

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	
<i>Часть Первая. Эпифания формы.....</i>	
Чет и нечет.....	
Эпифания формы.....	
Воля к ритму.....	
Орфей спускается в Ад.....	
Звездная канитель.....	
<i>Часть Вторая. Correspondances.....</i>	
Эолова арфа.....	
<i>Часть Третья. Обратимость.....</i>	
Встречный бег.....	
Не зачерпнув воды.....	
Сквозное сцепление.....	
<i>Часть Четвертая. Контрапункт.....</i>	
Воля к театру.....	
<i>Часть Пятая. Непонятные вазы.....</i>	
Безусловно сущее.....	
Под магической луной.....	
Дательный падеж.....	
Хроматическое письмо.....	
Ненужное Я.....	
Подпоручик Кижэ.....	
Объять необъятное.....	
Такая онтология.....	
Джа-манай, джа-манай.....	
<i>Часть Шестая. Таинственный карла.....</i>	
Аполлон и мышь.....	
Синяя Борода.....	
Мережковский и черт.....	
Вместо заключения.....	
Утро символизма.....	
Библиография.....	
Именной указатель.....	

ПРЕДИСЛОВИЕ

Как сложилась эта книга? Первоначальный замысел автора был значительно скромнее. «Символизм и Мандельштам», вот предполагаемое название предполагаемой монографии. Автору хотелось убедить читателя в той мысли, что «акмеист» Мандельштам был самым что ни на есть «классическим» символистом. Формула требовала доказательств, а это значит, что пришлось очень много заниматься каждым символистом в отдельности. Принимаясь за свою предполагаемую монографию, автор не предвидел этой трудности, думал, что если сконцентрировать внимание на Мандельштаме, то этого будет достаточно.

Первая Часть книги, которая называется «Акмэ» является результатом этой подготовительной работы: в ней автор делится находками своего «погружения» в материал, результатами еще не «сплавленными» с окончательными выводами, которые возможны только в случае симбиоза произведенных на месте «раскопок» и чисто логических рассуждений эту «полевую работу» завершающих (если вообще возможно какое-либо *завершение* в такого рода случаях).

Что касается Второй Части, «Correspondances», то это тоже из первоначального замысла, но отнюдь не подготовительные материалы. Именно книга «Камень» натолкнула автора на мысль, что никакого превращения из Савла в Павла Осип Мандельштам не пережил, а как был символистом, так им и остался. Дело тут не в словах «акмеист» или «символист», а в самой сути дела. Акмеисты делали упор на бережное отношение к *вещи*, к детальности как таковой, для них вещь была безусловно реальна, какой бы гротескной она ни казалась. У Мандельштама безусловно

реальным был его взгляд на вещь. Под его взглядом *любая* вещь преображалась, принимала соответствующие этому взгляду формы... Чем это объясняется? Структурой взгляда? Но что он делает с вещью? Книга «Камень» подобна кристаллу; каждое стихотворение совершенно прозрачно, то есть через первое стихотворение можно увидеть второе и наоборот и так от начала до конца в любом направлении¹. Возник, естественно, вопрос о характере этой структуры; возможно ли ее описание, какова формула, объединяющая собой все эти строки? Ответ читатель найдет в книге.

Меня иногда спрашивают: а почему Часть Первая называется «Акмэ», ведь обычно это понятие связывают с «акмеизмом». Это уже потом, но прежде всего мы связываем это понятие с идеей расцвета, с идеей кульминационного момента в развитии, с неким «инсайтом». А разве не *инсайтом* мировой культуры было открытие, сделанное символизмом: мир прозрачен и призрачен, а потому символичен. Предметы соответствуют друг другу не потому, что взаимодополняют друг друга в этом мире вещей, а потому что просвечивают один через другой благодаря свету, исходящему из мира сущностей; они сливаются с этим миром, в каждой светится эта *единая* сущность; каждая вещь уводит нас в мир *несказанного*... Опрозраченные, измененные предметы существуют для каких-то неведомых высших целей и сливаются в некое музыкальное единство, погружаясь в которое, мы сливаемся с высшими, неземными силами...

По мере погружения и в Мандельштама и в авторов символистов, я пришел к заключению, что символизм это не просто литературное течение. Это эзотерическое учение, суть которого заключается в онтологизации эстетических принципов; в таком к ним отношении, когда *эстетическое* воспринимается как *действительная* реальность, обладает своим самостоятельным бытием, то есть – *онтично*. Это не просто романтизм с его верой в мечту, в фантазию, когда

¹ Надежда Мандельштам: «...я думаю, что поэма и книга – два вида единства – отличаются не по количественному признаку (большая и малая форма), а по типу сцепления.» (Надежда Мандельштам. *Книга третья*. Paris 1987, с.181). «Камень» *сцеплен* необычайно крепко; надо было найти формулу этого сцепления...

таковая облекается в слова и краски при полном понимании того, что речь идет об искусстве, и когда жизнь, в ее романтически-художественном изображении, получает, при этом, довольно точные (реалистические) очертания. В символизме жизнь не похожа на самое себя, она неадекватна привычному, она *другая*. Пространство-время символизма – вне пространства и времени; но пространство и время у него есть... Этому пространству-времени надо было дать имя и именно к поиску такого сводился анализ «Камня».

Когда имя этому пространству-времени было найдено (читатель найдет его в книге), то тем интереснее стала задача поместить в это пространство-время так называемые теоретические работы Мандельштама («Утро акмеизма», «О природе слова», «Слово и культура»...). Отношение к этим работам, практически, одинаковое у всех: сумбур вместо музыки. Применение формально-логических законов к этому бурному кипению понятий совершенно невозможно. Даже вожди акмеизма, Гумилев и Городецкий, отказались печатать сумбурный акмеистический манифест своего лучшего поэта («Утро акмеизма»).

Итак, помещенные в пространство-время *Камня*, сумбурные статьи Мандельштама как-то вдруг «успокоились», засветились, заиграли своими (как это ни странно звучит) *четкими* гранями, каждым поворотом мысли... Насколько было мучительно чтение этих статей до сделанного открытия, настолько радостным и благодарным трудом стало их чтение после; статьи поражали своей необычной внутренней стройностью, необычной именно потому, что чисто внешне стройности в них нет. Эта стройность открывается только тогда, когда выступы и углы суждений соединяются невидимыми линиями, проходящими из центра кристалла к вершинам этих выступов и углов...

После сделанного автором открытия, Мандельштам невольно стал в его глазах чуть ли не главной фигурой символизма, а, значит, и главной опорой автора в его *теории* русского символизма. Очень может быть, что к этому открытию я подошел под влиянием исследователей, голоса которых если и доходили до меня, то довольно смутно. Пока идея не сложится у нас в голове достаточно четко, то сигналы о существовании этой идеи до нас не доходят даже

и тогда, когда мы их отчетливо слышим. Книга Никиты Алексеевича Струве «Осип Манделъштам» была моей настольной книгой, а на очень важное место из нее я обратил внимание, когда было уже «поздно»:

«...Г.П.Струве утверждает, что в историко-литературной перспективе Манделъштам, столь рьяно воевавший накануне Революции с символистами и футуристами, предстанет, вероятно, как тот поэт, который лучше, полнее других осуществил синтез между тремя течениями русской поэзии начала века, между символизмом, акмеизмом и футуризмом.»²

Моя долгая слепота и глухота к этому месту объясняется, видимо, тем, что сам Н.А.Струве упорно придерживается той мысли, будто Манделъштам – акмеист. Заметил я это место уже тогда, когда «на прощание» перечитывал книги, с которыми работал. Мысль Г.П.Струве замечательно глубока и, конечно же, справедлива. Единственное, что на это можно было бы заметить, так это следующее: синтез осуществляется не в Манделъштаме, а в символизме как *эзотерическом учении*, как в сущностной глубине самого процесса. Там и Манделъштаму находится место и всем остальным символистам, и футуристам тоже. Для акмеизма, каким его понимали Гумилев и Городецкий, там места нет. Это романтизм. Гумилев *упрощал* символизм Манделъштама, переводил его в план «эзотерический», на почве чего, собственно, и возникла борьба «Бога с Иаковом», о чем, опять-таки, ниже...

Между прочим, Н.А.Струве продолжает свой пассаж о символизме Манделъштама:

«Ю.Левин, пожалуй, больше и проникновеннее других потрудившийся над Манделъштамом..., приходит к заключению, что Манделъштам – «явление высокого парадигматического значения»»³

Прямо скажем, - сказано весьма туманно, что это за «парадигматическое значение»? Всякое значение парадигматично, ибо значение *и есть* парадигма, разложение понятия на его внутренние формы. Но в этом

² Никита Струве, *Осип Манделъштам*. Лондон 1988, с.273

³ Там же, стр. 273-274

«лингвистицизме» Левина есть свое рациональное зерно: Мандельштам «парадигматичен» в том смысле, что у него слово не хочет быть однозначным, оно хочет быть многовариантным не только по своему смысловому значению, но и по самой своей лингвистической структуре. Попав в пространство-время символизма, в эту принципиально туманную, фантастически-невероятную систему (среду), слово «расплывается», умножается самоделением, оно меняет кожу, меняет форму, то есть всячески «парадигматизируется»... Акмеизм, как мы знаем, чурался такого рода «парадигматизма»...

Объявление Мандельштама символистом не единственный парадокс книги, но парадокс самый главный, на фоне которого такие идеи, например, что Хлебникова лучше читать по слогам; что символистом был и Бахтин тоже; а «Доктор Живаго» совершенно символистское творение, хотя и кажутся воистину *парадоксальными*, но, все-таки, уже не такими пугающими, потому что, как говорится, есть уже «парадокс» и посильнее...

Короче, для автора книги символизм не просто литературное течение, а, скорее, великое открытие в области философско-художественной мысли, без которого теперь ни один художник обойтись просто не может. Благодаря символизму как *течению* истина эта стала всеобщим достоянием, она стала «рабочим инструментом» в руках любого, кто мыслит себя художником. Эзотерика, увы, стала экзотерикой, символизм стал «лжесимволизмом», но это уже побочный эффект, без которого никакое самое наутонченнейшее учение обойтись не может; за такого рода последствия оно не отвечает. Как литературное течение символизм был эпохой бури и натиска, эпохой революции, перелома. После бурного своего разлива река вошла в берега, но сами берега, сами их «дали» стали другими: их почва стала другой. Берега покрылись растительностью нового типа, и если сначала деревца будущих цветов и лесов модернизма и постмодернизма казались экзотическими растениями, то теперь этими странными не то дубами, не то елями уже никого не удивишь. У символизма огромная предистория (включая тот самый романтизм, который чрезвычайно высоко ставил мечтательную фантазию) и

неостановимое будущее; это не «течение», это философская *истина*. Термин «символизм» важен нам не во имя литературного течения (в этом случае есть смысл говорить об акмеизме, как его контр-течении), а во имя упомянутой *истины*, которая сегодня является основополагающим принципом модернизма. Акмеизм такой истины не дал.

Литературоведение сродни физике: есть теоретическая физика, а есть экспериментальная. Физики-экспериментаторы считают, что «теоретики» беспочвенные фантасты, которые часто просто не ведают, о чем говорят. Теоретики же с иронией относятся к экспериментаторам. Я постарался в своей книге быть и тем и другим одновременно. В первую половину книги («экспериментальная физика») входят три части. В Первой Части, под названием «Акмэ», помещены короткие эссе не только о поэтах-символистах (А.Блок, Вяч.Иванов, В.Брюсов, А.Белый), но и о В.Хлебникове, об О. Мандельштаме. Последние два имени не случайны: автор хочет убедить читателя в том, что и они – символисты. Название второй части «Correspondances». Вся она, как уже, впрочем, говорилось, посвящена анализу «Камня».

Третья Часть («Обратимость») посвящена Б. Пастернаку и О.Мандельштаму. Тут, в этой части, начинается переход от «экспериментальной физики» к «теоретической», точнее даже не «переход», а смешение. Пастернак, например, был блестящим теоретиком символизма. Может, не очень оригинальным, но чрезвычайно интересным и превосходно артикулированным. Его философское образование помогло ему тонко уловить все самые главные моменты в философских рассуждениях символистов. О поэзии Пастернака говорится немного, ибо тут пришлось бы писать монографию. О теоретических работах Мандельштама уже было сказано несколько слов. Для автора исследования эти блестящие статьи не что иное, как футуро-символистические манифесты.

С Четвертой Части книги, «Контрапункт», посвященной М.Бахтину, начинается вторая (уж *совершенно* теоретическая) половина книги. Наконец-то, совершилось

примирение автора этой книги с М.Бахтиным, теории которого до этого всегда вызывали у автора недоумение, а в науке, как известно, такое связано с *неприятием*⁴. Произошло то же самое: символизм оказался той благодатной почвой, на которой, наконец-то, полифония Бахтина перестала мне казаться бессмыслицей (в этом убеждении я был далеко не одинок, но об этом - в книге). Несколько моментов буквально захватили меня в творческом облике Бахтина: театральность его личности самой по себе, безотносительно к теориям; театральность самих теорий, то есть театральная природа самого его мышления; тяга к философичности и, конечно же, очевидный футуросимволизм, лежащий в основании его мировоззрения.

Пятая Часть («Непонятные вазы») посвящена В.Брюсову, Вл.Соловьеву, А.Белому, футуристам и многому другому. Было интересно показать тонкость и глубину брюсовской мысли, как поэтической, так и теоретической. Его сомнительный роман с советской властью очень напортил поэту во мнении современников и потомков. Теперь, когда советской власти, кажется, больше нет, можно поговорить о Брюсове без боязни показаться сторонником того, что все дружно старались перетерпеть столь долгое время. Еще интересней была другая задача: показать, что в основании нападок Вл.Соловьева на молодого Брюсова было тайное влечение философа к «брюсовской» эстетике, тайное ее исповедование; именно в свете этих нападок было интересно указать на материалы, из которых явствует непосредственное знакомство знаменитого философа с самим дьяволом, что совершенно в духе символизма, самой его диалектики, его огненно-ледяной субстанции, но что, например, очень сильно противоречит слепо-восторженному преклонению перед Вл.Соловьевым Андрея Белого и его кружка. Брюсов, например, в силу собственной, сокрытой в нем «дьявольщины», был в этом отношении гораздо зрячее Белого, откуда и вся его ирония, от которой Белый буквально «на стенки лез».

Нелюбовь Брюсова к Вл.Соловьеву многие объясняли тем, что тот высмеял первый поэтический сборник поэта; но очень может быть, что тут было и нечто другое. Брюсов,

⁴ См. мою книгу «поЭТИКА», главу «Карнавал диалектики».

например, мог не любить Соловьева по той же причине, по какой недолюбливал и Белого: за то, что Соловьев был слеп к собственно *символистской* своей природе, к коварной диалектике своей души, суть которой состояла в «нападках-влечении» ко всему, вплоть до самого «Бога». Соловьев прославлял Добро, а сам не мог обойтись без общения с дьяволом. Брюсов это чувствовал в обоих, и в Соловьеве и в Белом, и их непрямота с самими собой вызывала, быть может, его усмешку. Впрочем, книга уже написана и давать дополнительные комментарии к уже сказанному – не дело предисловия.

И, конечно, нечего и говорить об удовольствии, с каким писалось все, что читатель прочтет о футуристах. Своей книге я обязан тем, что искренно полюбил всю эту откровенно сумасшедшую братию, открыл (хотя бы для себя, не знаю, насколько мне удастся убедить в этом читателя) их абсолютное родство с символизмом... В этой части книги я также возвращаюсь и к Мандельштаму⁵; тут читатель и найдет мою полемику со школой К.Тарановского.

Шестая Часть, быть может, самая неожиданная Часть книги. Она неожиданна в двух отношениях. Во-первых, строго говоря, это должна бы быть одна из первых частей книги, поскольку речь в ней идет, главным образом, о Д.С.Мережковском, а также о влиянии французской поэзии на русский символизм. Между тем, Частью Шестой книга едва ли не завершается, ибо после нее следует развернутое заключение. Неожиданна она и в другом отношении. Речь тут, в общем-то, идет не столько о влиянии французской поэзии на русский символизм, сколько о *единстве мотивов*, о единстве *темы*. Что касается европейских влияний на русскую поэзию, то об этом написано очень много и подчас совершенно блестяще. Автору не хотелось братья за эту тему до того, как книга будет написана, потому что ему всегда казалось, что русский символизм слишком огромное, слишком значительное течение, чтобы сводиться к западным

⁵ Пусть читателя не удивляет вся эта «смесь». В предисловии всего не объяснишь, а что касается соседства Мандельштама с футуристами, то сошлюсь пока (в книге будет еще и Г.Иванов) на Н.Мандельштам: «Мандельштам же был чувствителен к левовской пропаганде и многому другому». (Надежда Мандельштам. *Книга третья*, с. 181).

влияниям, чтобы определяться ими до такой степени, до какой это делалось до сих пор.

Влияния могут определять многое («влиять на многое»), но они не могут породить гениальность формы как таковую. Если по отношению к европейскому символизму русский символизм выступил в роли «ученика», то это еще не значит, что таким вот «учеником» русский символизм и остался. Это, конечно, не значит и другого – что ученик превзошел учителя. Вопрос о превосходстве или равенстве тут вообще не стоял. Весь пафос книги в другом: показать рождение и освоение русской литературой принципиально новой темы, освоение нового интеллектуально-психологического измерения самой гуманитарной мысли. Сложность заключается в том, что мы не можем поставить вопрос: а какой же именно «темы»? А какого такого «интеллектуально-психологического измерения»?

То есть вопрос-то поставить можно, но ответ на него в двух словах невозможен, ответ возможен только один – не просто несколько книг, а целая *литература*. Не могу я предложить читателю «целую литературу» по вопросу, тем более, что литература эта существует. Могу предложить только книгу (третью по счету) в попытке как-то дополнить уже существующие взгляды, добавить что-то такое, что и мне и другим показалось бы существенным.

И вот тут-то есть смысл сказать, что Часть Шестая представляется мне, быть может, самой важной для всей книги. Русский символизм это не только эзотерическое учение об онтологической реальности эстетического, но это еще и другая тайна, вытекающая из этой первой, эзотеризм, так сказать, внутри эзотерического, тайна внутри тайны. Став онтологической реальностью, эстетическое не может справиться с глубокой этической антиномией, суть которой в противостоянии двух равно законных реальностей: онтической эстетики и онтической соматики. Пространство-время эстетического агрессивно по отношению к пространству-времени мира соматического, телесного, материального. Речь, в данном случае, идет не о сюжетных ходах и философских предпосылках, речь идет о том, что лежит на самом дне самого «течения», что спрятано даже и от самих его авторов, от его творцов, что произвольно

вытекает из общего хода вещей, что является логически неизбежным выводом из главного символистского постулата об автономии эстетического, о его мистической энергии, способности *заместить* собою мир... Одним словом, если идею этой Шестой Части сформулировать до ее прочтения, то она будет звучать так: в символизме символ обладает самостоятельной волей; отражение стремится властвовать над отражаемым... Я старался показать, что французский вариант символизма (если так можно выразиться), точно так же как и русский, пришли к такому результату *бессознательно*, то есть не только независимо один от другого, но независимо и от самих себя... Все детали – в трех главах Шестой Части...

Последняя Часть называется «Вместо заключения». Почему «вместо»? Потому что о каком «заключении» может идти речь, если речь идет о такой громадной теме? Чем ближе к концу разговора, тем ближе к его началу...

В 1970 году я окончил театроведческий факультет Ленинградского Государственного Института Театра, Музыки и Кинематографии. С тех пор я отношу себя к «Ленинградской школе», о которой никто никогда не слышал (в отличие от «Тартуской школы», например), но в существование которой я свято верю, и о которой с гордостью рассказываю где только возможно. Мне повезло необыкновенно: я был учеником целой когорты людей исключительно талантливых, смело можно сказать - выдающихся. М.О.Янковский, Г.В.Титова⁶, А.В.Тамарченко, Б.О.Костелянец, Л.О.Гительман, Ю.Н.Чирва, Т.А.Марченко, М.М. Молодцова, Б.А.Смирнов, И.И.Шнейдерман. Я упомянул только тех педагогов, у которых мне довелось

⁶ Галина Владимировна Титова – мой самый любимый педагог; многому научился у всех других, но у нее почерпнул более всего. Ее любви к скрупулезному анализу, эрудицией, тончайшей логикой, глубокой интуицией всегда восхищался до изумления... Под ее руководством писал свою дипломную работу.

учиться, а ведь были люди, которые влияли на нас просто тем, что мы их видели, знали, слышали о них от своих товарищей по Институту (В.А.Сахновский, Е.Калмановский, А.Пурцеладзе, Б.Смирнов-Несвицкий).

Итак, повторяю, это был институт *Teatra*, Музыки и Кинематографии. А какой же Серебряный век – без театра? Вне театральности? Вне музыки? И второе: именно мое театральное образование истинная причина того, что к изучению символизма я подошел как театральным историк и критик. Это свершилось помимо моей воли, это было заложено в систему подхода самой моей биографией. Благодаря этой книге я вдруг осознал, что для меня литература *всегда* была театром, всегда была формой *представления*, и как литературный критик, как литературовед я всегда оставался *театральным* критиком, всегда был театроведом. Этим, наверное, объясняется тот факт, что, помимо глубины, более всего я ценю в научных работах живость изложения, многоцветность, яркий сюжет, нескучный диалог с читателем...⁷ Очень может быть, что читатель, бросит мою книгу, едва начав, именно по той причине, что не найдет в ней ни того, ни другого, ни третьего... Но тут уж ничего не поделаешь...

Второй моей школой оказался Славистский факультет Калифорнийского университета в Лос Анжелесе (UCLA). Здесь я получил магистерскую и докторскую степени по русской литературе, здесь многому научился от своих учителей, которым обязан систематизацией и углублением своего собственно литературного (не *театрального*) образования. Часто и с глубокой благодарностью вспоминаю своих требовательных, необыкновенно знающих учителей - В.Ф.Маркова, Т.Икмана, М.Хайма, П. Хатчсона.

Но есть и другая школа – в которой не платят стипендии, не ставят отметок, но без которой никакой творческий человек состояться не может: это друзья, с

⁷ Этим, видимо, объясняется и моя попытка полемизировать со школой К.Тарановского относительно термина «подтекст». Уничтожение театральности природы этого термина явилось следствием смещения аналитической энергии исследователей в область очень странного лингво-статистического комментаторства, которое, почему-то, упорно верит в свою принадлежность к области *художественного* анализа.

которыми обсуждаются миллионы тем... Хочу выразить глубокую благодарность и признательность проф. Екатерине Федоровне Филипс-Джузвиг, Леониду Перловскому, Диане Виньковецкой, Геннадии Красухину, Вячеславу Габриэлову. Помнится, В.Габриэлов совершенно поразил меня фразой о том, что Бах, Моцарт, Скарлатти, Гендель – насквозь театральны, их музыку нельзя помыслить вне театра. За одну эту мысль я благодарен ему бесконечно, а он высказал немало других глубоких и интересных мыслей, которые дали толчок моей внутренней работе. Не отходя от рояля, Вячеслав прочитал мне целую лекцию о живом и мертвом контрапункте; его музыкальные иллюстрации и до сих пор звучат у меня в ушах. Под его влиянием я слегка изменил свои формулировки, но, в общем-то, и до сих пор думаю о контрапункте в терминах более философских, нежели музыкальных, то есть как о столкновении тем, точнее, о их столкновении-содружестве. Считаю, что даже в самых простых мелодиях можно найти контрапункт. Контрапункт дает жизнь любой мелодии. Кажется, здесь Вячеслав со мной решительно не согласен, но, чтобы не портить отношений, спорить со мной не стал, махнул, как говорится, рукой.

Очень благодарен своему коллеге проф. К.Трибблу за предоставленные мне библиографические материалы, которые десять лет лежат на моих полках, а он даже не спрашивает о них (тоже махнул рукой?). Благодарен Анне Штейн, заведующей Славянским библиографическим отделом в библиотеке Гарварда (это был 1996 год), она очень помогла мне с библиографией по Мандельштаму.

Геннадий Красухин очень поддержал меня тем, что печатал на страницах своей газеты «Литература». Мне всегда казалось, что я пишу сложно, отнюдь, как говорится, «не для простого народа», и когда он говорил мне, что статьи нравятся самым разным читателям, меня это вдохновляло на еще большее усердие выразить свои мысли как можно проще, при этом, разумеется, не ущемляя интересы самой мысли. Правда, в то же самое время, Геннадий слегка ворчал: «и далась вам эта философия, по-моему, можно обойтись и без этого».

Благодарен своему Штатному Оклахомскому Университету за академический отпуск, во время которого и началась работа над книгой.

Бесконечно благодарен своей семье за поддержку и понимание. Каждый раз, возвращаясь из России, моя жена привозила толстые тома Шеллинга, Соловьева, Гегеля и других, не менее «толстых» авторов, зная, что мне нужны эти тома для работы над книгой... А кто путешествовал из Америки в Россию и обратно, знает, какой трудной бывает эта дорога, особенно в тех случаях, когда надо где-нибудь в Европе забирать и заново сдавать багаж. И сколько раз мои бедные дети слышали от папы: «И рад бы пойти с вами в кино, да не могу - книга...». Теперь бы и рад пойти с ними в кино, да не могу - дети выросли...

Им эту книгу и посвящаю...

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ОБРАТИМОСТЬ

*Для духа одинаково
убийственно обладать
системой, как и не иметь ее
вовсе. Поэтому он, вероятно,*

должен будет соединить то и
другое.

Фр.Шлегель.

ВСТРЕЧНЫЙ БЕГ

А. Фэвр-Дюпэгр: "...мы имеем полное право говорить о влиянии Бергсона на Мандельштама. Это влияние чувствуется в том, как Мандельштам понимает связь поэзии и времени в эпоху своего постепенного отхода от символизма."⁸

Автор совершенно прав: если не учитывать влияния Бергсона на Мандельштама, то понять теоретические взгляды поэта очень трудно. Вопрос в другом: влияние замечательного французского философа способствовало отходу Мандельштама от символизма или, наоборот, именно с символизмом поэта и связывало, выдавало изначальное пристрастие поэта к идеям символизма? Если уж Мандельштам и находился под влиянием Бергсона, то это, как нам кажется, выразилось не в его "отходе от символизма", а совершенно наоборот – в *преданности* поэта символизму.

Бергсон:

"Когда физический процесс протекает перед моими глазами, он не зависит ни от моего восприятия, ни от моей склонности ускорить или замедлить его. Для физика важно число единиц длительности, которые занимает процесс... Если для физика длительность явления относительна и сводится к известному числу единиц времени, причем сами единицы могут быть чем угодно, то для моего сознания эта длительность есть абсолютное, ибо она совпадает с известной степенью моего нетерпения, нетерпения строго определенного."⁹

⁸ А.Фэвр-Дюпэгр, *Бергсоновское чувство времени у раннего Мандельштама*, в: Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г., Москва 1991, с.27

⁹ Анри Бергсон, *Творческая эволюция*, Глава 4, с. 19
www.philosophy.ru/library/berg/2.html

Над этим стоит призадуматься. Физик соотносит физический процесс с "единицами времени", он как бы безразличен к собственной реакции на этот процесс; процесс измеряется какой-то (в данном случае - безразлично какой) посторонней системой. Поэтому длительность процесса "относительна", ведь она *соотносится* с чем-то себе внеположным. А вот если *я*, наблюдая процесс, как бы принимаю в нем участие, то в роли часов выступает мое сознание, моя индивидуальность. Термин "нетерпение" можно трактовать как движения маятника, недаром сказано, что это "строго определенное" нетерпение. Видимо, тут имеется в виду единство этого чувства, обусловленный этим единством ритм. И вот тут-то мы перебьем Анри Бергсона вот каким вопросом: если в роли часов выступает мое сознание, если мое психологическое состояние (в данном случае "нетерпение") есть измеритель длительности процесса, то *какой процесс я "наблюдаю"*? Физический, или психологический? Не наблюдаю ли я, помимо физического процесса, еще и свое нетерпеливое наблюдение? Физик тоже может нервничать, ожидая окончания эксперимента, так что у экспериментального процесса, можно сказать, будет две пары часов: психологические и "физические" (механические). У психологического времени нет "минут" и "секунд", отсюда и термин "длительность" (дление). Между прочим, вопрошал же Бергсон: "В чем состояло первое из великих преобразований геометрии в новейшее время? Ввести - правда в скрытой форме - время и движение даже в рассмотрение фигур."¹⁰

Сказано: не в *рассматриваемые* фигуры, а в *рассмотрение* фигур, то есть в процесс их восприятия. Тут, скорее всего, идет речь об эйнштейновском наблюдателе, но в данном случае важно не это. Само восприятие подвержено динамике, оно динамично, многообразно. Перефразируя Бергсона, можно сказать: первое из великих преобразований новейшей геометрии заключается в том, что она стала *философской* наукой; "геометры", пусть негласно, но согласились с тем, что вся их геометрия, все их чертежи *прежде всего* - лежат в области собственно сознания и в зависимости от его "нетерпения", от его *интенций*, могут

¹⁰ Там же, с.18

восприниматься по разному. Итак, нетерпеливо наблюдая за процессом, философ испытывает нетерпение, которое почему-то называет "строго определенным". Почему? "Откуда является эта определенность? Что обязывает меня ожидать, и ожидать в течение известного промежутка психологической длительности, которая предписана мне и по отношению к которой я бессилён?"¹¹

Обратим внимание на слово "промежуток". Промежуток психологической длительности. "Промежуток" - чисто "временной" термин. Психологическая длительность заключается в какие-то временные рамки. Над психологическими часами, оказывается, установлены какие-то другие часы. Более того, сказано, что психологическая длительность "мне *предписана*", то есть дана извне; и по отношению к этой извне данной силе (необходимости) я бессилён. Получается, что я - как тот самый физик, который тоже "бессилён" по отношению к показанию часов, единственное, что ему остается делать - соотносить наблюдаемый процесс с этими показаниями. В данном случае не только процесс, но и мое душевное состояние выступает в роли процесса, а в роли "часов" выступает что-то другое. По отношению к собственному душевному состоянию я есть "физик", наблюдатель. Процесс ожидания имеет свое ожидание. Мое душевное состояние раздвоено, растроено, то есть сама длительность пронизана движением, вибрациями... Где же тут "определенность"? Какая тут "определенность"? А если и есть "определенность", то это значит, что мое психологическое состояние поддается описанию (определению), что категорически противоречит идее совершеннейшей "неописуемости" моего состояния. Речь, кажется, идет об определенной *неопределенности* этого состояния... "Эта длительность может не быть делом самой материи, но длительностью жизни, которая идет против течения материи: от этого оба движения не будут менее солидарны между собой."¹²

Это не очень понятно. Если "*против* течения материи", то с этим "течением" что-то должно случиться, на нем должна проступить какая-то, хотя бы едва заметная, чуть видимая, но "рябь"... Если же одно существует независимо от

¹¹ Там же, с.19

¹² Там же.

другого, то как возможна "солидарность" между ними, в чем она проявляется? О какой жизни тут идет речь, о жизни сознания? Длительность есть внутренние часы сознания? Может, Бергсон говорит о том, что сколь длительность пронизана вибрациями, столь и сама она выступает в роли "нетерпения", маятника, то есть выступает по отношению к миру материи в роли часов (вспомним знаменитое выражение "это было два горя назад"). А может, речь идет о том, что движение длительности (психологического времени) и движение "материи" солидарны между собой в том смысле, что и то и другое есть *движение*. Вне движения ничего нет. Маятники нетерпения как бы перемахивают друг в друга. Это выражение мы позаимствовали у Мандельштама и к этому его выражению еще будет случай вернуться.

Итак, встречные и попутные потоки энергий живут своей жизнью, против которой "я" совершенно бессильно. Бергсоновское "я" живет в нескольких временах одновременно, причем системы времен не совпадают, они разные. Время не существует без наблюдателя, но значит и бергсоновское "я" распадается на нескольких наблюдателей, которые наблюдают не только за часами, но еще и друг за другом, иногда оказываясь без наблюдателя вовсе. Принципиальная невозможность синхронизировать время, а значит и его официальное отсутствие, видимо, и называется длительностью. Во всяком случае, именно так мы понимаем бергсоновскую длительность и именно *такую* длительность будем держать в уме, употребляя термин Бергсона.

Андрей Белый:

"...символ - это третье; построив его, я преодолеваю два мира (хаотическое состояние испуга и поданный мне предмет внешнего мира); оба мира не действительны; есть третий мир; и я *весь* втянут в познание этого третьего мира, не данного душе, ни внешнему предмету; творческий акт, соединение видоизменяет познание в особого рода познание..."¹³

Обратим внимание на "поданный мне" предмет внешнего мира. Это напоминает "*предписанную* мне" длительность Бергсона. Обратим внимание на "*я преодолеваю*" два мира. Мое "я" (мое внеисторическое, психологическое время) *идет против течения* материи. И тут же говорится, что

¹³ Андрей Белый, *Начало века*, Chicago 1966, с.8

оба мира (мой испуг, то есть "нетерпение", и все, что окружает меня, то есть мое "обстание") *недействительны*. Это очень родственно противоречию Бергсона, у которого длительность жизни, идущей против течения материи, *не есть* дело самой материи. Но как это возможно? Да очень просто: миру обстания нет до меня никакого дела, вся моя революция, все мое "против" вершится внутри сознания, которое знает, что оно бунтует, но никому об этом не говорит. Одной своей стороной сознание повернуто к "обстанию", другой к протесту против обстания, третьей, к идее компромисса, четвертой, к идее творчества, вербализованного протеста, пятое... и так далее до бесконечности. Недаром у Андрея Белого "творческий акт" *видоизменяет* познание в познание особого рода. Что делает это познание познанием "особого рода"? Отсутствие синхронизированного времени; действительность нескольких времен "одновременно", что возможно именно в творческом акте, в бурлении, так сказать, "времен". Это может означать отказ от "физического процесса", от "внешнего мира", а может означать и то, что этот процесс становится частью моего духовного состояния, которое живет еще и в других временах. Употребляя выражение молодого Брюсова, можно сказать так: этот процесс *недоопределен*... При таких условиях рассчитывать на "формальную логику" не приходится, тут возможно наличие нескольких логик одновременно, причем и таких, которые исключают одна другую... В свете этих рассуждений нам легче понять Владимира Соловьева:

"И несомненно, что во всех человеческих существах глубже всякого определенного чувства, представления и воли лежит непосредственное восприятие абсолютной действительности, в котором сущее открывается как безусловное единое и свободное от всех определений."¹⁴

С одной стороны, дается сразу несколько определений - сущее, безусловное единое, с другой, тут же говорится, что это самое "сущее" (лежащее на глубине, сущностное, главное, основное) лишено всяческих определений. Потому и безусловное единое, что нет таких

¹⁴ Владимир Соловьев, *Философское начало цельного знания. Критика отвлеченных начал*. Глава XLIII, Минск 1999, с.821

условий, нет таких договоренностей, которые могли бы всю эту туманность описать... Бергсон: "Длительность Вселенной должна поэтому составлять единое целое со свободой творчества, которое может иметь в ней место."¹⁵

Это значит, что часов во Вселенной столько, что установить точное время в ней просто невозможно, его просто нет. И, как говорится, слава Богу; чем больше времен (и наоборот: чем меньше *времени*), тем больше свободы. Перефразируя Белого можно сказать, что "творческий акт, соединение видоизменяет вселенную в *особого рода* вселенную". Свобода это вселенная, в которой нет времени. Если какая форма и рождается на свет, то рождается вне времени...

При обсуждении теории относительности Эйнштейна в 1922 году было сказано следующее:

"Пьерон. В эти измерения времени, как и во все другие, вмешивается острота зрения. И поэтому мне кажется, что бергсоновское дление нужно считать чуждым физическому времени вообще и эйнштейновскому времени в частности.

Бергсон. Я полностью согласен с г-ном Пьероном: физиологическая констатация одновременности с необходимостью неточна. Но чтобы установить этот момент лабораторным экспериментом, нужно опять прибегнуть к физиологическим констатациям одновременности - снова неточной: без них было бы невозможным любое считывание показаний прибора."¹⁶

Наука, согласно Бергсону, хороша, но ее возможности ограничены. Вот что он пишет о науке: "Она не прилагается к тому, что есть в становлении подвижного: так мосты, переброшенные через реку, не следуют за водой, текущей под их арками."¹⁷

Белый:

"...летай, как хочешь - вверх, вниз, вправо, влево... в этом звучащем пространстве я был и бог, и жрец... ..В миги моих музыкальных восприятий я как бы хитро говорил себе, что я выведен из тюрьмы, которая мне навязана безо всякой вины с

¹⁵ Анри Бергсон, там же, с.19

¹⁶ Юрий Наберухин, публикатор, *Дискуссия А.Бергсона с А.Эйнштейном*, Paris 1972, с. 2

¹⁷ Там же, с.18

моей стороны; не было ведь никакого Арбата, дома Рахманова, "храма" на Моховой; и отсутствие этих косных домов приносило мне радость совершенной свободы."¹⁸ (7.183)

Арбаты, дом Рахманова, храм, все это "мосты", феномены "физического" зрения... Своим музыкальным восприятием я улавливал пространство, в котором я был теург ("бог и жрец"), и оно ничего общего со всей этой "физикой" не имело. А теперь вернемся к фразе Бергсона: "Длительность Вселенной должна поэтому составлять единое целое со свободой творчества, которое может иметь в ней место."¹⁹

Когда Бергсон говорит "длительность Вселенной", он говорит о Вселенной, увиденной не с «моста», не с помощью приборов, а тем острым физиологическим зрением, которое текучее воды. Не та Вселенная, которую мы моментально и наивно рисуем в своем воображении под диктовку научных истин, а та, которая составляет *вибрацию самого нашего существования*; творящее нас начало, самый источник воображения... Вселенная, которая есть наше внутреннее пространство...

Ницше: "...в значении нашем, как художественных произведений, заключается наше высшее достоинство, - потому что бытие и мир получают вечное оправдание лишь в качестве эстетического феномена."²⁰

Бытие и мир действительны в качестве эстетического феномена; они есть и начало (рождение) и реализация процесса творчества. Мосты, даже если бы им очень захотелось, не могут летать, *как им хочется*. Длительность Бергсона является прибором, который подобен мосту с крыльями, этот мост может следовать за водой, может даже быть самой водой...

Бахтин:

"...Макар Девушкин прочитал гоголевскую "Шинель" и был ею глубоко оскорблен лично. Он узнал себя в Акакии Акакиевиче и был возмущен тем, что подсмотрели его бедность, разобрали и описали всю его жизнь, определили его всего раз и навсегда, не оставили ему никаких перспектив."²¹

¹⁸ Андрей Белый, *На рубеже двух столетий*. Chicago 1966, с.183

¹⁹ Анри Бергсон, *Творческая эволюция...*, с.19

²⁰ Фридрих Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, С.Петербург 1904, с.42

²¹ Михаил Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1976, с.29

Тут Макар Девушкин возмущается литературой, которая самонадеянно полагает, что можно описать "человека из подполья"; как бы ни был тонок физик-экспериментатор, он же писатель Гоголь, например, но реальность гораздо глубже того, что поддается описанию с помощью приборов. Макар Девушкин был убежден, что он текуч, как вода и потому составляет тайну для нависших над ним мостов. И вдруг оказалось, что «с моста» все очень хорошо видно и тайны нет... Бедный Макар оказался в положении кантовской вещи, которая была уверена, что у нее есть свое таинственное "в себе" (свое подполье) и потому никто не может постичь ее до конца. Но вдруг вместо такого философа как Кант, вместо скептика (или наоборот: оптимиста), пришел такой философ как Бергсон и подобрался к вещи с совершенно неожиданной стороны.

По Бергсону в философии Канта

"Нет речи о внутреннем познании, которое могло бы схватить их (вещи – В.Д.) изнутри, в самом их возникновении, вместо того, чтобы брать их после их появления, о познании, которое подрывалось бы, таким образом, под пространство и под опространствованное время. А между тем наше сознание помещает нас именно под эту плоскость: там и находится истинная длительность."²²

Ну вот: мысль Бергсона сначала "подрылась" под науку, сравнив ее с мостами, а теперь "подрылась" под самое воду, под самое "пространство-время", а, значит, под самое "материю". Так мудро ли, что "длительность жизни", идя "против течения материи", сохраняет свою с ней "солидарность"? Материя тоже теряет свою определенность, никто не может сказать, до какой степени материя материальна там, где нет ни времени, ни пространства, где нет привычных нам логик, привычных способов описания... Вот и получается, что "*истинная длительность*" не получается: ни истинность, ни неистинность, ни время, ни длительность в условиях вневременности и внепространственности невозможны; возможно нечто смутное, неуловимое, кажущееся абсолютным в силу своей неопишуемости.

А.Бельй:

²² Анри Бергсон, там же, с.25

"То, что я описываю схематично, - нерв моих детских игр; нечто имманентное моему сознанию; взрослые никак, ничем не задевают во мне жизнь этого нерва; наоборот: облепляют его извне поданными предметами и разъяснениями о них, не открывающими мне ничего о моих внутреннейших движениях детской души..."²³

"Жизнь этого нерва" сродни бергсоновскому "нетерпению". Белый реагирует на "обстание" как на некий бессмысленный раздражитель и сама эта реакция есть определение обстания. Это определение не только фиксируется сознанием, но и формирует сознание, меняет его "течение", его ход. Часы вдруг трансформируются, показывают какое-то новое время, старый способ фиксации процессов невозможен, а новый захватывается только «физиологическим зрением».

Вот в этом насквозь, так сказать, гипотетическом времени и рождается "сокровеннейший человек", бахтинский "человек в человеке", «человек из подполья» Достоевского, человек, одним словом, фигуры не имеющий, от этой окончательной своей возможной фигуры гордо отрекающийся. Подрываясь под пространство-время, отрываясь от "обстания", поэт, он же и герой, все более превращается в туманность, перед которой встают проблемы характерные для сновидения: а какая я туманность - маленькая, совсем домашняя (вспомним "кроватьку" А.Белого, его вечные апелляции к детству), или большая, космическая? Вот, между прочим, и так называемая "структура" мандельштамовского априорного мифа, все эти его бесчисленные движения вниз (к "милому илу") и вверх (к "белеющему окну"); все это не что иное, как колебания маятника ("нетерпения") между "здесь" и "там", совершаемые "человеком в человеке". Историческая материя к этим колебаниям не имеет никакого отношения. Совершаются они не в истории, не в царстве "обстания"; это сжимание и расширение "туманности", ее внепространственно-временная жизнь.

Фэвр-Дюпэгр:

"В период полного принятия эстетики акмеизма, Мандельштам чувствует, что его правда как поэта - утвердиться в конкретном времени, каждый момент которого ценен, которое ощущается как длительность в бергсоновском понимании термина."²⁴

²³ Андрей Белый, *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*. Ann Arbor 1982, с.8

²⁴ А.Фэвр-Дюпэгр. *Бергсоновское чувство времени...* с.28

Но в бергсоновой длительности "конкретность времени" заключается в совершеннейшей его неконкретности, в *надорванности* пространства-времени. Дление означает исчезание времени. Мандельштам-поэт живет в области кантовской "вещи в себе". Называя Мандельштама "акмеистом", мы превращаем его в реалиста, в художника, которому часами служило не отсутствие часов, а "светлый циферблат", то есть "прибор".

Фэвр-Дюпэгр:

"...Бергсон... напоминает, что для человеческого разума, со времен Платона, "вечность не парит над временем как какакая-то абстракция, она основывает его как реальность... ..между вечностью и временем связь того же порядка, что существует между золотым и мелкой монетой - монетой столь мелкой, что выплата длится бесконечно, а долг все остается непогашенным: от этого долга можно было бы избавиться одним махом с помощью золотого. Вот что замечательным языком выражает Платон, когда говорит, что Бог не мог создать мир вечным и потому дал ему время, «подвижный образ вечности»."²⁵

Нам страшно спорить с Платоном, тем более в пересказе сразу двух авторов: Бергсона и Фэвр-Дюпэгр(а?), но, вообще-то, что это за Бог, который "не мог создать мир вечным"? Оправдание этой слабости может быть только одно: никакого золотого просто нет. Какая же это вечность (и, стало быть, бесконечность), если - "золотой"? Вечность основывает время как реальность именно потому, что она, вечность, есть не *сумма*, а ее принципиальная невозможность, ее принципиальное отсутствие. В этом и вся жуткость понятия. Прибор может насчитать сколько угодно монеток, но он не может соотнести эту образовавшуюся конкретную *сумму* с *принципиально* отсутствующей конечной суммой, короче говоря, с "вечностью". "Для русских символистов, сильно отмеченных платонизмом, так определяемая вечность, представленная золотой монетой, - есть единственная реальность, заслуживающая внимания."²⁶

Автор этих рассуждений приписывает русским символистам "свой" образ вечности; мы приписываем им - свой: монетки складываются в золотой, но у них ничего не получается, потому что никакого золотого нет... Вечность вся умещается в «длительности», это, как ни странно, вневременное понятие...

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

Бахтин: "Именно к этому незавершенному внутреннему ядру личности Раскольникова диалогически обращаются и Соня, и Порфирий, и другие".²⁷ "Ядро" не может завершиться по той причине, по какой монетки Платона не могут образовать золотого. Читатель, надеемся, помнит (Часть Вторая; «Correspondances») поразительное сравнение поэтики Мандельштама с каким-то там грибом, образуемым мельчайшими организмами. Гриб есть, но его, на самом деле, нет. И Соня, и Порфирий, и другие потому-то и "обращаются диалогически", что тянутся к "незавершенному ядру" с целью его *завершения* и, естественно, тут никто и ничто завершиться не может (как ни свята и прекрасна та же Соня, например, а, все-таки, забыть невозможно, что живет она по желтому билету). И вот когда Раскольников "завершается", своим раскаянием и целованием земли образуя "золотой", Федор Михайлович Достоевский впадает в противоречие с самим собой: метельная пляска золотых монеток утихает, красивые и уродливые фигурки, образуемые вихрем, слипаются в одну фигуру, образующую собой ядро (нечто вроде гриба, о котором говорилось выше); и читатель оказывается перед довольно скучной одной монетой, лежащей неподвижно, напрочь отрицающей всякую необходимость в бешеных плясках. Достоевский все боялся, что вечность может оказаться избой с пауками. Это он боялся того, что "золотой" все-таки существует; то есть боялся того, что никакой вечности нет, ибо где же вечность, если – «золотой»? В "Братьях Карамазовых", например, он уже осторожнее. Выдуманный кантианец Зосима хоть и претендует на роль "золотого", но общий ход романа разрушает эту иллюзию. Впрочем, вернемся к Фэвр-Дюпэгр (у?):

"Перемена, олицетворенная мелкой монетой, представляет вещи лишь в их деградированном аспекте. Однако вечность, о которой мечтают символисты, не интересует Мандельштама. В стихотворении 1912г., т.е. времени его окончательного обращения к акмеизму, мы находим этот мотив золотого и разменной монеты..."²⁸

Читатель уже знает наше мнение относительно мандельштамовского «акмеизма» и особенно относительно точной даты его «обращения». Акмеизм был, но как название

²⁷ Михаил Бахтин. *Проблемы творчества...*, с.98

²⁸ А.Фэвр-Дюпэгр. *Бергсоновское чувство времени...*, с.28

дружеского союза; *длительностью* же мандельштамовского таланта был символизм...

Стихотворение, о котором говорит Фэвр-Дюпэгр, читатель найдет все в той же Второй Части. Если бы поэт и впрямь был "акмеистом", то есть хотел бы сдачу непременно золотыми монетками, то не стал бы *опускаться* до такого жалкого ресторанички, а зашел бы куда попримечнее... Но его тянули к себе именно бумажки, именно эта вода, *текучая зеленая субстанция*, которую он, якобы, ненавидит, но кроме которой рестораничку предложить было нечего. В кошельке золотые, а пришел туда, где с ними делать нечего. Пришел туда, где они не имеют никакого значения, ибо если дадут сдачу, то бумажками, вон какая публика тут галдит и толпится. Пришел именно туда, где вещи представлены "в деградированном аспекте", где вместо нормальных земных людей «японцы», теоретики чужой казны, и вдобавок, о ужас, все в негрезвом состоянии. Разве акмеист способен на такое безрассудство? Нет, на это способен только символист, дошедший до определенной степени безумия..

Короче говоря, "вечность" символистов очень даже интересует Мандельштама, его к ней так и тянет. О своих отношениях с Гумилевым Мандельштам говорил: "Я борюсь с ним, как Иаков с Богом". Иаков, борясь с Богом, вел себя гораздо смелее, увереннее. Мандельштам нередко уверял своего "Бога" в том, что вполне с ним согласен, а сам циферблату предпочитал звездную млечность, золотой монете предпочитал "бумажки": чем дальше от финального образа сверкающего, законченного золотого - тем лучше...

Между прочим, у К.Юнга можно найти следующее место:

"Древний Гераклит, который действительно был великим мудрецом, открыл самый поразительный из всех психологических законов, и именно -регулирующую функцию противоположностей. Он назвал это так: ...встречный бег, имея в виду, что все переходит в свою противоположность."²⁹

С Платоном мы уже немножко поспорили, теперь слегка возразим Гераклиту. Мы бы выразились чуть-чуть иначе: не "все переходит в свою противоположность", а все *заключает в себе*

²⁹ Карл Густав Юнг. *Личное и сверхличное, или коллективное бессознательное*, в: *Психологии бессознательного*, www.philosophy.ru/library/jung/pers_super.html

свою противоположность. Вот, кстати, и примирение бергсоновой "жизни", бегущей против материи, не имеющей к ней отношения, но сохраняющей с ней свою солидарность. Про Мандельштама можно сказать, что он бежал против течения символизма, будучи совершенно с ним солидарным. И если невещественное царство длительности, в котором существует мир Мандельштама поражает нас своим вещным разнообразием, то это потому, что о нем можно сказать: "Такое маленькое царство, Так много поглотило сна"... Акмеисты могли любить Мандельштама за обилие вещей в его перспективах; символисты могли любить Мандельштама за эфемерную субстанцию всего этого многообразия, за вылепленность этих "вещей" из воздуха... Очень хорошо говорит Фэвр-Дюпэгр:

"Бергсон показывает..., что единство живого мира следует скорее искать в единстве первоначального импульса, чем в эвентуальной будущей гармонизации различных проявлений жизни. Это гармонизирующее действие... невозможно, т.к. жизнь "действует не через ассоциацию и сложение элементов, но через диссоциацию и раздвоение". Жизнь подобна снаряду, разорвавшемуся на осколки, так же в свою очередь дробящиеся. Таким образом, для того, чтобы увидеть, в чем заключается скрытое единство живого мира, следует обратиться не к будущему, но к истокам: "Единство... задано в начале как импульс, оно не помещено в конце пути как притягательная цель". Это соответствует утверждению, как почувствовал Мандельштам, что единство вытекает лишь из внутреннего по отношению к реальности принципа и что все попытки построить его и навязать с помощью внешних структур, обращенных исключительно в будущее, являются лишь искусственными и обречены на провал."³⁰

Это как раз то, о чем мы так подробно говорили. Золотые осколки реальности разлетаются в разные стороны и падают на землю. Но, к счастью (или к несчастью), существует "встречный бег" Гераклита, неистребимое первоначало импульса («все переходит в свою противоположность»). Читатели, думающие, что Мандельштам был "акмеистом", читая его, движутся от прошлого к будущему, от "внутреннего по отношению к реальности принципа" к внешнему, при этом частенько испытывая трудности с интерпретацией, потому что на самом-то деле читать Мандельштама надо "прямо

³⁰ А.Фэвр-Дюпэгр. *Бергсоновское чувство времени...*, с.31

наоборот": идя от "ассоциации и сложения" элементов, к их "диссоциации и разложению", то есть в сторону *импульса*, начального взрыва по Бергсону, устремляясь не в сторону вешного мира, не туда, где всем распоряжается человек, а туда, где карты мешаются рукой самой вечности... Вот эта встреча двух противоположных направлений, двух *реальностей*, и образует собою *символ*. Миф Малдельштама задан неоднозначностью траектории, описываемой бергсоновым осколком. Присутствием вечности в обыденном и наоборот: обыденного в вечности.

Пример Мандельштама с самолетами наверное, очень понравился бы Бергсону.

«Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, - отвлекаясь от технической невозможности, - который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью...»³¹

Самолет, который налету порождает из себя другой самолет, а тот порождает из себя следующий, на самом деле есть не множество самолетов, а один, никуда не летящий самолет. У него нет цели в пространстве, его цель воспроизводить самого себя, он движется вспять, к собственным истокам, к собственному детству, подрывает собственное пространство-время. Он весь - свободное творчество, свободное от цели стать утилитарным предметом (следовать «технической возможности»). Это осколок, который сопротивляется своему улетанию вперед. И когда Мандельштама единодушно записывают в "акмеисты", тем самым его превращают в "нормальный" пассажирский самолет, летящий из пункта А в пункт Б, в самолет, в котором сидят «нормальные» пассажиры и надеются, что до пункта Б осталось всего несколько часов. Напрасно надеются, и вообще - никаких пассажиров в этом самолете нет, они там просто невозможны, это призраки, а не пассажиры. Внутри кипит напряженная работа, самолет не хочет выходить из стадии импульса, там зачинается и вынашивается следующий "*ребенок*"... Одним словом, наш автор очень хорошо сказал про поэзию Мандельштама, что у

³¹ Осип Мандельштам. *Разговор о Данте*, в: *Собр. соч...*, т.2. С.229

него "единство вытекает лишь из внутреннего по отношению к реальности принципа." Заметим на это, что принцип-то следующий: бергсоновский принцип *подрывания* под пространство-время, уход в такую реальность, в которой "нормальное" время невозможно, то есть наш автор выразился так хорошо, что это *никак не вяжется* с выводом, сделанным из сказанного: "Так, Мандельштам нашел в акмеизме, озаренном философией Бергсона, способ быть свободным, т.е. быть совершенно самим собой, оставаясь при том связанным с современниками (?!)."32

Об акмеизме, озаренном философией Бергсона, мы еще никогда не слышали. Ни Городецкий, ни Гумилев, насколько нам известно, Бергсоном не "озарялись". И уж какой там "Бергсон", когда для Гумилева, например, не "импульс", а *вещь* ("внешняя структура, устремленная в будущее") имела первостепенное значение.

Если уж искать философа, которым мог бы "озариться" акмеизм, то это мог быть, например, Фридрих Ницше, да и то лишь "частично", - открытым им аполоновским началом. Второй половиной (точнее, "первой") - дионисийством - "озарял" себя символизм. Если аполоновское начало воплощало собой *ставшее*, затвердевшее начало Бергсона, его "мост", то "волны", бегущие под "мостом", не схваченную льдом воду, воплощало собой дионисийство.

Ницше: "Дионисиевское с его исконным наслаждением, возбуждаемым даже скорбью, есть общее материнское лоно музыки и трагического мифа."³³

Дионисийство есть тот изначальный импульс Бергсона, по-сравнению с которым даже музыка есть уже нечто "затвердевающее". Дионисийство это взрыв, импульс; аполлонийство же - разлетание осколков. Как его выразить, это "дионисийское", каким термином, если такая вещь как музыка есть нечто "затвердевающее" по-сравнению с ним? Термин только один: несказанное.

"Это стремление в Бесконечное, этот взмах крыльев тоски, при высшем наслаждении отчетливо воспоминаемой действительностью, указывает на то, что в обоих состояниях нам следует признать дионисиевский феномен, постоянно вновь

³² А.Фэвр-Дюпэгр. *Бергсоновское чувство времени...*, с.29

³³ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.216

открывающий нам игру созидания и разрушения индивидуального мира, как изливание первосушей радости, - подобно тому, как у Гераклита Темного мирообразующая сила уподобляется ребенку, который, играя, наваливает там и сям камни, насыпает кучи песку и раскидывает их снова."³⁴

В этом философском пейзаже нам все знакомо: тут и гераклитовы воды, и ребенок, и игра, и камни насыпаемые, и камни раскидываемые (уж не "взрыв" ли?), то есть окаменевающий мир, вдруг возвращающийся к первоначальному своему состоянию. Убегание от импульса, от места взрыва, и... встречный бег, извечное стремление к началу, к месту и моменту рождения, к... катастрофе, породившей жизнь...

"Музыка и трагический миф в равной степени служат выражением дионисевской способности данного народа и неотделимы друг от друга. Оба родились в области искусства, лежащей за пределами Аполлоновского; оба прославляют тот край, где в радостных аккордах дивно замирает диссонанс и тонет, страшная картина мира..."³⁵

Разве тут нет "оправдания" символизма? Его слепоты? Его неумения быть злым, жестоким, его постоянного желания всех примирить, все сгладить, его неумения сказать "нет" этому страшному миру? Будучи добрейшим человеком, Бальмонт говорит о светлом Люцифере. Глядя в упор на ужасы революции, Блок старается растворить ее гнусного демона в волнах дионисийства; уже после того, как большевики воцарились в Кремле, Мандельштам произносит свое туманное "Прославим роковое бремя, Которое в слезах народный вождь берет", Брюсов, которого тошнило от большевиков, прославляет смерчеобразную фигуру Ленина, поднявшуюся над "РСФСР", Вяч.Иванов еще уповал на соборность, хотя было видно, что народ оказался заложником штыка и демагогии... Но ведь это же *символизм*, искусство, прославляющее "тот край, где в радостных аккордах дивно замирает диссонанс и тонет, страшная картина мира...". Этот "край" - мир спящего человека, ребенка, для этого младенческого сознания "безобразное и дисгармоничное есть только художественная игра, которую воля, в вечном избытке своей радости, ведет сама с собою".

³⁴ Там же, с.217

³⁵ Там же, с.219

"Если мы можем представить себе диссонанс в человеческом образе - а что же иное в сущности представляет собой человек?..."³⁶

Другое дело младенец, "ребенок"... "В этих греческих празднествах выражается как бы сентиментальная черта природы, словно она оплакивает свое раздробление на индивидуальности."³⁷

Словно она оплакивает свою неизбежную "кристаллизацию", схватывание во "взрослых", в *осколки*.

"В дионисиевском дифирамбе человек возбужден до высшего напряжения всех своих символических дарований; тут стремится выразиться что-то еще неизведанное, уничтожение покрова Майи, единобытие, как гений рода, даже вообще природы... С каким удивлением должен был взирать на него аполлоновский грек! С удивлением, возраставшим по мере того, как к нему примешивался ужас сознания, что все это ему уже вовсе не так чуждо и что его аполлоновское сознание, подобно покрывалу, скрывает от него дионисиевский мир."³⁸

Ну да, конечно. Осколок летит и вспоминает момент взрыва, момент своего рождения. Между дионисийским и аполлоновским началом существует *встречный бег*, оба начала перетекают одно в другое и вот это самое перетекание, эта взаимосвязь образует единство противоположностей, встречу сущностей, имя которой символ. Когда мы, стало быть, произносим "символ", мы имеем в виду нечто в себе динамичное, непостоянное, меняющее свои качества в качестве своего постоянного, изначально присущего признака. Одним словом - бытие внутри сущности. "Чтобы постичь это, мы должны, как бы камень по камню, разобрать замысловатое здание аполлоновской культуры, пока не дойдем до фундамента, на котором оно покоится."³⁹

Проблема в том, что замысловатое здание аполлоновской культуры не *покоится* на "фундаменте", ибо фундамент его – сама сущность, внутренняя борьба, безостановочное напряжение сил. Дионисийское начало есть "кислород" аполлоновского начала, воздух, которым оно дышит и, разумеется, наоборот. Аполлоновское не

³⁶ Там же, с.220

³⁷ Там же, с.18

³⁸ Там же, с.19-20

³⁹ Там же, с.20

"покоится", а *беспокоится* на фундаменте, потому что фундамент – сама беспокойная (дионисийская) сущность аполлонического.

Ницше:

"Сначала ...дионисиевский художник вполне сливается с Первоединым, с его скорбью и противоречием и воспроизводит изображение этого Первоединого в виде музыки, если только она справедливо названа повторением мира и вторичным слепком с него..."⁴⁰

Здесь музыка, скорее, выступает не как слепок с мира, а как слепок с "Первоединого" (воспроизведенное «изображение»). И если это так, то по отношению к Первоединому музыка, действительно, выступает в качестве "слепок", потому что по сравнению с ним она есть нечто затвердевающее, есть некая форма понятия, определения, а вот по отношению к "миру", то есть к миру *истории* она выступает в качестве Первоединого, некоей всеохватывающей сущности, некоего музыкального томления:

"...Шиллер...говорит именно, что приготовительным к акту поэтического творчества состоянием у него является не возникновение перед ним и в тем ряда образов со стройной причинной связью мыслей, а скорее какое-то музыкальное настроение ("Чувство возникает у меня сначала без определенного и ясного сюжета, который формируется позже. Ему предшествует поистине музыкальное настроение, и только вслед за ним является у меня поэтическая идея")."⁴¹

В музыкальном настроении нет никакой предметности. Но, тем не менее, вполне предметный мир рождается из этой музыкальной "пряжи". Музыкальное настроение – гораздо более близкий Первоединому слепок, нежели самая музыка, с ее тонами, регистрами, кресчендо, модерато и т.д. Теперь перед Ницше стоит задача, как этот слепок превратить в нечто предметное, "реальное". Как видим, он уже испытывает трудности с уплотнением туманной музыкальной беспредметности в нечто предметное, в себе различимое. У него музыка это *слепок* с мира, но слепок, в котором от мира есть только "скорбь и противоречие". Таким образом, Первоединое приближено к миру, однако этого далеко недостаточно:

⁴⁰ Там же, с.35

⁴¹ Там же, с.35

"..но теперь, - продолжает Ницше свой разговор о художнике, - ему опять-таки становится видимой эта музыка, как-бы в аллегорическом сновидении, под влиянием аполлоновского грезового состояния. Это являющееся без образов и понятий отражение изначальной скорби в музыке, разрешаясь в иллюзии, вызывает затем второе отражение в виде частного уподобления или примера."⁴²

Итак, за первым музыкальным натиском, в результате которого "сформировано чувство", следует второй натиск, когда "формируется сюжет", когда художника посещает "аллегорическое сновидение". Все это довольно смутная картина, вызванная тем, что из мира длительности (музыкальной пряжи), вневременной и внепространственной реальности, каким-то образом Ницше должен выйти в мир пространства и времени, который, естественно, он называет "иллюзией". Философ говорит, что отражение в музыке разрешается в иллюзии, а потом это первое отражение вызывает второе отражение в виде частного уподобления и примера, то есть в виде уже вполне конкретных - пространственно-временных образов. Тут не очень понятно, каким образом музыка разрешается в иллюзии, неясна "структура", если можно так выразиться, этой иллюзии и этого "разрешения"; еще более неясно, каким образом первое отражение *вызывает* второе. Но, повторяем, все эти неясности понятны: речь идет о переходе от "несказанного" к предметно-выраженному... Ступени тут следующие: Первоединое, музыка, трагедия... Одно переходит в другое, а потом возвращается обратно... Огромная духовная мощь музыки сплвила историческую реальность с мифом, и это смешение мифа с музыкой породило трагедию:

"Что же это была за сила...? Это была геркулесовская сила музыки, каковая, достигнув в трагедии своего высшего проявления, сумела придать мифу новое глубокомысленно-важное толкование, что нам и пришлось охарактеризовать уже ранее, как могущественнейшую способность музыки. Ибо это роковой жребий каждого мифа - исподволь втискиваться в узкие рамки якобы исторической действительности и трактоваться позднейшими временами в качестве единичного факта с историческими притязаниями..."⁴³

⁴² Там же.

⁴³ Там же, с.85

Если мы говорим об "исторической реальности", то Ницше использует термин "якобы историческая действительность". Для него трагедия - сплав музыки и мифа, что же касается *истории*, то это относится к области "якобы". Мы не собираемся упрекать Ницше в "идеализме". Во-первых, немножко поздно, во-вторых, это отличный комментарий к творчеству символистов. Стихи и проза символистов не о конкретных исторических событиях, в них не разрешаются никакие философско-исторические проблемы, они написаны *сквозь* эти исторические проблемы. Сюжет символистского стихотворения всегда один и тот же - о музыке, идущей на вынужденный компромисс с исторической реальностью; задача читателя высвободить музыку из этих исторических оков, из-под власти этой "якобы" и "псевдо" истории; дать музыке заполнить нашу душу чистой, ничем не замутненной метафизикой Первоединого.

Вот и еще один совет, как читать символистскую поэзию: так же, как мы читаем небо; чем же не наши облака это "являющееся *без образов и понятий отражение* изначальной скорби в музыке"; но нам надо "прочитать" эти облака через их иллюзорно-предметные формы "в виде частного уподобления или примера". И если само стихосложение начинается с шиллеровского музыкального "тумана", то читательский труд *совершается в обратном направлении: от* предметов к музыкальной туманности, к Первоединому. Недаром, Белый писал:

"...лозунг Верлена, требующий музыки слов, - самоочевидность младенчества моего, а не лозунг сноба-эстета; я и до сих пор не понимаю, когда не понимают феномена художественности; ведь понимают же этот феномен в чистых звуках: разве нужен сюжет для сонаты Бетховена?"⁴⁴

Возвращаясь к приведенному отрывку из Ницше, заметим, что, честно говоря, мы уже думали, что музыка, пропитав собою миф, перешла в стадию аполлонического (аполлонической "грезы"). Почему-то совершается отступление в сторону дионисийства. Впрочем, разгадка этого отступления в последней фразе, - о вожденном предчувствии метафизического мира, мира несказанного, мира, шиллеровской туманности, в котором никакая физика

⁴⁴ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий...*, с.208

невозможна, а возможна только "мета"-физика, то есть длительность. Ницше испытывает те же трудности, что и Бергсон, у него в системе *его* "длительности" нет той последовательности, которой по праву гордятся "реалисты". У Бергсона есть выражение "динамический закон", что очень странно: закон не может быть динамичным, иначе какой же это закон? Но, как мы уже выяснили, философу очень трудно оставаться логически последовательным в системе, предполагающей динамику самих правил, самого *способа рассмотрения*, в котором *подрывается* пространство-время - первейшее условие устойчивости бытия, его "надежности". Но в таком же положении оказывается и дионисийство Ницше. Это "динамический закон", в котором одно и то же явление может существовать в нескольких формах "одновременно". Итак, дионисиевский миф попадает в руки гения:

"Это его последний расцвет; потом его листья увядают... В трагедии достигает миф своего глубочайшего содержания, своей выразительнейшей формы; он еще раз поднимается как раненый герой, и вся чрезмерность силы вместе с мудрым спокойствием умирающего горит в его взоре последним, могучим светом."⁴⁵

Ну, прямо "плач символиста", или "плач по символизму". Символисты и воспринимали себя, как гениев дионисиевской музыки. Эолова арфа, музыкальный гений - вот справедливый подход к художнику-символисту. А вот филиппика в адрес "акмеизма", течения, требовавшего именно "рамок", не признававшего никаких «туманностей». Такую филиппику смело мог бы произнести Александр Блок, да и произносил, только не в такой торжественной форме: "Чего хотел ты, преступный Еврипид, пытаясь еще раз закабалить этого умирающего? Он умер от твоей насильственной руки... И потому что ты покинул Диониса, покинул также тебя Аполлон..."⁴⁶

Свою статью против акмеизма А.Блок назвал: "Без божества, без вдохновенья", то есть, говоря ницшевским языком: "без Диониса и без Аполлона". Блок был убежден, что Диониса без Аполлона не бывает; Ницше тоже убежден, что оба начала активно сосуществуют. Тоска по метафизике

⁴⁵ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.86

⁴⁶ Там же, с.86

так же присуща мифу, как метафизике присуща устремленность к "псевдоистории", к своему пространственному "искажению".

"...какое эстетическое действие возникает тогда, когда обе сами по себе разъединенные художественные силы, аполлоновская и дионисиевская, начинают действовать рядом одна с другою? Или короче: как относится музыка к образу и понятию?"⁴⁷

Вопрос, который не мог не возникнуть в уме Ницше. Вопрос, в котором на самом-то деле, *снимается* разъединенность аполлоновского и дионисийского начал. Дионисийское не может "подорвать" аполлоновского, и наоборот: аполлоновское не может уничтожить, вытеснить собой дионисийского.

"Итак, двойственное существо эсхиловского Прометея могло бы выразить свою дионисиевскую и, вместе с тем, аполлоновскую природу следующей абстрактной формулой: "все наличное имеет законное право на существование и в то же время не имеет его, и в обоих случаях одинаково справедливо".⁴⁸

Наличное и эфемерно и действительно одновременно. Пространство-время имеет полное право на существование, но, в то же время, и не имеет его, то есть его просто нет. Теперь послушаем Андрея Белого в пересказе Н.Валентинова:

"С точки зрения "сократического" человека в придаточных ветвях речи Белого более чем часто не было никакого смысла. Он писал, что "волит ясности, четкости, трезвости" и одновременно заявлял: "выражаться понятно скучно" и потому прибегал, например, к таким шедеврам: "Догмат не догмат уже, раз он "есть"; и раз есть "есть" догмата"; в этом "есть" - в нем самом бьющий миг, так что догмат не круг, а круг с точкой. Что связует круг с точкой? Спираль".

Пойми - кто может!"⁴⁹

В свете приведенной нами цитаты из Ницше понять Белого не так уж и трудно, особенно если мы вспомним вопрос Ницше: "как относится музыка к образу и понятию?" .

Если под "догматом" Белый подразумевает "понятие", то раз оно есть, даже в качестве фантазии, то оно уже есть. Именно фантазию, работу воображения, Белый и называет "бьющим мигом". Так что понятие, созданное воображением

⁴⁷ Там же, 136

⁴⁸ Там же, с.80-81

⁴⁹ Николай Валентинов. *Два года с символистами*. Стенфорд 1969, с.28

- не "круг" (как понятие стула, например), а круг с исходной точкой, бытие, которое начинает себя не от предмета, а от ничто, и даже не круг, а спираль, потому что эта точка сама себя раскручивает в "круг", тут мы говорим о траектории точки. Как история лишь повод для мифа (Ницше), так предмет лишь повод для работы воображения, для создания "догмата". Белый выражает мысль, выраженную Ницше: наличное и налично и эфемерно одновременно; эфемерное эфемерно и налично одновременно. "Все наличное имеет законное право на существование и в то же время не имеет его".

Это определение метафоры, про которую Ницше сказал: "Метафора для истого поэта вовсе не риторическая фигура, а заступающий место образ, действительно возникающий перед ним вместо понятия."⁵⁰

Метафора это спираль, образуемая траекторией точки, разгоняющей себя до круга. Метафоричен образ Теурга, например. Теург и есть и его нет одновременно и это двубытие Теурга есть абсолютно нормальная форма его существования. В символизме все двубытийно, все течет самому себе навстречу, все есть собственная противоположность... Возьмем ницшевского Сатира, например.

"Природу, над которой еще не работало никакое познание, природу, еще совершенно нетронутую культурой, - вот что видел грек в своем сатире, который не совпадал еще по этой причине в его глазах с обезьяной.... ..Сатир был нечто возвышенное и божественное: таким он должен был казаться в особенности болезненно омраченному взору дионисиевского человека."⁵¹

Дионисийский грек, который так любит жизнь и так возбужден самим фактом своего существования, вдруг предстает перед нами обладателем "болезненно омраченного взора". Эта трансформация дионисийского человека - все та же метафора, ее неустойчивое бытие в системе отсутствующего времени: "...здесь иллюзия культуры отметалась от первообраза человека, дионисиевский грек хочет видеть природу и истину в их высшем проявлении, - он видит себя превращенным в сатира."⁵²

⁵⁰ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.65

⁵¹ Там же, с.60

⁵² Там же, с.60-61

Получается, что трагедия, с ее "высшей истиной", не была феноменом *культуры*; получается, что тот же самый дионисиец, который еще не знает аполлоновской рефлексии, в то же самое время болезненно омрачен, и он же, по сути, есть Дионис. Все эти превращения сродни мандельштамовским соответствиям, о которых очень хорошо в свое время написал Н.Берковский:

"Этнологи говорят о сопричастности мышления у примитивных - вещи мыслятся не обособленными, а причастными одна к другой... ..в силу причастности вещи "держат" свои признаки "сообща", свободно меняются ими. Не такая ли стилизация "сопричастного мышления" в мандельштамовских телефонах и извозчичьих голосах?"⁵³

У Берковского речь о "*стилизации* сопричастного мышления", а у нас речь о "непосредственной" сопричастности мышления, только не у примитивных, а у символистов, у сторонников бергсоновской длительности как источника творческого начала. Таковую же "сопричастность" встречаем мы в рассуждениях Ницше, поскольку он, следуя еще не написанным заветам Бергсона, "подрывается под пространство-время".

Короче говоря, читать символистов надо – отменяя *иллюзию культуры*, этого символа тикающего часового механизма, в контексте которого, якобы, существует малейшее наше движение. Ницшевский сатир, глядя на дионисийских греков, мог бы сказать им словами Бальмонта: "Будем как солнце!", но при этом и сам, и его слушатели могли смотреть друг на друга "болезненно омраченными взорами", полагая, что солнце черного цвета.

Ницше:

"Восторженность дионисиевского состояния вместе с присущим ему уничтожением обычных рамок и границ бытия содержит в себе, именно в течение своей длительности, летаргический элемент, куда погружается все лично пережитое в прошлом."⁵⁴

С уничтожением "обычных рамок и границ бытия" уничтожается возможность какого бы то ни было определения дионисийского (и всякого другого) "состояния".

⁵³ Николай Берковский. *О прозе Мандельштама*, в: *Мир, создаваемый литературой*. Москва 1989, с.299

⁵⁴ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.50

Летаргический элемент есть элемент аннигиляции, исчезания определений, а вместе с ними и всяческой видимости в *длительности*.

А. Белый:

"Дети рубежа и не могли перейти в начало века, не сказав "нет" этому веку; в момент же этого "нет" у них еще не было ничего готового в смысле собственного мировоззрения; их "да" слов не имело; а отцы так и сыпали словесными терминами. Но была твердейшая уверенность в том, что отцами подаваемое "да" никуда не годится.

Отсюда - уход из сферы чуждого "да" или - сжатие младенца в точку кровати; и переживание огромной ночи, припавшей к младенцу; переживания Нирваны не раз охватывали, как опасность прижизненной смерти. Отсюда же ноты Нирваны в моей биографии; отсюда и юношеское шопенгауэрианство."⁵⁵

Но если *уверенность*, да еще и такая *твердая*, то откуда ж такая *неуверенность*: сжатие в точку кровати, переживание огромной ночи? Речь на самом деле о том, что "прижизненная смерть", "нирванна" и т.д. для символиста такая же реальность, как и чрезмерное возбуждение жизнью ("В небеса запустил ананасом", "Хочу быть дерзким, хочу быть смелым..." и т.д.). Совершенно поразительно это "переживание огромной ночи, припавшей к младенцу", - прямо-таки цитата из "Раковины" Мандельштама. Кто кого тут цитирует?..

"Сначала... дионисиевский художник... сливается с Первоединым, с его скорбью и противоречием...". Это с одной стороны, с другой: "Музыка и трагический миф... родились в области искусства, лежащей за пределами Аполлоновского; *оба прославляют тот край, где в радостных аккордах дивно замирает диссонанс и тонет, страшная картина мира...*"⁵⁶ Так откуда же скорбь, если *диссонанс* дивно замирает? Мы помним и другую фразу Ницше: "Это... отражение изначальной скорби в музыке..." Откуда в музыке "*изначальная скорбь*", этот символ *диссонанса*, если музыка есть слепок с Первоединого, "для которого характерна игра созидания, изливание первосущной радости"?

Все эти наши вопросы совершенно незаконны.

⁵⁵ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий...*, с.191

⁵⁶ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.219

"Хор сатиров есть прежде всего видение дионисиевской массы, как опять-таки сценический мир есть видение этого хора сатиров: сила этого видения достаточно велика для того, чтобы притупить взор к впечатлениям "реальности", сделать его невосприимчивым к лицемерию представителей образования, возлежащих на уступах амфитеатра."⁵⁷

Представители образования - уже "часовщики"; они смотрят трагедию и держат в руках часы; они живут в контексте "тикающего" времени, то есть в контексте "культуры", той самой "реальности", которую в упор не видит художник-символист ("дионисиец").

Бальмонт:

"...мои первые попытки создать стих, основанный на музыке, сделавшийся к концу 90-х и началу 900-х годов общепринятым в русской поэзии, вызвал весьма дружные взрывы смеха в так называемой критике и в кругах постно умствовавших московских и петербургских интеллигентов."⁵⁸

В символизме предмет отрывается от "понятия", от "часов", свою зависимость от которых он воспринимает как крепостную, и наслаждается собственной независимостью, он становится легче звука, впадая и в экстаз, и в апатию, и в летаргию, то попеременно, а то и одновременно. Предмет становится музыкой. Как говорил Мандельштам, в символизме горшок не хочет больше варить, он "просится на шабаш". Символистом надо родиться, то есть музыкальный шабаш вещей воспринимать спокойно, как должное... Если понятие можно сравнить с мостом, зависшим над водой, то метафора (форма музыкального бытия вещи или человека) это, скорее, мост, бегущий по над водами со скоростью этих самых вод, как сказал бы Мандельштам: "Эрмитаж, сошедший с ума".

Ницше:

"...теперь мы пришли к выводу, что... ..единственной "реальностью" является именно хор, из самого себя рождающий видение... Этот хор в своем видении созерцает своего господина и наставника Диониса... он видит, как страдает и прославляется этот бог, и потому сам не действует."⁵⁹

⁵⁷ Там же, с.62

⁵⁸ Константин Бальмонт. *На заре, в:Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи.* Москва 1983, с.556

⁵⁹ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.67

Хор не действует, потому что пребывает в летаргии. Ницше говорит о хоре, как о "единственной реальности", Бальмонт вводит музыку в структуру стиха, Мандельштам считал, что поэзия рождается из *тембра* ("Разговор о Данте"). Герой символиста, его Теург – соткан из музыки.

Мандельштам, как мы помним, очень хотел быть "гражданином" и очень в этом отношении старался, но перед ним постоянно возникали сложности, которых было в переизбытке и у остальных символистов... Природа этих сложностей лежала в направленности их мышления не на "реальность" (обращенность субъекта на объект, скажем, - на общественное устройство), а, если так можно выразиться, в *экзальтированной летаргии* их символистского сознания.

Другое дело акмеизм Гумилева; акмеизм хотел освободить слово от музыкальных оков, от околдованности "тембром", он ценил мир, выстроенный *архитектонически* (Лидия Гинзбург). От имени акмеизма и Мандельштам ругал символизм, называл его "разбухшим от водянки", что звучало почти как цитата из Ницше: "Еврипид ставит себе в заслугу в аристофановских "Лягушках", что он вылечил своими домашними средствами трагическое искусство от его величавой тучности..."⁶⁰

И разве нижеследующий отрывок из Ницше не филиппика в адрес "прекрасной ясности" Кузмина? "Теперь заговорила буржуазная посредственность, на которую Еврипид возлагал все свои политические надежды, тогда как до этих пор характер речи устанавливал в трагедии полубог, в комедии опьяненный сатир, или получеловек."⁶¹

И не вторит ли Ницше наш Таиров, когда пишет:

"С легкой руки Натуралистического театра на современной сцене воцарился невыразительный, бестембровый, "жизненный" голос и ужасная, вульгарная, мещанская "жизненная" речь. Она стала обязательным признаком актера с "хорошим вкусом". Сказать актеру, что он говорит просто и естественно, - это значит отметить его самой приятной похвалой."⁶²

Совершенно очевидно, что и "полубог", и "опьяненный сатир" выражали себя как-то иначе.

⁶⁰ Там же, с.89

⁶¹ Там же.

⁶² Александр Таиров. *Записки режиссера*. Москва 1970, с.131

"Удалить из трагедии этот первоначальный и могущественный дионисиевский элемент и начисто и наново построить ее на недонисиевском искусстве, обычае и мирозерцании - вот какую выказывает себя теперь обнаженная при полном освещении тенденция Еврипида."⁶³

Так что смело можно утверждать, что в основании акмеизма лежит не просто ссора Николая Гумилева с Вяч.Ивановым, несправедливо и резко раскритиковавшим стихотворение молодого поэта, это был *повод* к расколу, но причина назрела давно: «безрассудству» символизма надо было противопоставить нечто прямо противоположное, и конечно: что может быть противоположней противоположности, *оттолкнувшейся* от своего основания?

"Еврипид, как и Платон, решил показать миру противоположность "безрассудному" поэту; его эстетическое основоположение "все должно быть сознательным, чтобы быть прекрасным" есть, как я сказал, параллель сократовскому "все должно быть сознательным, чтобы быть добрым".⁶⁴

Прекрасная ясность Кузмина - стремление к сознательности. С точки зрения Ницше, между тем, "...эстетический сократизм - смертоносный принцип...": "...в Сократе мы узнаем противника Диониса, нового Орфея, восставшего на Диониса... , ...обратившего в бегство могущественного бога..."⁶⁵

Чем дальше от сатира, от человека, живущего во времени и пространстве первоначального *импульса*, чем дальше от момента взрыва, тем очевидней и властней "принцип индивидуации", чем дальше друг от друга разлетаются осколки, тем явственней становится *предмет*, и тем туманнее становится остающаяся в прошлом

⁶³ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.98

⁶⁴ Там же, с.107

⁶⁵ Там же, с.108. Очень хорошо заметила R.B.Glatzer: «Вообще-то, символисты и футуристы подчеркивали дионисийское начало, в то время, как акмеисты ориентировались на аполлоническое начало.» (Rosental Bernice Glatzer, *A New Word for a New Mith: "Nietzsche and Russian Futurism"*, Lewiston – Queenston – Lampeter 1991, с..222). А вот Андрей Белый: "...достаточно было до нас этой ясности у "сократиков" упавшей навзничь культуры; "символические" туманы недолго стояли: всего десять лет; 910-ые годы стремительно бросились в 80-ые, в "прекрасную ясность", не проницая ядра символизма: но темные ядра оставались; на "ясность" ответили - взрывами футуристических глосс."

туманность *взрыва*, когда вещи сливались во что-то одно, в музыкальную массу. Торжество аполлонического принципа Ницше видит не только в Еврипиде, но и в платоновских диалогах; с его точки зрения платоновский диалог

«...нарушает строгий старый закон единства словесной (литературной) формы. Еще дальше по этому пути пошли *цинические* писатели; величайшей пестротой стиля, постоянными переходами от прозаических форм к метрическим и обратно они достигли также и литературного образа "неистового Сократа"..."»⁶⁶

Но ведь согласно самому же Ницше "строгий старый закон единства словесной формы" держался не на *литературном* слове, а на музыке, на слове "долитературном". Попытка Ницше отделить "воду от масла" просто замечательна и не утратила своего значения и по сей день, как видим, без нее было бы значительно труднее разобраться и в русском декадентстве, которое она, между прочим, во многом и "скристаллизовала". И тем не менее, видимо, следует признать, что аполлоновское и дионисиевское начала являются категориями единой формы, то есть каждое из них усиливается по мере ее развития, оба элемента сохраняются в форме, как, например: пока в разлетающихся осколках живет импульс, они разлетаются, когда же осколки падают, это значит, что импульс умирает, иссякает. Одним словом: и Еврипид и платоновские диалоги - все это уже содержалось в трагедии; трагедия трагедии началась с того момента, когда "снаряд" разорвался; то, что дало жизнь первоначальному *импульсу*, самому моменту взрыва, положило начало и его концу... Но как в разлетании осколков живет импульс, так в *импульсе* живет это разлетание. В платоновских диалогах продолжает жить миф о Прометее и Оресте, разве Сократ не вступил в спор с богами за право любого человека обладать истиной? И разве его не разорвали фурии государственного *порядка*?

Неважно как ты прав, ты должен отвечать за свою дерзость противоречить воле богов... И разве сатировский дух не жил в самой личности Сократа, в его образе: в его презрении к богатству, в его "естественности", которая воспринималась как юродство, в его незнании избирательных процедур, в его фантастической выносливости, которая так раздражала

⁶⁶ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.117

солдат, участвовавших с ним в военном походе, да в самой его внешности, наконец?.. О сатирической сущности Диогена ("неистового Сократа") и говорить не приходится. Вся киническая школа - движение «вспять», к импульсу.

Для Ницше, правда, все это - изощрения аполлонизма в форме, закристаллизовывание формы, увядание ее в собственных формальностях. Нам же кажется, что это сопротивление формы "засахариванию", затвердению, это борьба осколков с неотвратимым наклоном траектории, с угасанием импульса.

Эта диалектика отлично просматривается и на примерах из русского декадентства. Мандельштам нападал на символизм, будучи символистом. Андрей Белый прославлял музыку, но алгеброй поверял гармонию, да к тому же, не хуже "цинических писателей" в своих повестях и романах "переходил от прозаических форм к метрическим и обратно", о чем неодобрительно и не раз отзывался Мандельштам. Но разве в поэзии Мандельштама нет этих переходов от одной формы к другой, нет никаких "темнот"? Все эти "скачки" (и скачки) беловского письма вызывались свободным отношением к проблеме причинности, к которой с острым критицизмом относился и сам Мандельштам. Эта его критика восходит прямо к Ницше: "...заблуждение, явившееся в мир в лице Сократа... - что мышление по путеводной нити причинности может проникнуть до глубочайших бездн бытия, и что оно не только в состоянии познать бытие, но даже и исправить его."⁶⁷

А ведь эта атака на причинность - ностальгия по дионисизму, по докристаллической реальности. И разве неожиданные переходы от одного ритма к другому у киников или у Андрея Белого - не признание того, что уж никак не *причина* является подлинным двигателем реальности... И что бы осталось от поэзии Мандельштама, если бы мы искали *причину* в каждом *переливе* его переливающихся форм?

А.Белый:

"...в символе догмат - не круг, а спиралью построенный конус вращения; линия эволюции в конусе догмато-символа есть из единственной первоположенной точки растущая плоскость кругов и

⁶⁷ Там же, с.127

фигур, в круги вписанных...; все точки всех линий кругов и окружностей, перетекая во времени, пухнут; в первоначальной вершине растущего конуса - соединение мига Вечности; свет наполняет весь конус; и гонит, и ширит, вращаясь, бегущий, растущий, вскрываемый догмат: в воплощениях времени. Символизм - глубина догматизма; и - рост догматических истин".

Эту цитату мы взяли из статьи В.В.Бычкова "Эстетические пророчества русского символизма."⁶⁸ Вот как Бычков комментирует этот отрывок:

"В этой почти заговорно-бессмысленной... экстатической теории русского поклонника антропософии, только что вышедшего из очередного медитативного трансa, заключена та удивительная магия слова (его поэтическая глоссология), о которой часто говорит теоретик Белый и которой прекрасно умеет пользоваться Белый-практик. Ее кажущаяся бессмысленность содержит ключ по меньшей мере к огромному миру искусства геометрических абстракций, который на практике был реализован русским (да и западным) авангардом в кубизме, футуризме, кубофутуризме, супрематизме, лучизме, кинетизме и т.п. Трудно сказать, сознавал ли это Белый, но в подобных его теориях-заклинаниях мы прозреваем вдруг те глубинные духовные основания, на которых внесознательно строили свою творчески-художественную практику многие авангардисты начала XX столетия"⁶⁹

Там, где Валентинов воскликнул бы "Пойми, кто может!", Бычков углядел глубокое прозрение в самую сущность новой культуры... И, конечно же, с ним невозможно не согласиться. Рассмотрим поближе этот текст А.Белого.

В символе понятие не круг, а спирально построенный конус вращения. То есть спираль, растущая из точки, из ничего. Фигуры, вписанные в круговые плоскости спирали - изображения, совершенно сновидческие образы, у них нет объема. Более того: точки, из которых состоят линии спирали, перетекая во времени пухнут, то есть теряют свои геометрические характеристики, исчезают, тем самым символизируя исчезание времени, его отсутствие. Спираль вращается, растет и в то же самое время просто не существует,

⁶⁸ В.В.Бычков. *Эстетические пророчества русского символизма*. Полигнозис, №1, Москва 1999, с.83- 104
www.philosophy.ru/library/bychkov/sym-ru/thml

⁶⁹ Там же, с.11

исчезает прямо у нас на глазах, перемещаясь в таинственных, невидимых для нас временах... Поэтому и возможно соединение мига Вечности, что миг как таковой становится такой же метафорой, как и изначальная точка, и конус, и его вращение, и составляющие его линии, фигуры, плоскости... Как и сама "Вечность", наконец. Вспомним «золотую монетку» Фэвр-Дюпэгр. Если нет окончательного, так сказать, *золотого*, то и монетка становится вещью весьма проблематичной...

Символизм – парадоксальная глубина догматизма, это такая динамика форм, при которой форма становится своим несобственным бытием, когда сила утверждения образа (понятия) равносильна его отрицанию, когда бытие равно небытию, миг равен вечности, догмат – отрицанию догмата...

Одним словом, символизм это негикающее пространство не только материи, но и самой истории. Но именно поэтому уместно поставить вопрос о смерти символизма даже сегодня, в наши дни. Не будем на этом вопросе останавливаться, дабы не начать вторую половину исследования, равную уже написанному, и доказывающую, что символизм жив, а приведем коротенький отрывок из Вячеслава Иванова: «"Символизм умер?" - спрашивают современники. "Конечно, умер!" - отвечают иные. Им лучше знать, умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на наших поминках, что смерти нет.»⁷⁰

...И, может быть, прав был Осип Мандельштам, когда закончил свою статью "Утро акмеизма", казалось бы, совершенно нелепым ("кубо-футуристическим"?) призывом: «Будем же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги, научимся носить "легче и вольнее подвижные оковы бытия"»⁷¹

Если причины и следствия "содрогаются", то доказать уже ничего нельзя. Но это с одной стороны, с другой же, возможно, что под "содроганием" поэт имел ввиду любимую свою инверсию, обратимость, встречный бег, а, может, вибрацию и содрогания той самой спирали Андрея Белого,

⁷⁰ Вячеслав Иванов. *Мысли о символизме*, в: *Родное и вселенское*. Москва 1994, с.195

⁷¹ Осип Мандельштам. *Утро акмеизма*, в: *Осип Мандельштам, Собр.соч. в 2х тт.* Москва 1990, т.2, с 145

точки которой перетекают во времени, пухнут... Одним словом, "символизм" это совершенно особая жизнь внутри исторической реальности. Говоря "символизм", мы должны переноситься в эту особую реальность, иначе же мы уподобимся людям, которые смотрят на космонавтов, "летающих" внутри своего космического корабля, и наивно полагающих, будто космонавты "плавают" внутри нормального дома тут, на земле, громко удивляясь их "ненормальному" поведению.

Образно выражаясь, символ это "невесомость" (вспомним блоковское «равновесие») как параллельное состояние вещи или мира. Это реальность, "бегущая навстречу" исторической материи, но бежит она таким образом, чтобы одновременно быть и творческим началом Вселенной, и сохранять с исторической материей (с материей исторического), как замечательно выразился Бергсон, *солидарность*.

НЕ ЗАЧЕРПНУВ ВОДЫ...

*же как во
осуществляется*

*назвать
обратимостью.*

*Образное мышление у Данта, так
всякой истинной поэзии,*

*при помощи свойства поэтической
материи, которое я предлагаю
обращаемостью или*

О.Мандельштам

В статье О.Мандельштама "О природе слова" есть такое место, где он говорит о невозможности прогресса в литературе. "Никакого "лучше", никакого прогресса в литературе быть не может, хотя бы потому, что нет никакой

литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать."⁷²

Поэт случайно перепутал понятия старта и финиша, но в сборнике статей Мандельштама "Слово и культура" комментатор говорит, что это "Возможно, ироническая инверсия, содержащая упрек вульгарным эволюционистам в подходе к истории литературы, как к зрелищу лошадиных бегах, когда понятия "старта" и "финиша", "начала" и "конца" могут стать равнозначно бессмысленными..."⁷³

Мы слишком плохо разбираемся в лошадиных бегах, чтобы оценить научную глубину этого комментария, хотя, конечно, если в лошадиных бегах понятия "старта" и "финиша" равно *бессмысленны*, то где же тут лошадиные бега, *зачем* лошадиные бега? Что там и говорить: если кому-то куда-то надо *доскакать*, то это "куда-то", все-таки, будет финиш, а не старт...

Комментарий этот ценен в другом отношении: автор комментария предложил нам замечательный термин для определения эстетики Мандельштама. Может, в данном случае, Мандельштам и не оговорился вовсе, может, комментатор прав, и поэт имел в виду именно "лошадиный" старт, но в совпадении старта и финиша мы немедленно узнали тот самый "бег навстречу", о котором говорилось выше. В этом совпадении, как в капле воды отразилась философия Мандельштама, его эстетика, самый принцип его мышления, которое можно охарактеризовать (позаимствуем определение у автора комментария) как *инверсивное*.

В самом деле. Вот какое обоснование дает поэт своей эстетике:

"Бергсон рассматривает явления не в порядке их подчинения закону временной последовательности, а как бы в порядке их пространственной протяженности. Его интересует исключительно внутренняя связь явлений. Эту связь он освобождает от времени и рассматривает отдельно."⁷⁴

Закон инверсии тут работает с самого начала. Инверсия заключается уже в том, что вместо "Бергсон" следует читать "Мандельштам". Для Мандельштама это характерно - говоря о себе, использовать имена других людей, ссылаться на их идеи и

⁷² Там же, с.175

⁷³ Осип Мандельштам. *О природе слова*, в: сб. *Слово и культура*. Москва 1987, с.281

⁷⁴ Осип Мандельштам. *О природе слова*. Собр.соч., т.2, с.173

образы, иногда даже на таковые нападать, что, впрочем, тоже подпадает под закон инверсии, поскольку нападки очень часто означают *приятие*.

Почему же в этом отрывке гораздо больше Мандельштама, чем Бергсона? Да потому, что "длительность" Бергсона, действительно, есть внутренняя связь явлений, но не в "пространстве", а в психике человека. В психике человека время протекает иначе, оно есть "дление". В системе "объективного" времени (в "пространстве") пожар длится один час, а в сознании погорельца (субъективное время) пожар длится вечность.

"Таким образом - продолжает Мандельштам свой пересказ Бергсона, - связанные между собой явления образуют как бы веер, створки которого можно развернуть во времени, но в то же время он поддается умопостигаемому свертыванию".⁷⁵

Символист живет в умопостигаемом мире "свернутого" пространства, где нет ни старта, так сказать, ни финиша. Из глубины этого мира и ведет свои рассуждения поэт Мандельштам.

"Уподобление объединенных во времени явлений такому вееру подчеркивает только их внутреннюю связь и вместо проблемы причинности, столь рабски подчиненной мышлению во времени и на долгое время поработившей умы европейских логиков, выдвигает проблему связи, лишенную всякого привкуса метафизики и, именно потому, более плодотворную для научных открытий и гипотез."⁷⁶

Проблема причинности это когда от старта надо скакать к финишу; а «внутренняя связь», это когда никуда скакать не надо, потому что старт и финиш «совпадают». Мандельштаму нужна длительность Бергсона потому, что это время *субъективности*, а понятие "научность" ему нужно для признания *объективности* этого субъективного времени миром

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же. Ницше: "Ведь, разумеется, рядом с этим обособленным сознанием, имеющим вид чрезмерного проявления честности, если не заносчивости, стоит глубокомысленное заблуждение, впервые явившееся в мир в лице Сократа... - что мышление по путеводной нити причинности может проникнуть до глубочайших бездн бытия, и что оно не только в состоянии познать бытие, но даже и исправить его." (*Рождение трагедии*, с.127)

«внешним»), миром объективно-историческим, к которому у поэта всегда есть претензии в силу *разности* обоих миров. Бергсонова длительность это время того мира, который Андрей Белый называл "третьим" или "индивидуумом"; это время, в которое Бахтин поместил Достоевского со всеми его героями, время, в котором живет бахтинский «человек в человеке»; одним словом, это время пространства, в котором только и возможен *символ*. Из глубины этого пространства-времени (точнее – «времени как пространства») и рассуждает Мандельштам. Если бы поэт говорил о науке в том смысле, в каком об этом говорят люди, живущие в "объективном" пространстве-времени, то это была бы наука, сильно отличающаяся от той, образ которой живет в символистском сознании поэта. Вот образ этой науки: "Наука, построенная на принципе связи, а не причинности, избавляет нас от дурной бесконечности эволюционной теории, не говоря уже о ее вульгарном прихвостне - теории прогресса"⁷⁷

И эволюционная теория, и прогресс хороши для "развернутого веера", для объективно развивающейся истории. В истории "свернутой", живущей в индивидуальном сознании, торжествует "свой" прогресс; эта история тождественна сознанию своего носителя. В этом сознании мирно уживаются явления внешней истории и внутренней. Хоть поэт и называет теорию прогресса «вульгарным прихвостнем»⁷⁸ эволюционной теории, это не мешает ему с большим уважением к этому «вульгарному прихвостню» относиться. На той же странице он пишет: "...нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенций исторической силы, энергии."⁷⁹

Как видим, историческая сила не просто прогрессирует, а прогрессирует в *геометрической* прогрессии, то есть и правильно, и закономерно и даже *бурно*, то есть идею прогресса принимает с таким неумеренным восторгом, что согласно на некоторую свою хаотичность ("бурность") в пределах

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Явное влияние Ницше.

⁷⁹ Там же.

пресловутой *геометричности*. Пресловутой эту геометричность делает тот факт, что относится таковая не к предметам, а к *энергии*, к "силе". Но все абсолютно последовательно и логично: ведь в пределах "индивидуального" история есть чистая энергия, чистая сила, это символ, то есть явление, материей которого является мысль, ощущение, чувство... Мандельштам говорит о *внешнем* языке внутреннего своего человека (по Бахтину - «человека в человеке»), ему непросто выражать свои мнения, потому что вся поэтическая практика Мандельштама построена на экстерииоризации внутреннего, подчиняющегося законам внешнего лишь постольку, поскольку этого требовала необходимость быть понятым читателем. Подсознательно поэт нападает на «культуру» за то, что та отчуждается от внутреннего человека, старается игнорировать рошу друидов: "Расплывчатость, безархитектурность европейской научной мысли XIX века к началу наступившего столетия совершенно деморализовала научную мысль."⁸⁰

Совершенно очевидно, что Мандельштам тут вторит Ницше. Он продолжает: "...заколебалось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относительности".⁸¹

Вообще-то, не математическая, а физическая наука (тезисы Эйнштейна появились в "Анналах *физики*"), но это не столь важно. Важно то, что на поддержку символизма вызваны те самые научные силы, «расплывчатость и

⁸⁰ Там же, с.174 Ницше: "Признак того "банкротства", о котором все говорят, как о коренном недуге новой культуры, и состоит в том, что теоретический человек ужасается результатов своей последовательности и в смятении боязливо бежит взад и вперед по берегу, не рискуя больше довериться страшному ледяному потоку бытия. Он не хочет более ничем владеть целокупно, - целокупно со всей природной жестокостью вещей. Настолько изнежило его оптимистическое мирозерцание. К тому же он чувствует, что культура, построенная на принципе науки, должна погибнуть, раз она начинает становиться нелогичной, т.е. обращается вспять перед своими результатами." (*Рождение...*, с.161)

⁸¹ Там же, с.173

безархитектурность» которых так удручала поэта несколькими строками выше. Более того, в реальности все было несколько иначе: к концу 19 века физики и математики были убеждены, что создана довольно стройная научная картина мира и только несколько ученых видели на ясном научном горизонте маленькие тучки, обещающие большие изменения в современной им науке. Но задача Мандельштама заключалась в том, чтобы утвердить права «человека в человеке», права «образа» (Пастернак), права «духа музыки» (Блок), права «третьего» (Белый). Мандельштам вещал из глубины друидовой роши: "Ум, который не есть знание и совокупность знаний, а есть хватка, прием, метод, покинул науку..."⁸²

Ну как тут не вспомнить Бахтина, который, утверждал, что Достоевский, создавая свои романы, не нуждался в категории причинности. Видимо, в основании его утверждения лежал родственный мандельштамовскому символизм, все та же убежденность в способности науки и искусства вместо «совокупности знаний» использовать *хватку и прием*.

В своей книге "Осип Мандельштам" Н.Струве приводит следующий пример из "Разговора о Данте": "Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуко, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд."⁸³

Здесь пространство существует постольку, поскольку оно не существует вовсе! Маятники перемахиваются, но перемахиваются *друг в друга*, то есть это *один маятник*, который думает о себе, что его много. Этим мнимым ("ненастоящим") множеством он и удовлетворяется. Мандельштамовский маятник Фуко есть символ символистского сознания, которое довлеет себе, напрочь игнорируя мир исторического пространства. Струве делает совершенно точный и единственно возможный вывод, говоря: "На пределе пантопизм ведет к упразднению пространства."⁸⁴

Мы бы сказали: не "на пределе", а немедленно, сразу же. Это есть мир "глоссолалии", мир чисто символистского

⁸² Там же, с.174

⁸³ Никита Струве. *Осип Мандельштам*, Лондон 1988, с.241

⁸⁴ Там же.

«безумия», где *хватка и прием* заменяют собою логику. Увы, Струве, точно подметив столь важный момент в рассуждениях Мандельштама, остается во власти "акмеистической" теории, не хочет признавать, что перед ним - символист чистой воды. Разве у акмеиста Гумилева вещи «перемахиваются» друг в друга? Разве в его стихах пространство устранено? Да в таком пространстве не то что капитану, а и простому матросу деваться было бы некуда. Струве в мандельштамовской глоссолалии усматривает нечто такое, чего там, кажется, все-таки, нет: «Антимодернизм (т.е. обращение к истории) потому и позволяет быть вполне современным: "Современность Данте - неистошима, неисчислима и неиссякаема".»⁸⁵

Если бы Струве был более последователен и относился к своему замечательному термину "пантопизм" с большим пиететом, он бы не говорил об "антимодернизме" Мандельштама, а, наоборот, углядел бы в поэте *самого настоящего* "модерниста"; и не говорил бы об обращении его к "истории", а наоборот, говорил бы о его *произвольном* обращении с историей (об *обращаемости* истории в сознании Мандельштама). Благодаря именно своему *модернизму* Мандельштам и извлекает из современности Данте все, что ему угодно. Данте – все та же друидова роща, которую Мандельштам и не думал покидать, рассуждая об итальянском поэте. Ведь недаром же, по свидетельству Э.Герштейн, «Рукопись «Разговора о Данте», переданная Мандельштамом в Госиздат, была возвращена ему после прочтения ее Дживелеговым без единого полемического замечания, но со множеством вопросительных знаков на полях.»⁸⁶(29.72). Совершенно очевидно, что Дживелегов представлял ту самую науку, которая «идею причинности» предпочитала «хватке и приему».

Н.Струве:

«...глоссолалия... позволяет измерять время; не явное механистичное время солнечных и механических часов, а более

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Эмма Герштейн, *Мемуары*, Москва 2002, с.72

скрытое, но и более реальное время длительности, волн и атомов, не время пройденное, а "рождение его энергии"⁸⁷

Прямо-таки фехнеровские часы из "Символизма" Андрея Белого! Снаружи механические часы, а внутри - чистая энергия, бергсоновская длительность. Правда, причем тут "волны" и "атомы" не совсем понятно, ибо бергсоновская длительность это время психическое, а не физическое, то есть даже, в каком-то смысле, и не время вовсе, скорее, - исчезание времени. Эти атомы и волны выдают осторожность Струве, его нежелание "отдаваться" беспредметности символизма до конца. Если принять эту беспредметность, то какой же тогда Мандельштам "акмеист"? А, между тем, вот что «акмеист» писал:

«Если бы залы Эрмитажа вдруг сорвались с гвоздей, вошли друг в друга, смешались и наполнили комнатный воздух футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой "Комедии"»⁸⁸

Опять это «вхождение друг в друга» (маятники Фуко), смешение, опять исчезание классического пространства. Одним словом, получился бы отличный футуристический шабаш, который всегда привлекал к себе Мандельштама.

"Поднялся скандал, пришлось объявить перерыв, но Малевичу так и не дали договорить.

На втором диспуте... ..Сначала все шло довольно гладко, но когда

выступил Д.Бурлюк и сказал, что Л.Толстой - "светская сплетница", поднялся страшный шум. С какой-то старушкой случился обморок, и ее унесли..."⁸⁹

Одним словом, эрмитажная «глоссолалия» по Мандельштаму.

Бахтин:

"Для мениппеи очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. ...Можно сказать, что в мениппее появляются новые художественные категории скандального эксцентрического... (о

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Осип Мандельштам, *Разговор о Данте*. Там же, с252

⁸⁹ В.Терёхина. *Только мы - лицо нашего времени*, в: *Русский футуризм*. Москва 2000, с.10

карнавальном характере этих категорий мы особо будем говорить в дальнейшем)."⁹⁰

Мениппея Бахтина – кубофутуристическая глоссолалия, опрокинутая в историю.

"Назову еще резко карнавализованную сцену скандалов и развенчаний на поминках по Мармеладову... Или еще более осложненную сцену в светской гостиной Варвары Петровны Ставрогиной в "Бесах" с участием сумасшедшей "хромоножки", с выступлением ее брата капитана Лебядкина, с первым появлением "беса" Петра Верховенского, с восторженной эксцентричностью Варвары Петровны, с разоблачением и изгнанием Степана Трофимовича, истерикой и обмороком Лизы, пощечиной Шатова Ставрогину и т.д. Все здесь неожиданно, неуместно, несовместимо и недопустимо при обычном, "нормальном" ходе жизни. Совершенно невозможно представить себе подобную сцену, например, в романе Л.Толстого или Тургенева. Это не светская гостиная, это площадь со своей специфической логикой карнавально-площадной жизни..."⁹¹

Если у Мандельштама сходит с ума Эрмитаж, то у Бахтина - светские гостиные Толстого и Тургенева.

Ницше:

"...самих себя мы вправе считать образами и художественными предначертаниями его истинного творца, и в значении нашем, как художественных произведений, заключается наше высшее достоинство, - потому что бытие и мир получают вечное оправдание лишь в качестве эстетического феномена."⁹²

Этот абзац ницшевского сочинения очень похож на футуристический манифест; тут либо художники притворяются картинами, либо картины притворяются художниками, но без этих слов Ницше трудно понять действия футуристов, декларируемое ими вмахивание жизни в искусство и наоборот:

"Выступления на диспутах были особым видом творчества кубофутуристов, включавшим помимо традиционных докладов и чтения произведений театрализацию костюмов (желтая кофта или розовый смокинг Маяковского, расписные ложки, пучки моркови в петлицах Бурлюка, Крученых), специальный грим и раскраску лиц..."⁹³

⁹⁰ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1976, с.135

⁹¹ Там же, с.169

⁹² Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.41-42

⁹³ В.Терехина. *Только мы - ...*, с.10

Ницше:

"Мы... утверждаем, что вся противоположность субъективного и объективного... вообще неуместна в эстетике, *так как субъект, хотящий и свои эгоистические цели преследующий индивид, может быть мыслим лишь как противник, а не как источник искусства.*"⁹⁴

Объективное субъективно, а субъективное объективно. У субъекта нет его эгоистических целей, потому что такие цели требуют его выхождения из себя, между тем как его совпадение с собой есть достижение высшей (субъективной) объективности... Видимо, мысль Мандельштама о совпадении старта и финиша не была оговоркой...

"...получается, что писатели только и думают, как бы расчистить дорогу идущим впереди себя, а вовсе не о том, как бы выполнить свое желанное дело, или же получается, что все они участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины..."⁹⁵

Получается, что все они бегут по какой-то беговой дорожке к финишу, а не погружаются в свой внутренний мир *бесконечности*. Но ведь, говоря откровенно, писатель, *действительно*, думает о том, как бы расчистить дорогу идущим впереди него. В этом этическая роль творчества: разве сам Мандельштам не участвует в жизни будущего, не помогает своим творчеством в сегодняшнем дне? Что может быть *желаннее* для писателя, как не мысль о том, что его творчество будет важным явлением в жизни не только современников, но и потомков? И разве сам Мандельштам не переживал тот факт, что новая (советская) действительность практически отвернулась от него как поэта?⁹⁶

То, что Мандельштам называет "литературной машиной" имеет другое название: литература. Обогащать литературу, найти новые приемы выразительности - разве это не одна из целей писателя? И разве сам Мандельштам не отличился именно в этом отношении совершенно изумительным образом? "Теория прогресса в литературе -

⁹⁴ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.41

⁹⁵ Осип Мандельштам. *О природе слова.*, с.174

⁹⁶ Об этом см. у Э. Герштейн (*Новое о Мандельштаме*. Atheneum 1986 и *Мемуары*, Москва 2000)

самый грубый, самый отвратительный вид школьного невежества.
".

Почему? Никто не спорит с тем, что талантливость формы есть уникальность и талантливость времени, но время движется вперед, происходит накопление знаний, приемов, опыта; без той же поэзии Манделштама русская поэзия сегодня была бы беднее, ее стандарты были бы ниже, но, стало быть, в целом, она была бы другой. Манделштам совершенно прав, когда говорит, что в литературе "каждое приобретение сопровождается утратой", но он забывает, что приобретение не исчезает во времени, а остается. Толстой "Анны Карениной" не зачеркивает, а *дополняет* Толстого "Войны и мира", но, стало быть, мы имеем картину развития. Ведь сам же Манделштам сказал чуть ранее: "...нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного ускорения, замечается в бурной реализации накопленных и растущих потенциалов исторической силы, энергии."

А разве "литература" не есть один из элементов "исторической силы, энергии"? "...возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна - говорящая только о приобретениях, другая - только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же"⁹⁷

Такие истории литературы совершенно невозможны: разве можно говорить об утратах, не говоря о достижениях и наоборот, говорить о достижениях, не говоря об утратах? Одно существует в контексте другого. Если об одной и той же войне написать две истории, одну только о поражениях, а другую только о победах, то обе истории окажутся ложными.

"...прежде всего попробуем отыскать критерий возможного единства - стержень, позволяющий развернуть во времени разнообразные и разбросанные явления литературы."⁹⁸

Разбросанные явления не составляют литературы, само понятие "литература" подразумевает *объединенность* явлений, то есть очевидное наличие *стержня*, эти явления объединяющего. Явления, которые еще надо найти и *насадить на стержень*, составляют не литературу, а, в

⁹⁷ Осип Манделштам. *О природе слова*, с.175

⁹⁸ Там же.

лучшем случае, письменность, это памятники письменности. Если надо найти критерий единства литературы, то искать придется где-то рядом, *вне* литературы, например в *истории*, но этот ход исключен самой символистской логикой Мандельштама. "Таким критерием единства литературы данного народа, единства условного, может быть признан только язык народа, ибо все остальные критерии сами условны, преходящи и производны".⁹⁹

Но ведь это более чем очевидно! Хотя, если всмотреться во фразу, то поражает одна странность: критерием *условного* единства литературы является язык данного народа, ибо все остальные критерии *условны*... Жителю друидовой рощи никак не выбраться из мира условностей. Он слышит «шум исторического времени» и не хочет спутать его с шумом деревьев своего субъективного мира... В этом слиянии шумов он не хочет преследовать «своих эгоистических целей» и сохраняет равенство двух пространств, защищая каждое из этих пространств термином «условность»...

"Язык же, хотя и меняется, ни одну минуту не застывает в покое, от точки и до точки ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, "константой", остается внутренне единым".¹⁰⁰

Кто эти «филологи»? Да теурги, друиды. Мы оказываемся в царстве *условного* языка зазеркалья, взаимоотражающихся миров. Язык *народа* ослепительно ясен в сознании своих лучших культурных представителей и эта ясность – не только критерий единства языка, но и критерий единства литературы. Вопросительные знаки Дживилегова на полях рукописи «Данте» совершенно понятны – специалист по итальянской литературе, какова она *в учебниках*, не был *символистом* и языка Данте со своим субъективным языком не смешивал. Мандельштам же следовал своему завету: "Язык же, хотя и меняется, ни одну минуту не застывает в покое, от точки и до точки ослепительно ясной в сознании филологов, и в пределах всех своих изменений остается постоянной величиной, "константой", остается внутренне единым". Данте был частью не просто русского языка, а языка того самого *теурга-филолога*, в сознании которого язык горит ослепительно ярким светом...

⁹⁹ Там же.

¹⁰⁰ Там же.

Условность критерия единства языка теперь более очевидна: это *несколько* языков, объединенных в сознании носителя всемирного сознания; так что в этом случае речь идет о теурге, выступающем в роли носителя некоего *всемирного* языка... "Для всякого филолога понятно, что такое тождество личности в применении к самосознанию языка".¹⁰¹

Понятно только в том случае, если под «филологом» иметь в виду именно «теурга»; а под «самосознанием языка» иметь в виду *надмирность* теургического сознания, в котором мировые языки отфильтровываются в единый язык...

Георгий Иванов о Мандельштаме:

«Его женственно-сложная природа, сотканная из слабости и почти болезненной неуверенности в себе, заставляла его сомневаться в каждой строке, в каждом слове. ...и уживалась с сознанием своего превосходства, избранности, заносчивой гордыни: «Что же из того, что неправильно, что так не говорят? – надменно заявлял он. – Так будут говорить, раз я написал!» Или: «Никакой ошибки здесь нет. Это просто русская латынь!»¹⁰²

Это латынь Данте, стоящего на берегу *всемирных морей*... Мы не настаиваем на этом соображении, но нам, кажется, что рассуждения Мандельштама о латыни в какой-то степени продиктованы его отношением к роли собственной поэзии по отношению к русскому языку:

"Когда латинская речь, распространившаяся по всем романским землям, зацвела новым цветением и пустила побеги будущих романских языков, началась новая литература, детская и убогая по сравнению с латинской, но уже романская."¹⁰³

Идея прогресса отрицается, но прогресс признается. В самом деле: о новой литературе сказано, что она "детская и убогая". Если "детская", значит ей предстоит *вырасти*, если убогая, значит еще бедная, слабая, но ей предстоит *окрепнуть*. Вот и эволюция, вот и прогресс, сумевшие проникнуть даже в Зазеркалье. Тут нам важны эти побеги будущих романских языков, эта новая литература. Видимо,

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Георгий Иванов. *Осип Мандельштам. в: Третий Рим.* 1987, с.325 Сравним с тем, что Н.Валентинов говорил об А.Белом. Почти то же самое.

¹⁰³ *О природе слова*, с.175. Это напоминает Дм.Мережковского: «Тайные побеги новой жизни, новой поэзии слабо и непобедимо пробиваются на свет Божий, пока на поверхности достигает последних пределов торжество литературной пошлости и варварства» (Д.С.Мережковский. *Избранные статьи. Символизм, Гоголь, Лермонтов.* München, 1972, с.304)

свою поэзию (а, может, и вообще новое искусство, модернизм) Мандельштам воспринимал как "новое цветение" и "побеги" какого-то будущего языка на теле языка "русского"...

Георгий Иванов: "Так, в 1913 году он до того бурно увлекся кубо-футуристами, что едва не перешел в их группу. Удержал его от этого шага, доказав ему всю безрассудность его, Бенедикт Лифшиц, кстати, сам кубо-футурист."¹⁰⁴

Возможно, Бенедикт Лифшиц оказал русской литературе огромную услугу, уговорив Мандельштама не делать этой глупости, но, тем не менее, кубо-футуриста внутри Мандельштама он не "убил"...

Г.Иванов:

"Мало кому известно, что наряду с "Дано мне тело" и другими чудесными стихами... так нас всех поразившими, Мандельштам сочинял множество "политических стихов", похожих на Якубовича-Мельпина. "Синие пики обнимутся с вилами. И обогрятся в крови", - славословил он грядущую революцию. "Варшавянку" он считал непревзойденным образцом гражданской поэзии. Увлекаясь теософией, он пытался изложить теорию перевоплощения длинными риторичными ямбами".¹⁰⁵

А почему бы и нет? Отнимите от русского символизма Ел. Блавацкую, отнимите индийскую философию, отнимите Рудольфа Штейнера и много ли останется от его теоретического базиса? А Мандельштам был символистом. Его привлекал и футуризм с его "дыр бул щыл Убещур", и "Варшавянка", в любом уголке своей "филологической" вселенной поэту было интересно, каждая точка этой вселенной светила своим особым светом... Возможно, что не только в абсурдах кубо-футуризма и в "Варшавянке" он видел "побеги нового языка", но и в революции тоже угадывал подрывание ненавистных *"исторических устоев"*.

«Когда прозвучала живая и образная речь "Слова о полку Игореве" -насквозь светская, мирская и русская в каждом

¹⁰⁴ Георгий Иванов. *Осип Мандельштам*. Там же, стр.326

¹⁰⁵ Там же. В статье "О природе слова" читаем: "Теософия - прямая наследница старой европейской науки. Туда ей и дорога. Та же дурная бесконечность, то же отсутствие позвоночника в учении о перевоплощении - "карма"..., какая-то ленивая всеядность, огромная тяжелая жвачка...". (с.174) Читать все это надо наоборот - инверсивно.

повороте, - началась русская литература. А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя, жива та самая русская литература, литература "Слова о полку Игореве"».¹⁰⁶

Под понятием "*та самая русская литература*" кроется другое понятие: та самая русская *филология*. Мандельштам как бы говорит: я не "литератор", я -"филолог" (читай: теург). Поэзия Велимира Хлебникова ("финиш") совпала со "стартом", со "Словом о полку Игореве", но совпадение старта и финиша означает, что финиш и сам: есть старт... Никакого "прогресса" нет, а есть "филология", умопостигаемо свернутая в голове *друида* литература, в которой язык достигает такой плотности, что сгущается до этимологической ночи, а в ней звездными точками сверкают корни слов (*плоть* языка). Из этих корней может вырасти галактика нового языка; поначалу детская и убогая, но, тем не менее, уже другая, новая...

По закону инверсии (обратимости) скачок в неопределенное будущее должен быть также и скачком в неопределенное прошлое. Поскольку на теле латыни уже выросли романские языки, надо было найти какое-то другое "тело" для русского языка, который и сам был когда-то слабым ростком, а теперь является могучим телом, из которого бегут новые побеги. Из какого же "тела" ему начать свою слабую детскую жизнь, начать свой "старт"?

"Русский язык - язык эллинистический. В силу целого ряда исторических условий, живые силы эллинской культуры, уступив Запад эллинским влияниям и надолго загощиваясь в бездетной Византии, устремились в лоно русской речи..."¹⁰⁷

Тут, кажется, оговорка в духе "старта" и "финиша". Видимо, надо читать: "уступив место *латинским* влияниям", иначе получается, что живые силы эллинской культуры устремились в лоно русской речи, уступив Запад своим же собственным влияниям. Все эти эллинские фантазии нужны Мандельштаму для того, чтобы современный русский язык был и стартом и финишем одновременно: стартом для самого себя и финишем для языка эллинского. Как встреча "Слова о полку Игореве" с Велимиром Хлебниковым

¹⁰⁶ *О природе слова*. Там же, с.175

¹⁰⁷ Там же, с.176

породила этимологическую *гуцу*, такая же плотная гуща образовалась от встречи эллинского языка с русским: согласно Мандельштаму эллинские влияния сообщили русской речи "самоуверенную тайну эллинистического мировоззрения, тайну свободного воплощения, и поэтому русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью", то есть "корнями слов". Вообще-то, эта "звучащая и говорящая плоть" еще до Мандельштама появилась у Андрея Белого¹⁰⁸, у которого "Творческое слово есть воплощенное слово (слово-плоть), и в этом смысле оно действительно; символом его является живая плоть человека". Скорее всего, что в рассуждениях Мандельштама понятие «эллинизм» эвфемистически замещает собой понятие «символизм». В самом деле: "...русская культура и история со всех сторон омыта и опоясана грозной и безбрежной стихией русского языка, не вмещающейся ни в какие государственные и церковные формы."¹⁰⁹

Каким образом культура и история могут быть *опоясаны* языком? Ни культура, ни история без языка невозможны. Про какой язык можно сказать, что он "вмещается" в церковные или государственные формы? Во-первых, очень возможно, что эта бушующая опоясывающая стихия, скорее всего, тоже восходит к тому же Белому, к статье "Лирика и эксперимент", в одном из примечаний к которой Белый цитирует Гумбольдта: "... каждый народ обведен кругом своего языка и выйти из этого круга может только, перешедши в другой."¹¹⁰

Исходя из принципа, что "цитата это цикада", Мандельштам перефразирует и Белого и Гумбольдта: у Гумбольдта не очень удачное сравнение с кругом, тем не менее, он довольно ясно выражает *совпадение* народа и языка, их единство. Но тут возможно и другое: речь идет о «филологе», о *теурге*, внутренний мир которого не вмещается ни в какие исторические и церковные рамки (ни в какие

¹⁰⁸ О заимствованиях Мандельштама у Белого см. прекрасную статью С.М.Марголиной: "Мандельштам и Белый: полемика и преемственность. (С.Марголина. *Мандельштам и Белый: полемика и преемственность*, в: *Russian Literature XXX* . North-Holland 1991, сс.431-454). Статья гораздо интереснее и смелее позже изданной книги.

¹⁰⁹ Осип Мандельштам. *О природе слова*. Там же, с.176

¹¹⁰ Андрей Белый. *Символизм*. Москва 1910, с.573

субъект-объектные отношения)... А чтобы еще лучше понять мысль Мандельштама, нам нужны те самые кубо-футуристы, о которых с таким презрением отзывался Георгий Иванов. У Мандельштама русская культура и история омываются *каким-то новым языком*, это все еще русский язык, и тоже обладающий "плотью", но уже такой, который "не вмещается" в рамки старого языка, он принципиально чужд всей "церковности" и "государственности", в которых русский язык завяз, "засахарился", затвердел... От этой "литературы" отделилась таинственная "филология", которая и подмывает устои "старого" русского языка со всех сторон, как бы обещая «народу» новый круг.

Д.Бурлюк:

"...я буду касаться этих течений лишь постольку, поскольку они являются следствием этой Новой творческой психологии и вызывают то или иное отношение в публике и критике, воспитанной на психологии прежнего представления об искусстве. Прежде всего для таких людей, если они не сделают попытки стать на требуемую точку зрения, искусство наших дней будет фатально непонятно".¹¹¹

А чтобы понять "нашу точку зрения" этим людям надо отказаться от зацерковленных и загосударственных форм, надо понять, что весь этот мир омывается морем нового языка, надо отождествить свое сознание с этим Солярисом... Иначе образность тех же мандельштамовских рассуждений им будет *фатально непонятна*. Мандельштама надо читать не через призму акмеизма, а через призму *модернизма*: кубо-футуро-символизма... Недаром же он писал: "...совершенно верно, что русская история идет по краешку, по бережку, над обрывом и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова."¹¹²(60.2.177).

С точки зрения "здравой логики" это абсурд: если русская история омывается со всех сторон языком, стало быть, это нечто вроде острова, и, стало быть, как она может сорваться в бессловесность, если вокруг бушует "безбрежное"

¹¹¹ О.Розанова. *Основы Нового Творчества и причины его непонимания*, в: *Русский футуризм*, с.230

¹¹² *О природе слова*,с.177

русское слово? Мандельштам пишет, что для "России отпадение от истории... было бы отпадением от языка", но, во-первых, какой народ не пребывает в таком же положении, а во-вторых, как, впрочем, уже было сказано: если представить изображенную им картину, то как раз наоборот: отпадение от истории означало бы "падение" в опоясывающую пучину языка. Возможно, это написано под впечатлением от Ницше: "...теоретический человек ужасается результатов своей последовательности и в смятении боязливо бежит вразд и вперед по берегу, не рискуя больше довериться страшному ледяному потоку бытия."¹¹³

Конечно, это переключка с Ницше¹¹⁴, но внешняя, "цикадная"; это апология кубофутуризма, причем апология довольно скандальная, если учесть, в каком духе это высказывание обычно принято трактовать: гуманист Мандельштам, де, предупреждает, что отпадение от русского языка погубит нашу нацию, страна на краю позорной бессловесности. Нам же кажется, что тут *футурист* Мандельштам уверяет нас в *неизбежности* отпадения России от старого языка, от старой истории, и, стало быть, в неизбежном ее "падении" в "филологию", в какой-то новый язык, возможно, что в "дыр бур щыл", которое поэт Мандельштам воспринимает как "корнесловие", как этимологическую ночь, которая есть, в то же время, филологическая *звездная* ночь, или, скажем, эрмитажное безумие, глоссолалия, вмахивание маятников Фуко... Зацерковленное и загосурдарственное сознание "обыкновенного" человека ужасается этой ночи, считает, что это "ледяной поток", но это-то и есть то самое "бытие", вне которого ничего нет, вне которого всякая церковь и всякое государство есть ложь. Футуристы это те, кто не бежит по берегу, а смело ныряет в ледяной поток бытия. Там хорошо!

Если на все на это читатель заметит поэту, что он сошел с ума, то поэт, покосившись на здание *уже*

¹¹³ *Рождение трагедии...*, с.161

¹¹⁴ Впрочем, не только с Ницше. С Дм.Мережковским тоже: «Смерть народной литературы – величайшее бедствие – немота целого народа, бессловесная смерть его творческого гения!..» (*Избранные статьи. Символизм, Гоголь, Лермонтов.* с. 242).

сошедшего с ума Эрмитажа, скорее всего пожмет плечами и с надеждой на поддержку, посмотрит или на Хлебникова, или на Лифшица.

"Слово в эллинистическом понимании есть плоть деятельная, разрешающаяся в событие. Поэтому русский язык историчен уже сам по себе, так как по всей своей совокупности он есть волнующееся море событий, непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти."¹¹⁵

Этот пассаж, скорее всего, восходит к следующему отрывку из Ницше: "Но раз субъект становится художником, он уже свободен от своей индивидуальной воли и делается как бы медиумом, через каковой медиум единый истинно-сущий Субъект празднует свое освобождение в иллюзии."¹¹⁶

Вот этот «истинно-сущий Субъект» и есть, видимо, "разумная и дышащая плоть", некий Солярис, питающий своей энергией художника и тот освобождается от этой энергии через опьяняющую его иллюзию. Белый позаимствовал идею у Ницше, попутно слегка ее упростив; Мандельштам позаимствовал идею у Белого, тоже слегка ее упростив.

Мандельштам:

"Ни один язык не противится сильнее русского назывательному и прикладному назначению. Русский номинализм, то есть представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка и связывает его с эллинской филологической культурой не этимологически и не литературно, а через принцип внутренней свободы, одинаково присущей им обоим."¹¹⁷

Ну разве не видно, что "русским языком" тут называется "слово как таковое"? Это *оно* сопротивляется "назывательному назначению", ибо оно плещется Солярисом, оно есть внутренняя свобода, связывающая "филологию" с духом русского языка, то есть смело бегущая навстречу номинализму, назывательному и прикладному назначению, всей этой "этимологии" и "литературе". Если мы будем читать Мандельштама, исходя из "назывательного назначения" ("прямого созерцания", собственно «акмеизма»), то ничего в нем не поймем, ни в поэзии его, ни в прозе. Одним словом: скандал! Слово как таковое животворит дух русского языка и

¹¹⁵ *О природе слова*, с.176

¹¹⁶ *Рождение трагедии...*, с.41

¹¹⁷ *О природе слова*, с.176

превращает его в язык иностранный ("эллинский"), в фатально непонятный для тех, кто упорно придерживается прикладных и назывательных назначений. Статья "О природе слова" не столько заветы акмеизма, сколько футуристический манифест; словами «эллинство», «филология», «русский язык», «разумная и дышащая плоть» и т.д. поэт-футурист покрыл «щеки» и «лоб» своих рассуждений, исходя из того, что художник это уже произведение искусства...

Диалог Д.Бурлюка с публикой:

"- ...После Айвазовского и Репина увидеть на полотне бегущего человека с двенадцатью ногами - это ли не абсурд!

- Абсурд! Правильно!

- У меня только две ноги.

Бурлюк:

- У вас две ноги, если вы сидите и считаете свои ноги (Смех). Но если бежите, то любой зритель увидит, что мелькающие комбинации ног составляют впечатление двенадцати..."¹¹⁸

Перемахивающие одна в другую ноги (маятники Фуко), съели пространство вокруг себя. Две ноги - это результат "прямого созерцания", это "прикладное, назывательное назначение", это скучное и убогое пространство. Двенадцать же ног это пространство *как таковое*. Двенадцать ног разрушают привычную предметность, *переселяют мир в мое сознание...* "Всяческий утилитаризм есть смертельный грех против эллинистической природы, против русского языка ..." ¹¹⁹

Еще бы: ведь "утилитаризм" это та самая формальная логика, с которой и наука-то покончила, это "считание ног", это те самые церковные и государственные формы, в которых *настоящий* русский язык задыхается.

Мандельштам: "Жизнь Розанова - смерть филологии, увядание, усыхание словесности и ожесточенная борьба за жизнь, которая теплится в словечках и разговорчиках, в кавычках и цитатах, но в филологии, и только в филологии."¹²⁰

С чего это вдруг Мандельштам заговорил о Розанове? А он *боится* говорить открыто о своих симпатиях футуризму, он *боится* признаться самому себе, что его язык никакой не

¹¹⁸ Бенедикт Лифшиц. *Гилея в: Русский футуризм*, с.358

¹¹⁹ *О природе слова*, с.176

¹²⁰ Там же, с.178

эллинический, а язык эго-футуристов и футуристов, что ему вся эта сумасшедшая братия *гораздо ближе* пластичного, классического, «старорусского» Гумилева. Как же! Ведь что я без акмеистов! Ведь они *сделали* меня! Гумилев мой учитель, ведь мы же *Цех*... Цех? А что делать с этими тающими нежными формами, в которых мертвое живет живого, а живое мертвее мертвого? Что делать с этим *подлинным* эллинизмом, в котором мрачный Аид полон светлых и легких теней, исчезающе светлых и воздушных?.. И вот полу-ироничные нападки на Розанова, который так ему близок своей гениальностью, своим чутьем *всех правд*... Эти полунападки - тоже своего рода маскарад, раскраска и разрисовка лица, чисто военный камуфляж против «своих»... Апофатическое восхищение родственным гением. Да, Гумилев это «бог», «учитель», но и он, Мандельштам – не кто-нибудь, а *Иаков*...

Недаром бергсоновское "дление" всегда напоминало нам "тление". Словесность, которая еще как-то спасается, "тлеет" в пределах филологии, то есть - подлинно символистского, теургического сознания, есть словесность увядающая, погибающая. Тонкий и нервный до женственности, Мандельштам чувствует, что время хлебниковского корнесловия, хлебниковского подкапывания под слова уходит; на смену приходит что-то другое, совсем-совсем другое... Шаги капитанов превращаются в шаги командоров; их марш все громче, назойливей; вот уже и Мастер, друг-капитан упрятан под землю... Его шаги недостаточно уверенны, не достаточно громоподобны, куда там! Одно слово «Цех», такими стихами новых гвоздей не наделаешь, не накуешь, новое сознание подставляет себя *другим* «гвоздям». Вот и это стихотворение оказалось пророческим:

Когда Психея-жизнь спускается к теням

В полупрозрачный лес вослед за Персефоной,
Слепая ласточка бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

Навстречу беженке спешит толпа теней,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем.

Кто держит зеркальце, кто баночку духов, -
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки,
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.

И в нежной сутолке не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

Поэт в тоске; печаль его светла, но неизбывна. Он точно знает, что у этого подземного мира, куда Психея-жизнь спускается без малейших трудностей, где она чувствует себя как дома, есть враг: светлая дневная жизнь, в которой такая неизбывная нежность и музыкально-прозрачное сумеречное существование просто невозможны: это анти-филология, мир аполлонически четкой прозы, мир, имя которому - литература:

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

Есть такие вечные огни на земле, пропитанной нефтью: где-нибудь случайно загорится и горит десятки лет. Нет нейтрализующего состава, погасить абсолютно нечем. Лютер был уже плохой филолог, потому что, вместо аргумента, он запустил чернильницей. Антифилологический огонь изъязвляет тело Европы...¹²¹

Чем же не плач символиста? Чем же не оплакивание дионисийски прекрасной рощи друидов, которой угрожает огонь анти-филологии, этого мира, сотканного не из ангельски нежной материи духа, а из грубой реальности, где не понимают, что черт - такое же туманно-словесное образование, как и ангел и швыряют в него чернильницей?

"Отношение Розанова к русской литературе - самое что ни на есть нелитературное. Литература - явление общественное, филология - явление домашнее, кабинетное. Литература - это лекция, улица; филология - университетский семинарий, где пять человек студентов, знакомых друг с другом называющих друг друга по имени и отчеству, слушают своего профессора, а в окно лезут ветви знакомых деревьев

¹²¹ Там же, с.178

университетского сада. Филология - это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках".¹²²

Чем же эти студенты, сидящие вокруг профессора, почти в саду, в обществе *знакомых деревьев* (совершенно *друидская* терминология!), торжественно величающие друг друга по имени и отчеству, не "толпа теней", обступивших какого-нибудь старика Харона где-нибудь в запредельной роще? В царстве мандельштамовской Персефоны, между прочим, тоже были возможны "зеленые ветви", вспомним слепую ласточку. И светлые тени этих вежливых юношей сотканы из слов, из цитат, кавычек, интонаций. Конечно, ведь филология - дело домашнее, кабинетное, *внутреннее*, а не внешнее, как литература. Какие цитаты и кавычки на улице, на площади? Там лозунги, там громкая речь, там не утонченные вежливые тени, не семья, там толпа, толпы, *люди*...

«Эллинизм - это система в бергсоновском смысле слова, которую человек разворачивает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое "я".»¹²³

Опять инверсия, вместо «эллинизм» следует читать «символизм»; вместо "свертывает" - "разворачивает". Впрочем, тут есть своя логика: оказавшись внутри свернутого мира, филолог видит его развернутым, ибо воспринимает как свой внутренний мир. В "эллинизме" мы имеем дело с мандельштамовским Зазеркальем, в котором предметы и явления соподчинены внутренней связи, то есть являются (как и говорилось раньше) исключительно психическим феноменом. "Филологу", поскольку он есть символист, то есть существо, погруженное в летаргию, кажется, что весь этот мир не в нем совершается, а развернут вокруг него, как тому и полагается быть в царстве сна. Предметы существуют в контексте желания, они есть его форма...

"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".¹²⁴

Слова сотканы из той же субстанции сновидения, что и вещи, поэтому одно свободно переходит в другое; старт

¹²² Там же.

¹²³ Там же, с.182

¹²⁴ Там же, с.183

переходит в финиш и наоборот, потому что это мир обратимости, мир оборотничества, мир маятников Фуко. Это не мир литературы, это мир филологии. Если значимость слова до такой степени прозрачна и призрачна, то можно ли на такое слово опереться? Можно ли такому слову доверять? Если бы *настоящая* "утварь" обладала такой степенью прозрачности и призрачности, то как бы варилась каша в котлах человечества? "Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась".¹²⁵

Вот именно! Наконец-то пришли в мир поэты, для которых Эрмитаж, сошедший с ума - самое *то*. "Хозяина выгнали из дому и он больше не смеет в него войти. Как же быть с прикреплением слова к его зависимости?"

Хозяина, по имени "порядок", выгнали из Эрмитажа, как же быть с прикреплением картин и статуй к их привычным местам? А никак. Выгнали глупого хозяина, и хорошо, к чему вся эта крепостная зависимость!

"Как же быть с прикреплением слова к его значению; неужели это крепостная зависимость? Ведь слово не вещь. Его значимость несколько не перевод его самого. На самом деле никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал ее придуманным именем".¹²⁶

Короче, слово Мандельштама не просится, а *уже вырвалось* "на шабаш", оно не хочет "варить" по той простой причине, что, как ему, этому слову, кажется, иметь значение еще не значит совпадать с этим значением. Все это выдумки, слово свободно, оно не признает никаких навязываний, никаких "крещений". В силу своей свободы оно - полифонично, оно подобно тому бахтинскому герою, который сам себе автор.

"Чрезвычайно быстрое очеловечивание науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце"¹²⁷

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ *О природе слова*, с.185. Не могу удержаться, чтобы не процитировать М.Гаспарова: «...утверждая в слове логос и логику, закон тождества, "А есть А"..., эту логику Мандельштам понимает, скорее по-дионисийски, чем по-

Ну да, - "каждая мысль у него в виде живого существа" (Бахтин). Да и у Белого сказано о слове, что "символом его является живая плоть человека". И разве дыр бул щыл не корнесловие, не *уплотнение* слова в контексте эллинских влияний? Уж если слово такое плотное, то почему бы ему не быть чем-то вроде человеческого органа?

Между прочим, опять обратимость: Мандельштам буквально цитирует того самого Андрея Белого, на которого постоянно нападал, жестоко высмеивал. Чего стоила вся эта война с символизмом, если все орудия этой войны позаимствованы у "врага"? Да и весь манифест написан в интонациях враждебных символизму. Какой-то апогей обратимости: апология символизма выражена в интонациях его отрицания, безудержной и подчас довольно грубой иронии. Освободившись от автора, самовитое слово уверено, что оно ругает символизм, неосторожно пользуясь тем самым "назывным назначением", которое решительно отрицает свои же собственные "называния". Критика Мандельштама пролетает над символизмом, не зачерпнув воды крылом.

"Акмеизм мировоззрением не занимался..."¹²⁸ И несколькими строчками ниже читаем: "...сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории".¹²⁹ Получается, что акмеистическим мировоззрением занимался сам Вяч.Иванов, то есть... символисты; но тогда получается, что акмеизм есть символизм. Пока символисты занимались мировоззрением акмеизма, тот занимался гораздо более важными вещами: "...он (акмеизм - В.Д.) принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идея, а

аполлоновски: "Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически значит непрерывно удивляться".» (Михаил Гаспаров. *Осип Мандельштам. Три его поэтики*, в: *О русской поэзии*. СПб 2001, с.205) Очень вежливо, проявляя всю возможную политическую корректность по отношению к классику, Гаспаров выражает свое удивление по поводу его точки зрения.

¹²⁸ Там же, с.185

¹²⁹ Там же, с.186

главным образом вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании" ¹³⁰

Суть целостного словесного представления заключается в том, что слово можно воспринимать как орган человека. Если сидеть и считать, то получится, что есть человеческое тело, и есть человеческое слово. Если же два эти маятника перемахнуть один в другой, то получится человеко-слово, получится "истинно Сущий субъект, празднующий свое освобождение в иллюзии". Человек растворяется в едино-сущем Субъекте. Слово звучит из глубины Соляриса, из глубины знакомой нам бездны Беме, оно есть ее органическая часть. Чем больше поэт уверяет нас в своем "акмеизме", тем большим символистом он звучит. «Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до "гражданина", но есть более высокое начало, чем "гражданин", - понятие мужа.»¹³¹

Понятие "гражданин" есть понятие мира внешнего, исторического, мира субъект-объектных отношений. Понятие "мужа" - есть понятие "филологическое". Социальному дискурсу поэт противопоставляет свой *индивидуальный*, внутренний дискурс, сливающийся с "истинно сущим Субъектом, находящим свое освобождение в иллюзии". В какой же иллюзии находит свое освобождение этот Субъект, вещающий голосом Мандельштама?

"Все 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".¹³²

Человек затвердел не в исторической реальности, а в поэтическом воображении, в царстве облаков. От этого человека смешно ожидать подвижности и действий, которые характерны для "гражданина". Это очередное облачное образование, то есть нечто, вылепленное из иллюзии. "Муж" это человек вообще, *истинно сущий* субъект, которому нет места в этом мире площадной и уличной суеты, в мире, в котором горит "анти-филологический" огонь. Человек тверже всего остального в мире *филологическом*, а не социально-остраненном, потому что

¹³⁰ Там же, с.185

¹³¹ Там же, с.186

¹³² Там же.

это бергсоновский осколок, который, кажется, совсем остыл и теряет траекторию, падает на землю. На все наложен запрет, все преследуется, пресекается, замерзает на корню в этом холоде новой государственности и "церковности"... Остывающий человек (осколок) переживает две тенденции одновременно: остывание, омертвление, и спасение в движении *обратно*, в устремленности к импульсу, к роще друидов, в бегстве за "Психеей-жизнью", которая, увы, устремлена в царство Персефоны... Осколок летит в эллинистическое прошлое, то есть к самому своему началу (а значит и к... символизму) и в эллинистическое будущее, к своему концу, который он хочет, естественно, отдалить. "...эллинизм - это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека..."¹³³

Затвердев до *алмазной твердости*, граждане обретают статус мужей, то есть *покойников*. Мы будем помнить и в летейской стуже, Что десяти небес нам стоила земля. Умерев от жуткого исторического холода, мы будем помнить и *там*, в нашем чудном египетском окаменении, как безумно любили мы эту прекрасную и страшную землю...

"Отшумит век, уснет культура, переродится народ, отдав свои лучшие силы новому общественному классу, и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего, где нет сочувственного понимания, где унылый комментарий заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников."¹³⁴

Если век отшумел и культура его уснула, то век *умер*; если народ переродился, то это уже другой, новый народ, у которого и язык ("критерий единства") уже другой; переродиться, отдав свои силы новому классу, значит не просто переродиться, а *выродиться*, ибо класс не может заменить народа.

"Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читателя? Еще раз я уподоблю стихотворение египетской ладье мертвых. Все для жизни припасено, ничего не забыто в этой ладье"¹³⁵

Поэт хоронит сам себя. В свете этой египетской ладьи нам лучше понятна органическая эстетика Мандельштама,

¹³³ Там же, с.182

¹³⁴ Там же, с.187

¹³⁵ Там же.

когда он рассматривает представления "как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце"¹³⁶

Рассматривать печень и сердце человека можно при его бальзамировании. Герой Мандельштама - дионисиец, сатир, наивно выдающий себя за нового человека, за европейца, за человека аполлонической культуры, но живущий сквозь этот призрачный мир, довольно плохо во всем этом разбирающийся, тоскующий по своей изначальной родине, по прекрасной роще друидов. Вот и теперь он спасается в египетской ладье мертвых, стараясь окаменеть, стать не гражданином, а "мужем", чувствуя, что и так-то слишком далеко заплыл в это "чужое и дорогое", полное глупого комментаторского уныния, будущее.

"Эллинизм - это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это - домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм - это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда, возлагаемая на плечи любимой и с тем чувством священной дрожи, с каким,

Как мерзла быстрая река
И зимни вихри бушевали,
Пушистой кожей прикрывали
Они святого старика"¹³⁷

Мандельштам сознательно так цитирует знаменитое стихотворение, что получилось будто не дочери покрывают своего отца мехом, а ... «зимни вихри»... Даже и тут *обратимость*...

"Эллинизм - это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом."¹³⁸

Утварь из тончайшего телеологического тепла? Ох, как плохо это вяжется с материализмом, с индустриализацией всей страны... "Эллинизм - это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу." Читать это надо так: эллинизм - это печка, *которая*

¹³⁶ Там же, с.185

¹³⁷ Там же, с.182

¹³⁸ Там же, с.182

хочет согреться о душу человека. В этом ледяном потоке бытия ей холодно. Эллинизм - мир поэзии Мандельштама; он прозрачен и призрачен, мир этот невозможно уловить в сети прочных логических определений, которые мы даем земным вещам, ибо цель этого мира не вещь, не знание о вещи, а счастливое и праздное веяние тонких энергий. Недаром, в начале статьи Мандельштам писал о "*внутренней* связи явлений", об освобождении их от власти времени. Герой Мандельштама бесплотен; среда его обитания - свет, отражающийся в зеркалах, устремляющийся от одной блестящей плоскости к другой; и поэт жил в этих лучах то грустным, то веселым отражением. Бесплотный, "беспространственный" теург жаждал для себя *пространства*, хотел забыться в роскоши материально-осязаемого бытия, спрятаться от вечности в разнообразии плоти, примеривая на себя ее одежды, при этом оставаясь наивно равнодушным к историческому сомнению вещей, к их гордому знанию о самих себе... Это состояние прекрасно выразил другой поэт-символист:

Сестра моя жизнь и сегодня в разливе,
Разбилась счастливым дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе. . .

"Я мыслю опущенными звеньями", говорил о себе этот дух и пролетал сквозь вещи, беззаботно игнорируя их тяжеловесность... Но это в "филологии" и только в филологии. В царстве "литературы" царили другие законы; "литература" всю эту *филологию* презрительно отвергала, под напором ново-ассирийского владычества заговорила материя... И вот из-под пушистой кожи святого старика, вдруг раздается слабый голос:

Немного теплого куриного помета,
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь – мне так нужна забота, -
И спичка серная меня б согреть могла.

Когда-то Андрей Белый иронизировал над Бальмонтом, и как много из этой иронии подходит поэту Мандельштаму, над Бальмонтом вечно смеявшимся.

Белый:

«Бальмонт увидел пространства души. Бальмонт увидел пространства звезд. И сказал, что пространства души и суть звездные пространства... Душа Бальмонта коснулась бесконечности, ей подчинилась... Поэт: "Я сгораю". Лучше бы он заплакал: "Замерзаю".»¹³⁹

А вот что Осип Мандельштам говорит об Андрее Белом: "Андрей Белый... нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментами своего спекулятивного мышления"¹⁴⁰

Если статьи-манифесты Мандельштама воспринимать с точки зрения "литературы", не учитывая их "филологической" специфики, то про них можно сказать то же самое. Вот, например, о Розанове Мандельштам говорит, что вся жизнь писателя "прошла в борьбе за сохранение связи со словом, за филологическую культуру, которая твердо стоит на фундаменте эллинистической природы русской речи"¹⁴¹ Поскольку мы знаем, что "эллинистическая природа" и есть "филология", то воспринимаем слова эти как несомненный комплимент Розанову, хотя и задаемся следующим вопросом: о каком твердом фундаменте тут может идти речь? И что за странная конструкция: ведь у Мандельштама филологическая культура (она же «филология»), в то же самое время и является символом «эллинистической культуры», это *одно и то же!* Недаром, на той же странице читаем: "Розанов всю жизнь шарил в мягкой пустоте, стараясь нащупать, где же стены русской культуры." Стоя на твердом фундаменте эллинистической культуры, Розанов шарит в мягкой пустоте... Странно!.. Удивительно и другое: торжественно сняв с Розанова обвинения в "беспринципности и анархичности", Мандельштам чуть ниже (то есть – тут же) называет его "бесплодным и ненужным писателем". Только эффект обратимости может спасти репутацию Мандельштама от упрека в «бесцеремонном гонянии слова».

¹³⁹ Андрей Белый. *Бальмонт*, в: *Луг зеленый*. Москва 1904, с.216

¹⁴⁰ *О природе слова*, с.176

¹⁴¹ Там же, с.178

Скорее всего, говоря о Розанове, вкладывал в эти слова всю горечь *собственного* отчуждения от "исторической" реальности... Постепенно поэт теряет ощущение собственной значимости, собственного места в этой рушащейся вселенной. Вот и это сказано им о себе: "...Бальмонт, самый нерусский из поэтов, чужестранный переводчик эоловой арфы, каких никогда не бывает на Западе..."¹⁴²

Здесь Мандельштам говорит о себе в третьем лице, едва ли не перефразируя Ю. Тынянова, сказавшего о нем: "Его работа - это работа почти чужеземца над литературным языком"¹⁴³

А вот, что пишет Мандельштам об И. Анненском:

"Оригинальнейшей хваткой он когтил чужое и еще в воздухе, на большой высоте, надменно выпускал из когтей добычу, позволяя ей упасть самой. ...европейцы... испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов, сорвавшего классическую шаль с плеч Федры и возложившего с нежностью, как подобает русскому поэту, звериную шкуру на все еще зябнущего Овидия.." ¹⁴⁴

Разве это об Анненском?

Это сказано поэтом Мандельштамом о поэте Мандельштаме...

Кучера измаялись от крика,
И храпит и дышит тьма.
Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима.
Слаще пенья итальянской речи
Для меня родной язык,
Ибо в нем таинственно лепечет
Чужеземных арф родник.

Вот и опять - сплошные инверсии. Потому, де, и родной, что чужеземный. Да, зима студеная, но дышит не только морозом, но и эллинским теплом русской речи... Голубка Эвридика - не только голубка, жена, но и - сама поэзия, белой птицей летящая против "течения материи", над "ледяным потоком бытия"...

Аверинцев:

¹⁴² Там же, с. 180

¹⁴³ Юрий Тынянов. *Архаисты и новаторы*. 1929, Репринт Ardis, 1985, с. 573.

¹⁴⁴ *О природе слова*, с. 181

«Получается парадокс: Блок, чья серьезность была несравнимо более наивной, подчас даже тяжеловесной, дезавуировал ее, вводя автопародийную иронию «Балаганчика»; напротив, серьезность Мандельштама, которая, пожалуй, с блоковской точки зрения и серьезной-то не была, остается *недезавуированной*.»¹⁴⁵

Но Мандельштам только и делал, что постоянно «дезавуировал» свой собственный символизм, постоянно нападая на символизм как таковой, нападая на Белого, на Бальмонта... Но такова была его натура... Он и «эллинизм» свой дезавуировал с таким же невинным энтузиазмом... «Неверно, что в русской речи спит латынь, неверно, что спит в ней Эллада. С тем же правом можно расколдовать в музыке русской речи негритянские барабаны и односложные словоизъявления кафров.»¹⁴⁶

Лучшего примера *обратимости* и придумать невозможно... Вместо божественной-то эллады – барабаны и кафры... А, впрочем, почему бы и нет?

Узоры острые переплетаются,
И все быстрее и быстрее,
Отравленные дротики взвиваются
В руках отважных дикарей...

Не то марш энтузиастов, не то очередной шабаш футуристов... Не то цирковое представление прямо на морозе, под падающим снегом...

И посреди этого веселого *варварского балагана*, зябко кутаясь в шаль, в величественной позе стоя под навесом, русская Рашель читает свои стихи... В зябнущей толпе, затаив дыхание, стоит молодой человек; на плечи его ложатся снежинки, от наслаждения он слегка закинул голову, полузакрыв глаза, самозабвенно внимая волшебному голосу...

А вокруг качаются и о чем-то дивно шумят зеленые вершины друидовой рощи...

¹⁴⁵ Сергей Аверинцев. *Судьба и весть Осипа Мандельштама*, Собр.Соч., т.1. Москва 1990, с.17

¹⁴⁶ Осип Мандельштам. *Заметки о поэзии*, в: там же, с.209

СКВОЗНОЕ СЦЕПЛЕНИЕ

*...а образ пересечения –
символ.*

А.Бельй.

Идея «встречного бега» характерна не только для музыки Мандельштама, но и для музыки Пастернака тоже.

«Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря, тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки саланганы, построили мир, - огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти и двух времен, наличного и отсутствующего. Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц.»¹⁴⁷

Это суждение восходит к немецкой классической натурфилософии:

«Все материи пористы, и в промежутках каждой из них находятся все другие, равно как и сама она вместе с остальными материями находится в этих порах каждой из них. Поэтому они составляют некоторое множество, проникающее друг друга таким образом, что проникающие в свою очередь проникаются другими, стало быть каждая материя снова проникает свою собственную проникнутость. Каждая материя положена как свое отрицание, и это отрицание есть устойчивость другой, но эта устойчивость точно так же есть отрицание этой другой и устойчивость первой.»¹⁴⁸

Если сила сцепления заключается в сквозной образности решительно всех частиц, частицы неба, *сцепленные* с частицами земли дают нам уже нечто третье, нечто новое по отношению и к земле и к небу... Частицы жизни, *сцепленные* с частицами смерти дают (бальмонтовскую?) жизне-смерть, то есть, опять-таки, нечто третье... Сцепление «времени наличного и отсутствующего» дает нам время, которое вряд ли можно уловить в сети определений, дает нам бергсонову *длительность*...

Итак, согласно Пастернаку, мы построили мир с помощью инстинкта. Инстинкт и «живая суть» играют очень важную роль в натурфилософии поэта. Оба этих начала, быть может, важнее «ласточек саланган», ибо ласточки – то, что движимо, а инстинкт и живая суть – то, что *движет*.

Вот рассуждения Пастернака о Маяковском, в которых, конечно же, он говорит о себе: «...поступая в мозг немногих подростков, сами впечатления начинают

¹⁴⁷ Борис Пастернак, *Символизм и бессмертие*, в: Собрание сочинений в пяти томах, т.4, Москва 1991, с.208

¹⁴⁸ Георг Вильгельм Фридрих Гегель, *Наука логики*, Москва 1971, с.131

уподоблять себя самым отдаленнейшим своим по такому мозгу односельчанам.»¹⁴⁹

Подросток «Володя» растворен сначала в других подростках, а потом в неких односельчанах, живущих *внутри* Володи, обитателях города, символически воплощающего собой Володин мозг. Володя исчез. Мы же говорили, что инстинкт и живая суть – важнее «ласточек саланган».

Володя – пористая материя... То есть, конечно же, не столько «Володя», сколько сам Борис Пастернак. И «Володю», и Бориса Пастернака мог бы в этом случае спасти Шеллинг, который, негласно полемизируя с ненавистным ему Гегелем, писал:

«Очевидно, что свет не есть материя, к чему его низводили прежние гипотезы. Если бы свет был материей, то как могли бы существовать тела, через которые свет проходит прямолинейно не только во всех направлениях, но и в каждой точке их субстанции? Если объяснять это наличием пор или свободных от материи промежутков то прозрачное тело должно было бы быть пробуровлено по прямой линии в каждой точке своей поверхности..., следовательно оно должно было бы состоять из одних пор и быть не чем иным, как порами.»¹⁵⁰

Каким образом Шеллинг выходит из положения? Он говорит о том, что свет – тоже материя, но *качественно иная*: «...свет сам не есть материя, но есть в сфере идеального то, что материя есть в сфере реального, ибо он на *свой* манер, т.е. идеально, наполняет пространство во всех измерениях совершенно так же, как наполняет его материя.»¹⁵¹

Как тут не вспомнить нашего Вячеслава Иванова: «Подобно солнечному лучу символ прорезывает все планы бытия...»?

Можно сказать, что Шеллинг в следующих строках дает определение символу:

«Но свет, например, безусловно аналог духа или мышления в протяженном мире и если мы сведем это неопределенное понятие аналога к определенному понятию, то

¹⁴⁹ Борис Пастернак, *Владимир Маяковский*, в: *Борис Пастернак, Собрание сочинений в пяти томах*, Москва 1991, т.4, с.365

¹⁵⁰ Фридрих Вильгельм Шеллинг, *К истории новой философии*, в: Фридрих Шеллинг. Сочинения, Москва " 1998, с.1444

¹⁵¹ Там же.

свет окажется не чем иным, как самим духом или мышлением, лишь на более низкой ступени или потенции.»¹⁵²

Вот *этим самым светом* философствующий поэт Пастернак и просветил *насквозь* как самого себя, так и подростка Володю, в результате чего получился рентгеновский снимок в виде мозга и его обитателей. Но тут же следует заметить, что свет этот претерпел некоторое вполне естественное превращение, учитывая то, что Пастернак был литератором, поэтом. Ту роль, какую в натурфилософии Шеллинга играет свет, в натурфилософии Пастернака играет *язык*: «Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне звукового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения.»¹⁵³

Не человек, а *язык* «родина и вместилище красоты и смысла»... Язык есть дух, мышление... Вслед за Мандельштамом Пастернак мог сказать о себе – я мыслю опущенными звеньями. Опущенным (в смысле «неупомянутым») звеном в данном случае является натурфилософия Шеллинга. Вот еще одно тому доказательство:

«Беспорядочное перечисление вещей и понятий с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмена, совсем не стилистическая прихоть. Это новый строй впечатлений, подмеченный в жизни и списанный с природы.»¹⁵⁴

Фраза весьма загадочна: строй впечатлений, подмеченный в жизни. В чьей жизни? В жизни природы (природы) или в жизни самого поэта? Тут опущено совсем маленькое звено: «в жизни *языка*», ибо именно *язык* и выступает у Пастернака в роли субъекта, вытеснившего собой *человека*, ибо ставшего думать и говорить за него. Опущено и другое звеньишко: «новый строй впечатлений» совсем не нов; если язык (как и свет у Шеллинга) выступает в роли субъекта, то вот что говорится у Шеллинга именно о *субъекте*:

¹⁵² Там же, с. 1445

¹⁵³ Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, там же, т. 3, с. 431

¹⁵⁴ Там же, с. 481

«...в качестве того, что он есть, субъект никогда не может владеть собой, именно в привлечении *себя* он становится другим; это – основное противоречие, можно сказать несчастье, присущее всякому бытию; субъект либо оставляет себя, тогда он есть как ничто, либо сам себя привлекает – тогда он уже другой, нетождественный самому себе – уже не стесненный бытием, как раньше, а стеснивший себя бытием; он сам воспринимает это бытие как привлеченное и тем самым как случайное»¹⁵⁵

Так что фразу Пастернака о новом строе впечатлений можно перефразировать следующим образом:

«Беспорядочное перечисление вещей и понятий с виду несовместимых и поставленных рядом как бы произвольно, у символистов, Блока, Верхарна и Уитмена, совсем не стилистическая прихоть. *Это строй впечатлений, подмеченный в жизни субъекта, еще Шеллингом много лет назад.*»¹⁵⁶ (69.4.481)

Мы вовсе не хотим сказать, что Пастернак сознательно утаил от читателя свое знакомство с философией Шеллинга. Все эти вещи могли смешаться в голове поэта по принципу все той же свободы, которую он приписывал языку, его свободной воле. Тем более, что мы можем сослаться на дневниковые записи молодого Брюсова, который под влиянием Шеллинга не находился, но очень любил и Верхарна и Уитмена, так что мысль Пастернака о новом строе впечатлений могла от Шеллинга и не зависеть. Итак, вот отрывок из дневника Брюсова:

"Всякое символическое произведение состоит из ряда образов, символов, связь которых зависит исключительно от того, что соединение их производит известное впечатление на поэта и на читателя. *Образуют ли эти образы целую картину... или просто перечисляются один за другим... - это безразлично.*"¹⁵⁷

Итак, субъект, выходя за пределы самого себя, как бы привлекает к себе бытие, чуть ли ни навлекает его на себя и воспринимает его как случайное, даже, пожалуй, более того: как свободное. Если язык это субъект, причем вытеснивший

¹⁵⁵ Фридрих Шеллинг, *К истории новой философии*, там же, с.1439

¹⁵⁶ Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, там же, с.481

¹⁵⁷ С.И.Гиндин, *Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В.Я.Брюсова в 1890-е годы)*, в. *Серебряный век в России. Избранные страницы*. Сб.статей. Российская Академия Наук, Москва 1993, с.197

человека, то и самого человека он может воспринимать как нечто *случайное* (и, опять-таки, как нечто свободное).

Пастернак:

«...в субъективности мы поучаемся видеть несколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. (Субъективность – категориальный признак качества, в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно.)»¹⁵⁸

Как видим, в натурфилософии Пастернака качество тоже подверглось персонификации. Оно есть субъективность (субъект?).

«Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. *Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности* (Курсив мой – В.Д.) Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг.»¹⁵⁹

Теперь нам понятно, куда пропал подросток Володя. Он был вытеснен свободной субъективностью качества, свободной субъективностью языка, он стал *качеством*. Язык навлек на себя бытие и стал вести себя как предметы вокруг, не успевая осмыслить происходящее, не обладая, к тому же, для этого ресурсами человека, который имея дело со *случайным*, старается случайное осмыслить, понять меру его необходимости, неизбежности, проще говоря – неслучайности. Итак, поэт, ведет себя как предметы вокруг и те не узнают в нем «постороннего», не узнают в нем «человека» по той простой причине, что не отличают его от себя; выражение «предметы» тут явный эвфемизм для другого слова: впечатления, а «впечатления» явный эвфемизм для другого слова – «явления», то есть для кантовского термина, который означает, что в «предметах» нам даны наши впечатления от реальности, подлинная природа которой нам недоступна. Итак, согласно Пастернаку, «впечатления» не видят *человека*, они видят «мозг» в виде города и его фантастических обитателей... впечатлений.

Д.Лихачев: «Одухотворяющая сила поэзии Пастернака заставляет думать и чувствовать – действия, движения, отвлеченные понятия. В этом секрет ее трудности для понимания. Поэзия делает невероятное и поэтому кажется непонятной...»¹⁶⁰

¹⁵⁸ Борис Пастернак. *Символизм и бессмертие*, там же, с.682

¹⁵⁹ Там же, с.683

¹⁶⁰ Дмитрий Лихачев, *Борис Леонидович Пастернак. Жизнь*, в: *Борис Пастернак*, там же, т.1, с.13

Это можно перефразировать: «*символизм* делает невероятное и потому кажется непонятным».

Пастернак:

«... подобно катящейся громаде речного потока, самим движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер, и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор не узанных, не учтенных, не названных.»¹⁶¹

Льющаяся речь (язык) льется независимо от поэта, но и независимо от нее, от этой речи, внутри ее, *силой ее законов*, образуются дотоле неведомые «формы и образования»... Как сказано в одном из стихотворений Пастернака «Небо просится под снег». Так вот: под снегом речи живет небо - «настроение», психология. Это знаменитое символистское «настроение» образует «неведомые формы и образования». Настроение есть субъект, субъективность, качество. О роли этой «субъективности» в жизни символизма говорить не приходится.

Лихачев:

«...и вот гора окружающей поэта действительности обрушивается на него обвалом, за первыми посыпавшимися на поэта камнями рушится лавина валунов и скал, а потом движется вся гора, - движется с поразительной энергией, массивностью и неостановимостью. ...Поэтому-то в поэзии Пастернака приобретает такую роль и движение.»¹⁶²

В картине Лихачева читатель легко узнает две вещи, о которых так много говорилось выше. Во-первых, это шеллингово бытие, которое привлечено субъектом и тот *стеснен этим бытием*; все это хаотичное нагромождение символ шеллинговой «случайности» и пастернаковского «случая»; во-вторых, это уже знакомые нам «облака», тот небесный пейзаж, о котором мы говорили в связи с Вяч.Ивановым. Пастернак в качестве примера приводит речной поток; но разве мало общего между бурным речным потоком и облаками? И там и там *пена*, и там и там – движение и движение неостановимое, *бесконечное*... Гора, которая рушится прямо у нас на глазах, не есть гора «о окружающей поэта действительности»; действительность

¹⁶¹ Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, там же, с.431

¹⁶² Дмитрией Лихачев, Там же, с.12

эта не окружает поэта, а живет внутри него (в «городе» его души), живет совершенно самостоятельным образованием, онтологически, так сказать, очевидным. Гора в такой же степени массивна, в какой и абсолютно невесома. Она и иллюзорна и действительна одновременно.

Ницше:

«"...образы лирика не что иное, как он сам и только как бы его разные объективации, почему он и должен говорить "я", как движущийся центр мира. Только это "я" не есть "я" находящегося в бдени, эмпирически реального человека, но единственное вообще истинно-сущее и вечное, в основании вещей покоящееся Я, сквозь изображения коего лирический гений прозревает эту основу вещей".¹⁶³

В этом отрывке – вся философия Пастернака. В основании вещей покоящееся Я есть то самое «сознание», которым в философии поэта «объяты качества»... Если мы вернемся к «речному потоку», то этим Я будут те самые законы, силой которых поток речи формирует в себе (или собой) новые формы... Если все это именно так, то, быть может, в цитату из Ницше можно внести крошечное дополнение: образы лирика не что иное, как его *внутренние* объективации... Повторяем, все совершается в пастернаковском «городе» поэтического «мозга»...

Блок:

«Только наличностью пути определяется внутренний «такт» писателя, его *ритм*. Всего опаснее – утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемное условие писательского бытия.»¹⁶⁴

Пастернаковская «речь», его «язык», его «инстинкт», «живая суть», это все то же самое, что и шеллингианский «свет», электричество. Туда же можно отнести и ритм Андрея Белого.

¹⁶³ *Рождение трагедии*, с.38

¹⁶⁴ А.Белый: "...в этом символизме от музыки, от гераклитианского вихря, строящего лишь формы в движении и никогда в покое, и подставляющего вместо понятия догмы понятие ритма, или закона изменений темы в вариациях и всяческого трансформизма, и заложена основа всего будущего моего" (*На рубеже двух столетий*, с.190)

Пастернак: «Значение единственного символа музыки – ритма находится в поэзии... Ритм *символизирует* собою поэта.»¹⁶⁵

Вот и здесь – воля к движению, персонификация ритма, воля к ритму Андрея Белого; тоска по мировому оркестру Блока...

Пастернак об искусстве: «Оно интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, больше человека. Он может зародиться только на ходу, и притом не на всяком. Он может зародиться только на переходе от мухи к слону.»¹⁶⁶

Он может зародиться только *в движении*. «...В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспекает за успехами природы.»¹⁶⁷

Подражая натурфилософам, которым мы столь многим обязаны в понимании символизма, мы можем сказать, что в своей повседневной жизни и в качестве художника человек переживает метаморфозу, подобную превращению из гусеницы в бабочку. В своей повседневной жизни некто есть «гусеница»; в своей творческой жизни, уже в качестве артиста, художника, тот же самый некто есть «бабочка»... Иначе говоря: чтобы превратиться в слона, муха должна пережить стремительную трансформацию, на которую у нее нет своей внутренней энергии.

Пастернак: «Когда же явилась «Сестра моя жизнь»..., мне стало совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, которые меня окружали.»¹⁶⁸

Муха не может превратиться в слона по собственной воле. Для этого требуется вмешательство каких-то внешних сил, какого-то могучего инстинкта, воля которого решает судьбу преобразования, судьбу самой трансформации:

¹⁶⁵ «Вдохновение – синтаксис поэзии, он конкретен, между прочим, в аллитерации.» («*Доктор Живаго*, с.683). Как видим прямая, совершенно недвусмысленная апелляция к К.Бальмонту, которого очень высоко ценила и М.Цветаева.

¹⁶⁶ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же, с179.

¹⁶⁷ Там же, с.179

¹⁶⁸ Там же, с.228

«...очень мало у нас... образцов той поэзии, самая сущность которой заставляет нас дать ей определение поэзии бесконечной. ...красота ее неоспоримо бессмысленна и горделиво иррациональна, как тон преданья, как форма догмата или авторитета.»¹⁶⁹

Откуда это название: «Сестра моя жизнь»? Скорее всего, оно было подсказано строкой из Вяч.Иванова. Проблема влияния Вяч.Иванова на Пастернака еще требует своего глубокого изучения.¹⁷⁰ Пока обратим внимание читателя на одно любопытное место из книги Вяч.Иванова, которую Пастернак не мог не знать; Иванов цитирует в своей книге Гете:

«Пусть всегда стоит свежая перед художником радостная роза жизни, изобильно окруженная *своими сестрами*, обложенная вокруг плодами осени, дабы она возбуждала свою явную тайной чувствование ее сокровенной *жизни*.»¹⁷¹

Фраза Гете несколько туманна, потому что трудно понять, что это за «роза жизни». Реальный цветок, или некий символ? Классицист, любитель ярко-пластических образов, Гете создает выразительную скульптурную композицию, у

¹⁶⁹ Борис Пастернак. *Николай Асеев*, там же, с.363

¹⁷⁰ Вот один из примеров этого влияния. Вяч.Иванов пишет:

«Провозглашение объективной правды, как таковой, не может не быть не признано реализмом; и так как стихотворение в то же время изъясняет реальное существо природы, как символа, другими новыми символами..., мы должны признать его относящимся к типу реалистического символизма.» (*Реалистический символизм*, в: *Родное и вселенское*, с.151). Между прочим, этот «реалистический символизм» очень напоминает «реалистический идеализм» Шеллинга.

Пастернак вторит своему старшему современнику:

«Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело.» (*Охранная грамота*, с.188)

То, что Вяч.Иванов называет «символом», Пастернак называет «метафорой». Из этой переключки суждений мы видим, что для обоих поэтов символизм есть эстетическая онтология; реальное бытие ирреального. Для обоих друидова роща есть некая сверхфизическая (но при этом абсолютно реальная, «онтологическая») реальность...

¹⁷¹ Вячеслав Иванов. *Реалистический символизм*, там же, с.153

которой, к сожалению, нет центра. С одной стороны, роза обложена плодами, своими сестрами, то есть кажется осязаемо зримой, материальной, с другой, говорится о ее «сокровенной жизни», а ведь тайна этой сокровенности в том, что она, в то же самое время, *есть жизнь других*, точнее в других и роза как-то расплывается, исчезает.

Не в подражание ли Гете Пастернак сказал: «мне совершенно безразлично, как называется сила, давшая книгу, потому что она была безмерно больше меня и поэтических концепций, *которые меня окружали.*»

Бессознательно тут восстанавливается композиция гетевского «натюрморта»: в центре роза жизни, а вокруг нее – плоды-сестры... Роза жизни – то самое *движение* неокантианцев, тот самый *ритм* Андрея Белого, эфирный свет Шеллинга, тот самый *образ* Пастернака, то есть те самые духовные силы, дающие (составляющие) энергетический импульс самой космической жизни. Вот о поэзии, которая есть *само пространство* этого импульса, его *материя* Пастернак и говорит как о «бессмысленной и горделиво иррациональной». Ты, поэт, - *там*, внутри этого мира и этим все сказано. Потом Пастернак отойдет от этого иррационализма, а вместе с ним, стало быть, и от притяжения своей ранней поэзии. Но это будет потом.

В любом случае, с помощью этой цитаты из Гете, мы , кажется, подошли к вопросу о лирическом (лирном, песенном...) герое раннего Пастернака. Это сокровенная жизнь в качестве внутреннего двигателя жизни внешней. Это *роза жизни*, сокрытый двигатель сущего... Она *стоит* перед глазами художника, но не в качестве цветка, а в качестве стремительно бегущего потока, в качестве шеллингианского *света*, того самого, который, с только ему свойственной скоростью, устремлен во все стороны сразу, и который есть *дух*...

Сестра моя – жизнь, и сегодня в разливе
Расшилась весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

Это жалобы одного из «плодов», который не просто лежит вокруг розы, но проникнут ее токами, активно

соучаствует в ее *движении*... Этот плод истинный собрат тому самому плоду, который в мандельштамовском «Камне» внимал немолчному напеву глубокой тишины лесной...

Что же касается «людей», то есть остальных плодов, им как-то не до поэтических настроений; они слишком заняты чем-то своим.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

Это плод наш думает про самого себя: ну что тут поделаешь, если я вот *такой*, не как все... Эх, кабы они знали, как это здорово – *поспевать за успехами природы*, за ее истинной глубинной жизнью, разве это плохо – быть стремительным и вездесущим как свет?..

Еще о восходах молодых
Весенний грунт мечтать не смеет,
Из снега выкатив кадык,
Он берегом речным чернеет.

Заря, как клещ, впилась в залив.
И с мясом только вырвешь вечер
Из топи. Как плотолюбив
Простор на севере зловещем.

Бодлер в переводе Вяч.Иванова: «Природа – храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами».¹⁷²

А взгляды потому «родные», что и человек уже и не совсем человек, а – *символ*, т.е. – человек перевоплощенный... Сквозь лес символических соответствий пролетает существо, *соответствующее* этому лесу, ибо оно уже не человек, но еще и не природа, оно из второго, трансцендентного пространства-времени: «Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, -

¹⁷² Там же.

подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки.»

Пастернаковские *сами впечатления* тоже перекликаются между собою, живут своей *образной* жизнью в сознании художника («пространном как ночь»). По своей структуре (незримой геометрии) все друидовы рощи одинаковы. «Поэт посвящает наглядное богатство своей жизни безвременному значению.»¹⁷³

Потому что этот поэт – демон, «образ»... Время очень важно для истории, для внешнего мира; в мире же сновидений времени нет. Почему, собственно, во сне так легко все теряет свои следы. Сознание живет инерцией исторического времени, а снящееся событие вписано в бесконечность, у него *по определению* нет конца... Во сне сознание наталкивается на свою зависимость от памяти, от *конечного*; высокая смертность явлений способна разбудить спящего... Недаром Пастернак говорил о поэзии как о «безумии без безумного».

Отчего прозрачны крыши
И хрустальны колера?
Как камыш, кирпич колыша,
Дни несутся в вечера.

Город, как болото, топок,
Струпья снега на счету,
И февраль горит, как хлопок,
Захлебнувшийся в спирту.

О чем символизм по Вяч.Иванову? «...мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем самые вещи..., о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая сущность...»¹⁷⁴

Вполне мандельштамовское – любите бытие вещи больше самой вещи. Любите розу жизни больше ее плодов, ибо тайна жизни не в них, а в ней...

И сады, и пруды, и ограды,

¹⁷³ Борис Пастернак. *Символизм и бессмертие*, там же. С.683

¹⁷⁴ Вячеслав Иванов. *Реалистический символизм*, там же, с.152

И кипящее белыми воплями
Мирозданье – лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.

Обращает на себя внимание тут кипящее бытие Бёме, и очень заметный лирный герой – легко скачущий Заратустра Андрея Белого: *ритм*... Раннего Пастернака надо читать, помня, что это скрытая правда о вещах, ими же о себе повествуемая...

В ключе символизма следует читать и «Доктор Живаго», роман, в котором, казалось бы, нет решительно ничего мистического. Даже поэтическая его концовка со всеми христианскими ее стихотворениями, казалось бы, звучит вполне «реалистично». Если роман читать в реалистическом ключе, то, например, стихи о Христе, со всей их пластовско-рыловской поэтикой, читаются как вполне «понятные» иллюстрации не только к роману, но и к самой Библии.

Однако, все ли так просто?

Работая над романом, Пастернак окончательно «порвал» все свои внутренние связи с режимом, который откровенно считал антинародным и злым. Как известно, поэт уже начал подвергаться официальной травле и только фраза Сталина «Оставьте в покое этого юродивого», спасла Пастернаку если не самую жизнь, то, во всяком случае, свободу. Не произнеси Сталин этой фразы, романа бы не было.

Казалось бы, автор романа – совсем другой человек, нежели тот, кто написал «Поверх барьеров» и «Сестру мою – жизнь». И дело тут не только в *прозе*, но и в поэтическом завершении романа. Стихи сильно отличаются от тех, какие писал Пастернак в молодости и о которых принято говорить «ранний Пастернак». Как мы знаем, сам Пастернак, часто говорил, что ранней своей поэзии он не любит. Вернемся к его пассажи о ласточке-салангане, точнее, к продолжению этого пассажа:

«...я был молод и не знал, что это не охватывает судьбы гения и его природы. Я не знал, что его существо покоится в опыте реальной биографии, а не в символике, образно преломленной. Я не знал, что... ..его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чувства.»¹⁷⁵

Но тут нам следует быть чрезвычайно осторожными, ибо тут же, говоря о гениальном художественном сознании, которое не удовлетворяет «символика, образно преломленная», Пастернак пишет:

«Замечательна одна его особенность. Хотя все вспышки нравственного аффекта разыгрываются внутри культуры, бунтовщику всегда кажется, что его бунт прокатывается на улице, за ее оградой. Я не знал, что долговечнейшие образы оставляет иконоборец в тех редких случаях, когда он рождается не с пустыми руками.»¹⁷⁶

Что это значит: не с пустыми руками? Когда иконоборец рождается с художественным талантом, или когда он понимает, что протест его есть прежде всего повышенное чувство этической ответственности... Смутность этого места обусловлена, видимо, некоей внутренней растерянностью автора. Он и сам не знает, что именно является определяющим в эмоциональном воздействии художественного образа: этическая взволнованность художника или эстетическое переживание явления... Этическое пронизано эстетическим и наоборот: эстетическое есть выражение этического. Но что же, все-таки, сначала?..

Обратимся к Блоку, в жизни которого тоже был период, когда он, как ему казалось, отошел от символизма. Чистый эстетизм символистских форм («образно преломленная символика») слишком противоречил впечатлениям от грубости и глупости жизни. Блок пишет поэму «Возмездие», но закончить ее не может. При всей своей талантливости она лишена чисто бодлеровского «благоухания цветов и запахов», того, что так типично для лучшего Блока... Как известно все кончилось скандальными «Двенадцатью», чисто символистской поэмой, в конце которой *образ* Христа, вылепленный снежной метелью,

¹⁷⁵ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же. С.208-209

¹⁷⁶ Там же, с.209

изрядно напугал собой полугероев революции. В своем докладе 1911 года Блок говорил:

«При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Это – совершенно естественное явление, конечно, лежащее в пределах символизма...»¹⁷⁷

Казалось бы, какой может быть символизм при «возвращении к жизни», то есть при покидании того самого внутреннего города, жители которого общаются между собой, не соприкасаясь с «внешним» населением? Символизм и общественное служение? Блок оказывается в таком же сложном, двойственном положении как и несколько позже Пастернак. Что же происходит с поэтами?

Продолжим пассаж из Пастернака:

«Когда папа Юлий Второй выразил неудовольствие по поводу колористической бедности сикстинского плафона, то в применении к потолку, изображающему создание мира с полагающимися фигурами, Микеланджело, оправдываясь, заметил: «В те времена в золото не рядились. Особы, здесь изображенные, были людьми небогатыми».

Вот громоподобный и младенческий язык этого типа.»¹⁷⁸

Но разве колористическое богатство не может ужиться с сюжетом о бедности? Пастернак тут смешал совершенно разные понятия, что, в то же время, вполне объяснимо. Он не хотел называть вещи своими именами. Дело было не в Микельанджело и папе римском, а в непосредственно переживаемой действительности, против которой Пастернак *бунтовал*, переживая очень сильную и длительную вспышку «нравственного аффекта», такую сильную, что ему уже было, как ему казалось, не до символизма...

Из письма Пастернака к З.Ф.Руофф «Мне хочется... дать вам понятие о романе, вернее, о его духе... Это мир... прозы... приближенной к земле и бедности, к бедственным положениям, к горю...»¹⁷⁹

¹⁷⁷ Александр Блок. *О современном состоянии русского символизма*, в: *Собр.соч. в бтт.*, т.5, Москва 1971, с.331

¹⁷⁸ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, с.209

¹⁷⁹ Борис Пастернак. *Доктор Живаго*, Комментарии к роману, там же, т.3 с. 677

Что речь идет не просто о «бедности», но о чудовищном, неопишемом горе, становится очевидно из записок З.А.Масленниковой, которая приводит следующие слова Пастернака о его поездке на Урал зимой 1929/30 года:

«...То, что я там увидел, нельзя выразить никакими словами. Это было такое нечеловеческое, невообразимое горе, такое страшное бедствие, что оно становилось уже как бы абстрактным, не укладывалось в границы сознания. Я заболел. Целый год не мог спать.»¹⁸⁰

Горе не укладывалось в границы сознания, оно было уже «абстрактным». Оно требовало для своего вмещения еще какого-то сознания; какой-то дополнительной «ёмкости», дополнительного измерения. Это потрясение, пережитое поэтом, казалось бы, погруженном во внутреннюю жизнь своей бодлеровски отвлеченной реальности, перекликается с опытом Блока, который остро переживал социальные неурядицы России, предвидя потрясения и известное наказание, ожидавшее художников, беспечно веселящихся на предсмертном культурном пиру отечества.

«Подвиг мужественности должен начаться с послушания. Сойдя с высокой горы, мы должны уподобиться арестанту Рэдингской тюрьмы:

Я никогда не знал, что может
Так пристальным быть взор,
Впиваясь в узкую полосу,
В тот голубой узор,
Что, узники, зовем мы небом
И в чем наш весь простор.»¹⁸¹

Это после-то лиловых и золотых миров блоковского зазеркалья! Здесь Блок тоже говорит о *нравственной* ответственности художника и перед собой и перед «народом».

В свете этой Рэдингской тюрьмы Блок начал писать «Возмездие»; под воздействием новой реальности, под ее давлением быть «простым и понятным»... Пастернак начал

¹⁸⁰ Там же, с.644

¹⁸¹ Александр Блок. *О современном состоянии...*, там же, с.336

писать и «Спекторского», и «Лейтенанта Шмидта»¹⁸²... Однако, ни Блок, ни Пастернак не смогли преодолеть живущего в них символизма. Именно символизм оказался тем дополнительным измерением, которое могло вместить в себя невероятное и страшное переживание...

Пастернак: «Я, как угорелый, пишу большое повествование... ..в форме романа... ..шире и таинственнее, с жизненными событиями и драмами, ближе к сути, к миру Блока...»¹⁸³

Весьма знаменательно это «ближе к сути (к той самой? к живой?), к миру Блока».

О Юрии Живаго: «Этот герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским, и когда я теперь пишу стихи, я их всегда пишу в тетрадь этому человеку Юрию Живаго...»¹⁸⁴

Как видим, Блок был, можно сказать, непосредственно замешан в создание романа.

Пастернак:

«Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно – губка.

Они вообразили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться.

Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия.»¹⁸⁵

Все это очень перекликается с докладом А.Блока «О состоянии русского символизма», в котором читаем:

«...Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть – прежде всего – ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе.»¹⁸⁶

Самоуглубление и духовная диета сродни пастернаковским «всасыванию и насыщению»...

¹⁸² Надежда Мандельштам: «Пастернак в поэме «Спекторский» неотличим от поэмы конца XIX века». Мандельштам, Книга Третья, с.89.

¹⁸³ *Комментарии к Доктору Живаго*, там же, с.651

¹⁸⁴ Там же, с.660

¹⁸⁵ Борис Пастернак. *Несколько положений*, там же, т.4, с.367

¹⁸⁶ Александр Блок. *О современном состоянии...*, там же, с.334 и 336

В докладе Блок говорит о «младенце», а Пастернак, как мы помним, говорит о «детстве» («На меня большое влияние в *детстве*... оказали символисты»), но главное, конечно, это его пример с неким гениальным «подростком», который живет своими необычно яркими впечатлениями...И разве Юрий Живаго, после всех пережитых им потрясений и перепитий, отдалившийся от мира, не напоминает нам большого ребенка, человека, совершенно погруженного в свою внутреннюю жизнь, отрешенного от суеты «мира сего»?

Пастернак об искусстве:

«Оно показывается, а оно должно тонуть в райке, в безвестности, почти не ведая, что на нем шапка горит, и что, забившееся в угол, оно поражено светопрозрачностью и фосфоресценцией, как некоторой болезнью.»¹⁸⁷

Любопытны эти «почти не ведая», или «раек». Раек есть понятие балаганное, это толпа, шум, буйная реакция. Искусство «прячется», но не где-нибудь, а в «райке», то есть прячется с заведомой безуспешностью; оно *почти* не ведаёт о балаганности своей природы и это «почти» указывает на то, что элемент балаганности неразрывно смешан с «самоуглублением» и «духовной диетой».

Блок прямо говорит, что художники-символисты променяли искусство на балаган. Пастернак выражается дипломатичней, осторожнее. У него художник прячется в «райке» и там «фосфоресцирует». Так прячется в самой гуще Москвы, в ее центре, Юрий Живаго, светясь глубоким своим талантом. Фосфоресцирует и душа Блока:

«Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе золота и синевы уже брезжит иное...»¹⁸⁸

Символизм – прозревание «иных миров»; символист не боится смотреть *сквозь* предметы; он словно *дух* (пастернаковский «образ») «попеваёт за успехами природы», проносится сквозь эти самые предметы, любя бытие вещи больше ее самой: «...быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно

¹⁸⁷ Борис Пастернак. *Несколько положений*, там же, с.367

¹⁸⁸ Александр Блок. *О современном состоянии...*, там же. С.339

непохожих на этот мир, только страшно влияющих на него...»¹⁸⁹

У Пастернака, захваченного романом, читаем: «...у меня от пролетающих дней и недель свист в ушах.»¹⁹⁰

Не менее интересна фигура Маяковского для понимания поэтики романа. Весной 1914 года Пастернак встретил Владимира Маяковского и с этой встречи началась их дружба, в которой не все было гладко, но значение которой в творческой жизни Пастернака трудно переоценить.

"Мы шли с Маяковским по Литейному, он мял взмахами шагов версты улиц, и я, как всегда, поражался его способности быть чем-то бортовым и обрамляющим к любому пейзажу. Искристо-серому Петрограду он в этом отношении шел еще больше, чем Москве.»¹⁹¹

В этой фразе удивительна характеристика Маяковского как явления, которое может быть "бортовым и обрамляющим к любому пейзажу". На фигуре Маяковского как бы замыкается пейзаж, в этой фигуре пейзаж обретает значение, эта фигура является и центральной точкой пейзажа, и очерчивающим его контуром («Поэт никогда не существо, но условие для качества»). Для Пастернака Маяковский не был "существом", он был *условием для качества*.

Еще в пору увлечения музыкой, подростком, Пастернак буквально боготворил Скрябина. И вот это обожествление композитора Пастернак перенес на Маяковского. На той же странице "Охранной грамоты", чуть ниже, читаем: "Еще естественнее, чем в столицах, разместились мои мысли о нем в зимнем полуазиатском ландшафте "Капитанской дочки", на Урале и в пугачевском Прикамьи.» А вот и еще: "Когда очередь дошла до Маяковского, он поднялся, ... и принялся читать "Человека". Он барельефом, каким я всегда видел его на времени, высился среди сидевших и стоявших..."¹⁹²

В стихах Пастернака "барельефом на времени" проступает именно *человек*. Как уже говорилось выше, взгляд поэта на Маяковского был обусловлен не только талантом Маяковского, обаянием его личности, но и самой спецификой

¹⁸⁹ Там же, с.333

¹⁹⁰ Комментарии к *Доктор Живаго*, там же, с.651

¹⁹¹ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же, с.226

¹⁹² Там же, с.230

пастернаковского взгляда на человека; суть этого взгляда заключалась в том, что своего слияния с природой, своего совпадения с ее тайной человек достигает, превратившись в *образ*. Вот эпиграф к стихотворению «Памяти демона», которым открывается «Сестра моя - жизнь»:

«Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, тогда в движении бури мне видятся, девочка, твои черты.» Это отрывок из Ленау. Можно сказать, что небо тут как бы «складывается» в барельеф, в портрет человека. Подобных мотивов в поэзии Пастернака можно найти немало.

Почему этот момент для нас чрезвычайно важен? Потому что здесь, в этом слиянии человека и природы, в этом «портретном образовании» возникает нечто *третье*, то самое, что Пастернак называет «образом»; в «образе» происходит «сцепление», навстречу друг другу устремляются человек и природа... В результате «сцепления» возникает новая реальность, чисто духовный пейзаж, который в силу своей абстрактности, как говорил Д.С.Лихачев, - труден «для понимания»...

М.Цветаева:

"За сетчатку пастернаковского глаза протекает - течет потоками - вся природа, проскакивает порой и человеческий фрагмент (всегда незабвенный), за нее никогда еще не проникал ни один человек в целом. Пастернак и его неизменно растворяет. Не человек, а человеческий раствор"¹⁹³

Пастернак превращает человека в *образ*; образ, это человеческий портрет, сложенный из «фрагментов» природы и самого человека... Один из основных поэтических принципов Пастернака – мозаика... «Доктор Живаго» - мозаичский портрет и Есенина (роман полон пейзажей в абсолютно есенинском духе), и Маяковского, и Блока, и самого Пастернака...

"Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой

¹⁹³ Марина Цветаева. *Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)*, в: Марина Цветаева. *Об искусстве*. Москва 1991, с.302

действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг.¹⁹⁴

Природа хочет походить на свободную субъективность, а человек на природу. Успех этой взаимоустремленности рождает *образ*... В романе "Доктор Живаго" главный герой говорит о себе:

«Я помешан на вопросе о мимикрии, внешнем приспособлении организмов к окраске окружающей среды. Тут, в этом цветовом подлаживании, скрыт удивительный переход внутреннего во внешнее.

Я осмелился коснуться этого на лекциях. И пошло! "Идеализм, мистика. Натурфилософия Гете, неощеллингианство».¹⁹⁵

Внешнее переходит во внутреннее и наоборот; природа прячет в себе живое от самой себя, а живое «маскирует» себя природой, чтобы та помогла ему спастись от нее же... Сквозное сцепление...

Шеллинг: «Показать, как каждый последующий процесс все более приближается к сущности природы, пока наконец при высшем разделении сил не открывается *глубочайший внутренний центр*, является задачей завершенной натурфилософии.»¹⁹⁶ (93.971)

Глубочайший внутренний центр открывает глубочайшее разделение сил. Слияние сил мимикрирует под разделение, а разделение мимикрирует под слияние сил. Встречный бег совершается на всех уровнях. От горизонта до горизонта природа соединяется в образ Маяковского. Но этот *образ* не остается неподвижным, он вибрирует («аллитерирует», «ритмизирует»), он полон внутреннего встречного движения; Маяковский оборачивается Есениным, Есенин Блоком, Блок доктором Живаго, Живаго Христом и так далее... «Вдохновение – синтаксис поэзии, он конкретен, между прочим, в аллитерации.»

Это не просто ссылка на Бальмонта, которого Пастернак ставил чрезвычайно высоко, это и портрет *образа* тоже; образ ритмично вибрирует, аллитерирует...

«Я очень любил раннюю лирику Маяковского...

...Вам ли понять, почему я, спокойный,

¹⁹⁴ Борис Пастернак. *Символизм и бессмертие*, там же, с.683

¹⁹⁵ Борис Пастернак. *Доктор Живаго*, там же, с.402

¹⁹⁶ Фридрих Шеллинг. *О конструкции в философии*, в: *Фридрих Вильгельм Шеллинг, Сочинения*. Москва 1998, с.971

насмешек грозою
душу на блюде несу
к обеду идущих лет...

Нельзя отделаться от литургических параллелей. „Да молчит всякая плоть человека и да стоит со страхом и трепетом, ничтоже земное в себе да помышляет. Царь бо царствующих и Господь господствующих приходит заклатися и датися в снедь верным“.¹⁹⁷

Это как литургические, так и «аллитеративные» параллели; эти параллели – результат «встречного бега». Только образ поспекает за успехами природы; только растворение человека в природе, его «мимикрия» «под предметы вокруг», когда «плоть человека» молчит, только тогда-то и начинает заговаривать *образ*... В этих строках перед нами не столько Маяковский, как *что-то другое* по отношению к нему. И вот это *что-то другое*, опять превращается во что-то новое, и т.д., до бесконечности...

Что все это значит для нас, как читателей романа? Символическая его суть открывается тому, кто в Юрии Живаго угадывает и самого Пастернака, и Блока... Что касается Маяковского, то сегодня увидеть его сквозь роман представляется трудным, если не знать о том, как воспринимал Маяковского сам Пастернак. Есенин открывается нам в изумительных и многочисленных пейзажах, которые «лепят» собой образ доктора, буквально сотканный из литургического восторга перед космической красотой природы... В свете этого символизма совершенно поразительны страницы, когда за минуты до своей смерти, Живаго едет в переполненном трамвае, параллельно которому по тротуару проходит старая женщина в лиловом платье, некогда знакомая поэту; она то отстает от трамвая, который еле тащится по пыльному и жаркому городу, то опережает его... В своем странном лиловом платье она - некая таинственная карикатура на блоковскую Незнакомку, и, в то же время, очевидный и жуткий символ смерти...

Одним словом, через каждую строку романа нужно пропустить электрический ток *бесконечности*; реалистически выписанные картины надо читать так, будто они написаны сквозным сцеплением снежной метели или капелек облачных паров... Этот мир пористой материи состоит из ветра и

¹⁹⁷ Борис Пастернак. *Люди и положения*, т.4, стр. 334-335

блоковских снежинок, тех самых, из которых вылепился Христос; тут все *неправда*, та высшая неправда, которую вещает нам всякое истинное искусство:

"Что делает честный человек, когда говорит только правду? За говорением правды проходит время, этим временем жизнь уходит вперед. Его правда отстает, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек?"¹⁹⁸

Стихи, завершающие роман, нужно читать, чтобы они звучали так, будто исходят не от человека, а от *образа*, от *розы жизни*, от *ритма* Андрея Белого...

«Какое странное слово: Бог... Разве не означает оно чего-то, что существует над всем, что реально, ... Правда? Тогда я говорю не об этом. Я думаю не о предпоследнем Боге, а о последнем.»¹⁹⁹

Бог тоже вибрирует, «аллитерирует»; красота есть момент аллитерации во вселенском торжестве *ритма*; из символистского ритма соткан и Бог, он устремляется себе навстречу, не поддаваясь никакому определению, не охватываясь никаким сознанием, не в силах догнать самого себя... В момент аллитерации (высшего ритмического напряжения), мы вдруг ощущаем Его присутствие, о чем, собственно, и все искусство... В этот момент у поэта складываются строки, а в сердце читателя возникает ни с чем несравнимое волнение:

Гул затих, я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моем веку.

Это говорит не Гамлет, и не сам поэт, это говорит Бог, причем *последний*. Это аллитерирует ритм вселенной... Это звучит отдаленная музыка Блока, это звучит вселенская мысль («Лучше мысль, а не человек. Потому что человек – это тоже доля сновидения, с которым справилась мысль»²⁰⁰).

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.

¹⁹⁸ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же, с.179

¹⁹⁹ Борис Пастернак. *Пробудиться – это не всегда...*, в: там же, т.4, с.758

²⁰⁰ Там же, с.757

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси...

В *этом* Боге растворены не только Блок и Маяковский,
Пастернак и Гамлет, в Нем растворен и Он Сам тоже...

К.И. Чуковский:

«А роман, как говорит Федин: «гениальный».
Чрезвычайно эгоцентрический, гордый, сатанински надменный,
изысканно простой и в то же время насквозь книжный –
автобиография великого Пастернака»²⁰¹.

Великого Пастернака, живущего в друидовой роще
символизма, бегущего себе навстречу: «...быть художником –
значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно
непохожих на этот мир, только страшно влияющих на
него...»

Морозная ночь походила на сказку,
И кто-то с навьюженной снежной гряды
Все время незримо входил в их ряды.
Собаки брели, озираясь с опаской,
И жались к подпаску, и ждали беды.

По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незрими́ми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.

Кажется, Пастернак согласен и с Шеллингом, и с
Гегелем. Ну да, конечно, Шеллинг совершенно прав, какие же
там «поры»? С ними, действительно, никакой материи не
останется, ничего не увидишь, не почувствуешь... Хотя, знаете
ли, с другой стороны... Вот эти самые *следы на снегу*... Они ведь
тоже, мм, что-нибудь да значат...

...Не правда ли?..

²⁰¹ Комментарии к *Доктор Живаго*, там же, с.678