких ранних стихотворениях, лирический герой оказывается в пространстве собственно леса, но и тогда это либо сон («Мой тихий сон, мой сон ежеминутный — / Невидимый, замороженный лес...», 1908), либо сверхреальный лес как символ «сумрачной жизни» («Воздух пасмурный влажен и гулок...», 1911), либо лес литературный, проекция другого знакового текста, как в стихотворении «Отчего душа так певуча...» (1911), где строка «Я блуждал в игрушечной чаше» не может восприниматься иначе как на фоне первых терцин «Божественной комедии» («Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу...», пер. М. Лозинского). Во всех этих случаях образ леса не обладает реальностью — он изначально относится к области культуры и метафизики, и при этом занимает маргинальное место в образной системе раннего Мандельштама.

Но уже в программных текстах 1912–1913 годов метафора леса служит образному воплощению центральных идей акмеизма. Два таких параллельных, тесно связанных между собою текста — стихотворение «Notre Dame» (1912) и статья «Утро акмеизма» (1912, 1913?): в стихах и в прозе идет созревание новой поэтической идеологии, поиск адекватных ей образов в природе и культуре. В «Notre Dame» таким

⁵⁵ См., например, классическую работу К.Ф. Тарановского о пчелах и осах в поэзии Мандельштама (Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 123–164).

образом оказывается готический собор, уподобленный первочеловеку («Как некогда Адам, распластывая нервы, / Играет мышцами крестовый легкий свод») и одновременно — лесу («Стихийный лабиринт, непостижимый лес, / Души готической рассудочная пропасть»), в «Утре акмеизма» сравнение готического собора и человеческого организма развивается в пользу последнего: «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». Как видим, в обоих случаях мерилom сложности и органичности избирается лес.

Само по себе сравнение собора и леса не принадлежит исключительно Мандельштаму и может восходить к самым разным источникам. Среди них назывались предисловие Валерия Брюсова к книге Николая Клюева «Сосен перезвон»⁵⁶, роман Ж.К. Гюисмана «La Cathédrale»⁵⁷, а М.Л. Гаспаров по этому поводу писал: «“Лес” применительно к готическому собору — расхожая метафора (даже у Гоголя: “лес сводов”, “отпечаток... тесно сплетенного леса, мрачного и величественного, где топор не звучал от века”), но главный для всякого читателя 1912 г. подтекст — популяризированные символистами “Correspondances” Бодлера: “Природа — это храм, где из живых колонн порой исходят неясные слова; и человек проходит сквозь лес символов, дружески взирающих на него”, и в этом лесу смешиваются и соотносятся звуки, запахи и краски, увлекая душу в беспредельность. Полемика против символизма продолжается: у них природа была нерукотворным храмом, у Мандельштама рукотворный храм становится природой»⁵⁸.

Но если Мандельштам и заимствовал метафору собора-леса — из Брюсова, из Бодлера или из общекультурной памяти как «расхожую метафору», то в дальнейшем она имела причудливое развитие в его поэзии, уже не связанное с источником. В исходной точке этой истории собор-лес у Мандельштама соединяет в себе целый комплекс эс-

⁵⁶ Лекманов О.А. Осип Мандельштам. М., 2004. С. 47.

⁵⁷ Steiner P. Poem as Manifesto: Mandel'stam's «Notre Dame» // Russian Literature. 1977. Vol. 5. Iss. 3. P. 243.

⁵⁸ Гаспаров М.Л. О русской поэзии. С. 268.

тетических идей: он знаменует ту вертикаль, на которой происходит преодоление «тяжести недоброй», претворение материала в культурную и духовную ценность («Бульжник под руками зодчего превращается в субстанцию»), он символизирует рациональность и одновременно органичность культурного строительства, к которому призывает поэт в «Утре акмеизма». Кроме того, собор-лес зрительно воплощает важную для Манделъштама тему архитектурного строя и культуры в целом, и отдельной личности — это проясняется, если привлечь к нашей теме статью «Петр Чаадаев» (1914), в начале которой Манделъштам говорит о «строе» и «архитектуре» личности Чаадаева, о «потребности единства, определяющей строй избранных умов», о «готической мысли» Чаадаева, «возносящей к небу свои стрельчатые башни», — и от этих архитектурных образов переходит уже к лесу: «Мысль Чаадаева — строгий перпендикуляр, восставленный к традиционному русскому мышлению. Он бежал, как чумы, этого бесформенного рая. <...> Там, в лесу социальной церкви, где готическая хвоя не пропускает другого света, кроме света идеи, укрывалась и созревала главная мысль Чаадаева, его немая мысль о России». Мы видим, что лес — это еще и порядок, рукотворный, но «непостижимый», это сложное, вертикально ориентированное единство, в котором строгость восставленного перпендикуляра измеряется строительным инструментом — отвесом («С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес» — «Notre Dame»). Так уравнивается и отчасти приземляется устремленность ввысь собора-леса — это принципиально важно в системе ценностей Манделъштама («Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить» — «Утро акмеизма»); строителю культуры и создателю красоты необходим «хищный глазомер простого столяра» («Адмиралтейство», 1913). Забегая вперед, скажем, что и позже, и в совсем других контекстах лес у Манделъштама будет соседствовать с отвесом («Нашедший подкову», 1923) и рифмоваться с ним («Грифельная ода», 1923, 1937).

Главное в метафоре собора-леса, что очевидно и без всякого поясняющего контекста, на уровне непосредственного восприятия, — это взаимоотражение и взаимопроникновение природы и культуры. Этой мысли специально посвящено стихотворение 1914 года:

Природа — тот же Рим и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи

В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи...

Здесь метафора перевернута: роща уподоблена колоннаде, уже не готической «башне стрельчатой», а классической римской колоннаде, а в крымском стихотворении 1915 года «У моря ропот старческой гитары...» метафора снова перевернута и колонная галерея Капитолия видится как «лес столпов холодных». Но в этих стихах, так же, как в стихотворении «Реймс и Кельн» (1914), в котором рифмуются «сбор» и «стрельчатый бор», и в стихах о Казанском соборе в Петербурге («Сквозь рощу портиков идешь» — «На площадь выбежав, свободен...», 1914) уже чувствуется некоторый автоматизм стертой от употребления метафоры, которая была столь живой и значимой для поэта в момент созревания акмеистических идей. Но главное содержание метафоры леса, к чему бы она ни применялась, сохраняется на протяжении всей ее истории в творчестве Мандельштама — лес у него, как правило, связан с духовной деятельностью человека, с творчеством, с культурным строительством, с музыкой или поэзией. Лес так и не появится у Мандельштама в простоте своей — он почти всегда будет природой, увиденной в культуре, или культурой, отраженной в природе. Один из наглядных тому примеров периода «Камня» — стихотворение «Равноденствие» (1914), которое начинается с того, что «есть иволги в лесах», но эти «леса» оказываются пространством поэзии, и пространством прежде всего звучащим, аналогом «метрики Гомера».

Способность леса звучать и резонировать выходит на первый план в дальнейшем развитии образа, соединяясь с его архитектурной составляющей: именно такое обогащение и видоизменение метафоры собора-леса мы видим в стихотворении о соборах московского Кремля — «О, этот воздух, смутно пьяный...» (1916):

Соборов восковые лики.
Колоколов дремучий лес,
Как бы разбойник безъязыкий
В стропилах каменных исчез.
.....
Успенский, дивно округленный,
Весь удивленье райских дуг,
И Благовещенский, зеленый,
И, мнится, заворкует вдруг.

Соборы звучат — и в этом своем качестве сближаются с лесом, и это уже не стройный хвойный готический лес, а более соответствующий кремлевским соборам лес «зеленый», то есть лиственный, «воркующий». В образе леса теперь акцентирована не зрительная его сторона, а звук — лес как метафора произведения искусства перемещается последовательно из сферы архитектуры в сферу музыки и поэзии. Последнее по времени появление собора-леса в поэзии Мандельштама — стихотворение 1930 года о руинах храма в Армении: «Не развалины — нет, — но порубка могучего циркульного леса, / Якорные пни поваленных дубов звериного и басенного христианства...» Собор-лес лежит в руинах, а жизнь метафоры продолжается в другом смысловом и образном пространстве.

В стихотворении 1918 года, написанном под впечатлением вокального вечера, где исполнялись песни Шуберта на стихи Гете, Мюллера и Гейне, противопоставлены два леса:

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.
 Нам пели Шуберта — родная колыбель!
 Шумела мельница, и в песнях урагана
 Смеялся музыки голубоглазый хмель!

Старинной песни мир — коричневый, зеленый,
 Но только вечно-молодой,
 Где соловьиных лип рокошующие кроны
 С безумной яростью качает царь лесной.

«Стрельчатый лес органа» (отголосок готического собора-леса) здесь остается за скобками и воспринимается как чужой, т.к. противопоставлен «родной колыбели» романтических песен Шуберта, а мир этих песен описан как звучащий лес — «коричневый, зеленый», с «рокошующими кронами» лип. Лесные реалии, упомянутые Мандельштамом, исследователи если и находят в песнях Шуберта, то с трудом⁵⁹: это лесное царство — не отчет о содержании песен, а метафорический образ их звучания.

Лес как метафора музыки и поэзии — устойчивый мандельштамовский образ, не заимствованный, принадлежащий его собственно-

⁵⁹ Мандельштам Осип. «Полон музыки и муки...» / Сост., вступ. статья и комм. Б.А. Каца. Л., 1991. С. 41.

му поэтическому миру; апофеоз этой метафоры — «лес прекрасный» парадоксальных «Стихов о русской поэзии» (1932), по поводу которых Елена Осьмеркина (и наверняка не она одна) недоумевала: «какое отношение имеет мандельштамовский лес к русской поэзии»?⁶⁰ Мы можем указать на один поэтический источник, который наверняка способствовал рождению и оформлению этого образа — стихотворение Пушкина «Поэт». Мандельштам сам подсказал нам этот источник в статье «О собеседнике» (1913), где процитировал из него ровно те строки, в которых говорится про лес как стихию поэта: «Обыкновенно человек, когда имеет что-нибудь сказать, идет к людям, ищет слушателей; — поэт же наоборот, — бежит “на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы”». Эти «широкошумные дубровы» прочно отложились в мандельштамовской поэтической памяти — к ним восходит характеристика поэта Ивана Коневского в «Шуме времени» (1923): «он шумел трудными стихами, как лес шумит под корень», и к ним же восходят слова о «Божественной комедии» в «Разговоре о Данте» (1933): «Поэма самой густолиственной своей стороной обращена к авторитету — она всего широкошумнее, всего концертнее именно тогда, когда ее голубит догмат, канон, твердое златоустово слово»⁶¹. В этом описании поэмы как леса замечательно не только сравнительное «широкошумнее», но еще и прилагательное «густолиственной» — оно связывает и замыкает всю цепь лесных ассоциаций с именем Пушкина. В «Лесе» (1837) А.В. Кольцова именно с этого слова начинается строфа, метафорически говорящая о смерти Пушкина:

Густолиственный
Твой зеленый шлем
Буйный вихрь сорвал —
И развеял в прах.

Конечно, «Лес» Кольцова имеет отношение к мандельштамовскому образу леса поэзии (на это, согласно мемуарам Эммы Герштейн,

⁶⁰ Герштейн Эмма. Мемуары. С. 32.

⁶¹ К тому же источнику наверняка восходит слово «широкопасмурные» из мандельштамовского стихотворения «Люблю под сводами седьма тишины...» (1921), связанного с панихидой по Пушкину 14 февраля 1921 года — см. об этом статью «Смерть поэта».

обратил внимание еще А.А. Осьмеркин)⁶², но у Кольцова нет того зерна, из которого родился этот образ, — шума стихов, звучащего леса поэзии. Ведь и в приведенном наблюдении о «Божественной комедии» Мандельштам говорит: «всего широкошумнее, всего концертнее», имея в виду мощное концертное звучание симфонического оркестра или органа, а в другом месте сравнивает поэму уже непосредственно с органом, «поющим и ревушим».

Говоря о пушкинских источниках мандельштамовского леса, заметим, что в статье «О собеседнике», помимо процитированного «Поэта», скрыто присутствует еще одно пушкинское стихотворение, в котором лирический герой на грани безумия мечтает о побеге в «темный лес», чтобы «на воле» предаваться песням и грезам — «Не дай мне Бог сойти с ума» (1835)⁶³. Мандельштам в своем рассуждении объединяет два эти текста: «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». Может быть, благодаря двум этим пушкинским стихотворениям пространство поэта связалось у Мандельштама с лесом, а затем этот образ-метафора был перенесен на отдельные поэтические творения и на поэзию в целом.

Но с Пушкиным связан и совсем другой лес, который тоже есть в поэзии Мандельштама, — наряду с не пропускающим света лесом готической хвои («Петр Чаадаев»), наряду с «широкошумным» и «густолиственным», «вечно-молодым» лесом музыки и поэзии есть у него «прозрачный лес», вариации которого сосредоточены на пространстве одного, но чрезвычайно значимого текста:

Когда Психея-жизнь спускается к теням
В полупрозрачный лес вослед за Персефоной...

.....

И лес безлиственный прозрачных голосов...

.....

Душа не узнает прозрачные дубравы...

«Когда Психея-жизнь спускается к теням...» (1920)

⁶² Герштейн Эмма. Мемуары. С. 32.

⁶³ Из этого пушкинского стихотворения к Мандельштаму пришла тема «пустых небес», также связанная с творчеством.

Этот «прозрачный лес» восходит к двум пушкинским описаниям: «Еще прозрачные, леса Как будто пухом зеленеют...» («Евгений Онегин», VII–1) и «Прозрачный лес один чернеет...» («Зимнее утро», 1829)⁶⁴. «Прозрачные деревья» есть и в другом, уже не столь значимом, раннем стихотворении Мандельштама — «Озарены луной ночью...» (1909); их отдельно возводит О. Лекманов к стихам Вяч. Иванова «Весна вошла в скит белый гор...» (1904), к строке «Жизнь затаил прозрачный лес...»⁶⁵. Может быть, для «юного Мандельштама», как пишет О. Лекманов, и можно предположить такой символистский источник, но в стихах 1920 года именно пушкинский подтекст «прозрачного леса» очевиден — он поддерживается пушкинским же словом «полупрозрачный» из «Воспоминания» 1828 года («Полупрозрачная наляжет ночи тень»)⁶⁶, да кроме того те же две пушкинские строки о «прозрачных лесах» отозвались в петербургских стихах 1916 года: «Мне холодно. Прозрачная весна // В зеленый пух Петрополь одевает...»⁶⁷, что говорит еще раз об их присутствии в памяти Мандельштама.

Таких случаев мы знаем немало, когда пушкинские слова, сочетания, образы, поразившие слух Мандельштама или его художественное воображение, входят в его собственный поэтический язык и затем кочуют и варьируются многократно в его поэзии и прозе («пунша пламень голубой», «стогны града», «печаль моя светла» и др.). В одних случаях они сохраняют связь с пушкинским контекстом, в других — присваиваются полностью и обрастают новыми смыслами. Так и «прозрачный лес» — у Пушкина и намек нет на то значение, какое придал Мандельштам этому образу. «Полупрозрачный лес», «прозрачные дубравы» — это залетейский лес, это образы

⁶⁴ Последняя параллель отмечена в работе: Шарапова А.В. «На языке цикад пленительная смесь...». О Пушкинском подтексте в стихах О. Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже. С. 88.

⁶⁵ Лекманов О. Осип Мандельштам. С. 28.

⁶⁶ Указано А.В. Шараповой: Шарапова А.В. «На языке цикад пленительная смесь...». О Пушкинском подтексте в стихах О. Мандельштама // Мандельштамовские дни в Воронеже. С. 88. О том же, но без ссылки на эту заметку, см в статье: Левинтон Г.А. Душа ведь женщина (Из комментария к «летейским стихам» О. Мандельштама: «Когда Психея-жизнь спускается к теням...») // *Studia metrica et poetica*. Памяти П.А. Руднева. СПб., 1999. С. 265.

⁶⁷ Впервые отмечено в кн.: Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. P. 130.

смерти, так же, как «прозрачный» Петрополь в названных стихах 1916 года: «В Петрополе прозрачном мы умрем...» В отличие от «широкошумного», зеленого и дремучего леса жизни — а дремучесть непременно свойственна настоящему лесу («Утро акмеизма», «Гуманизм и современность», 1923), — «прозрачный лес» как лес смерти приобретает характер метафизический, и на первый план выходит не лес, а «прозрачность», повсеместно сопровождающая у Мандельштама тему смерти⁶⁸. В том же значении возникает метафора «прозрачного леса» и в «Грифельной оде» (1923, 1937):

И воздуха прозрачный лес
Уже давно пресыщен всеми.

В сочетании с последующими «прозрачными виденьями» «воздуха прозрачный лес» воспринимается как образ бесплотной плоти, призрачной реальности — это очень далеко от пушкинского «прозрачного леса», реально увиденного им в пейзаже ранней весны («Евгений Онегин») или зимнего утра («Зимнее утро»). Эти образы у Пушкина и Мандельштама и связаны по происхождению, аukaются между собой, и в то же время самостоятельны и далеки друг от друга. Таков по Мандельштаму лес поэзии — мир, где все со всем перекликается и даже воюет, где «поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени» («Заметки о поэзии», 1923, 1927). И так работает его творческая память — она цепко выхватывает из чужого поэтического мира и присваивает слово, созвучие, зрительный образ, но идеологически нагруженный чужой образ, включенный в жесткие смысловые связи, меньше подходит для поэтического строительства и заимствуется реже; не потому ли лес другого любимого поэта — Данте, лес как аллегория греховности и заблуждений человека, Мандельштаму в собственном творчестве не пригодился?

Вообще лес важен Мандельштаму как образ резонантного пространства — в этом своем качестве лес как метафора применяется и к собору, и к музыкальному или поэтическому произведению, и к поэзии вообще, и к человеческому обществу, как в статье «Гуманизм и

⁶⁸ Ср.: «Образ непроходимого девственного леса, окружающего входы в аид — подземное царство мертвых, характерен <...> для греческой и римской традиций» (Иванов В.В. Лес // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 49).

современность» (1923): «Простая механическая громадность и голое количество враждебны человеку, и не новая социальная пирамида соблазняет нас, а социальная готика: свободная игра тяжестей и сил, человеческое общество, задуманное как сложный и дремучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально и каждая часть аукается с громадой» (ср. строку «Лес человечества за ним поет, густея» из «<Оды>» 1937 года).

И Павловский вокзал, когда в нем звучит симфонический оркестр, тоже становится лесом, но лесом «стеклянным», то есть почти «прозрачным», а значит — не только лесом звучащей музыки, но и лесом смерти:

И я вхожу в стеклянный лес вокзала,
Скрипичный строй в смятеньи и слезах.
«Концерт на вокзале» (1921)

От этих строк одно образное звено, один шаг до «скрипичного леса “Прометей”» — до рассказа в «Шуме времени» о первом исполнении в Петербурге симфонической поэмы Скрябина «Прометей» громадным оркестром с органом и хором⁶⁹. «Скрипичный лес» — и визуальный образ множества скрипичных смычков, но и образ звучащего леса «скрипичных голосов», о детской любви к которым Мандельштам говорит чуть выше. В «Концерте на вокзале» тоже смычки и детские воспоминания о симфонических концертах («Не помню, как воспиталось во мне это благоговенье к симфоническому оркестру» — «Шум времени»), но «стеклянный лес» дрожащего от музыки вокзала с его стеклянным куполом — это и тот самый залетейский «прозрачный лес», «элизиум туманный», куда уходят любимые тени прошлого вместе с самой музыкой («На тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!»)⁷⁰.

Через метафору леса проходит противопоставление живого и мертвого в поэтическом мире Мандельштама: на одном полюсе этого мира находится «прозрачный лес» теней, на другом — живой лес музыки и поэзии в стихах и прозе 1920–1930-х годов. Этот лес уже мало похож на стройный архитектурный лес готического собора в более ранних ак-

⁶⁹ См. комментарий А.А. Морозова в кн.: Мандельштам О. Шум времени. М., 2002. С. 241.

⁷⁰ Подробный анализ «Концерта на вокзале» см. выше в статье «Смерть поэта».

меистических текстах, но есть между ними переход и связь — это лес-орган («В тот вечер не звучал стрелчатый лес органа...»), объединяющий собор и музыку. Если вослед Мандельштаму позволить себе «лесные» метафоры, то мы имеем дело с единым образным кустом — то с одной, то с другой его ветвью. Сам Мандельштам иногда как будто разлагает образ на его составляющие, сравнивая, скажем, «Божественную комедию» то с лесом, то с концертом, то с органом, или применяя слово «организм» для характеристики готического собора. Клубок образов то распутывается, то запутывается вновь.

Причудливый фольклоризированный мир «Стихов о русской поэзии» (мы говорим о третьей, «лесной» части этого цикла, посвященной С.А. Клычкову, — «Полюбил я лес прекрасный...») содержит «веселый инвентарь тех русских поэтических голосов, которые служили Мандельштаму образцами неподдельной народности», и в особенности голосов русских крестьянских поэтов XX века, в первую очередь Николая Клюева⁷¹. Но этот мир подготовлен и образным творчеством в прозе и статьях самого Мандельштама. «Живые картинки» музыки в «Египетской марке» (1927) по своей стилистике, по принципу быстрой, мультипликационной смены отдельных кадров родственны «лесным картинкам» «Стихов о русской поэзии», в особенности последний образ: «Но до чего воинственны страницы Баха — эти потрясающие связки сушеных грибов». В «Стихах о русской поэзии» есть и «грибы-волнушки», и воинственность, о которой еще раньше писал Мандельштам как о залого развития поэзии: «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, отнимая друг у друга пищу и земные соки» («Заметки о поэзии»). В «Стихах о русской поэзии» развиваются те же образы связанности всего со всем и лесной войны («И деревья — брат на брата — / Восстают...»), но это война не на жизнь, а на смерть («И белок кровавой белки / Крутят в страшном колесе...»), и в целом этот лес столь же страшен, сколь и прекрасен — это мир живой, разнообразный, волнуемый, уродливый и все же вызывающий восхищение: «До чего аляповаты, / До чего как хороши!» Это пушкинский лес поэзии без Пушкина, с отголосками лесного сна Татьяны из «Евгения Онегина»⁷², это пест-

⁷¹ Ронен Омри. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 65.

⁷² См. об этом: Гаспаров Б.М. Сон о русской поэзии (О. Мандельштам, «Стихи о русской поэзии», 1–2) // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. С. 130.

рый, сложный и единый мир, сказочный образ самой жизни, в которой царит дух веселья и присутствует смерть.

Далеко не прямым оказался путь развития метафоры от рационального, перегруженного идеей готического леса-собора периода акмеизма — к эмоциональному и почти не поддающемуся анализу «лесу прекрасному» «Стихов о русской поэзии». В стороне от этой магистрали остались «корабельный лес» в «Кассандре» (1917) и «Грифельной оде», «грузный лес тенет» в «Сумерках свободы» (1918), «слюдяной перепончатый лес» аэропланов в стихотворении «Ветер нам утешенье принес...» (1922), «лес знамен» в «Шуме времени» и «<Оде>». В двух прозрачных стихотворениях декабря 1936 года появляется, наконец, пейзажный лес — чтобы вновь уподобиться звучанию «виол и арф» («Сосновой рощицы закон...») или неразборчивым чернильным строчкам («Вехи дальние обоза...»). Связь леса с культурой, разная на протяжении всей истории образа, сохраняется до конца.

Известно, что Мандельштам очень любил море. Но леса в его поэзии оказалось едва ли не больше, чем моря, потому что море он любил как море, а лес, судя по всему, он любил как метафору. Мы увидели, что почти всю жизнь прожил Мандельштам с этим образом, и сколько еще таких образов в его поэзии...

ПТИЧКА БОЖИЯ

В 1914 году художница Анна Зельманова нарисовала акварельный портрет Мандельштама, на который он ответил своим поэтическим «Автопортретом»:

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

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

Поэт идет в глубь зрительного образа самого себя и с помощью зельмановской акварели делает в себе важное открытие — узнает в себе птицу: «Так вот кому летать и петь...»

Птица как метафора поэта — устойчивый и богато разработанный образ мировой поэзии, диапазон его велик: от «Лебедя» Горация до «Альбатроса» Бодлера. В русской традиции получила развитие лебединая линия: «Лебедь» Державина, «Царскосельский лебедь» Жуковского, вплоть до стихотворения Ахматовой на смерть Блока — «Александра, лебедя чистого» («А Смоленская нынче именинница...»), о самой же Ахматовой в связи с этим напомним известное своей несправедливостью mot Заболоцкого: «Курица не птица — баба не поэт», а у Заболоцкого вспомним его скворца («Уступи мне, скворец, уголок») и его же полемическое «Читая стихи» («И возможно ли русское слово / Превратить в щебетанье щегла...»), направленное скорее против Пастернака, чем против Мандельштама⁷³. «Орел» Гумилева и «Осенний крик ястреба» Бродского на фоне традиции звучат как стихи о смерти поэта. Отдельная история в русской поэзии — ласточка, символизирующая душу вообще, но также и душу и слово поэта (Мандельштам, Ходасевич), и традиционный «восточный соловей» (Пушкин, «Соловей и роза»; Пастернак, «Определение поэзии»). Впрочем, у Пушкина поэт сравнивается и с кукушкой («Соловей и кукушка»), но это в плане сатирическом, а всерьез и чаще всего — с орлом («Пророк», «Поэт», «Поэт идет — открыты вежды...»).

Мандельштам увидел у Пушкина сравнение поэта с птицей и там, где Пушкин как будто вообще не говорит о поэзии — в песенке про «птичку Божию» из поэмы «Цыганы»:

Птичка Божия не знает
 Ни заботы, ни труда,
 хлопотливо не свивает
 Долговечного гнезда,
 В долгу ночь на ветке дремлет;
 Солнце красное взойдет,
 Птичка гласу Бога внемлет,
 Встрепенется и поет.

⁷³ Шром Н.И. «...Возможно ли русское слово превратить в щебетанье щегла» (К проблеме адресата стихотворения Н.А. Заболоцкого «Читая стихи») // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. 1. Рига, 1994. С. 120–122.

За весной, красой природы,
 Лето знойное пройдет —
 И туман и непогоды
 Осень поздняя несет:
 Людям скучно, людям горе;
 Птичка в дальные страны,
 В теплый край, за сине море
 Улетает до весны.

В статье «О собеседнике» (1913), рассуждая о том, к кому обращается поэт, Манделъштам вспомнил эту пушкинскую птичку: «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».

Но откуда взял Манделъштам, что у Пушкина «птичка Божия» имеет отношение к проблемам творчества? Тут уместно вспомнить суждение М.Л. Гаспарова об этом самом фрагменте «Цыган»: «Когда мы рассматриваем отдельное стихотворение, оно может быть очень простым, и для него достаточно только анализа. Но если мы расширим поле зрения и включим в него другие смежные тексты, наш предмет сразу станет сложнее и будет все больше нуждаться в интерпретации. Пушкинское стихотворение “Птичка Божия не знает / Ни заботы, ни труда...” — очень простое, оно печатается в детских хрестоматиях. Но оно включено в романтическую поэму “Цыганы” и на ее фоне приобретает более глубокий смысл, требующий уже интерпретации. Если же взглянуть на него в контексте всего творчества Пушкина, на фоне всей европейской культурной традиции, вплоть до Евангелий и еще дальше, необходимость интерпретации становится безоговорочной»⁷⁴. Такую интерпретацию и предложил Манделъштам — он не сопоставил этот текст, скажем, со стихом из Евангелия от Матфея («Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их» — 6: 26), но контекст творчества Пушкина определенно имел в виду, и именно из этого контекста он вывел аналогию птички с поэтом, доведя ее до логического конца. Есть одно слово в пушкинской песенке, в ключевом ее месте, которое делает интерпре-

⁷⁴ Гаспаров. М.Л. О русской поэзии. С. 261–262.

тацию Мандельштама обоснованной и убедительной — слово *встрепенется*: «Птичка гласу Бога внемлет, / Встрепенется и поет». Это ли не сюжет пушкинского «Поэта» с тем же словом в ключевом месте: «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел»? Поэт *встрепенется*, пробудится от сна («душа вкушает хладный сон») — как орел, но и как та «птичка», которая «долгу ночь на ветке дремлет». А «пробудившийся орел» ведет нас, в свою очередь, к «испуганной орлице» из «Пророка», с которой там сравнивается поэт-пророк («Отверзлись вещие зеницы, / Как у испуганной орлицы»), и он тоже «гласу Бога внемлет»: «И Бога глас ко мне воззвал: “Восстань пророк, и виждь, и внемли...”» Мандельштам расслышал в пушкинском стихе про птичку то, чего никто другой в нем не слышал и что связывает его с программными стихами Пушкина о поэте и поэзии. Легкой, беззаботной пушкинской птичке он вменил тяжесть «естественного договора» с хрестоматийным Богом — с учетом этого наблюдения и на фоне приведенного стиха из Евангелия от Матфея в сюжете про птичку прочитывается серьезная концепция «обратной связи» между поэтом и Богом.

То же сочетание легкости и тяжести дара мы видим в мандельштамовском «Автопортрете» — птица-поэт одновременно оказывается и кузнецом, кующим слово («Так вот кому летать и петь / И слова пламенная ковкость...»), а дарование оказывается и приговором, высшим императивом, как у Пушкина в «Пророке». Стихия поэта — и воздух, и ковкий металл слов, творчество его столь же органично, свободно и непреднамеренно, как способность птицы «летать и петь», и при этом требует усилий, труда, преодоления.

Первая черта, по которой поэт узнает в своем портрете птицу — вскинутая голова: «В поднятьи головы крылатый / Намек...»; это поза поющей птицы, когда она «встрепенется» от сна. Эту характерную черту облика Мандельштама описывают многие мемуаристы-современники — Максимилиан Волошин, Евгений Шварц, Екатерина Петровых, Эмилий Миндлин, Борис Зубакин, Корней Чуковский. Приведем одно только ахматовское воспоминание о первых встречах с Мандельштамом: «Я познакомилась с Мандельштамом на “Башне” Вячеслава Иванова весной 1911 года. Тогда он был худощавым мальчиком, с ландышем в петлице, с высоко закинутой головой, с пылающими глазами и с ресницами в полщеки»⁷⁵. И на портрете Зельмано-

⁷⁵ Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 152.

вой в описании Ахматовой он изображен «на синем фоне с закинутой головой»⁷⁶. «Крылатый намек», птичье начало в облике Мандельштама вошло в легенду и в позднейшее стихотворение о нем Арсения Тарковского: «Говорили, что в обличье / У поэта нечто птичье / И египетское есть...» («Поэт»).

В этом контексте понятнее становится эпитафия к «Разговору о Данте»: «Cosi gridai colla faccia levata...» — «Так я вскричал, запрокинув голову». Этот стих из «Божественной комедии» («Ад», песнь XVI, ст. 76), эта птичья экстагическая поза певца, закинувшего голову к Небесам, объединяет автора «Разговора о Данте» с его любимым поэтом и дает нам еще один веский повод воспринимать этот текст не только как филологический трактат, но прежде всего как мандельштамовское самооткровение творчества.

В «Автопортрете» Мандельштама «летать» неотделимо от «петь» — поэзия требует свободы. Образ птицы, вольной или невольной, воплощает эту коллизию в ряде стихотворений Пушкина, и если в «Узнике» или в «Птичке» речь идет о свободе вообще, то в песенке из «Цыган», в поэтическом фрагменте из «Египетских ночей» («Поэт идет — открыты вежды...») и в четверостишии о «невольном чижике» образ птицы символизирует свободу или несвободу поэта. В «Цыганах» песенка про «птичку Божию» соотнесена с легендой об Овидии, рассказанной старым цыганом, — в смысловой структуре поэмы эти два параллельных фрагмента дополняют и усложняют «прения сторон» по главному вопросу о свободе, воле и счастье. Изгнание Овидия им самим переживается как трагедия отнятой свободы, а для старого цыгана жизнь ссыльного поэта «на берегах Дуная» — это свободная жизнь, трагедии поэта он понять не может. Свобода Овидия условна и относительна — свобода «птички Божией» безотносительна и безусловна и по своей безусловности сравнима только с даром пения. Ей просто дано «летать и петь», даровано свыше, и этим даром-императивом исчерпывается и оправдывается ее существование, в этом и состоит тот самый «естественный договор» — «честь, о которой не смеет мечтать самый гениальный поэт».

Мандельштам не раз вспоминал и цитировал легенду об Овидии из «Цыган» («Слово и культура», 1921; «О природе слова», 1921–1922) — как будто слышал в ней пророчество собственной судьбы, хотя, конечно, ни Пушкин ни Мандельштам не могли предвидеть страшных

⁷⁶ Там же. С. 155.

подробностей гибели невольного поэта в XX веке. И еще раз пришлось Мандельштаму вспомнить эту легенду на пути в ссылку, когда он читал пушкинских «Цыган» своим конвоирам⁷⁷. В воронежской ссылке и были написаны знаменитые «щеглиные» стихи Мандельштама, сросшиеся с его реальным обликом и ставшие частью биографической легенды. По этому поводу приведем характерный мемуар Корнея Чуковского: «Кажется, Анна Ахматова (которую он чтит и любил) нашла во всем его облике сходство с задорным щеглом — по крайней мере я впервые услышал это сравнение от нее.

Впоследствии, через много лет, он прислал мне из Воронежа стихи, в которых изображался щегол:

Хвостик лодкой, перья — черно-желты,
Ниже клюва в краску влит,
Сознаешь ли — до чего, щегол ты,
До чего ты щеголовит?..

Смолоду Осип Эмильевич был и сам довольно «щеголовит». Птичий хохолок надо лбом, закинутая назад голова на верткой щеглиной шее и, словно перья на щеках, бакенбарды (молодые и потому привлекательные). И модный, щеголеватый, хотя немного потертый костюм⁷⁸.

Чуковский говорит о внешнем, между тем как для самого Мандельштама образ щегла имел глубокую мотивацию, связанную не только с творчеством вообще, но и с природой и характером поэтической речи. Щегол встречается в трех воронежских стихотворениях декабря 1936 года — «Мой щегол, я голову закину...» (его и цитировал Чуковский), «Где я? Что со мной дурного?», «Когда щегол в воздушной сдобе...»⁷⁹; реальный комментарий к ним дала Н.Я. Мандельштам: щегла в клетке подарил Мандельштам сыну их воронежской квартирной хозяйки, а потом его «съела кошка». И она же писала: «Щеглиный цикл» развивался на обостренной жажде жизни, на ее

⁷⁷ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 63.

⁷⁸ Чуковский Корней. Мастер // Осип Мандельштам и его время. С. 200.

⁷⁹ «Детский рот жует свою мякину...» — один из вариантов стихотворения «Мой щегол, я голову закину...» — в некоторых авторитетных изданиях печатается как самостоятельный текст, см., например: Мандельштам О.Э Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. С. 223.

утверждении, но предчувствие беды пробивалось в нем с первых минут»⁸⁰.

Мой щегол, я голову закину —
 Поглядим на мир вдвоем:
 Зимний день, колючий, как мякина,
 Так ли жестк в зрачке твоём?

Закинутая голова роднит поэта со щеглом, роднит их общая судьба (тема клетки в стихотворении «Когда щегол в воздушной сдобе...») и само пение — в «щegliных» стихах как будто ничего нет о пении, но мы знаем по другим текстам Мандельштама, что птичье пение для него было образцом органичного поэтического звука, о чем заявлено уже в самом раннем поэтическом манифесте:

А русскому стиху так свойственно величие,
 Где вешний поцелуй и щебетанье птичье!
«В непринужденности творящего обмена...» (1908)

Щебетанье, шелканье и цоканье Мандельштам осознанно провозгласил основой русского стиха — это связано с его теорией соотношения гласных и согласных звуков в поэзии:

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

Русский стих насыщен согласными и цокает, и шелкает, и свистит ими» («Заметки о поэзии», 1923, 1927).

Образность и лексика этого фрагмента связана с поэзией Пастернака и конкретно — с его «Определением поэзии», которое Мандельштам в этой же статье цитирует: «Величественная домашняя русская поэзия Пастернака уже старомодна. Она безвкусна потому, что бессмертна; она бесстильна потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом цокающего соловья. Да, поэзия Пастернака прямое токованье (глухарь на току, соловей по весне), прямое следствие особого физиологического устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок.

⁸⁰ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 370; Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 242.

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

В этих «терминах» Мандельштам описывает и поэзию Языкова («Современная русская поэзия не свалилась с неба, а была предсказана всем поэтическим прошлым нашей страны, — разве щелканьем и цоканьем Языкова не был предсказан Пастернак..?» — «Заметки о поэзии») и Ходасевича («чей негромкий, старческий, серебряный голос ...подарил нам всего несколько стихотворений, пленительный, как цоканье соловья...» — «Шуба», 1922). Эта звуковая сторона «щеглиных» образов восстанавливается лишь из контекста, в самих же воронежских стихотворениях родство поэта и щегла ощущается в интонации, жесте («я голову закину»), а главное — в ситуации, объединяющей поэта в изгнании с птицей в клетке (или — мягкий вариант насилия — с пойманной и закольцованной птицей: «Я около Кольцова / Как сокол закольцован...»). Но у мандельштамовских щеглов свобода если и отнята, то на время — в обоих стихотворениях птица возвращается или имеет возможность вернуться в свою стихию:

Что за воздух у него в надлобьи —
 Черн и красен, желт и бел!
 В обе стороны он в оба смотрит — в обе! —
 Не посмотрит — улетел!

«Мой щегол, я голову закину...»

Клевещет жердочка и планка,
 Клевещет клетка сотней спиц —
 И всё на свете наизнанку,
 И есть лесная Саламанка
 Для непослушных умных птиц.

«Когда щегол в воздушной сдобе...»

Упоминание старинного университета в испанском городе Саламанка расширяет круг ассоциаций и подтекстов стихотворения, подключая к ним судьбы репрессированных в разные периоды испанской

истории Мигеля де Унамуно и Луиса де Леона⁸¹, но непосредственно в тексте «лесная Саламанка» символизирует свободу, достижимую для птицы и недостижимую для невольника-поэта. Лирическое «Я» имплицитно содержится в тексте и внутренне соотносено с центральным образом — как и в последнем пушкинском четверостишии на «птичью» тему:

Забыв и рощу и свободу,
Невольный чижик надо мной
Зерно клюет и брызжет воду,
И песнью тешится живой.

Пушкинский «невольный чижик» и в неволе счастлив и не утратил песенного дара, — но ведь это чижик, а не орел, традиционно воплощавший в других пушкинских стихах свободу поэта. Завершая большую историю «свободы и счастья» в поэзии Пушкина, это легкое четверостишие подводит ей сложный итог: «Невольный чижик соотношен со свободой и рощей иначе, чем с песнью живой, а свобода и песня разведены по разным мирам. Но разве не тем острее мы видим их должное соотношение? В этой идеальной перспективе мы только и воспринимаем эту реальную ситуацию во всем ее реальном значении, которое не может быть понято однозначно. Ибо мы чувствуем в этом контексте песню живую и как живую силу, и как горькую иллюзию. Идеальное проступает в реальном как глубинная перспектива»⁸².

Между пушкинским чижиком и щеглами Мандельштама — ровно сто лет, и пред нами пример того, как «поэтические батареи разговаривают друг с другом перекидным огнем, нимало не смущаясь равнодушием разделяющего их времени» (Мандельштам, «Заметки о поэзии»). У Мандельштама птица всегда улетит, свобода и песня у него неразделимы, «летать и петь» — единая и высшая привилегия поэта, и в этом смысле песенка про «птичку Божию» из пушкинских «Цыган» отвечает всей полноте идеальных представлений Мандельштама о поэте. От ранней статьи «О собеседнике», где Мандельштам вспомнил про эту «птичку», тянется прямая нить к воронежским «щеглиным» стихам».

⁸¹ См. об этом комментарий А.Г. Меца в изд.: Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. С. 619.

⁸² Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. Очерки. М., 1974. С. 25.

Со своим щеглом и пребывает он «в тех садах, за огненной рекой, / Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин».

ЯБЛОКО ПРОСТОЕ

Поэтическая индивидуальность Мандельштама ярко сказывается в устойчивых образах, каких немало в его лирике. Эти образы взаимодействуют и развиваются, исчезают и появляются вновь, свиваются в образно-семантические гнезда и образуют «пучки», из которых «смысл торчит ... в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» («Разговор о Данте», 1933). Нерасчленимость торчащих разнонаправленных смыслов, их непереводаемость на общепонятный прозаический язык — верный признак настоящей поэзии; тем интереснее распознавать неявные цепочки образов, проследить их метаморфозы.

Один из таких любимых и, пожалуй, заветных мандельштамовских образов — это яблоко. Впервые яблоко появляется в двух стихотворениях 1915 года, связанных, хоть и по-разному, с католической темой.

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе — великолепный миг.
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
Взят в руки целый мир, как яблоко простое.

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

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

Стихотворение начинается и заканчивается образом золотого «божественного сосуда», уподобленного «солнцу золотому» и одно-

временно «яблоку простому», — этот образ организует собой всё поэтическое пространство, обеспечивает его целостность, притягивает к себе другие образы, собирает их в пучок разнонаправленных смыслов. Всё это характерно для мандельштамовской поэтики. «Смысловой строй у Мандельштама таков, что решающую роль приобретает для целого стихотворения *один* образ, один словарный ряд и незаметно окрашивает все другие, — это ключ для всей иерархии образов», — так писал Ю.Н. Тынянов в знаменитой статье «Промежуток» еще в 1924 году, когда Мандельштам был только в середине пути⁸³.

Итак, *дароносица — солнце — яблоко*, три составляющих единого, центрального образа «Евхаристии» (так первоначально называлось это стихотворение). Слово «дароносица» Мандельштам употребляет не в православном значении (ковчежец для доставления Святых Даров больным), а в широком католическом — он говорит о сосуде со Святыми Дарами, который торжественно выставляется в католических храмах для поклонения Телу Христову (в нем же носят Святые Дары во время процессий). Путешествуя в юности по Европе, Мандельштам мог видеть в католических храмах и в музеях дароносицы различной формы — подобные чаше или храму, или плоские с золотыми лучами, но здесь он говорит о сферической дароносице, сравнимой по форме с солнцем и яблоком. Дароносицы или «монстрации» были и остаются богатейшим элементом храмового убранства; известны и сохранились до наших дней уникальные старинные золотые дароносицы, украшенные тысячами драгоценных камней — «Золотое солнце Моравии» или «Пражское солнце», так что сравнивая дароносицу с солнцем, Мандельштам следует традиции, а вот сравнение ее с яблоком принадлежит исключительно его индивидуальному образно-поэтическому видению.

«Взят в руки целый мир, как яблоко простое» — яблоко символизирует земной шар в руках священника. В этой первой строфе запечатлен жест обретения полной духовной власти над «целым миром», и эта власть заключена в золотом евхаристическом сосуде, подобном яблоку. Ну конечно же, Мандельштам имеет в виду то, что по-русски называлось «держава», «державное яблоко» или «яблоко владомое», а по-немецки «Reichsapfel» — шар-глобус из

⁸³ Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 188.

драгоценного металла, древнейший атрибут верховной власти, появившийся еще во II веке у римских кесарей и перешедший впоследствии к императорам Священной Римской империи. Сам этот символ и его метафорические именованья основаны на древних, но точных представлениях о Земле, действительно сплюснутой на полюсах, подобно яблоку. Эти представления отразились, например, в названии одного из самых знаменитых и старейшего из сохранившихся средневековых глобусов: «Земное яблоко» или «Erdapfel» — он был создан в Нюрнберге в конце XV века и с 1907 года по настоящий день экспонируется в нюрнбергском Национальном музее Германии (напомним, что Мандельштам в 1909–1910 годах жил и учился совсем неподалеку — в соседнем Гейдельберге, вполне мог и в нюрнбергском музее побывать или что-то слышать о «земном яблоке»).

Первое изображение державного яблока в руках византийского императора Аркадия относят к IV–V векам по Р.Х. В дальнейшем державное яблоко — сфера из драгоценного металла, увенчанная крестом — было унаследовано другими странами христианского мира, в том числе и Российской империей. Начиная с XVII века «яблоко царского чина» (регалия левой руки), наряду с короной и скипетром (регалия правой руки), играло важную роль в чине венчания на царство русских царей, а затем выросло в более широкий символ самой христианской империи. В таком качестве держава с крестом присутствует на гербе Российского государства с XVII века и, с перерывом на серп и молот, по сей день. А в 1862 году в Новгороде был воздвигнут памятник «Тысячелетие России» в виде громадного державного яблока с крестом.

Для понимания мандельштамовский строфы важно заметить, что державное яблоко изначально и прежде всего символизировало духовную власть — в западноевропейской иконографии, а также на некоторых русских богородичных иконах, созданных под воздействием западноевропейской традиции («Богоматерь Неувядаемый цвет»), младенец Христос предстает со скипетром и державою, а иногда и просто с яблоком как символом Царствия Небесного («Богоматерь Балыкинская»).

Так, поясняя одно только слово в стихотворении Мандельштама, мы вынуждены восстанавливать большие историко-культурные контексты, утраченные для современного читателя, но бывшие совершенно живыми для поэта. И еще один фактор, важнейший для чита-

тельского проникновения в образ яблока — это фактор языка. Как поэт-филолог Мандельштам доверял самому языку и прежде всего звучанию слова, доверие к языку лежит в основе его поэтики — без понимания этого свойства адекватное чтение мандельштамовской поэзии невозможно. Не поэт навязывает языку правду слова, а сам язык диктует ему эту правду. Научная этимология слова «яблоко» не вполне ясна, но поэту она не к чему — для него важнее внутренняя форма слова, то, что сам Мандельштам называл «словесным представлением», соединяющим «значимость слова» с его «звучащей природой»: «Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, наоборот, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре» («О природе слова», 1921–1922). Корень слова «яблоко» созвучен с общеславянским корнем «обл», со словом «облый», т. е. круглый, округлый — у нас еще будет возможность убедиться в том, что Мандельштам сознательно работал с этим корневым созвучием. «Поэтическую речь живет блуждающий, многосмысленный корень», — писал он в «Заметках о поэзии» (1923, 1927), и его образное мышление часто мотивируется именно корневыми созвучиями. Так и в «Евхаристии» — образный центр стихотворения связан с внутренней формой слова «яблоко», обогащенной множеством культурных, религиозных, исторических ассоциаций, о которых мы писали. И в этом центральном образе происходит уникальное даже для Мандельштама уплотнение и взаимопроникновение смыслов. Образ сложен и одновременно прост как яблоко — это абсолют формы (сфера), абсолют земного пространства (глобус, земной шар), абсолют власти земной и духовной и главное — абсолют остановленного времени, символ Царствия Небесного, то есть самой вечности. Лирический сюжет стихотворения может быть описан как прорастание временного в вечное, прекращение времени и торжество вечности, всеобщее радостное приобщение к ней, что собственно и составляет высший духовный смысл причастия — «И евхаристия, как вечный полдень, длится, — / Все причащаются, играют и поют...» В финале тот самый «божественный сосуд», который в первой строфе сравнивался с яблоком, излучает радость и свет, и это тоже входит в эмоционально-смысловое поле яблока — оно почти всегда радуется человека, сияет, лучится.

В этом первом стихотворении — ключ к последующей богатой истории образа в мандельштамовской поэзии. В стихотворении

«С веселым ржанием пасутся табуны...», написанном вскоре после «Евхаристии» в Крыму в августе того же 1915 года, яблоко вновь присутствует как сравнение, как образ времени — то ли остановившегося, то ли бегущего назад:

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

В лирическом Я этого стихотворения Мандельштам объединил себя с Пушкиным (пушкинскими реминисценциями оно полнится и звучит⁸⁴) и с Овидием (от лица которого оно и написано⁸⁵). Время у Мандельштама, как правило, циклично, оно идет по кругу, возвращаясь назад — «Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» («Tristia», 1918). Вот и здесь, в стихах о Риме, время вернулось и застыло, и образ «державного яблока», катящегося «на краю земли», парадоксально соединяет в себе вечность имперского Рима и его «увядание» во времени, и вместе с тем символизирует само круговое движение времени, идущего вспять, от Мандельштама к Овидию. В сохранившихся отрывках составленного тогда же или годом позже доклада «<Скрябин и христианство>» есть слова, как будто поясняющие поэтическую философию этого стихотворения: «Гармония — кристаллизовавшаяся вечность, она вся в поперечном разрезе времени, который знает только христианство». Но там же, чуть выше, гармония названа «запретным плодом для мира, не причастного к грехопадению», и там же: «Метафизическая сущность гармонии теснейшим образом связана с христианским пониманием времени». Весь круг «яблочных» ассоциаций налицо: запретный плод, грехопадение, вечность и движение времени — из этого круга ассоциаций то одна, то другая, то все вместе прорастают в образном мире Мандельштама; их подтексты сложно переплетаются, перекрывают друг друга и растворяются в ткани мандельштамовских стихов.

⁸⁴ О них см.: Сегал Д. Осип Мандельштам. История и поэтика. Часть I. Книга 1. С. 301–308; Лекманов О. Книга об акмеизме и другие работы. С. 530.

⁸⁵ Об этом см.: Террас В.И. Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность. М., 1995. С. 18–19.

Дароносица-солнце-яблоко из «Евхаристии» и *державное яблоко* из римского стихотворения выросли не просто на общем культурно-историческом поле, но и восходят, по мнению О. Ронена, к одной конкретной терцине «Божественной комедии» Данте, где речь идет о власти духовной и власти земной, о римском Папе и римском императоре: «Рим, давший миру наилучший строй, / Имел два солнца, так что видно было, / Где Божий путь лежит и где мирской» («Чистилище», песнь шестнадцатая, 106)⁸⁶. Но если это и так, то от этого источника мандельштамовские яблоки укатились далеко, став частью его собственного поэтического мира и обретя в этом мире свое уникальное звучание — на этот звук и откликнулась, скажем, Марина Цветаева в диалоге с Мандельштамом: «Полновесным, благосклонным / Яблоком своим имперским, / Как дитя, играешь, август»⁸⁷.

После 1915 года образ яблока как будто исчезает из мандельштамовской поэзии — чтобы явиться в лирике 1923–1925 годов новым пучком разнонаправленных смыслов. В «пиндарическом отрывке» «Нашедший подкову» (1923) яблоко встречаем опять в сравнительном контексте и опять по соседству с «шаром золотым» — образом времени:

Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой.
 Дети играют в бабки позвонками умерших животных.
 Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.
 Спасибо за то, что было:
 Я сам ошибся, я сбился, запутался в счете.
 Эра звенела, как шар золотой,
 Полая, литая, никем не поддерживаемая,
 На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».
 Так ребенок отвечает:
 «Я дам тебе яблоко» или «Я не дам тебе яблока»,
 И лицо его точный слепок с голоса, который произносит эти слова.

Представление времени как золотого шара вызывает из ассоциативного ряда образ яблока — по внутренней, уже собственно ман-

⁸⁶ Ronen O. An approach to Mandel'stam. P. 242.

⁸⁷ Об этом см.: Миц З.Г. «Военные астры» // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 106–110.

дельштамовской логике образа. Сложное сравнение с яблоком опосредовано действием, но по сути оно возвращает нас к стихам о дароносице, в которых и время, и вечность, и пространство заключены в золотой сфере, сравнимой с яблоком, — большое и сложное вмещено в малое и простое. Так и в этом стихотворении 1923 года, только вместо полноты — пустота, вместо цветения вечности — умирание времени. Понять эти стихи помогает параллельная проза — «Заметки о Шенье» (1922): «Добро, благополучье, здоровье были слиты в одно представленье, как полновесный и однородный золотой шар» — это говорится об античном сознании, а в восемнадцатом веке, по мысли Мандельштама, «золотой сплошной шар уже не звучал сам по себе». И вот теперь, в «Нашедшем подкову» Мандельштам фиксирует новое состояние мира, его опустошенность и умирание времени — золотая сфера времени стала полой, она смутно и невнятно отзывается поэту, и тут же в сравнении появляется яблоко как образ цельности, полноты и красоты.

В том же 1923 году яблоко поворачивается в лирике Мандельштама и другой своей стороной, связанной с греческим мифом о золотом яблоке раздора, ставшем причиной Троянской войны. Но Мандельштам перелицовывает миф, заменяя яблоко раздора на яблоко мира:

Давайте бросим бури яблоко
 На стол пирующим землянам
 И на стеклянном блюде облако
 Поставим яств посередине.

«А небо будущим беременно...»

Тревожная военная тема стихотворения поворачивается «призывом ко всеобщему примирению и космической дружбе»⁸⁸, и золотое яблоко Гесперид, брошенное богиней раздора Эридой на стол пирующих богов, превращается в дар, в приношение к объединяющему «землян» всеобщему дружественному пиру — наперекор грядущей войне. И это космическое яблоко освежающей бури, падающее на всемирный пиршественный стол, равновесно и противовесно земному шару — вновь мы попадаем в знакомую старинную метафору.

⁸⁸ Комментарий М.Л. Гаспарова в изд.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 772.

Яблоко — это божественный дар и радость, в таком качестве оно часто встречается в поэзии и прозе Мандельштама: «С неба упало три яблока: первое тому, кто рассказывал, второе тому, кто слушал, третье тому, кто понял» («Путешествие в Армению», 1931–1932); «стеклянные шары нагретого степного воздуха, радость волейбола, радость футбола и радость яблока — получают у Адалис эмоциональную округлость...» («Адалис. “Власть”. Стихи», 1935). Яблоко одухотворено и благословенно, но вместе с тем оно просто и насущно, оно утоляет голод, как хлеб и картофель, и всегда стоит первым в этом ряду: «Яблоки, хлеб, картофель — отныне утоляют не только физический, но и духовный голод. Христианин, а теперь всякий культурный человек — христианин, не знает только физического голода, только духовной пищи. Для него и слово — плоть, и простой хлеб — веселье и тайна» («Слово и культура», 1921). Яблоко первым бросается в глаза на картинах голландских художников: «Скорее к голландцам, к бессмертным северным мастерам: яблоки, рыбы, бочонки, крестьяне, пляшущие под дубом...» («Юность Гете», 1935). Ясно, что Мандельштам очень любил яблоки, и эта любовь перешла в его стихи и прозу.

Но яблоко — это не только дар и радость. Это и плод искушения, грехопадения, запретный райский плод познания и любви — вкусив его, Адам и Ева стали смертными. И хотя в оригинальном тексте книги Бытия (глава третья) этот плод конкретно не назван, традиционно он отождествляется с яблоком. Лингвистически это закреплено в латыни, где слово *malum* означает и всякий древесный плод, и конкретно яблоко, и одновременно — зло, порок, страдание.

У Мандельштама яблоко приобретает эротический аромат в двух стихотворениях 1925 года, рожденных его любовью к Ольге Ваксель:

Хочешь яблока ночного,
Сбитню свежего, крутого,
Хочешь, валенки сниму,
Как пушинку подниму.

«Жизнь упала, как зарница...»

А в другом стихотворении почти буквально развиваются эротические подтексты яблока по следам библейской Песни Песней:

Я только запомнил каштановых прядей осечки,
 Придымленных горечью — нет, с муравьиной кислинкой,
 От них на губах остается янтарная сухость.

В такие минуты и воздух мне кажется карим,
 И кольца зрачков одеваются выпушкой светлой;
 И то, что я знаю о яблочной розовой коже...

Сравним: «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! Глаза твои голубиные под кудрями твоими; волоса твои, как стадо коз, сходящих с горы Галаадской...»; «Как лента алая губы твои, и уста твои любезны; как половинки гранатового яблока — ланиты твои под кудрями твоими...» (Песнь Песней, глава 4).

Итак, в яблоке заключена любовь — но в нем заключена и смерть, и эти зловещие обертоны образа тоже нашли воплощение в поэзии Мандельштама, в трех стихотворениях 1923–1924 годов, так или иначе связанных с темой революции. Первое в этом ряду — стихотворение «Париж» о Французской революции; в нем яблоко (опять в сравнении!) символизирует и целый мир, которым играют революционеры («И клятвой на песке, как яблоком, играли»), и одновременно — отрубленные головы, падающие в корзину гильотины; при этом обыгрывается и знаменитая «клятва верности общему делу “в зале для игры в мяч” 1789 г. (Jeu de raquette ...созвучно со словом раquette, “яблоко”）」⁸⁹. А рядом «грызла яблоки, с шарманкой, детвора» — мрачно-символические и обыденно-радостные яблоки контрастно сталкиваются в историческом контексте стихотворения.

А в стихотворении «1 января 1924» те же смыслы сначала сталкиваются, а потом парадоксально сливаются воедино, в нерасчленимый сгусток сложных и уже знакомых нам «яблочных» ассоциаций. Рисуя образ умирающего века, Мандельштам реализует языковую метафору «глазное яблоко»:

Кто веку поднимал болезненные веки —
 Два сонных яблока больших, —

⁸⁹ Комментарий М.Л. Гаспарова в изд.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 771.

Он слышит вечно шум — когда взревели реки
Времен обманных и глухих.

Яблоко опять связано со временем (вспомним «державным яблоком катящиеся годы»), словесно эта связь закрепляется паронимическим созвучием «век — веки», и здесь Мандельштам, как и во множестве других случаев, доверяется языку, следует собственно языковым подсказкам, использует их в построении образа. Дальше в связи с яблоком возникает старая «державная» тема: «Два сонных яблока у века-властелина», а затем в стихи вторгается и запах яблока, и трижды варьируется мотив яблока и снега, яблока и мороза — как навязчивое воспоминание о прошлом:

И некуда бежать от века-властелина...
Снег пахнет яблоком, как встарь.
.....
И яблоком хрустит саней морозный звук,
.....
Ужели я предам позорному злословью —
Вновь пахнет яблоком мороз —
Присягу чудную четвертому сословью
И клятвы крупные до слез?

Речь в стихах идет о прошлом России, от которого поэт не может оторваться, о собственной революционной клятве, соотнесенной с клятвой французских революционеров (и тут вспоминается яблоко), об умирании «века-властелина», у которого теперь, вместо державного яблока власти, остались лишь «болезненные веки» — «два сонных яблока больших». В написанном несколько позже «Варианте» та же тема умирания века вновь сопровождается образом «сонных яблок», но в самом последнем стихе эти омертвелые сонные яблоки вдруг начинают сиять:

И в жаркой комнате, в кибитке и в палатке
Век умирает, — а потом
Два сонных яблока на роговой облатке
Сияют перистым огнем.

Это неожиданное сияние — *потом*, после смерти — возвращает яблоку его прежний свет, и напоминает о сиянии золотой дароносицы, уподобленной солнцу и яблоку в раннем стихотворении Мандельштама о Евхаристии. Тема приобщения к вечности закреплена и в слове «облатка»⁹⁰ — так называется хлеб причастия в католическом обряде (от латинского *oblation* — приношение, дар). Подменяя «облаткой» «оболочку» («роговая оболочка», «роговица»), Мандельштам включает на всю мощь символические подтексты образа.

Мы рассмотрели все или почти все метаморфозы яблока в поэзии и прозе Мандельштама. «Яблоко простое» оказалось тем самым «пучком», из которого «смысл торчит ... в разные стороны», и привести его к одномерному, однолинейному смысловому ряду — невозможно. Зато на этом срезе можно увидеть некоторые общие черты мандельштамовского поэтического мира.

РЕМИНГТОН И УНДЕРВУД

В рецензии на второе издание мандельштамовского «Камня» (1915) Николай Гумилев писал:

«Прежде всего важно отметить полную самостоятельность стихов Мандельштама; редко встречаешь такую полную свободу от каких-нибудь посторонних влияний. Если даже он наталкивается на тему, уже бывшую у другого поэта (что случается редко), он перерабатывает ее до полной неузнаваемости. Его вдохновителями были только русский язык, сложнейшим оборотам которого ему приходилось учиться, и не всегда успешно, да его собственная видящая, слышащая, осязающая, вечно бессонная мысль.

Эта мысль напоминает мне пальцы ремингтонистки, так быстро летает она по самым разнородным образам, самым причудливым ощущениям, выводя увлекательную повесть развивающегося духа»⁹¹.

Вывод Гумилева о полной самостоятельности стихов Мандельштама звучит вразрез со многими современными исследованиями, в которых Мандельштам предстает мастером складывать мозаику из чужих мотивов — мозаика рассыпается, а своего как будто ничего и нет. Гумилев иначе воспринимал поэзию Мандельштама, читая ее как

⁹⁰ Замечено О. Роненом: Ronen O. An approach to Mandel'stam. P. 242.

⁹¹ Мандельштам Осип. Камень. С. 220.

«повесть развивающегося духа» — в 1915 году эта повесть только начиналась и уже была «увлекательной», сегодня, оглядывая весь мандельштамовский путь, мы читаем ее как великую и трагическую.

Интересно и другое место гумилевской рецензии — образное описание художественного мышления Мандельштама, уподобленного летающим пальцам ремингтонистки, описание хода его поэтической мысли как трудноуследимого стремительного движения — сложного, причудливого, нелинейного. Это описание кажется не просто точным — кажется, поэт проявил здесь и прозорливость, и способность, уловив что-то главное, показать другому поэту его особый художественный метод.

Уместно по аналогии вспомнить, какую роль в творческом самосознании Ахматовой сыграла статья Николая Недоброво «Анна Ахматова» (1915): анализ поэтического мира Ахматовой был в ней дан с такой точностью, глубиной, прозорливостью, что стал открытием для нее самой, помог ей понять себя и определил линии ее дальнейшего роста. Об этом читаем у Анатолия Наймана: «Теперь, когда виден весь путь Ахматовой, ощущение новизны мыслей Недоброво в значительной степени приглушено ясностью, заметностью их источника в самих стихах. Но статья была написана об авторе двух первых книжек, “Вечера” и “Четок”, и многое из того, к чему впоследствии пришла Ахматова, было лишь подтверждением их, было, если угодно, принятием предложенного критиком. Когда я сказал ей об этом моем впечатлении от статьи, которую, кстати сказать, она же мне и дала, Ахматова, и прежде в разговорах выделявшая Недоброво среди выдающихся людей своего времени, и прежде вспоминая о влиянии, которое он на нее имел, сказала просто: “А он, может быть, и сделал Ахматову”»⁹².

Это очевидное ахматовское преувеличение имеет основания. Никто не станет утверждать, что «Гумилев сделал Мандельштама», и все же современным поэтам остается только мечтать о таких критиках, как Гумилев и Недоброво, о таких внутренних собеседниках, в диалоге с которыми поэт познает себя. 25 августа 1928 года Мандельштам напишет Ахматовой: «Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николаем Степановичем и с вами. Беседа с Колей не прервалась и никогда не прервется». Вдова поэта подтверждает: «...Мандельштам постоянно вспоминал высказывания Гумилева о том или другом стихотворении или приме-

⁹² Найман Анатолий. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 32–33.

ривал, как бы он отозвался о новых стихах, которых уже нельзя было ему прочесть»⁹³.

Следы этой «воображаемой беседы» можно обнаружить в лирике и прозе, в статьях Мандельштама 1920–1930-х годов, а также в его поворотных поступках. И конкретно на темы той гумилевской рецензии он прямо откликается в стихах — например, в «Батюшкове» (1932) вспоминает, как Гумилев назвал его «горожанином», «поэтом современного города»: «Что ж! Поднимай удивленные брови, / Ты, горожанин и друг горожан...»⁹⁴ Можно не сомневаться, что и мимо «пальцев ремингтонистки» Мандельштам не прошел. В стихотворении «1 января 1924» появляется образ печатной машинки — сначала она упоминается вскользь («и где-то щелкнул ундервуд»), а в последней строфе вырастает в сложный символ творчества:

Кого еще убьешь? Кого еще прославишь?
 Какую выдумаешь ложь?
 То ундервуда хряц: скорее вырви клавиш —
 И щучью косточку найдешь:
 И известковый слой в крови больного сына
 Растает, и блаженный брызнет смех...
 Но пишущих машин простая сонатина —
 Лишь тень сонат могучих тех.

Мандельштам на машинке не работал, не имел ее и не мог иметь — «машинка стоила дорого», «тогда почти ни у кого не было такой роскоши» (Н.Я. Мандельштам)⁹⁵. «Ундервуд» здесь фигурирует не как техническое приспособление для перепечатки текстов, а как сказочный ларец, хранящий в себе источник блаженства, или волшебный инструмент, проводящий небесную музыку. Метафора из гумилевской рецензии подхвачена в стихах Мандельштама — поэт, как машинистка, оказывается исполнителем «сонат могучих тех», и возможность такого чудного исполнительства-сотворчества заключена в печатной машинке. Волшебная «щучья косточка» в ее механических недрах — талисман, спасающий от смерти.

⁹³ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 54.

⁹⁴ Комментарий М.Л. Гаспарова в изд.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 786.

⁹⁵ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 26, 245.

В гумилевской образной картинке мандельштамовского творчества главная, ударная характеристика — скорость поэтического мышления. Гумилев в 1915 году фиксирует таким образом одно из отличительных свойств поэтики Мандельштама, точнее — фиксирует перелом, происшедший к этому моменту в его поэтической манере. Ранний Мандельштам получил в 1910 году от Зинаиды Гиппиус выразительную характеристику «устанный»⁹⁶ — но уже в стихах 1913–1915 годов от этой «устанности», вялости не осталось и следа. Стремительно развиваясь, Мандельштам превращается в поэта взрывной энергетики и уникальных творческих скоростей. Это — скрытая энергетика, глубинное внутреннее свойство стихов Мандельштама, сохраняющих на поверхности ровное, сдержанное течение. Гумилев заглянул вглубь и увидел суть, далеко не всем очевидную. Приведем по контрасту фрагмент из рецензии другого поэта — Вл. Ходасевича — на тот же самый мандельштамовский поэтический сборник: «О. Мандельштаму, видимо, нравится холодная и размеренная чеканка строк. Движение его стиха замедленно и спокойно»⁹⁷. Ходасевич судит внешне, но внешний академизм таких стихов «Камня», как «Notre Dame» (1912), «Петербургские строфы» (1913), «Адмиралтейство» (1913), скрывает их внутреннюю напряженную динамику, энергию и скорость переключения творческой мысли из одного образно-ассоциативного ряда в другой. Если вдуматься, вчитаться в «Адмиралтейство», то можно увидеть, что размеренный синтаксис четырех чеканных строф, по видимости описательных, вмещает в себя целую гроздь мгновенно сменяющих друг друга аллюзий и образов — здесь и Пушкин, представленный реминисценциями из «Медного Всадника» и «Стансов», и Петр I как первый строитель Адмиралтейства, с его любовью к прямым линиям, и его не названные, но всем известные «преемники» (творцы Адмиралтейства Коробов и Захаров), здесь спрессованы метафоры фрегата, акрополя и ковчега, значимые в культурологии Мандельштама (при этом библейский «ковчег» пропущен через Мережковского, его роман «Петр и Алексей», в котором Петр «трудится, как Ной, над ковчегом России»), здесь есть и акмеистическая идея культурного строительства, скрытая апология Сальери, «искренний пиетет к трем измерениям пространства»

⁹⁶ Мандельштам Осип. Камень. С. 359.

⁹⁷ Там же. С. 219.

(«Утро акмеизма», 1912, 1913?) и в целом антисимволистское восприятие Петербурга не как обреченного «города на болоте», а как апофеоза творческих возможностей человека. Никакое линейное описание не может адекватно воспроизвести этого сложного и стремительного полета «вечно бессонной» поэтической мысли.

Гумилев разглядел точку роста — из нее и пошло развитие того великого и неподражаемого поэта, какого мы теперь знаем. После «Камня» происходит всё большее усложнение и ускорение художественного мышления Мандельштама. Характерный пример — одно из стихотворений «московского цикла» 1916 года «На розвальнях, уложенных соломой...», связанное с Мариной Цветаевой и описанное М.Л. Гаспаровым как «вереница ассоциаций»: «...по Москве везут то ли убитого царевича для погребения, то ли связанного Самозванца на казнь; над покойником горят три свечи, а над Русью занимается пожар Смуты, рыжий, как волосы Самозванца.. Три свечи — реминисценция 1911 года: “...Где-то пленнику приснились палачи, / Там в ночи, кого-то душат, где-то там / Зажигаются кому-то три свечи”. Три свечи ассоциируются с тремя встречами (с Цветаевой. — И.С.): Коктебель, Петербург, Москва, четвертой не бывать. Эти последние слова сразу напоминают старую идеологическую формулу: “Москва — третий Рим, а четвертому не бывать”, и отсюда мысль переносится на тягу и вражду к Риму, общую для Самозванца, Чаадаева и самого Мандельштама. Эта быстрая скачка мыслей — от свеч до Рима — вся вмещается в центральную строфу стихотворения: “Не три свечи горели, а три встречи / Одну из них сам Бог благословил, / Четвертой не бывать, а Рим дале — / И никогда он Рима не любил”. Для читателя, который ничего не знает о Цветаевой и о поездках с нею по Москве, эта строфа загадочнее всего. Без нее перед нами — синтетическая картина Москвы Смутного времени, сложенная приблизительно так же, как картина Лондона в “Домби и сыне”. Но три встречи — это могут быть и встречи трех Лжедмитриев с Москвой (и только одного “Бог благословил” поцарствовать), и встречи человечества с Богом (Рим, Византия, Москва, или: иудейство, католичество, православие, или: православие, католичество, протестантство), и, вероятно, многое другое. Мандельштам сознательно не дает читателю ключа в руки: чем шире расходятся смыслы из образного пучка стихотворения, тем это лучше для него»⁹⁸.

⁹⁸ Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. С. 25.

Развитие сложного, скоростного образно-поэтического мышления сопровождалось у Мандельштама авторефлексией, главным итогом которой стал его «Разговор о Данте» (1933) — описывая поэтику Данте, он косвенно, но точно описывает и свою поэтику тоже. И вот в «Разговоре о Данте» мы встречаем как будто продолжение «воображаемой беседы» с Гумилевым, встречаем развитие того самого образа летающих пальцев ремингтонистки как описания и собственно творческого процесса и его результата — поэтического текста:

«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».

В этой образной картине летает уже не только творческая мысль поэта, но в стремительном, сложном, нелинейном движении находятся и ее опорные точки, как китайские джонки, снующие по реке. В этом своем качестве поэтическая речь противопоставляется у Мандельштама киноленте, в которой кадры движутся «без борьбы и только сменяют друг друга». Для толкователей поэзии тут содержится внятное предупреждение: если ваше прочтение мандельштамовских стихов образует стройную последовательность мыслей — значит, потеряно главное и попытка «восстановить маршрут» не удалась.

А дальше в «Разговоре о Данте» Мандельштам раскрывает свой творческий метод в еще более сложной системе координат, в которой кроме времени и пространства, важна еще и категория рождения или порождения одного образа другим в самом процессе поэтической речи:

«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 со-

брать 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».

От гумилевской печатной машинки мы перешли к совсем уж волшебным устройствам, технически немыслимым даже в наше время, но доступным творящему духу поэта, от стремительного полета пальцев по неподвижной поверхности клавиш — сначала к прыжкам с одного движущегося объекта на другой, а затем к описанию поэзии как полета аэропланов, порождающих новые летящие объекты в процессе полета. Это и есть поэтика Мандельштама.

Самое важное слово стоит в конце описания: «технически немыслимые» чудеса необходимы во имя *цельности* самого движения. Эту изначальную творческую цельность труднее всего удержать при чтении и анализе стихов Мандельштама, труднее всего, но во имя нее все и происходит — и полет чудесных аэропланов, и наше, читательское и исследовательское усилие над текстом.

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ

Мандельштам любил трамвай, а вот к знаменитому стихотворению Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай» он, по свидетельству Надежды Яковлевны, был равнодушен⁹⁹. В равнодушие не очень верится — гумилевское стихотворение было опубликовано в 1921 году, за несколько месяцев до расстрела и не могло не восприниматься как пророческое: «В красной рубашке, с лицом как вымя / Голову срезал палач и мне, / Она лежала вместе с другими / Здесь, в ящике скользком, на самом дне». Герой стихотворения вскочил на подножку трамвая, заблудившегося «в бездне вре-

⁹⁹ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 56.

мен», — и вот ему явилась картина собственной гибели. Образ трамвая, вагона, несущегося в потусторонний мир («Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон!»), связался впоследствии с судьбой самого поэта. Однофамилец Мандельштама, один из первых поэтов ленинградского андеграунда Роальд Мандельштам (1932–1961) так и назвал свое стихотворение о смерти Гумилева — «Алый трамвай».

Мандельштамовский «Концерт на вокзале», написанный, вероятно, весной 1921 года, но доработанный позже, после расстрела Гумилева, звучит как тризна по поэтам и поэзии, и неслучайно в нем появляется «вагон», несущийся «в Элизиум туманный» — образ становится знаковым и проецируется на смерть Гумилева¹⁰⁰. В 1925 году Мандельштам выпускает детскую книжку «Два трамвая», трогательную историю о том, как дружили трамваи Клик и Трам, дружили-дружили, а потом потеряли друг друга — Клик уехал не туда, а Трам его ищет, тоскует: «Но скажите, где мой брат, где мой Клик? / — Мы не знаем ничего, / Не видали мы его», но друг и брат затем находится, следует встреча, «И сказал трамвай трамваю: / — По тебе я, Клик, скучаю, / Я услышать очень рад, / Как звонки твои звенят». Было пронизательно замечено, что в детской истории о двух трамваях сквозит что-то личное, что она содержит глубокий гумилевский подтекст¹⁰¹. Конечно, не стоило бы так прямолинейно утверждать, что «Мандельштам зашифровал в этой книжке свою неколебимую приязнь к Николаю Гумилеву, расстрелянному в 1921 году, и свою глубокую скорбь о нем»¹⁰², но все-таки лирический градус некоторых стихов этой детской книжки ощутимо превышает ее незамысловатый сюжет: «Скажи мне, кондуктор, скажи мне, вожатый, / Где брат мой двоюродный Трам?» или: «Возьми мою руку, вожатый, возьми, / Поедем к нему поскорее...» — вспомним у Гумилева обращение с такими же повторами: «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон!»

В жизни Мандельштама и его современников, трамваи играли важную роль — как единственный вид городского транспорта, позво-

¹⁰⁰ Об этом см.: Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. С. 173–174.

¹⁰¹ Завадская Е. Трамвайное тепло. Об иллюстраторах детских книг О. Мандельштама // Детская литература. 1988. № 11. С. 54–56, 80.

¹⁰² Дутли Ральф. «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. С. 194–195.

лявший добраться из одной точки города в удаленную другую. Как примета современного города упоминаются трамваи, наряду с автомобилями, в рецензии Гумилева на второе издание мандельштамовского «Камня». Эти приметы, действительно, широко входили в стихи и прозу Мандельштама — «бестолковое, последнее трамвайное тепло» в петербургском стихотворении «Вы, с квадратными окошками...» (1925), «трамвайные перебранки» и «разъезды скворчащих трамваев» в московском «Еще далеко мне до патриарха...» (1931), а в «Египетской марке» (1927) герой «прикреплялся душой ко всему ненужному, превращая в события «трамвайный лепет жизни». Сама жизнь, казалось, говорила «языком трамвайных перебранок», и Мандельштам этот язык всегда любил. Недаром так бодро, так задорно звучит его первое четверостишие на трамвайную тему еще 1913 или 1915 года: «Не унывай, / Садись в трамвай, / Такой пустой, / Такой восьмой...»

В 1920–1930-е годы трамваи стали кровеносной системой городов — человек, не сумевший вовремя уцепиться за поручни или упустивший последний трамвай, оказывался отрезан от собственного дома, от других людей, от жизни вообще, поэтому трамваи так часто фигурируют в мемуарных и художественных текстах того времени. Неслучайно среди мандельштамовских материалов Государственного Литературного музея хранится копия трамвайного проездного билета поэта — этот экспонат вполне достоин высокого музейного статуса. Надежда Яковлевна дважды в своих книгах вспоминает один разговор: «“Нам кажется, что все идет, как надо, и жизнь продолжается, но ведь это только потому, что ходят трамваи”, — сказал мне О.М. еще задолго до первого ареста, когда мы как-то вечером стояли на трамвайной остановке»¹⁰³. Итак, трамвай для Мандельштама — это символ жизни, а «бестрамвайная глушь» («Египетская марка») и «бестрамвайная ночь» («Четвертая проза») — образы смерти, небытия.

Но вот одно из «трамвайных» стихотворений Мандельштама, может быть, самое выразительное, противоречит этим выводам:

Нет, не спрятаться мне от великой муры
За извозчичью спину Москвы.

¹⁰³ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 261; см. также: Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 196.

Я трамвайная вишенка страшной поры
И не знаю, зачем я живу.

Мы с тобою поедем на «А» и на «Б»
Посмотреть, кто скорее умрет,
А она то сжимается, как воробей,
То растет, как воздушный пирог.

И едва успевает, грозит из угла:
«Ты как хочешь, а я не рискну!» —
У кого под перчаткой не хватит тепла,
Чтоб объехать всю курву-Москву.

(Апрель 1931)

Здесь трамвай — вовсе не символ жизни, на нем едут по Москве, чтобы посмотреть на смерть, заглянуть за черту, как это сделал герой Гумилева. «Заблудившийся трамвай» — то самое оставшееся в подтексте опущенное звено, с помощью которого можно восстановить внутреннюю логику этих стихов. Почему вдруг «скворчащие трамваи» жизни превратились в какие-то круговые («А» и «Б» ходили по Бульварному и Садовому кольцам) вагонетки смерти, в которых поэт пытается, но не надеется спрятаться «от великой мур-ры»? Как всегда, понять что-то помогает контекст и история текста.

В ленинградских стихах конца 1930 — начала 1931 года и дальше — в московских весенних стихах 1931 года начинает звучать у Мандельштама тема революционного террора: поэт то ждет ареста («И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных»), то сравнивает себя с каторжником («С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук...»), то мечтает о сибирской ссылке («Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей — / Запихай меня лучше, как шапку в рукав / Жаркой шубы сибирских степей...»). Он чувствует себя к этому террору причастным, как-то в него вовлеченным, и вот в черновиках возникает поэтический диалог «между двумя частями сознания поэта»¹⁰⁴ — диалог о революции («И по улицам шел на морцы и дворцы / Самопишущий черный народ»), о насилии, и в этом ди-

¹⁰⁴ Комментарий М.Л. Гаспарова в изд.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 778.

алогично звучит противоречивый голос «трамвайной вишенки», готовой то ли с народом идти «в топоры», то ли погибнуть от насилия. Из этого черновика вырастают потом три отдельных стихотворения — «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Неправда» и «Нет не спрятаться мне от великой стены...» Противоречия и смятение остается в каждом из них. «Трамвайная вишенка» боится «великой стены» и «страшной поры» — «Ты как хочешь, а я не рискну!» (возможно, отголоски разговоров о совместном самоубийстве, предлагавшемся Надеждой Яковлевной), но мы знаем, что в авторском чтении на месте этого стиха часто звучал другой: «Ты как хочешь, а я не боюсь»¹⁰⁵. И вот в этих мыслях о революционном насилии, в метаниях между страхом и бесстрашием возникает — по аналогии, по прямой ассоциации — тема погибшего Гумилева, вспоминается его «Заблудившийся трамвай», напроорочивший поэту смерть от руки палача. Гибель друга навсегда осталась для Мандельштама неизжитой травмой, но особенно остро она переживалась, как будто заново, в начале 1930-х годов, в обстановке нарастающего террора — знаки этих переживаний есть в «Путешествии в Армению» (1931–1932), в стихах «К немецкой речи» (1932) и, как видим, в стихотворении про «трамвайную вишенку страшной поры».

Известно, что Мандельштам и Гумилев гадали о будущей смерти. «Осип, я тебе завидую, — говорил Гумилев, — ты умрешь на чердаке»¹⁰⁶. Видимо, такие разговоры Гумилеву были свойственны — Ирина Одоевцева вспоминала, как Гумилев сказал ей однажды: «Давайте пообещаем друг другу, поклянемся, что тот, кто первый умрет, явится другому и все, все расскажет, что там»¹⁰⁷. Через 10 лет после расстрела Гумилева Мандельштам как будто вторит этим словам: «Мы с тобой поедим на “А” и на “Б” / Посмотреть, кто скорее умрет». А еще через полвека этот мотив подхватит Александр Еременко, продолжив его, в духе детской считалки:

Мы поедем с тобой на «А» и на «Б»
мимо цирка и речки, завернутой в медь,

¹⁰⁵ Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 253.

¹⁰⁶ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 16.

¹⁰⁷ Одоевцева Ирина. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. С. 267.

где на Трубной, а, можно сказать, на Трубе,
кто упал, кто пропал, кто остался сидеть.

.....

Еременко мастерски множит и уплотняет подтексты, его феноменальная интуиция высвечивает скрытую в стихах Мандельштама тему революционного насилия, его «А» и «Б» действительно идут по историческому и поэтическому кругу, и в этот трамвайный круг «Ночной прогулки» вместе с декабристами, народовольцами, комиссарами вовлекаются судьбы поэтов — Пушкина, Белого, Гумилева, Мандельштама и самого автора стихов, нашего современника.

Часть третья
**ПУШКИН, МАНДЕЛЬШТАМ
И ТРИ ВЕКА РУССКОЙ ЛИРИКИ**

Поэзия — единый космос, границы времени и пространства для нее не существенны. Существенны и часто непреодолимы лишь границы языка, но уж внутри одного языка национальная поэзия образует единый текст. Русскую поэзию можно читать как такой текст — цельный, но не сплошной, потому что каждый поэтический голос уникален и каждое отдельное стихотворение, если оно подлинное, тоже образует свой внутренний космос.

Мы предлагаем читателю несколько сквозных сюжетов, через которые проходит история русской лирики — число этих сюжетов может быть умножено, и в открывающейся под таким углом зрения картине Пушкин и Мандельштам предстают ключевыми фигурами, двумя фокусами единого поэтического пространства.

БЕССОННИЦА

«Текст бессонницы» в русской поэзии необозрим. Это одна из традиционных поэтических тем, и мало кто из поэтов ее не коснулся¹. Стихи о бессоннице есть у Пушкина и Боратынского, Тютчева и Бенедиктова, Вяземского, Апухтина, Анненского, Цветаевой, Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Андрея Белого, Георгия Иванова, Набокова, Багрицкого, Тарковского — вплоть блистательно-эпатажного Александра Еременко («Бессонница. Гомер ушел на задний план. / Я Станцами Дзиан набит до середины»). Из множества русских стихотворений о бессоннице мы выбрали пять, между которыми усматривается та или иная связь, их авторы — зрелый Пушкин, молодой Тютчев, поздний Вяземский и ранний Мандельштам.

1.

Александр Пушкин. Воспоминание

Когда для смертного умолкнет шумный день
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;

¹ Некоторый материал см. в статье: Таборисская Е.М. «Бессонницы» в русской лирике (к проблеме тематического жанроида) // *Studia metrica et poetica*. Сб. памяти П.А. Руднева. С. 224–235.

Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
 Теснится тяжких дум избыток;
 Воспоминание безмолвно предо мной
 Свой длинный развивает свиток;
 И с отвращением читая жизнь мою,
 Я трепещу и проклинаю,
 И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
 Но строк печальных не смываю.

(1828)

Стихотворение написано в мае кризисного 1828 года, впервые опубликовано в «Северных цветах» на 1829 год, в рукописях фигурирует под названиями «Бессонница» и «Бдение», но в печати Пушкин закрепил привычное нам название — «Воспоминание». Это «воспоминание» дает возможность сразу увидеть то зерно темы, которое и порождает все множество и многообразие стихов о бессоннице. Бессонница — серьезный момент в жизни человека, серьезное его состояние; бессонница — это проживание тем или иным образом некоей почти всегда экзистенциальной ситуации, когда человек невольно оказывается и вынужден осознавать себя перед лицом вечности. Если сон мы воспринимаем не только как «отраду», но и как ежедневную маленькую репетицию смерти, то бессонница становится более или менее серьезной репетицией предсмертного суда. Пушкин сразу включает нас в это экзистенциальное переживание ключевым словом «смертный» — «Когда для смертного умолкнет шумный день...» Именно мысль о смертности человека, обостренная надвигающейся ночью, ставит перед поэтом «последние вопросы», столь характерные для разных стихов о бессоннице. И христианская практика ежевечернего исповедания грехов, отразившаяся в пушкинском «Воспоминании», также основывается на этом глубинном представлении о сне как репетиции смерти.

«Воспоминание» — стихотворение самого интимного содержания, но звучит оно с истинно библейской силой. В.В. Розанов сравнивал его с 50-м псалмом: «Так же велико, оглушительно и религиозно. Такая же правда»². Эта сила и правда состоит в суде поэта над самим собой, в беспощадном суде его личной совести, его памяти. Совесть и память даны в библейских образах, примененных как метафоры к внутренней

² Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 213.

жизни: «змеи сердечной угрызенья» и «свиток» воспоминаний. Книга собственной жизни читается самим человеком как «длинный свиток» грехов — здесь мы видим ход обратный тому, о каком говорится в библейской Книге Иова, актуальной в это время для Пушкина. Иов хочет, чтобы Бог запечатал в свитке его беззаконие и закрыл его вину (Иов 14: 17) — в «Воспоминании» поэт отчитывается только перед самим собой, свиток грехов не запечатывается, а, напротив, разворачивается, развивается, вина не закрывается и не стирается из памяти. Розанов точно указал на ближайшую библейскую параллель к пушкинскому стихотворению — в «покаянном» 50-м псалме есть именно эта тема не-смываемости и незабываемости собственного греха для самого человека: «...Беззаконие мое аз знаю и грех мой предо мной есть выну». «Грех мой предо мной всегда» — в этом смысл и сила последнего стиха «Воспоминания»: «Но строк печальных не смываю». В рукописи Пушкин поставил после этих слов три восклицательных знака, которые много нам говорят на фоне темы тишины и безмолвия, проходящей через все стихотворение («умолкнет шумный день», «влачатся в тишине», «воспоминание безмолвно предо мной»). Этот последний стих дал повод не только для большой полемики, но и для суда над поэтом³, но этот сторонний суд не строже, чем суд собственной совести. Тут справедливо вспоминают, и мы вспомним сказанное Пушкиным чуть позже и по другому поводу: «Ты сам свой высший суд».

Бессонница отрешает человека от дневных забот и ведет его по пути самопознания, в глубь собственной души; в тишине и во мраке ночи он остается один на один с самим собою, и в этом — мучительность, непереносимость бессонницы. Пушкин говорит о «томительном бденье», о «тоске», о кипении и горении, об «угрызеньях» «змеи сердечной». Всё это — из арсенала адских пыток, но ад здесь сугубо внутренний, как и все лирическое событие «Воспоминания» — событие, которому нет и не может быть свидетелей, и при этом его свидетелями становятся миллионы читателей. Таков парадокс лирики — чем интимнее происходящее в ней событие, тем оно достовернее и тем больше у него оказывается свидетелей в веках.

³ «...Исповедь без адреса и цели, жалоба без надежды, покаяние без молитвы об очищении, слезы без облегчения; *псалом в отсутствие Бога* в сущности — антипсалом» (Непомнящий В.С. Лирика Пушкина как духовная биография. М., 2001. С. 175). Убедительный ответ на эти слова см.: Гальцева Рената. Поэт и царь Давид // Новый мир. 1999. № 6.

2.

Федор Тютчев. Бессонница

Часов однообразный бой,
Томительная ночи повесть!
Язык для всех равно чужой
И внятный каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,
Среди всемирного молчанья,
Глухие времена стенанья,
Пророчески-прощальный глас!

Нам мнится: мир осиротелый
Неотразимый Рок настиг —
И мы, в борьбе, природой целой
Покинуты на нас самих;

И наша жизнь стоит пред нами,
Как призрак на краю земли,
И с нашим веком и друзьями
Бледнеет в сумрачной дали;

И новое, младое племя
Меж тем на солнце расцвело,
А нас, друзья, и наше время
Давно забвеньем занесло!

Лишь изредка обряд печальный
Свершая в полуночный час,
Металла голос погребальный
Порой оплакивает нас!

(<1829>)

«Бессонница» была опубликована в начале января 1830 года в первом номере московского журнала «Галатей» — ровно через год после пушкинского «Воспоминания». Читал ли его Тютчев, мог ли он в течение 1829 года, живя в Мюнхене, ознакомиться с «Северными цветами», вышедшими в свет в Петербурге в последние дни 1828 го-

да, — сказать трудно, сведений об этом у биографов Тютчева нет, да и точное время создания «Бессонницы» неизвестно — теоретически она могла быть написана и до «Воспоминания». Но в любом случае эти два стихотворения плотно стоят друг к другу во времени и их соположение оправдано не только общностью темы — оно демонстрирует разительный контраст поэтических систем и дает новый угол зрения на острую проблему литературных отношений Тютчева и Пушкина.

Начало тютчевской «Бессонницы» словесно перекликается с «Воспоминанием» — в первых пяти стихах мы встречаем пушкинские слова: *«томительная ночи повесть»*, *«кто без тоски внимал из нас»*⁴, видим и слово «совесть», не произнесенное у Пушкина, но содержащее суть, содержательное ядро «Воспоминания». Но на этом сходство заканчивается. Совесть в «Бессоннице» затронута по касательной — она не сама по себе входит в стихи, а как общепонятное сравнение. Час бессонницы у Тютчева — тоже момент столкновения жизни и смерти, но мысль о смерти влечет за собой не личный и непосредственный покаянный порыв, как у Пушкина, а развивается совсем иначе — как философская медитация, наследующая ночной теме в предшествующей Тютчеву русской поэзии (Державин, Бобров, Ширинский-Шихматов) и в немецкой романтической поэзии и философии (Юнг, Новалис, Шеллинг⁵, с которым он именно в это время лично общался в Германии).

Ночное откровение Тютчева совершается в космическом пространстве Вселенной, в экзистенциальном одиночестве, «в борьбе с природой целой»; главное в этом откровении — призрачность жизни вообще и жизни собственной, отделенной от сознания и пропадающей «в сумрачной дали». Поэт заглядывает за предел бытия, за границу смерти и умосозерцает оттуда постигающее всех забвение. Из настоящего он прозревает будущее, но оно оказывается прошлым. Номинативные и риторические восклицания, и только восклицания, ни одной повествовательной или вопросительной поэтической фразы во всем стихотворении — таковы характерные черты тютчевского ораторского стиля в «Бессоннице». Если ночной солилоквиум пуш-

⁴ Ср. также у Пушкина: «И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум» («Дар напрасный, дар случайный...», 1828).

⁵ См. об этом: Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 250–252.

кинского «Воспоминания» обращен к себе самому, то тютчевское поэтическое высказывание не имеет адреса. Тут и кроется главное, что так резко разделяет двух поэтов-современников и два их почти синхронно написанных стихотворения на общую, казалось бы, тему.

Проблема «Пушкин и Тютчев», или, под другим углом зрения, «Тютчев и Пушкин» обнажилась давно, обострил ее в 1926 году Ю.Н. Тынянов⁶ — он выстроил ряд фактов, говорящих о том, что со второй половины 1820-х годов и вплоть до тютчевских публикаций в «Современнике» в 1836 году Пушкин буквально игнорирует поэзию Тютчева. Факты эти хорошо известны: в 1826 году в альманахе «Уралия» Тютчев публикует три стихотворения (среди них — «Проблеск»), Пушкин получает от Боратынского этот альманах, но на тютчевские стихи никак не реагирует; в «Северной лире» на 1827 год публикуется шесть стихотворений Тютчева — Пушкин начинает (но не дописывает) статью о «Северной лире» для «Московского Вестника», обсуждает в ней поэтические публикации Туманского, Муравьева, Норова, Ознобишина, упоминает о Шевыреве и ни слова не говорит о Тютчеве; и, наконец, самый красноречивый пример — пушкинский отзыв об альманахе «Денница» на 1830 год: пересказывая и цитируя опубликованную там статью Ивана Киреевского о текущей словесности, Пушкин разделяет с ним невнимание к Тютчеву: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим». Пушкин нигде не отзывается плохо о поэзии Тютчева — он не отзывается о ней вообще никак, читает и как будто не видит, не воспринимает его стихов. Очевидно, что-то в самом составе тютчевской поэзии того времени блокировало пушкинское восприятие, не позволяло ему расслышать в Тютчеве великого поэта, каким он уже был к 1830-м годам.

Главное, что отличает тютчевскую «Бессонницу» от пушкинского «Воспоминания» и от пушкинской лирики в целом, — это отсутствие лирического Я, составляющего основу пушкинского лиризма, основу той самой «правды», о которой говорил Розанов. На его месте мы видим знаменитое тютчевское МЫ — безличное, собирательное, рито-

⁶ См.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев (1923) // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 166–191. Новую остроту придала этой проблеме публикация статьи «Три пророка» Левы Одоевцева (1970), героя романа Андрея Битова «Пушкинский Дом» (Вопросы литературы. 1976. № 7. С. 145–174).

рическое МЫ, за которым стоит обобщенный опыт или обобщенное поэтическое умозрение: «Кто без тоски внимал из нас...», «И наша жизнь стоит пред нами...» Перед внутренними глазами лирического героя «Воспоминания» (если уместно тут говорить о лирическом герое) встает его персональная, им лично прожитая жизнь, за которую перед самим собой и отвечает: «И с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклиная...» — интимность этого ночного откровения и есть залог общезначимости и общепонятности пушкинского личного опыта, получившего жизнь в эстетических формах его стихов. Тютчев через это характерное МЫ тоже декларирует общезначимость своего ночного откровения, но реально сообщает ему совершенно иной посыл и иное, отстраненное и более холодное звучание. Пушкин в «Воспоминании» говорит о себе, Тютчев в «Бессоннице» говорит обо «всех» и о «каждом» — и ни о ком.

Эту разницу читатель может почувствовать, экспериментально заменив одно лишь слово в одном из самых интимных, самых сильных и страшных пушкинских стихотворений, написанном в день рождения 26 мая того же, что и «Воспоминание», кризисного 1828 года: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?» И у Тютчева можно представить себе такие строки, но звучали бы они иначе: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты нам дана?» — на месте непосредственного выражения внутренней жизни личности, какое являет собой лирика Пушкина, мы получаем гипотетический пример тютчевской поэтической философии, образец художественного обобщения общечеловеческого опыта и знания.

«Личность — ни биографическая, ни условно лирическая — так никогда и не стала средоточием поэзии Тютчева»⁷, и эта особенность его лиризма имеет мировоззренческие (конкретно — шеллингианские) корни. Жизнь личности для Тютчева была очень относительной, призрачной ценностью, исчезающей в потоке времени, в глубине мироздания; об этом — стихотворение «Смотри, как на речном просторе...» (1851); в нем «человеческое Я» сравнивается с плывущими льдинами, которые тают и растворяются в общем потоке: «Все вместе — малые, большие, / Утратив прежний образ свой, / Все — безразличны, как стихия, — / Сольются с бездной роковой!.. / О, нашей мысли обольщенье, / Ты, человеческое Я, / Не таково ль твое значенье, / Не такова ль судьба твоя?» Какой контраст с пушкинской

⁷ Гинзбург Л.Я. О лирике. С. 96.

апологией личности, с его темой «самостоянья человека», «величия его»!

Тютчевское отношение к поэзии не допускало непосредственного выражения чувств: «Я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутр<еннего> чувства — этою постыдною выставкою напоказ своих язв сердечных... Боже мой, Боже мой, да что общего между стихами, прозой, литературой <...> — и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту в душе происходит...»⁸ Это написано в 1864 году по поводу пережитой личной катастрофы, и именно она, эта катастрофа, стерла непроходимую грань между стихами и жизнью, допустила в тютчевскую лирику лично-биографическое Я — тогда и появились такие пронзительные стихотворения, как «Есть и в моем страдальческом застое...», «Вот бреду я вдоль большой дороги...» («Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»), «Нет дня, чтобы душа не ныла...» («23 ноября 1865 г.»). Но такого Тютчева Пушкин не узнал.

Отсутствие «человеческого Я» и могло стать тем препятствием, которое блокировало пушкинское восприятие лирики Тютчева 1820–1830-х годов. Она была настолько *другая* и настолько сильная в этом своем качестве, что для Пушкина — не звучала. Ю.М. Лотман, возражая исследователям проблемы «Пушкин и Тютчев», назвал их литературные отношения «“великим спором”, которого не было»⁹. Спора действительно не было, потому что в споре предполагается участие обеих сторон. Публикация стихов Тютчева в пушкинском «Современнике», которую часто расценивают как акт признания, таковым на самом деле не является, не отражает пушкинского мнения и вкуса — это показал еще Тынянов¹⁰, а современные исследователи добавили к его аргументам еще и странный, непонятно чем мотивированный выбор стихов, который можно объяснить только пушкинским «равнодушием»¹¹.

Завершая разговор о тютчевской бессоннице 1829 года, мы не можем не вспомнить другую его «Бессонницу», написанную в 1873 го-

⁸ Письмо А.И. Георгиевскому от 13/25 декабря 1864 // Тютчев Ф.И. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 2004. С. 88.

⁹ Лотман Ю.М. Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990. С. 110.

¹⁰ Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. С. 177–179.

¹¹ Осповат А.Л. «Как слово наше отзовется...»: О первом сборнике Ф.И. Тютчева. М., 1980. С. 26.

ду, за два-три месяца до смерти. Сквозь распад сознания и распад поэтической формы слышно все то же собирательно-риторическое тютчевское МЫ в сочетании с самыми отчаянными жалобами сердца: «И сердце в нас подкидышем бывает, / И так же плачется и так же изнывает, / О жизни и любви отчаянно взывает. / Но тщетно плачется и молится оно: / Все вокруг него и пусто и темно!» Эта предсмертная больная попытка поэзии производит едва ли не столь же сильное впечатление, как последнее, безумное стихотворение Батюшкова.

3.

**Александр Пушкин. Стихи, сочиненные ночью
во время бессонницы**

Мне не спится, нет огня;
 Всюду мрак и сон докучный.
 Ход часов лишь однозвучный
 Раздается близ меня.
 Парки бабье лепетанье,
 Спящей ночи трепетанье,
 Жизни мышья беготня...
 Что тревожишь ты меня?
 Что ты значишь, скучный шепот?
 Укоризна или ропот
 Мной утраченного дня?
 От меня чего ты хочешь?
 Ты зовешь или пророчишь?
 Я понять тебя хочу,
 Смысла я в тебе ищу...

(1830)

Стихотворение написано в Болдине в октябре 1830 года, доработано в 1835-м, при жизни Пушкина не публиковалось. Переключка его начала с тютчевской «Бессонницей» очевидна («Часов однообразный бой» — «Ход часов лишь однозвучный»), и ей порой придает ся позитивное значение¹². Пушкин, конечно, мог прочитать стихо-

¹² Серман И.З. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836–1841. Иерусалим, 1997. С. 69–70.

творение Тютчева в «Галатее», в которой и сам печатался, за которой следил особенно в 1830 году, когда этот журнал стал помещать о нем неодобрительные отзывы и вступил в открытую полемику с пушкинской «Литературной газетой». Вопрос о влиянии тютчевской «Бессонницы» на пушкинскую был поставлен еще в 1915 году, и Тынянов еще тогда отрицал возможность такого влияния¹³, он резко и точно сформулировал принципиальное смысловое различие двух текстов: «в стихотворении Пушкина — вопросы жизни, в стихотворении Тютчева — кошмар всемирной смерти»¹⁴. Посмотрим, в чем коренится это различие и как оно связано с поэтикой.

Если тютчевская «Бессонница» вся состоит из восклицаний, то пушкинская имеет более сложный интонационно-синтаксический рисунок — номинативные конструкции, преобладающие в первой части, сменяются во второй напором подряд пяти вопросительных обращений на «ты» к ночному хаосу, и завершают стихотворение два стиха аналогичной синтаксической структуры, с интонационно акцентированным местоимением первого лица единственного числа и глагольными сказуемыми, выражающими волеие и деяние: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу». Через эту динамику проступает лирическое событие стихотворения — нарастающее усилие личной воли в преодолении энтропии и бессмысленного мрака. Первый стих пушкинской «Бессонницы» — безличный («Мне не спится»), лирический герой здесь пребывает в роли страдательной, испытывая на себе действие обступающих его со всех сторон темных ночных сил («Всюду мрак и сон докучный»); силы эти связаны с судьбой и смертью («Парки бабье лепетанье») а в черновиках — и с апокалиптическим предчувствием («Топот бледного коня»). На этом фоне жизнь предстает как «мышья беготня» — бессмысленное, суетное, хаотичное движение-мельканье. Но если в тютчевской «Бессоннице» ночной мрак и «неотразимый Рок» поглощают жизнь людей, бессильных перед «природой целой», обреченных на смерть и забвение, то в пушкинском стихотворении воплощено усилие поэта, восстающего из страдательно-безличного состояния и вступающего в контакт с силами ночи. Поэт задает этим силам пытливые вопросы, ищет в них значения, смысла — и вот в конце мы видим уже не «жертву бессонни-

¹³ См.: Чудакова М.О., Тоддес Е.А. Тынянов в воспоминаниях современника // Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984. С. 100–101.

¹⁴ Там же. С. 101.

цы»¹⁵, а пробудившееся Я, ищущий дух, мыслящую личность. Давление хаоса дает себя знать в беспорядочности рифмовки, в нагнетании однообразных навязчивых созвучий: *огня/меня/беготня/меня/дня*. Этот ряд разрешается резкой, неточной рифмой финального двустушия: *хочу/ищу* (впоследствии, в посмертной публикации ее облагородил своей редактурой Жуковский) — резкой, как поступок, как проявление личной воли. Поэт и олицетворенный ночной мрак меняются ролями: «От меня чего ты хочешь?» — «Я понять тебя хочу». Якобсон писал по этому поводу о «капитальной роли местоимений» в стихах Пушкина¹⁶, и действительно — замена пассивно-страдательных падежных форм местоимения первого лица *мне/меня/меня/мною/меня* на финальное дважды повторенное я «сулит конечное торжество над заповедным шифром *спящей ночи*»¹⁷. В этом — радикальное отличие Пушкина от Тютчева.

В тютчевском стихотворении передается готовое знание об обреченности человечества, о неизбежности забвения — в метафизическом пространстве и в надвигающемся будущем, прозреваемом поэтом в час бессонницы («Пророчески-прощальный глас!»), все уже совершилось; этому пророческому знанию соответствуют глагольные формы прошедшего времени совершенного вида: «Неотразимый Рок настиг», «Покинуты на нас самих», «Давно забвеньем занесло!» У Пушкина нет готового знания; для него час бессонницы — это час взыскания истины, и в его стихотворении нет ни одного глагола прошедшего времени и ни одного глагола совершенного вида: все происходит в настоящем, на наших глазах, мы видим сам процесс овладения ночным хаосом через поиск смысла. У Тютчева восклицания — у Пушкина вопросы, у Тютчева готовое знание — у Пушкина взыскание истины, у Тютчева безнадежность — у Пушкина противостояние путем познания. И все эти различия сводятся в итоге к тому, с чего мы начали этот сюжет, к наличию или отсутствию индивидуально-личного начала в стихах: там, где субъект определяет себя расплывчато-безличным МЫ, жизнь видится призрачной и обреченной — там, где присутствует и мыслит личное Я, открывается возможность противостояния хаосу и мраку.

¹⁵ Якобсон Р.О. О «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» // Якобсон Роман. Работы по поэтике. М., 1987. С. 203.

¹⁶ Там же. С. 204.

¹⁷ Там же.

4.

Петр Вяземский. Бессонница

В тоске бессонницы, средь тишины ночной,
 Как раздражителен часов докучный бой!
 Как молотом кузнец стучит по наковальной,
 Так каждый их удар, тяжелый и печальный,
 По сердцу моему однообразно бьет,
 И с каждым боем всё тоска моя растет.
 Часы, «глагол времен, металла звон» надгробный,
 Чего вы от меня с настойчивостью злобной
 Хотите? Дайте мне забыться. Я устал.
 Кукушки вдоволь я намеков насчитал.
 Я знаю и без вас, что время мимолетно;
 Безостановочно оно, бесповоротно!
 Тем лучше! и кому, в ком здравый разум есть,
 Охота бы пришла жизнь сызнава прочесть?
 Но, скучные часы моей бессонной пытки,
 В движениях своих куда как вы не прытки!
 И, словно гирями крыло обременя,
 Вы тащитесь по мне, царапая меня,
 И сколько диких дум, бессмысленных, несвязных,
 Чудовищных картин, видений безобразных, —
 То вынырнув из тьмы, то погружаясь в тьму —
 Мерещится глазам и грезится уму!
 Грудь давит темный страх и бешеная злоба,
 Когда змеи ночной бездонная утроба
 За часом час начнет прожорливо глотать,
 А сна на жаркий одр не сходит благодать.
 Тоска бессонницы, ты мне давно знакома;
 Но всё мне невтерпеж твой гнет, твоя истома,
 Как будто в первый раз мне изменяет сон,
 И крепко-накрепко был застрахован он;
 Как будто по ночам бессонным не в привычку
 Томительных часов мне слушать переключку;
 Как будто я и впрямь на всероссийский лад
 Спать богатырским сном всегда и всюду рад,
 И только головой подушку чуть пригрею —
 Уж с *Храповицким* речь затягивать умею.
 (1862?)

В «Бессоннице» Вяземского слышны отзвуки пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». Переключки начинаются с первых строк: «Всюду мрак и сон докучный. / Ход часов лишь однозвучный...» — «Как раздражителен часов докучный бой»; «Что ты значишь, скучный шепот?» — «Скучные часы моей бессонной пытки». Слышатся здесь и мотивы ночного пушкинского «Воспоминания» — две его центральные метафоры воспроизводятся Вяземским в грубовато-сниженном ключе: «Охота бы пришла жизнь сызнава прочесть?» и «змеи ночной бездонная утроба». Пушкинские мотивы у Вяземского — не редкость, но в этом стихотворении словесные переключки с двумя пушкинскими стихами о бессоннице свидетельствуют не о влиянии, а об отторжении традиционной ночной тематики. Ни романтической поэтизации ночи, ни метафизики пограничного состояния в час бессонницы, ни пушкинских усилий самопознания и поиска истины мы не видим в «Бессоннице» Вяземского. Отторгается и поэтическая философия времени — путем включения державинской цитаты в старчески-раздраженный вопрос: «Часы, “глагол времен, металла звон” надгробный, / Чего вы от меня с настойчивостью злобной / Хотите? Дайте мне забыться. Я устал». Это — ключевое место стихотворения. Сам вопрос звучит почти попушкински: «Чего вы от меня... хотите?» — «От меня чего ты хочешь?», но по сути это вопрос противоположный, означающий только желание отмахнуться от подобных «вечных вопросов». «Бессонница» Вяземского — стихи человека, уставшего и от жизни, и от поэзии, и от какой бы то ни было философии. На месте критического столкновения жизни и смерти в ночных стихах Пушкина и Тютчева мы видим здесь что-то вроде смерти при жизни, умирание не тела, но желания осмыслить и свое личное существование, и жизнь человека вообще: «Я знаю и без вас, что время мимолетно; / Безостановочно оно, бесповоротно! / Тем лучше!» Понятно, что это тоже — позиция, что «сварливый старческий задор» (Тютчев) — тоже способ противостояния неумолимому бою часов в ночи; Вяземский последовательно идет по пути снижения пафоса ночной темы, перегружает стихи нарочитыми прозаизмами, обращаясь фамильярно с демонами бессонницы: «В движениях своих куда как вы не прытки!», «Вы тащитесь по мне, царапая меня», «Но все мне невтерпеж...» Поэт не принимает вызова ночных сил, отказывает бессоннице в серьезности и, прибегая к шутке и балагурству в заключительных стихах, выходит из досадного и непосильного для него контакта с вечностью.

5.

Осип Мандельштам

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.
 Я список кораблей прочел до середины:
 Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
 Что над Элладю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи, —
 На головах царей божественная пена, —
 Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
 Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер — все движется любовью.
 Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,
 И море черное, витийствуя, шумит
 И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

1915

Три односложных номинативных предложения в первом стихе¹⁸ тремя штрихами рисуют уникальную лирическую ситуацию мандельштамовского стихотворения: она совмещает настоящее личное время поэта («Бессонница»), пространство читаемого им поэтического текста («Гомер») и реальное время и пространство древней Эллады («Тугие паруса»). «Список кораблей» из «Илиады» Гомера¹⁹ обростает двумя парадоксальными метафорами («длинный выводок», «поезд журавлиный») и посредством этих метафор превращается из «списка», т. е. текста, в реальную флотилию, плывущую «в чужие рубежи». В бессоннице для Мандельштама нет ничего томительного, мучительного — это только точка, от которой начинается странствие. Поэт не погружается в бессонницу, а отталкивается от нее, использует ее как счастливую возможность через греческий текст выйти в по-

¹⁸ Замечательный ряд аналогичных примеров из русской поэзии привел шведский исследователь Н.А. Нильссон в статье «Бессонница...», специально посвященной этому стихотворению Мандельштама (Мандельштам и античность. С. 65–66).

¹⁹ Ее чтение на греческом дало повод к созданию стихотворения; см.: Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. С. 538 (комментарий А.Г. Меца).

этическое плавание, в открытый мир европейской истории и культуры. Три лаконичных строфы вмещают в себя громадное культурное пространство и большое историческое время — от античности до августа 1915 года, когда эти стихи были написаны поэтом в Коктебеле, на берегу Черного моря. В этом времени и пространстве у Мандельштама есть опоры — его любимые поэты, кроме названного Гомера — не названные Данте и Пушкин, входящие в стихи в виде прямых цитатных отсылок и неявных аллюзий.

Море — пушкинская тема для Мандельштама, оно часто появляется в его поэзии с цитатами из Пушкина²⁰. Здесь «море черное», которое «шумит» — из финала «Путешествия Онегина»: «Лишь море Черное шумит...»²¹, морской шум восходит также к пушкинской элегии «Погасло дневное светило...» («Шуми, шуми, послушное ветрило, / Волнуйся подо мной, угрюмый океан...») и к стихотворению «К морю» («Твой грустный шум, твой шум призывный...», «Шуми, взволнуйся непогодой...»). «К морю» вспоминается еще и потому, что там поэт так же выходит в воображаемое плавание, в большое историческое пространство, в круг сомасштабных ему исторических фигур (Наполеон и Байрон). На фоне этих переключек и аналогий кажется не столь странным и «неуместным»²² вопрос «Куда плывете вы?» — он подобен вопросу из пушкинской «Осени» («Куда ж нам плыть?») ²³ и является еще одним знаком присутствия Пушкина в тексте и подтексте мандельштамовской «Бессонницы», как и сочетание «витийствуя, шумит» (ср. у Пушкина: «О чем шумите вы, народные витии?» — «Клеветникам России»). Присутствие Данте в «Бессоннице» означено центральной в смысловом отношении строкой — «И море, и Гомер — все движется любовью». Это — отсылка к финальному стиху «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнце и светила»²⁴ (Мандельштам вспоминал его и в статье «А. Блок» — «...от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант...»).

Бессонница у Мандельштама — состояние благословенное, она дает поэту возможность встречи и творческого общения с любимыми

²⁰ Подробно см. этюд «Море» во второй части этой книги.

²¹ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 98.

²² Нильссон Н.А. «Бессонница...» С. 70.

²³ Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. 1. С. 95.

²⁴ Там же. С. 95–96.

поэтами, вхождения в их образный и ценностный мир. И здесь нет противоречия между внутренним и внешним — европейская культура составляет внутреннюю неотчуждаемую ценность для Мандельштама. Гомер, Данте, Пушкин не уведят поэта от его личного Я, а напротив — обеспечивают полноту внутренней жизни. Эта полнокровность ночного бодрствования — содержательная особенность мандельштамовской «Бессонницы». Если в пушкинском «Воспоминании» поэт «в часы томительного бденья» «с отвращением» читает метафорическую книгу своей жизни, то здесь поэт упоен чтением реального греческого текста, который подымает его на волнах творческого воображения, погружает в мир поэзии, в стихию жизни, любви. Олицетворение этой стихии — «море черное», заполняющее своим шумом и величественным «тяжким грохотом» пространство стиха. Анаграмма *море—Гомер*²⁵ — как двойное зеркало, в котором жизнь и поэзия взаимно отражают друг друга и в то же время сливаются, границы между ними нет. И то, и другое «движется любовью» — глубина дантовской цитаты сообщает этой мандельштамовской строке бесконечную культурную перспективу. И все же поэт делает выбор — пушкинским жестом (ср. «Ветхий Данте выпадает») он откладывает книгу («И вот Гомер молчит»²⁶) и отдается шуму моря как стихии жизни. Если Пушкин, Тютчев, Вяземский в час бессонницы оказываются перед лицом смерти, то здесь поэт в такой же час бессонницы соприкасается с вечностью с другой стороны — со стороны любви, превышающей и объемлющей собою и жизнь, и поэзию.

²⁵ О ее пушкинском происхождении см.: Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 25.

²⁶ Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин. С. 96.

БЕГСТВО В ЕГИПЕТ

Бегство в Египет — один из поэтических эпизодов Евангелия. Он есть только у Матфея и заключен, собственно, в одном евангельском стихе: Иосиф, спасаясь от гнева Ирода «встал, взял Младенца и Матерь Его ночью, и пошел в Египет» (Мф 2: 14). Эти скупые слова на многие века дали пищу воображению художников и поэтов. В живописи поражает и сходство удаленных друг от друга шедевров («Бегство в Египет» Джотто и фреска в Софийском соборе в Вологде так стилистически близки!), и разнообразие — Фра Ажелико, Кранах, Тициан, немыслимое «Бегство в Египет» Веронезе, Рембрандт, Мурильо, Филонов... При сравнении стихотворных версий сюжета не так просто за эволюцией стилей увидеть индивидуальное лирическое начало — впрочем, одно от другого не отделить. Мы поставили в ряд несколько стихотворений на тему «Бегства в Египет», представляющих три эпохи русской поэзии; их авторы — Федор Глинка, Владислав Ходасевич, Георгий Иванов, Иван Бунин, Николай Заболоцкий, Иосиф Бродский. Поэты разные и стихи очень разные, но все они говорят между собой, вступают в переключку — вольную или невольную — в общем резонантном пространстве русской поэзии²⁷.

²⁷ Понятие «резонантного пространства» литературы принадлежит В.Н. Топорову. См.: Топоров В.Н. О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // *Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman.* Rodopi, 1993. P. 16–21.

1.

**Федор Глинка. Бегство в Египет.
Из поэмы «Таинственная капля»**

Затмитесь звезды Палестины!
 Затихни сладкий шум ручьев!
 Не пробуждайтесь долины
 Вечерней песнью соловьев,
 Ни горных горлиц воркованьем!
 Оденься в тяжкую печаль,
 О дар Иеговы, Палестина!
 Какая Мать какого Сына
 Несет с собой в чужую даль?!
 А вы, небесные светила,
 Вы, — звезды, солнце и луна,
 Спешите все к разливам Нила:
 К его брегам спешит Она!

* * *

И видели — по утренним зарям,
 Когда роса сребрилась по долинам,
 И ветерки качали ветки пальм, —
 Шли путники дорогой во Египет:
 Был Старец сед, но бодр и величав,
 В одной руке держал он жезл высокий,
 В другой, сжимая повод, вел осла,
 И на осле сидела, как царица,
 Младая Мать с своим Младенцем чудным,
 Которому подобного земля
 Ни до Него, ни после, не видала!..
 И матери подобной не видали!!
 Какой покой в лице ее светился!
 Казалось, все ее свершились думы,
 И лучшие надежды уж сбылись;
 И ничего ей более не надо:
 Все радости и неба и земли,
 Богатства все, все счастье мировое,
 Лежали тут, — в коленях, перед ней,

БЕГСТВО В ЕГИПЕТ

Слиянные в одном ее Младенце,
Который сам — прекрасен так и тих, —
Под легкою светлелся пеленою,
Как звездочка светлеет и горит
Под серебром кристального потока...
В одежды алые жена одета,
Скроенные как будто из зари,
И голубой покров — отрезок неба, —
Вился кругом главы ее прекрасной...

Переложения священных текстов занимают центральное место в поэзии Федора Глинки. Псалмы и библейские пророчества составили его книгу «Опыты священной поэзии» (1826), позже была создана большая поэма «Иов. Свободное подражание священной книге Иова» (1834), в 1840-е годы при участии жены поэта написана мистическая поэма «Таинственная капля» — она основана на легенде о разбойнике, вкусившем в детстве каплю молока Богородицы и раскаявшемся на кресте рядом со Спасителем. Из этой поэмы и взяты два приведенных фрагмента. Простодушие личной веры, воспринятой Глинкой в раннем возрасте, определяет их образный строй и поэтику. В первом отрывке дана интродукция темы — поэт призывает землю и светила скорбеть по поводу бегства Богородицы с Младенцем. Все поэтические фразы здесь — восклицательные. Во втором отрывке «энергическая пылкость» соединяется с «теплотой чувств»²⁸, в нем дана картина бегства, ее участники описаны детально, торжественно, высокопарно и в то же время трогательно и поэтично — одежды Богородицы сотканы из зари и неба, Младенец звездочкой светлеет сквозь пелену. Все светила и весь универсум участвуют в происходящем. Эта возвышенная и проникновенная картина — отправная точка нашей темы, такой поэтической непосредственности, такого религиозного простодушия у более поздних поэтов мы не встретим.

²⁸ Пушкинские характеристики поэзии Глинки — см.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. XI. [М.; Л.], 1949. С. 110.

2.

Владислав Ходасевич. Вечер

Красный Марс восходит над агавой,
 Но прекрасней светят нам они —
 Генуи, в былые дни лукавой,
 Мирные торговые огни.

Меркнут гор прибрежные отроги,
 Пахнет пылью, морем и вином.
 Запоздалый ослик на дороге
 Торопливо плещет бубенцом...

Не в такой ли час, когда ночные
 Небеса синели надо всем,
 На таком же ослике Мария
 Покидала тесный Вифлеем?

Топотали частые копыта,
 Отставал Иосиф, весь в пыли...
 Что еврейке бедной до Египта,
 До чужих овец, чужой земли?

Плачет мать. Дитя под черной тальмой
 Сонными губами ищет грудь,
 А вдали, вдали звезда над пальмой
 Беглецам указывает путь.

(Весна 1913)

Стихотворение вошло в «Счастливый домик» (1914) как принципиально важное для сборника — «звезда над пальмой» дала название его заключительному разделу. В «Счастливом домике» Ходасевич, по его собственному признанию, «решительно принял “простое” и “малое” — и ему поклонился»²⁹, это относится и к нашему стихотворению. «Простым» и «малым» оказывается Святое семейство, к исто-

²⁹ Письмо Г.И. Чулкову от 16 апреля 1914 года // Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 389.

рии которого поэт обращается, спасаясь от предвоенных предчувствий. «Красный Марс», восходящий «над агавой» — планета бога войны, предвестие военного зарева. Дав ему место лишь в первом стихе, Ходасевич уходит от него сразу в созерцание идиллического приморского пейзажа, ослика с бубенцом, а затем еще дальше, переносясь по прихоти поэтического воображения в Палестину евангельских времен. Мирное семейное путешествие кажется никак не связанным с будущей историей Спасителя, ни одна деталь не указывает на вселенское значение этого эпизода, ни в чем нет следов религиозного чувства. При сравнении со стихами Глинки обнажается резкий контраст в обрисовке персонажей: Иосиф «весь в пыли» (у Глинки — «Был Старец сед, но бодр и величав, / В одной руке держал он жезл высокий...»), Мария — всего лишь «еврейка бедная», и нет ей дела до смысла происходящего (у Глинки она «как царица» и с нею «Все радости и неба и земли, / Богатства все, все счастье мировое»), младенец у Ходасевича — просто «дитя», которое «сонными губами ищет грудь» (у Глинки это «Младенец чудный», «которому подобного земля / Ни до Него, ни после, не видала»). Единственная деталь выглядит особенно резко на общем блеклом фоне — это «черная тальма», покрывающая Марию с младенцем. «Черная тальма» у Ходасевича там, где у Глинки были «одежды алые» и «голубой покров». Вряд ли этот неуместный черный цвет означает больше, чем просто безразличие к религиозному содержанию темы. О том же говорит и финальная «звезда над пальмой» — как видно, это рождественская звезда, попавшая сюда из другого, более раннего евангельского эпизода. Впрочем, эта поэтическая вольность имеет композиционное оправдание — звезда как будто отвечает «красному Марсу» первой строки, замыкая образный круг. Но в целом Ходасевич прошелся по евангельскому сюжету по касательной, найдя в нем убежище от тревоги. Не бегство Святого семейства составляет внутренний сюжет стихотворения, а собственное поэтическое бегство автора от современности, от пугающих знаков близкой войны. На месте религиозной воодушевленной апологии Спасителя, какую мы видели у Глинки, здесь — апология семьи как «простой» и «малой», изначальной и спасительной жизненной ценности. Глинка вдохновлен Евангелием — Ходасевич приходит к евангельскому сюжету по цепочке личных переживаний и воспоминаний. Такое использование религиозной темы в «Вечере» поддержано ближайшим контекстом «Счастливого домика» — сразу после «Вечера» и в заключение сбор-

ника Ходасевич поместил стихотворение «Рай» с игрушечным раем магазина игрушек. Между непосредственностью Глинки и нарочитой «простотой» Ходасевича лежит буквально пропасть в развитии поэтического сознания — та пропасть, что отделяет наш XX век от XIX-го.

3.

Георгий Иванов

Наконец-то повеяла мне золотая свобода,
Воздух, полный осеннего солнца, и ветра, и меда.

Шелестят вековые деревья пустынного сада,
И звенят колокольчики мимо идущего стада,

И молочный туман проползает по низкой долине...
Этот вечер, однажды, уже пламенел в Палестине.

Так же небо синело и травы дымились сырые
В час, когда пробиралась с младенцем в Египет Мария.

Смуглый детский румянец, и ослик, и кисть винограда...
Колокольчики мимо идущего звякали стада.

И на солнце, что гасло, павлиньи уборы отбросив,
Любовался, глаза прикрывая ладонью, Иосиф.

(1920)

Это стихотворение Иванов включил в сборник «Сады» (1921, 1922), так что сад как исходное поэтическое пространство здесь неслучаен. Из этого «пустынного сада» поэт переносится воображением в древнюю Палестину точно так же, как Ходасевич переносится туда из приморской Генуи. Для нас несомненно, что стихотворение Иванова — сознательная реплика в его многолетнем ожесточенном споре с Ходасевичем за первенство на русском Парнасе. Известно, что в эмиграции в 1920–1930-е годы между двумя поэтами развернулась настоящая литературная война — Иванов, признавая формальное мастерство Ходасевича, отказывал ему в истинных поэтических досто-

инствах и отводил ему «скромное» место «второстепенного поэта»³⁰. Война эта началась еще в России с резкого отзыва Ходасевича о сборнике Иванова «Вереск» (1916) и приняла затем форму нескончаемой тяжбы — взаимные обвинения двух сторон сводились по существу к одному и тому же вопросу: стоит ли за отточенной поэтической формой то, что делает мастера-стихотворца подлинным поэтом. По этому поводу и вступает Георгий Иванов в соревнование с Ходасевичем, создавая в ответ на его «Вечер» свою версию «Бегства в Египет».

Сравнивать два эти стихотворения можно построчно. Иванов буквально идет по стопам Ходасевича, повторяет его ходы, сходством лирического сюжета оттеняя различия. Как и Ходасевич, он отталкивается от личных сиюминутных впечатлений, входит в евангельскую тему через эксплицитно выраженное лирическое Я: «Наконец-то повеяла мне золотая свобода...» Золото и солнце в начале и в конце освещают сюжет, освещают особенно ярко на фоне блеклого, почти бесцветного почти ночного стихотворения Ходасевича с «красным Марсом» в начале и звездой в конце. Иванов насыщает лирическую картину красотой и красками, как будто хочет вдохнуть в нее жизнь, недостаток которой и мы теперь можем почувствовать в ходасевичевском «Вечере». И запахи он меняет на свои, создавая совсем другой букет: у Ходасевича «пахнет пылью, морем и вином» — у Иванова «воздух, полный осеннего солнца и ветра и меда». Какие-то детали буквально повторяются («Запоздалый ослик на дороге / Торопливо плещет бубенцом» — «И звенят колокольчики мимо идущего стада», «небеса синели надо всем» — «так же небо синело»), но появляются и другие детали — живописные, изысканно красивые по контрасту с поэтической скупостью Ходасевича: «И молочный туман проползает по низкой долине...», «травы дымились сырые», «смуглый детский румянец», «кисть винограда». Характерен и финал: «И на солнце, что гасло, павлиньи уборы отбросив, / Любовался, глаза прикрывая ладонью, Иосиф» — красивый образ, красивый жест. Так и сам Иванов как будто любит собственным созданием, его «павлиньими уборами», преподав Ходасевичу урок поэтического мастерства.

В нашем сравнении речь не идет о хороших или плохих стихах — они просто разные. Ходасевич сдержан, лаконичен — Иванов демонстрирует высокий художественный вкус на пути эстетизации еван-

³⁰ Иванов Георгий. В защиту Ходасевича (1927). К юбилею В.Ф. Ходасевича (1930) // Иванов Георгий. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1994. С. 511–515, 526–530.

гельского сюжета. И оба они проходят мимо его религиозного смысла, оба используют новозаветную тему как материал для решения своих художественных задач — характерное для серебряного века отношение к сакральным образам и священным текстам.

4.

Иван Бунин. Бегство в Египет

По лесам бежала Божья Мать,
Куньей шубкой запахнув младенца.
Стлалось в небе Божье полотно,
Чтобы ей не сбиться, не плутать.

Холодна, морозна ночь была,
Дива дивьи в эту ночь творились:
Волчьи очи зеленью дымились,
По кустам сверкали без числа.

Две седых медведицы в лугу
На дыбах боролись в яркой злобе,
Грызлись, бились и мотались обе,
Тяжело топтались на снегу.

А в дремучих зарослях, впотьмах,
Жались, табунились и дрожали,
Белым паром из ветвей дышали
Звери с бородами и в рогах.

И огнем вставал за лесом меч
Ангела, летевшего к Сиону,
К золотому Иродову трону,
Чтоб главу на Ироде отсечь.

(1915)

У Бунина отсутствует лирическое Я и, соответственно, отсутствует та двойственность времени и пространства, какую мы видели у Ходасевича и Иванова. Поэтический сюжет носит характер объективный — мы сразу оказываемся в пространстве евангельских событий,

только это не Палестина, а узнаваемое русское пространство, чаща заснеженного леса с волками и медведицами, «дремучие заросли» со сказочными зверями «с бородами и в рогах». Нет «чужих небес, «чужой земли», нет и ослика, а есть буквальное *бегство* Богородицы «по лесам» Святой Руси. Бунин переосмысляет сюжет бегства в Египет в контексте русского народного сознания, в образной системе народной поэзии и волшебной сказки.

Первое, что приходит на ум из круга поэтических ассоциаций, — русские духовные стихи, в которых пространством библейских и собственно евангельских событий так часто становится Русь. Бунин воспроизводит народные религиозные представления, согласно которым русская земля и есть та самая Земля Обетованная, на ней и разворачивались события Священной Истории. В русских духовных стихах Иерусалим стоит посреди Святой Руси, а Иордань-река течет где-то между Иерусалимом и Киевом («Егорий Храбрый»). Народная этимология сближала слова «Русь» и «Ерусалим» как родственные, однокоренные. Согласно народным понятиям, именно на Святой Руси берут начало вся библейская история и «крещеная вера»: «От того колена от Адамова, / От того ребра от Еввина / Пошли христиане православные / По всей земле святорусския» (вариант «Голубиной книги»). Христос родился на Святой Руси, здесь Его спасали от Ирода («Посылает Ирод-царь посланников / По всей земле святорусской...» — стих «Об Ироде и о рождестве Христовом»), здесь Его и распяли «опричь царства Московского» («Голубиная книга»). По Святой Руси Он бродил нищим странником, испытывая людские сердца, — это уже излюбленный мотив не духовных стихов, а прозаических народных легенд, вошедший в известные стихи Тютчева («Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя»). И Богородица, скорбя о распятии Сына, ходит «По горам, по горам по Сионским, / По горам, крутым горам, / По чисту полю, / По Святой Руси» (вариант «Хождения Богородицы»). Отсюда и само понятие «Святой Руси», прочно укоренившееся в национальном сознании и определявшее официальную идеологию вплоть до первой трети XIX века. Элементы подобного «присвоения» Евангелия характерны и для других христианских народов³¹, и все же русский народ в этом отно-

³¹ Некоторые примеры см.: Аверинцев С.С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988. № 7. С. 216–217.

шении уникален — только он нарек себя и свою землю «по крещению и вере»³², восприняв евангельские события как события собственной реальной истории и опираясь на заключенный с Богом Завет истинной веры (тема «Голубиной книги»).

Эти глубинные основы народного религиозного сознания стоят за резкой, неожиданной образностью бунинского «Бегства в Египет». Но не только духовные стихи — здесь присутствует и русская волшебная сказка, овладевшая тогда поэтическим воображением Бунина и давшая поэтический цикл октября 1915 года — почти одновременно с «Бегством в Египет» написаны «Сказка о Козе» и «Аленушка» (а чуть позже — ряд стихов на темы русских былин). «Божья Мать» с «младенцем» присутствуют лишь в первой строфе — три последующих отведены сказочной демонологии: «дива дивьи», «волчьи очи», «две седых медведицы» «в ярой злобе», «звери с бородами и в рогах». Острое противостояние добра и зла в духе народной поэзии разрешается в последней строфе кровожадным финалом: «Чтоб главу на Ироде отсечь». Неотвратимость и наглядность наказания столь же характерна для русских сказок, как и для духовных стихов, и здесь она входит в переосмысленный евангельский сюжет, придавая ему прямолинейный фольклорный драматизм и завершенность

Бунинское «Бегство в Египет», изысканное своей нарочито простонародной образностью (чего стоят такие детали, как «кунья шубка» или «Божье полотенце!»), так не похоже на стихи Ходасевича и Иванова — а ведь написано в одну с ними поэтическую эпоху. Сходство лишь в одном: стилизованный мир бунинского стихотворения столь же мало связан с его личным религиозным сознанием. Это — стихотворение-концепция, образец народной трактовки Евангелия в исполнении поэта XX века. Если же отвлечься от источников и подтекстов стихотворения и говорить о его образности на фоне уже рассмотренных нами поэтических вариаций евангельской темы, то прежде всего бросается в глаза неполнота Святого семейства: в отличие от стихов Глинки, Ходасевича и Георгия Иванова, у Бунина нет Иосифа — он не вписался в этот стилизованный мир. И еще что важ-

³² «Русь нарекла себя “Святой Русью”. Ни нашей матери греческой “церкви-нации”, ни православным сирийцам и арабам, ни нашим братьям-славянам, ни соседям-румынам, никому не полюбилось назваться так по крещению и вере. Англия охотно величает себя “старой”, Германия “ученой”, Франция “прекрасной”, Испания “благородной”» (Карташев А.В. Воссоздание Святой Руси. Париж, 1956. С. 29).

но — в стихах Бунина нет никаких светил, ни солнца, ни звезд, ни луны. Здесь царствует ночь и мрак, это бегство «впотьмах», а из небесных знаков есть только «Божье полотенце» в начале и огненный карающий меч в конце.

5.

Николай Заболоцкий. Бегство в Египет

Ангел, дней моих хранитель,
С лампой в комнате сидел.
Он хранил мою обитель,
Где лежал я и болел.

Обессиленный недугом,
От товарищей вдали,
Я дремал. И друг за другом
Предо мной виденья шли.

Снилось мне, что я младенцем
В тонкой капсуле пелен
Иудейским поселенцем
В край далекий привезен.

Перед Иродовой бандой
Трепетали мы. Но тут
В белом домике с верандой
Обрели себе приют.

Ослик пасся близ оливы,
Я резвился на песке,
Мать с Иосифом, счастливы,
Хлопотали вдалеке.

Часто я в тени у сфинкса
Отдыхал, и светлый Нил,
Словно выпуклая линза,
Отражал лучи светил.

И в неясном этом свете,
 В этом радужном огне
 Духи, ангелы и дети
 На свирелях пели мне.

Но когда пришла идея
 Возвратиться нам домой
 И простерла Иудея
 Перед нами образ свой —

Нищету свою и злобу,
 Нетерпимость, рабский страх,
 Где ложилась на трущобу
 Тень распятого в горах, —

Вскрикнул я и пробудился...
 И у лампы близ огня
 Взор твой ангельский светился,
 Устремленный на меня.

(1955)

Это, кажется, единственное у Заболоцкого стихотворение на евангельскую тему, но сюжет его сугубо личный, лирический, можно даже сказать — прямо автобиографический. Самое главное и поразительное в нем — совмещение своего Я с младенцем-Христом, личное вхождение в сюжет Евангелия. Внешняя мотивировка такой смелости — сон лирического героя, в котором бегство в Египет уже состоялось и видится то, о чем в Евангелии не рассказано. Во сне ему видится египетский рай, блаженная жизнь младенцем в счастливом Святом семействе, в «радужном огне» светил, под пение ангелов. Во сне жизнь поляризуется, раскалывается на рай Египта и ад покинутой Иудеи, образ которой так резко выбрасывает и героя и нас из блаженного сна и заставляет вспомнить сталинскую страну и трагическую биографию Заболоцкого: «И простерла Иудея / Перед нами образ свой — / Нищету свою и злобу, / Нетерпимость, рабский страх, / Где ложилась на трущобу / Тень распятого в горах». Сила этих стихов и предшествующего им упоминания «Иродовой банды» в том, что они дышат личной судьбой. «Тень распятого в горах» — это ведь пророчество во сне, это собственная тень героя — младенца-

Христа, это его немладенческое знание о будущем, которое одновременно есть знание и опыт лирического героя. След пережитого очевиден в этом евангельском сне — просветленном и вместе с тем страшном своими предчувствиями, осуществившимися в реальной жизни поэта. Простое, немногословное хореическое стихотворение оказывается очень сложным, многослойным и при этом остается кристально ясным в главном противопоставлении — райской любви и адской нетерпимости и злобы.

Сон как будто излечивает героя — о болезни, упомянутой в начале, ничего не говорится в последней строфе, возвращающей его и нас к действительности. И «ангельский» взор возлюбленной светит отраженным светом египетских райских светил. Поющие ангелы во сне и ангел с прозаической «лампой» в начале и в конце стихотворения заставляют вспомнить о том, что «последним словом, написанным рукой Заболоцкого перед тем, как он упал замертво, сраженный вторым инфарктом, было слово “ангелы”»³³. Если говорить в связи с этим о внутреннем пути, пройденном Заболоцким, то «Бегство в Египет» стоит сравнить прежде всего со стихотворением «Болезнь» (1928) из сборника «Столбцы» — там больному герою во сне видятся «чи-то рыла, / Тупые, плотные, как дуб», уродливая лошадь, которая, «склонившись, Библию читает, / Танцует, мочится в лоханки / И голосом жены больного утешает». И в конце той «Болезни» «лампа свет лиет» и «поп» «весь ругается» и «хочет». Контраст этих двух стихотворений о болезни и сне, разделенных почти тремя десятилетиями, столь нагляден, что можно заподозрить здесь осознанное творческое решение.

В поэзии Заболоцкого последних лет близкую эмоциональную параллель к «Бегству в Египет» составляют «Ласточка» и «Зеленый луч» — оба написаны в 1958 году тем же «простым» четырехстопным хореем, оба говорят о путешествии души в дальний край, в обоих слышится просветленная райская нота.

Среди уже известных нам русских стихов о бегстве в Египет стихотворение Заболоцкого стоит особняком, как недостижимая светлая вершина, и отличается от них, с одной стороны, сюжетной индивидуальностью, самостоятельностью, уходом от текста Евангелия, а с другой — внутренней близостью к нему, новозаветным духом. Только у Заболоцкого мы увидели глубоко личное проживание в стихах новозаветной истории, самоотожествление с ее героем в поэтическом сне.

³³ Роднянская Ирина. Единый текст // Новый мир. 1996. № 6. С. 222.

6.

Иосиф Бродский. Бегство в Египет

... погонщик возник неизвестно откуда.

В пустыне, подобранной небом для чуда
по принципу сходства, случившись ночлегом,
они жгли костер. В заматаемой снегом
пещере, своей не предчувствуя роли,
младенец дремал в золотом ореоле
волос, обретавших стремительно навыв
свеченья — не только в державе чернявых,
сейчас, — но и вправду подобно звезде,
покуда земля существует: везде.

(25 декабря 1988)

Иосиф Бродский. Бегство в Египет (2)

В пещере (какой ни на есть, а кров!
Надежней суммы прямых углов!),
в пещере им было тепло втроем;
пахло соломою и тряпьем.
Соломенною была постель.
Снаружи молола песок метель.
И, вспоминая её помол,
спросонья ворочались мул и вол.
Мария молилась; костер гудел.
Иосиф, насупясь, в огонь глядел.
Младенец, будучи слишком мал
чтоб делать что-то еще, дремал.
Еще один день позади — с его
тревогами, страхами; с «о-го-го»
Ирода, выславшего войска;
и ближе еще на один — века.
Спокойно им было в ту ночь втроем.
Дым устремлялся в дверной проём,
чтоб не тревожить их. Только мул
во сне (или вол) тяжело вздохнул.

Звезда глядела через порог.
 Единственным среди них, кто мог
 знать, что взгляд ее означал,
 был Младенец; но Он молчал.

(Декабрь 1995)

То, что так поражает в стихотворении Заболоцкого, совершенно невозможно для Бродского — «приплетать свое» «к евангельским сюжетам» было для него делом более чем сомнительным³⁴. «Самое неприятное во всем этом, когда человек пытается библейскому, в частности, евангельскому сюжету навязать свою собственную драму. То есть нечто нарциссическое, эгоистическое в данном случае имеет место, да? Когда современный художник начинает выкручиваться, демонстрируя свою замечательную технику за счет этого сюжета, мне всегда неприятно. Тут вы сталкиваетесь с фактом, когда меньшее интерпретирует большее», — так Бродский говорил в интервью, специально посвященном его рождественским стихам.

Два стихотворения о бегстве в Египет примыкают к большому рождественскому циклу Бродского, или вернее — входят в него, объединяются с ним тем общим и главным поэтическим образом, который почти во всех рождественских стихах присутствует, будучи для них исходным. Этот образ — пещера, о его рождении Бродский рассказал в том же интервью: «...Я к каждому Рождеству пытался написать стихотворение — как поздравление с днем рождения. <...> Первые рождественские стихи я написал, по-моему, в Комарове. Я жил на даче <...> И там из польского журнальчика <...> вырезал себе картинку. Это было “Поклонение волхвов”, не помню автора. Я приклеил ее над печкой и смотрел довольно часто по вечерам. <...> Я смотрел-смотрел и решил написать стихотворение с этим самым сюжетом. То есть началось все даже не с религиозных чувств, не с Пастернака или Элиота, а именно с картинки. <...> Для меня все это связано с живописью... <...> Знаете, в психиатрии есть такое понятие — “комплекс капюшона”. Когда человек пытается оградиться от мира, накрывает голову капюшоном и садится, ссутулившись. В той картинке и других таких есть этот элемент — прежде всего за счет самой пещеры, да? Так мне казалось. В общем, все началось, как я вам говорил, по соображениям не религиозного порядка, а эстетическим. Или психологическим.

³⁴ Бродский Иосиф. Большая книга интервью. М., 2000. С. 559.

Просто мне нравился этот капюшон, нравилась вот эта концентрация всего в одном — чем и является сцена в пещере»³⁵.

Фактически Бродский много лет писал в Рождество один и тот же текст, почти маниакально повторяя одни и те же его ключевые образы — метель в снежной пустыне, пещера как укрытие, костер, мул и вол, звезда... Три евангельских сюжета — Рождество, поклонение волхвов, бегство в Египет — сливаются для него под одним «капюшоном», укрывающим от мира Святое семейство. Кажется, что в рождественских стихах Бродский перепевает одно и то же — на самом же деле, в этих почти ежегодных вариациях происходит уточнение столь важной для него картины, уточнение ее, не побоимся сказать, религиозного смысла.

В двух «Бегствах в Египет» Бродского нет движения, нет собственно бегства и связанной с ним тревоги. Бродский меняет традиционную локализацию сюжета, переносит бегство в пещеру, создает картину не бегства, а покоя: «Спокойно им было в ту ночь втроем...» Пещера — точка покоя, в которой мир сходится как в фокусе — особенно сильно это выражено в первом «Бегстве в Египет», в котором кроме младенца вообще ничего нет. Все сходится в одну точку, и эта точка оказывается «везде». Это та самая «концентрация всего в одном», о которой говорил Бродский, та самая «центростремительность», которую он противопоставлял «центробежности» рождественских стихов Пастернака³⁶, это точка **встречи** — Сына с Отцом, человека с Богом, взгляда отсюда и взгляда оттуда. Это — архетип всех рождественских стихов Бродского, их общее зерно. В «Рождественской звезде» 1987 года читаем: «Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда. / Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака, / на лежащего в яслях ребенка, издалека, / Из глубины Вселенной, с другого ее конца, / звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца», а в стихотворении 1990 года «Не важно, что было вокруг...» взгляд идет снизу вверх: «Морозное небо над ихним привалом / с привычкой большого склоняться над малым / сверкало звездой — и некуда деться / ей было отныне от взгляда младенца». В этих встречах взглядах происходит узнавание: «Представь, что Господь в Человеческом Сыне / впервые Себя узнает на огромном / впотьмах расстоянии: бездомный в бездомном» («Представь, чиркнув спичкой, тот ве-

³⁵ Там же. С. 557, 560–561.

³⁶ Там же. С. 562.

чер в пещере...», 1989). Все поэтическое богословие Бродского лежит на этой прямой между двумя удаленными точками, светящимися во тьме, — если можно говорить о богословии там, где над словом преобладает молчание.

В первом «Бегстве в Египет» поэтика умолчания доведена до предела — ни Мария, ни Иосиф не названы, их присутствие обозначено глухим «они жгли костер». Все стихотворение сосредоточено на единственном, по сути, образе: «младенец дремал в золотом ореоле / волос, обретавших стремительно навыв / свеченья...» Эта сведенная в точку, предельно лаконичная картинка, по сути икона, подана в оправе разговорно-прозаических небрежностей («случившись ночлегом», «навык свеченья», «в державе чернявых»), в которых «заключен как бы антивосклицательный знак, знак понижения»³⁷. Отсутствие патетики достигается и четырехстопным амфибрахийем — он, по мнению Бродского, «снимает патетику», «снимает акценты», обеспечивает нужную «монотонность»³⁸, «нейтральность голоса», так ценимую им в поэзии³⁹. Экзистенциальное одиночество младенца в обступающем его вселенском холоде отличает первое «Бегство в Египет» от собственно рождественских стихов и от второго «Бегства...», в котором, напротив, акцент на тепло и покой «под капюшоном» пещеры, и на единство втроем (ср. «Не важно, что было вокруг...», 1990), и все же младенец одинок в своем знании того, о чем сказать невозможно: «Звезда глядела через порог. / Единственным среди них, кто мог / знать, что взгляд ее означал, / был Младенец; но Он молчал». Мог знать — или знал, но молчал? Поэтика недоговоренности — сознательный выбор Бродского; у Ахматовой он ценил стихи «на выдохе», на «невозможности выговорить фразу до конца» — «это, действительно, берет за горло»⁴⁰. Этим, наверное, можно объяснить тот факт, что взгляд младенца со взглядом звезды или Отца не встречается в стихах Бродского никогда. Встреча взглядов — это уже договаривание до конца и опасность того самого «сентимента», который Бродский в свою поэзию не допускал.

Евангельские картины Бродского объективны, в них нет «самовыражения», и в этом отношении, как ни парадоксально, его можно

³⁷ Седакова Ольга. <Воля к форме> // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 235.

³⁸ Бродский Иосиф. Большая книга интервью. С. 558.

³⁹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 153.

⁴⁰ Там же. С. 277.

сравнить только с Глинкой из всех представленных здесь поэтов, при том что стилистически они полные антиподы: Глинка избыточно описателен и простодушно однозначен — Бродский сдержан, сух до аскетизма, отстранен от своего сюжета. Оба завершают свои «Бегства в Египет» сравнением младенца со звездой — но как тепла «звездочка» Глинки по контрасту с холодными звездами Бродского! И все же в отношении к материалу между ними больше сходства, чем между стихами Бродского и так любимого им позднего Заболоцкого.

Сюжет «бегства в Египет» позволил нам совершить маленькое путешествие по трем эпохам русской поэзии. Эпохи различные, но никакие теории эволюции поэтических стилей не дают ключа к пониманию отдельного стихотворения. Поэзия сама по себе не подвержена эволюции. «Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться — <...> поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. Таково именно ее свойство — ибо душа человеческая с ее волнениями и страстями всегда одна в своих разнообразных изменениях...»⁴¹ Душа человеческая одна, но отдельные души уникальны, и только эта уникальность определяет характер лирического текста — «это и есть то, что ты ищешь в поэзии»⁴².

⁴¹ Извлеченная из черновика, не прописанная и частично зачеркнутая фраза Пушкина (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. VI. [М.; Л.,] 1937. С. 540–541).

⁴² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 97.

ЛАСТОЧКА

Орлы, лебеди, голуби, соловьи, воробьи и другие, самые разные птицы густо населяют мировую поэзию — античную и восточную, классическую и романтическую. Многие из них прижились и угнездились и в русской поэзии, взяв на себя ее центральные темы — любви, смерти, свободы, творчества⁴³. Мы будем говорить о ласточке — она больше других птиц традиционно связана с душой, и если помнить об отличительной русской «душевности»⁴⁴, то покажется неслучайным, что именно ласточка с такой нежностью и щедростью воспета в стихах русских поэтов — Гаврилы Державина, Антона Дельвига, Николая Гнедича, Аполлона Майкова, Афанасия Фета, Владислава Ходасевича, Осипа Мандельштама, Владимира Набокова, Николая Заболоцкого, Арсения Тарковского, Александра Кушнера, Николая Рубцова. Несколько шедевров из этого списка мы представляем читателю в надежде увидеть, как поэты разных эпох с помощью ласточки выясняли свои отношения с вечностью.

1.

Гаврила Державин. «Ласточка»

О домовитая Ласточка!
О милосизая птичка!
Грудь красно-бела, касаточка,
Летняя гостья, певичка!

⁴³ См.: Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. I. Птицы. М., 2000.

⁴⁴ См. об этом: Эпштейн Михаил. О душевности // Звезда. 2006. № 8. С. 208.

Ты часто по кровлям щебечешь,
Над гнездышком сидя, поешь,
Крылышками движешь, трепещешь,
Колокольчиком в горлышке бьешь.
Ты часто по воздуху вьешься,
В нем смелые круги даешь;
Иль стелешься долу, несешься,
Иль в небе, простряся, плывешь.
Ты часто во зеркале водном
Под рдяной играешь зарей,
На зыбком лазуре бездонном
Тенью мелькаешь твоей.
Ты часто, как молния, решишь
Мгновенно туды и сюды;
Сама за собой не успеешь
Невидимы видеть следы, —
Но видишь ты там всю вселенну,
Как будто с высот на ковре:
Там башню, как жар, позлащенну,
В чешуйчатом флоте там серебре;
Там рощи в одежде зеленой,
Там нивы в венце золотом,
Там холм, синий лес отдаленный,
Там мошки толкуются столпом;
Там гнутся с утеса в понт воды,
Там ластятся струи к брегам.
Всю прелесть ты видишь природы,
Зришь лета роскошного храм;
Но видишь и бури ты черны,
И осени скучной приход;
И прячешься в бездны подземны,
Хладея зимою, как лед.
Во мраке лежишь бездыханна, —
Но только лишь придет весна
И роза вздохнет лишь румяна,
Встаешь ты от смертного сна;
Встанешь, откроешь зеницы
И новый луч жизни ты пьешь;
Сизы расправя косицы,

ЛАСТОЧКА

Ты новое солнце поешь.

Душа моя! гостья ты мира:
 Не ты ли перната сия? —
 Воспой же бессмертие, лира!
 Восстану, восстану и я,
 Восстану, — и в бездне эфира
 Увижу ль тебя я, Пленира?
 (1792; 1794)

Державин если не главный, то первый орнитолог русской поэзии — у него особая нежность к пернатым, в его стихах, помимо ласточки, есть синичка, лебедь, снегирь (*снигирь*), голубка, орел, павлин, пеночка, даже «чечотка» (у Дала поясняемая как «пташка *Fringilla linaria*») и просто «птичка голосиста», как есть и другие твари Божии — собачки, бабочки, кузнечики. Все они не просто упомянуты — им посвящаются целые стихотворения, поэт любит ими, постигая в них живую красоту окружающего мира. Так и ласточка — она самодостаточна и в высшем смысле поэтична сама по себе, и всё, почти всё стихотворение Державина, построенное на глаголах, состоит в любовном описании ее бесконечного, неустанного движения. Ласточке доступно то, что не доступно человеку, — она способна подниматься высоко над землей и видеть с высоты «всю вселенну»; благодаря ей и поэт получает эту превосходящую точку зрения, благодаря ей и он может с высоты охватить взором весь мир в его цельности и красоте.

Ласточка — близкая к человеку птица. Она «домовитая», потому что вьет гнезда под крышей человеческого жилья, она живет с людьми, но принадлежит небесам, потому что, в отличие от голубя или воробья, не умеет передвигаться по земле. Она посредница между землей и небом, она вестница и гостья — все эти ее черты и свойства закрепились в восприятии поэтов и повлияли на поэтическую символику образа.

Стихотворение Державина было в основном написано в 1792 году и в первом варианте завершалось параллелью между ласточкой и душой поэта: «Душа моя! гостья ты мира: / Не ты ли перната сия?» Эта параллель введена неожиданно, обращение к ласточке перешло в обращение к собственной душе, душа совместилась с ласточкой и всё предшествующее протяженное описание «милосизой птички», способной воскресать «от смертного сна», наполнилось новым смыс-

лом — но не окончательным. В 1794 году, когда умерла жена Державина Екатерина Яковлевна, «Ласточка» была переработана и дополнена двумя заключительными стихами, повлиявшими на весь ранее написанный текст: «Восстану, и в бездне эфира / Увижу ль тебя я, Пленира?» Теперь в стихотворении сменяют последовательно друг друга три обращения — к ласточке, к своей душе и к умершей Пленире, так что ласточка оказывается одновременно и душой поэта, и его возлюбленной. В этом совмещении есть и какая-то неловкость и одновременно многозначность, образ прирастает смыслами, традиционными и вместе с тем глубоко личными. Нежное любование ласточкой благодаря этому новому финалу исполнилось скрытой горечи; сравнение женщины с ласточкой, частое в литературе⁴⁵, мотивировано здесь символикой смерти, как и в другом стихотворении Державина — «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» («Уж не ласточка сладкогласная / Домовитая со застреги — / Ах! моя милая, прекрасная / Прочь отлетела, — с ней утети»). Поэт как будто узнал в описанной ранее ласточке вестницу смерти своей возлюбленной — узнал и закрепил эту связь двумя последними стихами.

Метрическим эквивалентом тяжелого переживания, стоящего за текстом, но прямо не высказанного в нем, являются перебои ритма — род поэтической афазии, знак прерывистого, взволнованного, нарушенного трагедией дыхания: дактиль первых стихов переходит в амфибрахий, а затем метрическая схема и вовсе ломается до полной беспорядочности: «Крылышками движешь, трепещешь, / Колокольчиком в горлышке бьешь». Эта «неправильность», замеченная современниками и воспринятая с недоумением некоторыми из них⁴⁶, отвечает общему характеру стихотворения как непреднамеренного, безыскусного высказывания, идущего непосредственно из сердца (позже у Тютчева подобные перебои будут использоваться как глубоко мотивированный, изысканный поэтический прием).

«Ласточка» в окончательном варианте — это стихи надежды, выраженной хоть и робко, но определенно — надежды на жизнь после смерти и грядущую встречу с возлюбленной. В этом отношении «Ла-

⁴⁵ Примеры см.: Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв. Вып. I. Птицы. С. 88–90.

⁴⁶ См.: Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1957 (Библиотека поэта). С. 411 (комментарии В.А. Западова).

сточку» можно сравнить с последним стихотворением Державина, написанным за два дня до смерти и безнадежным в своем конечном пафосе: «А если что и остается / Через звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы». На фоне этого поэтического завещания, в обратной перспективе творчества, простодушная «Ласточка» звучит почти как «Песнь Песней» — «ибо крепка как смерть любовь». Сюжет стихотворения устремлен к загробной встрече, но ведь встреча, преодолевающая смерть, происходит и в самом тексте, в процессе стиха, в его «виртуальном», но таком реальном пространстве — отсюда удивительный подъем и легкость последних строк, в которых финал стихотворения совмещен с кульминацией его внутреннего сюжета.

Тема загробной встречи поэта с ласточкой отозвалась через 140 лет у одного из самых талантливых читателей Державина, знатока его жизни и поэзии Владислава Ходасевича, писавшего о «тех садах за огненной рекой, / Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин» («Памяти кота Мурра»).

2.

Афанасий Фет. «Ласточки»

Природы праздный соглядатай,
Люблю, забывши всё кругом,
Следить за ласточкой стрельчатой
Над вечерующим прудом.

Вот понеслась и зачертила, —
И страшно, чтобы гладь стекла
Стихией чуждой не схватила
Молниевидного крыла.

И снова то же дерзновенье
И та же темная струя, —
Не таково ли вдохновенье
И человеческого я?

Не так ли я, сосуд скудельный,
Дерзаю на запретный путь,

Стихии чуждой, запредельной,
Стремясь хоть каплю зачерпнуть?
(1884)

Почти век лежит между «Ласточкой» Державина и «Ласточками» Фета. За это время история образа обогатилась в русской поэзии двумя антологическими стихотворениями — «К ласточке» Антона Дельвига (1820) и «Ласточка» Николая Гнедича (1831–1832); они напоминают нам о том, что тема ласточки пришла в литературу из фольклора, в том числе и древнегреческого. В отличие от этих идиллических стилизаций, «Ласточки» Фета звучат как резкое, драматичное откровение ищущего духа.

Безмятежно-созерцательное начало стихотворения обрывается словом «страшно», которым означена не реальность наблюдаемой картины — полет ласточки над водной гладью, — а эмоция самого поэта по поводу этой картины. Страх за ласточку лишь напоминает поэта о том, что переживает он при соприкосновении с вечностью.

Стремительный полет, порыв — это образ вдохновения, творческого дерзания; у Фета и в других стихах поэтическое творчество метафорически передается полетом птицы: «Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук / Хватает на лету и закрепляет вдруг / И темный бред души и трав неясный запах; / Так, для безбрежного покинув скудный дол, / Летит за облака Юпитера орел, / Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах» («Как беден наш язык! — Хочу и не могу», 1887). Противопоставление «безбрежного» неба и «скудного дола» как будто возвращает нас к традиционно-романтическому двомирию, но в случае Фета это не условность и не дань традиции: весь драматизм его личной судьбы был связан с острым противоречием природного лирика Фета и помещика Шеншина, с трудом уживавшихся в одной парадоксальной личности, в рамках одной, такой причудливой биографии.

Та стихия, куда от «скудного дола» уносит поэта вдохновение, названа в «Ласточках» «чуждой» — в других стихах поэт говорит о ней как о «родной»: «Тоскливый сон прервать единым звуком, / Упитаться вдруг неведомым, родным, / Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам, / Чужое вмиг почувствовать своим; / Шепнуть о том, пред чем язык немеет...» («Одним толчком согнать ладью живую...», 1887). Но лишь на миг эта «запредельная стихия» оказывается «родной», лишь на каплю можно ее «зачерпнуть» — у Фета, в отличие от Тют-

чева с его органическим космизмом, всегда чувствуется какой-то барьер, отделяющий поэта от мира красоты, творчества, любви, от всего того великого и непостижимого, что связывает человека с вечностью; Фету, по его признанию, приходилось усилием «пробивать будничные льды, чтобы хотя на мгновение вздохнуть чистым и свободным воздухом поэзии» (предисловие к третьему выпуску «Вечерних огней») ⁴⁷.

Свой духовный опыт Фет по-тютчевски обобщает в «Ласточках», прибегая даже к значимой цитате: «человеческое я» взято из стихотворения Тютчева «Смотри, как на речном просторе...» (1851) — но от этого общечеловеческого обобщения он возвращается к личному Я, чтобы выразить личное ощущение: путь духовного дерзания — это «запретный путь» для человека. Но почему? Прямого и простого ответа нет, есть лишь вопросы и сомнения, но многое выражено словами «сосуд скудельный», имеющими архаично-библейское звучание. «Скудельный» означает не просто «глиняный», но и «тленный, бранный, земной, преходящий» ⁴⁸ — в самой земной природе человека заключен для Фета тот барьер, которым пресекается его духовный порыв; для высшего, духовного начала, для «вдохновенья» в этой поэтической антропологии оставлено очень мало места — человек может лишь на миг соприкоснуться с вечностью в своем «дерзновенье», как ласточка — с водной гладью.

Отвечая на просьбу внятно истолковать одно из его стихотворений, Фет писал: «...у всякого поэтического стиха есть то призрачное увеличение объема, которое существует в дрожащей струне (так как без этого дрожания нет самой музыки)...» ⁴⁹ Такое «увеличение объема» мы ощущаем и в «Ласточках» — стихотворение, при видимой простоте, глубоко философично и, действительно, звучит как дрожащая струна, но так звучит оно не только благодаря породившей его объемной и до конца не высказанной мысли, но и благодаря музыке стиха, выверенной абсолютным поэтическим слухом (сравним с первоизданной какофонией Державина — «сумбур вместо музыки»!). Чайковский говорил, что стихи Фета напоминают ему музыку Бетховена — порадуемся точности такого сравнения, объемлющего драматизм, глубину и музыкальность поэзии Фета.

⁴⁷ Фет А.А. Вечерние огни. М., 1979 (Литературные памятники). С. 238.

⁴⁸ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. С. 212.

⁴⁹ Фет А.А. Вечерние огни. С. 752.

3.

Владимир Набоков. «Ласточки»

Инок ласковый, мы реем
над твоим монастырем,
да над озером, горящим
синеватым серебром.

Завтра, милый, улетаем
— утром сонным в сентябре.
В Цареграде — на закате,
в Назарете — на заре.

Но на север мы в апреле
возвращаемся, и вот
ты срываешь, иннок тонкий,
первый ландыш у ворот;

и не понимая птичьих
маленьких и звонких слов,
ты нас видишь над крестами
бирюзовых куполов.

(1920)

Очевидно, Набоков считал это стихотворение удачным — иначе вряд ли бы он (хоть и в шутку) представил его родителям как «неизданное стихотворение Александра Пушкина»⁵⁰. Что в нем пушкинского? Кажется, о Пушкине напоминает только метр — четырехстопный хорей с чередованием мужских и женских окончаний, которым, по подсчетам М.Л. Гаспарова, написано 90 завершенных пушкинских произведений⁵¹, то есть достаточно много в сравнении с другими поэтами пушкинской эпохи. Из этого множества наиболее близки по звучанию к набоковскому стихотворению, пожалуй, два: «Птичка

⁵⁰ См.: Бойд Брайан. Владимир Набоков: русские годы: Биография. М., 2001. С. 209.

⁵¹ Гаспаров М.Л. Семантический ореол пушкинского четырехстопного хоря // Пушкинские чтения. Сборник статей. Таллинн, 1990. С. 6.

Божия не знает...» (отрывок из поэмы «Цыганы») и «Жил на свете рыцарь бедный...»; отголоски их тем можно услышать в «Ласточках» — темы вольных птичек и темы рыцаря-монаха. К перечню семантических разновидностей русского четырехстопного хорей с чередованием мужских и женских окончаний, предложенному М.Л. Гаспаровым, стоит добавить «метафизический» хорей Жуковского и Пушкина, сохранивший связь с духовной одой XVIII века⁵²; те же интонации «детской простоты» в сочетании с религиозной темой слышны и в «Ласточках» Набокова.

Тематически это стихотворение стоит одиноко в поэзии Набокова. Речь идет в нем о вере и свободе, точнее — о свободе христианского духа и несвободе монастырского христианства. Это — единственное известное нам стихотворение, написанное от лица ласточек. Они говорят с иноком, а он молчит, «не понимая птичьих / маленьких и звонких слов». Они — воплощение свободного духа, который веет, где хочет, но точки их полета символичны: «в Цареграде — на закате, / в Назарете — на заре». Названы город рождения Христа — Назарет — и город позднейшего торжества христианской веры — Царьград, Константинополь, столица Византии. Третья точка полета — «север», за ним угадывается Россия, точка неодолимого притяжения для поэта, но Россия именно христианская, с монастырскими «крестами бирюзовых куполов». Сюда ласточки — челноки христианства — возвращаются в пасхальном месяце апреле, как будто несут благую весть, объединяя своим полетом время и пространство — время от Рождества до Пасхи и большое свободное пространство христианской веры. Инок, напротив, прикован к монастырю, его христианство неподвижно, заключено в стены; между ним и ласточками нет понимания, но и противоречия нет.

В легкой и прозрачной поэтической форме мы находим здесь вопрос, широко обсуждавшийся в русской религиозной философии начала XX века, когда шли споры о христианстве открытом, свободном — и закрытом, догматическом (вспомним спор Бердяева с Флоренским в 1917 году по поводу Хомякова). И вот юный Набоков неожиданно подает реплику на эту общерелигиозную тему, но у него она звучит интимно, соединяясь с личной темой утраченной родины — главной темой Набокова. В тексте стихотворения мысль о родине едва просвечивает и выявляется лишь

⁵² Подробнее см.: Сурат И. «Жил на свете рыцарь бедный...» М., 1990. С. 52–54.

благодаря контексту, благодаря множеству стихов разных лет, в которых поэт душой устремляется в Россию. «Ласточки» — один из его «снов о России», одно из поэтических воплощений недостижимой мечты. Для птиц нет границ, и вместе с ними поэт совершает воображаемое путешествие, поэтическим знаком которого часто бывают у него цветы, особенно весенние, и особенно апрельские ландыши, как, например, в стихотворении «Родине»: «Позволь мне помнить холодок щемящий / зеленоватых ландышей, когда, / твой светлый лес плывет, как сон шумящий, / а воздух — как дрожащая вода». Отсюда и в «Ласточках» этот апрельский «первый ландыш» — образ, казалось бы, не вполне уместный рядом с иноком и монастырем.

4.

Осип Мандельштам. «Ласточка»

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
 Слепая ласточка в чертог теней вернется
 На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
 В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
 Прозрачны гривы табуна ночного.
 В сухой реке пустой челнок плывет.
 Среди кузнечиков беспамятствует слово.

И медленно растет, как бы шатер иль храм:
 То вдруг прокинется безумной Антигоной,
 То мертвой ласточкой бросается к ногам
 С стигийской нежностью и веткою зеленой.

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
 И выпуклую радость узнаванья:
 Я так боюсь рыданья аонид,
 Тумана, звона и зиянья!

А смертным власть дана любить и узнавать,
 Для них и звук в персты прольется!

ЛАСТОЧКА

Но я забыл, что я хочу сказать, —
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Всё не о том прозрачная твердит,
Всё — ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона.

(1920)

Стихотворение написано в ноябре 1920 года в Петрограде, в ДИСКе — Доме искусств на Невском, где тогда жили «поэты, художники, ученые, странной семьей, полупомешанные на пайках, одичалые и сонные» (Мандельштам, «Шуба», 1922). Случайный свидетель, Михаил Слонимский, рассказал в своих мемуарах о том, как Мандельштам в течение ночи несколько раз вбегал к нему в комнату, бормоча эти стихи, а под утро записал завершённый текст⁵³. Это — взгляд извне, само же стихотворение вовлекает нас внутрь процесса творчества. И в этом отношении «Ласточка» — откровение, какого больше мы не встретим у Мандельштама; он лишь однажды приподнял завесу, подобно Пушкину, лишь однажды допустившему читателя в процесс рождения стихов («Осень»)⁵⁴.

Способность ласточки улетать и возвращаться становится у Мандельштама доминантой образа, как и у Набокова. Но здесь она улетает не в христианский Назарет, а в потусторонний мир, вернее — прилетает оттуда и туда возвращается, как неродившееся слово. Вместе с нею туда попадает и поэт — залетейский мир ему открыт (вспомним Фета и сравним!), границы нет, и поэт тщится освободить из «чертога теней» призрачное, беспмятное слово, облечь в плоть и явить миру живущую там бесплотную мысль. В античных образах нам раскрывается не просто «древнегреческий Аид» (К.Ф. Тарановский)⁵⁵, а, можно сказать, антимир, рисуемый словами с приставкой «без»: «в беспмятстве», «бессмертник», «беспмятствует», «безумной», «бесплотная» — какая плотность отрицания на небольшом пространстве текста! Это — небытие, и потому ласточка — «слепая», ее крылья — «срезанные», река — «сухая», челнок — «пустой»; среди прозрачных

⁵³ Осип Мандельштам и его время. С. 197.

⁵⁴ См. об этом: Сурат И. Событие стиха // Новый мир. 2006. № 4. С. 156–158.

⁵⁵ Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 112.

тений, нет ни жизни, ни смерти — но именно оттуда, из небытия приходит к поэту слово. А в здешнем мире есть и жизнь, и любовь, и поэзия, но все это связано со смертью: «А смертным власть дана любить и узнавать, / Для них и звук в персты прольется!» Узнавание — это и есть событие творчества для Мандельштама, благодаря узнаванию неживое и не бывшее становится воплощенным, явленным, а значит — живым: «Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнавания, брызнут из его глаз 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 узнавания миг!”» («Слово и культура», 1921). В нашем стихотворении символом несостоявшегося узнавания оказывается ласточка — то слепая, то мертвая, не получившая жизнь от поэта.

Ключевое слово жизни — память: где утрачена память, там узнавание невозможно — этой темой закольцовано стихотворение, об этом его начало и конец. Поэт «слово позабыл», он не может вернуть себе память и «радость узнавания», и его ласточка, его «мысль бесплотная», остается в царстве теней. Таков простой сюжет, и стихотворение, на первый взгляд туманное, на проверку, при внимательном чтении, как и многие стихи Мандельштама, оказывается простым, ясным; «тумана» он сам боялся, так же, как «звона» — звука небытия, и «зиянья», то есть пустоты. Воспоминанье «стигийского звона» на губах, которым завершается стихотворение — мотив глубоко мотивированный в системе мандельштамовских образов, это тоже знак и отзвук нерожденного слова, тогда как шевелящиеся губы всегда означают у него процесс сочинения стихов⁵⁶.

Стихотворение выстроено логично и строго — и при этом само себя опровергает, потому что событие творчества в нем происходит, вопреки сюжету. О несостоявшихся стихах мы читаем в стихах абсолютно состоявшихся, совершенных, и к тому же характерных для поэтического метода Мандельштама. Каких только источников и подтекстов здесь не обнаружено! — «монтаж текстов Гомера, Вергилия, Апулея и др. — с включением некоторых мотивов вазовой росписи»⁵⁷,

⁵⁶ См.: Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 217–219.

⁵⁷ Ронен Омри. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 24.

отсылка к «категориям “Поэтики” Аристотеля», «близость к “Письмам о русской поэзии” Гумилева» и стихотворению Шилейко⁵⁸... Аониды, как известно, пришли в это стихотворение не из античной мифологии, а от Пушкина⁵⁹, а сам сюжет связан с оперой Глюка «Орфей и Эвридика», которую, в постановке Мейерхольда, Мандельштам с Ольгой Арбениной слушали осенью 1920 года. Не забудем «Ласточек» Державина и Фета — и для образного творчества самого Мандельштама как будто уже не остается места. Но при этой грандиозной «упоминательной клавиатуре» («Разговор о Данте»), о «Ласточке», как и обо всей поэзии Мандельштама, можно сказать словами Гумилева: «...редко встречаешь такую полную свободу от каких-нибудь посторонних влияний. <...>Его вдохновителями были только русский язык... да его собственная видящая, слышащая, осязающая, вечно бессонная мысль. Эта мысль напоминает мне пальцы ремингтонистки, так быстро летает она по самым разнородным образам, самым причудливым ощущениям, выводя увлекательную повесть развивающегося духа»⁶⁰.

Чужое претворяется в свое так же таинственно, как тоска о неродившемся слове становится стихами. Мертвая ласточка оживает в стихах, как будто на нее брызнули живой водой, и остается в нашем сознании как «нежный и хрупкий образ души, свободы, поэзии»⁶¹.

5.

Владислав Ходасевич. «Ласточки»

Имей глаза — сквозь день увидишь ночь,
 Не озаренную тем воспаленным диском.
 Две ласточки напрасно рвутся прочь,
 Перед окном шныряя с тонким писком.

⁵⁸ Мандельштам Осип. Полное собрание стихотворений. С. 557 (комментарий А.Г. Меца).

⁵⁹ Одоевцева Ирина. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. С. 354–355.

⁶⁰ Рецензия ...Н.Гумилева на 2-е издание «Камня», цит. по: Мандельштам Осип. Камень. С. 220.

⁶¹ Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам Осип. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 40.

Вон ту прозрачную, но прочную плеву
 Не прободать крылом остроугольным,
 Не выпорхнуть туда, за синеву,
 Ни птичьим крылышком, ни сердцем подневольным.

Пока вся кровь не выступит из пор,
 Пока не выплачешь земные очи —
 Не станешь духом. Жди, смотря в упор,
 Как брызжет свет, не застилая ночи.

(18–24 июня 1921)

Когда Ходасевич писал это стихотворение, он уже наверняка знал «Ласточку» Мандельштама — они были соседями по ДИСКУ, где всё сочиненное становилось тут же общим достоянием; известно, что Мандельштам раздаривал автографы «Ласточки» прежде, чем она была опубликована в сборнике «Дом искусств» (1921, № 1, ноябрь). А раз Ходасевич знал ее, то не мог не учитывать и не помнить, когда сочинял своих «Ласточек» — всего через несколько месяцев после Мандельштама. Можно предположить и большее: не к нему ли обращается Ходасевич во втором лице, не ему ли адресует свои императивы — «Имей глаза...», «Жди, смотря в упор...»? Прежде всего, конечно, это разговор поэта с самим собой, но вместе с тем мы слышим полемический тон и чувствуем, что его задел, побудил к стихам какой-то внешний повод.

Мандельштамовская «Ласточка» написана 6–4-стопным ямбом, с выразительными колебаниями длины стиха. Тем же ямбом — 5–6-стопным — отвечает Ходасевич, но на шесть строф он отвечает тремя. Его поэтическое высказывание более лаконично: на мандельштамовское развернутое откровение творчества он отзывается резко, жестко, кратко, в жанре отповеди, учительского назидания. Помнит он и Фета — наблюдая полет ласточек, он так же сравнивает его с творческим дерзанием, но его особая тема — человеческая цена такого дерзания, неизбежность жертвы. Стихотворение Ходасевича, как и мандельштамовское, построено на отрицании — «не прободать», «не выпорхнуть», «не станешь духом» — но у Ходасевича творческий порыв обречен не потому, что поэт «слово позабыл», а потому, что он еще не принес своей жертвы на этот алтарь.

В «Ласточке» Мандельштама духовный мир доступен, открыт, прозрачен для поэта — недаром слово «прозрачный» употреблено в

ней трижды (оно и в других его «летейских стихах» присутствует — «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Возьми на радость из моих ладоней...»). Ходасевич это слово как будто подхватывает — чтобы опровергнуть: «Вон ту прозрачную, но прочную плевую / Не прободать крылом остроугольным...» «Прозрачную, но прочную» — граница между обыденностью и духовным миром лишь кажется легко преодолимой, ее прозрачность — мнимая, и не стоит быть запанибрата с вечностью — она не так-то легко допускает к себе поэта.

Ходасевич утяжеляет тему ласточки, соединяя ее с темой пушкинского «Пророка», как он его понимал: поэт должен пожертвовать своим человеческим естеством, совершить свой подвиг, чтобы освободиться для духовной жизни, для творчества. «Ласточки» вошли в сборник с характерным названием «Тяжелая лира» (1922) — в нем и другие стихи развивают мотивы пушкинского «Пророка», ставшего для Ходасевича манифестом творчества⁶². Он объявил об этом в статье «Окно на Невский» (1922): «В тот день, когда Пушкин написал “Пророка”, он решил всю грядущую судьбу русской литературы, указал ей “высокий жребий” ее: предопределил ее “бег державный”. В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть всего лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность. Подчиняя лиру свою этому высшему призванию, отдавая серафиму свой “грешный” язык, “и празднословный и лукавый”, Пушкин и себя, и всю русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью, — недаром он так любил это слово. Пушкин первый в творчестве своем судил себя страшным судом и завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь закрепил он своей кровью»⁶³.

Сформулированную здесь творческую заповедь Ходасевич вместил в последнюю строфу «Ласточек»: «Пока вся кровь не выступит из пор, / Пока не выплачешь земные очи — / Не станешь духом». Серьезность этой поэтической декларации возрастает, если учесть не только пушкинский ее подтекст, но и евангельский — очевидную от-

⁶² Подробнее см.: Сурат И. Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994. С. 6–9.

⁶³ Ходасевич Вл. Окно на Невский. 1. Пушкин // Лирический круг. М., 1922. С. 83–84.

сылку к Гефсиманской молитве Христа: «И, находясь в борении, прилежнее молился; и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» (Лука 22: 44). Так что, говоря о писательском подвиге, Ходасевич, в качестве аналогии, апеллирует к наивысшему авторитету и переносит тему творчества в христианскую систему ценностей; античному полету мандельштамовской ласточки в потусторонний мир он противопоставляет другую метафору творчества — молитву до кровавого пота.

Таковы были на тот момент его понятия о поэзии. Впоследствии они изменились, и как поэт Ходасевич замолчал — то ли под тяжестью принятой на себя невыполнимой миссии, то ли наоборот — в результате «разуверения в поэзии как подвиге»⁶⁴.

Но все-таки происходил ли в реальности этот диалог между Ходасевичем и Мандельштамом — или мы его слышим только теперь, по прошествии времени, читая и сопоставляя два таких разных стихотворения о ласточках и о творчестве? Ответить на этот вопрос вряд ли возможно, однако дела это не меняет. Стихи живут и вступают во взаимодействие друг с другом и с нами независимо от воли поэтов, а иногда и вопреки ей — подобно птицам, вылетающим на свободу из родительского гнезда.

6.

Владимир Набоков. «Ласточка»

Однажды мы под вечер оба
стояли на старом мосту.
Скажи мне, спросил я, до гроба
запомнишь — вон ласточку ту?
И ты отвечала: еще бы!
И как мы заплакали оба,
как вскрикнула жизнь на лету...
До завтра, навеки, до гроба —
однажды, на старом мосту...
(*середина 1930-х*)

⁶⁴ Ходасевич Вл. Бесславная слава // Ходасевич Вл. Собр. соч. Т. 2. Ann Arbor, 1990. С. 286.

Это стихотворение принадлежит творчеству Федора Годунова-Чердынцева — героя набоковского романа «Дар». В романе оно возникает дважды, перебрасывая мост между прошлым и настоящим героя, между его юношеской любовью и новым, зарождающимся чувством — прошлое в настоящем живет и сохраняется. Но, при этой ключевой роли стихотворения в сюжете романа, сам автор читателю подсказывает, что оно символично и воспринимать его надо шире контекста любовной истории: мать героя «как-то не связывала его с памятью молодой женщины, давно умершей, которую Федор в шестнадцать лет любил». В «Ласточке» запечатлен миг, в котором вечность открывается героям в их общем переживании. «До завтра» означает «до гроба», «однажды» означает «навек», и крик ласточки воспринимается как вспышка самой жизни, мгновенной и бесконечной. Главное в этом стихотворном отрывке — память, это она дает мгновению вечную жизнь, сохраняя его не только «до гроба», но и «навек».

Это самое мгновение, которое герои клянутся запомнить, остается «навек» в поэтических строках. Память движет творчеством (вспомним «Ласточку» Мандельштама); память — ласточка — муза, такой выстраивается образный ряд. Мы знаем о герое «Дара», что именно то его юношеское чувство, отраженное в «Ласточке», послужило началом «стихотворной болезни» — рождению поэта в человеке. В последней строфе «Университетской поэмы» (1927), обращаясь, по примеру Пушкина, к своей музе, Набоков ее сравнивает с ласточкой: «Довольно, муза. До разлуки / прошу я только вот о чем: / летя, как ласточка, то ниже, / то в вышине, найди, найди же / простое слово в мире сем, / всегда понять тебя готовом; / и да не будет этим словом / ни моль бичуема, ни ржа; / мгновеньем всяким дорожа, / благослови его движение, / ему застыть не повели; / почувствуй нежное вращенье / чуть накренившейся земли». Муза-ласточка ищет «простое слово» не на земле, а в небесах, евангельской цитатой это подчеркнуто: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют, и где воры подкапывают и крадут; но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут; ибо, где сокровища ваши, там будет и сердце ваше» (Мф 6:19–20). Музу-ласточку призывает поэт не остановить мгновенье, а благословить его бесконечное движение, уподобленное вращению земли.

Как вечность отражается в мгновении, так в девяти коротких строчках «Ласточки» сказалась вся художественная философия На-

бокова, а в самой ласточке как будто воплотилась его муза — Мнемозина. Может быть, поэтому Набоков, согласно многим свидетельствам, так любил это свое стихотворение.

7.

Николай Заболоцкий. «Ласточка»

Славно ласточка щебечет,
Ловко крыльями стрижет,
Всем ветрам она перечит,
Но и силы бережет.
Реет верхом, реет низом,
Догоняет комара
И в избушке под карнизом
Отдыхает до утра.

Удивлен ее повадкой,
Устремляюсь я в зенит,
И душа моя касаткой
В отдаленный край летит.
Реет, плачет, словно птица,
В заколдованном краю,
Слабым клювиком стучится
В душу бедную твою.

Но душа твоя угасла,
На дверях висит замок.
Догорело в лампе масло,
И не светит фитилек.
Горько ласточка рыдает
И не знает, как помочь,
И с кладбища улетает
В заколдованную ночь.

(1958)

«Ласточка» написана Заболоцким в последний год жизни; это отзвук цикла «Последняя любовь» (1956–1957), связанного с личной драмой поэта. Сюжет стихотворения возвращает нас к «Ласточке»

Державина: Заболоцкий так же любовно наблюдает и описывает движения птички, так же у него душа поэта уподобляется ласточке и устремляется на встречу с возлюбленной. У Державина, мы помним, была с силою простодушной веры выражена надежда на загробное воссоединение душ. Заболоцкий в целом продолжает державинскую линию в этих стихах, и на фоне общего сходства очевиднее главное различие лирических сюжетов: встреча ласточки-души поэта с душой его возлюбленной не происходит. Их разлучает не смерть, а смерть ее души при жизни — сама жизнь становится «кладбищем», когда умирает любовь, угасает ее «фитилек». Уменьшительные суффиксы говорят нам о слабости и хрупкости жизни и в самом поэте: его душа-ласточка «слабым клювиком стучится», и весь простой и маленький мир этих стихов так непрочен, одна душа «не знает, как помочь» «бедной» другой, и сама «горько рыдает» от этого. Ласточка улетает и возвращается, и, как и свойственно ей, оказывается вестницей смерти — но не смерти в прямом и привычном смысле, а смерти любви-души в живом человеке; «на дверях висит замок» — это ведь такая жизненная ситуация! Стихи начинаются светлой дневной картинкой, а кончаются «заколдованной ночью» — безнадежна слабая и как будто последняя попытка души соединиться с другой душой, преодолеть экзистенциальное одиночество в «заколдованной ночи» жизни.

«Ласточка» характерна для поздней поэзии Заболоцкого — она предельно проста, поэтические средства минимальны, но в ней звучит и наполняет ее какая-то очень глубокая интонация. Эту интонацию несет в себе метр — тот самый четырехстопный хорей с альтернансом, о котором говорилось выше, в связи с ранними «Ласточками» Набокова. В генетической памяти этого метра живут такие, например, образцы: «В ризе странника убогой, / С детской в сердце простотой, / Я пошел путем-дорогой — / Вера был вожатый мой» (Жуковский, «Путешественник», 1809), или: «Жил на свете рыцарь бедный, / Молчаливый и простой, / С виду сумрачный и бледный, / Духом смелый и прямой. / Он имел одно виденье, / Непостижное уму...» (Пушкин, 1829). Приведенные стихи Жуковского и Пушкина имеют иномирный отсвет, они говорят о бытийно значимом и непостижном, но форма их проста, как просты и непостижны жизнь, смерть, вера, любовь. В этот ряд встает и бесхитростная «Ласточка» Заболоцкого — она тоже говорит о главном, о любви и смерти; в самом сюжете ее нет утешения, но через этот печальный сюжет

что-то «сквозит и тайно светит» — это свет любви, нежности и жалости, исходящий от самых простых слов, уложенных в коротенькие строки: «реет, плачет словно птица», «душу бедную твою». Эта маленькая лирическая драма отрешена от земных обстоятельств, она совершается в духе — на той высоте, где безнадежность невстречи поглощается светом любви.

Перечитав стихи о ласточках, такие разные, мы видим, что ласточка — заветная птица в русской поэзии. Ейверяются главные темы, она — подруга поэтов, она их уносит на своих легких крыльях туда, откуда сама родом — в те сферы, где живут вдохновение, любовь, вера, душа. Чаще всего ласточка и воплощает «то, что мы зовем душой» и что так просто определил, обращаясь к ней, поэт: «Тучка, ласточка, душа! Я привязан, ты — свободна» (Александр Кушнер, 1969).

ГОЛОС ЖЕНСКИЙ

Среди устойчивых тем русской поэзии есть одна, которая на первый взгляд может показаться не столь уж значимой, случайной — тема женского голоса и женского пения. Но устойчивые темы случайными не бывают. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим четыре стихотворения — Пушкина, Фета, Манделштама и Ахматовой, а ключ к этой поэтической теме дает проза, «Война и мир» — знаменитый эпизод в доме Ростовых, когда Николай, только что проигравшийся в прах и готовый пустить себе «пулю в лоб», слышит голос поющей Наташи:

«Что же это такое? — подумал Николай, услышав ее голос и широко раскрывая глаза. — Что с ней сделалось? Как она поет нынче?» — подумал он. И вдруг весь мир для него сосредоточился в ожидании следующей ноты, следующей фразы, и все в мире сделалось разделенным на три темпа: “Oh mio crudelle affetto... Раз, два, три... раз, два...три... раз... Oh mio crudelle affetto... Раз, два, три... раз. Эх, жизнь наша дурацкая! — думал Николай. — Все это вздор, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь, — все это вздор... а вот оно — настоящее... Ну, Наташа, ну, голубчик! ну, матушка!.. Как она этот *si* возьмет... Вззяла? Слава Богу! — И он, сам не замечая того, что он поет, чтобы усилить этот *si*, взял втору и терцию высокой ноты. — Боже мой! как хорошо! Неужели это я взял? как счастливо!” — подумал он.

О, как задрожала эта терция и как тронулось что-то лучшее, что было в душе Ростова. И это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире. Какие тут проигрыши, и Долоховы, и честное слово!.. Все вздор! Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...»

Голос поющей Наташи оказывается могучей силой, вырывающей Николая из тисков обстоятельств, из того отчаяния, в которое он

только что был погружен. Этот голос перекрывает все происшедшее с ним, весь житейский «вздор», он устремлен куда-то вверх, к верхнему «si», казавшемуся недостижимым, он прорывает оболочку повседневности, уносит героя в настоящий мир и дает ему счастье. Подобным же образом переживает пение Наташи и князь Андрей в другой сцене романа:

«Князь Андрей стоял у окна, разговаривая с дамами, и слушал ее. В середине фразы князь Андрей замолчал и почувствовал неожиданно, что к его горлу подступают слезы, возможность которых он не знал за собой. Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое. <...> Главное, о чем ему хотелось плакать, была вдруг живо сознанная им страшная противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она. Эта противоположность томила и радовала его во время ее пения».

Женский голос имеет высшую природу, он причастен инобытию, он дает счастье, звук его размыкает душу, открывая ее «чему-то бесконечно великому и неопределимому» — вот общий смысл двух этих толстовских эпизодов. Оттолкнувшись от них, перейдем к стихам, к четырем шедеврам русской лирики, в которых по-разному воплощена и осмыслена иномирная сила женского голоса.

1.

Александр Пушкин

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.

Увы! напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь — и при луне
Черты далекой, бедной девы!..

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;

Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальный.
(1828)

В комментариях к этому стихотворению пишут, как правило, что оно связано с именем Анны Алексеевны Олениной, которой Пушкин был увлечен весной—летом 1828 года. Тогда он часто посещал дом Олениных и вот, якобы, услышал однажды, как Анна поет грузинскую песню. Если же выйти из биографической ситуации и прочесть этот лирический сюжет более обобщенно, то открывается его парадоксальность: вместо ожидаемого восхищения поющей женщиной, ее голосом, мы слышим призыв **не петь**. Поэт просит «красавицу» не петь потому, что ее голос переносит его в «другую жизнь», в прошлое, вызывает непрошенные, болезненные и при этом очень сильные воспоминания. Песня вдруг раздваивает его сознание, его чувства — из дневного, реального сегодняшнего мира он снова, под воздействием пения, попадает в мир как будто потусторонний, имеющий над ним власть, в мир ночной, где царит призрак «далекой, бедной девы», призрак одновременно «милый» и «роковой». И он гонит эту тень прошлого страдания, но «призрак роковой» едва ли не более реален для него, чем та реальная «красавица», что поет сейчас грузинскую песню. Можно теряться в догадках, умерла «далекая, бедная дева» или просто осталась в прошлом — так или иначе, она принадлежит «другой жизни», инобытию, и туда уносит поэта голос красавицы, прорывающий границу реальности.

Но еще один парадокс состоит в том, что, призывая красавицу не петь, поэт обращает к ней собственную песню, то ли просто отвечая ей, то ли стремясь все-таки пополнить ее репертуар. Недаром столько романсов написано русскими композиторами на эти пушкинские стихи и недаром романсы эти исполняют чаще женские голоса, чем мужские. Стихотворение отчетливо построено по всем законам романсной формы: в его композиции «имеется реприза, действительно подобная музыкальной, но не просто потому, что повторяется первая строфа, а потому что композиция текста трехчастна. Первую ее часть

образуют две первые строфы, связанные повтором мужских рифм и словосочетания “Напоминают мне...” <...> Вторую часть — типичную для музыкальной простой трехчастной формы развивающую середину — образует третья строфа, вводящая новый синтаксис. Четвертая же строфа является сокращенной репризой, весьма характерной для трехчастных форм, особенно в романтической музыке...»⁶⁵

Романсы М.А. Балакирева, К.А. Гедике, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова на эти стихи Пушкина равно подходят для женского и мужского голосов — драматизм пушкинского стихотворения в них стерт, сглажен условно-лирической интонацией. И только Сергей Рахманинов сумел передать в музыке драматический слом между второй и третьей строфой, он уловил и передал этот двойной плен поэта, его какую-то подневольную, безлюбивую связь с настоящим и одновременную подвластность прошлому, но и разделенность с ним.

Пушкин связал любовь и музыку в знаменитом афоризме: «...Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает, / Но и любовь мелодия...» — впервые он был записан 1 марта 1828 года в альбом польской пианистки и композитора Марии Шимановской, затем повторен в «Каменном Госте» (1830), в сцене II, устами Первого Гостя после пения Лауры, и в третий раз попал в существенно измененном виде в альбом певицы Прасковьи Бартеневой 5 октября 1832 года: «Из наслаждений жизни / Одной любви Музыка уступает / Но и любовь Гармония». Две равновеликие стихи, Любовь и Музыка, у Пушкина родственны, но при этом словно соперничают в сердце поэта.

В связи с этим хочется вспомнить одну выразительную историю — хочется вспомнить Елизавету Шашину, написавшую около 1861 года неувядающий романс на стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу». Обладая прекрасным голосом, она, вследствие тяжелой болезни, потеряла его и целиком посвятила себя композиции. Но голос ее не пропал — он остался жить, слившись с мелодией всенародно любимого романса, и в нем сохранился для вечности:

Чтоб весь день, всю ночь мой сон лелея,
 Про любовь мне сладкий голос пел,
 Надо мной чтоб, вечно зеленея,
 Темный дуб склонялся и шумел.

⁶⁵ Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 30.

Елизавета Шашина Лермонтова никогда не видела, но ее голос вечно поет ему о любви.

2.

Афанасий Фет

Сияла ночь. Луной был полон сад: лежали
Лучи у наших ног в гостиной без огней.
Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали,
Как и сердца у нас за песнею твоей.

Ты пела до зари, в слезах изнемогая,
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,
И так хотелось жить, чтоб звука не роняя,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

И много лет прошло, томительных и скучных,
И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь,
И веет, как тогда, во вздохах этих звучных,
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.

Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой.

(1877)

Начнем опять с реального комментария: стихотворение обращено к Татьяне Андреевне Берс, в замужестве Кузминской, которая в своих воспоминаниях рассказала его историю, — она поведала о памятном «эдемском вечере» в имении Д.А. Дьякова Черемошне в мае 1866 года, когда она пела всю ночь напролет для гостей, среди которых был и Фет, а через 11 лет, в 1877 году, снова повторился такой же вечер, и оба впечатления слились в стихотворении Фета, посланном им тогда же Льву Толстому⁶⁶. Стихотворение Толстому понравилось,

⁶⁶ Фет А.А. Вечерние огни. С. 664–665 (комм. М.А. Соколовой и Н.Н. Грамолиной).

оказалось созвучно — и понятно почему. Нетрудно заметить в нем текстуальные совпадения с приведенными выше отрывками из «Войны и мира» о пении Наташи Ростовской, появившимися в печати в 1867 году. Эти совпадения объясняются не литературным влиянием, не зависимостью одного текста от другого, а простым жизненным фактом: Толстой и Фет были поражены пением одной и той же женщины, ставшей прототипом Наташи Ростовской; к тому же они были духовно близки друг другу, так что не удивительно, что их впечатления оказались сходны. Удивительно другое — насколько прозаический и стихотворный тексты таких разных художников точно совпали в художественной идее. Вряд ли столь органичный поэт, как Фет, смог бы сознательно достичь такого совпадения, вряд ли подражание Толстому могло бы породить этот несомненный шедевр фетовской лирики. Остается думать — ради этой мысли мы и решились предъявить читателю наши наблюдения — остается думать, что сама эта блуждающая поэтическая тема несет в себе, как и другие устойчивые темы, объективное онтологическое содержание, находящее у разных авторов различную форму.

У Фета сразу сильно заявлена ночная тема — она же, вместе с лунной, сопровождала женское пение в пушкинском стихотворении и в толстовском романе. Ночь — время откровения, соприкосновения с непостижимым. Сердце поэта, а точнее — собирательные «сердца» слушателей, уподобленные раскрытому роялю, ночью открыты целиком восприятию музыки и того высшего начала жизни, который проявляет себя в голосе поющей женщины. Что это за начало? о чем говорит им женский голос? Он говорит о любви — это и есть высшая истина, временами закрытая, но в иные моменты вдруг открывающаяся человеку.

Лирический сюжет стихотворения сходствует с сюжетом пушкинского «Я помню чудное мгновенье...» — те же две чудесные встречи с женщиной, между которыми «много лет прошло, томительных и скучных», и тоже с первой встречи что-то открывается герою, но потом как будто забывается «в тревогах шумной суеты», а вторая встреча через много лет с новой силой пробуждает его к жизни, к любви. Любовь приравнена к жизни и у Фета, и у Пушкина, в любви являет себя бесконечное начало, вечная жизнь. У Толстого высшее начало остается не названным, но ощущается героями как живая реальность, входящая в душу. Николай вдруг чувствует, что всё житейское, что угнетало его, отступает в эту минуту, вытесняется чем-то высшим:

«Все это вздор, и несчастье, и деньги, и Долохов, и злоба, и честь, — все это вздор... а вот оно — настоящее...»; «...это что-то было независимо от всего в мире и выше всего в мире». Князь Андрей, слушая поющую Наташу, вдруг осознает «страшную противоположность между чем-то бесконечно великим и неопределимым, бывшим в нем, и чем-то узким и телесным, чем был он сам и даже была она». В стихотворении Фета то же внутреннее событие происходит с лирическим героем — все прежние страдания уходят, отступают перед бесконечным («Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки, / А жизни нет конца...»), вся жизнь сосредотачивается в «рыдающих звуках» любви, как и для Николая Ростова «вдруг весь мир <...> сосредоточился в ожидании следующей ноты».

В последней строфе у Фета передан экстаз, подобный религиозному, отсюда и слово «веровать», не вполне понятное в отношении музыки — «веровать в рыдающие звуки» — но совершенно оправданное внутренней логикой стихов. Отсюда и дрожь сердец — что-то вроде священного трепета, охватывающего человека в Божественном присутствии. У Толстого тоже музыка заставляет «содрогаться и плакать», как у Фета, и тоже говорится о «наслаждении от музыки», как у Пушкина, — вообще, поражает количество словесных совпадений у разных авторов в этой теме. Воплощая в текст одну и ту же духовную реальность, открывающуюся в женском пении, они и слова находят одни и те же, при всем различии контекстов и жанров.

«Сияла ночь» входит у Фета в цикл «Мелодии». Стихотворение о пении само побуждает к пению — внутренне мелодичное, с характерной репризой, оно легло в основу известного романса на музыку Николая Ширяева.

3.

Осип Мандельштам

Я в лвиный ров и в крепость погружен
И опускаюсь ниже, ниже, ниже
Под этих звуков ливень дрожжевой —
Сильнее льва, мощнее Пятикнижья.

Как близко, близко твой подходит зов —
До заповедей рода, и в первины —

Океанийских низка жемчугов
И таитянок кроткие корзины...

Карающего пенья материк,
Густого голоса низинами надвинься!
Богатых дочерей дикарско-сладкий лик
Не стоит твоего — праматери — мизинца.

Не ограничена еще моя пора:
И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосная органная игра
Сопровождает голос женский.

(12 февраля 1937)

Стихотворение написано Мандельштамом в последнюю зиму воронежской ссылки, параллельно «Стихам о неизвестном солдате» и «<Оде>» Сталину. В отличие от этих монументально-объективных полотен, оно являет собой чистую лирику от первого лица. Оно не обращено, как стихи Пушкина и Фета, к поющей женщине — ведь эту женщину поэт не видит, а только слышит ее голос, по радио, в записи. Радио связывало ссыльного поэта с большим миром, по радио он узнавал новости и слушал музыку, по радио он и слышал американскую певицу-негритянку Марион Андерсон (контральто), которая гастролировала в СССР в 1934–1935 гг., исполняя, в частности, арии из кантат Баха в сопровождении органа и духовные песнопения американских негров (спиричуэлс). Но была и еще одна певица, воронежская знакомая Мандельштама — ее муж был вторично арестован, а затем исчезла и она сама. «О.М. говорил, что в стихах о певице с низким голосом слились два образа — этой ленинградки и Марии Андерсон»⁶⁷.

Музыка играла в жизни Мандельштама огромную роль, «стихия музыки питала его поэтическое сознание»⁶⁸, музыку он «любил больше всего»⁶⁹, но она была для него и предметом экзистенциальной рефлексии и даже как будто объектом веры (вспомним Фета). В «<Скрябине и христианстве>» (1915, 1916?) Мандельштам соотносит музыку с хри-

⁶⁷ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 217.

⁶⁸ Лурье Артур. Осип Мандельштам // Осип Мандельштам и его время. С. 196.

⁶⁹ Штемпель Наталья. Мандельштам в Воронеже // Осип Мандельштам и его время. С. 379.

стианской идеей искупления и спасения: «Еще не исследована область христианской динамики, деятельность духа в искусстве как свободное самоутверждение в основной стихии искупления, в частности, музыка. <...>Христианство музыки не боялось. С улыбкой говорит христианский мир Дионису: “Что ж, попробуй, вели разорвать меня своим менадам: я весь цельность, весь — личность, весь — спаянное единство!” До чего сильна в новой музыке эта уверенность в окончательном торжестве личности, цельной и невредимой: она — эта уверенность в личном спасении, сказал бы я, — входит в христианскую музыку обертоном, окрасивая звучность Бетховена в белый мрамор синайской славы».

Итак, музыка, как «деятельность духа в искусстве» связана у Мандельштама с вопросом о личном спасении — дуга этой темы соединяет раннего «Пешехода» («Но музыка от бездны не спасет!») и позднее стихотворение «о певице с низким голосом». Важные пояснения к теме находим в воспоминаниях Надежды Яковлевны: «О вечном блаженстве Мандельштам в стихах не говорит, но только вздыхает “о луговине той, где время не бежит”. Надежда, однако, никогда не покидала его и сопровождалась своеобразным беспокойством: сохранится ли в будущей жизни чувство поэтической правоты, лучший дар его самоощущения на этой земле. Что там будет музыка, он знал, потому что верил Данту. Поэтическая правота связана с мыслью о сохранности поэтического наследства»⁷⁰.

Музыка бессмертна и бессмертно все, что причастно музыке, то есть прежде всего поэзия, изначально музыке соприродная, вышедшая из одного с нею корня. «Работая с голоса» («Четвертая проза», 1930)⁷¹, Мандельштам мыслил себя поэтом-музыкантом, певцом — для него это было не данью традиции и не метафорой, а реально ощущаемой сутью поэтического дела. Музыка бессмертна и спасительна, и если в 1912 году на волне антисимволистского самоопределения было сказано, что «музыка от бездны не спасет», то стихотворение 1937 года прямо опровергает этот юношеский поэтический афоризм. Именно музыка и спасет, она и есть само спасение — такова «музыкасофия»⁷² Мандельштама, воплотившаяся в стихах «о певице с низ-

⁷⁰ Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 309.

⁷¹ Ср.: «Голосом, голосом работают стихотворцы» («Армия поэтов», 1923).

⁷² Термин, предложенный в отношении Мандельштама Б.А. Кацем, автором блестящего исследования «Защитник и подзащитный музыки» (Мандельштам Осип. «Полон музыки, музы и муки...» Стихи и проза. Л., 1991. С. 54).

ким голосом». Этот голос он воссоздает в образе постепенно надвигающейся бездны, но не губительной пропасти, а бездонной первоизданной глубины бытия.

В стихотворении Пушкина, мы помним, женское пение активизировало личный опыт героя, пробуждало любовные воспоминания, переносило его в «иную жизнь». В стихотворении Мандельштама поющий голос погружает героя сначала в библейское время и пространство — он ощущает себя ветхозаветным пророком Даниилом, брошенным в ров на растерзание львам, но спасшимся силою веры (возможно, это был сюжет одного из спиричуэлс, исполнявшихся Марион Андерсон). Опыт человечества, сконцентрированный в библейских сюжетах, переживается и осмысливается как личный опыт, а дальше, во второй строфе, поющий голос уводит поэта все глубже, к добиблейским первоосновам мира, и вдруг оказывается, что этот голос и есть сама первооснова, «праматерь», несущая в себе и библейские смыслы и первобытно-африканскую стихию. И, наконец, в последней строфе поющий «голос женский» приравнивается к высшему универсальному началу жизни, к торжеству духа, определяемому как «восторг вселенский», приравнивается в том числе и посредством рифмы. В последней строфе меняется динамика: дух, погружавшийся в глубины бытия, вдруг взмывает вверх — этот взлет заключен в слове «восторг», в его исконном значении («*Восторгать, восторгнуть* что, исторгать, подымать вверх; вырывать, выдергивать; // *уносить умственно в высшие пределы <...> *Восторг*, состояние восторженного, в знач. нравственном; благое исступленье, восхищенье, забытие самого себя, временное отрешение духа от мира и сует его, воспарение духа...»⁷³).

Голос самой жизни, голос вечности, голос творчества обещает бессмертие и поэту как участнику музыки. Что означают слова «Не ограничена еще моя пора»? То ли они означают незавершенность земного пути, то ли вообще бесконечность жизни — так же зыблется смысл, как и в последней строфе у Фета: «А жизни нет конца...», но и тут и там именно женский голос свидетельствует о бесконечном. Н.Я. Мандельштам писала, что в этом стихотворении поэт «подвел итоги жизни», «употребив “неумолимое прошедшее”, как сказано в “Разговоре о Данте”»⁷⁴. Тут как будто противоречие

⁷³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. С. 251.

⁷⁴ Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 245.

между итогами жизни и ее бесконечностью, а скорее не противоречие, а взгляд на собственный путь с точки зрения вечности. С этой точки зрения смысл поэтического дела оценивается самим поэтом, по аналогии с органичным аккомпанементом, как «вполголосное», вполне скромное подыгрывание «восторгу вселенскому» — высшему духу творчества, духу музыки. Из пленника, брошенного в львиный ров (не исключено, что здесь отразилось мандельштамовское сознание ссыльного), поэт, слушая пение, силою женского голоса преобразается в сотворца, освобождается, приобщается к высшему бытию.

4.

Анна Ахматова. Слушая пение

Женский голос как ветер несется,
 Черным кажется, влажным, ночным,
 И чего на легу ни коснется —
 Всё становится сразу иным.
 Заливает алмазным сияньем,
 Где-то что-то на миг серебрит
 И загадочным одеяньем
 Небывалых шелков шелестит.
 И такая могучая сила
 Зачарованный голос влечет,
 Будто там впереди не могила,
 А таинственной лестницы взлет.

*10 декабря 1961 (Никола Зимний)
 Больница им. Ленина
 (Вишневская пела «Бразильскую
 баховиану» или «бахвиану»)*

Ахматова, как и Мандельштам, не видит певицу, а только слышит ее по радио. Но если Мандельштам все-таки вступает в поэтический диалог с поющим голосом, то Ахматова отстраненно комментирует его, не обнаруживая своего Я. Но в этой отстраненной, сдержанной и простой манере, в этой столь не похожей на мандельштамовскую поэтике она говорит по существу о том же — о том, что поющий женский голос свидетельствует о вечности.

«Женский голос как ветер несется» — он летает, как дух, принадлежа при этом ночной стихии (как у Фета). Ему дана сила преображать, изменять мир, но это не его собственная сила, а какая-то другая «могучая сила», которая его влечет, — с нею и связан мотив тайны, настойчиво звучащий в стихотворении («загадочным одеяньем», «зачарованный голос», «таинственной лестницы»).

В текст стихотворения входит подпись, дающая реальный к нему комментарий — только тут и выдает себя авторское Я, тут содержится намек на личные обстоятельства, сопутствующие теме. Стихи написаны в больнице, в болезни, а где болезнь, там и смерть, во всяком случае — мысли о ней. Лишь к концу стихотворения становится понятно, что автор слушает «бразильскую бахиану» в исполнении Галины Вишневской с мыслями о смерти. И поющий женский голос «будто» освобождает поэта из плена этих мыслей. «Будто там впереди не могила, / А таинственной лестницы взлет» — как и в конце мандельштамовского стихотворения, нисходящее движение («могила») здесь вдруг сменяется на восходящее («взлет»); как и у Мандельштама, речь идет о конечности или бесконечности жизни, а это уже вопрос веры. Вопрос и остается вопросом, слово «будто» звучит вовсе не уверенно, гадательно, но аргументом в пользу вечной жизни оказывается именно женский голос, именно он убедительно свидетельствует о некой таинственной «могучей силе», побеждающей смерть.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОТ АВТОРА

У читателя этой книги могут возникнуть недоумения, связанные с двумя обстоятельствами. Первое — проблемная текстология Мандельштама. На сегодняшний день нет ни одного издания, которое бы зафиксировало «правильные» тексты его произведений, — по причине отсутствия таких текстов (в особенности это касается стихов, с прозой и статьями дело обстоит несколько лучше). В каждом отдельном случае приходится делать выбор между вариантами стихов и их названий — пусть не удивляется этому читатель.

Второе обстоятельство, которое может вызвать вопросы, — немалое количество повторов в нашей книге. Она сложилась из отдельных статей и этюдов, написанных в разное время, — каждый из них имеет свою тему, логику, композицию и может восприниматься самостоятельно. Одни и те же опорные свидетельства и цитаты входят в различные смысловые контексты и связи и не могут быть изъяты из цепи рассуждений. Так что пусть читатель простит нам повторы — опущенными звеньями мыслит поэт, мы же принуждены восстанавливать эти звенья, иной раз повторяя их ради полноты и логики исследования. Это имеет и свои преимущества — цельность и связанность художественного мира Мандельштама становится очевидной.

Эта книга не была бы написана без поддержки Мандельштамовского общества. Особая благодарность — Ю.Л. Фрейдину, первому строгому читателю большей части работ, а также О.А. Лекманову, помогавшему книгами и советом.

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА

- А. Блок — 14, 39, 211, 238, 241, 315
- «А небо будущим беременно...» — 283
- <А. Серафимович. «Город в степи»> — 108
- Автопортрет — 268–269, 271–272
- Адалис. «Власть» — 205, 245, 247, 284
- Адмиралтейство — 8, 14, 48, 58–63, 66, 71, 73, 124, 242, 259, 290–291
- Айя-София — 58
- Антология житейской глупости — 108
- Ариост («В Европе холодно. В Италии темно...») — 234–235, 264
- Ариост («Во всей Италии приятнейший, умнейший...») — 11, 201, 215, 242
- Армия поэтов — 363
- «Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло...» (Армения, 2) — 9, 22, 40, 173–174, 234, 251–252
- Батюшков — 23, 173, 232, 289
- «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» — 10, 11, 201, 240–241, 314–316
- Буря и натиск — 14
- «В душном баре иностранец...» («Дев полуночных отвага...») — 56–58
- «В игольчатых чумных бокалах...» — 7
- «В непринужденности творящего обмена...» — 274
- «В Петербурге мы сойдемся снова...» — 6, 7, 24, 32–33, 72–75, 238

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА

- «В Петрополе прозрачном мы умрем...» — 40, 66–69, 71, 84, 214, 265
- «В разноголосице девического хора...» — 11, 60, 67, 93
- «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа...» — 24, 261
- Вариант («Нет, никогда ничей я не был современник...») — 40, 108, 172, 187, 286–287
- Век — 40, 65, 170
- «Вернись в смесительное лоно...» — 20
- «Ветер нам утешенье принес...» — 268
- «Вехи дальние обоза...» — 268
- «Влез бесенок в мокрой шерстке...» — 116
- «Внутри горы бездействует кумир...» — 117
- «Воздух пасмурный влажен и гулок...» — 257
- «Возьми на радость из моих ладоней...» — 349
- «Вооруженный зреньем узких ос...» — 111–112
- «Вот дароносица, как солнце золотое...» — 277–282, 287, 363
- «Всё чуждо нам в столице непотребной...» — 68
- «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...» — 81, 295
- Выпад — 14
- «Где ночь бросает якоря...» — 159
- «Где я? Что со мной дурного?...» — 273
- «Голубые глаза и горячая лобная кость» — 205, 229, 255
- Грифельная ода — 173, 233, 259, 265, 268
- Гуманизм и современность — 169, 265–266
- «Дайте Тютчеву стрекозу...» — 23, 91
- «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» — 10, 45, 254–255
- Два трамвая — 294
- Дворцовая площадь — 8, 48, 61
- «Дев полуночных отвага...» («В душном баре иностранец...») — 8, 48, 56–58
- Девятнадцатый век — 29, 171

Декабрист — 163, 219–222

«День стоял о пяти головах...» — 10, 12, 23, 90, 195–208, 243–244
10 января 1934 («Меня преследуют две-три случайных фразы...»)
41–42, 126, 221–223

«Детский рот жует свою мякину...» — 273

«Дикая кошка — армянская речь...» — 13, 233–234

«Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!» — 104–106

Домби и сын — 291

Египетская марка — 11, 56, 80–83, 162, 267, 295

«Если б меня наши враги взяли...» — 118

«Есть ценностей незыблемая скала...» — 113

«Еще далёко мне до патриарха...» — 87, 106, 114, 295

«Еще мы жизнью полны в высшей мере...» — 197–198

«Еще он помнит башмаков износ...» — 235

«Жизнь упала, как зарница...» — 284

«Жил Александр Герцевич...» — 103–104

«Заблудился я в небе — что делать?» — 10, 45

«За гремучую доблесть грядущих веков...» — 27, 117, 176–178,
227–228, 256, 296–297

Заметки о поэзии — 14, 123, 265, 274–276, 280

Заметки о Шенье — 14, 283

«Заснула чернь! Зияет площадь аркой...» — 48, 63–65, 86, 157–158,
164, 169–170

«За то, что я руки твои не сумел удержать...» — 60, 236–237, 240

Змей — 225–226, 229

«Золотистого меда струя из бутылки текла...» — 12, 232

«И по-звериному воет людье...» — 11, 13, 205, 233, 242–243

«И поныне на Афоне...» — 97–100, 112

«И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...» — 126

«Из табора улицы темной...» — 285

- К немецкой речи — 7, 173, 183, 232, 297
- «Какая вещая Кассандра...» — 65, 164
- «Как облаком сердце одето...» — 9, 100, 157, 249–250
- «Как светотени мученик Рембрандт...» — 40
- «Как тельце маленькое крылышком...» — 99
- «Как этих покрывал и этого убора...» — 17
- Кассандре — 5, 22, 26–27, 29, 69, 91–92, 117, 268
- Кинематограф — 206
- «Когда в теплой ночи замирает...» — 6, 7, 29–31
- «Когда душе и торопкой и робкой...» (10 января 1934) — 42
- «Когда октябрьский нам готовил временщик...» — 54, 163–164
- «Когда Психея-жизнь спускается к теням...» — 263–264, 349
- «Когда щегол в воздушной сдобе...» — 273–276
- Кое-что о грузинском искусстве — 14
- «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» — 38, 86, 175–176, 227, 296
- «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» — 92, 220
- Концерт на вокзале — 7, 12, 24, 36–39, 266–267, 294
- Кровавая мистерия 9-го января — 18, 54, 78–79
- «Куда мне деться в этом январе?» — 9, 13, 43–44, 68, 70, 87–88, 115, 215
- Ламарк — 121, 126
- Ласточка («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») — 12, 52, 237–238, 344–351
- Ленинград («Я вернулся в мой город, знакомый до слез...») — 50, 84, 86, 87, 175, 226, 296
- «Лишив меня морей, разбега и разлета...» — 244
- «Люблю морозное дыханье...» — 13
- «Люблю под сводами седья тишины...» — 5, 35–36, 76, 167, 262
- Лютеранин — 48, 72, 75, 250–251
- «Мастерица виноватых взоров...» — 106–107

- «Меня преследуют две-три случайных фразы...» (10 января 1934) — 41
- «Мне кажется, мы говорить должны...» — 192
- «Мне стало страшно жизнь отжить...» — 99, 211
- «Мне холодно. Прозрачная весна...» — 8, 65–68, 214–216, 264
- «Может быть, это точка безумия...» — 112
- «Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...» — 257
- «Мой щегол, я голову закину...» — 273–275
- «Мы живем, под собою не чуя страны...» — 11, 41, 108, 116–117, 186, 189–190, 231, 255
- «Мы напряженного молчанья не выносим...» — 96
- «На мертвых ресницах Исакий замерз...» — 87
- «На площадь выбежав, свободен...» — 58, 63, 260
- «На розвальнях, уложенных соломой...» — 9, 67, 92–93, 165, 291
- «На страшной высоте блуждающий огонь!» — 8, 70–73
- «Наушнички, наушники мои!..» — 205, 245–246
- Нашедший подкову — 40, 90, 100, 259, 282–283
- «Не веря воскресенья чуду...» — 67, 94
- «Не говори никому...» — 112
- «Не искушай чужих наречий...» — 40
- «Не мучнистою бабочкой белой...» — 10
- Неправда — 177, 297
- «Не развалины — нет, — но порубка могучего циркульного леса...» — 261
- «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» — 295–297
- «Нет, никогда ничей я не был современник...» (Вариант) — 40, 108, 172, 187, 286–287
- «Неумолимые слова...» — 20
- «Не унывай...» — 296
- «Нынче день какой-то желторотый...» — 50, 87
- «Образ твой, мучительный и зыбкий...» — 24, 95, 101

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА

- <Ода> («Когда б я уголь взял для высшей похвалы...») — 10, 45,
116–119, 176, 193, 199, 223–224, 255–256, 266, 268
- «Один портной...» — 196–198
- «Озарены луной ночевья...» — 264
- О природе слова — 14, 52, 60, 96, 122, 125, 167–168, 272, 280
- «О свободе небывалой...» — 20
- О собеседнике — 14, 31, 262–263, 270, 276
- О современной поэзии — 14
- «О, этот воздух, смутно пьяный...» — 260–261
- «Откуда привезли? Кого? Который умер?» — 42
- «От легкой жизни мы сошли с ума...» — 7
- «Отравлен хлеб, и воздух выпит...» — 109–110, 185
- «От сырой простыни говорящая...» — 198, 206–207
- «Отчего душа так певуча...» — 257
- Париж («Язык булыжника мне голубя понятней...») — 285
- 1 января 1924 — 172–173, 181, 285–286, 289
- Петербургские строфы — 8, 48–56, 60, 71, 73, 290
- Петр Чаадаев — 24, 259, 263
- Пешеход — 39, 363
- Письмо о русской поэзии — 111
- «Пластинкой тоненькой жиллета...» — 191
- «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» — 87, 106, 124
126, 172, 187, 188
- «Полюбил я лес прекрасный...» (Стихи о русской поэзии, 3) —
23–24
- «Помоги, Господь, эту ночь прожить...» — 54, 84, 175
- Посох — 114
- «Пою, когда гортань сыра, душа — суха...» — 13, 223
- Преступление и наказание в «Борисе Годунове» — 5
- «Природа — тот же Рим и отразилась в нем...» — 259–260

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О. МАНДЕЛЬШТАМА

- «Прославим, братья, сумерки свободы...» (Сумерки свободы) — 7, 31, 54, 60, 167, 176, 268
- Путешествие в Армению — 13, 109, 166, 174, 183, 189, 233, 284, 297
- Пшеница человеческая — 9, 168–169
- Равноденствие — 260
- Разговор о Данте — 18, 77, 123, 125, 168, 189–190, 205–206, 262, 272, 277, 292–293, 347, 364
- Реймс и Кельн — 260
- «С веселым ржанием пасутся табуны...» — 11, 222, 281, 286
- «С миром державным я был лишь ребячески связан...» — 9–11, 79, 85–86, 163, 201, 228, 241–242
- «С примесью ворона голуби...» — 118
- «Сегодня можно снять декалькомани...» — 38, 87, 106, 182
- «Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» — 5–6, 22, 25–26, 94, 100, 111, 237
- <Скрябин и христианство> — 6, 14, 16–18, 20–22, 30–31, 41, 76, 125, 156, 177, 281, 362–363
- Слово и культура — 14, 26, 51–52, 77–78, 169, 219, 237–238, 272, 284, 346
- «Слышу, слышу ранний лед...» — 88–89
- Соломинка — 101–103
- «Сосновой рощицы закон...» — 268
- «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» — 22, 40, 54, 65, 86, 110, 166, 178–187, 206, 228–229, 252
- «Среди священников левитом молодым...» — 20
- Стансы («Необходимо сердцу биться...») — 118, 176, 194, 230–231
- Стансы («Я не хочу средь юношей тепличных...») — 12, 87, 191–192, 198–199, 204–205, 223, 247–249, 253
- Стихи о неизвестном солдате — 10, 45–46, 66, 99, 115, 116, 119, 169, 176, 193–194, 199, 200, 247, 256
- Стихи о русской поэзии — 5, 23–24, 91, 262, 267–268

- Сумерки свободы («Прославим, братья, сумерки свободы...») — 7, 31, 54, 60, 167, 176, 268
- «Твоим узким плечам под бичами краснеть...» — 107–108
- Телефон — 20, 238–240
- «Ты должен мной повелевать...» — 192
- «У моря ропот старческой гитары...» — 260
- «Убиты медью вечерней...» — 157
- «Умывался ночью на дворе...» — 37, 165–167, 172, 213, 229
- Утро акмеизма — 58, 62–63, 123–124, 257–259, 265, 290–291
- Фаэтонщик («На высоком перевале...») — 7, 40
- «Флейты греческой тэта и йота...» — 197–198
- Франсуа Виллон — 105–106
- Черепаша («На каменных отрогах Пиэрии...») — 112
- Четвертая проза — 11, 22, 24, 108, 114, 120, 124–125, 161–163, 188, 363
- «Чтоб, приятель и ветра и капель...» — 105
- Шуба — 114, 275, 345
- Шум времени — 5, 7, 13, 19–20, 24, 27, 29, 36, 38, 53, 79–81, 183, 220, 231, 235, 262, 266, 268
- «Эта ночь непоправима...» — 6, 19–20
- «Это какая улица?» — 10, 43, 115, 253–254
- Юность Гете — 284
- «Я больше не ребенок! Ты, могила...» — 9, 252–253
- «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» (Ленинград) — 50, 84, 86, 87, 175, 226, 296
- «Я вижу каменное небо...» — 157
- «Я в львиный ров и в крепость погружен...» — 361–366
- «Я должен жить, хотя я дважды умер...» — 207
- «Я к губам подношу эту зелень...» — 217–219
- «Я не знаю, с каких пор...» — 11
- «Я нынче в паутине световой...» — 10, 45, 176

«Я около Кольцова...» — 275

«Я скажу тебе с последней прямою...» — 7, 28

«Я скажу это начерно, шепотом...» — 123

«Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (Ласточка) — 12, 52,
237–238, 344–351

«Язык булыжника мне голубя понятней...» (Париж) — 285

Яхонтов — 55–56

Notre Dame — 24, 53, 58, 63, 257–259, 290

Polacy! — 8

Tristia — 51, 60, 236–238, 240, 281

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август Октавиан — 12, 222, 281
- Аверинцев С.С. — 12, 17, 40, 69, 86, 95,
110, 114, 157, 167, 191, 192, 325, 347
- Адалис А.Е. — 205, 245, 247, 284
- Аксаков К.С. — 185
- «Алапаевские мученики» (вел. кн.
Елизавета Федоровна, вел. кн.
Сергей Михайлович, кн. Иоанн
Константинович, кн. Константин
Константинович, кн. Игорь
Константинович, кн. В.П.Палей,
Ф.М.Ремез, В.А.Яковлева) — 181
- Александр I — 51, 54, 63–65, 69, 78, 87,
92, 117, 158, 164
- Алексеев М.П. — 148–150
- Алексей, царевич — 48, 51, 53, 60, 64,
158, 165, 178, 185, 290
- Аленов М.М. — 54–55
- Амелин Г.Г. — 174, 183
- Андерсон Марион — 362, 364
- Андроникова С.Н. — 101–102
- Анжелико Ф.-Б. — 317
- Анненский И.Ф. — 17, 37, 51, 166, 301
- Антоний (Булатович), иеросхимонах —
97
- Анциферов Н.П. — 49, 60, 67, 78–79,
216–217
- Апулей — 346
- Апухтин А.Н. — 301
- Аракчеев А.А. — 64–65, 159
- Арбенина О.Н. — 236, 238, 347
- Ариосто Л. — 11, 234–235, 242
- Аристотель — 347
- Аркадий, император — 279
- Арнштам Л. О. — 207
- Афанасьев А.Н. — 203
- Ахматова А.А. — 5–6, 14, 22–28, 36,
40–42, 69, 75–76, 78, 80, 84, 89, 92,
107, 111, 119, 121–123, 127, 129, 134,
162, 166–168, 179, 182–185, 187,
190–191, 198, 200, 210–213, 229,
239–240, 242, 269, 271–272, 288, 301,
333, 355, 365–366
- Бабочкин Б. А. — 207
- Багрицкий Э.Г. — 160–161, 177, 183,
301
- Байрон Дж. Г. — 34, 315
- Балакирев М.А. — 358
- Бальзак О. де — 102
- Барзах А. — 81
- Бартенева П.А. — 358
- Бастидон Е.Я. — 338
- Батюшков К.Н. — 23, 141, 152, 232, 289,
309
- Бах И.-С. — 267, 362

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Белинский В.Г. — 123, 145
- Белый А. — 41–42, 44, 48, 52, 81, 113–114, 126, 130, 181, 221–222, 229, 244, 301
- Беляк Н.В. — 138
- Бенедиктов В.Г. — 301
- Бердяев Н.А. — 97, 343
- Берс Т.А. — 359
- Бетховен Л. ван — 147, 341, 363
- Битов А.Г. — 81, 140, 232, 236, 306
- Благой Д.Д. — 162
- Блок А.А. — 7, 14, 25, 33, 34, 36–39, 44, 51, 56–58, 71–73, 75, 190, 211, 237–241, 245, 246, 249, 269, 315
- Блюмкин Я.Г. — 41, 160, 174
- Бобров С.П. — 305
- Бодлер Ш. — 258, 269
- Бойд Б. — 342
- Бомарше П.-О. К. де — 142, 145, 150
- Бонди С.М. — 6
- Боратынский (Баратынский) Е.А. — 23, 91, 99, 132, 301, 306
- Борель П.Ф. — 82
- Бочаров С.Г. — 100, 151, 214, 218, 276
- Бродский И.А. — 86, 184, 185, 193, 211, 269, 317, 330–334
- Брюсов В.Я. — 17, 258
- Булгаков С.Н. — 97, 111, 116, 118, 128, 130, 136, 249
- Бунин И.А. — 86, 317, 324–327
- Бурлюк Д.Д. — 37
- Бухарин Н.И. — 160, 161
- Ваксель О.А. — 87, 284
- Василенко С.В. — 16
- Васильев П.Н. — 175
- Васильевы Г.Н. и С.Д. (братья Васильевы) — 206–207
- Вацура В.Э. — 127, 130, 150
- Венгеров С.А. — 6
- Веневитинов Д.В. — 23, 91, 146
- Вергилий — 346
- Вересаев В.В. — 43,
- Веронезе П. — 317
- Видгоф Л.М. — 122
- Вийон (Виллон) Ф. — 104–106
- Виролайнен М.Н. — 138
- Вишневская Г.П. — 365–366
- Волков С.М. — 193, 211, 333, 334
- Волошин М.А. — 271
- Воронихин А.Н. — 63
- Врангель П.Н. — 175
- Вяземский П.А. — 34, 301, 312, 316
- Гальцева Р.А. — 303
- Гаспаров Б.М. — 23, 36, 37, 39, 72, 267, 294
- Гаспаров М.Л. — 17, 31, 46, 53, 64, 66, 76, 81, 86, 103, 112, 119, 153, 177, 179, 183, 185, 189, 258, 270, 283, 285, 289, 291, 296, 342–343
- Гедике К.А. — 358
- Гейне Г. — 17, 112, 261
- Георгиевский А.И. — 308
- Герасимов С.А. — 207
- Герштейн Э.Г. — 23, 41, 107–108, 122, 189, 197, 262–263
- Гете И.-В. — 261, 284
- Гинзбург Л.Я. — 38, 52, 60, 93, 307
- Гиппиус З.Н. — 48–49
- Глинка М.И. — 358
- Глинка Ф.Н. — 317–319, 334
- Глюк К.-В. — 122, 347
- Гнедич Н.И. — 131, 335, 340
- Гоголь Н.В. — 42, 56, 81, 82, 258

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Годунов Борис — 6, 9, 151, 153
 Годунова К. — 151
 Гомер — 51, 240, 314–316, 346
 Гораций — 17, 211, 269
 Горнфельд А.Г. — 24
 Грамолина Н.Н. — 359
 Грибоедов А.С. — 42–43, 233
 Гумилев Н.С. — 28, 36, 37, 50, 57, 58, 76,
 77, 94, 164–168, 171–172, 182–184,
 189, 190–191, 212, 229, 269, 287–298,
 347
 Гюисман Ж.-К. — 258
 Даль В.И. — 22, 60, 144, 202, 337, 341,
 364
 Данте А. — 18, 38, 77, 88, 123, 125, 168,
 190, 205, 241, 262, 265, 272, 277, 282,
 292, 315–316, 347, 363, 364
 Дантес Э. — 24
 Дарский Д. — 151
 Деларю М.Д. — 141
 Дельвиг А.А. — 132, 141, 335, 340
 Державин Г.Р. — 23, 67, 269, 277, 305,
 335–341, 347, 353
 Дзержинский Ф.Э. — 160
 Димитрий Самозванец (Лжедмитрий I)
 — 151, 165, 291
 Димитрий, царевич — 9, 153, 165
 Длигач Л.М. — 186, 187, 191
 Добужинский М.В. — 76
 Достоевский Ф.М. — 48, 51, 56, 81, 82,
 84, 150, 218
 Дувакин В.Д. — 34
 Дурьлин С.Н. — 125, 126
 Дутли Р. — 83, 168, 294
 Дьяков Д.А. — 359
 Еврипид — 17, 20
 Енукидзе А.С. — 108
 Еременко А.В. — 297, 298, 301
 Есенин С.А. — 162
 Жирмунский В.М. — 6
 Жуковский В.А. — 33, 91, 141, 144, 154,
 269, 311, 353
 Заболоцкий Н.А. — 269, 317, 327–329,
 334, 335, 352–354
 Завадская Е. — 294
 Западов В.А. — 338
 Захаров А.Д. — 59, 62, 63, 290
 Звягинцева В.К. — 125
 Зелинский Ф.Ф. — 17
 Зельманова А. М. — 268, 271, 272
 Зубакин Б.М. — 271
 Иванов В.В. — 265
 Иванов Вяч.И. — 249, 264, 271
 Иванов Г.В. — 6, 24, 301, 317, 322–324,
 326
 Иларион, митрополит — 20
 Иларион, схимонах — 96, 97
 Ирвинг В. — 240
 Исаков Я.А. — 27
 Капинос Е.В. — 110
 Карамзин Н.М. — 142, 151
 Карташев А.В. — 326
 Катенин П.А. — 151
 Катулл — 277, 339
 Кац Б.А. — 150, 261, 358, 363
 Керенский А.Ф. — 163, 164
 Киреевский И.В. — 20, 306
 Клейст Э.Х. — 232
 Клычков С.А. — 172, 267
 Клюев Н.А. — 258, 267
 Кожевникова Н.А. — 335, 338

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Кольцов А.В. — 23, 262, 263, 275
- Конар Ф.М. — 160
- Коневской Иван — 262
- Конрад — см. Конар Ф.М.
- Коробов И.К. — 62, 63, 290
- Кранах Л. старший — 317
- Кривцов Н.И. — 33, 74
- Крылов И.А. — 131
- Кузин Б.С. — 28, 29, 112, 160, 164, 188, 191
- Кузьмина С.Ф. — 45, 235
- Куняев С.Ю. — 178
- Кушнер А.С. — 152, 335, 354
- Кюхельбекер В.К. — 132, 134
- Левин Ю.И. — 84, 180
- Левинтон Г.А. — 76, 78, 223, 264
- Лекманов О.А. — 24, 46, 63, 64, 113, 114, 159, 172, 175, 256, 258, 264, 281, 367
- Лелевич Г. — 173
- Лемонте П.-Э. — 131
- Лемьер А. — 143
- Ленин В.И. — 162, 163
- Лекумович Г.М. — 197
- Леон Л. де — 276
- Леопольд II — 148
- Лермонтов М.Ю. — 23, 37, 71, 309
- Лернер Н.О. — 130, 136
- Лившиц Б.К. — 63, 68
- Липецкий А.В. — 124
- Липкин С.И. — 104
- Лист Ф. — 147
- Листов В.С. — 129, 207
- Лозинский М.Л. — 68, 257
- Ломинадзе В.В. — 174
- Ломоносов М.В. — 67
- Лопухин А.П. — 113
- Лосев А.Ф. — 97
- Лотман Ю.М. — 308, 317
- Лукницкий П.Н. — 182, 183
- Лурье А.С. — 28, 39, 362
- Мазур Н.Н. — 153
- Майков А.Н. — 335
- Мандельштам Н.Я. — 5–7, 12, 14, 16, 18, 19, 21–23, 25, 26, 28–31, 34, 35, 39, 40, 42–44, 56, 66, 68, 72, 77, 78, 80, 81, 84, 87, 89, 91, 101, 105, 109, 111, 112, 115, 117, 119–123, 126–127, 159, 160, 162, 164–168, 171, 172, 174, 176, 178, 179, 186–188, 196–204, 206, 210–211, 213, 226–227, 229, 242–244, 248–249, 255, 273–274, 289, 293, 295, 297, 346, 362–364
- Мандельштам О.Э. — 1–127, 156–301, 314–316, 335, 344–348, 350, 351, 355, 361–366
- Мандельштам Р.Ч. — 294
- Мандельштам (Вербловская) Ф.О. — 5, 19–20, 36, 39, 203
- Маркес Г.-Г. — 239
- Маяковский В.В. — 181, 183, 202
- Мейер Г.А. — 130
- Мейерхольд В.Э. — 347
- Мейлах М.Б. — 117
- Мережковский Д.С. — 48, 53–54, 58, 60–65, 78, 87, 158–159, 178
- Месс-Бейер И. — 31, 45, 256
- Мец А.Г. — 16, 50, 86, 163, 173, 197, 236, 276, 314, 347
- Микеланджело Буонарроти — 142–143, 146
- Микушевич В.Б. — 109, 111, 118
- Миндлин Э.Л. — 36, 271

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Минц З.Г. — 282
 Мирбах В. — 160
 Мицкевич А. — 121
 Моргулис (Маргулис) А.О. — 172
 Мордерер В.Я. — 174, 183
 Морозов А.А. — 33, 74, 82, 266
 Москвина М.Л. — 207
 Моцарт В.-А. — 126, 130, 147–152
 Муравьев А.Н. — 306
 Мурильо Б.-Э. — 317
 Мусатов В.В. — 19, 210
 Мюллер В. — 261
 Набоков В.В. — 45, 235, 301, 335,
 342–344, 345, 350–353
 Найман А.Г. — 288
 Наполеон Бонапарт — 27, 232, 315
 Нарбут В.И. — 124, 172
 Недоброво Н.В. — 288
 Нейком С. — 148–150
 Непомнящий В.С. — 134, 303
 Нерваль Ж. де — 17
 Нерлер П.М. — 71, 72, 233
 Нерон — 82
 Никитенко А.В. — 42
 Никитин В.А. — 16
 Николай I — 50, 230
 Нильссон Н.А. — 314
 Новалис — 305
 Норов А.С. — 306
 Овидий — 11, 51, 236–238, 272, 281
 Одоевский В.Ф. — 25
 Одоевцева И. — 12, 24, 38, 39, 94, 297, 347
 Ознобишин Д.П. — 306
 Оксман Ю.Г. — 6
 Оленина А.А. — 357
 Оношкович-Яцына А.И. — 34
 Осмеркины А.А. и Е.К. — 23, 262, 263
 Осповат А.Л. — 308
 Оцуп Н.А. — 77
 Павел I — 63, 64, 158
 Павлова К.К. — 126
 Павлович Н.А. — 7, 12, 34
 Паперно И. А. — 98
 Парнок С.Я. — 75
 Пастернак Б.Л. — 28, 124, 126, 185, 186,
 223, 269, 274, 275, 301, 331, 332
 Петров В.М. — 207
 Петрова З.Ю. — 335, 338
 Петров-Водкин К.С. — 71
 Петровых Е.С. — 271
 Петровых М.С. — 107, 108
 Петр I — 8, 48, 51–53, 57, 60–64, 158,
 178, 185, 186, 230, 290
 Пильняк Б.А. — 48
 Платонов А.П. — 129, 205
 По Э. — 96, 102, 103
 Погодин М.П. — 141, 146, 147
 Покровский В. — 44
 Полевой Н.А. — 139
 Полонский В.П. — 187, 192
 Полякова С.В. — 107
 Порудоминский В.И. — 131, 132
 Потебня А.А. — 95, 101
 Пумпянский Л.В. — 305
 Пушкин А.С. — 5–14, 16–31, 33–37, 39,
 41–47, 49, 51–57, 59–62, 67–70,
 74–76, 79, 81, 82, 84, 87–94, 108, 110,
 116, 117, 121–123, 126–157, 164, 183,
 186, 195, 200, 201, 203–207, 210, 211,
 213–231, 233–235, 240–256,

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- 262–265, 267, 269–273, 276, 290, 298,
301–311, 313, 315, 316, 319, 334, 342,
343, 345, 347, 349, 351, 353, 355–358,
360–364
- Пяст В.А. — 96
- Раевский В.Ф. — 132
- Расин Ж. — 17, 20
- Рафаэль С. — 148
- Рахманинов С.В. — 358
- Резников В.К. — 143
- Рейнольдс Э. — 13, 44, 68, 70, 215
- Рембрандт Х. — 40, 317
- Римский-Корсаков Н.А. — 358
- Роднянская И.Б. — 100, 128, 188, 329
- Розанов В.В. — 133, 302, 306
- Розен Е.Ф. — 141
- Ронен О. — 20, 31, 36, 54, 55, 63, 166, 171,
178, 181, 184, 191, 215, 233, 264, 267,
282, 287, 316, 346
- Россини Дж.-А. — 246
- Рубцов Н.М. — 335
- Рудаков С.Б. — 197, 201, 202, 204, 243
- Руднев П.А. — 264, 301
- Сальери А. — 130, 147–152
- Сегал Д.М. — 31, 61, 71, 73, 78, 217, 222,
281
- Седакова О.А. — 130, 333
- Серафимович А.С. — 108
- Серман И.З. — 309
- Скрябин А.Н. — 6, 14, 16–18, 20, 21, 22,
30, 41, 76, 125, 156, 157, 177, 266, 281,
362
- Слепян Д. — 6
- Слонимский М.Л. — 345
- Соколова М.А. — 359
- Соловьев В.С. — 249, 250
- Сталин (Джугашвили) И.В. — 10, 41,
116–120, 126, 162, 176, 186, 189, 190,
192, 194, 207, 228, 230, 231, 255, 256
- Страда В. — 138
- Стратановский С.Г. — 179, 181, 183
- Судейкина В.А. — 86
- Сурат И.З. — 34, 138, 252, 343, 349
- Сырцов С.И. — 174
- Таборисская Е.М. — 301
- Тамерлан (Тимур) — 232
- Тарановский К.Ф. — 20, 37, 45, 93, 111,
173, 184, 233, 241, 244, 245, 254, 255,
257, 315, 345
- Тарковский А.А. — 272, 301, 335
- Тассо Т. — 206
- Теннисон А. — 86
- Террас В.И. — 281
- Тибулл — 236
- Тименчик Р.Д. — 48, 83, 153, 183, 206
- Тициан В. — 317
- Тоддес Е.А. — 9, 28, 52, 206, 215, 222, 241,
310, 315, 316
- Толстой А.Н. — 41, 248
- Толстой Л.Н. — 359–361
- Топоров В.Н. — 49, 67, 69, 317
- Туманский В.И. — 306
- Тургенев И.С. — 91
- Тынянов Ю.Н. — 6, 278, 306, 308, 310
- Тютчев Ф.И. — 5, 17, 23, 37, 48, 58, 91,
167, 301, 304–311, 313, 316, 340, 341
- Уайльд О. — 103
- Улыбышев А.Д. — 147
- Унамуно М.Д. — 276
- Успенский Ф.Б. — 117
- Устюжанин Д.Л. — 139
- Ушаков Д.Н. — 180

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Федотов Г.П. — 73
Фейнберг И.Л. — 241
Фет А.А. — 23, 91, 335, 339–341, 345,
347, 348, 355, 359–362, 364, 366
Филонов П.Н. — 317
Флоренский П.А. — 97, 100, 101, 104,
109, 114, 119, 128, 343
Флоровский Г.В. — 97
Фотий, архимандрит — 54, 64, 65, 159
Франк С.Л. — 249
Фрейдин Ю.Л. — 16, 367
Харджиев Н.И. — 6, 31, 33, 114, 182
Хлебников В.В. — 14
Ходасевич В.Ф. — 24, 25, 34, 75, 125, 126,
166, 190, 250, 269, 275, 290, 317,
320–323, 326, 335, 339, 347–350
Хомяков А.С. — 20, 306, 343
Цветаева М.И. — 17, 28, 33, 67, 68, 92, 93,
221, 282, 291, 301
Цедлиц Й.К. — 71
Чаадаев П.Я. — 24, 114, 259, 263, 291
Чайковский П.И. — 341
Чапаев В.И. — 195, 199, 200, 206, 207
Черашняя Д.И. — 42, 183
Чернов А.Ю. — 152
Чудакова М.О. — 310
Чуковский К.И. — 193, 271, 273
Чуковский Н.К. — 6
Чулков Г.И. — 320
Чумаков Ю.Н. — 110
Шагинян М.С. — 180, 188
Шарапова А.В. — 215, 264
Шашина Е.С. — 358, 359
Шваб К. — 197
Шварц Е.Л. — 271
Шевырев С.П. — 306
Шейнин Л. — 67
Шекспир У. — 141
Шеллинг Ф.-В.-Й. — 305
Шенье А.-М. — 14, 89, 156, 164, 228, 283
Шенье М.-Ж. — 228
Шилейко В.К. — 172, 347
Шимановская М.-А. — 358
Шиндин С.Г. — 182
Ширинский-Шихматов П.А. — 305
Ширяев Н. — 361
Шром Н.И. — 269
Штемпель Н.Е. — 44, 114, 362
Шуберт Ф.-П. — 103, 126, 147, 261
Эйзенштейн С.М. — 133, 134
Эйхенбаум Б.М. — 6, 79
Элиот Т.-С. — 331
Эпштейн М.Н. — 335
Эрн В.Ф. — 97
Эткинд Е.Г. — 54
Эфрос А.М. — 142
Юзефович М.В. — 133
Юнг А. — 305
Языков Н.М. — 23, 141, 222, 275
Якобсон Р.О. — 311
Яхонтов В.Н. — 56, 226, 227
Steiner P. — 258

Научное издание

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

Дизайн обложки
Д.К. Бернштейн

Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

Корректор
Е.Н. Сценсович

Подписано в печать 14.09.2009 г.

Формат 60×90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Petersburg. Печать офсетная.
Печ. л. 24,0. Тираж 1000 экз.

ИМЛИ им.А.М. Горького РАН.

121069, Москва, ул. Поварская, дом 25-а,
тел. (495) 690-0561.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Заказ № 1495

ISBN 978-5-9208-0345-0



9 785920 803450 >

ИМЛИ РАН

Москва 2009