
Вера КАЛМЫКОВА

ДИАЛОГ С МИРОВОЙ КУЛЬТУРОЙ: ДВЕ РЕПЛИКИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

I.

«Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменит в ее строении и составе», — это пророчество Осипа Мандельштама, обращенное к Юрию Тынянову, сбылось: его стихи наплыли, слились, растворились, изменили. Почти из ничего, из полунемоты возник Иосиф Бродский. Огромное количество мандельштамовских слов, оборотов, целых строк зазвучало в стихах ныне живущих, от Сергея Гандлевского до Ирины Евсы, русских поэтов, принадлежащих к тому поколению, для которого Мандельштам еще был *ворованным воздухом*. В чтении его стихов был вызов лживой государственности, убивавшей за стихи и стремившейся уничтожить литературу. Переключку с ним, собственный разговор *его словами* можно объяснить стремлением не только высказаться свободно, но *ивернуть ему долг бытия*.

Но вот поэт Борис Кутенков, родившийся на исходе советской власти и вряд ли имеющий с нею личные счета, как поколение 50—70-х. Кутенкова-то уж ничто, кроме собственно поэзии, не могло побудить к высказыванию на мандельштамовском языке. Однако его книга «решето тишина решено» (2018) едва ли не открывается стихотворением «сон на рассвете уйдет сиять...», а в нем читаем:

в сто монологов как лес густой
в хоры цитат-цикад
сердце по лесенке приставной
в твой развеселый ад

И сразу вспоминается мандельштамовское: «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает. Эрудиция далеко не тождественна упоминательной клавиатуре, которая и составляет самую сущность образования» («Разговор о Данте»). И еще: «Я по лесенке приставной / Лез на включенный сеновал...» (1922).

Такими цитатами-цикадами, неумолкаемыми звенящими голосами других поэтов — Тибуллы, Пиндара, Пушкина, Фета, Брюсова и десятков других — изобилует поэзия Мандельштама, и если продолжить его метафору поэзии как звучащей крови, то она течет в жилах и Гандлевского, и Кутенкова, и сотен других поэтов, работающих

Вера Владимировна Калмыкова родилась и живет в Москве, поэт, кандидат филологических наук, редактор, автор научных и научно-популярных книг и статей.

речь сегодня. Круговорот поэтического слова в языке приводит к изменениям не только в изящной словесности, но и в мышлении читателей, а с более дальним прицелом — и в приращении значений в толковых словарях, как это происходило благодаря Фонвизину, Ломоносову, Хлебникову, Блоку.

Цитаты-цикады в науке называются *подтекстами*. В мандельштамоведении — а это отрасль филологической науки, существующая около шестидесяти лет, — подтекстом называется более или менее явная отсылка в произведении одного автора — к произведениям других. Ну вот как Пушкин понимал слово «предрассудок» буквально: то, что следует *перед* рассуждением, делается на уровне инстинкта. Так и подтекст в поэзии — то чужое слово, которое лежит *под* своим. Оно может быть приведено прямо. В «Tristia» Мандельштам упомянул Делию: это подтекст из Тибулла, впервые назвавшего возлюбленную условным поэтическим именем. А когда в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...» «дикой кошкой горбится столица» — то это отсылка уже значительно менее явная, к тому же «от противного»: в «Двенадцати» Блока старый мир уподоблен безродному псу. Где пес, там и кот.

Подтекстом может считаться и явное цитирование, и конкретная отсылка, и в некоторой, иногда очень большой, степени измененные слова другого автора (возможно, прозаика или философа), и трудная загадка. Иногда в стихи попадают и ребусы, связанные вовсе не со словесностью, а с живописью, скульптурой, архитектурой. Но сегодняшнее гуманитарное знание стоит на том, что все, что несет информацию, есть текст.

Никто, конечно, не думает, что подтексты есть только у Мандельштама — просто по отношению к нему понятие в таком значении было употреблено впервые. И точно так же никто, разумеется, не считает, что поэт сидит и рационально конструирует строку, расчетливо соображая: ага, тут мы пустим из Горация, а здесь нам для пущей убедительности сгодится Лермонтов. Разумеется, это происходит безотчетно: в собственной творческой практике поэт припоминает, сразу не узнавая, сказанное кем-то другим, и оба, упомянутый и упомянувший, оказываются в водовороте единой речи, уже надперсональной, всеобщей. Потом все это получает читатель, не обязанный разгадывать, воспринимающий текст как целое; но палимпсест налицо, и поэтическое слово с просвечивающим из-под него подтекстом, с отсветом другой творящей личности, воздействует с удвоенной, утроенной силой, меняя что-то в составе не только поэзии — нашего сознания. Так и обогащается язык, формируется общенациональная речевая пластика, расширяются всеобщие возможности высказываться именно о том, что наполняет сознание и душу.

«Как беден наш язык! — Хочу и не могу. — / Не передать того ни другу, ни врагу, / Что буйствует в груди прозрачною волною», — мучился Фет в 1887 году. Тютчев в «Silentium» кричал: и не надо! И молчи, и скрывайся! И пускай!.. Но прошло несколько десятков лет, и русские поэты перестали сетовать на бедность языка, напротив, вступили в диалог с ним, а Бродский додумался даже до того, что это он, язык, говорит нами, а вовсе не наоборот...

С 1960-х, то есть с появления исследований Кирилла Тарановского, поколения мандельштамоведов ищут подтексты в его стихах. Нельзя сказать, будто найдены все или хотя бы значительная часть: напротив, чем дальше в лес, тем порой толще слои, скрывающие источник образа. Горстка кабинетных ученых из года в год собирается, чтобы озвучить свои наблюдения, принять или отвергнуть открытия коллег. Зачем, спросите вы, во имя чего?

Пушкина Гоголь обозначил как модель русского человека «в конечном его развитии» через 200 лет. Исполнение срока приближается, хотя пока незаметно, чтобы приближались мы. Но возможно ли развитие народа через речь? — этот вопрос Ман-

дельштам ставил, не напрямую, но ставил, считая, что с огромной силой *говорит за всех*, что через него высказывается народ.

Поэтический речевой поток льется с такой силой, что отдельные голоса сливаются в общий, имена говорящих смываются.

Тот, кто именуется простым читателем, пропуская поэзию через себя, начинает применять авторские находки для построения собственной речи. Круг его ассоциаций становится шире, мышление приобретает гибкость, сознание — ширину.

Быть может, творческий метод Мандельштама — это речевой портрет человеческого сознания через... эмм...

Этот поэт труден для понимания. Хотя бы потому, что для нас сегодня слово — отдельно, а им обозначаемый предмет — отдельно, а для Мандельштама это был единый организм, который включал в себя еще и звук, и изображение, и все это воспринималось непредставимым «чувствилищем», одновременно слухом-вкусом-нюхом-зрением-осязанием... Но вспомним: каких-нибудь сто семьдесят лет назад мы с вами видели совсем по-другому, чем нынче, и прозрели — да-да, все вместе! — когда появились импрессионисты, запечатлевшие на своих полотнах гигантский скачок нашего зрения, что подтверждалось великими оптическими открытиями середины XIX века. Так что Мандельштам, возможно, просто следующая ступень нашей эволюции.

Кроме того, есть ведь просто интересные вещи. Вот, например, стихотворение «Notre Dame» (1912), одно из самых любимых читателями.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
 Души готической рассудочная пропасть, —

пишет поэт о готическом соборе. Почему лес — понятно любому, кто хоть раз был в готическом храме: колонны действительно ни дать ни взять стволы корабельных сосен. Но представьте себе, уже в XVII веке существовала «лесная теория» происхождения готики! Мол, смотрели мастера на лес, смотрели да и начали строить соборы. Шеллинг, Шатобриан, даже Гоголь — каждый из них по-своему ее интерпретировал. Знали вы об этом?.. А вот Мандельштам, вполне вероятно, знал: в 1910 году в Гейдельбергском университете он слушал искусствоведческие курсы «Великие венецианские художники XVI века» и «Основы истории искусства», разработанные Г. Тоде (1857–1920), чьи основные труды посвящены Джотто, Корреджо, Мантенье, Тинторетто, Микеланджело Буонаротти и других. Да и Шеллинг был далеко не последним предметом его внимания, не говоря уж о Гоголе...

Разве это не интересно? Разве не интересно узнавать, как порой далековатые вещи приходят в поэзию, чтобы остаться навеки в звенящем «глаголе времен»? Мне возразят, мол, к непосредственному восприятию такое знание ничего не прибавляет. Спорить бессмысленно, но слово Мандельштама, не стой за ним плотная колонна чужих образов, проглядывающих друг сквозь друга, было бы иным. А ведь оно нам дорого в настоящем виде. Еще одно: не может не привлекать процесс создания той или иной вещи. С лайфхаками знакомятся даже ленивые и нерукодельные, а что наш народ по-прежнему массово пишет стихи, кажется, аксиома...

С другой стороны, отечественная критика устала от мандельштамоведения, это факт. «Нам больше не надо», — в открытую заявляют профессионалы. Звучит странно: а от пушкиноведения не устали, нет? Цветаева тоже утомительна, правда? Но ведь и от Пушкина, напомним, русская критика уставала... чтобы потом потребность общества в гармонии взорвалась речами величайших писателей в 1880 году, на открытии опекушинского памятника. Время, скажете, другое? Для славы время всегда одно и то же. Сойдемся лет через двадцать, посмотрим, кто был прав. А сейчас отдыхайте, господа, расслабляйтесь.

Поскольку пришло время читателя. Того самого, который откроет книги и начнет вживаться в стихи. Потребность нашей страны в поэзии — огромна.

Читателю-то я и хочу рассказать две новеллы о подтекстах, которые, кажется, занимательны...

II.

Введя в науку о творчестве Мандельштама понятие подтекста, Тарановский открыл необозримые возможности реконструировать не столько картину мира поэта — она выводится и при внимательном чтении, — сколько круг его ассоциаций, степень вовлеченности в культурный процесс, знакомство с произведениями разных видов искусства. Каждый подтекст представляет собой реплику Мандельштама в диалоге с мировой культурой, «тоску» по которой он удовлетворял, делая ту или иную «чужую доску» строительным материалом для своего «корабля»; так сам и говорил о поэзии Иннокентия Анненского: «Весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать». В его стихах и прозе Мандельштама мы видим переведенные на поэтический язык картины Леонардо да Винчи, Рембрандта, Рафаэля, импрессионистов. Персидской миниатюре, восточному орнаменту он тоже нашел подходящую словесную форму.

Не забудем, что рос Осип Мандельштам в эпоху, когда в моде был стиль модерн. «...Как оторваться от тебя, милый Египет вещей? Наглядная вечность столовой, спальни, кабинета», — писал он в «Египетской марке», имея в виду, конечно, не только водораздел между своим дореволюционным детством и советской взрослостью, когда прошлое казалось даже не Египтом с его погребенными под слоем песка-времени памятниками, а навеки затонувшей Атлантидой. Здесь есть и конкретный смысл: в модерне была сильна египетская стилизованная линия, она проявлялась в дизайне мебели, бытовых предметов. Так что Египет здесь вполне конкретен...

Однако внимание Мандельштама распространялось и шире, на весь огромный мир визуальных объектов, созданных культурой и порой имеющих опосредованное отношение к искусству, если понимать под ним процесс создания единичных, неповторимых произведений. Такова фарфоровая тарелка из стихотворения 1909 года. «На бледно-голубой эмали...»:

Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фарфоровой тарелке
Рисунок, вычерченный метко, —

Когда его художник милый
Выводит на стеклянной тверди...

Что в основе метафоры? Домашняя посуда, тиражированная, фабричная, типичная для своего времени, несущая на себе след руки исполнителя метко вычерченного рисунка.

Мандельштамовские переводы изобразительного в словесное (в науке этот прием называется экфрасисом) — частный случай в характерном для Серебряного века движении к синтезу искусств. На формирование интереса молодого поэта к единому культурному полю оказали его старшие современники, например, Вячеслав Иванов и Николай Кульбин, известные и как художники, и как теоретики. Можно вспомнить также и о глубокой связи поэтики Мандельштама с хлебниковской. Отношение к видимому как к источнику речи было общим у обоих поэтов. Думается, что сказанное исследователем Р. В. Дугановым о Хлебникове верно и для характеристики Мандельштама:

«...сближение изображения и слова свойственно было многим современникам Хлебникова..., да и вообще всей эпохе... Никогда в истории русского искусства живопись и поэзия не сходились так тесно. ...И нередко источники замысла тех или иных... литературных произведений [Хлебникова] мы находим именно в изобразительном искусстве... Конечно, пока еще далеко не всегда мы можем определить прямой живописный источник некоторых его произведений, хотя их зрительная основа совершенно очевидна».

Идея синтеза искусств вела к возникновению представления о «синтетическом поэте современности» и синтетической природе самого поэтического образа, то есть целостного словесного представления в его «органическом понимании», о чем Мандельштам размышлял в статье «О природе слова» (1920–1922). Органическое — значит растущее естественно, как дерево или цветок. Да, для него рост текста и рост дуба были одним и тем же процессом. Пройдет сколько-то лет, и мы начнем ощущать нечто подобное.

Увы, интуитивно ощущая, что у того или иного образа поэзии Мандельштама может быть визуальный подтекст, мы зачастую не в состоянии его обнаружить. Автор в большинстве случаев путь читателя к разгадке первоисточника. Не потому, что хочет запутать, а потому, что у него другая задача: он строит свой корабль, и ему все равно, каково первоначальное назначение той или иной доски. Он мог назвать художника по имени, приписав ему чужие работы. Мог указать на некоторую деталь значительного полотна, приписав ей такие характеристики, которыми она не обладает... Иди знай, откуда цитата! — так и хочется продолжить: *из лесу, вестимо!*

Но все же мы, читатели, принадлежим к той же самой мировой культуре, что и Мандельштам. И наше сознание, в меру наших возможностей, действует в том же культурном поле, хотя мыслим мы не так быстро и выстраиваем не столь объемную картину мира. Иногда простого внимания достаточно, чтобы разгадать его загадку.

Вот, например, в стихотворениях «Как этих покрывал и этого убора...» (1915–1916) и «Эта ночь непоправима...» (1917), а также в черновом варианте прозы «Скрябин и христианство» (<1917>) содержится образ-символ «черное солнце». Авторская интерпретация дана в зачеркнутом фрагменте прозаического текста: «...восторжествует страшный противуестественный ход истории — обратное течение времени — черное солнце Федры...» Исследователи Леонид Видгоф и Ирина Сурат интерпретировали мандельштамовское «черное солнце», и ход рассуждений, опираясь на некоторые догадки Н. Я. Мандельштам, строился вокруг иудео-христианской проблематики. Но ведь можно, ни в коем случае не ставя под сомнение умозрительные и метафизические трактовки, предположить, что у «черного солнца» был конкретный визуальный источник.

...В конце 1908 года (выставка «Салон») и дважды в 1909 году («Салон», выставка «Союза русских художников») петербургская публика имела возможность познакомиться с творчеством художника из Вильно Николая Константиновича Чурляниса или Чурлиониса, в современной интерпретации Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (1875–1911). Стать участником выставок его пригласил Сергей Константинович Маковский.

Посетил ли Мандельштам хотя бы одну выставку с участием Чюрлёниса, сказать с уверенностью невозможно; допустимо, что это мог быть «Салон»-1909, так как согласно «Летописи жизни и творчества О. Э. Мандельштама» (2019) первую половину года молодой поэт провел в Петербурге. Однако в любом случае о самой выставке и об этом художнике Мандельштам знал, поскольку в том самом пятом номере журнала «Аполлон» за 1911 год, где помещены пять мандельштамовских стихотворений: «Темных уз земного заточенья...», «В огромном омуте прозрачно и темно...», «Из омута злого и вязкого...», «Как тень внезапных облаков...» и «Когда удар с ударами встре-

чается...», опубликована и статья-некролог Маковского о Чюрленисе, скончавшемся 28 марта 1911 года.

В тексте статьи Маковский педалировал тему синтеза искусств (Чюрленис — композитор и художник, причем его визуальное и музыкальное творчество дополняют друг друга, образы взаимоперетекают из одного искусства в другое), отметил, что картины его иногда кажутся «астрологическими ребусами», что Чюрленис принадлежал к живописцам-визионерам, что его «Сказки» — «прозрения по ту сторону реальных предметов, реальной природы. Они поражают не сказочным вымыслом, а своей иррациональностью. ...Все вызывает в нас ощущение каких-то далеких, зарубежных перспектив, ощущение метафизических возможностей, скрытых в формах нашей, земной, действительности... Если современные индивидуалисты завоевали себе право свободного выражения природы, свободной передачи в линиях и красках ее воздействия на душу художника, то Чюрленис пошел дальше — от свободы впечатления, от субъективности концепции к тому, что на языке мистиков называется „двойным зрением“...»

Далее Маковский цитировал письмо Вячеслава Иванова. Это письмо несколько позже превратилось в статью, опубликованную опять-таки в «Аполлоне» (1914, № 3). Она носит концептуальное название «Чюрленис и проблема синтеза искусств». В тексте дважды употреблено выражение «черные солнца», оба раза в контексте гибели и разрушения. Статье Иванова последовала статья Валериана Чудовского, и обе они должны были сопровождать визуальный ряд в «иллюстрированном сборнике» «Аполлона» «Н. К. Чюрленис», объявленном в 1914 году, но не вышедшем. Среди иллюстраций к статье Чудовского между страницами 40 и 41 под названием «Сказка» помещена черно-белая репродукция картины, находившейся на тот момент, как следует из пояснительной надписи, в собрании И. Стравинского. В каталоге выставки «Мир искусства» 1911 года три работы носят название «Сказка» и одна — «Баллада». Скорее всего, репродуцированная картина является одной из трех «Сказок».

На аполлоновской репродукции ближе к левому краю картинной плоскости из-за круглой приземистой зубчатой башни восходит или закатывается черное солнце. То, что оно восходит, подсказывает нам обыденная картина мира: обычно лучи распространяются так широко, как изображено, именно на восходе. О том же, что это закат, свидетельствуют слова из письма Чюрлениса жене от 11 октября 1908 года: «Помнишь ли ты море, черный закат?», приведенное в книге М. Г. Эткинда «Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрленисе». Таким образом, нам приходится толковать изображение двояко. Черные лучи, постепенно расширяясь и гася, вероятно, небесные краски (репродукция черно-белая), пересекают небо и светлое солнце, восходящее или, скорее, заходящее (светило не испускает лучей) над горами ближе к правому краю картинной плоскости. Сквозь мрак вырастают колокольни с аркбутанами, отчасти напоминающие готическую архитектуру. Здания отбрасывают тени или отражаются в темной воде. Над всем этим реет огромная птица, левая сторона тела и крыло которой черные, а правая подсвечена светлым солнцем.

Точно утверждать, что изображено — восход или закат, тени или отражения, — нельзя по простой причине: подлинник работы в настоящее время считается утраченным, ее колористическая гамма нам неизвестна. По сообщению Евгении Добротиной, вице-президента Фонда семьи Ф. И. Стравинского и его сыновей, «Сказка» 1909 года действительно находилась в составе коллекции Игоря Стравинского его имени в Устилуге на западе Украины. На зиму 1913–1914 года композитор с семьей, как обычно, выехал в Швейцарию. Летом 1914 года он возвращался в Устилуг всего на десять дней, семья с новорожденной дочкой оставалась в Швейцарии, он спешил вернуться. Все вещи, ноты, картины, книги были оставлены в имении. 19 июля 1914 года Германия объявила войну России, и вернуться домой Стравинским было не суждено. Предпожи-

тельно, картины, в том числе и работа Чюрлёниса, остались в Устилуге, где погибли или были расхищены. Таким образом, следы «Сказки» Чюрлёниса потеряны, хотя исследователи не оставляют попыток найти ее и отмечают важность визуального мотива «черного солнца» в творчестве композитора.

Пусть Мандельштам даже и не посетил выставку «Салона», хотя, учитывая важность в его жизни «Аполлона» и разговоров, ведшихся в редакции, верится в это с трудом. Но еще сложнее представить, что поэт не видел номера «Аполлона» со статьями Иванова и Чудовского. Конечно, он не мог не обратить внимание на репродукцию картины со странным сюжетом и парадоксальным образным рядом.

Сегодняшнее название этой работы — «Баллада о черном солнце». Почему изменилось название, кто придумал современное — неизвестно, но это сейчас и неважно. Несомненно одно: есть или была картина Чюрлёниса, изображающая восход или заход черного солнца, опубликована репродукция с нее, и спустя некоторое время после публикации в журнале, известном Мандельштаму, рядом со статьями двух авторов, ему интересных и писавших о Чюрлёнисе, появляются два его стихотворения с употреблением образа-символа черного солнца как знака нарушения естественного миропорядка. Не заставило себя ждать и концептуальное подтверждение такого смысла образа-символа в черновике текста «Скрябин и христианство».

Благодаря аполлоновской репродукции у нас есть материал для размышлений. Если мы принимаем рассмотренный случай как подтекст в произведении Мандельштама, то разгадываем одну из его загадок. Дело в том, что у него, помимо «черного солнца», есть еще и «ночное». Так вот ночное — светит, хотя его света не видно. А черное, соответственно, только уничтожает...

Устойчивость миропорядка была для Мандельштама обязательным условием бытия. Уже с доакмеистических времен поэт осознал себя творцом собственного мира: «Я, создатель миров моих», — сказал он о себе в стихотворении «Истончается тонкий тлен...» (1909). Процесс миротворения подразумевал непременно визуализацию увиденного внутренним зрением, что видно по стихотворениям «На бледно-голубой эмали...», «В холодных переливах лир...» (1909), «Когда мозаик никнут травы...», «Слух чуткий парус напрягает...» (1910) и др. Разгадку связи творческого процесса со зрением можно найти в строках: «Духовное — доступно взорам, / И очертания живут» («В холодных переливах лир...»). Став акмеистом, Мандельштам навсегда обрел уверенность в неразрывной связи пяти человеческих чувств и их способности к парадоксальному взаимному обмену функциями (в «Канцоне» в стихе «До оскомины зеленая долина» по этому принципу объединены зрение и вкус, как и в отрывке из «Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...»: «Больше светотени! / Еще, еще! Сетчатка голодна!»; оба стихотворения 1931). Это значит, что неразрывны и виды искусства вне зависимости от того, каков первоначальный орган чувственного восприятия. В стихотворении «Импессионизм» (1932) происходит «наложение» художественного вкуса и параллельного ему физиологического процесса: масло — материал живописи и продукт питания, картины импессионистов исполнены в пастозной, «жирной» манере, и «повара на кухне / Готовят жирных голубей». То же наложение физиологического и эстетического чувства звучит в метафоре «сетчатка голодна».

При этом «глаз» был для поэта одним из орудий мышления; сформулировал он эту особенность во время создания «Путешествия в Армению», о чем писала Е. Д. Гальцова. В этом смысле особое значение приобрело понятие оптики, точки (в буквальном смысле) и угла зрения, и поэт предполагал возможность зрительно воспринимать то, что является прерогативой аналитического мышления. Недаром в статье об Александре Блоке (1922) он призывал при чтении блоковских произведений «бороться с оптическим обманом восприятия», как если бы речь шла о чем-то видимом. В «Канцо-

не» способность видеть становится подтверждением способности жить, а «краски» (желтый и красный цвета) — выражением человеческих эмоций.

Живопись как созданный на холсте мир служит свидетельством многослойности действительности, ее неоднородности и вариативности, что соответствовало и естественно-научным взглядам поэта — так на примере изобразительного искусства можно усмотреть единство мировоззрения Мандельштама, его картины мира, во многом аналогичной видению средневековья, когда система образования («Семь свободных искусств») не предполагала разделения дисциплин на «искусства» и «науки».

В стихотворении «Слух чуткий парус напрягает...», где лирический герой созерцает пустоту, возникает образ неба «мертвенной холста»: холст, на котором ничего нет, страшен, как несотворенный мир, хаос. В другом случае свежий холст как основа, на которой пока нет изображения, то есть не создан мир, обладает чистой «правдой» («Умывался ночью на дворе...», 1921). Подтверждением того, что холст виделся Мандельштаму основой реальности искусства, служат слова: «На холсте уста вселенной» («Улыбнись, ягненок гневный с Рафаэлева холста...»).

Выступая 3 апреля 1933 года в Московском клубе художников, Мандельштам, как вспоминал Л. В. Горнунг, начал с того, что «сказал довольно странную, во всяком случае, экстравагантную речь о реализме, о глазе художника. Он сказал, что никто не может быть реалистом, что действительности как данности нет, есть действительность как искомое». Здесь можно вернуться к статье Чудовского о Чюрленисе и указать, что в ней было высказано похожее суждение: «Чурлянис — реалист... я хочу сказать, что сказка, которую он рассказывает нам — не праздная сказка, не произвольное измышление на обман и потеху, а глубоко искреннее свидетельство о действительно виденном. Эти картины — видения пророка, да. Но они также и в равной мере — подлинные видения живописца. Чурлянис смотрел на действительность зорким и правдивым глазом художника и говорил о том, что он видел. А если видел он больше, чем видят другие, если в картинах его есть много неожиданного и неизведанного — так за то и воздаем мы ему сегодня хвалу, за то и называем его мастером».

У Чудовского Чюрленис ищет свой вариант действительности, изображает его, и поэтому он реалист. По мнению Мандельштама, реалистом нельзя быть, так как поиск не закончен. Трактую «действительность как искомое», поэт понимал искусство не в аристотелевском смысле как подражание, но вместе, например, с русскими формалистами — как особую самостоятельную реальность, параллельную обыденной. То же самое имел в виду и Чудовский. Проблема соотношения искусства с действительностью решалась Мандельштамом в плане сопоставления двух полноправных реальностей, эстетической и внеэстетической, фиксирующих отдельные черты действительности с разных сторон и взаимно никак не подчиненных, хотя и взаимодействующих, и питающих друг друга. «Право смотреть на солнце и на картину — одного порядка...» — писал он Мариэтте Шагинян; это письмо восстановил С. В. Василенко. Мы видим, что в этом случае поэт фактически нивелирует традиционное различие физиологических и эстетических чувств.

В стихотворении «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (1935) слова «А небо, небо — твой Буонарроти...» (Н. Я. Мандельштам писала, что имеется в виду плафон Сикстинской капеллы в Ватикане) настолько очевидно свидетельствуют о тождестве в картине мира поэта созданий природы и культуры, что едва ли не подразумевается общее авторство, во всяком случае, небо «подражает» художнику, а не наоборот.

Иногда подтекст из области живописи соединялся в творческом методе Мандельштама с подтекстом из области поэзии. Визуальный и вербальный сюжет дополняли и иллюстрировали друг друга, одновременно служа источником образности. Так, например, А. Е. Парнис показал, что стихотворение «Прославим, братья, сумерки сво-

боды...» (1918) содержит неявную отсылку к картине Э. Делакруа «Свобода на баррикадах» и одновременно — реминисценцию из стихотворения В. Хлебникова «Свобода приходит нагая...» (1917).

Видимо, поиск визуальных подтекстов в произведениях Мандельштама будет длиться еще очень долго, их обнаружение будет происходить время от времени, причем в самых неожиданных областях.

III.

Следующий недавно обнаруженный подтекст позволит поднять новую тему — о характере диалога Мандельштама с поэтами, из творчества которых он брал «доски» для своего «корабля».

В статье 1922 года «Литературная Москва» Мандельштам последовательно развивал мысль о необходимости соединения в поэзии авторского новаторства с прошлым «чужим» профессиональным опытом: «Изобретенье и воспоминание идут в поэзии рука об руку, вспомнить — значит тоже изобрести, вспоминая тот же изобретатель». Настоящее воспоминание для него — не соблазненность «звучком и образом чужой речи» («Vulgata. Заметки о поэзии»), а в платоновском смысле *прикосновение* (через «припоминание») к разгадкам тайн бытия.

В воронежскую ссылку поэт привез свое «богатство», о котором писала Наталья Штемпель: «...он был богат, богат, как сказочный король: и „равнины дышащее чудо“, и чернозем „в апрельском провороте“, и земля, „мать подснежников, кленов, дубков“, — все принадлежало ему». Достояние мировой культуры, которым Мандельштам владел целиком и без остатка, спасало его и от тягостного ощущения гражданской несвободы, и от нищеты; Штемпель писала, что благодаря работе над стихами он был совершенно счастливым человеком. Исключение составляли «Стихи о неизвестном солдате»: над ними поэт «работал долго и мучительно», они не давали «ему покоя, напряжения было страшное».

По прошествии десятилетий загадки «Стихов о неизвестном солдате» ринулись разгадывать десятки исследователей, и Михаил Гаспаров имел полное право «сказать, что внутри мандельштамоведения уже выделилась отдельная отрасль — „солдатоведение“». Тем неожиданнее выглядит обнаружение новых подтекстов.

Наличие подтекста в поэзии Мандельштама — всегда общение, причем трехстороннее. С одной стороны, это реплика в диалоге с мировой культурой. С другой — это жест в адрес того поэта, с которым поэт разговаривает. Это взгляд в прошлое, неважно, насколько отдаленное, и одновременно, с третьей стороны, — в настоящее (время создания произведения) и будущее, то есть обращение к читателю стихотворения самого Мандельштама. «Чужое слово» этот поэт делал своим, но поскольку себя он мыслил как своего рода рупор, чтобы говорить за всех и говорить с эпохой, то и образ, основанный на использовании подтекста, становится частью обращенной ко всем речи.

Часто бывало, что в памяти Мандельштама те или иные «чужие слова» всплывали через много лет после того, как он их слышал или воспринимал.

Среди поэтов, с которыми Мандельштам постоянно устанавливал такого рода взаимоотношения, одну из заметных позиций занимает Валерий Брюсов. В начале творческого пути Мандельштам получил от Максимилиана Волошина и Сергея Городецкого марку «делано по Брюсову», а от Зинаиды Гиппиус — упрек в подражательстве. И правда, творчество старшего поэта отразилось в поэзии младшего множеством вариаций. Близкие обоим темы — античность и средневековье, мужественность и мужской долг — решались похоже. Общим предметом интереса являлись Данте, Пушкин, Тютчев.

Что же касается поэтического диалога, то достаточно отметить лишь несколько слу-чаев. Так, в стихотворении «Автопортрет» (1913–1914) вторая строфа:

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

перекликается, как заметил Е. А. Тоддес, со стихотворением Брюсова «Кому-то» (1908):

Над поколением пропела
Свой вызов пламенная медь,
Давая знак, что косность тела
Нам должно волей одолеть.

В «Tristia» (1918) Мандельштама читаем: «Не нам гадать о греческом Эребе, / Для женщин воск, что для мужчины медь. / Нам только в битвах выпадает жребий, / А им дано гадая умереть», а в брюсовском «Ахиллес у алтаря» (1905) видим следующее: «Всем равно в глухом Эребе / Годы долгие скорбеть. / Но прекрасен ясный жребий — / Просиять и умереть!» Так что связь налицо.

При этом поэты друг друга не принимали: Мандельштам упрекал Брюсова, что тот пережил свое время, а Брюсов Мандельштама — что тот не выразил современность. Единственный случай, когда Брюсов высказался о поэзии Мандельштама комплиментарно, обнаруживаем в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922): «некоронованным королем» неоакмеистов «можно считать О. Мандельштама, стихи которого всегда красивы и обдуманно».

А в поэзии диалог происходил. Но вот закончился ли он в зрелую пору Мандельштама, в 1937 году, когда собеседника давно не было в живых?..

...1918 год в жизни Валерия Брюсова нельзя назвать простым. 26 февраля он писал брату Александру: «Увы! Все нелепейшее из нелепого оказалось истиной и действительностью. Нельзя выдумать ничего такого невероятного, что не было бы полной правдой в наши дни, у нас». В статье «Наше будущее» (первая половина 1918 года) говорится: «Если вообще мрачен сумрак, окружающий настоящее, то черты будущего, выступающие из него, может быть, еще чернее и сумрачнее. Можно с полной уверенностью сказать одно: как бы отчетливо ни повернулся дальнейший ход событий, какие бы неожиданные удачи ни ожидали нас на пути, пусть даже исполнятся все самые заветные надежды наших оптимистов, все равно — нам предстоят еще годы и годы переживать тяжелую эпоху. Если даже страшные потрясения нашего времени выведут нас на светлый путь свободы и демократизма, благополучия и преуспеваний, все равно — последствия пережитых потрясений будут чувствоваться долго и остро».

Таким было мировосприятие Брюсова в 1918 году, когда он выступал в литературном кафе «Музыкальная табакерка», слушая чужие стихи и читая собственные.

Что же касается Мандельштама, то зимой 1918 года в Петрограде, устроившись на должность делопроизводителя секретариата Комиссии с чрезвычайными полномочиями для разгрузки и эвакуации бывшей столицы, он познакомился с Н. П. Горбуновым, секретарем СНК РСФСР и личным секретарем Ленина. Горбунов в 1918—1919 годах заведовал научно-техническим отделом ВСНХ. Согласно гипотезе А. Г. Меца, Мандельштам в начале апреля 1918 года переехал в Москву и с разрешения Горбунова жил в Кремле. В «Музыкальной табакерке» он также бывал.

Допустим, что в «Музыкальной табакерке» Мандельштам и услышал стихотворение Брюсова «Страшных зрелищ зрителями мы...», написанное 6 января 1918-го. Текст не публиковался ни при жизни автора, ни в советское время и впервые увидел

свет в составленном и комментированном В. Э. Молодяковым сборнике «Неизданное и несобранное» (1998). Вот его начало:

Страшных зрелищ зрителями мы
В буре дней поставлены; безвольно
Никнут ныне гордые умы,
Для борьбы нет сил, и сердцу больно.

Черным клубом ужас родился
Из надежд великих — спрут огромный;
Щупальцами жизнь зажата вся,
Впереди — провал, бездонно-темный.

Итак, «впереди — провал, бездонно-темный». А в «Стихах о неизвестном солдате», написанных спустя без малого 20 лет, читаем: «Впереди *не* провал, а промер». Цепкая память Мандельштама на чужие стихи общеизвестна. Перед нами прямой разговор с отрицанием тезиса собеседника.

Тут же возникает вопрос, подкреплён ли диалог иными образами и мотивами из брюсовского стихотворения. Оказывается, что да. В обоих текстах присутствует мотив множественности смертей, тотальности катастрофы; у Брюсова: «Против брата брат, вздымая прах, / Рать ведет, и эта рать — народы». У Мандельштама: «Миллионы убитых задешево». Звучит и выраженное личное отношение к происходящему: «Встать и грудью смертный путь закрыть, / Что-то прокричать, чтоб все сознали...»; «Падаешь бессильно...» у Брюсова и «Я ль без выбора пью это варево» у Мандельштама, который не разделяет убитых по принципу правых и виновных, вообще не оценивает их ни с какой точки зрения, кроме гуманистической. В одном случае *бессильно*, в другом — *без выбора*.

Однако брюсовские подтексты этим не ограничиваются.

Спустя восемь дней после «Страшных зрелищ зрителями мы...» Брюсов написал аллегорическое стихотворение «Джинны», где прибег к традиционному для русской литературы приему иносказания, изобразив современников как странников в восточной пустыне.

Если связь «Стихов о неизвестном солдате» с текстом «Страшных зрелищ зрителями мы...» устанавливается как тезис и антитезис, то во втором случае подтекст не так очевиден. В последнем варианте «Солдата» (а их было несколько) земное художественное пространство напоминает средневропейский пейзаж («дождь, неприветливый сеятель», «лесистые крестики»), но вдруг включает в себя «аравийское месиво, крошево». При чем здесь?.. Чистый символ множественности (нельзя сосчитать песчинки в пустыне), соответствие идее больших чисел, пронизывающей стихотворение? «Месиво, крошево» — миллионы прерванных жизней, каждая из которых в войну значит не больше, чем отдельная песчинка.

Мандельштам мучительно работал над «Солдатом», от варианта к варианту отсекая лишнее. История текста позволяет предположить, что связь с брюсовскими «Джиннами» не эфемерна: в ранних редакциях «Солдата» восточные мотивы были значительно более активными. Было так: «Аравийское месиво, крошево / Начинаящих смерть скоростей — / Это зренье пророка подошвами / Протоптало тропу в пустоте». У Брюсова звучит молитва странников к Аллаху. Еще у Мандельштама было: «Вязнет чумный Египта песок». У Брюсова читаем:

Лежат песков бесцветные зигзаги,
Холмы и доли, доли и холмы,
И всюду — духов дикие ватаги.

Скача, кривясь, как демоны чумы,
Они мелькают в знойных струйках пыли,
В лучах заката и в разливах тьмы.

Песок, пыль и чума — не много ли совпадений?.. Но больше того: у Брюсова звучит также мотив, неожиданно отзывающийся в одном из «Восьмистиший» Мандельштама, а именно в «Скажи мне, чертежник пустыни...» (1933—1934). Вот первая часть:

Скажи мне, чертежник пустыни,
Арабских песков геометр,
Ужели безудержность линий
Сильнее, чем дующий ветр?

Рифма «геометра — ветра» есть в брюсовском стихотворении 1907 года «Служителю муз», что заметил Л. М. Видгоф. Но еще интереснее «песков... зигзаги», «холмы и доли, доли и холмы». Пейзаж пустыни в действительности зигзагообразен — достаточно взглянуть на барханы или горизонтальные линии на поверхности. У Брюсова это конкретная картина, а у Мандельштама в восьмистишии — скорее метафизическая:

Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет...

Сменяющие друг друга «опыт и лепет» также своего рода зигзаг, правда, скорее в области теории познания...

Перед нами два подтекста образов Мандельштама, живописный и литературный. Благодаря первому мы обращаемся к утраченной картине Чюрлёниса. Благодаря второму — к стихотворениям Брюсова, не опубликованным при жизни автора: их знали, видимо, только те, кто присутствовал при чтении в «Музыкальной табакерке» или в другом месте.

Появление в мандельштамовских стихах следов иных авторов соответствует его собственной логике, изложенной в «Разговоре о Данте»: «Я хочу сказать, что композиция складывается не в результате накопления частных деталей, а вследствие того, что одна за другой деталь отрывается от вещи, уходит от нее, выпархивает, отщепляется от системы, уходит в свое функциональное пространство, или измерение, но каждый раз в строго узаконенный срок и при условии достаточно зрелой для этого и единственной ситуации. Самих вещей мы не знаем, но зато весьма чувствительны к их положению». И все это в совокупности дает ответ, зачем обычным читателям погружаться в разные тексты, отыскивая источник единственного образа.

Опыт каждого из нас диалогичен. Наша личность складывается из мириад вопросов и ответов, которые мы не замечаем, не отслеживаем. Разбор подтекста как проявления диалога с другими авторами у Мандельштама позволяет понять, насколько наша речь всеобща, а изоляция — эфемерна. Только в диалоге обрывается личность.

Так из лепета вырастает опыт.