

Философско-поэтическая
мысль русского символизма

Philosophical and Poetic
Thought of Russian Symbolism



VICTOR DMITRIEV

UNIVERSITY PRESS  OF THE SOUTH

VICTOR
DMITRIEV

ФИЛОСОФСКО-ПОЭТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ
РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Philosophical and Poetic Thought
of Russian Symbolism

P.U.I.
UNIVERSITY PRESS
OF THE SOUTH

2010

Copyright 2010 by Victor Dmitriev.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the Publisher.

Published in the United States by:

University Press of the South
128 South Dupre
New Orleans, LA 70119 USA

E-mail: unprsouth@aol.com

Phone: 504-312-9872

Visit our award-winning web pages:

www.unprsouth.com

www.punouveaumonde.com

Acid-Free Paper.

Victor Dmitriev.

Философско-поэтическая мысль русского символизма.

Philosophical and Poetic Thought of Russian Symbolism.

First published in Poland by INSTITUT FILOLOGII POLSKIEJ AKADEMII
PODLASKIEJ (Siedlce, 2008). ISBN: 978-83-87845-65-0.

First Revised Edition in the USA. In Russian. In English (Preface).

xx + 526 pages. Bibliography and Index.

Cover illustration: "Centaur." Fragment of sculptural group. © A.J. Dmitriev, 2009.

Courtesy of a Private Collection. Reproduced with Permission.

Cover design by Rosana Sánchez.

1. Russian Studies. 2. Symbolism 3. Osip Mandelstam. 4. Velimir Khlebnikov.

5. Boris Pasternak. 6. Mikhail Bakhtin. 7. Nikolai Berdiaev. 8. Aesthetics.

9. Russian Futurists. 10. Philosophy.

2010

ISBN: 978-1-931948-91-3

*To my Daughter Anne
with love and respect.*

СОДЕРЖАНИЕ

Preface.....	vii
Предисловие.....	xi
<i>Часть Первая. Акмэ</i>	1
Чет и нечет.....	3
Эпифания формы.....	15
Воля к ритму.....	28
Орфей спускается в Ад.....	43
Звездная канитель.....	62
<i>Часть Вторая. Correspondances</i>	83
Эолова арфа.....	85
<i>Часть Третья. Обратимость</i>	177
Встречный бег.....	179
Не зачерпнув воды.....	211
Сквозное сцепление.....	243
<i>Часть Четвертая. Контрапункт</i>	267
Воля к театру.....	268
<i>Часть Пятая. Непонятные вазы</i>	341
Безусловно существе.....	343
Под магической луной.....	353
Дательный падеж.....	362
Хроматическое письмо.....	370
Обратная утопия.....	379
Ненужное Я.....	383
Подпоручик Кижее.....	391
Объять необъятное.....	410
Такая онтология.....	420
Джа-манай, джа-манай.....	429
<i>Часть Шестая. Таинственный карла</i>	435
Аполлон и мышья.....	437
Синяя Борода.....	454
Мережковский и черт.....	466
<i>Вместо заключения</i>	491
Утро символизма.....	493
<i>Библиография</i>	517
<i>Именной указатель</i>	521

Preface.

In the mid-nineties I began writing a book about Osip Mandelstam. As I burrowed deeper into the material at hand, I grew to understand that Mandelstam was a symbolist poet and so my entire work took an unexpected turn, which made it vastly more interesting of me personally. I embarked on a risky and polemical tack which was to create some rather complicated problems for me. In order to convince others of that which seemed self-evident to me, it became necessary to delve deeper into a seemingly boundless mass of material. As my investigation into this material deepened, I focused more and more on the realization that it was necessary to write a book not about one poet, but about Russian symbolism in general, about the philosophico-poetical nature of Russian symbolism. Although much ink has been spilled in attempts to establish that Mandelstam was an acmeist, it turns out that he was in fact – a Symbolist.

One will retort: what difference does it make whether he was an Acmeist or a Symbolist? A poem either moves us or else we remain indifferent to it. Who needs all these categories? It would seem that no one needs them. But if we were to answer in that way, then another question would logically ensue: who needs poetry? Who needs this complicated form of expression, this conscious encryption of one's feelings, which is at one and the same time a decryption of our sensations and an attempt to break their spell. If we accept at face value the notion that poetic form is abstract and requires for its better understanding a certain concentration of spiritual powers which can open up before us a marvelous opportunity to savor those lofty and joyous experiences which only poetry affords, then who would not agree that poetry is a form of generalization and a vehicle for creating some new reality? Reveling in its own complexity and in its uniqueness, poetry, at one and the same time, wants to know and to understand itself. However, for this to happen multifarious reflections of poetry itself are required. When we haze into a mirror, we all become a little bit narcissistic. In this sense poetry is no different from us and, like us, it wants to know the truth about itself.

Poetry is unique, but its goal is to endow the soul of the *Other* with this selfsame uniqueness. It wants to resolve the mystery of this contradiction not within itself, but in abstract theoretical contemplation. The terms “acmeist”, “symbolist”, “futurist” and so on produce in the

reader (for he too is a scholar, a theoretician) a certain investment, a degree of involvement in poetry's internal process of self-definition. The reader wants to partake in the traits of unrepeatability with which poetry is imbued, the motley aroma of aesthetic abstraction with which it is permeated.

In this way it becomes clear that like a magnet poetry attracts to itself a whole row of philosophic truths – picturesque, music, philosophic images. They are attracted to poetry by no other than their own existence in it. These images in turn are surprised to recognize their own preexistence in poetry. So, having taken in residence in the understanding soul of the ideal reader (in this case we are referring the present book), poetry joyously perceives itself crystallizing some new, complex, more interesting and more profound reality which in many ways derives from that same *Other*, in whose unique image it was primeval forged, somewhat at the expense of its own narcissism.

In this sketch I have unwittingly given the reader a plan of my book, more precisely a plan of my plan, the idea of my idea... Here is the objective from which I drew inspiration: to show how poetry, in the process of shaping itself into “symbolism”, regally and humbly discarded those accents, colors, sounds, images, and thoughts which are intrinsic to it, but also those elements of prose fiction, philosophy, music, and painting which are external to itself. I must beg the reader's indulgence, since for me philosophy is also an art-form. It is the art of justifying each creative thought and every creative activity. Philosophy more than a science, more than an aesthetic system, more than a gnoseological tract – philosophy is that pillar on which rests poetry's unique creative form rejoicing in its very uniqueness. The power of this pillar resides in its dual province from both the intimately individual world of internal experience and from the realm of universality. A poet must need to be both a philosopher and an artist. In fact poetry is a form of philosophizing – any genuine philosophizing is an art-form.

This is why the pages of my book bristle with references to Kant, Hegel, Nietzsche, Bergson, and Soloviev. They all unavoidably came to the support of Symbolism. Thanks to the infusion of these philosophic essences it becomes clear that Symbolism includes Khlebnikov (known as the leader of the Russian futurists, but also Boris Pasternak and Osip Mandelstam. Furthermore, we discern symbolist roots in the work of Mikhail Bakhtin and Nikolaj Berdiaev, that is: in the work of those very theoreticians who were professional thinkers.

To put it briefly: the philosophico-poetical thought of Russian Symbolism is Russian art's process of reflection about itself – thought, dissolved into the myriad forms of art itself. This thought which informs all art is like salt except that this salt cannot be released. Without that “water” in which this salt is suspended – it simply does not exist. Hence the volume of this work – no sort of theoretical proof could exist without citing many lines of verse and philosophy. Art itself is called upon to be the chief witness. It is in the forms of art itself that creative tendencies encounter other quests, discoveries, and kindred mistakes. This book is a diagnosis of the theoretical definition of this sort of relationship.

And yet let us attempt “to release this salt”, let us strive to provide our own theoretical definition of symbolism in a nutshell: - Symbolism is that very relationship to aesthetics whereby the latter is understood as a certain indubitably extant reality, as something material. In Symbolism aesthetics becomes palpable, materialized, visible, audible, but only for the ear and for the eye of the Symbolist, that is to say for that person whose aesthetic consciousness is focused on a certain type of reflection or on a willing alienation of the self from the material nature of the world to which we are accustomed. The creative world of the Symbolist is full of colors that speak, sounds that remain mute, truths which flow into one another. Whoever delves into Symbolism fathoms the world of *esoteric* aesthetics. In this way he willingly submits to a certain symbolic transfiguration of his own bodily substance, a metamorphosis which determines a change in the very structure of the external world. I wrote about this in greater detail in my first book “The Silver Guest”. Neither European, nor Russian Symbolism conceived of anything new, it had all existed long before. But it was precisely through Symbolism *as a great movement in world art* that such an approach became the everyday practice of art. Symbolism, it would appear, is the willful effort of the World-Spirit to transcend one of its forms into the *practice* of art. It is quite obvious that this sort of revolution was accompanied both by great accomplishments and great losses. But that is another story. The underlying thesis of this whole book is the notion that Symbolism never died, nor evaporated, but that, rather, it lives on in the form of contemporary modernism and postmodernism. The development in both of these directions influenced my understanding of Symbolism so much that I now prefer to use the term “futuro-symbolism”. And we should remember that the task of this book is not to preach any revolutionary truths about Russian Symbolism, nor to reiterate what it was and how it should be understood. It is by now a little bit late for all

of that. Rather we aim to show how its philosophic-poetical bases manifest themselves to us today.

By the way, we were allowed just two words... If these two words had sufficed to define Russian Symbolism from a theoretical vantage point, then we would not have needed to write such a thick tome. Any preface is like a door: it allows us to enter the dwelling place but does not accompany us into its chambers. It stays in its own place awaiting the next visitor, ready to pause before it in reflecting about whether or not to open this strange yet inviting door.

To enter or not to enter?

In 1970 I graduated from the Theatre Arts Department of Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography. In 1990 I received a Doctoral Degree in Russian literature from UCLA from my dissertation about the lyrical hero in the poetry of Konstantin Balmont. I have been Professor at Oklahoma State University since 1989.

Acknowledgements.

I would like to express my deepest gratitude to my friends and colleagues for the help they have given me in my work on this book.

I thank Dr. Keith Tribble for editing this preface.

I am especially grateful to the Institute of Polish Literature at Podliasky Academy in Siedliece for their beautiful printing of the first edition of this book. I also extend my thanks to Oklahoma State University for its continued financial support of the publication of my scholarly work and in particular for its support of this present undertaking.

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» (прозрением). 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 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 такового сводился анализ «Камня».

Когда имя этому пространству-времени было найдено (читатель найдет его в книге), то тем интереснее стала задача

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...

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: применение формально-логических законов к этому бурному кипению понятий, практически, 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 Мандельштам» 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 Мандельштам, 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

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

мысли, будто Мандельштам – 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 Мандельштаме, а в символизме как *эзотерическом учении*, как в сущностной глубине самого процесса. Там и Мандельштаму находится место и всем остальным символистам, и футуристам тоже. Конечно, там было место и для акмеистов тоже, ибо у каждого из них можно найти символистское письмо, но уж так сложилось, что акмеистов воспринимают как некую оппозицию символизму, в чем я лично вижу более «политический» момент, нежели наличие каких-то реальных разногласий. Тем не менее, факт размежевания чрезвычайно интересен. Я не вдаюсь в подробности, но касаюсь этой темы в связи с судьбой Мандельштама. В общем-то, акмеизм представляется мне более романтизмом, нежели символизмом, кто знает, может, в будущем я займусь этой темой вплотную, она представляется мне чрезвычайно интересной.

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

Ю.Левин, пожалуй, больше и проникновеннее других потрудившийся над Мандельштамом..., приходит к заключению, что Мандельштам – «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 «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

³ Там же, стр. 273-274

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 экспериментаторам⁴. Я постарался в своей книге быть и тем и

⁴ Наверное, было бы справедливее говорить в данном случае не о физиках-теоретиках и физиках-экспериментаторах, а о критиках и филологах (если под последними подразумевать «чистых» теоретиков и «чистых» историков литературы). Казалось бы, что совершенно очевидно: критик не может не быть, в то же время, и теоретиком (филологом), а филолог не

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, таковое связано с *неприятием*⁵. 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

может не быть критиком. Тут возникает вот какой вопрос: а насколько критическое суждение научно? Где проходит граница, отделяющая *свободу* критического (т.е. во многом субъективного, вкусового) суждения от *необходимости* чисто научного заключения?

⁵ См. мою книгу «поЭТИКА», главу «Карнавал диалектики», СП, 1993.

интересно показать тонкость и глубину брюсовской мысли, как поэтической, так и теоретической. Его сомнительный роман с советской властью очень испортил 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, например, мог не любить Соловьева по той же причине, по какой недолголюбил и Белого: за то, что Соловьев был слеп к собственно *символистской* своей природе, к коварной диалектике своей души, суть которой состояла в «напаках-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 Мандельштаму⁶; тут читатель и найдет мою полемику со школой К.Тарановского.

⁶ Пусть читателя не удивляет вся эта «смесь». В предисловии всего не объяснишь, а что касается соседства Мандельштама с футуристами, то

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 браться 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 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 зарождение 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.

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).

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 неизбежно вытекает из общего хода вещей, что является логически неизбежным выводом из главного символистского постулата об автономии эстетического, о его мистической энергии, способности *заменить* 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, Музыка 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.Титова⁷, А.В.Тамарченко, Б.О.Костелянец, Л.О.Гительман, Ю.Н.Чирва, Т.А.Марченко, М.М. Молодцова, Л.Г. Пригожина, Б.А.Смирнов, И.И.Шнейдерман. Я упомянул только тех педагогов, у которых мне довелось 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.А.Пурцеладзе, Б.Смирнов-Несвицкий, В.Чистякова).

Итак, повторяю, это был институт *Театра*, 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 историком и критиком. 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...⁸ 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

⁷ 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.

⁸ 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 лингвостатистического комментаторства, которое, почему-то, упорно верит в свою принадлежность к области *художественного* анализа.

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 которыми обсуждаются миллионы тем... Хочу выразить глубокую благодарность и признательность проф. Екатерине Федоровне Филипс-Джузвиг, Леониду Перловскому, Диане Виньковецкой, Вячеславу Габриэлову. Помнится, В.Габриэлов совершенно поразил меня фразой о том, что 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 богатейшие библиографические материалы, которые десять лет лежали на моих полках, а он даже не спрашивал о них, терпеливо ожидая, когда же я их верну.

Геннадий Красухин очень поддержал меня тем, что печатал на страницах своей газеты «Литература» (Москва). 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 нее».

Благодарен своему Государственному Оклахомскому Университету за академический отпуск, во время которого и началась работа над книгой. Благодарен за финансовую помощь, оказанную университетом в переиздании книги.

Нет слов, чтобы выразить мою благодарность Институту Польской Филологии при Подлясской Академии в Съедльце за первое издание этой книги. Особую признательность хочу выразить проф. Роману Мниху, редактору издания, и проф. Дануте Шимоник.

В заключение могу сказать одно: при переиздании книги я лишь слегка коснулся нескольких абзацев. Зная себя, боялся, что всякое углубление в текст «по новой», приведет к такой отсрочке переиздания, что придется надолго забыть о работе над книгой, которую я пишу сейчас и в которой, быть может, мне удастся пойти дальше того места, где я поставил точку вот в этой книге. Я и сам вижу, что есть и противоречия и нерешенности, но меня примиряет с этой картиной одно очень важное открытие: любая книга, - большая или маленькая, - это всегда полидиалогическая конструкция, это всегда *речь*, пламенное обращение к читателю внутреннему и читателю внешнему... Не «параллелепипед», не стройный и ловкий «кирпич», а именно *пламя*, живое, движущееся, колышющееся... Окончательно упорядочить его невозможно. После этой книги я читаю все научные работы совсем иначе: прозревая в каждой из них довольно сильный момент импровизации, *пламенности*, чувства... Если раньше, находя противоречия в том или ином научном тексте, я рассматривал их как трещины в стенах постройки, то теперь рассматриваю как развитие мысли, чье разнонаправленное движение живет идеей синтеза уже в начальный момент своего возникновения, т.е. прежде всего, стараюсь примирить найденные противоречия в пользу автора. В этой книге такого «альтруистического» настроения не то, чтобы не было вовсе, но, просто, могло бы быть и побольше. Делаю все возможное, чтобы в книге, над которой работаю сейчас, это мое новое отношение было очень заметно.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

АКМЭ

*А ты знаешь, что писать облака – почти самое трудное?
С.Бетехтин-Талепоровский, художник.*

ЧЕТ И НЕЧЕТ

*И если наши губы отравлены в поцелуе,
Хотя и пытаешься ты порой противоречить, -
Это потому, что когда-то у стен Ветилуи
Два ассирийских солдата играли в чет и нечет.*

В. Брюсов

В моей будущей книге – *Me eum esse* (Это - я) - я надеюсь свести действительность к роли простой модели художника; я надеюсь создать поэзию, чуждую жизни, воплотить настроения, которые жизнь дать не может, - писал совсем молодой Валерий Брюсов. - Вместе с тем - продолжает он, - я думаю, что в этой будущей книге моя поэзия найдет свои собственные краски, свои собственные формы¹.

Это можно уточнить следующим образом: моя поэзия найдет *мои собственные краски, мои собственные формы*... Своеобразие этих форм было в их несобственности. Они были Брюсовым, а Брюсов был ими. На эти формы претендовать не мог *никто*... Они жили своей самостоятельной жизнью...

Прологу своей книги «*Juvenilia*» поэт предпосылает эпиграф из Малларме, который в переводе звучит так: «Обыденная речь имеет лишь практическое отношение к сущности вещей»².

Из этого вытекает, что возможно «непрактическое» отношение к сущности вещей, но, стало быть, возможна и какая-то другая сущность, неуловимая чисто практическому подходу и требующая для своей расшифровки какой-то особой, «непрактической» речи.

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.

¹ Брюсов В. Собр.соч. в семи томах. *Примечания* Москва 1973-1975. Т.1, с. 565. В дальнейшем цитаты из стихов Брюсова приводятся по этому изданию, тт. 1 - 3.

² Там же, с.133

Поэт это гранильщик алмазов. Его дело освободить пленную форму. На каждый предмет, на каждое явление он смотрит как на заточенную в этот предмет/явление форму...

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.

Получается, что бриллиант это «окаменелый алмаз». Камень живет более интенсивной жизнью, чем «облака»... Если фраза это сущность, то сущность неадекватна форме, изменчиво бегущей фантазии... Запах цветка – его «разбегание», его облачный полет; контур цветка его «окаменение», его сущность. Или наоборот? Запах – его «окаменение», его сущность (его «бриллиант»), а контур – его алмаз?..

Гаснут розовые краски
В бледном отблеске луны;
Замерзают в льдинах сказки
О страданиях весны;

Сказки ждут своего часа – когда они освободятся ото льда, когда они «отмерзнут» и засверкают своими сказочными гранями... Бледные отблески луны подавляют в себе розовый свет, который, все-таки, пробивается сквозь них, придавая лунному свету его фантастичность...

Светлых вымыслов развязки
В черный креп облечены,
И на празднествах все пляски
Ликом смерти смущены.

Черный креп печали обрамляет любую сказку, какой бы светлой она ни была.

Под лучами юной грезы
Не цветут созвучий розы
На кургинах Красоты...

Стены Красоты неприступны: юношеское желание разбивается о них «как о стену»; под лучами жаркой фантазии не расцветает ни одного цветка...

Золотистые феи
 В атласном саду!
 Когда я найду
 Ледяные аллеи?
 Влюбленных наяд
 Серебристые всплески!
 Где ревнивые доски
 Вам путь преградят?

Кому неизвестно, как Владимир Соловьев высмеял эти стихи?

Несмотря на «ледяные аллеи в атласном саду», сюжет этих стихов столько же ясен, сколько и предосудителен. Увлекаемый «полетом фантазий», автор засматривался на дощатые купальни, где купались лица женского пола, которых он называет «феями» и «наядами»... Будем надеяться, по крайней мере, что «ревнивые доски» оказались на высоте своего призвания. В противном случае, «золотистым феям» оставалось бы только окатить нескромного символиста из тех «непонятных ваз», которые в просторечии называются шайками...³.

Критика была предсказана Брюсовым: «Обыденная речь имеет лишь практическое отношение к сущности вещей».

Как говорится: гаснут розовые краски в бледном отблеске луны. Соловьев «загасил» розовые краски... Критика знаменитого критика была и справедлива и несправедлива одновременно. За всеми этими «вазами» и «наядами» критик точно уловил самую обыкновенную любовную тоску, как говорится, - голое сексуальное чувство; тот самый «черный креп», которым окутаны пляшущие фантазии воображения...

Но давайте послушаем Вяч.Иванова, который, рассуждая о предвосхищении символистских идей в творчестве Бальзака, цитировал французского классика:

«Быть может, благоухания суть идеи. Ничего нет невозможного в чудесных видоизменениях человеческой субстанции». И в «Серафите» мы находим такое сближение: «Они обрели принцип мелодии, слыша песнопения неба, которые производили ощущения красок, благовоний и мыслей и напоминали бесчисленные подробности всех творений, как земная песня воскрешает мельчайшие воспоминания любви»⁴.

³ Там же. Примечания, с.567

⁴ Иванов Вяч. *Две стихи в современном символизме*, в: *«Родное и вселенское»*. Москва 1994, с.152.

Вот и у Брюсова: *песнопения неба* производят ощущение красок, благовоний и мыслей; розы брюсовских созвучий Вл. Соловьев перевел на язык обыденности, проигнорировав предупреждение поэта о принципиальной *непрактичности* языка поэзии...

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Когда Владимир Соловьев высмеивал это стихотворение за его идею о возможности сосуществования и месяца и луны одновременно, он, скорее всего, исходил из того предположения, что поэтические эмоции не могут искажать объективно данной реальности. Одно дело мир чувства, другое – мир этими чувствами отражаемый. Искусство не должно его искажать, потому что в данном случае эстетическая картина мира окажется миру нетождественной... *Какому* миру, вот вопрос. В стихотворении Брюсова луна сияет на бальзаковском небе «красок и благоуханий»; смешение пространств и при этом очевидная духовная (внутренняя) их природа образуют мир *зазеркалья*, в котором и форма и количество лун определяется не астрономически-реальным небом, а количеством зеркал и углами отражения...

От самых ранних стихов Валерия Брюсова перейдем к стихам самым поздним, написанным за два-три года до смерти поэта и убедимся в том, что ничего в его поэзии не изменилось. Вот отрывки из стихотворения, написанного в августе 1922 года, оно называется «Симпосион заката»:

Всё - красные раки! Ой, много их, тоннами
По блюдам рассыпал Зарный Час (мира рьяный стиль!)
Глядя, как повара, в миску дня, монотонными
Волнами лили привычные пряности.

Эти стихи надо читать медленно, врасстяжку, смакуя каждый слог; представьте себе, что вы смотрите сон и описываете его; вы внутри небесно-фантастической реальности, которая для вас – абсолютна:

Пиршество Вечера! То не «стерлядь» Державина,
Не Пушкина «трюфли», не «чаши» Языкова!

Пусть посуда Заката за столетья заржавлена,
Пусть приелся поэтам голос «музык» его;

Собственно говоря, перед нами даже не поэзия, а проза; стихи в прозе:

Всё ж, гудящие гости! каждый раз точно обух в лоб –
Те щедрости ветра, те портьеры на западе!
Вдвое слушаешь ухом; весь дыша, смотришь в оба, чтоб
Доглотнуть, додрожать все цвета, шумы, запахи!

Эх, продлить бы разгул! Но взгляни: вянут розы,
С молоком сизый квас опрокинутый месится;
Великанам на тучах с кофе чашечки розданы,
И по скатерти катится сыр полномесяца.

Тут невольно вспоминается молодой человек, которому так хотелось увидеть золотистых наяд, скрываемых ревнивыми досками. И вот только он увидел все эти «цвета, шумы, запахи!», как они тут же стали таять, исчезать. Вл.Соловьев мог бы и тут посмеяться над уже «немолодым» поэтом, для которого, например, имена Пушкина, Языкова, Державина существуют наравне с сыром и квасом. Но для символиста эти имена такие же *световые благоухания*, как и все остальное. Поэзия Брюсова предполагает читателя, живущего в одном пространственном измерении с поэтом, а характеристики этого пространства принципиально всепространственны.

Если мир, изображаемый Брюсовым «втискивать» в классическую трехмерность, а вместе с нею и в привычную стиховую ритмику, он будет распирать ее изнутри, ломать ее, раздражать читателя своим неудобством. Если же предположить, что и сам читатель существует на правах кажимости, на правах призрака и в физическом отношении так же свободен и текуч как и облако, то читатель сразу окажется в положении астронавта, который не борется с возникшей в космосе невесомостью, а подчиняется ей и свободно перемещается между плавающими предметами. Вот отрывки из стихотворения «Волшебное зеркало»:

Все шли - точь-в-точь обыкновенное:
были дома нахлобучены;
Трамвай созвонен с телегой,
проходим наперекор;
И дождь мокроснежного бега
ставил рекорд.
Но глаза! глаза в полстолетие

парт дисциплине не обучены:
 От книг, из музеев, со сцены –
 осколки (как ни голосуй!),
 Словно от зеркала Г.-Х. Андерсена,
 засели в глазу.

Замечательно это «Г.-Х. Андерсена» - для Брюсова фамилии - так же материальны и весомы, как и их носители, потому что носители имен существуют на правах мандельштамовских призраков («...и с легким именем смешался»). Бытие Брюсова в советском мире, точнее - советского мира в Брюсове, было весьма эфемерным, потому что этот мир был вылеплен из облаков и в нем поэт существовал на правах человеко-облака.

Красное знамя, весть о пролетариате,
 Извиваясь кольцом,
 Плещет в голубые провалы вероятия
 Над Кремлевским дворцом...

Насколько мы понимаем, советская власть не нуждалась в комплиментах, в которых «голубые провалы вероятия» составляли один из существеннейших моментов. Но для Брюсова и красное знамя, и пролетариат, и Кремлевский дворец, и кольцо, и провалы, и вероятие - решительно все составляет чисто символический узор, сотканный из воздушных испарений, перетекающих одно в другое...

И новые, новые, странные и дикие
 Поют слова...
 Древним ли призракам,
 Мойрам ли, Дике ли,
 Покорилась Москва?

Все это очень напоминает «тень несозданных созданий на эмалевой стене», не правда ли?

Знаю и не узнаю знакомого облика:
 Все здесь иным.
 Иль, как в сказке, мы все выше леса до облака
 Вознесены?

(Конечно! И летаем себе среди облаков, ибо и сами-то – облакообразны...)

Здравствуй же, племя, вскрывающее двери нам

В век впереди!
 Не скоро твой строй тараном уверенным
 Судьба разрежит!

Вот и еще один комплимент, в котором советская власть меньше всего нуждалась: рано или поздно, а от нее *ничего не останется*, потому что ее разрежит «таран» (скорее всего, это ветер, ибо что же еще может *разредить* облака?). К тому же весьма знаменательно племя *«вскрывающее двери нам»*. Это звучит так: *«выламывающее двери нам»*, или и того хуже: *«вскрывающее вены нам»*. Или вот:

Лишь гром над тобой, жизнь еще не воспетая,
 Свой гимн вопил...

В этом вопле больше ужаса, чем радости... Одним словом, Валерий Брюсов мог бы сказать словами Бальзака, которые приводит все в той же своей статье Вяч.Иванов:

Я знаю, где цветет цветок поющий, где светится свет, одаренный речью, где сверкают и живут краски благоухающие...⁵

Все это живет на небе: вопит, грохочет, сгущается, разрезается, краснеет, бледнеет и так далее до бесконечности...

Не только здесь, у стен Кремля,
 Где сотням тысяч - страшны, странны,
 Дни без Вождя! нет, вся земля,
 Материки, народы, страны,

От тропиков по пояс льда,
 По всем кривым меридианам,
 Все роты в армии труда,
 Разрозненные океаном, -

В тревоге ждут, что будет впредь,
 И, может быть, иной - отчаян:
 Кто поведет? Кому гореть,
 Путь к новой жизни намечая?

Это стихотворение называется «После смерти В.И.Ленина». Все эти «материки, народы, страны» и так далее - нагромождение

⁵ Там же, стр. 152.

облаков, не более того. И кривые меридианы, и пояс льда, и разрозненные океаны - все это синь и белизна небесного пейзажа, в котором жил символист Брюсов, осязавший «свет, одаренный речью», и видевший «краски благоухающие»... Облака, вроде овец, испуганно громоздятся на небе и не знают, что делать: гроза умерла (пастух-Зевес куда-то исчез), что будет дальше? Эта же ситуация повторится почти через тридцать лет, когда умрет следующий Зевс-громовержец и на небе воцарится такая же красочная паника... Брюсов был слишком умен, чтобы не видеть ужасы вполне земного пейзажа и, разорванный «Мойрами и Дике», поэт умер довольно скоро после революции, не в силах примирить воздушность кремлевских стен в собственной поэзии с их уродливо-давящей каменностью в мире реальном.

С лент мертвых рек Месопотамий,
Где солнце жжет людей, дремля,
Бессчетность глаз горит мечтами
К нам, к стенам Красного Кремля!

Там - ждуг, те - в гневе, трепет - с теми;
Гул над землей метет молва,
И, зов над стоном, светоч в темень, -
С земли до звезд встает Москва!

Вот с этим призрачным образом в своем воспаленном сознании, с этой ван-гоговской звездной ночью, и умер поэт, искавший забвения в наркотиках... В советский период он создал немало совершенно замечательных стихов, на которые уже никто не обращал внимания, потому что те, кто был на это способен, не могли простить ему «Красного Кремля», а те, кто поддался на «красную удочку», были одержимы Кремлем отнюдь не в символистском ключе... Брюсов оказался в положении «своего среди чужих и чужого среди своих»... Представителям «старой» интеллигенции он казался чем-то вроде пародии на Гоголя с его «Выбранными местами из переписки с друзьями», а новому поколению казался пережившим себя динозавром... Когда-то Владимир Соловьев посмеялся над ним, посмеялся талантливо и несправедливо, теперь над поэтом посмеялась сама жизнь... Быть может, не очень талантливо, но... справедливо?..

А Брюсов оставался Брюсовым, тем самым Брюсовым, о котором Ю.Тынянов говорил, что он до Блока предвосхитил Блока. Предвосхитил он и Мандельштама, только не раннего, а позднего. Предвосхитил его уже в поздний свой период, незадолго до смерти.

Эй, звезда, отвечай, на потеху ли
Ты навстречу солнцу летишь?
Не к созвездью ль Геракла доехали
Мы чрез миро-эфирную тишь?

У этого стихотворения весьма знаменательное название: «СССР». Земля, летящая к созвездию Геркулеса, явно позаимствована у Бальмонта, но это в данном случае неважно. Важно, что с совершением революции, космические фантазии символизма кажутся почти осуществленными:

Мимо - сотнями разные млечности,
Клубы всяких туманностей - сквозь!
Ну, а эти кометы - им меч нести
Вдоль Земли, вдоль Земель, на авось!

А вот Мандельштам, «Стихи о Неизвестном солдате», написанные в 1937 году:

И за полем полей поле новое
Треугольным летит журавлем,
Весть летит светопыльной обновою,
И от битвы вчерашней светло.

Как «поля полей» и «светопыль» напоминают «клубы туманностей», так кометы, что «несут мечи» напоминают «вестников битвы».

Брюсов:

Ах, не так ли Египты, Ассирии,
Римы, Франции, всяческий бред, -
Те империей, те углее, сирее, -
Всё - в былое, в запруду, в запрет!

Мировая история сжимается до нуля. Брюсов в восторге от этого стремительного движения:

Иль напрасно над хламом изодранным
Знамя красное взвито в свой срок?
Не с покона ль веков эта хорда нам
Намечала наш путь поперек?

Футуро-супрематистские фантазии времени воткнули высокое древко красного знамени в «изодранный хлам», в мировую историю. В то время, как Брюсов любит взвитым знаменем, Мандельштам оплакивает человека, погибающего от бессмысленно стремительной скорости:

Аравийское месиво, крошево,
Свет размолотых в луч скоростей,
И своими косыми подошвами
Луч стоит на сетчатке моей.

У Брюсова Египты и Ассирии, у Мандельштама аравийское крошево; у Брюсова древко знамени, у Мандельштама луч света. Есть у Брюсова очень интересные строки:

Нет, не замкнут взлет палящий цикла!
Пламя Трои, то, что спас Гомер,
В кровь народов, - сок святой, - проникло,
С небом слился светлый свод Перикла,
Зов Эхила влит в Ресефесер!

У Мандельштама свет скоростей раздавливает человека; но похоже, что брюсовская «короткая хорда» ускоренного исторического развития тоже опасна для человека. Пламя Трои (пламя бессмысленной войны), проникло в кровь народов, и разогнав эту кровь в их жилах, слило греческую историю с русской. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что «свод *Перикла*» и «*Ресефесер*» создают эффект *Персефоны*. А Гомер в сочетании с Периклом создает эффект *Геракла*, что, в сочетании с «соком палящим», проникшим в кровь, да еще и в сочетании с «пламенем», напоминают нам о страшной смерти бедного Геракла, которого сожгла шкура, посланная ему любящей женой...

В своей знаменитой «Оде» Мандельштам писал:

Знать, Прометей раздул свой уголек, -
Гляди, Эхил, как я, рисуя, плачу!

Знать, новый Прометей (по имени Сталин) дал людям огонь, похищенный им у богов и вот, смотри, Эхил - рассказывая об этом, я восхищаюсь таким же катартическим восторгом как и ты. Одним словом: «*Зов Эхила влит в РСФСР*». У Мандельштама сначала была «Ода», а потом были «Стихи о Неизвестном солдате». «Ода» была вынужденной похвалой тирану, но что поражает, так это ритмическое тождество Стихов о «Неизвестном солдате» с брюсовским «СССР».

Недаром Мандельштам говорил, что у него получается «что-то вроде оратории»⁶. Для оратории характерно переплетение нескольких драматических и музыкальных тем, Мандельштам чувствовал, что им создается театральное-музыкальное произведение, что эти «Стихи о Неизвестном солдате» должны исполняться хором, оркестром и чтецами. Но вот мелодическая кривая мандельштамовской оратории сменяется новой мелодией, казалось бы, уже никакого отношения к Брюсову не имеющей:

Для того ль должен череп развиться
Во весь лоб - от виска до виска, -
Чтоб в его дорогие глазницы
Не могли не вливаться войска?

Оказывается, у Брюсова есть стихотворение, которое не только называется «От виска и до виска», но этими *висками* и кончается:

Мглами слеп, втеснюсь во мглу я,
Где прически прядь низка,
Чтоб вдохнуть *сон снов*, целуя
От виска и до виска!

«Мгла под прической» может быть только одна - мгла сознания, порождающая мир. Тот самый мир, которому не тесно светиться в «ореховой скорлупке» черепа. Мандельштам говорит об этой «скорлупке» так:

Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, *сам себе снится*, -
Чаша чаи и отчизна отчизне,
Звездным рубчиком шитый чепец,
Чепчик счастья - Шекспира отец.

У Брюсова «сон снов», у Мандельштама «чаша чаш». Шекспир тут отец необозримого мира, в том числе и знаменитого гамлетовского монолога, произносимого с черепом в руке. Но довольно любопытный «монолог» был и у Брюсова под названием «Череп на череп...»:

⁶ О В.Брюсове Ю.Тынянов писал: «Ораторское начало сказывается в балладах Брюсова с полной силой; все они - монологи..., превращающие стих в наметку для театральной декламации...». Тынянов Ю. *Валерий Брюсов*, в: *Архаисты и новаторы*, Репринт Ardis1929, 1985, с.535.

Череп на череп,
 К челюсти челюсть,
 За тонкой прослойкой губ!
 За чередом черед!
 Пей терпкую прелесть,
 Сменив отлюбивший труп!

Здесь герой стихотворения - неизвестный солдат *любви*, точнее, даже не любви, а *любвей*.

Земли не насыпать
 Миллиардом скелетов!
 Ей надо тучнеть, тучнеть!
 Чтоб кино событий
 Шло в жизни этой,
 Ты должен любить - хотеть!

Для продолжения жизни не нужна *любовь*, достаточно автоматического соединения скелетов. У Мандельштама для развития войн человек не нужен, а нужен *неизвестный солдат*, будущий *скелет*... Переключка Мандельштама с Брюсовым на этом не исчерпывается, но наша цель не в исчерпании этой темы, а в том, чтобы указать на «цикадность» поэтического творчества. Поэт несет в себе не только поэзию прошлого, но и поэзию будущего. Поэтическое сознание - царство блуждающих снов; облака плывут и самоскладываются в образы, совпадение которых время от времени почти неизбежно..

И снова скальд чужую песню сложит
 И как свою ее произнесет.

Скальд? А, может, песня *складывает себя* сама?..

ЭПИФАНИЯ ФОРМЫ

*Тучки небесные, вечные странники...
М.Лермонтов*

Поэзия Вяч. Иванова - о рисунках на небе, об облаках.

Виясь, ползешь ко мне на грудь –
Из уст в уста передохнуть
Свой яд бесовств и порч:
Четою скользких медяниц
Сплелись мы в купине зарниц,
Склубились в кольцах корч.
Не сокол бьется в злых узлах,
Не буйный конь на удилах
Зубами пенит кипь:
То змия ярого, змея,
Твои вздымают острия,
Твоя безумит зыбь...

Человек смотрит на небо и рассказывает нам о том, что он там видит. Его интерпретации поразительны, они впечатляют...

В алый час, как в бору тонкоствольном
Лалы рдеют и плавится медь,
Отзовись восклоненьем невольным
Робким чарам - и серп мой примет!

И рдеющие лалы, и плавящаяся медь - все это возможно только при условии, если солнце заходит и бросает свои косые лучи на тонкую пряжу облаков...

Так позволь мне стать безглагольным,
Затаенно в лазури неметь,
Чаровать притяженьем безвольным
И, в безбольном томленьи, - не сметь...

Безвольное притяженьи, безбольное томленьи, затаенно неметь в лазури... Это ли не про облака?

Сладко месяцу темные реки
 Длинной лаской лучей осязать;
 Сладко милые, гордые веки
 Богомольным устам лобызать!
 Сладко былью умильной навеки
 Своевольное сердце связать.

И гордые веки, и богомольные уста, и умильная быль, и своевольное сердце - все это мир эфемерный, невсамделишный, воздушный... Даже если мы обратимся к «социальным» стихам Вяч.Иванова, мы легко заметим их «воздушное» содержание:

Тот раб, кто говорит: «Я ныне стал свободным».
 Вольноотпущенник, владык благодари!
 Нет! в узах были мы заложники-цари;
 Но узы скинули усилием всенародным.

Тот раб, кто говорит, что он стал свободным «сегодня»;
 сущность облачного существа быть свободным изначально,
 всегда. Так называемые «всенародные усилия» - усилия всех туч,
 скопившихся до горизонта.

Кто не забыл себя в тюрьме багрянородным,
 Наследие державств властительно бери, -
 И Память Вечную борцам своим твори,
 Насильникам ответь забвеньем благородным.

Благородное забвенье - сама сущность небесных странников, как не удивить их и «багрянородностью», и вечной памятью, и чем угодно еще. Стихи Вяч.Иванова нельзя, если так можно выразиться, рассматривать в упор. В этом случае они кажутся архаичными, статичными, «каменными». Образы природы и людей в его стихах не то что бы «вторичны», но, скорее всего, «параллельны»: на эту природу и на этих людей надо смотреть так, как смотрят на объемную картинку, когда каждый зрачок глаза старается смотреть прямо перед собой. Постепенно, два изображения одного и того же предмета сливаются в одну точку и образуется эффект объемности.

Пустынных кригт и многостопных скиний
 Я обходил невиданный дедал.
 Лазоревых и малахитных зал,
 Как ствольный бор, толпился сумрак синий.
 Сафир густел, и млел смарагд павлиний

В глубокой мгле воздушных покрывал,
 Какими день подземный одевал
 Упоры глыб, мемфисских плит старинней.

Это ли не хождение по небесам? А вот стихотворение «Медный всадник»; казалось бы, что может быть *каменнее*, чем этот монумент, состоящий из огромной каменной глыбы и бронзового всадника?

В этой призрачной Пальмире,
 В этом мареве полярном,
 О, пребудь с поэтом в мире,
 Ты, над взморьем светозарным.
 Там, где в гроздьях, там, где в гимнах
 Рдеют Вахковы экстазы...
 В тусклый час, как в тучах дымных
 Тлеют мутные топазы,
 Закружась стихийной пляской
 С предзакатным листопадом
 И под сумеречной маской
 Пой, подобная менадам!
 В желто-серой рысьей шкуре,
 Увенчавшись хвоей ельной,
 Вихревейной взвейся бурей,
 Взвейся вьюгой огнехмельной!..

До бронзы и гранита поэту никак не «добраться», ему никак не сфокусировать, точнее говоря, не *сгустить* видимые образы до такой высокой степени плотности.

А вот «Сфинксы над Невой». Как известно, они тоже гранитные. Но только не в стихах Вяч.Иванова:

Волшба ли ночи белой приманила
 Вас маревом в полон полярных див,
 Два зверя-дива из стовратных Фив?
 Вас бледная ль Изида полонила?
 Какая тайна вам окаменила
 Жестоких уст смеющийся извив?
 Полночных волн немеркнувший разлив
 Вам радостней ли звезд святого Нила?
 Так в час, когда томят нас две зари
 И шепчутся лучами, дея чары,
 И в небесах меняют янтари, -
 Кад два серпа, подъемля две тиары,
 Друг другу в очи - девы иль цари –

Глядите вы, улыбчивы и яры.

«Весы»:

Как ветер, колышущий зеленые овсы,
 Летят Победа и Обида
 По шатким бороздам, и держит Немезида
 Над жизнью Иго и Весы.
 И никлый стебель живет наитие росы,
 И райский крин спалили грозы,
 Железа не тяжки, но тяжко весят - розы,
 И ровно зыблется Весы.

Теперь же посмотрим на стихотворение, в котором нет ни гранита, ни бронзы, ни весов. Оно называется «Дриады», то есть посвящено существам, которые живут на деревьях. При чтении этого стихотворения будем держать в уме реальное дерево и его «облачное» изображение, то есть помнить, что оно не только обыкновенное земное дерево, но еще и целиком состоит из пара («В глубокой мгле воздушных покрывал»; «в тучах дымных»), меняет свой силуэт в зависимости от движения воздушных масс, меняет свою свето-воздушную лепку:

О души дремные безропотных дерев,
 Нам сестры темные - дриады!
 Обличья зыбкие зеленооких дев,
 Зеленовейные прохлады,
 Ковчеги легких душ, святилища дерев!
 Живые облака неузнанных божеств
 Средь обезбоженной природы!
 Над сонмом без венков, над миром без торжеств
 Листвы пророчественной своды
 Вы немо зыблете, о скинии божеств!

Торжественный величавый мир Вяч.Иванова - зыбок, колеблем, проникнут солнцем, текуч, неустойчив, как текуч и неустойчив рисунок на небе. Отсюда и множество непонятных слов – они передают абстрактность картины, ее приближение к чему-то конкретному, но именно к *чему-то*... Эти слова идеальны для того, чтобы успеть обрисовать то, что может в любой момент исчезнуть, у поэта нет времени подыскивать что-то более точное и «понятное», некогда приспособливаться к *читателю*, который прекрасно знает и сам, что облака рисуют картину, в которой не все ясно, но, стало быть, и неясные слова (щогла, крин и т.д.) тут

воплне уместны, они передают *туманность* картины. Общая картина ясна, ну и хорошо. Ведь это же рисунок на небе, когда *недоопределенность* совершенно естественна...

О поэзии Вяч.Иванова С.С.Аверинцев писал:

И все же Вячеславу Иванову хотелось быть поэтом хаоса. Уже в «Парижских эпиграммах» есть строчка: «Хаос волен, хаос прав!»... Этому ли поэту подобало вещать, «что нет межей, что хаос прав и волен», когда его поэтика есть прежде всего поэтика «межей»: резкие контуры вещей и слов, отчетливое членение риторических периодов? Ему ли было обещать читателю «песнь без удил», когда свойство лучших его стихов - их крепкая «взнузданность»: слова очень плотно прижаты друг к другу, логика мысли и логика ритма взаимно друг друга дисциплинируют?⁷

Вяч.Иванов *и был* поэтом хаоса. И Аверинцев совершенно прав, когда говорит, что свойство лучших его стихов - «крепкая взнузданность», тем крепче, чем *воздушнее кони*, которых надо взнуздать... Уж больно ненадежны они в своем стремлении *разбежаться*...

Положим, в его позиции «славослова» есть поза и нарочитость, но ведь есть и другое - бодрый, почти державинский «одический» восторг, здоровая способность радоваться тому, что времена суток и времена года по порядку сменяют друг друга, что небо вверху, а земля внизу и что в языке живет общий опыт прежде живших людей⁸.

Нам кажется иначе: Вяч.Иванов радуется тому, что в жизни царит беспорядок и неразбериха, и она, жизнь, ждет поэта, который помог бы ей разобраться с самой собой: жизни нужен именно Поэт для того, чтобы сказать ей, где розы, а где гранит, что сначала, а что потом, ибо он единственный, кто владеет языком хаоса, кто владеет лирными *чарами* и способен расколдовать рисунок жизни.

Аверинцев:

Все легкое, зыбкое, туманное и разреженное посредством ряда метафор последовательно подменено и вытеснено тяжелым,

⁷ Аверинцев С.С. *Вячеслав Иванов*. Вступ. статья к сборнику «Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы». Библиотека поэта, Ленинград, 1976, с. 34

⁸ Там же, с. 34-35

незыблемым, плотным. Поэт озабочен тем, чтобы вернуть стершимся, «ювелирным» сравнениям почти навязчивую чувственную конкретность. Для этого он ставит метафорический образ камня в возможно более тесное соседство с образом «настоящего» камня⁹.

В доказательство своей правоты Аверинцев приводит пример, который представляется нам чрезвычайно любопытным:

Но горном тлеющим, в излучине сапфирной,
В уступах, на чертог нагромоздив чертог,
Всё рдеет Генуи амфитеатр порфирный.

Нет ни малейшего сомнения в том, что Аверинцеву представляется поэт, глядящий на *самый настоящий* пейзаж:

Уподобить синеву южного моря синеве камня сапфира скорее банально, и метафора эта сама по себе не остановила бы на себе ничего внимания, но сейчас же поэт спешит показать уступы горного склона, на котором лежит Генуя, а затем «чертоги», нагроможденные друг на друга и повторяющие жестокую ломаную линию уступов, образуя «амфитеатр порфирный», - и вся эта совокупность скал и зданий действительно состоит из камня!¹⁰

И тут возникает вопрос: а какое дело поэзии до того, что вся эта «совокупность скал» действительно состоит из камня? Аверинцев - слишком тонкий и опытный критик, чтобы не обратить внимание именно на этот момент. Вот как он развивает свою мысль:

Твердые контуры «классического» итальянского ландшафта, возведенные в канон еще живописцами Возрождения, дают Вячеславу Иванову особые возможности увидеть весь мир как сочетание граненых камней...¹¹

Но это очень близко к тому, о чем говорилось выше: нам кажется, что Вяч. Иванову весь мир видится грудой облаков, поэт пишет мир, глядя в небо; Аверинцеву кажется, что Вяч. Иванову мир видится сочетанием граненых камней, то есть для его видения характерен некий «геологический» (точнее говоря, «минералогический») аспект... Казалось бы, речь идет об одном и

⁹ Там же, с. 29

¹⁰ Там же, стр. 30.

¹¹ Там же.

том же: о предельной обобщенности образов в поэтической системе Вяч.Иванова, об их известной (и весьма значительной) абстрактности, об их принципиальной, изначальной условности. Но, кажется, что это, все-таки, не совсем так!

Мир Иванова именно геральдичен: каждая вещь своим резко прочерченным контуром и своим беспримесно чистым цветом говорит о своем «значении» - об идеальной смысловой схеме самой себя¹².

Цель этой каменной картины - как можно точнее изобразить видимую *реальность*; тут не живопись *гранеными камнями* («облаками»), как нам показалось это вначале, тут цель создать образ с помощью тщательно подобранных мозаичных кусочков. По Аверинцеву, читатель Вяч.Иванова находится в художественной галерее, нам же кажется, если уж исходить из «геологии», то читатель Вяч. Иванова находится в геологическом музее, а еще лучше - в подсвеченной пещере... У нас еще будет случай обратиться к примеру О. Мандельштама о скульптуре всадника, высеченной из гранита. Цель этой скульптуры не всадник, а гранит, то есть, «идеальная смысловая схема самой себя» заключается не в сохранении вещей (в передаче их «значения»), а в растворении их в граните, в, казалось бы, постороннем им материале.

Согласно Аверинцеву, политические взгляды Вяч.Иванова тоже как бы выложены из мелких и крупных камушков:

Политическая позиция поэта перед лицом первой русской революции совмещает «английский» идеал либерально-парламентского «народоправства» с представлениями Владимира Соловьева о необходимости нравственного очищения России на путях христианской морали... По правде говоря, он не всегда смотрел в будущее «без боязни»: неизбежное кровавое столкновение революционного насилия с насилием черносотенным внушало ему тревогу. Настроение этой тревоги запечатлено в стихотворении «Астролог»:

Дохнет Неистовство из бездны темных сил
Туманом ужаса, и помутится разум,
И вы воспляшете, все обезумев разом,
На свежих рытвинах могил...

Как видим, совершенно «небесное» описание событий: тут и дыхание ветра, и темная бездна, и рытвины... Тут нет ни

¹² Там же, стр. 30-31

либерального парламентаризма, ни христианской морали, ни народоправства... Вот Аверинцев пишет:

Динамике глаголов Вячеслав Иванов отводит куда более скромную роль, чем статике существительных¹³.

Но возьмем только что процитированную строфу: дохнет, помутится, воспляшете, обезумев... Аверинцев цитирует Ивановское определение символа, которое кончается следующими словами: «Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине»¹⁴.

Аверинцев дает этой формулировке следующий комментарий:

Нельзя сказать, чтобы констатация «неисчерпаемости» и «многосмысленности» поэтического символа не отражала вполне реальных черт, присущих любой, хотя бы самой ясной поэзии. С «многоликостью» уже хуже: в этом слове чувствуется привкус сомнительной игры в двойничество и оборотничество. Культ «многоликости» символа, выстраивание образов-зеркал, без конца отражающих друг друга, «иератические»... и «магические» претензии - все это угрожало поэзии срывом в беспредметность¹⁵.

Но символизм это и есть *беспредметная* поэзия, это и есть борьба с предметом, как он дан «традиционному» сознанию; в символизме человек переселяется в другой мир, в другое измерение, он не хочет жить в «нормальном» трехмерном пространстве, он вырывается за его пределы...

Вяч.Иванов:

Так или иначе... ..искусство... утверждает себя не обособленной сферой культуры, но частью общей культурной энергии, развивающейся в форме текучей, в форме процесса и становления, и потому или *стремится к бесформенности* (Sic!), или непрерывно *разбивает свои формы*, не вмещающая в них им несоразмерное содержание¹⁶.

¹³ Там же, стр. 31

¹⁴ Там же, стр. 31 Но как же тогда быть с уже приводимой фразой:

...каждая вещь своим резко прочерченным контуром и своим беспримесно чистым цветом говорит о своем «значении» - идеальной смысловой схеме самой себя?

¹⁵ Там же, стр. 32

¹⁶ Там же, стр. 37

Искусство стремится к бесформенности или непрерывно разбивает свои формы. Наша «небесная» модель совсем не наша выдумка: она заложена в философию Вяч.Иванова, она есть сущность его эстетики, внутренняя форма каждого его стихотворения!

С. Аверинцев:

Написать беспокойно-звучную строчку из «Сердца Диониса»: «Ты предстал, Парнас венчанный, в день избранный предо мной!» - мог бы, пожалуй, и Бальмонт; но отчеканить из твердых, неподатливых, весомых слов описание «Давида» Микеланджело: «Мышц мужеских узлы, рук тяжесть необорных, И выя по главе, и крепость ног упорных» - это было куда более сообразное дело для Вячеслава Иванова¹⁷.

На это мы заметим только одно: и тот и другой отрывок вполне «равны» по своему абсолютному содержанию: беспокойная внутренняя подвижность свойственна каждому из них, ибо оба вылеплены из облачной пены... Давид Вяч.Иванова, между прочим, гораздо *тяжелее* микельанджеловского Давида. Как бы *тучнее* оригинала...

Обратимся к статье Вяч.Иванова «Реалистический символизм»:

Бодлэр говорит:

«Природа - храм. Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами.

Подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное как ночь и как свет, - подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета, и звуки»¹⁸.

Долгие эхо смешиваются вдалеке; единство, пространное как тьма и как свет; благоухания, цвета, звуки... Разве здесь не дается некий абстрактный пейзаж, некая абстракция? А вот отрывок из Бальзака, который кажется размышлениями Сезанна, и который необычайно близко подводит читателя к нашему «небесному» прочтению Вяч.Иванова:

¹⁷ Там же, стр. 33

¹⁸ Иванов Вяч. Две стихи в современном символизме. «Родное и вселенское». М., Республика, 1994, стр. 152

Все вещи, относящиеся вследствие облеченности формой к области единственного чувства - зрения, могут быть сведены к нескольким первоначальным телам, принципы которых находятся в воздухе, свете или в принципах воздуха и света. Итак, четыре выявления материи чувству человека - звук, цвет, запах и форма - имеют единое происхождение... Мысль, родственная свету, выражается словом, представляющим собою звук¹⁹.

Разве про нашу «облачную» (лучше сказать: эпифаническую) модель нельзя сказать, что она может быть сведена к принципам воздуха и света? Приведя еще несколько цитат из Бальзака, Вяч.Иванов делает следующее обобщение:

Вот источники стихотворения, сыгравшего роль символа веры новой поэтической школы: мистическое исследование скрытой правды о вещах, откровение о вещах более вещных, чем самые вещи...²⁰, о воспринятом мистическим познанием бытии, более существенном, чем самая существенность; и эти разоблачения почерпнул символист и декадент Бодлэр в творениях реалиста и романтика Бальзака²¹.

Скрытая правда о вещах, внутренняя вещность вещи, сущность сущности... И вот уж совсем «наша» модель:

Символ, это третья, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, отразившей луч...²².

Влага души отражает луч слова и вот вспыхивает радуга. Но где же ей и вспыхнуть, как не в небе? Сама душа уподоблена тут небесному пространству! Влага души - разве это не пар, образующий облака? Луч, падающий на эти облака - разве не солнечный свет, дающий им окраску, скульптурность? Как видим, тут нет ничего «каменного», ничего «кристаллического», все воздушно, прозрачно, эфемерно, если тут и есть «камень» (скульптура, мозаика), то в качестве фантома, световой иллюзии... Мир символизма - мир радуги, мир солнечной игры, мир сплошного движения, из которого лепится «неподвижность»...

¹⁹ Там же.

²⁰ Не отсюда ли мандельштамовское «Любите существование вещи больше самой вещи»?..

²¹ Там же.

²² Мысли о поэзии. «Родное и вселенское», стр. 192

Но если символ это «радуга», то очевидно же, что у символа нет своей «территории», занимаемого им *пространства*: он есть иллюзия, недаром в одной из своих статей, говоря о символе, Вяч. Иванов употребляет выражение «бытие в бытии» («Мысли о поэзии»). Читая тексты Вяч.Иванова, мы должны их как бы удваивать: рядом с бытием внешним должны видеть бытие внутреннее, и должны помнить о их нетождестве, ибо бытие внутреннее есть «радуга», иллюзия абсолютно реального.

...все самое задушевное и несказанное, претворяется без остатка в эпифанию формы, которая озаряет и обогащает душу полнее и жизненнее, чем какое бы то ни было «содержание», извлеченное из нее или в нее вложенное искателями «главной мысли», или «основной идеи», произведения.²³

Символизм Вяч.Иванова заключается в том, что все искусство он хочет уместить в «эпифанию формы», в ее (радужное) сияние. Он творит стихи, на которые надо смотреть как на форму, у которой, в свою очередь, есть особая аура, особое свое сияние (эпифания). Художественную форму, созданную Вяч.Ивановым, надо воспринимать как «исходную реальность», способную привести нас к «эпифании», в этой эпифании растворяющейся...

«В... «Opusculum de Pulcro»...прекрасное определяется как «сияние формы», разлитое по соразмерно сложенным частям вещественного состава...²⁴.

Форма существует параллельно с вещественным составом; форма дает этому составу жизнь (а не наоборот). Вот на этом «составе» (а не на «форме») и сосредоточил свое внимание Аверинцев, этот состав он и подвергает художественному анализу. Мы же считаем, что целью Вяч.Иванова был не этот «вещественный» состав, а его «эпифания», его *невещественная* сущность, разлитое в нем «сияние». Читая стихи Вяч.Иванова, их надо сразу переводить в этот «эпифанический» план.

Форма на языке схоластиков есть Аристотелева действующая, творческая форма, имманентная вещам, как внутренний акт, идея, впервые возводящая в реальное бытие пассивный и ирреальный в своей

²³ Там же, стр. 228

²⁴ Там же, стр. 230

бесформенности субстрат материи, каким является в искусстве камень, звуки, бессвязные элементы языка²⁵.

На «первичный» мир, изображенный Вяч.Ивановым, надо смотреть как на «пассивный и ирреальный» в своей бесформенности... В эпифаническом же варианте наоборот - он и активен и вполне завершен в своих воздушно-световых очертаниях.

Сияние формы означает совершенную победу формы над косной материей, целостное осуществление (возведение в бытие) ее потенциалов, торжествующее исполнение (энтелехию) формы как цели. Символ сияния напоминает о том, что красота в дольном мире есть затускненный природною средой, но все же светоносный отблеск сверхчувственного сияния красоты божественной²⁶.

Вот этой «затускняющей природною средой», дольным миром и занимается С.Аверинцев, то есть: останавливается на полпути к *эпифаническому сиянию* формы, между тем, как сияние формы у Вяч.Иванова не просто своеобразный нимб над «обыкновенной» формой, а ее априорное начало, ее предчувствие, ее образующая энергия. Он тут даже ссылается на Спинозу, на его *natura naturans* и *natura naturata*, так что художественная форма у Иванова распадается на форму сотворенную и форму созидающую, причем последняя пронизывает собой сотворенную форму буквально насквозь, предшествует ей и пронизывает ее, определяет собою.

«Есть сила благодатная в созвучьи слов живых» - говорит Лермонтов в своей любимой молитве, и то же... может быть утверждаемо о поэзии: «созвучье слов живых» - ее сотворенная форма, посредница; «сила благодатная» - зиждущая форма, неизменно действующая, едва воскреснут в памяти, хотя бы дальним отзвуком, заветные «живые слова»²⁷.

Вот и опять: Вяч.Иванов говорит тут о том, как следует читать его стихи; их следует делить на «созвучье слов живых» и на «силу благодатную». Сила благодатная конкретных форм не имеет; сила этой силы в ее бесформенности, в ее клубящейся небесными парами энергии; в ее великом внутреннем напоре и

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, стр. 231

световых, все пронизывающих собою волнах²⁸. Читать его стихи надо так, как читал актер восемнадцатого века: торжественно, нараспев, раскрашивая словами гравюру, на которой лучи солнца бьют из-за круглых и сильных туч... Если их читать именно таким образом, то его поэзия производит очень сильное, ни с чем несравнимое впечатление. Но это тайна *его* поэзии, *его* стиха. В акмеизме, например, слова равны самим себе и дышат энергией своего прямого смысла.

«Символизм» же организован иначе; он растворяет в себе смысл, он расплавляет в себе слово, он живет его излучением; слово лучится смыслом, а смысл лучится словом...

Подводя итог своему анализу стихотворения «Горные вершины», Вяч. Иванов пишет:

На этом примере мы искали наглядно показать самостоятельность живущей формы, ее отношение к форме созиданной и ее излучающую силу²⁹.

Вот эту *живущую* (эпифаническую) форму мы и пытались выделить в поэзии Вяч.Иванова, на ней и сосредоточили свое внимание как на принципиальной особенности ивановского стиха.

²⁸ Иммануил Кант:

Так, например, радуго мы готовы назвать только явлением, которое возникает при дожде, освященном солнцем, а этот дождь – вещь в себе. ...при этом, не только капли оказываются лишь явлениями, но и сама круглая форма их и даже пространство, в котором они падают, суть сами по себе ничто, а лишь модификация или основы нашего чувственного созерцания; трансцендентальный же объект остается нам неизвестным. (Иммануил Кант, *Критика чистого разума*, Сочинения в 6 томах, т.3, Москва, 1964, с.146-147).

Здесь, собственно, дана формула *эпифанического*. Это есть само по себе «ничто, лишь модификация нашего чувственного созерцания». Без этой «модификации» нет *сияния*, нет собственно *художественности*.

²⁹ Там же, стр. 233

ВОЛЯ К РИТМУ

Быть может прежде губ уже родился шепот...
О. Мандельштам.

«Уже
 Генриетта
 Мартыновна
 тихо
 надела
 на голову
 гладкую шапочку
 с синей
 вуалькою:
 в мушках;
 идет
 на Арбат
 погулять....»³⁰

Генриетта Мартыновна надевает шапочку и выходит на Арбат погулять в том же самом ритме, в каком римский легионер вооружался щитом и мечом и выходил завоевывать свои полмира.

...там
 у кондитера Фельша,
 в окне,
 разбросали
 конфетки
 в оранжевых,
 гладких
 бумажках...

³⁰ Белый Андрей. *Воспоминания о Блоке*. Эпопея, 1922. Репринт, Ann Arbor, Michigan, стр. 184. (Все цитаты в виде «лесенки» представляют собой измененную нами строфику.)

Если всю эту прозу читать как прозу, то ничего кроме раздражения и недоумения эта проза вызвать не может.

В его собственной прозе, - писал В.Жирмунский о Белом, - ...с возрастающей настойчивостью и манерностью выступает метризация как важнейшее средство художественного воздействия ³¹.

Вот пример «метризации», который приводится Жирмунским:

Софья Петровна тихонько упрятала носик в пуховую муфточку;/
Троицкий мост убежал за спиной в те немые места; / и на чугунном мосту, над
сырыми, сырыми перилами, / над кишачей бациллами зеленоватой водой /
проходили за ней сквозняками приневского ветра / - котелок, трость, пальто, уши,
нос ³².

Жирмунский говорит, что данный отрывок представляет собою

семистопный дактиль и четыре шестистопных, с «логоэдической»
концовкой, отягченной большим числом ударений ³³.

Но ведь шестистопный дактиль с (как правило) усеченной
концовкой, это же - гекзаметр. Под усеченной «концовкой» мы имеем в
виду усекновение последнего безударного слога в строке, Жирмунский
же, говоря о данном отрывке, под «логоэдической концовкой», имеет в
виду строку как таковую. Очень возможно, что это усекновение целой
строки до понятия *концовки* объясняется желанием ученого выделить
наличие шестистопного дактиля, подчеркнуть, что в основании данного
отрывка лежит гекзаметр.

В своей биографической прозе Белый прибегал к гекзаметру
очень часто, переходя на «шестистопный дактиль» совершенно
неожиданно, вдруг, и так же неожиданно бросая его, что, конечно же, не
могло не раздражать читателя, настроенного на обыкновенную прозу.
Поскольку формально Белый писал прозой, постольку чисто
метрическая чистота гекзаметра его не очень волновала, его гекзаметр
был, скорее, *символом* гекзаметра, выражением той идеи, что
повествование в данном случае есть *этическое повествование, особенное*:

³¹ Жирмунский В. О ритмической прозе. В кн. «Теория стиха», Ленинград, 1975, стр.571.

³² Там же.

³³ Там же.

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
 Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал;
 Софья Петровна тихонько упрягала носик в пуховую
 Муфточку; Троицкий Мост за спиной убежал
 В те немые места; и на чугунном мосту,
 Над сырыми, сырыми перилами, над кишащей бациллами
 Зеленоватой водой проходили за ней сквозняками
 Приневского ветра - котелок, трость, пальто, уши, нос...
 С одного дня, как, воздвигшие спор, воспылали враждою
 Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный.

Чем не вступление даже не к роману «Петербург», а к самой русской истории, на которую обрушился гнев богов, соделавший «ахеянам» тысячи бедствий? Не только Софья Петровна, но и ее носик, и муфточка, и бациллы требуют к себе самого серьезного отношения, не менее серьезного, чем пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный.

Жирмунский считал, что в своей «теории и практике» Белый более всего опирался на Гоголя³⁴, но вряд ли это так, точно так же, как ни Тургенев, ни Бунин, ни английские писатели, у которых встречается *ритмическая проза*³⁵, никто из них и близко не подошел к символическим гекзаметрам Андрея Белого. Можно подумать, что Белый отвечает непосредственно на рассуждения Жирмунского о дактилях и логоэдрах, когда говорит:

Можно ли в материале формального звукоряда исследовать пучины темного родового ритма, вызвавшего к жизни данную метрическую форму?³⁶

Чтобы постичь пучины ритма, нам надо изучить порожденную ими метрическую форму; не очень понятно, что именно мы должны отнести к разряду «формального звукоряда». Метр или что-то другое, объектом (точнее говоря, субъектом) чего метрическая форма является?

Начнем с «пучин ритма». Каким образом «пучина» и «ритм» оказались в одной связке? Ритм означает некую упорядоченность, пучина же означает хаос. Понятие «пучины ритма» представляет собою либо противоречие в определении, либо подразумевает ту мысль, что в данном конкретном случае ритмическая структура, взятая сама по себе, не поддается *метрическому* описанию, систематизации. Ритмы загадочны

³⁴ Там же, 576

³⁵ Там же, 573-586

³⁶ Белый Андрей. *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*. Ann Arbor, 1982, Reprint, с.33

в чисто композиционном отношении, ритмические группы ассиметричны. В метрической форме пучинность ритма снимается, ритм поддается систематизации, хотя и с разными степенями приближения. Вот, например, что Белый пишет о гекзаметре:

...первичные, более гибкие, незатянутые в корсет метрической необходимости формы мы имеем хотя бы в форме Гомеровского гексамetra, сочетающего возможности 32-х видов...³⁷.

Итак, для Белого гекзаметр вовсе не представляет собою «метрическую форму», а если представляет, то самое ее начало, это первые робкие подступы метра к пучинам ритма, в гекзаметре пучины ритма должны быть явственно слышны, хотя, повторяем еще раз, нельзя не признать при этом, что даже тридцать два корсета вместо одного, при всей своей «гибкости», все равно являют собой несомненное ограничение.

По Белому гекзаметр символизирует собой «патриархальный строй», потому что допускает свободу всех тридцати двух видов метрических размеров, а вот разъединение этих «видов», так называемая номенклатуризация «замкнутых, разорванных, скованных стихотворных форм» соответствует товарному фетишизму. Можно сказать, что Жирмунский подходит к древней свободе Белого с мерками «товарного фетишизма»; там, где у Белого «доклассовая свобода», там Жирмунский (со своими дактилями и логоэдрами) проявляет тонкое, но жесткое «социальное давление» и это, конечно, не может не раздражать Белого.

Эта революция в стиховедении есть воля к ритму, к свободе, к многообразию напевностей, не подчиненных историческому канону, этой классовой склеротизации³⁸.

В этом выпаде (против Жирмунского?) легко углядеть тоску по дионисийству. Отсюда и *пучина* ритмов: ритмы защищены от нашего «исторического» (аполлонического?) вмешательства своей пучинностью, своей свободой, неуправляемостью, но, тем не менее, есть пути их постижения. Вот как он продолжает свою мысль, как отвечает на поставленный им вопрос:

Этот вопрос адекватен вопросу, поставленному геологу: можно ли в так-то и так-то расположенных каменных пластах прочесть знаки огненно-расплавленного течения жидких масс?³⁹.

³⁷ Там же, с. 25.

³⁸ Там же.

Конечно, можно. Только это будет чтение *знаков*. Вопрос в другом: с чем имеет дело читатель: с «каменными пластами» или с «огненно-расплавленной массой»? В качестве кого выступает читатель? В качестве геолога, живущего через миллионы лет после «огненных течений», или в качестве прямого их созерцателя? Пока мы не начинаем читать стихотворение, оно представляет собой «окаменелость»; «текст» - это форма, в которой стихотворение себя сохраняет, текст это консервант формы. Процесс чтения «растопливает» камень, мы начинаем видеть движение огненных масс, пучины ритма либо захватывают нас, либо оставляют равнодушными. Ритм есть один из формообразующих элементов образа. Метр - формальная фиксация ритма, его запись.

Ритм - след первичного звука на форме, отраженный стилистическим подбором разновидностей метрической строки, в результате которого каждое стихотворение, одинаковое в метре, неповторимая стилистическая композиция, которая и есть - искомый ритм...⁴⁰

Одним словом: метр есть *отраженный ритм*; «пучина ритма» возможна, а вот «пучина метра» невозможна; метр всегда находится в приближении к ритму, всегда на некотором отдалении от него. Метр - консервант ритма.

Выражение «искомый ритм» означает, что ритм не задан с той очевидностью, с какой задан метр. Ритм еще надо найти, ритм есть неразрывная часть образа, который тоже можно сравнить с «пучиной»; образ не есть нечто застывшее, раз и навсегда данное. Образ динамичен и (как это ни парадоксально звучит) динамичен ритм: ритм может меняться, он, так сказать, свободен. Этой свободы, естественно, нет у метра. Но тут мы должны быть весьма осторожны. В приведенном нами определении Белого есть одна фраза, которая несколько настораживает, а именно: «Ритм - след первичного звука на форме». Что тут имеется в виду под «формой»? Если ритм есть элемент формы, то без него формы как таковой еще нет, но, стало быть, нельзя сказать о ритме, что это след «на форме» (форма плюс ритм); и что значит «след»? Не сам ритм, а его застывшее «отражение»? Но в таком случае метр оказывается тавтологическим повторением ритма; может, поэтому Белый повторяет, что ритм есть

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же, стр.32

качественно-количественная тональность, не разложимая в метрических единицах: след динамического процесса на ракушке формы ⁴¹.

Если форма не есть динамический процесс, если она есть «ракушка», окаменелость, и ритм - некий узор на этой окаменелости (видимый «след»), то не совпадают ли в этой модели ритм и метр? Ракушка формы - окаменелость, геологическая находка, которую читатель может спокойно держать на своей ладони, в то время, как истинная форма «обжигает», она есть огнедышащая лава, на форму, как на солнце, нельзя смотреть дольше мгновения, ритм, образно выражаясь, ответственен за интенсивность свечения, за смену световых эффектов. Белый говорит о «ракушке формы», но как быть с «праракушкой», с праформой, с таким динамическим процессом, когда никакой «ракушки» не было, когда она была *будущей* ракушкой, а не своей теперешней окаменелостью?

В «Рождении трагедии из духа музыки» Фр.Ницше писал:

Если музыка, повидимому, и была уже известна, как аполлоновское искусство, то, строго говоря, она была таковым только как волнообразный удар ритма, а ритм в качестве творческой силы для изображения аполлоновских состояний» ⁴².

Волнообразный удар ритма очень напоминает «пучины ритма» Андрея Белого. Мы знаем, что у Ницше аполлоновской музыке предшествовала дионисийская музыка:

...элемент, который характеризует дионисиевскую музыку и музыку вообще - потрясающая сила звука, непрерывный поток мелодии и ни с чем несравнимый мир гармонии ⁴³.

Тут смущает то, что речь идет не о чисто дионисийском элементе, а и о том, что свойственно «музыке вообще», то есть, значит, и аполлоновской музыке тоже, но, значит, где же четкое отличие дионисиевской музыки от аполлоновской? Следующая фраза тоже довольно неопределенна:

⁴¹ Там же. О фактическом тождестве ритма и метра в теории Белого см. статью А.Тамарченко *Андрей Белый и Марина Цветаева (Зарождение интонационной теории стихотворного ритма)* с. 84.

⁴² Ницше Фр. «Рождение трагедии из духа музыки», С.Петербург, 1904, с. 18.

⁴³ Там же, с.19

В дионисиевском дифирамбе человек возбужден до высшего напряжения всех своих символических дарований: тут стремится выразиться что-то еще неизведанное, уничтожение покровы Майи, единобытие, как гений рода, даже вообще природы.⁴⁴

В этих-то словах и содержится разгадка того самого ритма, о котором говорит Андрей Белый: это воистину «пучина», *дифирамб*, это *дионисийская* музыка, предшествовавшая музыке аполлонической. Но Белый оказался в таком же трудном положении как и Ницше. Хотя Ницше и говорит об уничтожении «покровы Майи», о «единобытии природы», но при этом подразумевается, что все это есть не что иное как музыкальная *тема*, содержание музыкальной *формы*, свойственной не только дионисийству, но и «музыке вообще», музыке как таковой.

Тут сущность природы - продолжает Ницше, - должна выражаться символически; тут нужен новый мир символов, вся телесная символика, не только символика уст, лица, слова, - нет, полная, все члены ритмически движущая жестикуляция пляски. Затем вдруг бешено вырываются другие символические силы, силы музыки, в виде ритма, динамики и гармонии⁴⁵.

Из всего перечисленного Ницше тут нет ничего «нового», ничего такого, что было бы не свойственно «музыке вообще». И ритм, и динамика, и гармония - все это необходимые элементы аполлонической музыки тоже, все это элементы формы, без которых выражение страсти стало бы бесформенным, неэффектным.

Чтобы постигнуть это общее освобождение от оков всех символических сил, человек должен прийти почти до той высшей степени самоотчуждения, которая стремится символически выразиться в этих силах: дифирамбический слугитель Диониса таким образом может быть понят только себе подобным! С каким удивлением должен был взирать на него аполлоновский грек!⁴⁶

Какое же тут «*освобождение* от оков символических сил»? Тут все прямо наоборот: полное подчинение символизму формы - ритму, динамике, гармонии... Удивление «аполлоновского» грека тут понять очень трудно, потому что, если верить Ницше, при всем бешенстве дионисийской музыки, она была вполне *гармонична*. Если эту картину перевести на язык современной культуры, то, видимо, ее можно представить следующим образом: любитель классической музыки с удивлением должен взирать на бешеный рок или рэп музыку. Это не

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

исключено, но в этом удивлении не будет ничего такого, что указывало бы на *непонятность* рок-музыки для «аполлонийца». Трудность Андрея Белого такого же порядка, что и трудность Ницше: ему надо доказать, что первоначальный ритм был каким-то особенным, несслыханным, но в чем своеобразие этого ритма, в чем его отличие от общего понятия «ритм», этого Андрей Белый не знает, сказать не может. И это тоже согласуется с той мыслью Ницше, что «дифирамбический служитель Диониса может быть понят только себе подобным». Получается, что ни Белый, ни Ницше *понять* дифирамбическую музыку не могут. Или наоборот: они понимают ее слишком хорошо, чтобы чувствовать ее отличие от музыки аполлоновой, просто слова, которыми они пытаются передать нам свои ощущения принадлежат миру аполлонийскому и потому бессильны. Формально-логического аппарата «аполлонической культуры» не хватает на то, чтобы выразить своеобразие культуры «дионисийской»; или, опять-таки, этот аппарат слишком «избыточен» для подобного выражения. Но, скорее всего, проблема заключается в некоторой неясности самой проблемы.

В этом случае понятно эмоциональное напряжение обоих писателей, старающихся увлечь своих читателей идеей различия. Научные рассуждения Белого, например, полны высокого эмоционального накала, который придает этим рассуждениям характер *жеста*, почти дифирамбической пляски:

Кривая № 7 - удивительное изящество жеста; взгляните в нее (см. чертеж № 4). Целое - упад тезы первой строфы (2) на 1,7 и на 0,5; а между 1,7 и 0,5 головокружительный для кривых взлет на 3,5; явно, что идет речь о бурном порыве, после которого - стремительное падение на 30 делений (случай еще небывалый в жизни доселе показанных кривых)...⁴⁷

Казалось бы, тут сплошной «формализм» («формулизм»), в самом деле: кривые, десятичные дроби, деления, чертежи... Но на самом деле это вполне суггестивное письмо. Это аполлоновский грек смотрел-смотрел на дионисийские пляски, да и пустился плясать вместе с сатирами: в этих *полу-формулах* литературный язык *самоотчуждается*, им овладевает «жестикаляция пляски», в этих падающих и возносящихся кривых изгибаются и прыгают перед глазами огненные потоки лавы. Если читатель нам не верит, то может провести следующий эксперимент: пусть он переложит на рап-ритм теоретические строки Белого и наши строки. С последними ничего не выйдет, первые же - идеальный текст для такой музыки. Но что касается следующих,

⁴⁷ Там же, 137

приводимых нами строк, то по ритму они гораздо ближе к «нашим», приводим их не для эксперимента:

То, что «содержательно» встает в нас, как интуиция социального заказа в тоне напевности, в атрибутах формы выразится в чисто математическом отношении элемента комплекса к его «социальному» целому...⁴⁸.

Социальный заказ хочет овладеть нами, он диктует нам свои песни, а мы уходим от них в дебри математических отношений и в этих дебрях никакое «социальное» нас достать не может:

...этот поправочный коэффициент к элементу или - *отношение* и будет ритмическим элементом; а целое, данное в градации отношений, или в синтезе времени, и будет ритмом...⁴⁹.

У Белого ритм дробится до «поправочного коэффициента к элементу», до «градации отношений», можно сказать, доходит до «бесконечно малой» Лейбница, до его монады; но ритм отказывается исчезать, перехода к дионисийству не совершается, для аполлонического сознания дионисийство остается тайной, загадкой. Погрузившись в морские глубины дионисийства, аполлонист прижимается к стеклу иллюминатора, надеясь увидеть дифирамбический танец в оригинале, но видит только *следы ритма на ракушке формы*:

...если вычисляемо строчное отношение, то чертима и кривая ритма; ритм есть комплекс, конфигурирующий элементы⁵⁰.

Квадратура круга заключается в том, что дионисийцу и в голову бы не пришло вычислять строчные отношения. Строчные отношения и пучины ритма – «две вещи несовместные»... Попытка Белого математически ухватить самую сущность ритма восходит к поискам его отца:

«Монадой» своей отец хотел внести корректив к тогдашним спорам идеалистов и реалистов, ибо его монада не материальна в духе Бюхнера и Молешота... 1) понятие «монады» раскрывается им не по Лейбницу; 2)

⁴⁸ Там же, 34

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

понятие «эволюция» берется им не в стиле Спенсера, которого он так хорошо изучил⁵¹.

Монада его отца - та бесконечно малая, которая делает погоду. Для Белого мир, его развитие, есть не направленное, *прогрессирующее* движение индивидуумов и предметов, а движение *монад*, свободных творческих бесконечно малых элементов. Совершенно естественно, что самокомбинируясь в композиции, монады создают картины, ничего общего со «спенсеровской эволюцией» не имеющие. Монады движутся по *своим*, внутренне им присущим (как там же говорит Белый «*имманентным*»), а не «трансцендентным») законам, и художнику ничего не остается, как давать названия этим элементам, уподобляясь Адаму. Очень может быть, что не Орфей, а Адам был первый, кто говорил гекзаметром. В волны гексаметра выстраиваются монады и человеку ничего не остается, как отражать эти узоры в своей речи.

Но я себя ловлю на том, что характеризуя кривую, я характеризую все оттенки ее смыслового содержания...⁵².

Я ловлю себя на том, что характеризуя кривую, я перевоплощаюсь в те изгибы, в те языки пламени, которые она представляет; я воспринимаю ее как живую форму, перестаю быть аполлонийцем, теряю чувство дистанции и сливаюсь с монадами в их танце.

Потому-то формалисты и не хотели признавать (а если и признавали, то без особого энтузиазма) очевидного первенства Белого, что *их* формализм занимался метром, который *не течет*, Белый же занимался метром, который воплощал его «сокровенного героя», то есть такой метр, который еле-еле сдерживался от соблазна «пуститься в дифирамбический пляс», да частенько и пускался, теряя всякий «разум» и пугая читателей удивительными соображениями, типа следующих:

Итак мы имеем в стихотворении инструментовку губно-носовую; она выражается уже в начале, усиливается в третьей строке... Эти темы, губно-носовая... и зубная... соединяются в тему губно-зубно-носовую (медленно-быструю, струнно-трубную, трагическую). «Но ты поешь - и предо мной»...

⁵¹ . Белый Андрей. *Начало века*. Chicago, 1966, с.159-160

⁵² Там же, с.37

(подразумевается неопишное видение, которое однако закрывается от взора читателя)⁵³.

А иногда, сквозь линии и формулы, сквозь цифры и графики проступали видения, в которых, составляющие эти графики монады, выстраивались в картины какой-то потусторонней жизни, и реальной и фантастичной в своих измерениях:

Каждой из фигур особенно часто пользуется кто-либо из поэтов. Так: крышей - пользуется чаще других Жуковский, квадратом - Сологуб, прямоугольником - Языков, большой корзиной - Баратынский, острым углом - Тютчев, малым углом - Ломоносов и т.д. Надо было бы дать индивидуальную характеристику поэта, отправляясь от фигур, которые он любит употреблять, и переходя к фигурам, которых поэт избегает. Но такая работа до бесконечности удлинит предлагаемую статью⁵⁴.

Такая работа вывела бы нас из системы аполлонического времени, мы бы оказались в бесконечности дионисийского мира с его дифирамбически танцующей образностью, в которой поэт сливается с предметом, с самой сущностью... Формалисты были чистыми аполлонийцами, феномен дионисийства они описывали в терминах аполлонических, в которых дистанция между объектом описания и самим описанием никогда не нарушалась. Если Белый в стиховедении был еще и стихо-ведун, то формалистам такое «ведунство» было чуждо. При этом еще раз отметим, что четкой границы между дионисийским и аполлоновским началом просто не существует, так что известная смутность в теоретических изысканиях поэта, прозаика и ученого объясняется неясностью и самих теоретических предпосылок, хотя, неясность эта сама по себе очень многое значит. Дойдя до «монады», до тончайшей границы, отделяющей дионисийское от аполлоновского, Белый выяснил, что оба эти термина глубоко условны: монада слишком свободна и слишком мала, чтобы подпадать под такие «большие» определения. Выражение «пучины ритма», стало быть, можно и перевернуть: это «ритм пучины», той внутренней бездонности формы, которую уже не ухватить никаким делением до бесконечности. Как бы аполлонец ни погружался в пучины дионисийского, неизбежен момент, когда любознательного «водолаза» начинает выталкивать наверх.

⁵³ Белый Андрей. *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*. Ann Arbor, Ardis, 1982, с.415-416

⁵⁴ Белый Андрей, *Символизм*. Москва, 1910, с.317

По всей вероятности, где-то на этой глубине и писались Белым его автобиографические романы «Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки чудака», «Начало века», «На рубеже двух столетий»... Многотомная биография Белого - оригинальнейший эпос, подобного которому мировая литература не знает. Вот книги, о которых можно сказать: океан утраченного времени, ибо на уровне монад время не существует, оно *утрачивается* где-то по дороге к такому основанию явлений, в котором явление созерцает самое себя.

...ритм и есть в нас интонация, предшествующая отбору слов и строк; эту напевность всякий поэт в себе называет ритмом...⁵⁵.

В «нас» ли? Вот вопрос. Монады пляшут на своей глубине, которая с их пляски только и начинается. В их дифирамбическом танце субъект угадывает композиции, подлинный смысл которых непостижим только потому, что его в них нет. Вместо смысла - пучины ритма. След на ракушке формы это уже не монады, а «герой», персонаж, предмет, уже «след», уже застылость, уже что-то, чему можно придать смысл, ибо это «что-то» можно рассмотреть.

Одним словом, заменим слово «ритм» словом «дифирамб» и получим *искомый автором* ритм, тот самый ритм, который есть праритм, ритм праформы. Но если это так, то становится понятен и гекзаметр Белого: если для Гомера гекзаметр был *преодолением* дионисийства, то для Белого гекзаметр есть *возврат* к дионисийству: еще один шаг и с первобытного ритма будут сняты все оковы. О гекзаметрах Белого можно сказать словами Ницше:

В этих греческих празднествах выражается как бы сентиментальная черта природы, словно она оплакивает свое раздробление на индивидуальности». Следующая фраза прекрасно описывает впечатление от этих гекзаметров: «Пение и мимика таких двойственно настроенных фанатиков были для гомеровско-греческого мира чем-то новым, неслыханным, и особенным ужасом поражала его дионисиевская музыка»⁵⁶.

Если мы считаем, что Белый обращается к гекзаметру с совершенно противоположной стороны, нежели Гомер, то проф. В.Пискунов смотрит на это явление иначе:

⁵⁵ Белый Андрей. *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*. Ann Arbor, 1982, с.22-23

⁵⁶ Ницше Фр., *Рождение трагедии из духа музыки*, С.Петербург, 1904, с.18

Р.Штейнеру принадлежит заслуга прочтения «Одиссеи» как эзотерического текста, в котором повествование ведется иначе, чем требует внешнее течение событий, а чувственно-реальный план служит лишь иллюстрацией пути духовной инициации героя. Белому близко подобное толкование Гомера, и он строит собственную книгу как одиссею нашего «малого» беспамятного «я»..., движущегося по направлению к высшему «Я»⁵⁷.

Но тут мы зададим профессору Пискунову вопрос: а каким образом малое беспамятное я, при всей его малости и беспамятности, может знать, что оно движется к высшему Я? И откуда такая заинтересованность в *высшем* со стороны малости и беспамятности?..

Есть и другой вопрос: возможна ли духовная инициация без погружения в чувственно-реальный план? Духовное относится к чувственно-реальному как его высшая проекция, как его высшая, последняя, так сказать, сущность... Повествование «Одиссеи» ведется таким образом, чтобы духовность чувственного и составляла его *реальность*... Реальность чувственного, по Гомеру, выявляет себя в духовном, а отсюда и способ повествования, благодаря которому духовной инициации подвергается прежде всего – читатель (слушатель) Гомера... Высокая литература в принципе эзотерична; она есть способ инициации... Культурный человек есть человек *посвященный*, откуда, между прочим, и тоска символизма по мировой культуре... Внешнее течение событий может быть сколь угодно «внешним» по отношению к каким-то другим событиям; но по отношению к собственной духовной сущности быть внешним оно не может. В этом случае просто нет смысла говорить о высокой литературе, об эзотерике... Если бы интерпретация проф. Штейнера была бы и впрямь *открытием*, то на нашу долю осталось бы бесконечное удивление тому, каким образом «Одиссея» продержалась на читательском рынке столь долгое время...

Так что же происходит у Белого? Его интересует малое *всепамятное* я; т.е. малое не в смысле «жалкое», «убогое», а в смысле - космическое, бесконечное... Белого интересует монада *его отца*, тот океанический планктон, который завихряется в ритмических танцах воистину океанического масштаба.

Нет,
я не помню
решительно,

⁵⁷ Пискунов В.М., Александров Н.Д., Пархоменко Г.Ф., *Становление самосознающей души*, вступит.статья в: *Андрей Белый. Собрание сочинений*, Москва, 1997, с.17

о чем
 говорилось
 в тот вечер; бородка
 (Э)М. (Э)С.
 Соловьева висо-
 вы-
 валась
 из
 тени и точно
 тщилась
 прожить
 разговор.
 «Не хотите ли чаю?...» «Нет», -
 нараспев,
 пята талию,
 Гиппиус; ее крест
 на груди
 стрекотал...

И крест, и грудь, и бородка, и талия, и Гиппиус - все это блики на поверхности *динамического процесса*, фигуры не имеющего; языки пламени, играющие в космической ночи океанского простора – «ритм есть комплекс, конфигурирующий элементы».

Происходит общение предметов, *стрекотание* которых есть символ того, что они живы, тоже *есть*, полны какой-то внутренней энергии, выявляющей себя по законам космоса, недоступным социально-исторической артикуляции «разума». Высовываясь из тени, чтобы полнее прожить свою жизнь, бородка заявляет о своем существовании с неменьшей выразительностью, чем ее носитель... В этом мире нет главного и второстепенного, нет социальной артикулированности, потому что нет *социальности*. Это патриархат вещей, это «доклассовая свобода» цвета и тени, шума и молчания, большого и малого, это «мистический анархизм» Вяч.Иванова и Г.Чулкова, над которым вдоволь насмеялись современники, и особенно Андрей Белый; просто в этом самом мистическом анархизме Белый не узнал того самого дионисийства, в котором не было «классовой склеротизации аполлонийства». С символистами это случалось довольно часто: подчас они остерегались своей собственной последовательности.

С каким удивлением должен был взирать на него (на сатира – В.Д.) 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 мир⁵⁸.

Понимал ли Белый истинную природу своего таланта, а вместе с ним и истинную природу своего я, которое было сплошным *дионисийством*. «Дионис, тоскующий по Аполлону», - вот что можно было бы сказать о Белом.

...физическая моя оболочка притянута к земле, а дух мой, как бы выйдя из нее, все время парит в сфере, где его обступают огромные, космические, апокалиптические образы (в этот период во мне подымается тема большого «Я», о котором я впоследствии говорю в «Записках чудака»)⁵⁹.

Не «физическая оболочка» Белого притянута к земле, а его дух, который, чтобы спастись, вынужденно натягивает на себя «физическую оболочку», но только при этом несказанно тяготится ношей и только и делает, что стаскивает ее с себя, тоскуя по дифирамбической свободе своего дионисийского не то прошлого, не то настоящего, а лучше: по свободе своего исконного дионисийства.

Проф. Пискунов:

Высшее самопознание для Белого начинается там и тогда, где и когда мы говорим себе: наше Высшее «Я» заключено не в нашем «малом» повседневном «Я», но во всем окружающем нас мире...⁶⁰

Нет-нет! Именно в нашем малом «я» – в монаде среди монад. В бесконечно малой частице, вмещающей в себя вселенную...

Если вы пыхтите, когда мыслите, то не переносите пыхтения ваших тяжелодумий на мой символизм, которому девизом всегда служили слова Ницше: «Заратустра плясун. Заратустра легкий... всегда готовый к полету... готовый и проворный, блаженно-легко-готовый... любящий прыжки и вперед и в сторону...»⁶¹

Прыжки монады. Прыжки ритмические, в размерах гекзаметра... То есть очень даже *продуманные*..

⁵⁸ Ницше Фр. *Рождение трагедии из духа музыки*, С.Петербург, 1904, с.19-20

⁵⁹ Белый Андрей. *На рубеже двух столетий*. Германия, 1966, с.34

⁶⁰ Пискунов В.М., Александров Н.Д., Пархоменко Г.Ф. *Становление самосознающей души*, вступит.статья в: *Андрей Белый. Собрание сочинений*, Москва, 1997, с.19

⁶¹ Белый Андрей. *Начало века*. Chicago, 1966, с.11

ОРФЕЙ СПУСКАЕТСЯ В АД

*Так все вещи меняют место,
Неприметно уходят ввысь.
Ты, Орфей, потерял невесту,
Кто шепнул тебе: «Оглянись...»?
А. Блок*

*«Образ Аполлона соединяет воедино
небо, землю и преисподнюю.»
Аполлон, «Мифы народов мира».*

Почти сразу же, по прочтении своего доклада «О современном состоянии русского символизма», А.Блок очень расстроился. Он понял, что его сомнамбулическая речь только насмешила публику, которая и без того к символизму изрядно охладела. А тут еще его странные, неудобоваримые откровения...

Да, странные, неудобоваримые, особенно на фоне послереволюционного развала и скептицизма; после баррикад, забастовок, ссылок, виселиц фантазии о лиловых мирах и белом катафалке казались чем-то если не диким, то уж явно «не от мира сего»...

Но поэт Александр Блок и был «не от мира сего». В его статье «Памяти Врубеля» есть такие слова:

...чем правильнее размежевывается на клеточки земная кора, тем глубже уходят под землю движущие нас боги огня и света.⁶²

Боги огня и света живут под землей и все глубже в землю зарываются. Есть какая-то подземная огненная жизнь, которая не дает

⁶² Александр Блок, *О состоянии русского символизма*, в: *Собр.соч.* в бтг., т.5, Москва, 1971, с.337

покоя этой земной размеренной жизни, «клеточно» себя упорядочивающей.

От имени этой подземной огненной жизни и выступает Блок. На жизнь земную, всем нам такую привычную, он смотрит через призму совершенно иначе структурированного пространства-времени. Самим взглядом своим Блок «расклевывает» земную реальность. Чем она ближе к огненной хаотичности, тем ближе его сердцу...

Публика, которая слушала доклад Блока, не делала никаких мысленных усилий, чтобы перенести поэта в измерение, ей, публике, совершенно чуждое... Можно себе представить изумление тех, кто слышал от знаменитого поэта следующее:

Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти слова...⁶³.

Какие миры? Какой лучезарный меч? О каком пространстве говорит поэт?

О пространстве сознания, свободного от *этого* мира... О сознании, которое умеет и любит разговаривать с самим собой:

Теза: ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире». Твори что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе...⁶⁴.

В данном случае «теза» это изначальная установка сознания на самое себя, сознания, откровенно игнорирующего *объективность* «расклеточенного» мира. Объективно то, что субъективно, а субъективное живет *огненным* и подземным...

И в этом объективном царстве субъективности и воздух и предметы окрашены в пурпурно-лиловые (огненно-лиловые) тона; там небо покрыто не то облаками, не то розами, а сквозь небесные розы просвечивает женское лицо...

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно – и пронзает сердце теурга⁶⁵.

Тут к пурпурному добавляется *желтое* (золотое), чтобы близость его с *огненным* стала бы очевидней... Сердце теурга охвачено огнем, оно *горит*, оно в подземном пламени.

⁶³ Там же, с.328

⁶⁴ Там же, с.327

⁶⁵ Там же, с.328

Это, своего рода, кульминация «Тезы», того исходного положения, в котором находит себя теург. Потом начинается «чудо одинокого преображения».

Собственно, происходит момент *объективации*. Как ни субъективны все эти волшебные миры и как ни прекрасна свобода в пределах их, но от реальности никуда не денешься, «расклеточенный» мир дает о себе знать:

Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес...⁶⁶.

Этот некто по отношению к теургу «не от мира сего». Это *некий* представитель мира объективности... Он словно тенью накрывает пурпурно-золотой мир субъективности и тот мрачнеет, становится лилово-синим, золотой отсвет огня гаснет, исчезает. В своей статье «Памяти Врубеля» Блок описывает картину «Демон» такими словами:

...а старый вечер льет и льет золото в синие провалы», или: «Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр». Одним словом, тона становятся врубелевскими... И вот посреди этого врубелевски-синего мира стоит огромный катафалк, а на нем лежит «мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз.⁶⁷

Богиня огненно-подземного мира умерла. Она лежит среди потухающего огненного царства в белом гробу. Мир исторический на мир символический действует омертвляюще. Важно помнить, что объективное, проникая в царство субъективного, и само-то как бы «осубъективливается»; каждая из сторон утрачивает в своей полноте, вступает в вынужденный компромисс с другой стороной... Под тенью объективного субъективное царство поэта тускнеет, лиловеет, но сохраняет свою *живость*.

В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь на фоне оглушительного вопля всего оркестра громче всего раздается восторженное рыдание: «Мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен.

Если поначалу теург восклицал радостно и восторженно: «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет», то теперь в

⁶⁶ Там же, с.329

⁶⁷ Там же, с.329

его «рыданиях» сквозит какая-то истеричность, да к тому же оглушительно вопит оркестр, придавая радостной сцене какую-то нервную балаганность...

Тут, видимо, выражена та мысль, что подземный огненный мир подвержен *земным* влияниям и ничего хорошего в этих влияниях для подземного огненного мира нет: подземный огонь *темнеет*. Темнеет, стало быть, и душа теурга:

Переживающий все это уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков ⁶⁸.

Свою волю Блок называет «злой»; теург, стало быть, - злая душа... Почему-то об этом как-то не принято говорить, но ведь Блок буквально настаивает на том, что его душа темна, что подземный мир без *золотого* огня есть мир злой, демонический... Вот силою своего демонического таланта теург, он же Александр Блок, производит на свет «земное чудо», «синий призрак», Незнакомку... И поэт говорит более, чем откровенно: «Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового.»

Самое интересное заключается в том, что Блок не отделяет себя от этого «дьявольского сплава», это не есть изображение темного светлой душой; нет, это есть автопортрет темной души...

От этой силы поэт хочет избавиться, что и роднит его с врубелевским демоном. На его лице написано страдание, желание *просветлеть*... Живущее рядом с ним его же дьявольское создание подобно родственнику, постоянно напоминающему о темноте его происхождения...

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, ибо это искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос и усмирит бушующие лиловые миры ⁶⁹.

Земное накрыло своей тенью подземное, которое изначально было *светлым, светло-огненным*. Земное своей тенью *потушило* подземный огонь, окружив Орфея (теурга) тьмой, и тем самым превратив его в темное демоническое существо. И в чем же наш демон

⁶⁸ Там же, с.330

⁶⁹ Там же, с.331

ищет спасения? В чем он ищет воскресения? В социальных вопросах, в погружении в мир земной жизни... И эта земная проблематика должна вернуть золотой меч подземному царству, должна усмирить бушующие лиловые миры... И вот тут мы подошли к самому главному: для Блока «земное» и было «иными мирами». К земному он относился так, как мы относимся к символистским фантазиям; для него земное было по ту сторону *сущего*, вот почему социальная проблематика лежала «в пределах символизма», это была проблематика адской, подземной (некоей *символической*) реальности, той самой, которая дает о себе знать гибельными катастрофами - Мессинским или Калабрийским землетрясениями, например... Восстановить гармонию, значит – восстановить гармонию и в иных мирах, то есть в *тех самых*, в которых живем мы с вами, дорогой читатель... Вот очень важное допущение, на которое мы должны осмелиться, если хотим войти во внутренний мир Блока...

Для Блока мир искусства и есть это самое подземное пространство; искусство есть, так сказать, другое измерение. Мы можем воспринимать искусство и при этом не понимать, что вступаем в совершенно *адскую* область... А для Блока искусство было именно *Адом*...

Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее приготовляет черный фон, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из черно-красных теней, а Каррьер - из серой сетчатой мглы. Так Андрей Белый бросает в начале своей гениальной повести («Серебряный голубь») вопрос: «А небо? А бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе черный воздух?.. Ей, не бойся, не в воздухе ты...»⁷⁰.

Ты не в воздухе, ты именно в Аду... У Блока даже Мадонна выступает на фоне Ада, проступает сквозь черноту иного мира... Рассеять эту черноту, высветлить этот черный воздух – задача теурга, желающего преодолеть потемнение собственной души. Но символизм Блока заключается не столько в содержании его фантазий (золотое и лиловое; посветление и потемнение), сколько в вере в их объективность, абсолютную реальность. По убеждению Блока – такова жизнь космоса, вселенной; и он и другие символисты живут в царстве сущности, высшей объективности; это всего лишь сейсмографы, улавливающие процессы, которые потом будут очевидны и для других:

⁷⁰ Там же, с.334-335

Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью объективность и реальность «тех миров»....

Говоря «тех миров», он имеет в виду «*свои* миры»...

Так, например, в период этих исканий оценивается по существу *русская революция*, то есть она перестает восприниматься как *полуреальность*, и все ее исторические, экономические и т.п. частичные причины получают свою высшую санкцию... ..она была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах ⁷¹.

Быть теургом, значит жить в пространстве мировой души, переживать вместе с нею все ее «метеорологические» процессы. Борьба классов и прочая социальная проблематика лишь *проявление* рисунка, который складывается в огненно-подземном царстве сущности. Блок недаром подчеркивает единство своей позиции с позицией Вяч.Иванова: тот смотрит в небо и фиксирует образы небесной живописи, связывая их с земною жизнью... Блок видит глубоко под землей и связывает видимое с происходящим на земле... Оба они живут «в тех мирах» и бури этих миров составляют сущность не только души символиста, но и мировой души прежде всего:

Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед мировой душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой... гражданской ответственности оказалась нашей собственной душой ⁷².

Отождествление внутренних духовных процессов с «мировой душой», отождествление *себя* с онтической энергией сущего – вот признак символизма.

В докладе Блок задается сакраментальным вопросом: «Что же произошло с нами в период «антитезы»? Отчего померк золотой меч, хлынули и смешались с этим миром лилово-синие миры, произведя хаос, соделав из жизни искусство?..» ⁷³

То есть – соделав из жизни *Ад*? Что произошло? Душа художника («теурга», ибо агента мировой души) слишком «заземлилась». «Произошло вот что: были «пророками», пожелали стать «поэтами»... ..Мы превратили мир в Балаган.»

⁷¹ Там же, с.332

⁷² Там же.

⁷³ Там же, с.334

Слушателям доклада (да и нам, его читателям), конечно, интересно было бы знать о *причине* такого превращения. Как это случилось, почему? На этот вопрос ответа не последовало. И понятно почему: речь идет о явлении космическом, вселенском. Потемнение мировой души никакому теургу объяснить не дано... Мы говорили о том, что это произошло под влиянием земного, но почему случилось само это влияние? И почему Блок задается этим вопросом? Ведь он сам говорит: «Но именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры». Это значит, что *чернота*, потемнение, лиловость – гораздо более естественное состояние для души художника, чем «золото», свет.

Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пулю своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Комиссаржевской... ..ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад ⁷⁴.

Блистательный, потому что искусство, изображая демона, изображая зло, почему-то «приукрашивает» его. Разве Демон Лермонтова или Демон Врубеля – похожи на паука?

Очень может быть, что слово «Ад» всего лишь эвфемизм для другого выражения: «грех». Не говорит ли тут Блок о *грехе*? Вот он цитирует самого себя:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.
 Все в облике одном предчувствую Тебя.
 Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо.
 И молча жду, - тоскуя и любя.
 Весь горизонт в огне, и близко появленье.
Но страшно мне: Изменишь облик Ты... и т.д.

Художнику было чего бояться, ибо он знает, что от святости до греховности – один шаг. Предчувствую тебя, великое и чистое любовное чувство, но предчувствую тебя из блистательной черноты *греха*; глядя прямо в глаза леонардовских Мадонн, отчетливо читаю в них: «Ей, не в воздухе ты...»...

Греховна и природа революции; красивые лозунги о свободе несутся из безвоздушной черноты подземного царства: «...то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции.»

⁷⁴ Там же, с.334

Если согласиться с нашим предположением, что вместо «Ада» следует читать «грех», то похоже, что Блок произнес не апологию символизму, а отречение от такового.

Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката: мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари и бежали от подвига»⁷⁵.

Получается, что от «золотого меча» мы отреклись в силу заложенной в нас греховности.

Золотой меч был дан для того, чтобы разить. ...Сойдя с высокой горы, мы должны уподобиться арестанту Рэдингской тюрьмы:

Я никогда не знал, что может
Так пристальным быть взор,
Впиваясь в узкую полоску,
В тот голубой узор,
Что, узники, зовем мы небом,
И в чем наш весь простор ⁷⁶.

Тут символистам бросается нечто вроде морального упрека. «Иные миры», с их аспидно-черным фоном, несмотря на такие блистательные имена как Леонардо да Винчи, Гоголь, Лермонтов, воплощают собой греховное пространство, из окон которого видна узкая полоска *настоящего* неба. Лозунг «Ты свободен» оборачивается своей противоположностью: ты узник греха; на самом-то деле твоя свобода не в антитезе, а в царстве тезы, в том, от чего ты так легкомысленно отказался и к чему тебе предстоит вернуться, но что, в любом случае, лежит в области потусторонней земному существованию, что может окраситься золотом подземного огня и это будет *лучшей* из возможных трансформаций...

Но чтобы придти к такому выводу, нам пришлось довольно пристально вчитываться в доклад. Интонационно доклад воспринимается как панегирик символизму. Чего стоят фразы:

Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые «реалисты»...

⁷⁵ Там же, с.335

⁷⁶ Там же, с.336

Или:

Тем, кто величает нас «апостолами сна и смерти», позволительно задать вопрос, где были они в эпоху «тезы» и «антитезы»?

На этот вопрос напрашивается очень простой ответ: они были довольно далеко и, как говорится, слава Богу, ибо получается, что теперь им не приходится с тоской смотреть в тюремное окошко.

Искусства вне символизма в наши дни не существует. Символист есть синоним художника.

Это с одной стороны, но с другой, - куда этому художнику деваться, что ему с собой делать?

Впиваясь взором в высоту, найдем ли мы в этом пустом небе след некогда померкшего золота? Или нам суждена та гибель, о которой иногда со страхом мечтали художники? Это гибель от играющего случая... Этой лирикой случая жил Лермонтов:

Скакун на волю господина
Из битвы вынес, как стрела,
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала ⁷⁷.

Вряд ли Блок осознавал, до какой степени пророческими были эти строки. Как по отношению к художнику, так и по отношению к народу. Безблагодатное пространство Ада не может защитить художника от гибели «в лапах паука»; так или иначе, а художник погибнет неожиданно и нелепо... Если бы Блок знал, что через семь лет после прочтения этих строчек народ его «как стрела» вырвется на волю, но исключительно для того, чтобы во мраке адовой свободной ночи его «догнала» злая пуля не кого-нибудь, а именно *осетина*...

Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком ⁷⁸.

Совершенно верно. Художнику не из чего заноситься. Он знает о себе, из *какой* глубины он выводит свои образы. Он, добавим от себя, подобен Орфею, который спускается в Ад, чтобы спасти свою Эвридику,

⁷⁷ Там же, с.336

⁷⁸ Там же, с.336

ему удастся ее вывести, но за несколько шагов до дома он оглянулся и Эвридика моментально исчезла. Вывод отсюда таков: в Аду нельзя *побывать*. Из Ада, следовательно, нельзя выйти. Кто туда однажды вошел, тот навсегда там и остается... Орфей вышел из Ада с тем, чтобы вынести его на землю в своей собственной душе. О символистах в своем докладе Блок сказал: «У нас лица обожжены и обезображены...». Хитрый Аид знал, что Лицо Орфея обожжено и обезображено; он знал, что Орфей не выдержит и обернется, а Эвридика смертельно испугается этого обожженного лица...

Нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу ⁷⁹.

Откуда это смирение? Оно от вечного присутствия Ада в душе Синьорелли; маэстро прятал от сограждан свое обожженное лицо, ибо знал, что святые, ликами которых он покроеет стены капеллы, - выйдут из ада его души.

Наш смиренный маэстро (Синьорелли? Блок?) бродит по «скалистому Орвьето» (по Петербургу? по берегу Финского залива?), всматривается в людей, в дома, в пейзажи, напряженно думает о своей «капелле», которую надо расписать, то есть – сочиняет стихи...

Ныне, полный блаженства,
Перед божьим чертогом
Жду прекрасного ангела
С благовестным мечом.
Ныне сжался, о боже,
Над блаженным рабом!
Вышли ангела, боже,
С нежно-белым крылом!

Именно с «нежно-белым», ибо знаю, какие они, ангелы, бывают. Жду ангела, но что-то меня мучают какие-то странные вопросы:

Отчего так красны одежды у темноликого ангела, который возник из темно-золотого фона перед темноликой Марией на фресках Джиганикола Манни? - Отчего плащи играющих ангелов Дуччио на

⁷⁹ Там же.

портале оратории св. Бернарда закручены таким демоническим ветром?
80

Ты отходишь в сумрак алый,
В бесконечные круги.
Я услышал отзвук малый,
Отдаленные шаги.

Близко ты или далече
Затерялась в вышине?
Ждать иль нет внезапной встречи
В этой звучной тишине?

В тишине звучат сильнее
Отдаленные шаги.
Ты ль смыкаешь, пламеня,
Бесконечные круги?

Ты ль смыкаешь *пламеня...* Откуда это пламя? Отчего Твои
одежды так красны? Откуда Ты сама? Нет-нет! Ты не *оттуда...* Нет!

Верю в Солнце Завета,
Вижу зори вдали.
Жду вселенского света
От весенней земли.

Все дышавшее ложью
Отшатнулось, дрожа,
Предо мной к бездорожью
Золотая межа.

Заповеданных лилий
Прохожу я леса.
Полны ангельских крылий
Надо мной небеса.

Непостижного света
Задрожали струи.
Верю в Солнце Завета,
Вижу очи Твои.

Ах, как прекрасно это хождение внутри иконы...

⁸⁰ *Молнии искусства*, Там же, с.308

Но страшно мне: *изменишь облик Ты...*

Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице ⁸¹.

Ох уж эта «размеренная жизнь»:

Жить в итальянской провинции невозможно потому, что там нет живого, потому, что весь воздух как бы выпит мертвыми и по праву принадлежит им. Виноградные пустыни, из которых кое-где смотрят белые глаза магнолий; на площадях - зной и стрекочущие коротконогие подобия бывших людей ⁸².

Человек с печатью безумия и рока на лице, пытаясь скрыть от жителей Орвьетто безобразящие его ожоги, всматривается в «подобия людей». Какие уж там «заповеданные лилии»!

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух.

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.

Незнакомка: Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это - дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового.

Вздыхая древними поверьями,
Шелками черными шумна,
Под шлемом с траурными перьями
И ты вином оглушена?

Средь этой пошлости таинственной,
Скажи, что делать мне с тобой –
Недостижимой и единственной,
Как вечер дымно-голубой?

Она дымно-голубая по той причине, что вылеплена из сумрака. Но вот и еще одна *как бы* Прекрасная дама:

⁸¹ *О состоянии русского символизма*, с.340

⁸² *Молнии искусства*, с.307

На Вас было черное закрытое платье.
 Вы никогда не поднимали глаз.
 Только на груди, может быть, над распятым,
 Вздыхал иногда и шевелился газ.

Чем очевиднее невозможность появления Мадонны, тем заметнее проступает разложение образа, икона превращается в светский портрет:

У Вас был голос серебристо-утомленный.
 Ваша речь была таинственно проста.
 Кто-то сильный и знающий, может быть Влюбленный
 В Свое Создание, замкнул Вам уста?

А вот – синеокая врубелевская царевна:

Шлейф, забрызганный звездами
 Синий, синий, синий взор.
 Меж землей и небесами
 Вихрем поднятый костер.

Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона... Созданное таким способом - заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, - не имеет ни начала, ни конца; оно не живое, не мертвое ⁸³.

Одним словом:

Отчего плащи играющих ангелов Дуччио на портале оратории св. Бернарда закручены таким демоническим ветром?

Кубок-факел брошу в купол синий,
 Расплеснется млечный путь.
 Ты одна взойдешь над всей пустыней
 Шлейф кометы развернуть.

Где находится эта пустыня? По ту сторону *земного*?

Везде тут, и там воскресает прошлое; и здесь, и там мы во власти у дорогих мертвецов; и дивные звуки Бетховенской симфонии и победные звуки дионисических дифирамбов (Ницше), все это - мертвые звуки: мы думаем, что

⁸³ *О состоянии..., с.331*

это цари, облеченные в виссон, а это набальзамированные трупы; они приходят к нам очаровывать смертью.

Там, в ночной, завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.
Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами тревожно бренча.

Андрей Белый:

... Вооруженный щитом слов, человек пересоздает все, что он видит, вторгаясь, как воин, в пределы неизвестного; и если он побеждает, слова его гремят громами, вспыхивают искрами созвездий, окутывают слушателей мраком междупланетных пространств...»⁸⁴.

На наш вопрос поэту: «а где же Мадонна?», Блок отвечает финалом стихотворения:

И над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговой,
Мой от века загаданный друг.

Вместо небес, полных ангельских крылий - снежная метель, звездный иней, космический холод...

Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции⁸⁵.

Это стихотворение в прозе; тут прекрасная дама по имени Русская народная душа провалилась в лиловые миры революции, обернулась для всех «Незнакомкой».

...землетрясение, как известно, застигло южную Италию в 5 часов 20 минут утра, и люди, оставшиеся в живых, бежали среди падающих и пылающих

⁸⁴ Андрей Белый, *Магия слов*, в: *Символизм*, Москва, 1910, стр.437

⁸⁵ Александр Блок, *О состоянии русского символизма...* с.335

во мраке развалин - голые или почти голые: точно на мощных фресках Синьорелли - десятки мужчин и женщин, одетые одной плотью, в день «свержения антихриста»; и ангелы, сложившие руки на мечях, спокойно вззирающие с высоты на эту страшную земную суматоху ⁸⁶.

Такой же «земной суматохой» был мессинской силы обвал русской народной души. Подлинный символист, в немалой степени ученик Бальмонта, Блок знал учение Блаватской, отдавал должное индийской философии; для него мир был единым духовным образованием; мир - живой и трепетный организм, живое и трепетное целое.

Просто нужно быть слепым духовно, незаинтересованным в жизни космоса и нечувствительным к ежедневному трепету хаоса, чтобы полагать, будто формирование земли идет независимо и своим чередом, никак не влияя на образование души человека и человеческого быта. ⁸⁷.

С одной стороны, человек восходит не только к зверю, но и к миру геологическому, космическому, с другой же стороны, об этом своем родстве он, кажется, забыл:

Ничем не заменимое чутье потерял человек, оторвавшись от природы, утратив животные инстинкты! ⁸⁸.

Вот, стало быть, и еще одно определение художника-символиста: это тот, кто чутья не потерял и «себя» помнит, хорошо осознает свою связь с космическим целым.

Между тем сицилийское и калабрийское землетрясение - событие мировой важности, и оценить его мы доселе не в состоянии. Что бы ни говорили, как бы ни локализовали его значение - оно *изменило* нашу жизнь ⁸⁹.

Оно еще теснее соединило нас с космосом. Оно *сделало* нас символистами. И чем глубже символист спускается под землю, чем слабее заметны «клетки», на которые расклечена земля, тем ближе он к самой сущности, к *сущему*:

⁸⁶ Александр Блок, *Горький о Мессине*, в: Александр Блок, собр.соч. в шести томах..., т.5, с.298

⁸⁷ Там же, с.297

⁸⁸ Там же, с.298

⁸⁹ Там же, с.297

Характерная для первобытного мышления взаимопронизанность жизни и смерти не миновала и Аполлона; на этой поздней ступени архаики он - демон смерти, убийства, даже освященных ритуалом человеческих жертвоприношений, но он и целитель, отвратитель бед: его прозвища -...«отвратитель зла»..., ... «заступник»..., ...«целитель»..., ...»разрешитель болезней»..., ... «попечитель»...⁹⁰.

Чем ближе к раннему Аполлону, тем ближе к архаике, к подземно-космической тьме: к смерти, к убийству, к человеческим жертвоприношениям:

- Что, товарищ, ты не весел?
 - Что, дружок, оторопел?
 - Что, Петруха, нос повесил,
 - Или Катьку пожалел?
 - Ох, товарищи, родные,
 Эту девку я любил...
 Ночки черные, хмельные
 С этой девкой проводил...
 Из-за удали бедовой
 В огневых ее очах,
 Из-за родинки пунцовой
 Возле правого плеча,
 Загубил я, бестолковый,
 Загубил я сгоряча... ах!

...то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции. Но есть неистребимое в душе - там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: «Ты дал неложное обетование, что блаженные младенцы будут в Царствии Твоем»⁹¹.

Народная душа России – блаженная детская душа, она ничего не понимает, ее нельзя судить. Что она знает о Хаосе? Выпустив Джинна из бутылки, она перепугалась сама...

Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови которую пролили в темноте своей; такие которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы глупые, мы понять не можем...⁹².

⁹⁰ Аполлон, в: *Мифы народов мира*, Т.1, Москва, 1982, с.94

⁹¹ Александр Блок, *О состоянии...*, с.335

⁹² Александр Блок, *Интеллигенция и революция*, в: *Собр.соч.* в 6 тт.; т.5, с. 406

Откуда это прощение революции у Блока? Путешествие в Ад не может пройти безнаказанно. Спустившийся (провалившийся?) на такую глубину должен за это заплатить. Орфей-Аполлон не просто «дошел» до Диониса, он перевоплотился в Диониса («...сам Аполлон нередко почитался как Дионис»⁹³).

Зооморфное прошлое Диониса отражено в его оборотничестве и представлениях о Дионисе-быке... и Дионисе-козле...

«Мир прозрачен...» Солнечный Аполлон может провалиться в собственную звериную глубину точно так же, как прекрасный сицилийский день может провалиться в бурную и страшную ночь вулканического извержения.

Зооморфизм Аполлона проявляется в его связи и даже полном отождествлении с вороном, лебедем, мышью, волком, бараном.

Перед перепуганными апостолами революции, внутри ночной ледяной метели, образовалась снежно-белая фигура Заступника - Аполлона...

...Так идут державным шагом -
 Позади - голодный пес,
 Впереди - с кровавым флагом,
 И за вьюгой невидим,
 И от пули невредим,
 Нежной поступью надвьюжной,
 Снежной россыпью жемчужной,
 В белом венчике из роз
 Впереди - Иисус Христос.

Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное...⁹⁴.

Для тех, кто плохо знает историю превращение Аполлона в волка может показаться чем-то неслыханным, невозможным. Снежный вихрь, закрученный в фигуру Христа, может рассыпаться в нечто иное:

...тот же век (тот же вихрь? – В.Д.) создал царицу цариц Клеопатру...; он же создал, наконец, и революционный порыв промотавшегося беззаконника и убийцы - Кати лины⁹⁵.

⁹³ Аполлон, в: *Мифы народов мира*, т. 1, с.93

⁹⁴ *Интеллигенция и революция*, с.399

⁹⁵ *Катилина*, в: Т.5, с.423

Снежный буран русской революции завихрился силуэтом Христа не случайно:

...за несколько десятков лет до Христа бедному Катилине выпало на долю восстать против старого мира и попытаться взорвать растленную цивилизацию изнутри ⁹⁶.

Катилина не пытался взорвать растленную цивилизацию. Он был *пределом* ее растления, символом ее конца и какого-то нового, еще неведомого начала («символизм- прозрачен»).

По отношению к настоящему, *ожидаемому* Христу-Аполлону, силуэт, возникший перед глазами красногвардейцев, - такой же *Незнакомец*, какой была «Незнакомка» по отношению к Прекрасной Даме. Это был снежный, сотканный из стихии, оборотень Христа, а не сам Христос. Углубившись в царство Аида, Орфей трансформировался до Аполлона архаичного – «демона смерти, демона убийства», до Аполлона зооморфного, отождествлявшегося с волком («Скалит зубы - пес голодный - Хвост поджал, не отстаёт...»). Как тут не вспомнить пса, который бежал за Фаустом, а потом вдруг *обернулся* Мефистофелем?

Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком.

Это не так-то просто, на лице Аполлона (он же Орфей, он же Синьорелли, он же Блок) постоянно болят ожоги, полученные им там, под землей («Кругом огни, огни, огни...»).

Художник - это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека; тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя ⁹⁷.

На адской глубине космического провала никакой музыки нет. Она там невозможна, как невозможен Аполлон - покровитель *искусств*... Вместо музыки «мировой оркестр» издает дикий вой,

⁹⁶ Там же, с.419

⁹⁷ *Памяти В.Ф. Комиссаржевской*, т. 5, с.323

скрежет зубовой... Не младенец там, не мудрый ребенок, а чудовище, мохнатый паук... Но Орфей и тут остается Орфеем; он подобен фаларийскому быку, из чьего, - раскаленного огнем, - железного чрева крики погибающих там людей слышались необыкновенно красивой мелодией.

Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пистолет своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Комиссаржевской; недаром так бывает с художником сплошь и рядом, - ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад⁹⁸.

Орфей не случайно оглянулся на Эвридику: побывав в Аду он уже знал о себе, что он мертв, что его больше нет... Захочет ли Эвридика жить с мертвецом?

Как тяжело ходить среди людей
И притворяться непогибшим,
И об игре трагических страстей
Повествовать еще не бывшим.

Весной 1920 года, незадолго до его смерти, Ариадна Цветаева, тогда восьмилетняя девочка, видела Александра Блока:

Деревянное вытянутое лицо, темные глаза опущенные, неяркий сухой рот, коричневый цвет, весь как-то вытянут, совсем мертвое выражение глаз, губ и всего лица... Я в это время стояла на голове какой-то черной статуи, лицо которой было живее, чем у самого Блока...⁹⁹

⁹⁸ *О состоянии...*, с.334

⁹⁹ Владимир Орлов, *Гамаюн*. Москва 1981, с.659

ЗВЕЗДНАЯ КАНИТЕЛЬ

*У него нет «поэтического хозяйства»,
у него «поэтическая обсерватори».
Ю.Тынянов, «О Хлебникове».*

*КАНИТЕЛЬ – 1) тонкая металлическая
(обычно золотая или серебряная) нить для
вышивания.*

Словарь иностранных слов.

В книге А.Жолковского «Блуждающие сны» есть глава, которая называется так: «Графоманство как прием». В этой главе речь идет в том числе и о Велимире Хлебникове, о котором, в частности, сказано так:

В характеристиках, в разное время данных фигуре Хлебникова, гениальность поэтических прозрений постоянно соседствует с безумием, темнотой, идиотизмом, косноязычием, «мучительным мусором»... По тем или иным причинам «мусора» в стихах Хлебникова, действительно, много - настолько, что напрашивается его объяснение сознательной установкой на соответствующий «изм»¹⁰⁰.

Сначала зададимся вопросом: если художник сознательно ориентирован на создание косноязычных и идиотических сочинений, то вправе ли мы ожидать от читателя любви к этому художнику? И что делать с читателем, которому нравятся такие «идиотические» произведения? Думать нам, что этот читатель идиот, или не думать на том основании, что он умиляется писателем, который всего лишь производит впечатление идиота и графомана, на самом деле являясь великим гением?

Вопрос второй: где, в каком месте должен остановиться великий писатель, чтобы читатель не поверил во всамделишность его идиотизма? И даже больше того, чтобы читатель воскликнул: вот это да, вот это мастер! Каким идиотом прикидывается, думает, мы не понимаем, что он создает весь этот «мусор» для нашего вящего удовольствия!

¹⁰⁰ Александр Жолковский. *Графоманство как прием*, в: *Блуждающие сны*, Москва 1992, с.66

Стихи Хлебникова... полны безвкусицы, бессмыслицы, нескладных шуток, скомканных концовок...; грамматических и лексических неправильностей, неуклюжих оборотов, оговорок, ляпсусов и других небрежностей... смехотворных попыток популяризовать заумь и даже грубой советской пропаганды ¹⁰¹.

Нет, нет, дорогой читатель, это не мнение Жолковского, он здесь *суммирует мнения* и ему это занятие очень по душе, потому что насчет Хлебникова у Жолковского есть *своя* сокровенная идея.

А чтобы мы лучше оценили эту идею, ученый приводит стишки, сочиненные капитаном Лебядкимым из романа Ф.М. Достоевского «Бесы»:

И порхает звезда на коне
В хороводе других амазонок;
Улыбается с лошади мне
Ари-сто-кратический ребенок.

Они интересны для нас, главным образом, ритмическим сбоем в последней строке, который диктует скандирующее разбиение слова «аристократический» на слоги и, соответственно, его гаерское смысловое выпячивание ¹⁰².

Ссылаясь на теорию М.Бахтина о полифоничности романов Достоевского, Жолковский пишет:

То есть в каком-то смысле именно Достоевский был родоначальником той новой литературной эпохи, когда, перефразируя Карамзина, «и персонажи писать умеют» ¹⁰³.

Согласно Жолковскому, упреки современников и потомков в адрес Достоевского, что он «писал плохо» несправедливы. Дело не в том, что Достоевский всегда торопился, вынужденный писать для денег, как оправдывался сам писатель, наивно не сознавая, что именно-то в его «плохом письме» и кроются зачатки целой художественной революции, ломается классический канон «правильного» письма.

Жолковский называет себя модернистом, а, кажется, ему незнакома статья Р.Якобсона «Новейшая русская поэзия», в которой тот приводит отрывок из Пушкина и «воплъ» современника о чудовищной

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же, с.71

¹⁰³ Там же.

неаккуратности, допущенной поэтом в описании боя. В этой статье сказано и про многое другое. И разве Жолковский ничего не слышал о нападках современников на «неграмотность» Гоголя? О ругательствах Сумарокова по поводу «плохого письма» Ломоносова? Хлебников продолжает традицию, которая, возможно, является ровесницей литературы.

Общезутиристический вызов, бросаемый традиции «из будущего», в его случае усилен примитивистско-инфантилистско-языческим отрицанием цивилизации с позиций «прошлого»¹⁰⁴.

Ну и что? Кого интересует примитивистско-инфантилистско-языческая позиция, если она лишена художественных достоинств? А если отсутствие достоинств как раз и связано с понятием «примитивистско-инфантилистско-языческое», то, может быть, это, все-таки, недостаток, а не достоинство? Какое дело читателю до цели поэта, если эта цель приводит к плачевному результату? Модернисты любят ссылаться на такого читателя, который любит эксперименты. Удачный эксперимент интересен любому читателю.

Любимый лозунг Хлебникова свобода: «свобода от запретов» литературной конвенциональности (Тынянов), свобода от рамок языка, свобода от размера и рифмы (свободный стих, к которому он приходит в конце), «опечатка -свобода от данного мира» (Хлебников), свобода от нормативного профессионализма и даже от самого представления об окончательном и едином, «каноническом» тексте, допускающая оставление в стихах «лесов» и существование стихов во множестве равноправных вариантов...¹⁰⁵

Странно, почему при этом Жолковский не говорит о свободе от смысла (или об этом уже сказано?), о свободе от поэзии (тоже сказано?), о свободе от читателя? Похоже на то, что всю эту так называемую свободу Жолковский Хлебникову просто навязал. Он приписал Хлебникову то, в чем тот ни в коей степени не «виноват».

Если установка Хлебникова на «неправильность», примитив и свободу всячески нарушает условность, то быстрая смена разнородных кусков, напротив, повышает литературность текста, диктуя усиленное интонирование, форсирование голоса, принятие многозначительных поз..., без чего текст распался бы на отдельные фрагменты.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Там же, с.61

¹⁰⁵ Там же, с.77

¹⁰⁶ Там же.

Где же тут «свобода от конвенциональности», если речь идет о повышении «литературности текста»? И уж, тем более, где же тут «свобода от рамок языка»? Получается все наоборот: сплошная забота о форме, причем о какой-то особенной форме, какой доселе еще и не бывало.

*Чтобы «держать» эту ненатурально высокую ноту и привлекается монструозный персонаж графоман, шут, маниак, версифицирующий идиот, подражающий взрослым ребенком (курсив Жолковского-В.Д.)*¹⁰⁷.

Дифирамбы Жолковского можно назвать «апофатической руганью». Похоже на то, что Хлебников ему *не нравится*, он его не принимает, но ругать не может, потому что это измена модернизму, вот и хвалит так, что на одно слово «как это замечательно» приходится десять слов «как это отвратительно». В самом деле, ну что это за комплимент – «Ненатурально высокая нота»? Кого может волновать «ненатурально высокая нота»? Разве что дельфина, или собаку. Человек таких или просто не слышит, потому что у него нет ненатурально чувствительных ушей, или говорит: господи, какое-то визжание, да что же это такое...

Он же поэт-ученый, что не противоречит примитивизму..., а прекрасно с ним уживается, ибо это псевдоученый, философ-самоучка, каких много среди героев Достоевского, а в дальнейшем Платонова и Зощенко. Естественно, что передача такому доморощенному гению «из персонажей» авторского слова звучит пародией на роль ученого-мудреца, всерьез принятой на себя символистами Мережковским, Вяч.Ивановым, Брюсовым, Бельм¹⁰⁸.

Ради того, чтобы работала концепция «писателя-персонажа», Жолковский готов утопить в идиотизме если не весь цвет русской культуры, то, по крайней мере, не самую худшую ее часть. Если Жолковский говорит о том, что Хлебников это капитан Лебядкин, взявшийся за перо, то вот какую точку зрения выражает М.Я.Поляков, написавший развернутое предисловие к «Творениям» Хлебникова:

Героем его творений становится «человек вообще, пребывающий на пересечении настоящего, прошлого и будущего... и включенный в цепь мироздания»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Там же, с.76-77

¹⁰⁹ Поляков М.Я. *Велимир Хлебников. Мироззрение и поэтика*. Предисл. к кн. *Творения*, Москва 1987, с.14

Тут возникает вот какой вопрос: а как представить себе этого «человека вообще»? Что в нем от конкретного человека, а что от загадочного «вообще»? И разве про каждого из нас нельзя сказать то же самое? Кто же из нас не пребывает на пересечении трех времен, и кто ж не включен в цепь мироздания?.. Все мы – «человеки вообще», так сказать.

В любом случае, не может не броситься в глаза, что оба автора мыслят Хлебникова как некое отклонение от нормы, как нечто такое, что требует совершенно особых мерок: либо шутовского колпака, либо цепей мироздания...

Обратимся к теоретическим трудам Велимира Хлебникова. В них нет ничего графоманского, нет ничего пародийного. Это очень серьезные, очень глубокие труды, достойные самого пристального внимания.

По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его. Иногда он может служить для решения отвлеченных задач. Так попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Его «я» совпадает с жизнью света. Сквозь нравы сквозит огонь.¹¹⁰

Если рассматривать этот отрывок, руководствуясь идеями Жолковского, то Хлебников тут «пародирует» по крайней мере двух символистов: Андрея Белого и Бальмонта. В своей книге «Символизм» Андрей Белый приводил цитаты из Гельмогльца, рассуждал о коротких и длинных волнах, которые вылетают изо рта певички, пытался считать эти самые длины, создавая математический канон красоты. Более того, Белый как-то привел образ «горящей лавы», которой суждено смести на своем пути все холодные законченные произведения искусства. А Вяч.Иванов писал:

Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняя в каждой сфере иное назначение¹¹¹.

Что касается рассуждений Хлебникова о световой природе мира, то здесь, как видим, ему есть кого «пародировать»: и Вяч.Иванова и Бердяева, говорившего об «абсолютном свете», и Константина Бальмонта, не углубляясь в творчество которого, сошлемся на названия его знаменитых книг: «Будем как солнце» и «Горящие здания». Будем

¹¹⁰ Велимир Хлебников. *Наша основа*, в: *Творения*. Москва 1987.

¹¹¹ Иванов Вяч. *По звездам. Статьи и афоризмы*. СПб 1909, с.40

как огонь, будем светоносными, светодарящими существами. Что касается зданий, то это рукотворные формы, внутри которых скрыт огонь. Освободим же этот огонь! Очень может быть, что Хлебников тут «пародирует» и Александра Блока, который свою статью о Бакунине закончил знаменательными словами:

«Бакунин во многом виноват и грешен, - писал Белинский, - но в нем есть нечто, что перевешивает все его недостатки, - это вечно движущееся начало, лежащее в глубине его духа». Переведем эти старые «гуманные» слова на вечно-новый язык. Скажем: *огонь*¹¹².

Кстати, это очень напоминает одно место из Велимира Хлебникова:

Другой Гастев:

Это обломок рабочего пожара, взятого в его чистой сущности, это не «ты» и не «он», а твердое «я» пожара рабочей свободы, это заводской гудок, протягивающий руку из пламени, чтобы снять венки с головы усталого Пушкина -чугунные листья, расплавленные в огненной руке¹¹³.

Одним словом, Хлебников не пародирует символистов, а сам выступает в роли такового. В чем-то он повторяет символистов, в чем-то идет своим путем. Согласно Хлебникову, язык есть дух, который отчуждается в те или иные словесные формы, но, в принципе, к этим формам не сводим. Это сказано не «философом-самоучкой», не «псевдоученым», а *поэтом*, человеком, который без такого подхода к языку не мог бы создавать свои шедевры. Поэт, это медиум, такое существо, которое первым слышит и видит то, что не видят и не слышат другие. Хлебников не только видит и слышит, он окидывает это «нечто» взором, позволяющим ему сказать, что это *разумное* существо, «такое же мудрое, как и природа». Здесь учение нашего «философа-самоучки» восходит к мистикам (к Якову Беме, в особенности).

Мудрость языка шла впереди мудрости наук. Вот два столбца, где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят как световое явление, здесь человек - часть световой области.

«Тот свет»

Тело, туша

Тухнуть в смысле разложения тела

Воскресать

«Начало относительности»

Тень

Тухнуть в смысле исчезания огня

Кресало и огниво¹¹⁴.

¹¹² Александр Блок, *Михаил Александрович Бакунин*, в: Собр.соч.,Т.5, с.30

¹¹³ *Творения*, с.633

¹¹⁴ Там же, с.625

Я не привожу всей таблицы, мне важно, чтобы читатель понял самое идею. Когда Хлебников говорит о словотворчестве, он имеет в виду не поэта, который творит слова, а *язык*, как некий самостоятельный дух (шопенгауэровскую волю?), который и есть «словотворчество».

Если свет есть один из видов молнии, то этими двумя столбцами рассказана молниинно-световая природа человека, а следовательно, нравственного мира. Еще немного - и мы построим уравнение отвлеченных задач нравственности, исходя из того, что начало «грех» лежит на черном и горячем конце света, а начало добра - на светлом и холодном. Черные черти - боги пекла, где души грешников, не есть ли они волны невидимого теплого света? ¹¹⁵

Устами Хлебникова тут глаголет сам язык, тот самый дух, о котором говорилось выше. Он выдает нам свою глубочайшую, интимнейшую тайну, можно сказать, свою химическую формулу: для него человек со всеми своими страстями есть игра света и тени. Человек есть форма. Но эту истину язык вещал нам и через Александра Блока тоже: «Так Андрей Белый бросает в начале своей гениальной повести («Серебряный голубь») вопрос:

А небо? А бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе *черный* воздух?.. Ей, не бойся, не в воздухе ты... ¹¹⁶

Вот именно. Ты есть внутри духа, внутри языка, ты есть внутри формы и посему - сам форма. А «черные черти - боги пекла», от которых исходит «невидимый теплый свет»? Какая интересная трактовка зла, разлитого в мире, какое интересное «смотрение насквозь». Если «философ-самоучка» тут кого и «пародирует» из русских символистов, то наверняка, опять же Александра Блока:

...искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада художник выводит свои образы; так Леонардо заранее готовится черным фон, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из чернокрасных теней, а Каррьер - из серой сетчатой мглы.

Это не «классический» ад «мира нравственности», а сугубо декадентское пекло, в котором нет «воздуха». Эй, не в воздухе ты!..

¹¹⁵ Там же, с.626

¹¹⁶ Александр Блок, *О состоянии русского символизма*, в: Собр.соч., Т.5, с.335

Об этом «не в воздухе ты!» мы должны постоянно помнить, имея дело с Хлебниковым, а, точнее говоря, с декадентами. Ты не в воздухе земного пространства, земной атмосферы, ты - в Космосе!

...Понять волю звезд - это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы. Они висят над нами слишком черной ночью, эти доски грядущих законов, и не в том ли состоит путь деления, чтобы избавиться от проволоки правительств между вечными звездами и слухом человечества. Пусть власть звезд будет беспроволочной.

Один из путей - Гамма Будетлянина, одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца ¹¹⁷.

Как относиться к этому отрывку? Как к «пародии» на Вячеслава Иванова, который писал:

Истинный символизм не отрывается от земли; он хочет сочетать корни и звезды и вырастает звездным цветком из близких, родимых корней?¹¹⁸

Как к пародии на космические мотивы в творчестве Бальмонта? А как относиться к «Будетлянину»? Как к пародии на Теурга? Или, все-таки, как к *еще одной его ипостаси* в декадентстве? И неужели эта «слишком черная ночь» никак не связана с блоковским «Адом»?

По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны...¹¹⁹.

Хлебников переживает ту же «логическую трагедию», что и символисты, его «братья по декаденству». Хлебниковские «лучи судьбы» вполне тождественны «духу музыки» Блока, «абсолютному свету» Бердяева, «солнечному лучу» Вячеслава Иванова... Этот «дух музыки» очень хорош и уместен в качестве культурного мифа, в качестве некоей «духовной» субстанции, бытие которой есть объективность *мысли*, объективность истины. Ей не в воздухе ты, а в сфере истины, в сфере духа, где: «...нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного...».

Это не Хлебников, это Блок. Сущность трагедии заключается в том, что как символисты не смогли удержаться на уровне абстракции, как им смертельно хотелось «материализовать» свой «дух музыки», так

¹¹⁷ Там же, с.632

¹¹⁸ Вячеслав Иванов, *Родное и вселенское*, Москва 1994, с.196

¹¹⁹ *Творения*, с.632

и Хлебников говорит об *обнажении* «лучей судьбы», о *выявлении* (*стало быть*, о реализации) «единого человечества». Разве в этом «едином человечестве» так уж трудно разглядеть «соборность» Вячеслава Иванова? И разве не очевидно, что все эти «соборные человечества» - идеальная среда для Теурга-Будетлянина, который исключительно хорош в качестве идеала и никуда не годится в качестве существа реального? Одно дело - герой идеального пространства, не отчужденного в реальность, другое дело тот же герой, втиснутый в трехмерный физический мир. Будетлянин футуристов - человек, существующий в свернутом времени (в «семени» времени), не может совершенно безболезненно для своей формы трансформироваться в реального человека.

Это общая драма декадентства, которую футуристы переживали вместе со своими «противниками», и о которой нужно помнить, имея дело с футуристами.

Если звуковая кукла солнце позволяет в нашей человеческой игре дергать за уши и усы великолепную звезду руками жалких смертных, всякими дательными падежами, на которые никогда бы не согласилось настоящее солнце, то те же тряпочки слов все-таки не дают куклы солнца. Но все-таки это те же тряпочки, и как таковые они что-то значат. Но так как прямо они ничего не дают сознанию (не годятся для игры в куклы), то эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком¹²⁰.

Я специально привел этот несколько неуклюжий отрывок, чтобы показать, как смешно может звучать Хлебников, если не вдумываться в то, что он говорит. А говорит он вещи замечательные, очень глубокие. То, что он называет «тряпочками», мы теперь назвали бы «лоскутками». В чем необыкновенная для нас ценность этих «тряпочек»? Дух языка, отчуждаясь в словесную (речевую) форму, может «застрять» между логически-завершенным выражением и своей абстрактностью или, точнее говоря, своей имматериальностью (субстанциальностью). Как у портного остаются лоскутки от пошитого им платья, так и у духа языка всегда есть «остатки материи», которые и называются «заумным (остаточным?) языком». Дух избыточен. Им сотворяется язык, который всегда больше наличествующих слов. Отчуждение духа языка в материю языка обязательно связано с потерями, с некоторым промежуточным бытием, которое, если на нем сосредоточить внимание, может указать на интимнейшие моменты в жизни духа - на рождение формы.

¹²⁰ Там же, с.628

Заумный язык - значит находящийся за пределами разума. ... То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием, особые права на жизнь наряду с разумным. Но есть путь сделать заумный язык разумным ¹²¹.

Тут возникает чисто терминологическая проблема. Что имеет в виду Хлебников, когда говорит: «разум»? Он имеет в виду практический разум («ум») или трансцендентальный разум? В любом случае проблема не представляется неразрешимой. Ведь сказано же, что заумный язык «имеет особую власть над сознанием». Собственно говоря, тем самым признается его трансцендентальная природа. Таким образом, заумный язык выступает в роли не внешнего (чисто географического) предела, а предела внутреннего, сущностного. Это переход духа языка (трансцендентального языка) в иное качество (в свое-другое, в речь). Заумный язык *разлит* в «умном» языке, он есть внутренняя граница этого языка (точнее говоря, речи), он есть внутренний переход речи в язык, в свою духовную основу, в трансцендентальное. Заумный язык - одна из потенций речи (языка практического), которая постоянно ищет реализации. Граница между речью и Словом - вот сфера, *где всегда горячо*, где рождаются поэзия и поэты, где рождается эпифания формы.

О том, что Хлебников до конца не понимает всей глубины своего открытия, своего понимания «заумного языка», говорит тот факт, что он буквально грезит ситуацией, когда заумный язык станет «разумным». Зачем? Это невозможно и это ненужно. В этом случае заумный язык должен изменить своему качественному определению, должен перестать быть внутренней границей речи, ее переходом в язык, в свое трансцендентальное бытие, в этом случае заумный язык должен стать «умным», внятной практической речью, понятийно-доказательным языком науки, чем угодно еще, одним словом, должен логически формализоваться, стать четко артикулированной речью.

Но это все и проблемы символизма тоже. Вяч.Иванов писал:

Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали ¹²².

Дальше этой смутной «спирали» Иванов не идет, потому что эта спираль находится по то сторону определенности.

Когда мы говорим, что декаденты были формалистами, мы никогда не добавляем, что они были «формалистами духа», формалистами внутренней формы. Мы склонны думать, что декаденты

¹²¹ *Творения*, с.628

¹²² *Родное и вселенское*, с.196

хотели формализовать речь, формализовать нечто, внешнее, а они хотели формализовать глубоко внутреннее, трансцендентальную, интимнейшую глубину языка, точнее говоря: речи, потому что язык это и есть бесконечная глубина речи, речь как формообразование речи. «Самовитое слово» это и есть язык, то есть речь, воспринимаемая независимо от словесного своего пресуществования. Декаденты не хотели согласиться с тем, что их художественное творчество уже и было идеальной формализацией языка, они хотели формализовать язык теоретически, что и привело к попыткам его замещения формалистским эсперанто.

Заслуга декадентства, а точнее говоря, даже не заслуга, а просто его историческая судьба заключается в том, что декаденты решили выразить трансцендентальное, решили представить язык как словотворческую, самостоятельную энергию. И усилиями нескольких «волн» (символистов, футуристов, эго-футуристов...) они многое сделали в этом направлении, в каком-то отношении больше, а в каком-то меньше, чем им того хотелось. В любом случае, они обогатили искусство новым подходом к самому искусству, новым пониманием его задач. Гражданская война между всеми этими группировками была именно «гражданской» войной; воевали между собой граждане одного отечества, обитатели одной и той же территории. Одни говорили, что королем должен быть Теург, другие, что кларизм, третьи, что бюджетлянин, четвертые, что «эго», пятые... Как известно, все кончилось победой большевиков...

Остановимся поподробнее на идее бюджетлянина. Интересно, что, так же, как и Теургом, таковым могло быть вполне конкретное лицо, хотя бы сам Хлебников, например. Но как теургов по названию (помните, у Блока: «символист уже изначала – теург») было гораздо больше, чем по призванию, так же получилось и с бюджетлянами. Единственным реальным бюджетлянином был сам Хлебников. Тут теория бюджетлянина совершенно совпадала с практическим его воплощением. По Хлебникову, бюджетлянин, это не просто талантливый человек, а гений, человек, в котором реализуется та или иная идея, жизненно необходимая человечеству. Бюджетлянин существует как бы на кончике времени, он конечное выражение бесконечного; это вершина айсберга, который уходит в глубину времен; это вершина невидимого кристалла, геометрически равные грани которого соединяют несколько таких вершин (бюджетлян).

Например, есть закон рождений подобных людей. Он гласит, что луч, гребни волн которого отмечены годом рождения великих людей с одинаковой судьбой, совершает одно свое колебание в 365 лет. ...Это - великие поэты греков,

арабов и персов, одни из тех людей, которые рождаются только раз на всем протяжении судьбы данного народа. Это - летучий голландец одной и той же судьбы в морях разных народов ¹²³.

За их многочисленностью, я опускаю цифры, которые лично на меня произвели очень сильное впечатление. Просто сейчас дело не в деталях. Перед нами не просто схема, не просто диаграмма «рождения великих людей», перед нами портрет «летучего голландца одной и той же судьбы», портрет бюджетянина, портрет человека «в полном смысле слова», то есть такого человека, который *живет в веках и народах*. Мне могут сказать, что Хлебников в таком случае лишь часть бюджетянина, все остальное скрывается во мраке прошлого и будущего; если в данном человеке просвечивает его прошлое и будущее, если этот человек своей персоной, своей личностью представляет некое невидимое, скрывающееся в веках целое, то этот человек и есть бюджетянин. И именно сейчас я хочу привести отрывок из статьи Вяч.Иванова, в которой он цитирует Вл.Соловьева, как тот понимал «теурга»:

...Когда Владимир Соловьев говорит о художниках будущего: «не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» - он ставит этим теургам задачу еще более важную, чем та, которую разрешали художники древние, и понимает художественное религиозное творчество в еще более возвышенном смысле ¹²⁴.

О каком возвышенном смысле тут говорит Вяч.Иванов? Разве можно «сознательно управлять воплощениями религиозной идеи»? Для этого надо быть выше Бога. У Хлебникова его бюджетянин воплощает идею таким образом, что одновременно и управляет ею: как «вершина айсберга», как тут или там появляющийся «голландец», бюджетянин есть воплощение идеи; как сама схема, как человек-идея, как грани невидимого кристалла, соединяющие его вершины, бюджетянин есть идея, слитая со своими земными воплощениями.

Точные законы свободно пересекают государства и не замечают их, как рентгеновские лучи проходят через мышцы и дают отпечаток костей: они раздевают человечество от лохмотьев государства и дают другую ткань - звездное небо ¹²⁵.

¹²³ Велимир Хлебников, *Творения...*, с.630-631

¹²⁴ Вячеслав Иванов, *Родное и вселенское...*, с.196

¹²⁵ Велимир Хлебников, *Творения...*, с.631

Мы не считаем, что здесь Хлебников «пародирует» символистов, мы считаем, что здесь Хлебников - точно такой же символист как и Вяч. Иванов, как Андрей Белый, как Блок... Он отличается от них ровно столько же, сколько они сами отличались друг от друга: своим гением, своеобразием своего мировидения.

Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, так как собрание свойств, приписывавшихся ранее божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в Человечество¹²⁶.

Кто мало-мальски знаком с историей серебряного века, тот знает о бесконечных спорах на темы богостроительства и богоискательства. Хлебниковский будетлянин - дитя интеллектуальной жизни своего времени. Это богочеловек, который корнями уходит в соловьевство и в те самые споры (на башне Вяч.Иванова) о богочеловечестве. Но не будем на этом основании относиться к его идеям свысока, как к чему-то неоригинальному. Философия поэта может быть и неоригинальной, но поэзия как форма философствования неоригинальной быть не может, то есть: не должна, иначе мы имеем дело с плохой поэзией.

В звездное небо растворяется человечество силою точных законов, приводимых Хлебниковым в его «Досках судьбы». В звездное небо, в самостоятельный космос растворяется язык, пронизанный законами, открытыми Хлебниковым.

Читать Хлебникова нужно, следуя его законам, руководствуясь его собственной системой, которая есть не что иное, как пропедевтика, введение в искусство его поэзии, в его индивидуальное философское созерцание.

Но для небоведа солнце - такая же пылинка, как и все остальные звезды, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки¹²⁷.

Звездные сумерки это такая расстановка света (такая «подсветка»), при которой особенно явственно проступает космическая, субстанциальная природа языка (Самовитого слова). Идея этих сумерек восходит не только к Блоку, к его чудовищному и блистательному Аду, но также и к Вяч.Иванову:

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Там же, с.624

Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников. Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и оттого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко видимо бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце..., и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о которой говорит: «Немногое извне доступно взору, но чрез то звезды я видел и ясными, и крупными необычно»¹²⁸.

Чтобы адекватно читать Хлебникова, нам нужно построить «звездные сумерки», то есть отвлечься от «бытовой лжи» обыденного языка, обыденной речи. Но вот вопрос: а *как* нам построить эти сумерки? Как создать такую «подсветку», при которой проступит Самовитое хлебниковское слово, это «солнце», вокруг которого вращается обыденный язык? Я предлагаю следующий формальный эксперимент: попробуем резко замедлить чтение хлебниковского текста, попробуем отказаться от традиционной (в общем-то, разговорной) интонационной оркестровки его стиха. Я уже вижу недоумение, написанное на лице читателя, а посему сделаю еще одно отступление.

Когда Хлебников говорит, что «слово зирь значит и звезды и глаз», он говорит о заумном языке, о некоей субстанции, в которой слова сливаются в единую массу. Язык это протоплазма речи и у него язык нетождественен тому, что мы слышим:

...все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова¹²⁹.

Вот почему мне кажется, что, читая Хлебникова, нам надо приблизиться к этой самой «протоплазме», к «азбуке». Читая его стихи, нужно разрушить быстрое разговорное слово, основанное на «умном» (практическом, понятийном) схватывании значений. Это слово нужно разьять на множество «планет», звезд («но чрез то звезды я видел и ясными и крупными необычно»), надо, чтобы они «зависли» в неподвижности, как это и есть в бесконечных космических далях, обступающих созерцающего их со всех сторон. И тогда должен проступить силуэт, должен проступить какой-то рисунок, в котором можно угадать Самовитое Слово, (по Вяч.Иванову «Плоть Слова»),

¹²⁸ Вячеслав Иванов, *По звездам...*, с.246

¹²⁹ Велимир Хлебников, *Творения...*, с.631

одним словом, нечто такое, что составляет общую тайну небесного рисунка (как сказал бы Блок – «небесных роз»).

Тут нам имеет смысл обратиться к Блоку. Пусть читатель попробует догадаться, о ком говорит русский поэт в следующих строках:

Недаром (тут мы пропускаем имя –В.Д.) – этот лукавейший и сумасшедший мистик – именно в ту эпоху поставил во главу своего учения учение о пространстве и времени. Ставя предел человеческому познанию, сооружая свою страшную теорию познания, он был провозвестником цивилизации, одним из ее духовных отцов. Но, предпосылая своей системе лейтмотив о времени и пространстве, он был безумным артистом, чудовищным революционером, взрывающим цивилизацию изнутри ¹³⁰

Если бы не «пространство» и «время», мы решили бы, что речь идет о ком-угодно, но только не об Иммануиле Канте. Мы же помним, с каким восторгом и сочувствием писал Блок о Катилине. Вот о ком можно было сказать, что это «чудовищный революционер, взрывающий цивилизацию изнутри». Еще более поразителен другой эпитет: «безумный артист»... Да полноте, о Канте ли это?

Скорее всего - о Велимире Хлебникове!..

Блок объясняет Канта:

Есть как бы два времени, два пространства; одно – историческое, календарное, другое – нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра ¹³¹.

Здесь Блок несколько произвольно пересказывает Канта. Он приближает его к тому футуро-символистскому идеалу, который выражала собой не только поэзия Блока, но и поэзия (плюс философия) Велимира Хлебникова. О чем шла речь у Канта? О том, что пространство и время – суть структурные формы нашего сознания. Все, что попадает в поле наших восприятий подчиняется этим формам, заведомо (априори) таковыми структурировано. Все, что простирается за пределами этих восприятий – нам принципиально неведомо, для этого «трансцендентального объекта»

¹³⁰ Александр Блок. *Крушение гуманизма*, в: Собр.соч. в 6 тт., т.5, Москва 1971, с.460

¹³¹ Там же.

и наше «время», и наше «пространство» - ничто. Кант так прямо и говорит:

...те предметы, которые мы называем внешними, суть только представления нашей чувственности, формой которых служит пространство, а истинный коррелят их, т.е. вещь в себе, этим путем вовсе не познается и не может быть познана, да, впрочем, в опыте вопрос об этом никогда и не возникает ¹³².

Как это «не возникает»? Задается вопросом Александр Блок. Очень даже возникает. Он совершенно согласен с Кантом в том, что пространство не есть «истинный коррелят» вещей по той простой причине, что пространство-время есть форма сознания, а сознание субъективно. Оно есть система линз, система отбора, которая принципиально неустранима и через призму которой мы воспринимаем «трансцендентальный объект», принципиально непознаваемый в своей окончательной истинности. ¹³³ Но если Кант считает, что нам никогда не «перепрыгнуть» через это ограничение, да, собственно, и *ни к чему нам этим заниматься*, то Блок говорит: нет! В каждом из нас живет некто (некий *поэт*), который очень даже чувствует это «запредельное» пространство, этот «мировой оркестр», который, оставляя от «нашего» пространства-времени рожки да ножки, кружит нас в вихре *своей* космически-вселенской музыки, *своих* пространств и времен... Согласно Блоку-Канту (или Канту-Блоку, а еще лучше – Канто-Блоку), есть *два* пространства, есть две пары пространства-времени. Первая пара – структура нашего сознания, которая определяет (формует, формирует) мир; вторая – формирует, определяет *нас самих* со всеми нашими созерцаниями и куда, согласно Канту, нам входа нет. Вот в том-то и заключается суть символизма, что символистов прямо-таки *тянет*, магнетизирует та самая кантовская вещь в себе, до которой, согласно «сумасшедшему мистик», нашему опыту нет никакого дела. Сказав «нет никакого дела», знаменитый философ как бы пожал плечами, этим жестом выдав тайную свою надежду на то, что (кто его знает!), может рано или поздно, а кто-то захочет в эту бездну заглянуть, рискуя накликать на себя репутацию «сумасшедших мистиков» и «безумных артистов»...

Одним словом, заумный язык Хлебникова, как и его «будетляне», - вот из этого мира «вещей в себе»... Только у

¹³² Иммануил Кант. *Критика чистого разума*. Собр.соч. в 6 тт., Москва 1964, Т.3, с.135

¹³³ Одним словом, платоновская пещера.

Хлебникова речь идет не о пространстве и времени, а о языке. Есть два языка: «числимый» и «нечислимый» (выражения Блока). В первом зафиксировано «расклеточенное», «календарное» время-пространство; во втором зафиксирован язык запредельных сущностей; вот этому языку и предстоит объединить людей («Пусть власть звезд будет беспроволочной»).

Вернемся к Блоку:

Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, из мирового оркестра. Нам не нужно никакого равновесия сил, чтобы жить в днях, месяцах и годах; эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень обывателей мира. Но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира – к природе...¹³⁴.

Эти слова имеют прямое отношение к Хлебникову. В них дана тайна его поэтики. В царстве «вещи в себе», в царстве *несказанного*, там, где человек не получает поддержки со стороны расклеточенного пространства и упорядоченного времени, там-то ему и нужно равновесие, умение удержаться в столкновениях неведомых стихий, в безграничности непостижимого, в его волновых ландшафтах...

Итак, откроем первую попавшуюся страницу, совершенно неважно какое стихотворение. И будем читать как можно медленнее:

Он ру ки на гру ди сло жил,
 При жа тый к гру де кам ней при зрак,
 Из жиз ни он бе жал, ка ким то све том при вле чен ный.
 Ка кой то гре зой удив лен ный,
 И те ло жда ло у сте ны
 Е го ду ши ша гов с вер шин,
 Е го обе щан ного спус ка,
 Как гли на, пол на я во ды,
 Е го ду ши ша гов с вер шин,
 Но без цве тов - пус той кув шин
 Без за па ха и чув ства.

Читатель здесь уподобляется космонавту, зависшему над своим кораблем. Кажется, что корабль замер на месте, никуда не движется. Пространство вокруг усеяно звездами, они складываются в

¹³⁴ Александр Блок. *Крушение гуманизма*, с.460

торжественный огромный образ, полный неведомого значения, глубокого таинственного смысла.

Если читателю кажется, что все это мои фантазии, что все это к творчеству Велимира Хлебникова не имеет никакого отношения, то вот вам отрывок из Вяч.Иванова, из его статьи «Заветы символизма»:

Такова природа этой новой поэзии - сомнамбулы, шествующей по миру сущностей под покровом ночи... Среди темной «неизмеримости» открывается в поэте двойное зрение. «Как демоны глухонемые», перемигиваются между собою светом Макрокосм и Микрокосм. Что вверху, то и внизу ¹³⁵.

Давая определение поэзии, Вяч.Иванов цитирует Тютчева:

Она между двойною бездной
Лелеет свой всезрящий сон, -
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен ¹³⁶.

Тут не только хлебниковские звездные небеса, но еще и его «Гамма Будетлянина» - «одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца» ¹³⁷.

Мой вам совет, дорогой читатель: откройте томик Хлебникова (или *том*, если в вашей библиотеке есть «Творения») и прочтите *любое* его стихотворение. Любое. Только читайте медленно, как можно медленней. По слогам. Тот же эксперимент сделайте с любым другим поэтом.

И вы увидите, что выдержит этот эксперимент только Хлебников. И вы сами несказанно удивитесь тому, что в его поэзии не найдете никакого «мусора». Все торжественно, эпично, волнующе, глубоко, нет ничего лишнего, случайного. Все пронизано космической тишиной и простором; равновеличием мельчайших пылинок и солнц... И в наступивших звездных сумерках вам откроется одно из главных чудес Серебряного века - солнечный свет поэзии, которая поразит ваше воображение не только звездным множеством своих образов, но и их единством...

Сквозь все эти бесчисленные образы на вас будет смотреть глубоко сосредоточенное, серьезное лицо Природы, в очах которой любованье всем человеческим смешано с глубоким страданием за наше с вами несовершенство...

¹³⁵ Вячеслав Иванов, *Родное и вселенское...*, с.125

¹³⁶ Там же, с.126

¹³⁷ Велимир Хлебников, *Творения...*, с.631

У нас есть то же сес тры
 В де рев нях и ле сах,
 А не в сто ли цах.
 И ди се бе спо кой но, че ло век,
 Сво ей до ро гой.

О.Мандельштам:

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»¹³⁸.

Каждый слог в стихотворении Хлебникова надо воспринимать как звезду на ночном небе русской этимологии. И тогда исчезнет проблема того хлебниковского «идиотизма», с которой мы начали статью, цитируя Жолковского. Между прочим, в этой точке зрения Жолковского нет никакого цинизма или нарочитости, позы. Вот что писал своей жене С.Рудаков, друг Мандельштамов: «Я им читал вслух 3-й парус «Детей выдры». Восторг. Потом у Мандельштама скука на лице: «У Хлебникова такое же, как гениальность, огромное уродство: он не умеет кончать. Это ему никогда не простится. Стих канитель...»¹³⁹

Какая тонкость суждения! Действительно – канитель. Вышивка канителью, вышивка звездами... Его и надо читать как нечто нескончаемое, смакуя каждый слог, никуда не спеша, сберегая силы, зная, что путешествие будет долгим-долгим...

Поэт Игорь Чиннов:

...Хлебников, если не считать его «смехачей» и еще нескольких стихотворений, именно антимузыкален, и его крушение так же показательно, как и провал Игоря Северянина и Бальмонта...¹⁴⁰.

Как видим, Жолковский сделал все возможное, чтобы защитить Хлебникова от читательского протеста против «лебядкинской»

¹³⁸ Осип Мандельштам, *О природе слова*, в: *Осип Мандельштам*, Собр.соч. в двух томах. Москва 1990, с.175

¹³⁹ Эмма Герштейн, *Новое о Мандельштаме*, Москва 1986, с.243

¹⁴⁰ Владимир Чиннов, *На вопросы о моей поэтике*, в: *Собрание сочинений в 2-х томах*, Москва 2002, т.2, с.155

канители. Мол, прикидывался человек дурачком. Для вашего же удобства, а вы... Но человек не *прикидывался*. Он был самим собой.
Канитель была *звездной*...

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

CORRESPONDANCES

*Несомненная реальность, открывающаяся
в любой книге, как бы ее ни скрывали, -
это душа, психология автора.*

Б.Парамонов

ЭОЛОВА АРФА

*Под веяньем возвратных сновидений
Ты дремлешь...*

Е. Баратынский.

*«...поэзия понимается как наложение рядов одного на
другой, как отказ от твердых форм значения за счет
углубления роли сочетаний.»*

С.Рудаков Мандельштаму

Высмеивая символизм, Мандельштам писал, что в символизме «никто не хочет быть самим собой»: «роза – подобие солнца, а солнце – подобие розы...»¹. Важно помнить, что у Мандельштама высмеивание довольно часто означало *приятие*, о чем у нас еще будет время поговорить. Здесь же сосредоточимся на той мысли, что взаимоподобие предметов является самой сутью мандельштамовского творчества (так вот и высмеивание может быть *взаимоподобием* серьезного отношения). Принцип подобия в творчестве Мандельштама идеально точно уловил С.Рудаков (см.эпиграф) и вот теперь мы попробуем проанализировать судьбу этого принципа на примере сборника «Камень». Нас очень увлекает задача доказать, что Мандельштам был одним из самых выдающихся символистов в русской поэзии. Это важно в двух отношениях сразу: для лучшего понимания его поэзии и для более полного понимания символизма как такового, как художественного феномена...

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,

¹ Осип Мандельштам. *О природе слова*, в: Осип Мандельштам, Собр.Соч. в 2 тт.; т.2, Москва, 1990, с.182

Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной.

Есть немолчный напев, а есть *звук*. И вот что происходит: звук *прорывает* собой этот немолчный напев. А это значит, что существуют два леса – видимый и невидимый. Плод упал и это значит, что событие совершилось в лесу видимом; в лесу невидимом ничто не дрогнуло, ничто не шевельнулось. Есть звук, а есть немолчный напев; есть падающий плод, а есть недвижимый вечный лес. Есть пространство, а есть пред-пространство...

Или пра-пространство?..

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

А это уже какой-то третий лес. Поэт-символист живет в зазеркалье; один пейзаж вписывается в другой, одна реальность просвечивает через другую...

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

Неживой небосвод здесь, скорее всего, - потолок, по которому бегают зайчики, - веселые отражения от игрушек.

Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять.
Все большое далеко развеять,
Из глубокой печали восстать.

«Немолчный напев», «неживой небосвод», «вещая печаль», «тихая свобода», одним словом, - некая основа, по которой вышиты и смеющийся хрусталь, и детские книжки, и детские думы с их горящими глазами игрушек и сусальным золотом рождественских елок...

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от нее не приемлю,
Но люблю мою бедную землю

Оттого, что иной не видал.

«Смертельная усталость» все та же *основа*, на которую накладывается любимая бедная земля... Иной земли он не видал, но что *она есть* это он знает, это он помнит своей *прапамятью*, зазеркальной своей природой...

Я качался в далеком саду
На простой деревянной качели,
И высокие темные ели
Вспоминаю в туманном бреду.

Вот это проступание иного пространства сквозь *видимое*, эта вписанность различных измерений друг в друга, их взаимопросвечивание, - и есть главная суть мандельштамовской поэтики, мандельштамовского символизма. У каждой вещи есть ее собственное бытие, которое было бы правильной назвать так: *предбытие*. Любите *предсуществование* вещи больше самой вещи. Любите главный принцип моей поэтики: наложение *значений*, наложение одного (видимого) пространства на другое (невидимое)... Любите образуемый этим наложением туманный бред, точнее, - мой символизм...

—
Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого
Ты далека,
И все твое –
От неизбежного.

Ты тоже проступаешь из какого-то неведомого мне пространства, из какого-то мира, который полнее, таинственней *этого*. Отсюда трепетная тонкость этих линий, их нежная размытость... Ты вся теряешься в какой-то запредельной дали, где тебя как единого целого нет, в этой таинственной глубине ты вся распадаешься на фрагменты, на *сочетания*...

От неизбежного
Твоя печаль,
И пальцы рук
Неостывающих,

И тихий звук
 Неунывающих
 Речей,
 И даль
 Твоих очей.

В глубине *неизбежного* претерпевает изменения и пейзаж...

На бледно-голубой эмали,
 Какая мыслима в апреле,
 Березы ветви поднимали
 И незаметно вечерели.

Люди околдованы, они превращены в березы... В просвеченности человеческой жизнью - необыкновенная сила этого пейзажа.

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

И вот опять: как лес стал почти игрушечным, «рождественским», так реальный пейзаж стал рисунком на стекле, на фарфоре... Лес опрокинулся в зазеркалье...

Когда его художник милый
 Выводит на стеклянной тверди,
 В сознании минутной силы,
 В забвении печальной смерти.

В стеклянную твердь зазеркалья опрокидывается не только пейзаж, но и сам художник, его жизнь; она сверкает тонким и блестящим пейзажем на фоне смерти...

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

Мной установленные фигурки божков. Все так скульптурно, материально, но только на вид, снаружи; на самом деле речь идет о миражах...

У тщательно обмытых ниш
В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь.

«Моиими пенатами» поэт называет все те же фигурки. Обратим внимание на «восторженную тишь» этих фигурок. Она сродни немолчному лесному напеву...

Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел!

Мы помним, что после *глубокого напева* последовал переход к рождественским елкам, к игрушечным волкам... Вот и тут, после «восторженной тиши» последовал «игрушечный удел»...

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

Мы представляем поэта, стоящего около полки с книгами и передвигающего изящные фигурки экзотических божков... На самом же деле речь идет о медитации, о погружении в себя «художника милого»... Эти хрупкие фигурки вылеплены воображением, они не что иное как душевные переживания... Они – хрупкое движение самой поэзии, самого вдохновения...

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

Да уж не размышления ли это *пената*, стоящего в «обмытой нише»?

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

Как кого? Что за вопрос?.. Но ведь это же не поэт задается вопрошанием, а «пенат», то есть – *божок*...

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

Вопрошающий знает о себе, что он одновременно и творец и творение. «Садовник» и «цветок» в сочетании с «темницей» рождают в нашем сознании новый образ - «теплица»; садовник кивает на художника, художник на садовника; цветок кивает на березы, а березы кивают на цветок; пенаты кивают на теплицу, а теплица на стеклянную твердь; тонкие ветви берез кивают на стекающие капли мгновений...

На стекла вечности уже легло
Мое дыхание, мое тепло.

Вечность это что-то вроде стеклянного потолка? А ведь «стекла» уже были: это и смеющийся хрусталь, и стеклянная твердь... На фарфоровую твердь тарелки художник наложил тонкие линии веток, а на стекла вечности уже легло дыхание поэта, которое такими же тонкими ветками стекает по искусственному небу зимнего сада:

Запечатлется на нем узор,
Неузнаваемый с недавних пор.

Пускай мгновения стекает муть –
Узора милого не зачеркнуть.

Узор прочнее мгновения, но мгновение, тем не менее, *стекает*, то есть *оно-то* и есть узор... Опять мы на границе двух миров, двух измерений... Мгновение тут не столько «мутно», сколько «смутно». Эта *смутность* еще не раз проявит себя в дальнейшем; у нее будет там, правда, другое имя – туман, туманность... Будем помнить, что туманность у Мандельштама бывает не только от плохой погоды, но может быть еще и от неясности, от смешения (наложения) двух пространств, двух, или более, *значений*...

—
Невыразимая печаль
Открыла два огромных глаза,
Цветочная проснулась ваза

И выплеснула свой хрусталь.

Накануне вечером садовник принес цветы из теплицы и поставил их в вазу. Наступило утро...

Вся комната напоена
Истомой – сладкое лекарство!
Такое маленькое царство
Так много поглотило сна.

Комната, напоенная лекарственным запахом цветов – разве это не та же оранжерея, не та же теплица? Только вместо темной вечности за стеклами утреннее солнце...

Немного красного вина,
Немного солнечного мая –
И, тоненький бисквит ломая,
Тончайших пальцев белизна.

Человек, появившийся в стихах опять проступает *фрагментами* и, заметим, опять появляется в пространстве *фантомном*, *нефизическом*; пространство Мандельштама «напоено истомой», оно спит и видит сны...

—

Ни о чем не нужно говорить,
Ничему не следует учить,
И печальна так и хороша
Темная звериная душа.

Откуда эта «темная звериная душа?» Чему она *соответствует*? Уж не тем ли игрушечным волкам, что прячутся в рождественском лесу?

Ничему не хочет научить,
Не умеет вовсе говорить
И плывет дельфином молодым
По седым пучинам мировым.

Дельфинья спина, выступающая из морской пучины, удивительно напоминает плод, упавший с древа, или нотный знак, символ (мировой?) музыки.. И чем же мировые пучины не «стекла вечности», а дельфинья спина - нечто вроде капли, стекающей по стеклу? Тут возможна и другая, не менее интересная ассоциация:

седые мировые пучины – все та же *смутность*, неопределенность, *туманность*. Это символ границы между двумя мирами, двумя пространствами. Символ есть знак, внутренним качеством которого является его многосложность, обратимость; этот знак неадекватен самому себе именно потому, что его «местоположением» является граница между явлениями, он описывает феномен принципиально неопределенный, «смутный»... Символ это определение, знающее о своей неопределенности.

Когда удар с ударами встречается,
И надо мною роковой,
Неутомимый маятник качается
И хочет быть моей судьбой...

У этого маятника несколько *соответствий*: это и ветки дерева, с которого упал качавшийся на нем плод; и качели, которые поэт вспоминал в туманном бреду, и ветви берез... Что касается туманного бреда, то это не просто дурное самочувствие, а фрагментарность самого я; его, если можно так выразиться, - «многобытие в одном», или наоборот: «единобытие во многом»... Что интересно: маятник качается *надо* мной, но хочет быть моей судьбой, он хочет качаться *внутри* меня, хочет быть моим внутренним временем, внутренним измерением...

Торопится и грубо остановится,
И упадет веретено –
И невозможно встретиться, условиться,
И уклониться не дано.

И если этот маятник, став моим внутренним измерением, вдруг остановится, то «упадет веретено»... И упадет плод с древа... Упадёт в то самое пространство, где живет какой-то другой лес. И в этом фантомном музыкальном мире, уже *вне символа*, по ту сторону *встречи*, уже ничего не изменишь, будет односторонность, не будет этой живительной *смутности*, истомы...

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

Откуда эти дикари, кто такие? Не обитатели ли рощи друидов, люди, которые «застражили» между людьми и животными? Чего они

хотят? Не хотят ли моего *обращения?*.. Моего погружения в мир *символа?* Пребывание на границе двух миров полно своеобразного драматизма: каждый полюс этого мира борется за полное обладание «мечтателем»...

Похоже, что взгляд поэта блуждает по картинкам, развешанным на стенах комнаты: на одной море с дельфинами, на другой остров с пальмами и дикарями, на третьей букет цветов, вот висит тарелка с изображением заката, а вот обыкновенное зимнее окно:

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

Опять стекло, хрусталь, мир внутренний и законный; бирюзовая вуаль – реинкарнация уже знакомой нам *теплицы*, оранжереи:

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

В этой опьяненной собой ткани легко угадать комнату, напоенную истомой... Предметы полны внутренней жизни, они расплываются в собственной неопределенности, каждый из них есть символ – встреча нескольких пространств, нескольких измерений...

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

Говоря о символизме, Мандельштам писал:

Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов...².

Писал он об этом с иронией, думая, что сам к такому символизму никакого отношения не имеет. Но его «роща друидов», тем не менее, прекрасное определение того, что символисты

² Осип Мандельштам, *О природе слова*, в: Осип Мандельштам, Сочинения в 2 томах, Москва 1990, с.183.

называли «лесом соответствий». Из этого леса соответствий Манделъштам не выходил ни на минуту. Все его лучшие стихи были написаны там, в этом лесу...

Для символиста ни один из... образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы... Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического леса соответствий – чучельная мастерская ³.

Это сказано о *плохом* символисте, об эпигоне. У «хорошего» символиста, у такого, каким был сам поэт Манделъштам, лес соответствий – это лес «наложенных значений», когда один предмет просвечивает через другой, одно явление просвечивает через другое, одна туманность проплывает через другую...⁴

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

Стихотворение называется «Silentium», что в переводе означает «молчание». Кто эта «она»? Скорее всего, сама поэзия.

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазоревом сосуде.⁵

Что тут совершается возврат к седым мировым пучинам, это очевидно, да и «сосуд» намекает на хрустальную вазу в комнате... Но что гораздо важнее: тут не просто смешение пейзажа с

³ Там же.

⁴ Вот совершенно поразительное место из Гегеля, которое вряд ли Манделъштаму было знакомо: «Новейшие выводы физики... ..показывают, что... различные газы так распространяются друг в друге, будто каждый для другого – то же, что пустота... , ...и каждый, непрываемый другим, остается имеющим непрерывность самого себя и сохраняет себя безразличным к ним в своей проникнутости другими.». Георг Вильгельм Фридрих Гегель, *Наука Логики*, т.2, Москва 1971, с.132

⁵ Ср. с Ницше: «...оно уже близко, огненное светило... Морем хочет упиться оно и впивать глубину его к себе на высоту – и тысячью грудей подымается к нему страстное море». («Так говорил Заратустра»).

натюрмортом, как мы выразились выше – натюрморт *вписан* в пейзаж; тут в само это смешение вписан любовный акт: «Спокойно дышат моря груди» – и мы видим огромное раскинувшееся тело богини-матери, вылепленной из воды, истомно-нежащейся под ласками обезумевшего света... Очень может быть, что из сиреновой пены, вскипевшей в результате этой любви, и родилась Афродита... Но стихотворение не только об Афродите, которая родилась из морской пены, стихотворение о большем, о том, что *нет таких слов*, которыми можно было бы описать этот любовный акт, эту фантастически прекрасную, невыразимо волшебную жизнь природы...

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

Таково пожелание поэта самому себе как *Мастеру*: да удастся мне передавать жизнь природы и человека так, чтобы сквозь природу просвечивал человек, а сквозь человека просвечивала природа... И чтобы никому не дано было превалировать, чтобы торжествовал *символ* – означающий туманную границу каждого из миров, их никогда не прекращающуюся *встречу*...

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

Стихотворение было написано в 1910 году, а 29 июня 1909 года Александр Блок сделал следующую запись в своем дневнике:

Поэзия исчерпаема (хотя еще долго способна развиваться, не сделано и сотой доли), так как ее атомы несовершенны – менее подвижны. Дойдя до предела своего, поэзия, вероятно, утонет в музыке. Музыка – предшествует всему, все обуславливает ⁶.

Мы с этой его идеей уже встречались, это тот самый мировой оркестр, который есть кантовская вещь в себе; то самое пра-время и

⁶ Александр Блок, *Из записных книжек и дневников*, в: *Собр.соч. в бтт., т.6*, Москва 1971, с.171

пра-пространство, идея которого так близка и юному Мандельштаму.

Поэзия, стремящаяся к музыке, и есть символизм, – это поэзия, стремящаяся к своему *предпоэтическому* состоянию, к своему *предбытию*...

Слух чуткий парус напрягает,
Расширенный пустеет взор,
И тишину переплывает
Полночных стран незвучный хор.

Здесь происходит все то же *соитие*, встреча двух противоположных, взаимоисключающих друг друга начал, при этом мы имеем в виду не только вписанность хора в тишину, но и вписанность паруса в слух (смещение *предмета* с феноменом принципиально имматериальным).

Я так же беден, как природа,
И так же прост, как небеса,
И призрачна моя свобода,
Как птиц полночных голоса.

Моя свобода призрачна по той причине, что я принадлежу обоим мирам. Я призрак и там и там, по обе стороны границы.

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

Мне это так легко, ведь я – призрак...

Как тень внезапных облаков,
Морская гостья налетела,
И, проскользнув, прошелестела
Смущенных мимо берегов.

В этом мире пустоты нет человека, но мир этот явно антропоморфен:

Огромный парус строго реет;
Смертельно-бледная волна
Отпрянула – и вновь она

Коснуться берега не смеет;

Разве не очевидно, что здесь мы имеем дело с балетным либретто. Тут музыка выступает в роли не внутренней энергии, предшествующей рождению вещи; тут она становится, *аккомпанементом*, приукрашиванием «бедной» реальности... Если воспринимать этот текст как балетное либретто, то все кажется очень логичным, естественным. Если же, употребим термин самого Мандельштама, подвергнуть этот текст «прямому созерцанию», то возникает целый ряд вопросов. Если парус *огромный*, да к тому же еще и «строго реет», то почему лодка «проскользнула»? Если волна отпрянула от берега и не смеет его коснуться, то она как бы «стоит» и огромность ее подстать самому парусу. Но, опять-таки, к чему все эти вопросы? Балет он и есть балет, танец он и есть танец...

И лодка, волнами шурша,
Как листьями...

Огромная ладья превратилась чуть ли не в бумажную лодочку, бегущую по мелким волнам... Секрет этих несоответствий, в том, что стихи Мандельштама представляют собой сплошные *соответствия*, когда одно стихотворение «кивает» на другое: в предыдущем стихотворении пустел взор, а тут пустеет морское пространство между лодкой и берегом; там бездыханный месяц, а тут бездыханная волна; там мертвый холст неба, а тут холст паруса; о второй причине уже говорилось выше. Отвлечение читателя в сторону не метафизической, а театральной музыки, отношение к этим стихам как к балетно-пантомимическому либретто спасает их от развала, все тут же становится на свои места, но таинственно завораживающей глубины предыдущих стихов здесь нет.

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

Тут очень легко представить, как это исполняется Игорем Северяниным или, даже лучше, Вертинским. И легкая манерность, и рисовка, все это ничуть не «режет слух» в исполнении, потому что соответствует словам, логике повествования. Мы помним, как лодка, шурша волнами-листьями, как бы улетела далеко в море,

волна не смела подступить к берегу; теперь вот тростинка, *шуриша* вырывается за пределы омута...

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

Это трогательная *песенка* о том, как молодой человек томится непризнанием, как он переживает отчуждение в этом мире *людей*. Собственно, ничего особенного, ничего оригинального в этих переживаниях нет. «Томность и ласковость» вносят элемент расслабляющей сомовской пластики в «страстное дыхание» жизни, определяя общую тональность стихотворения.

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

Какою же обидой счастлив герой? Отторжение от мира *людей* привело его в царство *пустоты*, туда, где луна и тучи, звезды и ветви деревьев... Эта принадлежность миру иному превратила его жизнь в сновидение, в некую летаргию; нет никакого сомнения, что перед нами самый настоящий символист. Зная о своей принадлежности друидовой роще, герой любит *людей*, потому что они и сами, видимо, напоминают ему друидов... Герой символизма по-разному переживал свою неполную принадлежность роду человеческому: то презирал людей или ненавидел, то завидовал им, то мечтал *довоплотиться*, то просто любил их... В данном случае перед нами вполне трогательная песенка Арлекина...

В огромном омуте прозрачно и темно,
И томное окно белеет,
А сердце – отчего так медленно оно
И так упорно тяжелеет?

Хотя поэт и говорил, что он *вырос* из омута, но на самом деле омут оказался гораздо огромнее, чем поэт предполагал.

То – всею тяжестью оно идет ко дну,
Соскучившись по милом иле,
То – как соломинка, минув глубину,

Наверх всплывает без усилий.

Тут возникает вопрос: ведь ранее омут был назван «злым и вязким», а теперь говорится, что сердце иногда скучает «по милому иле»... Получается, что поэт не столько вырос из омута, сколько наоборот – растет обратно в омут... Далее: если сердце всплывает *без усилий*, как соломинка (тростинка?), то, значит, нет никакой тяжести, которую надо преодолевать, но в этом случае движение вниз (к милому илу) ничем не отличается от движения вверх... И вот что нам приходит в голову: а ведь нет никакого «омута» в собственном смысле этого слова; есть то, что ранее мы определили как «смутность», как «туманность»... Поэт живет в царстве неопределенности, в царстве сновидения, на границе двух миров...

С притворной нежностью у изголовья стой
И сам себя всю жизнь баюкай;
Как неблищею своей томись тоской
И счастлив будь с надменной скукой.

Я и садовник, я же и цветок. Я и тот, кто лежит, и тот, кто стоит у своего собственного изголовья; своей сновидческой жизнью я наслаждаюсь в такой же степени, как и томлюсь ею; ну, разумеется, и «нормальная» жизнь в такой же степени приятна, как и наоборот... В магическом пространстве омута царит закон *неопределенности*...

Душный сумрак кроет ложе,
Напряженно дышит грудь...
Может, мне всего дороже
Тонкий крест и тайный путь.

Казалось бы, герой задыхается, ему совсем плохо, но так ли это? Может, как раз наоборот: ему даже очень хорошо... Ведь тонкий крест явно все та же соломинка с легкостью которой сердце всплывает наверх; тайный путь – движение вверх-вниз, а лучше сказать – пребывание во взвешенном состоянии, бытие между томным окном и милым илом... Собственно, в этом *движении никуда* и заключается главная тайна этого движения... Проблема для поэтического сердца не в вопросе верх-низ, не в чисто пространственном отношении, а в психологическом – спать или не спать; дальше или ближе к своей летаргии, то есть в царстве омута или вне его...

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

Тусклые фонари – все то же томное окно; медленная поступь коней - их чисто «символистская» неуверенность в направлении движения, они сами не знают куда ступают... С одной стороны, им кажется, что поэтическую душу автора они вывозят из царства невероятного метафизического блаженства в царство скучной исторической реальности; с другой стороны, будучи конями-друидами они прекрасно знают, что одна реальность как бы вписана в другую, так что, может и наоборот: то, что поэту, лежащему в саях, кажется злым и вязким, на самом-то деле – милый ил; одним словом, кони, повторяя траекторию сердца, то есть двигаясь никуда, и сами не ведают *ради чего* им приходится преодолевать немалую силу тяготения... Чужие люди, может и знают, куда они везут бедного поэта, да не скажут по той же самой причине, по какой кони еле тащат свой груз тяжестью с *соломинку*. Люди проступают фрагментами, как и во всех следующих стихах Мандельштама; дело в том, что они *всегда* будут герою и *чужими* и *своими* одновременно. Это запрограммированно вписанностью друг в друга двух пространств: люди чужие, но в заботу их обо мне я верю. А вообще-то, я хочу спать...

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

Подбросило на повороте (всплытие) – произвольное движение вверх, потому что появился какой-то свет во тьме, уж не *томное ли окно* белеет? Нет, это не окно, а *луч* – что тоже неплохо, уже знакомая нам лучинка, тростинка, соломинка...

Горячей головы качанье,
 И нежный лед руки чужой,
 И темных елей очертанья,
 Еще невиданные мной.

Невиданные? А как же стихотворение «Я качался в далеком саду»? Нежный *лед* – все тот же хрусталь; прикосновение чужой

руки – другой человек фрагментом проступает из тьмы; фрагментами проступают и ели, почему, собственно, они и «неузнаваемы»... Как видим, «киваний» не счесть... Причем, «первозлементов» кивания не так уж и много. Пожалуй, их только два: это вертикаль в виде соломинки, тростинки, колонн, сосен, елей или луча; и второе: это процесс погружения-всплытия, диктующий наличие туманной среды – омута, туманного пейзажа, солнечного (полу)света...

Скудный луч холодной мерою
 Сеет свет в сыром лесу.
 Я печаль, как птицу серую
 В сердце медленно несую.

Полное *соответствие* всему ранее сказанному: свет падает вниз на дно сырого холодного леса (милого ила?); печаль всегда готова взлететь (птицей?) навстречу скудному солнечному свету («томному окну»); сырой лес, серая птица, скудный свет – все это создает эффект смутности, *туманности* столь важный в априорном мифе Мандельштама. Медленное шествие поэта с серой птицей печали в сердце – повторение медленно ступающих коней; колыхание сердца в омутах...

Что мне делать с птицей раненой,
 Твердь умолкла, умерла.
 С колокольни отуманенной
 Кто-то снял колокола.

Раненая птица *движение вниз*, но «отуманенная колокольня» – движение вверх. Снятые колокола – движение вниз... Колокольня окутана туманом, то есть как бы погружена в *омут*.

И стоит осиротелая
 И немая тишина,
 Как пустая башня белая,
 Где туман и тишина.

Даже тишина стоит вертикалью; очевидно, что поэт блуждает в облаках: именно облаком возвышается пустая и белая башня. Но, опять-таки, ко всему этому нужно относиться очень осторожно. И тишина, и серая туманность все это очень обманчиво, чревато моментальным превращением:

Утро нежностью бездонное,
 Полу-явь и полу-сон,
 Забытые неутоленное,
 Дум туманный перезвон.

И вдруг нежность, и вдруг «перезвон», то есть музыка, которая, казалось, исчезла... Одним словом, мир летаргии, каким он и должен быть – когда противоположности легко и свободно вписываются одна в другую...

Это стихотворение входило в подборку, о которой Г. Чулков писал следующее:

О.Мандельштам поражает холодным напряжением своих стихов. Становится страшно за стихотворца, когда он так мучительно старается писать как можно серьезнее. Стихи Мандельштама, обремененные натянутыми метафорами, были бы все же хорошими стихами, если бы он позволил себе хотя на миг улыбнуться и принять свою печаль не глубокомысленно и отвлеченно, а с иронией сердечной, которая одна может оправдать дарование такого склада и устремления ⁷.

Это очень тонкое критическое наблюдение, но Чулков не учел одного чрезвычайно существенного обстоятельства: мы уже говорили выше, что у Мандельштама есть стихи, которые подобны балетному либретто. А есть стихи, которые нужно буквально напевать. Это слова для песенок, для музыкальной эстрады. Если бы проникновенный критик Чулков *напел* себе это стихотворение, то есть если бы *он сам* отнесся к нему с иронией сердечной, привнес бы в него «северянинский» элемент, то его упрек поэту в чрезмерной серьезности немедленно бы отпал...

Воздух пасмурный влажен и гулок,
 Хорошо и нестрашно в лесу.
 Легкий крест одиноких прогулок
 Я покорно опять понесу.

В лесу хорошо и нестрашно по той причине, что это та самая чаща, в которой если и есть волки, то очень милые, игрушечные. Поэт знает о существовании *тяжести*, о существовании *страшного*, но лучшая защита от этого знания – роща друидов, где даже крест одиночества – легкий и приятен. Покорность в несении этого креста

⁷ Осип Мандельштам, *Камень, Примечания*, Ленинград 1990, с.291

словесная дань миру внешнему, такая же, как пасмурность, в которой нет ничего угрюмого, «серого»...

И опять к равнодушной отчизне
 Дикой уткой взовьется упрек, -
 Я участвую в сумрачной жизни,
 Где один к одному одинок!

Что поэт называет «равнодушной отчизной»? Царство сна, сумеречное пространство омута, где даже и намек на «страшное» быть не может, ибо жизнь протекает между милым илом и томным окном, или, наоборот: равнодушная отчизна это *другое измерение*, вписанное в царство омута, в друидову рощу?..

Выстрел грянул. Над озером сонным
 Крылья уток теперь тяжелы.
 И двойным бытием отраженным
 Одурманены сосен стволы.

Движение вверх – движение вниз. Стоило уткам взлететь, как уже падают вниз, к «милому илу» (мы не очень за этих птиц переживаем, потому что знаем, что вся эта реальность не что иное, как «бездонная нежность», драма, вылепленная из облаков, драма, которая мягче пуха). Сонное озеро – знакомый нам омут; одурманенные стволы сосен – отуманенные башни; подстреленные утки – уже знакомая нам раненая птица...

Небо тусклое с отсветом странным –
 Мировая туманная боль –
 О, позволь мне быть также туманным
 И тебя не любить мне позволь.

Столь туманное объяснение в нелюбви к туманности вполне в духе всего этого символизма. Мировая боль для обитателя рощи друидов – вещь туманная... Друид закутывается в *свой собственный* туман и тем самым защищает себя от *истинной* боли...

Сегодня дурной день,
 Кузнечиков хор спит,
 И сумрачных скал сень –
 Мрачней гробовых плит.

Мы уже знаем, что весь этот холодный и топкий антураж составляет некую экологически благоприятную нишу для пульсирующей души поэта: сумрачные скалы – все тот же серый туман, только явленный в несколько ином карнавальном обличьи; гробовые плиты – совсем не страшны, да еще, очень возможно, что они установлены на кладбище *кузнечиков*...

Мелькающих стрел звон,
И вещей ворон крик...
Я вижу дурной сон,
За мигом летит миг.

Страшный сон кузнечика: звенящие стрелы – уж не пролетающие ли над ним стрекозы? А о крике ворон и говорить не приходится: что для кузнечика может быть *страшнее*? И опять сплошные кивания: мелькающие стрелы - дротики; вороны – все те же утки и прочая птица; дурной сон – туманный бред, полу-явь и полу-сон, дум туманный перезвон...

Явлений раздвинь грань,
Земную разрушь клеть
И яростный гимн грянь –
Бунтующих тайн медь!

Как видим, выстрела уже недостаточно. Речь идет о более серьезной катастрофе. Но, во-первых, что бы случилось с бедным кузнечиком, если бы земная клеть разрушилась? А, во-вторых, мы же знаем, что для поэта, окутанного в туман друидовой роши - мировая боль слишком туманна... Земная клеть, о разрушении которой мечтает поэт - вылеплена из воздуха, она полна «нежности»...Медь тоже мягка и податлива, как туман... Ярость гимна никого напугать не может, потому что весь этот гимн – дум сердечных перезвон...

Если мы поверим строгой критике Г.Чулкова, то поэта можно упрекнуть в серьезности чрезмерной до наивности; если же мы отнесемся к музе Манделштама как к живому отклику на новые (скажем, эго-футуристические) веяния в искусстве, если привнесем в них элемент иронии сердечной *способом исполнения*, то стихи поразят нас удивительной для молодого человека *зрелостью*, мудрой мягкостью... И, пожалуй, лучше Чулкова тут не скажешь – именно, *иронией сердечной*... Попробуем напеть их по-северянски...

О, маятник душ строг,
 Качается глух, прям,
 И страстно стучит рок
 В запретную дверь к нам...

Маятник душ – тростинка; качание маятника – уже знакомые нам колебания, только на этот раз не вниз – вверх, а из стороны в сторону. Рок стучит в запретную дверь? Но какой же это *рок*, в таком случае? Сущность рока в том и заключается, что для него запретных дверей не существует. Рок принципиально *бесстрастен*... Рок, в данном случае, поэтическая мечта о всеобщей любви и летаргии, о состоянии *неги*...

Смутно дышащими листьями
 Черный ветер шелестит,
 И трепещущая ласточка
 В темном небе круг чертит.

Опять шелест, опять *птица в небе*, да еще в небе темном («В огромном омуте прозрачно и темно...»)...

Тихо спорят в сердце ласковом,
 Умирающем моем
 Наступающие сумерки
 С догорающим лучом.

Догорающий луч – знакомая нам вертикаль; тихий спор сумерек со слабеющим лучом – погружение луча на дно омута, приближение его к темному и милому «илу»... Небо, как видим, оказалось не только «темным», но и *томным*... Все окутано *ласковой вялостью*...

И над лесом вечереющим
 Встала медная луна;
 Отчего так мало музыки
 И такая тишина?

Темнеющий лес внизу («ил») и медная луна наверху («томное окно»). Что же касается музыки, то ее мало по очень простой причине: сквозь заветную рощу друидов проступил, вытеснив ее, пейзаж мира трехмерного, ведь один мир буквально *вписан* в другой... Априорный миф поэта реализован в

«апостериорном», так сказать, пространстве. И, опять-таки, не следует забывать о музыкальности *исполнения*. Музыка много, она песенно-лирической *туманностью* окутывает этот немой пейзаж...

О том, что мы совершенно правы в своих догадках, говорит начало следующего стихотворения:

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

Душа певуча, а стихи приходят редко. Отчего?

Он подымет облако пыли,
Зашумит бумажной листвою,
И совсем не вернется – или
Он вернется совсем другой.

Неожиданный Аквилон, поднявший *облако пыли* и шуршащий *бумажной* листвою – все тот же ветер на улице, породивший в сознании поэта соответствующую картинку. Вопрос в другом: *чему* эта картинка соответствует, а соответствует она внутреннему мифу, из глубины которого «Аквилон» и подымается. Вот это *соответствие* и есть то, что превращает певучесть души в поэзию: это инобытие души в другом мире, ее вознесение в *роуцу друидов*...

О, широкий ветер Орфея,
Ты уйдешь в другие края –
И, несозданный мир лелея,
Я забыл ненужное «я».

Вдруг и облако пыли и бумажное шуршание превратились в «широкий ветер Орфея», в ветер поэзии... Этот ветер уносит поэта в «несозданный мир», то есть в мир, который первичней мира *этого*, «созданного»... Мир, который поэт взлелеял в своих снах, в своей полусомнамбулической жизни, где наше «историческое» я нам не нужно, ибо там *другая* история...

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

Я блуждал в этом мире *заоблачных* фантазий и вдруг среди облаков обнаружил лазоревый провал, сквозь который увидел настоящую землю... Так я земной или небесный? Если с облаков упаду на землю – разобьюсь?

И вот поэт «просыпается» на земле:

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

Из пучины мировой – из космоса. В огромном омуте прозрачно и темно. Почему «Как раковина без жемчужин»? Да потому что во мне нет никакой для тебя практической ценности, ценимой здесь, на земле. Но, Ночь, я готов *дружить* с тобой, я тоже хочу быть «настоящим»...

И вот опять: с одной стороны, это *песенка*, нежное излияние не то Пьеро, не то Арлекина, оказавшихся на *этом* берегу жизни, по ту сторону друидовой рощи. С другой, стихотворение поражает своим глубоким пророческим элементом: пройдет не так уж и много времени, когда наш поэт окажется в совершенно новом для себя мире и к нему *действительно* придет смерть; и, в минуты отчаяния, поэт, *действительно*, будет думать о себе, что он «раковина без жемчужин», с которой не хочет работать ночь, *окутавшая* не только его одного. Одним словом, читая «Камень», мы должны, с одной стороны, освободить его от слишком большой «серьезности» (тяжести), с другой, должны улавливать силу того пророческого свечения (эпифании), какое исходит из самой его глубины...

Ты равнодушно волны пенишь,
И несговорчиво поешь;
Но ты полюбишь, ты оценишь
Ненужной раковины ложь.

Право же, можно подумать, будто поэт цитирует свои будущие внутренние диалоги с властью тьмы, считавшей Мандельштама поэтом «посредственным»...

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

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

Хрупкая раковина его стиха прозрачна и призрачна; в этом фантастическом доме нет крепких стен и хорошо сколоченной мебели, приглашающих зажить счастливым и надежным бытом... Но только поэтому обитатель дома, будущий читатель Мандельштама (если верить пророчеству поэта-символиста), может связать с этим домом «огромный колокол зыбей», колокол своих переживаний, надежд, невысказанных и несказанных ощущений. В этих строчках поэт предчувствует свои слова, сказанные уже во тьме будущего нового времени, «я чувствую, как наплываю на современную поэзию»...

—

 Приливы и отливы рук...
 Однообразные движенья...
 Ты заклинаешь без сомненья,
 Какой-то солнечный испуг.

В ушах поэта все еще шумит морской прибой; он смотрит на человека, живущего рядом с ним и воспринимает его глазами «раковины»; похоже, что «солнечный испуг» переживает именно она (т.е. именно *он*, поэт), эта «морская гостья»... «Какой-то солнечный испуг» - все то же «белеющее окно»...

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

О космос, космос, ты мне будешь сниться...

—
 Я вздрагиваю от холода —
 Мне хочется умереть!
 А в небе танцует золото —
 Приказывает мне петь.

Золото танцует не в том небе, которое «ослепло» и нависает над поэтом в данный момент, а в небе, которое поэту *постоянно грезится*; это небо *внутри* поэта, это, небо друидовой рощи...

Томись, музыкант встревоженный,
Люби, вспоминай и плачь
И, с тусклой планеты брошенный,
Подхватывай легкий мяч.

Что это за «тусклая планета»? Луна? Подхватывание легкого мяча – некая регулярная акция, но, кажется, мяч этот брошен всего один раз... Не сродни ли этот *легкий* мяч *тонкому* кресту? То есть, никакого мяча просто нет, а есть внутренний миф о движениях вверх и вниз, миф, порождающий иллюзии?..

Так вот она – настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Вот именно: какая беда стряслась. Открыл лазоревый грот и думал, что он уведет в еще более волшебное царство... А ничего, кроме тоски тут нет. Все очень обыкновенно...

Что, если, над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

Родословная этой булавки очевидна: это все та же вертикаль-тростинка, луч, маятник... наличие звезды делает эту булавку «длинной», наличие модной лавки делает ее короткой. Страх вызван тем, что укол звезды может остановить внутреннюю вибрацию: поэт *кузнечиком* замрет на кончике иглы, и будет остановлен этот рутинный пластический танец, эти выверенные колебания *маятника*. Мы напрасно предположили, что поэт действительно спустился на землю; он так и остался в своей друидовой роще, остался «на небе». Перед нами все та же песенка не то Пьеро, не то Арлекина; стихотворение легко поддается оранжировке «под Северянина». Но, повторяем, это обстоятельство ничуть не мешает нам воспринимать стихотворение во всей его пророческой глубине; может быть, как раз наоборот: именно это обстоятельство, то есть – принадлежность стихотворения друидовой

роше и дает нам возможность посмотреть на мир изнутри какого-то другого измерения.

В самом деле, какое воистину символистское пророчество! Ведь мы уже говорили, что вся эта тяжба поэта с ночным миром *слишком человеческой* истории напоминает нам его тяжбу с *пустой* советской действительностью, в наполненность которой Мандельштам поначалу очень даже поверил (и старался верить как можно дольше).

Мир пустой, безблагодатный чрезвычайно опасен, внутри себя он таит агрессию. Ведь, собственно, так и случилось, причём спустя не так уж и много времени: звезда, воссиявшая на слепом небе всемирной *пустоты*, воткнула свою длинную *ржавую* булавку прямо в сердце поэта... Заметим, что в стихотворении сначала так и было сказано: «ржавой», поэт заменил этот эпитет – «длинной»...

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

Мы уже не верим поэту «на слово». Мы знаем, что он говорит под напором внутреннего мифа. Откуда это вдруг такая ненависть к звездам? За что? Почему? Да потому, что со звезд нужно *спуститься* на землю, нужно осуществить свой миф. Не успел со звезды спуститься к наземному строению, как тут же потянуло обратно – вверх. Стрелой башня устремляется к небу... Но в этой устремленности есть какая-то нерешительность, вялость; с одной стороны, перед нами, действительно, «башня» («игла»), с другой – нечто вроде снежинки, игольчатого кристалла:

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

Судя по всему, поэт не отошел от модной лавки, а продолжает стоять у ее витрины, откуда и мысль об *иголке*, которой надо ранить пустое небо, то есть протыкать этой иглой холст, вышивая на нем звездочки, образующие собой *узоры*. Не игрушечная чаша игрушечна по-сравнению с миром вещей, а мир вещей игрушечен по-сравнению с миром друидовой чаши...

Будет и мой черед

Чую размах крыла.
Да, но куда уйдет
Мысли живой стрела?

Вот видите, как легко «игла» превратилась в стрелу! Более того, «стрела» оказалась совершенно имматериальной – это не что иное как *мысль*! Игла кивает на стрелу, а стрела кивает на мысль... Игра с «киваниями» может быть бесконечной. Например: живая игла с крыльями... Что это? Стрекоза? И куда же ей *уйти* (шурша крыльями), - прямо наверх («то вверх взмывая без усилий»), или прямо вниз («то всею тяжестью оно идет ко дну»)? С другой же стороны, перед нами - архангел, пророк... (стрекоза кивает на пророка?) Архангел чует размах крыльев за своей спиной, но, кто его знает, может он более крылатая соломинка, нежели архангел...

Или свой путь и срок
Я, исчерпав, вернусь;
Там – я любить не мог,
Здесь – я любить боюсь...

Стрела мысли так же *условна*, как и стрела колокольни. Это *музыка* мысли, песня печали («И подлинно во мне печаль поет»). На самом деле это несколько стрел сразу и все направлены в разные стороны. Как уже мы заметили, не все ясно и с архангелом, ибо неизвестно насколько он *реален*. Скорее всего, что перед нами все тот же Арлекин, но только на этот раз в костюме серафима, то есть с крыльями за спиной, пребывающий между пространствами (между космическим «там» и земным «здесь»).

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

Это цветок обращается к садовнику, склонившемуся над ним... Садовника он принял за бога. Там, - объясняет цветок своему богу, - я любить не мог, здесь я любить боюсь...

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

Цветку некуда «идти», он парализован. Божье имя покружит птицей над «цветком» и опустится на землю (по закону «всплытие - погружение»). И эта птица будет символом его самого - цветка... Как птице некуда лететь, так мне, цветку, некуда деваться из своей оранжереи, из своей клетки. Остается только мечтать: вот покину клетку в своих мечтах, оставлю ее позади и... Что? А ничего, только туман... Сплошной туман, да и только...

Иногда Дант умеет так описывать явление, что от него ровным счетом ничего не остается. Для этого он пользуется приемом, который мне хотелось бы назвать гераклитовой метафорой, - с такой силой подчеркивающей текучесть явления и такими росчерками перечеркивающей его, что *прямому созерцанию*, после того как дело метафоры сделано, в сущности, уже нечем поживиться. ...метафорические приемы Данта превосходят наши понятия о композиции, поскольку наше искусствоведенье, рабствующее перед синтаксическим мышлением, бессильно перед ним ⁸.

Таким образом, когда соломинка кивает на тростинку, а тростинка на солнца луч, а солнца луч на ствол сосны, садовник кивает на цветок, а цветок на садовника и так далее до бесконечности, до самого «Господа», то у плохих (у «лже») символистов это называется «чучельная мастерская», а у *настоящих* символистов (их было двое: Дант и Мандельштам, а, точнее, Дант и он же – Мандельштам) это называется «*гераклитова метафора*». Эта метафора текуча; одна форма перетекает в другую, одно облако перетекает в другое... Мышление Мандельштама *а-синтаксично* и эта а-синтаксичность позволяет нам совершенно по-разному прочитывать его произведения... Это необыкновенно важный момент не только в творчестве Мандельштама, но и в судьбе символизма. Гераклитова метафора Мандельштама сродни «*a realibus ad realiora*» («от реального к реальнейшему») Вяч.Иванова, сродни общесимволистскому движению от вещи для нас к вещи в себе, к музыкальной волне «мирового оркестра» (Кант-Блок, Хлебников...). В одну и ту же метафору нельзя войти дважды, это закон того музыкального, *реальнейшего* мира, в котором

драматическая структура самого рассказа вытекает из тембра, а вовсе не сам тембр подыскивается для нее...⁹

⁸ Осип Мандельштам, *Разговор о Данте*, в: Собр.соч. в двух томах. Москва 1990, с.232

⁹ Там же.

А в тембре, в *эпифании*, как известно, нет понятийно артикулированных формул; тембр это *музыка*, сочетание и перетекание *тонов* ... Можно сказать, что символ символистов, - это *эпифания* знака, причем такая эпифания, которая *предшествует* знаку, есть априорная ему вещь в себе, мировая музыка, несущаяся из «второго пространства»...

О.П.Смола:

Речь идет об улитке-слизевике, или слизистом грибке. Чудо этого живого существа заключается в том, что, когда оно пребывает в обычном состоянии, когда нет опасности, мы его не видим, так как оно распадается на множество самостоятельно передвигающихся клеток размером в сотые доли миллиметра. В случае же опасности... ..Клетки сползаются, образуя живой организм. Передвигаясь, как гусеница, живой комок находит безопасное место и на наших изумленных глазах превращается в обычный гриб на тонкой ножке. Когда опасность проходит, гриб снова превращается в улитку, которая затем вновь распадается на отдельные клетки.

...все мы «сотканы» из одной материи и тут важен принцип органики в его образно-метафорической интерпретации – принцип отдельности и совместности, живой обратимости, расщепления и взаимозависимости внутри органического единства, каковой, несомненно, присущ лирике Мандельштама¹⁰.

Если кому-то этот замечательный пример покажется странным, то стоит сравнить его с примером самого Мандельштама, когда он говорит о памятнике из гранита, воздвигнутом не в честь всадника, а в честь гранита...

Вот и тайна превращения, точнее говоря, *обратимости* розы в девушку, девушки в голубку, а голубки в розу... Не потому ли Мандельштам смеялся над «лжесимволизмом», что хотел под этим смехом спрятать символизм свой собственный? Впрочем, впереди нас ожидают обратимости (на языке символистов: «соответствия») и «почище», а пока обратим внимание на термин «живая обратимость». Вот это и есть гераклитов элемент метафоры: метафора не просто *обратима*, у нее обратимость «живая» (органическая), то есть результат обращения никогда не известен, у метафоры как бы есть своя собственная воля. И когда

¹⁰ О.П. Смола О.П., *Заметки к теме «Мандельштам и революция»*, в: *Жизнь и творчество Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии*. Изд-во Воронежского университета. Воронеж 1990, с.508

поэт говорил «любите существование вещи больше самой вещи», он, скорее всего, имел в виду эту самую одушевленность ее «обратимости», ее «живость».

Герои чудесным образом меняли обличье, распадались на составные части и делались неузнаваемы – превращались в предметы, растения, животных, а те в свою очередь опять становились действующими лицами: «Фигуры будут из себя делать вид разных животных; турчанка потеряет руки и ноги, которые превратятся в малые фигуры, и сама турчанка превратится в воздушный шар с лодкою, в которую фигуры сядут и улетят [...] представлен будет дом волшебника, который превратится в облако и в лиру, из которой выйдет Венера, изъявляющая благодарность публике». Распространенность такого рода постановочных эффектов закрепила за театром марионеток название «театр превращений»¹¹.

С одной стороны – марионетка, кукла, нечто жесткое, четко фиксированное, с другой – существо, всегда склонное к метаморфозам, внутренне текучее... В этом замечательном сборнике есть еще один очень интересный доклад: «Европейский теневой театр эпохи символизма», в котором Гаролд Сигер рассказывает о судьбе теневого театра во Франции и Германии конца XIX, начала XX столетий. Он приводит следующие слова Де Кирико:

В тени человека, идущего на солнце, гораздо больше загадочности, чем во всех религиях прошлого, настоящего и будущего¹².

Ю.Тынянов о Мандельштаме: «...у него не слова, а тени слов»¹³.
Все эти высказывания идеально ложатся на поэтическую мысль Мандельштама, на его изумительно тонкие высказывания!..

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, - и чем я виноват,

¹¹ Анна Иванова, *Марионетки в традиционном театре кукол*, в: *Marionett Theater of the Symbolist Era*, Tribble Keith, editor, Lewiston – Queenston – Lampeter 2002, s.29 Между прочим, цитата приведена из Л.Гумилева.

¹² Harold Seager, *The Shadow Theatre in Europe in the Symbolist Era*, in: там же, с.88

¹³ Юрий Тынянов, *Промежуток*, в: *Архаисты и новаторы*, Ardis 1985, с.88

Что слабых звезд я осязаю млечность?

О Мандельштаме тоже можно сказать, что у него тени предметов живее самих предметов. Когда он говорит «светлый циферблат», он вызывает к жизни тень *башни*; эта вертикаль незримо присутствует в стихотворении на правах неотъемлемого элемента его априорного мифа; когда он говорит «*светлый* циферблат», он вызывает к жизни тень *ночи*, потому что именно на фоне ночного неба циферблат *светится*... Когда он говорит «Луна», он вызывает к жизни не только тень *ночи*, но и тень «*томного окна*», белеющего над поверхностью черного омута. И чем я виноват, что буквально *осязаю* звездную млечность, эту звездную пыль, звездную туманность, этот *туман*, без которого ни один мой миф состояться не может! Как ни высока эта самая башня с желтым светящимся циферблатом, похожим на Луну, а, все-таки, по отношению к млечным звездам она покоится на дне того символического «омута», который составляет фундаментальный элемент моего мифа, моего *милого* *ила*.

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

Как можно смешивать рошу друидов с миром «здесь»? «*A realiora*» есть тень «*a realibus*». Как можно *реальнейшее*, эту божественную тайну всего видимого (его божественную *тень*), смешивать с *реальным*, с этим *тусклым* видимым? И зачем мой любимый и такой умный Батюшков мечет бисер перед толпой, которой век не понять, что он имеет в виду? Зачем приглашать в свое *сокровенное* всех и каждого?

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

Ласточка в небесах – все те же мои излюбленные птицы; колокольня – та же башня и прочие милые сердцу вертикали... Этот мой миф, моя априорная защита против вечности и бесконечности, на краю которых мне жутковато. Этот мой миф – мой домик над бездной, домик, за который мне всегда страшно. Вот главный сюжет мандельштамовского «Камня». И нам, читателям интересно

знать, чем этот сюжет завершится, куда он нас уведет вослед за поэтом.

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

Дело в том, что «пешеход» – ходит по городу, а не по горам. Видно, что архангел наш несколько путается в пространствах; вот он говорит: «в присутствии таинственных высот», и сразу видно, что, как истому горожанину, идея присутственного места вовсе ему не чужда; вот он называет себя пешеходом и сразу видно, что ходить по городу ему привычнее, чем по горам... Но что с того? В его сознании живут другие пейзажи, живет совсем другой мир... Тут смешение вещи и ее тени... Не в горах растет снежный ком, а в душе поэта, в его встревоженном сознании. Одно дело песенные мифы поэта, другое дело реальный, закулисный герой этих мифов. Закулисный герой в данном случае – страх; страх перед бездной. Тонкие художественные миниатюры, творимые художником – попытка упаковать эту страшную бездну в маленькую коробочку, в *ее собственный* «домик»... Я подношу музыкальную шкатулочку к уху и слышу знакомую мелодию, стараясь вообразить, что бьют каменные часы самой вечности.

Когда бы так! Но я не путник тот,
Мелькающий на выцветших листьях,
И подлинно во мне печаль поет;

Действительно, лавина есть в горах!
И вся моя душа в колоколах,
Но музыка от бездны не спасет!

Это не печаль поет, а страх. Душа моя насквозь музыкальна, она даже страх превращает в музыку. Вот иду в присутственное место по парку и чего только не навоображаю, слушая карманные свои часы, шкатулочку с музыкой, но сквозь эти звуки не могу не слышать свой собственный страх *бездны*, которая вот-вот все поглотит. Гумилева очень волновал вопрос о том, акмеист Мандельштам или символист, а вопрос был не в этом, вопрос был о подлинном содержании песенного мифа поэта. Героем мифа был страх. Как его победить? Поэт подносит к уху карманные часы, но слышит гул, несущийся из *раковины* (из шкатулочки), слышит дух

музыки, несущейся из бездны. Как в эту музыку войти, как примириться с ее все сметающими аккордами? Он чувствует, что его «милые картинки» в этой музыке теряются, заглушаются ею...

Я не поклонник радости предвзятой,
Подчас природа серое пятно.
Мне, в опьянении легком, суждено
Изведать краски жизни небогатой.

Нет-нет, это дионисийское безумие, эта радость «ни с того ни с сего», радость сатира, всегда готового прыгать от избытка его диких чувств – не по мне. Я человек цивилизованный, «нормальный». Если мне скучно, то я знаю как развеять свою тоску. Мой проверенный миф всегда со мной, он и во мне, и вокруг меня:

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

Ветер играет тучею (это верх), а якорь ложится на морское дно (движение вниз, к милому илу); душа наверху, бездна, как ей и положено, – внизу... Правда, в этой «бездыханности» есть что-то пугающее, к тому же и пропасть, и душа, полотном висящая над этой пропастью. Надо «укрепить» миф, утолстить стенки домика, надо от пропасти отодвинуться подальше:

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

Казино на дюнах – чем же не мой спасительный домик, в пучине песчаных вод вечности? Разве этот кораблик на песчаных волнах не напоминает вам ту игрушечную ладью, что шуршала-шуршала листьями, да и ушла в океан? Но это еще не все:

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

И окружен зеленоватой водой *омута*, когда в лучах солнца смеется хрусталь, а в хрустале *вертикаль* розы, а в небе обязательная птица, я чувствую себя совершенно защищенным от

страха, от рева песчаной бури, которой всегда угрожает пловцу окружающий его океан, такая жуткая в своей потенциальной всепоглощающей мощи вечность...

Паденье неизбежный спутник страха,
И самый страх есть чувство пустоты.
Кто камни нам бросает с высоты
И камень отрицает иго праха?

Вот только подумал о том, как хорошо себя защитил и надо же! Опять какие-то тревожные фантазии. Со страхом нужно бороться, вон даже камень может это делать не падая вниз вопреки законам физики. Поддержанный мыслью человека, может вознестись высоко в небо в виде собора, например...И, увлеченный своей фантазией «художник милый» тут же создает замечательно выразительную миниатюру:

И деревянной поступью монаха
Мощный двор когда-то мерил ты:
Булыжники и грубые мечты! –
В них жажда мести и тоска размаха.

И булыжники, сложенные в собор, и крошечный монах, топчущий по дну каменной пропасти в тяжелых деревянных башмаках, обуреваемый грубыми мечтами о непозволенном, все это – мой миф, мой маленький домик...

Без этого стихотворения не был бы написан «Нотр Дам», где блоковская идея равновесия артистического безумия и странной мистики выражена гораздо эпичнее, отвлеченнее. Здесь противопоставление вечного и повседневного дается без той освобождающей катартической определенности, которая любую туманность превращает в целительную ясность, эпифанически ее просвечивает...

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

Такое же неожиданное проклятие, как и ненависть к звездам. Теперь, правда, мы понимаем лучше, откуда эта ненависть: ночное небо плохая защита от вечности, от бездны, ибо оно-то *и есть* эта самая бездна, но так вот и готический лжеприют. Однако,

как модная лавка не смогла победить притяжения звезд, так и жарко пылающий камин на дне этой готической пропасти, со всем его многообещающим уютom, не смог защитить от влечения поэта к *бездне*.

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

Бедный поэт! И высокие потолки его пугают, и низкие¹⁴; и домик на песке (на дюнах казино) и готический собор – равно непрочны... Но мы уже видим, как складывается «кривая» его поэзии, куда ведет художника его творческая интуиция. Она ведет его к тому блоковскому равновесию между первым и вторым пространством-временем, без которого немислим подлинный символизм. Преодоление страха перед бездной в постижении идеи равновесия. И первое пространство (мир явлений, мир феноменов) ненадежно, и второе (мир ноуменов). Подлинно свободный дух обнимает каждое из них, силою своей держа их в равновесии. Любите существование вещи больше самой вещи. Бытие камня, которое больше самого камня – может означать только одно: камень должен обладать душой, т.е. собственным, принадлежащим ему, исходящим из его прочных глубин сопротивлением его же собственной тяжести... Жить *в равновесии*, тем самым духом музыки, в том втором пространстве и втором времени, где нашли приют «безумные артисты» во главе со знаменитым «сумасшедшим мистиком» Кантом.

Поэт интуитивно чувствовал свою задачу, но в руках у него не было карты, которая помогла бы сократить путь. Надо было найти сюжет, который соответствовал бы задаче. Но это было не так-то просто. Гумилев уверял, что поэт на правильном пути, но путь поэта лежал не в сторону вещи и вещности, путь лежал в сторону сумасшедшей мистики, безумного артистизма, то есть – в совсем другую сторону... В игрушечной чаще с модными лавками и лазеревыми гротами поэту делать было нечего...

¹⁴ Как писал Пастернак: «Безумье – доверяться здравому смыслу. Безумье – сомневаться в нем. Безумье - глядеть вперед. Безумье – жить не глядячи.». (Борис Пастернак. *Несколько положений*, в: *Собрание сочинений в пяти томах*, Т.4, Москва 1991, с.370)

Целый день сырой осенний воздух
 Я вдыхал в смятенье и тоске.
 Я хочу поужинать и звезды
 Золотые в темном кошельке.

Вдыхание воздуха в смятенье и тоске – это жизнь «для вечности»; желание поужинать – жизнь для момента, озабоченность мгновенным, некий спуск с высот столь возвышенных переживаний. Но опять-таки: движение «вниз» как бы *уравновешено* золотыми звездами, которые, правда, светят не на небе, а во тьме кошелька. Не на дне космической пропасти оказался поэт, а на дне чего-то мелкого и жалкого:

И дрожа от желтого тумана,
 Я спустился в маленький подвал,
 Я нигде такого ресторана
 И такого сброда не видал.

И-да, конечно, голод не тетка, так что «раковина», выброшенная на берег жизни, совершает подвиг по сближению с аборигенами мира человеческого, слишком человеческого...Сравнивая валюту со звездами, поэт уже насторожил нас своей восторженностью: чувствуется, что ему не преодолеть инерции своего небесно-мечтательного бытия, своей нетутошной жизни... Оказавшись в захудалом ресторанчике, герой воспринимает его как нечто странное, потому что (несмотря на всю свою ненависть к звездам), он падал, все-таки, именно *на звезду*, а не в прозаически-конкретное, да к тому же и довольно тесное место.

Мелкие чиновники, японцы,
 Теоретики чужой казны...
 За прилавком щупает червонцы
 Человек, - и все они пьяны.

Но что же невиданного в мелких чиновниках? Японцы, конечно, более удивительны, но ведь и они возможны, не правда ли? «Теоретики чужой казны», наверное, мелкие банковские служащие или того хуже, карманные воры, например, которых, за неимением денег, чужой кошелек интересует больше собственного, но даже и в этом нет решительно ничего особенного. И хотя нам ясно, что в данном случае «человек» это тот, кто *подает*, но звучит фраза так, будто это именно человек, то есть - *землянин* и, стало

быть, вошедшему несколько в диковинку столь странное обстоятельство, как шупание червонцев именно «человеком». И уж конечно, надо быть воистину *пришельцем* (существом, упавшим с неба), чтобы в маленьком дешевом ресторанчике удивляться всеобщему опьянению...

- Будьте так любезны, разменяйте, -
Убедительно его прошу, -
Только мне бумажек не давайте -
Трехрублевok я не выношу!

Какая неземная вежливость! Разменяйте мне мой золотой, пожалуйста, таким образом, чтобы я это «вечное» не променял на повседневное, на «мгновенное», на этот ваш убогий ресторанчик... И вообще, поэт уже забыл, что спустился в это сомнительное место поужинать, а не заниматься мелкими валютными операциями полукосмического масштаба.

Что мне делать с пьяною оравой?
Как сюда попал я, Боже мой?
Если я на то имею право,
Разменяйте мне мой золотой.

Сначала: Будьте любезны, раменяйте, пожалуйста, и вдруг: Что это за орава? Как я сюда попал? Разменяйте мне мой золотой!... Почему нужно *иметь право* на то, чтобы разменять крупную монету на более мелкую? И что это за вопрос: «Что мне делать с пьяною оравой»? Да ничего не надо делать, орава сама по себе, а герой сам по себе; надо заказать ужин и ужинать, хотя у читателя уже успело зародиться подозрение: то ли герой стихотворения и сам несколько навеселе, то ли перед нами или Пьеро или Арлекин, то есть герой карнавального мира, оказавшийся в мире обыденном, внетеатральном. И золотые его, видать, - сплошная бутафория... Одним словом, назад, назад, в лазоревый грот, в игрушечный лес, в тепличное царство подзолоченных елок, под «колокол зыбей», то есть – детских фантазий...

К поэтическим достоинствам этого стихотворения С.Аверинцев отнесся скептически, что очень понятно. Тут есть априорный миф поэта, но нет «воздуха», нет таинственной перспективы, переживание не живет под сенью своей же таинственной тени. Но в этом правда переживаемой поэтом ситуации. Напуганный до полусмерти своей «вылазкой» в «слишком человеческое» пространство, поэт забивается обратно в

свою «раковину», под защиту ее твердых стенок, когда все внешние шумы оборачиваются романтическим гулом. Он не хочет, чтобы *люди* приближались к нему со своими жалкими «трехрублевками», отнимая от него игрушечные золотые звезды взамен на невкусный обед. Ему гораздо удобнее иметь дело с людьми, когда они таких размеров, будто на них смотришь в перевернутый бинокль. В этом случае поэт сохраняет свое достоинство без малейшего труда: ему ничего не угрожает, все странное, нелепое даже страшное кажется или смешным, или симпатичным, или вовсе нестрашным, как те игрушечные волки. Одним словом, вот и еще одна песенка для репертуара Северянина-Вертинского, еще одна песенка Пьеро... Погостив недолго в царстве *времени*, изрядно напугавшись и напереживавшись, поэт очень счастлив вернуться в милую сердцу игрушечную чащу:

—
 Поедем в царское село!
 Свободны, ветрены и пьяны,
 Там улыбаются уланы,
 Вскочив на крепкое седло...
 Поедем в Царское Село!

Ну вот, чай, не дешевый ресторанчик, а Царское Село, и не какие-то там японцы, а самые настоящие уланы... Вон как приятно улыбаются... И тесноты никакой... Правда, Анна Ахматова говорила, что никаких уланов в Царском Селе не было, но разве это важно? Эти бравые ребята – родные братья «игрушечным волкам»; это игрушки, оловянные солдатики; это *символ* реальных офицеров, а Царское Село лишь *символ*, лишь макет *настоящего* Царского Села, частица того игрушечного мира, где «Сусальным золотом горят В лесах рождественские елки...» и клочья белоснежной ваты на ветках елочных лежат... Одним словом, мир музыкальной шкатулочки...

Казармы, парки и дворцы,
 А на деревьях клочья ваты,
 И грянут «здравия» раскаты
 На крик «здорово, молодцы!»
 Казармы, парки и дворцы...

От макета прямо не оторваться: поэт с удовольствием перечисляет все эти искусно смастеренные домики, в макете Царскосельского парка, конечно же, должны быть и озерца, и гроты, и маленькие павильоны и свой вокзальчик с паровозиком...

Свист паровоза... Едет князь,
 В стеклянном павильоне свита!..
 И, саблю волоча сердито,
 Выходит офицер, кичась, -
 Не сомневаюсь – это князь...

Мы же говорили, что в этом мирке возможны и волки. Вон князь какой сердитый, наверное, глаза так и горят страшными игрушечными огоньками... Впрочем, может это вовсе и не князь, поэт как-то не очень в этом уверен: то ли макет маловат, то ли фигура уже расплылась в пространстве души, наподобие облака. Мы же говорили, вослед за Тыняновым, что у Мандельштама не предметы, а *тени* предметов... И дома все эти, и человечки – лишь тени, игрушечные фигурки. Глядя на эти тени нам удивительно легко фантазировать: вот заводная куколка князя («Заводная кукла офицера»), чуть покачиваясь, выплыла, ведомая скрытым механизмом, посверкивая на игрушечном солнце игрушечной сабелькой, обклеенной конфетной фольгой; проехала по кривой, чтобы еще на один час скрыться в темноте волшебного устройства. Самой последней скрывается фигурка, которую, разглядывающий ее поэт («Художник милый»), комментирует следующим образом:

И возвращается домой...
 Конечно, в царство этикета,
 Внушая тайный страх, карета,
 С мощами фрейлины седой,
 Что возвращается домой...

Откуда эти повторения? Да все от той же неуверенности. Поскольку игрушечная чаша соткана из флюид настроений, ощущений, переживаний, контуры ее элементов пребывают в колебании. Образы как бы вылеплены из облаков, они и прочны, и реальны, но только по-видимости... На самом-то деле они текучи, неустойчивы, динамичны... Казалось вот - был князь, но к концу строфы уже, может быть, и не князь; вот казалось, что фрейлина возвращается домой, а к концу строфы, кажется, может быть, едет обратно, да нет, кажется, едет, все-таки, именно домой... Роша друидов и прилегающие к ней окрестности – мираж, воздушное царство... марионеток...

Между прочим, в этом выражении (воздушное царство марионеток) нет никакого противоречия. Вот отрывки из рецензий современников на книгу «Камень»:

Макс Волошин: «Лирика – это и есть голос. Лирика – это и есть внутренняя статуя души...»¹⁵ Казалось бы, тут то же самое противоречие, ибо как это может быть: ведь статуя – вполне «скульптурное» понятие; скульптура, высеченная (или вылепленная) из... голоса?

Анонимный рецензент:

Впечатления автора «Камня» – утонченны, изысканны, на их внешнем выражении лежит печать преднамеренной грации, стремление к мастерству четкой лепки и чеканки¹⁶.

Казалось бы, что может быть *скульптурнее* «четкой лепки и чеканки»? Но вот продолжение:

...мы сказали бы, что строфы «Камня» – романсы с аккомпанементом виртуозного рояля на концертной эстраде.

Замечательна эта «преднамеренная грация»; про вертинско-северянинский стиль лучше и не скажешь. Легкое заламывание рук, плюс особо модулированные интонации... и вот перед нами – виртуозный исполнитель романсов...

С.Парнок:

Творчество О.Мандельштама – в ваянии из слова. И вместе с тем, поэт не только во вражде с музыкой, а наоборот, - в крепком союзе с нею¹⁷.

Получается, будто «ваяние из слова» не требует музыкальности. Тут рецензент высказал то, что хотел утаить даже от самого себя: речь у него идет о ваянии *из музыки*...

Что касается «воздушности марионеток», то это, видимо, объясняется тем, что они, на своих невидимых проволочках, как бы летают по воздуху, движутся не своей энергией. Удивительно тонко замечено рецензентом!

—
Я на прогулке похороны встретил,
Близ протестантской кирки, в воскресенье.

¹⁵ *Рецензии на Камень*, в: *Камень*, Ленинград 1990, с.237

¹⁶ Там же, с.234

¹⁷ Там же.

Рассеянный прохожий, я заметил
 Тех прихожан суровое волнение.

Похоже на то, что наш «рассеянный прохожий» либо никогда раньше похорон не видел, либо обратил на них внимание впервые в своей жизни. В самом деле: чтобы заметить «суровое волнение» на *похоронах*, надо не связывать таковые с их изначальным смыслом.

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

Эластичный сумрак кареты сродни не только карете царскосельской фрейлины, но и темному кошельку из стихотворения «Золотой». Странно, почему от «бутоньерки» поэт ожидает «щедрости на приветы»? Не о похоронах ли идет речь в стихотворении? Если поэт думает, что дама, сидящая в карете, должна без устали приветствовать всех, пришедших на похороны, то не удивительно, что именно «печаль» он называет «лицемеркой», но как в таком случае быть с *суровым волнением* прихожан? Это тоже лицемерие?

Тянулись иностранцы лентой черной,
 И шли пешком заплаканные дамы,
 Румянец под вуалью, и упорно
 Над ними кучер правил вдаль упрямый.

Если чужая речь не достигала слуха, значит поэт был в некотором отдалении от «ленты черной», но как тогда он разглядел румянец под *траурными* вуалями? Иностранцы *тянулись лентой*, а дамы *шли пешком* (?). Кучер правил «вдаль», но куда, в таком случае, «правила» толпа? И почему он был «упрямый» и правил «упорно»? Наверное, потому, что был *прямой*, т.е. перед нами сидящая фигурка, либо из бумажки вырезанная, либо вылепленная из глины («я мыслю опущенными звеньями» говаривал поэт; можно было бы сказать и иначе – «пропущенными *сквозь себя*» звеньями). Одним словом, тут все то же описание *макета*, куколок, игрушечного мирка, над которым склонился очень любящий все эти игрушки «художник милый».

Гаролд Сигер о технических приемах кукольного театра Мориса Бюшора:

Производились эксперименты с фигурами, которые вырезались не из картона, а из цинка, например; были разработаны световые эффекты; фигуры были соединены одна с другой, дабы спроецировать процессию или создать групповую сцену...¹⁸.

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

«Приличная слеза» противоречит *заплаканности* дам. Одним словом, совершенно очевидно, что поэт встретил похороны не на улице «возле кирки», а или в кукольном театре, или на выставке...

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

Чем же это не песенка облаков?..

Теург складывает сцену похорон из своих, лишь *приближающихся* к человеку, познаний. Если эти стихи переложить на музыку, то есть пропеть их на воображаемой эстраде, то они *зазвучат* совершенно иначе: в них будет не рассеянное любопытство к умершему и хоронящим, а глубокая теплота к человеку вообще, чья игрушечная смерть подстать его игрушечной жизни... Важно помнить, что многие стихи Мандельштама – самые настоящие *песенки*, который даже и сегодня смело можно исполнять на каких-нибудь маленьких эстрадах. «...Смысл лирики – это голос поэта, а не то, что он говорит.»¹⁹

Содержание лирики – не понятийно выраженные определения, а нечто такое, что существует *между* этими определениями, нечто такое, на что они указывают, но что они не

¹⁸ Harold Seager, *The Shadow Theatre in Europe in the Symbolist Era*, в: Marionett Theater of the Symbolist Era. Tribble Keith, editor, Lewiston – Queenston – Lampeter, 2002, с.91

¹⁹ Рецензии на «Камень»..., с.237.

называют²⁰. «Голос» – это совсем особое измерение, это такое пространство, в котором есть *все*, но это «все» живет бызымянным, неназванным, и именно поэтому живет полной, настоящей жизнью... Одним словом, «голос» это то, что Мандельштам, как уже говорилось, называл «тембром» («драматическая структура рассказа вытекает из тембра»).

Внутри *тембра* пространство принципиально совместимо, это значит, что предметы в нем взаимопроницаемы; столь же самостоятельны, независимы один от другого, сколь и наоборот; они взаимопоглощают, взаимоотражают, взаимооттеньяют друг друга. Игрушечный лютеранин, игрушечно умерший, растаял как игрушечная свеча и оказался на игрушечном небе, среди тех самых *облаков*, которые тают как свечи; лютеранин открыл для себя *свой* лазоревый грот. Мы помним, что поэт влеком интуицией в царство второго пространства, второго времени, но привычка и призывы наиболее близких друзей влекут его в царство «настоящих», неигрушечных вещей... Между облаком и огромным собором, между игрушкой и настоящей вещью как бы застряла Ая София, которая, в символическом игрушечном городе поэта могла оказаться на другой стороне той самой улицы, где стояла кирка бывшего лютеранина:

—
Ая София – здесь остановиться
Судил Господь народам и царям!
Ведь купол твой, по слову очевидца,
Как на цепи подвешен к небесам.

Собора Ая-София Мандельштам никогда не видел, стихотворение он написал, глядя на открытку, то есть, практически, все на тот же макет... А, может, все на ту же лютеранскую кирку, которая под пристальным взглядом художника, превратилась в нечто большое, белое, легкое... И к этому стихотворению Аверинцев отнесся сдержанно, всячески подчеркивая достоинства «Нотр Дам» и ничего не говоря о достоинствах этого стихотворения. Нам кажется, что стихотворение это не про Ая Софию, а исключительно про поэта Мандельштама, любящего делать быстрые зарисовки...

И всем векам – пример Юстиниана,

²⁰ Как говорил поэт – «дательный падеж», но об этом в книге – специальная главка.

Когда похитить для чужих богов
 Позволила эфесская Диана
 Сто семь зеленых мраморных столбов.

Богиню, как известно, никто и не думал спрашивать, ее храм просто разграбили. Пример остальным векам самый что ни на есть отрицательный. Как знать, может последующее отуречение Айя Софии было не чем иным, как мстью великой языческой богини. В этих мраморных столбах угадывается не только «зеленоватая вода», но и хорошо нам знакомые вертикали колоколен, башен, стволов... Благодаря этим зеленым столбам народы, многоголовым лесом, неким шевелящимся илом, стоят где-то внизу, созерцательно глядя вверх, на купол, подвешенный к небесам, тем самым выполняющий роль не то луны, не то солнца, не то полотна, бездыханно повисшего над бездной.

Но что же думал твой строитель щедрый,
 Когда душой и помыслом высок,
 Расположил апсиды и экседры,
 Им указав на запад и восток?

А он думал то же, что и поэт: он думал, что «мысли живой стрела» летит во всех направлениях сразу, что его Айя-София – модель переживания, обладающего необыкновенным качеством мысли устремляться во всех направлениях сразу. «Строитель щедрый», он же «художник милый» осуществлял свой априорный миф; и очень может быть, что в этот момент думал о таинственной ладье, которая когда-то развернула свои бумажные паруса и *ушла* далеко в океан, шурша *листьями*; он прекрасно понимал, что его Айя София – перевоплощение этой ладьи, ее реинкарнация...

Прекрасен храм, купающийся в мире,
 И сорок окон – света торжество;
 На парусах, под куполом, четыре
 Архангела прекраснее всего.

Это «купающийся в мире» вполне знаменательно – ведь плыть сразу в противоположных направлениях (и на Запад и на Восток) невозможно; вот храм и *купается*, то есть пребывает во взвешенном состоянии, при этом паруса его не убраны и движение существует *символически*... Теперь следует ожидать «снижение»...

И мудрое сферическое зданье

Народы и века переживет,
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.

В этих «темных позолотах» реинкарнация сухих осенних листьев, которыми шуршала ладья. Тут воскресли и золотые в темном кошельке. Тут и естественный читательский вопрос: а о чем рыдают серафимы? Не о том ли, что христианский храм омусульманили? Темной позолоте храма это безразлично, мудрое сферическое здание переживет любую беду, ибо оно знает: после погружения обязательно будет всплытие...

Стоит обратить внимание и еще на один момент: как она описана в последней строфе, Айя-София очень напоминает *раковину*. Это и ее сферическая форма, а, главное, опять-таки, - *гулкое* рыдание серафимов; сорокооконость купола придает этой раковине ее призрачную воздушность... Одним словом, само поэтическое пространство мандельштамовской фантазии Аверинцев не мыслил как принципиально вне-историческое... И в этом случае, конечно же, он абсолютно прав: увиденный в реальном человеческом пространстве, собор, как он описан у Мандельштама, напоминает что-то вроде громоздкой мраморной чернильницы с зелеными колоннами и со сферической позолоченной крышкой... Еще одна музыкальная шкатулка. Но, невзирая на неудачу (прежде всего, это вялость композиции), стихотворение это очень важно в творческой биографии Мандельштама. Мы уже говорили, что поэт находился в поиске сюжета, который мог бы и растворить в себе его внутренний миф, и вывести из становящейся слишком тесной поэту камерности.

С Айей Софией в поэзию Мандельштама входит, пусть пока не очень в себе уверенное, но, тем не менее, что-то большое, светлое и, главное, *нейтральное* по отношению к тому самому *страху*, который под именем «печали» так прочно обосновался в стихах поэта. Куколки лютеран даже не знали, что привели свою покойную куколку к перламутрово нежной *раковине*, к гигантской сияющей жемчужине, возле которой уже толпились «народы»... Это было похоже на первый проблеск солнца в том сыром и туманном лесу, в котором почти заблудился молодой поэт. Но это все только угадывалось, смутно предчувствовалось. Поэт смотрел еще в *настраиваемый* бинокль. Стоило же чуть-чуть «подкрутить» какие-то невидимые колесики, стоило навести резкость, как расплывчатое смутно-сияющее вяловатое пятно сфокусировалось в нечто поразительное и неожиданное.

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

Это та же Айя София, только сфокусированная, резкая. Не пухлая, не расслабленная, не вялая. Это все не про архитектуру, это про поэта, который вдруг почувствовал, что сюжетом для его мифа должно быть что-то воистину большое, сильное, охватывающее собой пространство не на стеклянной миниатюре изображенное, звуки и образы не с музыкальной шкатулочкой связанные. Изменение пространственных характеристик привело к изменению структуры и самого мифа:

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

Но выдает себя снаружи тайный миф: устремленность вниз уравнивается устремленностью вверх. В мифе, однако, совершилась самая настоящая революция: мы наблюдаем не чередование, а столкновение сил, точнее, их *соучастие* друг в друге, их чудовищно мощную *со-пряженность*; одна сила направлена против другой во имя спасения друг друга...

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
 Души готической рассудочная пропасть,
 Египетская мощь и христианства робость,
 С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.

В мандельштамовском стихе появляется динамика, которой раньше у стиха не было... Пустынное, серое и сырое («туманное») пространство вдруг исчезло, уступив место пространству необозримо огромному, но буквально «набитому» вещами, пространству, в котором нет места для медленной задумчивой ходьбы и унылых настроений... Да, и сейчас поэт стоит, запрокинув голову, перед чудом «цивилизации», точно так же, как когда-то стоял перед витриной галантерейной лавки, но какая огромная разница... Что случилось? Тут есть все: и таинственный лес, и пропасть, и устремленность ввысь, и тростинка, и отвес (то есть, все

те же вертикали), но как это все неузнаваемо. Вместо нежных лирических песенок вдруг органная музыка, хорал...

«Нотр Дам» растворил в себе ту самую Ночь, которая отказалась окутать раковину колоколом зыбей, а тихо душила ее тусклым одеялом своего скучного неба... И вот наступил момент торжества: раковина напрягла свои мускулы, восприняв самое себя как лабиринт стихий, скрытых и явных энергий, сложно переплетающихся одна с другой. Темной непроходимой ночи она противопоставила свое мощное внутреннее свечение, *свою* божественную материальность, в которой несколько не умер устоявшийся миф, а наоборот: воскрес, воспрял с новой (адамической) силой. Не случайно это одно из самых известных стихотворений поэта. Раковина, некогда выброшенная на берег океаном, выросла до великого и могучего символа, воплотив в себе как нежность и хрупкость поэтического я, так и его необыкновенную силу, способность поднимать и удерживать на высоте огромные тяжести... Мощная эолова арфа; уловитель и усилитель вселенского *тембра*...

Одним словом: Кто камни нам бросает с высоты И камень отрицает иго праха?.. ...Самовозведясь при этом в гигантскую раковину собора...

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

В этих двух финальных строках сосредоточены искания всех предыдущих творческих лет. Это новое кредо поэта, которое возникло не просто так, от прилива вдохновения, а рождалось в том самом поэтическом *молчании*, когда и музыка и слово решительно все оживляли собой, нерушимо связывая различное в поисках будущего музыкально-словесного его выражения.

Выход был найден: не погружение-восхождение, а *диалектика* как подлинный символизм; снятие мертвого живым, низкого высоким; проникновение темного светлым... И Господа и Дьявола равно прославлю я. Не в том смысле, что буду петь осанну черту, а в совершенно ином: на то я и символист, чтобы все, что попадает в мою чашу друидов преобразовывалось, становилось бы «туманом, ветром и дождем»... Пусть дьявол, дующий в сторону эоловой арфы, злится и дует еще сильнее, и еще более злится,

чувствуя, что тяжелое его дыхание преобразуется в нечто прямо противоположное изначальному замыслу²¹. Художник сильнее дьявола, тем, что прославляет силу искусства, вплетая тяжелый вой дьявольского оркестра в общую симфонию красок. Дьявол становится элементом гармонического целого. Пусть мое искусство станет для него фаларийским быком, из раскаленного чрева которого крики жертв разносились по округе в виде красивых мелодий. Априорный миф Мандельштама, пережив моменты и подъемов и спадов, вышел на сюжет, масштабные характеристики которого позволят этому мифу стать преобразователем зла, его уничтожителем. Поэзия Мандельштама и всегда-то тяготела к глубокой позитивности, она всегда была необыкновенно *доброй*, а теперь, с укреплением и такой «высокотехнологической» реконструкцией мифа возможности в этом направлении увеличились.

Это не значит, что «макеттики» исчезли, это не значит, что Пьеро и Арлекин ушли со сцены, что «художник милый» превратился в законченного эпика. Ничего подобного. Но даже «музыкальная шкатулка» стала издавать более интересные, более «энергичные» и графически более четкие мелодии. «Нотр Дам» был программным стихотворением, после которого *само освещение* даже в традиционных мандельштамовских стихах стало другим.

—
Уже светло, поет сирена,
В седьмом часу утра.
Старик, похожий на Вэрлена,
Теперь твоя пора!

Твоя пора «всплывать», тянуться к «томному окну»
рассвета.

В глазах лукавый или детский
Зеленый огонек;
На шею нацепил турецкий

²¹ В связи с этими рассуждениями, обратим внимание читателя на следующий момент. Вот Андрей Белый приводит цитату из В.Брюсова:

И господа и дьявола
Хочу прославить я.

Цитата неточная, у Брюсова «Равно прославлю я», и вот как Белый это комментирует: «Прославить для Брюсова – вылепить в слове» (*Начало века*, Chicago 1966, с.169). Принцип эоловой арфы.

Узорчатый платок.

Как похожесть на Вэрлена вытеснила самого старика, его индивидуальность, так наличие двух разных «огоньков» в одно и то же время (лукавого *или* детского) как бы уничтожает выражение глаз. Зеленый огонек в глазах старика переключается как с зеленоватой водой, так и с зеленым мрамором столбов Айя-Софии, и даже ее отуреченность нашла отражение в узорчатом (орнаментальном) платке. И как омусульманенность Айя Софии является своеобразным богохульством, так богохулен и старик, в образе которого живет хорошо нам знакомый миф глубокого омута:

Он богохульствует, бормочет
Несвязные слова;
Он исповедоваться хочет –
Но согрешить сперва.

То есть хочет сначала *погрузиться* в грех, а потом *всплыть* в покаянии:

Разочарованный рабочий
Иль огорченный мот –
А глаз, подбитый в недрах ночи,
Как радуга цветет.

И «разочарованный рабочий», и «огорченный мот» – очень формальные и, в сущности, бедные характеристики, мало того, что одно не исключает другого, каждое из этих определений требует пояснений. Более того, каким образом разочарованность и огорченность могут вязаться с лукавым и детским огоньком в глазах, не говоря уже о том, что один глаз довольно сильно подбит? Не очень понятно, почему семь утра – время старика. Если это *его* время, то, казалось бы, он должен выходить из дому по своим делам (как бы «на охоту», как нам и показалось вначале), но не наоборот, а он как раз идет домой, где его не ждет ничего хорошего (то есть все прямо наоборот: *его* время уже позади, наступает час расплаты).

А дома – руганью крылатой,
От ярости бледна,
Встречает пьяного Сократа
Суровая жена.

«Крылатая ругань» и «суровость» не сочетаются друг с другом, но тут работает совсем другая система представлений:

перед нами химерический образ. *Крылатая* ругань уродливой Ксантиппы, сократо- (а, точнее, «сатиро»-) подобный старик, он же Вэрлен с подбитым глазом — все это *химеры* на крыше Нотр Дам. Перед нами все те же игрушки, макеты, фарфоровые статуэтки...

Будем помнить, что эти *предметные* фигурки очень легко растворить в легких песенных мелодиях, превратив их в теплые лирические мотивы, полные доброй иронии. Но будем помнить и другое: поэт уже знает приливы вдохновения, в результате которого рождается нечто *иное*, нечто гораздо более значительное...

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

Эти правительственные здания объясняют нам «Старика», откуда он взялся. Поэт стоял на крыше своего великого, но, все-таки, игрушечного Нотр Дам. Стоял, видимо, около старика и крылатой ведьмы Ксантиппы. Химеры были описаны мимоходом. С крыши же Нотр Дам открывалась замечательная панорама, которая и приковала к себе внимание поэта:

Зимуют пароходы. На припеке
Зажглось кабины толстое стекло.
Чудовищна, как броненосец в доке, -
Россия отдыхает тяжело.

Россия тяжело погружена на самое дно невидимого, но явственно ощутимого «омута». После *погружения* обязательное *всплытие*.

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

Не успел правовед усесться в сани, как погода резко изменилась. Изменилась не столько погода, сколько кривая мифа стала двигаться по привычному ей пути. Над Невой нечто вроде купола Айя Софии с его сорока окнами («света торжество»), башня и шпиль Адмиралтейства – обязательная вертикаль, грубая же власяница, она же порфира – нечто вроде «паруса», хорошо знакомого нам полотна. И вот опять «погружение»:

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

Обуза – движение вниз; вал сугроба и дымок костра – движение вверх. Оказалось, что «обуза» не такая тяжелая, как мы думали; таким же образом «опадает» и пышный макет столицы, сводясь к сугробу (апсиды и экседры?), к тростинке штыка, к туману в виде дымка над костром...

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

Вдруг возникшее прошедшее время призвано заменить собой отсутствующую динамику. Ялики, хотя и черпают воду, а все-равно стоят на месте, чайки же, *посещавшие* (?) склад пеньки, видимо, воспринимали таковой как присутственное место - они больше похожи на важных чиновников, которые издали (с высоты Нотр Дам), может, и впрямь похожи на чаек; оперные мужики намекают на то, что созерцаются с далекой галерки...

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

Вдруг заработал завод и макет ожил. Вот полетели не то стрекозы, не то кузнечики; полетели в родную им *туманность*, задвигался Евгений, отделившись от своего прообраза (ибо кто же во времена Пушкина мог вдыхать бензин?), и приблизившийся к самому поэту, чуть ли не вчера забредшему в маленький дешевый ресторанчик. Одним словом: перед нами все тот же театр марионеток, все та же *песенка*, но мы чувствуем, что регистры у этой песенки уже какие-то другие; они ниже, как бы «серьезнее», гуще...

Вот с высоты *своего* Нотр Дам поэт переводит взгляд на широкий купол другого знаменитого собора, заметно возвышающегося над символическим градом

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

Как над Петербургом кружилась *мутная* метель, так над св. Петром кружит *незрячий* Лютер. «Здесь я стою...» говорит Лютер, но и собор может сказать то же самое; св. Петр уперся в своем католицизме, а Лютер в своем протестантизме, игра контрсил повторяет напряженную динамику Нотр Дам. Темной горе не просветлеть, не всплыть наверх, обречена на то, чтобы своим основанием покоиться на илистом дне. Но над куполом, над вершиной этой горы каким-то смутным солнцем витает дух Лютера...

Собор темен. Это очень важный момент в поэтике Мандельштама. Для него *темный* предмет есть предмет несовершенный, тусклый, «непросветленный»... Но слеп и дух Лютера... Мы находимся в царстве духов. Купол Петра – та же раковина, в которую и хочет, да не может проникнуть слепой дух Лютера... Мировая история, став рощей друидов, принимает самые неожиданные формы... Поэт, он же «художник милый», созерцает все эти формы с любовью и вниманием садовника, увидевшего у себя в саду новый цветок. А над цветком кружит шмель... И совсем недалеко летят куда-то вереницы маленьких жучков, вереща своими игрушечными моторчиками... Важно перебирают тоненькими ножками чайки, ходят театральные мужики со сбитнями... Мировая история есть история сказочного леса, а повествователь – сказочник-садовник... Эволюция заключается в том, что сказка становится *серьезнее*, горизонт вокруг сказочника расширяется...

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

Глухо, душно, тесно и вот я вырываюсь на простор. Знакомая нам модель, знакомая нам траектория. Мутная метель сменилась незрячим Лютером, а незрячий Лютер сменился тусклыми пьяницами... Чудак Евгений не сливался с Петербургом, Лютер не сливался с Петром, а теперь вот поэт – иностранец в душном баре. Ну хорошо, вырвался на простор, совершил свое ожидаемое всплытие. И где же он оказался? Что вокруг?..

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

Уж не Вэрлен ли с подбитым глазом убежал с крыши Нотр-Дам и привязался к поэту? Готов ночевать где угодно, только не в одной постели со скульптурой Ксантиппы. Звезды разбежались, как на картине Ван Гога, а это уже инерция метели, кружащей над городом, и Лютера, кружащего над куполом Петра. Уйдя от тусклых пьяниц, поэт попадает в такую же тусклую (мутную) компанию, на какой-то пьяный шабаш с участием молодых химер самой старой профессии...

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

Получается что фундаментально пьяна сама реальность; и в этом есть своя правда, если учесть, что она вылеплена из звезд и облаков, так что способна принимать иногда самые причудливые формы: то города, то памятника, то собора...

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

Казалось бы, поэт «остывает» после бара и теперь вот обращает внимание на всякие такие детали, которые иначе бы даже и не заметил. На самом же деле, эти - такие *реалистические*- детали вполне фантомны, миражны, ибо каждая из них – элемент жизни, которая есть *Петра создание*. То, что нам кажется таким «акмеизмом» - все эти точно выписанные детали - и потепление, и подвалы, и выстрел, - все это не *реализм*, а фантазия вечности, фантом.

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

Мы были правы: и пушка, и подвалы и прочая - бред воспаленной головы, бред, глубже которого - «трезвая беседа»; но тут возникает вопрос о трезвости этой трезвости: да не такая же ли это иллюзия, как и «трезвое» пространство, в котором оказался поэт по своем *всплытии* из бара? Убежав из бара с тусклыми пьяницами, поэт оказался в той самой кирке, мимо которой когда-то проходил... И как Айя София пережила несколько реинкарнаций, как переживает свои реинкарнации ресторанчик, в котором поэту дали сдачу трехрублевками, так переживает свою реинкарнацию и кирка, возле которой поэт когда-то медитировал по поводу похорон...

—
Здесь прихожане – дети праха
И доски вместо образов,
Где мелом – Себастьяна Баха
Лишь цифры значатся псалмов.

Поэт думал, что хоть здесь-то найдет искомую «трезвость», да не тут-то было:

Разноголосица какая
В трактирах буйных и церквах,
А ты ликуешь, как Исая,
О, рассудительнейший Бах.

Все эти цифорки – символ строгой музыки Баха, но на деле, ничего строгого в этой музыке нет; в ней есть стройность, есть гармония, но искомой «трезвости» нет; в ней живет *ликование*, крики сатиров и друидов, нечто безумное, *пьянящее*

Высокий спорщик, неужели,
Играя внукам свой хорал,
Опору духа, в самом деле,
Ты в доказательстве искал?

Глядя вокруг и слушая твою музыку, никогда не поверю в это, в то, что опору духа ты искал в «трезвости»... Я же вижу, что очень хорошо *знаешь*: и звезды, и трезвая беседа, и ветер западный с Невы, и эти цифорки на черных досках – не что иное, как бред воспаленной головы...

Что звук? Шестнадцатые доли,
Органа многосложный крик –

Лишь воркотня твоя, не боле,
О, несговорчивый старик!

А несговорчивый потому, что прикидываешься скучным лютеранином, а сам, в глубине своего сердца, буйствуешь и ликуешь не хуже какого фавна... И как когда-то поэт с недоумением оглядывался на японцев, так теперь оглядывается на этих самых, каких-то не совсем ему понятных, *лютеран*...

И лютеранский проповедник
На черной кафедре своей
С твоими, гневный собеседник,
Мешает звук своих речей.

Мешает свои жалкие трехрублевки с твоими золотыми...
И вот опять, убежав от непонятных лютеран, поэт вырвался на свежий воздух, видимо, в поисках трактира, где царит *разноголосица* и лютеранской трезвостью даже не пахнет...

В спокойных пригородах снег
Сгребают дворники лопатами.
Я с мужиками бородастыми
Иду, прохожий человек.

Тут реинкарнированы оперные мужики с сайками и сбитнями. Поэт наслаждается свежим воздухом, но видно, что и тут, не в тусклом баре, а уже на улице, среди вполне «нормальных» мужиков он чувствует себя если не иностранцем, то почти инопланетянином.

Мелькают женщины в платках,
И твякают дворняжки шальные,
И самоваров розы алые
Горят в трактирах и домах.

Поэт идет не столько по улице, сколько по художественной выставке, вокруг него малявинские, кустодиевские и головинские полотна.

Долго идти не пришлось. Следующий «подвальчик», набитый публикой, оказался совсем рядом:

Мы напряженного молчанья не выносим –
Несовершенство душ обидно, наконец! –

И в замешательстве уж объявился чтец,
И радостно его приветствовали: просим!

Этот чтец – родной брат того самого пастора, который что-то там
нудно и трезво говорил вперемежку с музыкой Баха.

Я так и знал, кто здесь присутствовал незримо:
Кошмарный человек читает «Улялюм».
Значенье - суета и слово – только шум,
Когда фонетика – служанка серафима.

Кошмарный человек потому и кошмарен, что читает Эдгара
По «со значеньем», «синтаксически» («погружаясь в
доказательства»), не понимая, что истинная поэзия вся насквозь
серафична.

О доме Эшеров Эдгара пела арфа.
Безумный воду пил, очнулся и умолк.
Я был на улице. Свистел осенний шелк...
И горло греет шелк щекочущего шарфа.

Неким фантастическим существом, почти *привидением*
поэт не то проходит, не то пролетает над ночным городом... В его
ушах свистит ночной ветер:

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

Наверху луна, внизу спящая чернь; один царь мечтает и
смотрит вверх, другого мучает зверь, придавливая беднягу к
земле... О том, «кто тут кто» много споров. «Арлекин» это, видимо,
Павел Первый; а вот с «замученным» ситуация сложнее – то ли
Александр Первый, которого мучила совесть за почти соучастие в
отцеубийстве, то ли это Александр Второй, которого зверски убили
революционеры-террористы... Но это неважно... В измерениях
«рощи» любое историческое событие своеобразно преломляется,
претерпевая всяческие изменения... Ведь это же все кукольный
театр, «балаганчик»...

Курантов бой и тени государей:
Россия: ты – на камне и крови –

Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови!

Какое странное желание: зачем поэту участвовать в железной каре, замешанной на крови? Но этот камень сделан из папье-маше, а кровь – из клюквенного сока; это песенка Арлекина, который смотрит все на тот же макет: бьют часы и фигурки государей идут по кругу...

И вот что интересно: да, все это *балаганчик*, кукольный театр, но, тем не менее, какая емкая символика! Этот игрушечный мир отражает мир «большой», «настоящий» очень полно. Мы прекрасно знаем (Мандельштам этого не знал), что довольно скоро после написания этого стихотворения реальная («настоящая») Россия вступит в войну, после которой в междоусобной кровавой драке будет замучен еще один государь; не так долго пришлось ждать и самому поэту, которого Россия задавила насмерть именно своей *тяжестью*.

Тут очевидна явная переключка со стихотворением «Здесь я стою...». Незрячий дух Лютера над куполом Петра – символ творческих усилий человека прозреть другую жизнь своим внутренним оком, внутренним зрением... Неким ночным серафимом поэт пролетает над ночными куполами и шпилями своего фантастического города, этого *символа* мирового града... Серафим незряч, ибо видит театральную декорацию, что-то *свое*; но в этой творческой слепоте своей видит все самое главное...

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

Тополю вся эта столица что-то вроде душного подвальчика, из которого ему хочется вырваться; циферблат башенных часов тоже запутался в листве, забыв о том, что должен сиять и ярче и четче самой луны... Как Айя София была окружена зелеными столбами, так Акрополь окружен зелеными тополями; и как Айя София напоминала нам ладью, ушедшую в океан, так и Акрополь напоминает поэту *фрегат*, тоже мечтающий о путешествии в морскую даль («воде и небу брат»).

Ладья воздушная и мачта недотрога,
Служа линейкою преемникам Петра,
Он учит: красота – не прихоть полубога,

А хищный глазомер простого столяра.

Мы знаем, что от Адмиралтейства идеально прямыми лучами расходятся три главные магистрали города. Преемники Петра, вслед за строителем Петербурга, думали, что тайна красоты в «доказательстве»... Чтобы красоту создать нужен глазомер *столяра*, мастера по изготовлению *вещей* (игрушек)... Поэт и тут не уклоняется от своего любимого спора; он убежден, что красота воплощается не в ремесленных законах, а в гении, в *ликовании духа*...

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

Еще как отрицает! И не только в этом стихотворении. Поэт упорно отрицает превосходство «доказательств» над силой духа. Стихия *вещи* – пространство; стихия души – дух... Высокий спорщик, неужели, Играя внукам свой хорал, Опору духа, в самом деле, Ты в доказательстве искал? В столярных правилах? Дух опирается на второе пространство и на второе время... Пятая стихия, «созданная человеком» - его творческий мир, мир *сумасшедшей мистики* и *безумного артистизма*...

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

У читателя аж дух захватывает от торжественности и красоты момента: перед нашим внутренним взором распахиваются какие-то символические ворота и открывается морская даль, горящая под ярким солнцем... Это не только *внешняя* даль, это еще и *внутренняя* даль, это пейзаж творческой души... И вот тут-то нас ожидает весьма-таки замечательный сюрприз: ничего «космически-беспредельного» в этих далях нет; всемирные моря друидовой рощи оборачиваются все тем же хорошо нам знакомым кукольным балаганом...

Капризные медузы, ржавеющие плуги, они же и якоря, - все это химерическая вакханалия, химерический балаган людей и вещей не только на крыше Нотр Дам или на стенах Адмиралтейства, но и

далеко вокруг каждого из этих зданий, так далеко, как позволяет фантазия художника, сотворившего не то океанскую даль, не то кукольный театрик из элементов своего сознания...

После «Адмиралтейства» идет цикл стихов, который смело можно было бы назвать так: «Химеры»... Казалось бы, между этими стихами и «Адмиралтейством» – пропасть; на самом деле – полная гармония, абсолютное единство...

Вот всемирные моря открылись и... что мы видим?

В таверне воровская шайка
Всю ночь играла в домино.
Пришла с яичницей хозяйка,
Монахи выпили вино.

Здесь продолжается инерция «Адмиралтейства», *капризные Медузы*, то есть *химеры*, сотворенные формообразующей энергией «художника милого», продолжают свою повседневную жизнь и «незаметно вечеруют» на стенах друидовых архитектурных достопримечательностей...

На башне спорили химеры,
Которая из них урод?
А утром проповедник серый
В палатки призывал народ.

Серый по двум причинам – во-первых, высечен из камня, а, во-вторых, проспорив всю ночь с Бахусом, несколько спал с лица; а среди химер наверняка были и «Верлен» с подбитым глазом, и жена его Ксантиппа. И все перемешались с собаками, которые тоже *посетили* этот шабаш:

На рынке возятся собаки,
Менялы щелкает замок.
У вечности ворует всякий,
А вечность – как морской песок.

Н-да, ведь песок вечности не только вечность, но и песок... тот самый, из которого она лепит все эти фигуры...

Он осыпается с телеги –
Не хватит на мешки рогож, -
И, недовольный, о ночлеге
Монах рассказывает ложь!

Тут мы наблюдаем бессознательную переключку с Блоком:

Тащитесь, траурные клячи,
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и смешно.

Песок вечности осыпается с телеги жизни; траурные клячи – время; актеры – не то люди, не то химеры... Одним словом – обыкновенный балаган жизни...

Кинематограф. Три скамейки.
Сентиментальная горячка.
Аристократка и богачка
В сетях соперницы злодейки.

Мы не уверены, то ли это Англия, то ли другая стена Адмиралтейства, то есть та же Англия, только такая, которая находится буквально *за углом*. В стихотворении явственно слышна музыка, под которую показывают *эту фильму*:

И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несется,
Стрекочет лента, сердце бьется
Тревожнее и веселее.

Одним словом, англичанка помогла своему возлюбленному шпионить в пользу иностранного государства. Ему досталось ее отцовское наследство, а ей «пожизненная крепость». Перед ним открылись всемирные моря («всплытие»), а над нею крышка балаганчика захлопнулась («погружение»)..

На той же стене, совсем рядом, другой барельеф:

Средь аляповатых дач,
Где шатается шарманка,
Сам собой летает мяч –
Как волшебная приманка.

Этот мячик на барельефе нас не обманет. Это не просто мячик, это символ любви:

Слишком дряхлы струны лир:
 Золотой ракеты струны
 Укрепил и бросил в мир
 Англичанин вечно юный!

Возможности настенной скульптуры безграничны. С помощью барельефа нам говорят о том, что это раньше сердца девушек завлекались песнями, гитарами, теперь это делается с помощью ракеточных струн, с помощью спорта... Уж не тот ли это «англичанин», который заловил в спортивные сети своей любви аристократку и богачку?

Он творит игры обряд,
 Так легко вооруженный,
 Как аттический солдат,
 В своего врага влюбленный!

Это уж прямой намек на предыдущее стихотворение, почему мы и решили, что оба барельефа соседствуют на одной стене (или: две пары химер на крыше Нотр Дам стоят рядом).

Всемирные моря открыты всем:

Американка в 20 лет
 Должна добраться до Египта,
 Забыв «Титаника» совет,
 Что спит на дне мрачнее крипта.

Игрушечная американка, игрушечный «Титаник»,
 игрушечный океан, на дне которого спит эта маленькая игрушка.

И в Лувре океана дочь
 Стоит прекрасная, как тополь;
 Чтоб мрамор сахарный толочь,
 Влезает белкой на Акрополь.

«Титаник» - погружение; белка на Акрополе – всплытие;
 тополь посреди Лувра – реинкарнация тополей вокруг
 Адмиралтейства и все та же знакомая нам вертикаль.

Не понимая ничего,
 Читает «Фауста» в вагоне
 И сожалеет, отчего

Людовик больше не на троне.

Вагон движется вперед, а Американка стоит на месте; она ничего не понимает, она *не движется*. Она живет в другом пространстве-времени.

В Америке гудки поют
И красных небоскребов трубы
Холодным тучам отдают
Свои прокопченные губы.

Мы же помним, что стихотворение началось с упоминания Египта. Вот Американка и добралась до «Египта» (до другой стены Адмиралтейства). Чем эти небоскребы не родные братья пирамидам? Всемирные моря не так велики, как кажутся; их всемирность условна, весьма *символична*...

Не успели мы подумать о Египте, как он тут же возник перед нами в следующем стихотворении:

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

После погружения – вознесение:

Под звездным небом бедуины
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.

И тут песок вечности:

Немного нужно для наитий,
Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня – событий
Рассеивается туман.

Обратим внимание на то, что туман событий рассеивается в песне, в музыке. В искусстве туманное *яснеет*, искусство конкретнее, определеннее действительности. Роша друидов полна жизни, брожения... Но чтобы оказаться в ней, надо непременно *закрыть глаза* и желательно – под звездным небом...

И если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает – остается,
Пространство, звезды и певец.

Максимилиан Волошин писал о книге Мандельштама:

«Мандельштам не хочет *разговаривать* стихом, - это прирожденный певец, и признает он не чтение стихов, а только патетическую декламацию... ...В его книге чувствуется напряженная гортань, обозначается горло певца с прыгающим адамовым яблоком.»²² Так что, как видим, эти бедуины не столько бедуины, сколько то ли символисты, то ли акмеисты, сидящие вокруг стола и читающие друг другу свои стихи... Как мы уже говорили – всемирные моря не так велики, как кажутся...

Когда, пронзительнее свиста,
Я слышу английский язык –
Я вижу Оливера Твиста
Над кипами конторских книг.

Этот свист, наверняка, придуман для рифмы с «Твистом», но Твист такая же выдумка поэта, как и Иосиф. Но мы уже говорили, что все эти *детали* Мандельштаму мало интересны. Он рассказывает нам про рошу друидов, а не про реальную историю...

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Поэт знает, что к Диккенсу с таким вопросом мы обращаться не будем, с нас вполне достаточно и миниатюрного макета этого *английского* уголка на крыше Нотр Дам.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик – Домби-сын.
Веселых клэрков каламбуры
Не понимает он один.

²² Макс Волошин, в: *Рецензии на Камень...*, с.239

Наверное, Домби-сын смотрит на всех эти клерков («теоретиков чужой казны») и думает: «Как сюда попал я, Боже мой?». Веселые клерки, работая на адвокатов, делают свое черное дело:

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле –
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

Театр марионеток:

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь...

Кажется, кругосветное путешествие подходит к концу. Из Англии действие переносится туда, откуда началось: в Россию.

Летают Валькирии, поют смычки –
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

По стенам фойе и лестниц оперного театра покорно лепятся капризные медузы, ржавыми плугами рыжеют в руках гайдуков господские шубы, которыми они пашут воздух...

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

Крышка балаганчика захлопнулась. Пляшущие извозчики (все те же мужики бородатые) пародируют и полет валькирий, и могучих гайдуков с тяжелыми шубами, скучающих в ожидании своих господ. Здесь, на морозе, та же Вальпургиева ночь, только на сценической площадке, которая расположена перед другой сценической площадкой и прямо под открытым небом. Это стихотворение возвращает нас не только к мужикам бородатым или

к оперным мужикам, бродящим между сугробами перед зданием Сената, но и к бирюзовой вуали, *не тронутой зимой*.

Крышка большого балагана захлопнулась, но ведь рядом, на площади, прямо под открытым небом, за спинами пляшущих извозчиков, раскинулся «малый», народный, балаган. Тонкий голос бедно одетой девочки выводит песенку о луне, которая таким теплым уютным шариком зависла над морозной ночью:

...На луне не растет
Ни одной былинки;
На луне весь народ
Делает корзинки –
Из соломы плетет
Легкие корзинки.

А рядом огороженная площадка, на ней маленькая эстрада, а на этой эстраде, гордо закинув голову, как-будто залетела сюда из какого-то другого мира, стоит молодая красивая женщина...

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела,
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос – горький хмель,
Души расковыривает недра:
Так – негодующая Федра –
Стояла некогда Рашель.

Публика притихла, чувствуя, что перед ней что-то настоящее, глубокое²³...

И как в «Валькириях» сценические площадки просматриваются одна через другую, так тут древняя Греция просматривается сквозь не столь уже древнюю Францию и обе открываются нам через современную Россию. Актриса застыла каменным барельефом, что возвращает нас к «медузам» и

²³ Из комментариев к стихотворению: «Стихотворение написано в кабаре «Бродячая собака». «Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Несколько человек из залы стали просить меня почитать стихи. Не меня позы, я что-то прочла. Подошел Осип. «Как вы стояли, как вы читали», и что-то про шаль». (Осип Мандельштам. *Сочинения в 2х томах*, т.1, *Комментарии*, стр.466;).

«химерам», к статуэткам и кукольным фигуркам. Встреча Франции, Греции и России глубоко символична... Ведь это же «Рим» поэта, его друидова роща, где все пространства друг друга взаимопроницают...

В следующем стихотворении поэт переходит к Риму и обычно этот переход объясняется интересом Мандельштама к Италии, к римской тематике... На самом деле в этом интересе нет ничего «исторического», ничего специфически «римского». Специфическое в этом Риме то, что структурной его моделью является друидова роща; это все та же вуаль с летающими внутри нее валькириями... Все тот же «балаганчик», то есть фантазия поэта о природе собственных фантазий.

Поговорим о Риме – дивный град!
Он утвердился купола победой.
Послушаем апостольское credo:
Несется пыль и радуги висят.

Купол театрального зала; на сцене танцуют валькирии, зависая в своем полете высоко в воздухе; поют смычки... Пространство моей друидовой рощи очень декоративно, театрально... А, главное, не надо далеко идти, чтобы оказаться в любой точке земного шара...

На Авентине вечно ждут царя –
Двунадесятых праздников кануны, -
И строго-канонические луны –
Двенадцать слуг его календаря.

И тут мрамор, и тут слуги, ожидающие господина... Правда, вместо гайдуков на этот раз «луны», но в зимнюю ночь луна часто бывает окутана тяжелыми шубами облаков (а если не тяжелыми шубами, то легкими вуалями, что тоже весьма *символично*).

На дольний мир глядит, как облак хмурый,
Над Форумом огромная луна,
И голова моя обнажена –
О холод католической тонзуры.

Все тот же априорный миф: над Форумом – над омутом; огромная луна – томное окно белеет; луна наверху, я внизу... Судя по всему я смотрю на луну, вверх; тут внизу холодно... Мы же знаем, что совсем недавно, тут, на «Форуме», горели костры, перед

которыми плясали от холода русские извозчики... Да вот они, тут же, рядом:

О временах простых и грубых
Копыта конские твердят.
И дворники в тяжелых шубах
На деревянных лавках спят.

Сегодня дворники, вчера извозчики, позавчера гайдуки, а чуть раньше – скифы...

На стук в железные ворота
Привратник, царственно ленив,
Встал, и звериная зевота
Напомнила твой образ, скиф!

Царственно ленивый привратник – тот самый слуга, который *вечно ждет царя*; звериная зевота – открытие занавеса, или начало оперной арии (оперный мужик). Сквозь холод русско-скифской зимы мы видим Рим:

Когда с дряхлеющей любовью,
Мешая в песнях Рим и снег,
Овидий пел арбу воловью
В походе варварских телег.

Пространства взаимопроницаемы. Как и полагается в самой настоящей опере, дело не обходится одним пением. Полагается и балетный дивертисмент.

На площадь выбежал, свободен,
Стал колоннады полукруг, -
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик паук...

Недаром дворник-скиф зевал *яко зверь*. Теперь вот *паук* на сцене.

А зодчий не был иностранец,
Но русский в Риме, - ну, так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рощу портиков идешь.

Обратим внимание на то, что наш поэт *всегда и везде* чувствует себя именно *иностранцем*. Для Манделъштама очень важно это обязательное несовпадение героя с окружающей средой, с другими и другим вокруг. Мы помним его «Иду, прохожий человек», как будто другие не прохожие, а какие-то иные существа, мы помним его ресторанчик с «японцами», Федру-Рашель, которая на самом деле была Ахматовой, Овидия среди варваров, или вот, теперь – русский в Риме...

Роща портиков – выражение непонятное. Можно говорить о роще колонн, но даже и множество *портиков* не могут образовать *рощи*, ибо портик это перекрытие. Но, впрочем, эта маленькая трудность легко преодолевается: если учесть, что «иностранец» проходит через балетную группу, слегка задевая пачки танцовщиц, то почему бы не предположить, что поэт совершенно прав: пачки и впрямь очень похожи на портики, а длинные ноги балерин в зеленых трико (как известно, Казанский собор, построенный из пудожского камня – болотного цвета) – чем же не «роща»?... К тому же вот и еще одно доказательство, что поэт думал не столько об архитектуре, сколько о балетном дивертисменте. И так, валькирии создали композицию, о которой поэт говорит:

И храма маленькое тело
Одушевленное стократ
Гиганта, что скалою целой
К земле, беспомощный, прижат!

Что это за «гигант» мы не знаем, но, скорее всего, Исаакиевский собор. Однако, что мы можем сказать с очевидной определенностью, так это о родстве «беспомощного гиганта» с «громоздкой оперой», что «к концу идет»... Манделъштам любит противопоставления, контрасты, переключку зеркальных отражений...

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

Гомер пронизывает собой природу; Гомер *разлит* в природе, он структурирует собой самое пространство...

Как бы цезурою зияет этот день,
Уже с утра покой и трудные длинноты,

Волы на пастбище и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты.

Видимо, поэт смотрит на картинку с волами в траве и с пастухом, разомлевшим на солнце; парнишке, видать, даже лень играть на свирели или дудеть в свою камышовую дудочку... Это одно из самых красивых стихотворений сборника... Тут перед нами не только пейзаж, и вообще даже не пейзаж... Тут что-то совсем другое... «Поэт перед картинкой» – это всего лишь инерция того же самого поэта, стоящего на Форуме с обнаженной головой... Тут не поэт стоит перед картиной («Пастбище с волами»), а картина *светится* в сознании поэта и даже более того – это модель самого его сознания... Это все тот же «Рим», роща друидов... Спины волков – те же дельфины, нотными знаками вырисовывающиеся на фоне морской воды... Это еще и *громоздкая тяжесть*, которой противостоит тоже тяжелая, но *золотая лень* – томная, жаркая, млеющая под палящим солнцем... Она еще не родилась, она и музыка и слово; она вся – золотая лень, томление...

–
«Морожено!» Солнце. Воздушный бисквит.
Прозрачный стакан с ледяною водою.
И в мир шоколада с румяной зарею,
В молочные Альпы, мечтанье летит.

После шедевра «Равноденствие» это стихотворение кажется весьма посредственным: сравнение с молочными Альпами как-то не работает, оно не кажется интересным. Но тут есть один секрет. Попробуйте, читатель, *напеть* это стихотворение, причем, самым серьезным образом, как это делал, скажем, Игорь Северянин... Что Северянин влиял на Мандельштама, в этом нет никакого сомнения. Очень может быть, что «Морожено!...» написано под влиянием стихотворения, которое Северянин написал в том же, 1912 году: Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!

Полпорции десять копеек, четыре копейки буше.
Сударышни, судари, надо ль? не дорого можно без прений...
Поешь деликатного, площадь: придется товар по душе!
Я сливочного не имею, фисташковое все распродал...
Ах, граждане, да неужели вы требуете крем-брюле?..
Пора популяризировать изыски, утончиться вкусам народа,
На улицу специи кухонь, огимнив эксцесс в вирелэ!..
Сирень – сладострастья эмблема. В лилово-изнеженном крене

Зальдись, водопадное сердце, в душистый и сладкий пушок...
 Мороженое из сирени! Мороженое из сирени!
 Эй, мальчик со сбитнем, попробуй! Ей-Богу, похвалишь,
 дружок!²⁴

Одним словом, «мальчик со сбитнем» не устоял против такой искусной рекламы и остановился, но только не в стихотворении Северянина, а в стихотворении Манделъштама:

Подруга шарманки появится вдруг
 Бродячего ледника пестрая крышка –
 И с жадным вниманием смотрит мальчишка
 В чудесного холода полный сундук.

Как говорится: Зальдись водопадное сердце... Мальчишка оказался в самом настоящем театре, в балагане, среди самых настоящих не то Альп, не то Рима... Не то с горных высот, не то с луны за ним наблюдают боги...

И боги не ведают – что он возьмет:
 Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?
 Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой,
 Сверкая на солнце, божественный лед.

Лучинка - хорошо нам знакомая вертикаль; боги наверху, а тающий лед (*под* лучинкой) внизу... Все, как положено – в полном согласии с априорным мифом... Последняя строфа указывает на то, что тут мы имеем дело не только с *песенкой*, но и с балетной сценкой. Это либретто для танца, для пантомимы... Есть что сыграть и мороженщику, и мальчику, и богам на небе... Поэзия Манделъштама не была оторвана от поэзии своего времени... Она развивалась в тесном контакте с этой поэзией. В стихах Манделъштама очень заметны и Блок, и Бальмонт, и Северянин, и Брюсов...

—
 Есть ценностей незыблемая скала,
 Над скучными ошибками веков.
 Неправильно наложена опала
 На автора возвышенных стихов.

²⁴ Стихотворение цитируется по онтологии *Строфы века*, составленной Евг.Евтушенко, М. 1997, с.152

Очень заметно, как тут работает инерция «Морожено»!..». Скала ценностей напоминает «шкалу цен». «Ценностей незыблемая скала», громоздится над «скучными ошибками веков» наподобие одного сорта мороженого, наложенного на другой; недаром потом следует фраза «*Неправильно* наложена опала», похоже, что продавец еще не научился накладывать шарики мороженого ловко пригоняя их один к другому; более того, эта неправильно наложенная опала выдает очевидную вялость в позиции поэта, защищающего своего собрата по перу.

И вслед за тем, как жалкий Сумароков
Пролепетал заученную роль,
Как царский посох в скинии пророков,
У нас цвела торжественная боль.

Мы могли бы возразить поэту, что опала, «наложенная» им на Сумарокова – ошибочна, и что ни Сумароков, ни Озеров – два равно устаревших драматурга – ничего не выиграют от того, что один назван «жалким», а другой вознесен в пышных выражениях, но стоит ли вступать в этот спор? Об этих ли драматургах стихотворение? Оно все о том же – о пронизанности пространства музыкой стиха, музыкой чувства... И это стихотворение очень легко представить себе пропетым «под Северянина»; стоит его представить исполненным на эстраде под аккомпанемент рояля, как мы сразу услышим щемящую ноту, щемящую трогательность, и нам сразу станет ясно, что Озеров никакой не Озеров, а последний Пьеро или Арлекин, которому нет места в этом новом и странном театре без бумажных золотых корон и патетически взволнованных героев, в театре, где возвышенность условности заменена «реализмом».

Что делать вам в театре полуслова
И полумаск, герои и цари?
И для меня явленье Озерова
Последний луч трагической зари.

Что делать вам в псевдо-театре реальной жизни, где обмениваются полусловами? Где не нужна декламация, где «посох» речи - этого великого божественного дара, не *цветет*, ибо нет никакой «скинии пророков», нет нужной для того атмосферы... И как под лучинкой растаял божественный лед, так с Озеровым растаял луч трагической зари... Тайна символизма в том и заключается, что если в предмет проникает «мечтание», то предмет

легко и свободно приобретает любую форму... «Любите существование вещи больше самой вещи»; существование вещи есть человеческое мечтание, живущее в ней, преобразующее ее... Будете любить душу вещи, будете любить и человека, ибо вещь есть одно из его воплощений...

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

Природа – скиния пророков, в которой цветет царский посох человеческой культуры, человеческой мысли... Природа, пронизанная *мечтанием*, и есть роща друидов, искомая вселенная символистов; их символический «Рим»...

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

Город Рим, таким образом, помещается на некоей высоте, где-то по над веками; а еще лучше сказать: *растворяется* во всех других городах, *пронизывает* собой самое идею культуры как убежища духа...

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

Как Гомер пронизывал собой пейзаж, как Рим пронизывал собой природу («Природа тот же Рим...»), так *человек* пронизывает собой царство истории... Но здесь идея Мандельштама натолкнулась на некоторую сложность: священник, во имя *человека* оправдывающий войны, уже не священник, во всяком случае, не *христианский* священник; а царь, пытающийся овладеть местом *человека*, может легко потерять свой трон...

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны;
Свое родство и скучное соседство
Мы презирать заведомо вольны.

Чужих певцов блуждающие сны – то же самое, что «Рим», «Гомер» или «место человека»... Блуждающие сны – один и тот же сон, объединяющий любое поэтическое сознание. Кто не во власти этого сна (этих снов), тот не поэт. Кто не во власти этого «Рима», тот, с точки зрения искусства, высокой формы, «достоин презрения» и его так называемое искусство - лишь жалкий сор.

И не одно сокровище, быть может,
 Минуя внуков, к правнукам уйдет,
 И снова скальд чужую песню сложит
 И как свою ее произнесет.

А это потому, что не столько скальд складывает песню, сколько песня складывает скальда... Не облако образует пар, а пар образует облако... Химеричный мир друидовой роши может казаться грубым, даже «материальным», но на самом-то деле он исключительно нежен, реактивен, то есть легко реагирует на любое слабое дуновение... Именно в этой нежности и заключается его сила...

-
 Как средиземный краб или звезда морская,
 Был выброшен последний материк,
 К широкой Азии, к Америке привык, -
 Слабеет океан, Европу омывая.

В одном из вариантов стихотворения была такая фраза: «Химера Англии, Италии Медуза.» Для нас очень важна эта «химера»... В этом же варианте стихотворения было сказано: «Как мягкотелый краб». Потом этот мягкотелый краб отвердел, стал «средиземным» крабом, но его *мягкотелость* для нас тоже очень существенна: выше уже говорилось, что, в сущности, все вещи в поэзии Мандельштама – «мягкотелы»... Благодаря этой мягкотелости они презирают свое «прямое» родство и легко могут принять любую предписанную им форму... Мир роши друидов химеричен в двух отношениях: он «мягкотел», изменчив, и он скульптурно-тверд (как химеры Нотр Дам, да и вообще все химеры этой «римской» роши).

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
 Гусиное перо направил Меттерних, -

Впервые за сто лет и на глазах моих
 Меняется твоя таинственная карта.

Гусиное перо Меттерниха – та самая лучинка, под которой начал таять божественный лед. Бонапарт и Меттерних *соединены* в своей враждебности, они как бы вылеплены из одной облачной пены, меняющей свои очертания прямо у нас на глазах. Карта Европы меняется не потому, что Меттернихи и Бонапарты воюют друг с другом, а потому, что рисунок на небе принципиально не может быть постоянным... Мощная лепка облаков – химерична... Вещность, материальность видений настолько убедительна, что их легко принять за довольно крупные марионетки (куклы). Обратите внимание, как *театрально* марионетка Меттерниха направила гусиное перо в сторону марионетки Бонапарта...

Есть обитаемая духом
 Свобода – избранных удел.
 Орлиным зреньем, дивным слухом
 Священник римский уцелел.

Какое любопытное выражение – обитаемая духом свобода... Мы привыкли думать, что свобода и есть дух, но вот поэт говорит нам о некоем символическом пространстве, в котором обитает дух... В контексте предыдущего стихотворения, где Меттерних и Наполеон были вылеплены из облаков, можно предположить, что и Папа Римский того же происхождения... На какой-то момент мы представляем его орлом, миролюбиво парящим в облаках в непосредственной близости от политиков и пускаемых ими стрел...

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

Католический Рим – нежен, почти воздушен. Папа подобие орла, а орел подобие голубки; гром подобие воркования, а воркование подобно грому... Апостольское созвучие «Roma!» с высоты хорошо взбитых сливок звучит не хуже «Морожено!»... Между прочим нашу цепочку подобий («соответствий») можно продлить следующим образом: папа подобие поэта, а поэт подобие папы, энциклика подобие стиха, а стих – подобие энциклики... Поэту, между прочим, тоже нужен орлиный слух и орлиное зрение, чтобы «уцелеть» в царстве культуры...

Я повторяю это имя
 Под вечным куполом небес,
 Хоть говоривший мне о Риме
 В священном сумраке исчез!

Тот, кто говорил поэту о Риме – растаял как облако, перестал вырисовываться на фоне небесного купола... Но кто же это был? Скорее всего, поэт имеет в виду Петра Чаадаева, о котором прочитал книгу М.Гершензона и которой очень увлекся. Он даже написал небольшое эссе о Чаадаеве... Тень Чаадаева исчезла, растворилась в небесной синеве, но слова его остались...

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

Блаженное наследство поэта заключается в том, что голос другого певца он воспринимает как *свой* голос. В данном случае никакого значения не имеет, что Чаадаев умер задолго до рождения поэта; обоих объединяют сны... Посох – реинкарнация лучинки, меттерниховского пера и так далее... Интересно, что посохом называется принципиально непредметное пространство – *свобода*... Моя свобода – мой компас, указующая стрелка; всякое мое движение, совершается прежде всего не в физическом пространстве, а в самой сердцевине бытия – в друидовой роще...

Мандельштам о Чаадаеве:

У России нашелся для Чаадаева только один дар: нравственная свобода, свобода выбора. ...Чаадаев принял ее, как священный посох, и пошел в Рим ²⁵.

Сказано довольно ясно: принял *как* священный посох... Этот священный посох – такая же реальность, как и «Рим», в который Чаадаев, якобы, «пошел». Что Чаадаев был в историческом Риме, в этом нет никакого сомнения. Но не об этом Риме говорит Мандельштам в своем стихотворении. Он говорит о Риме – синониме рощи друидов:

²⁵ Осип Мандельштам, *Петр Чаадаев*, в: Собр.соч. в двух томах, Москва 1990, с.156

Начертав прекрасные слова: «истина дороже родины», Чаадаев не раскрыл их вешего смысла. Но разве не удивительное зрелище эта «истина», которая со всех сторон, как неким хаосом, окружена чуждой и странной «родиной»? ²⁶.

Истина, которая со всех сторон окружена друидовой рощей... Пронизана Гомером, Римом, блуждающими снами...

Уроженец равнины захотел дышать воздухом альпийских вершин и, как мы увидим, нашел его в своей груди ²⁷.

Мандельштам здесь, как всегда, говоря о ком-то, говорит *о себе* в третьем лице. И Чаадаев, и Данте, и Бетховен, и кто угодно другой – прежде всего, живут в груди самого поэта... Они это и есть он сам; они вылеплены из его воображения...

А снега на черных пашнях
Не растают никогда,
И печаль моих домашних
Мне по-прежнему чужда.

Из омута злого и вязкого Я вырос тростинкой шурша. Здесь все тот же априорный миф: погружение – всплытие...

Снег растает на утесах,
Солнцем истины палим,
Прав народ, вручивший посох
Мне, увидевшему Рим.

Что это за «народ», кто такие? А те самые скальды, песни которых поэт произносит «как свои»; это собратья по культуре; посох – культурное наследство, перенятое поэтом от своих предшественников и современников. Благодаря этому наследству поэт увидел «Рим» - друидову рощу, прекрасное описание которой, между прочим, он дает в той же статье:

Там, в лесу социальной церкви, где готическая хвоя не пропускает другого света, кроме света идеи, укрывалась и созревала главная мысль Чаадаева, его немая мысль о России.

²⁶ Там же, с.154

²⁷ Там же, с.152

Запад Чаадаева нисколько не похож на расчищенные дорожки цивилизации. Он, в полном смысле слова, открыл свой Запад. Поистине, в эти дебри культуры еще не ступала нога человека ²⁸.

В этой друидовой роще жил *свой*, совершенно неповторимый и ни на кого (в том числе и на реального композитора) не похожий Бетховен...

Бывает сердце так сурово,
Что и любя его, не тронь!
И в темной комнате глухого
Бетховена горит огонь.

Мы представляем темную комнату, в которой сидит глухой композитор, а в камине горит огонь. То ли комната такая большая, что огня не хватает осветить ее хорошенько, то ли огонь очень слабый. Но, на самом деле, ситуация совершенно фантастическая, абсолютно иная – горящий огонь *и есть* Бетховен... Огонь горит не в темной комнате, а внутри Бетховена. Это не человек в том смысле, в каком мы его понимаем, а еще одна *химера*, еще один обитатель рощи друидов... Человек, вылепленный из огня...

И я не мог твоей, мучитель,
Чрезмерной радости понять.
Уже бросает исполнитель
Испепеленную тетрадь.

.....

Это намек на знаменитый случай, когда скрипач сказал, что эту музыку его скрипка играть не может, а композитор довольно грубо ему ответил: Какое мне дело до вашей жалкой скрипки?.. Отсюда и эта брошенная исполнителем *испепеленная* тетрадь... Откуда было знать исполнителю, что эту музыку выводил сам огонь, что сыграть эту музыку дано только тому, кто вылеплен из такой же субстанции, как и композитор.

Кто этот дивный пешеход,
Он так стремительно ступает
С зеленой шляпою в руке,

.....

²⁸ Там же, с.155

Мандельштам так и не нашел нужных строк для продолжения. Задача была воистину невыполнима: зеленая шляпа и пешеход плохо вязались с тем, что это передвигался сам огонь... Таким образом, можно сказать, что говоря об исполнителе, бросающем испепеленную тетрадь, Мандельштам говорит о самом себе: ему не исполнить свой поэтический этюд до конца, ибо уж слишком неожиданная и трудная задача стоит перед ним...

С кем можно глубже и полнее
Всю чашу нежности испить?
Кто может, ярче пламеня,
Усиле воли освятить?

Если, читая эти строки, мы будем представлять человека с зеленой шляпою в руке, то у нас ничего не получится. Дело в том, что и сам Бетховен, и шляпа его – все высечено из огня... Перед нами пляшущие языки пламени... Поэт смотрит на огонь и думает о Бетховене...

Кто по-крестьянски, сын фламандца,
Мир пригласил на ритуфель
И до тех пор не кончил танца,
Пока не вышел буйный хмель?

Все эти «кто?» далеко не случайны, потому что ответ, который они подразумевают, означает таинственное «что»... В этом таинственном «что» таинственным образом соединены и деревянная фигурка Бетховена, его марионетка, и... весело пляшущие языки пламени...

О, Дионис, как муж, наивный
И благодарный, как дитя!
Ты перенес свой жребий дивный
То негодуя, то шутя!
С каким глухим негодованьем
Ты собирал с князей оброк
Или с рассеянным вниманьем
На фортепьянный шел урок!

Разве не о марионетке здесь идет речь? Вот деревянная кукла Бетховена в каких-то больших башмаках танцует крестьянский танец; вот эта же кукла собирает с князей оброк (?), а вот она, ведомая ниточками кукольника, идет на урок...

И вдруг:

Тебе монашеские кельи –
 Всемирной радости приют,
 Тебе в пророческом весельи
 Огнепоклонники поют;
 Огонь пылает в человеке,
 Его унять никто не мог.
 Тебя назвать не смели греки,
 Но чтили, неизвестный бог!

Тут уж откровенно говорится, что перед нами не столько человек, сколько бог огня. Мы не утверждаем, что Мандельштам был «огнепоклонником», но поклонение огню – тут очевидный мотив... Выше уже говорилось, что Мандельштам совершенно не чужд психологии, но более всего его интересует психика *другости*, психика я, сознающего свое нетождество миру, и либо с этим нетождеством уживающаяся, либо ему сопротивляющаяся, либо им наслаждающаяся, либо его утверждающая вопреки очевидного к этой *другости* равнодушию; одним словом, вот и Бетховен у Мандельштама - существо не от мира сего.

О, величавой жертвы пламя!
 Полнеба охватил костер –
 И царской скинии над нами
 Разодран шелковый шатер.
 И в промежутке воспаленном,
 Где мы не видим ничего, -
 Ты указал в чертоге тронном
 На белой славы торжество!

Огонь, пылающий в человеке, вырвался из плена и охватил вселенную; человек слился с вселенной точно так же, как слиты с нею Рим или Гомер... Чтобы увидеть такого рода слиянность нельзя быть «реалистом»; реалист видит другое и по-другому. Тут надо быть символистом, смотреть и на человека и на природу глазами друида... В этом славословии огню легко узнать и соборность Вяч.Иванова и лунопоклонство Константина Бальмонта, его же увлечение Блаватской, веру в то, что когда-то планету населяли люди-лучи, люди-свет; тут нужно обладать и известным безумием Блока, который так и говорил: «символистом надо родиться»...

—
 Уничтожает пламень

Сухую жизнь мою, -
И ныне я не камень,
А дерево пою.

Камень это нечто тяжелое; дерево – нечто легкое...
Знакомый нам миф...

Оно легко и грубо;
Из одного куска
И сердцевина дуба,
И весла рыбака.

Вбивайте крепче сваи,
Стучите, молотки,
О деревянном рае,
Где вещи так легки!

Вбивание свай – движение вниз; легкость вещей – движение
вверх... Переход к дереву не случаен, он связан с темой *огня*...

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

Как известно Афон это гора. На горе стоит знаменитый монастырь. В монастыре расцвело учение, но в стихотворных строках нам дана аллегория: на зеленом склоне горы – дерево... Это дерево (вертикаль) такая же иллюзия, как и «посох», которого никогда не было. Дерево на зеленом склоне - как говорится, чисто «балаганный» вариант – для кукольного театра, который должен сочетаться с вариантом «небалаганным», совершенно серьезным... Как посох был – «моей свободой», так «древо чудное» - учение о том, что уже произнесение имени Бога означает Его присутствие среди смертных... Можно сказать, что на склоне горы «расцвел» сам Бог (как посох в скинии пророков); уже не только Бетховен есть воплощение огненной (солнечной) сущности, но и «мужики бородатые» тоже. Недаром же в предыдущем стихотворении *стучали громко сваи*...

В каждой радуются келье
Имябожцы-мужики;
Слово – чудное веселье,

Исцеленье от тоски!

Заметим попутно, что если радуются в «келье», то это не мужики, а *монахи*... Но это неважно. Все-равно перед нами «мужики бородатые», оперные, образно выражаясь, монахи... Главное другое: ведь это же самая настоящая «Ода радости». Вспомним «Оду Бетховену» - «Тебе монашеские кельи – Всемирной радости приют». Бог пронизывает собою, своей огненной субстанцией, каждое отдельное существование, воплощается в каждого, кто произносит Его имя. Православная церковь не могла потерпеть такого язычества и, конечно же, учение запретила.

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

Собственно, такой же *прекрасной ересью* была сама поэзия Мандельштама, согласно которой и человек и вещь есть сгусток энергии, «сердцевина» невидимого вселенского огня («Ты заклинаешь, без сомненья, Какой-то солнечный испуг»...).

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

У любви нет имени, как нет имени у песни, которая уже сложена априорно и только ждет скальда, сумеющего ее пропеть, как нет имени у огня, из которого вылеплен Бетховен. Об этом мы должны догадываться, это мы должны подозревать, но называть явление своим именем мы не можем, ибо тем самым потушим огонь... Нам надо помнить, одним словом, что не мы сочиняем любовь, а любовь сочиняет нас... Отсюда, очень может быть, и пример Мандельштама с монументом, который воздвигнут не в честь всадника, а в честь гранита... («Разговор о Данте»).

О спутник вечного романа,
Аббат Флобера и Золя –
От зноя рыжая сутана
И шляпы круглые поля.

«Аббат Флобера и Золя», то есть некий *виртуальный* персонаж, сотканный из фантазии. И мы еще не знаем: сутана порыжела от зноя наружного или внутреннего. Очень может быть, что внутри этого аббата живет такой же огонь, как и внутри «Бетховена».

Он все еще проходит мимо,
В тумане полдня, вдоль межи,
Влача остаток власти Рима
Среди колосьев спелой ржи.

Он проходит очевидным «иностранцем», существом чуждым всему окружающему... Не то марионетка, не то привидение... Что-то вроде Бетховена, идущего собирать с князей оброк...

Храня молчанье и приличье,
Он с нами должен пить и есть
И прятать в светское обличье
Сияющей тонзуры честь.

Должен прятать солнечный свет, живущий в нем, и пробивающийся сквозь «солнышко» тонзуры...

Он Цицерона на перине,
Читает, отходя ко сну,
Так птицы на своей латыни
Молились богу в старину.

А какому богу молиться птицам – не солнцу ли? Кто из животных ближе всех к солнцу, как не птицы? В одном из вариантов стихотворения есть такие строки:

Священник слышит пенье птичье,
И всякую живую весть,
Питает все его величье
Сияющей тонзуры честь.

Тут уж прямо говорится, что сквозь тонзуру просматривается внутренний огонь, живущий в священнике; огонь, которым тот соединен со вселенной... И шляпы круглые поля, и сутана – все это внешняя оболочка, сдерживающая собой нестерпимый жар любви, жизненной энергии...

А вот и еще строки, которые не вошли в окончательный вариант:

А в толщ унынья и безделья
Какой врезается алмаз,
Когда мы вспомним новоселье,
Что в Риме ожидает нас!

Речь не идет об *историческом* Риме, речь идет о «римской (может, лучше сказать – «римовой») роще»... Это тот самый Рим, который «у нас в груди»...

Там каноническое счастье,
Как солнце стало на зенит,
И никакое самовластье
Ему сиять не запретит.

«Самовластье» в данном случае – это Рим *исторический*, реальный...

О жаворонок, гибкий пленник,
Кто лучше песнь твою поймет,
Чем католический священник
В июле, в урожайный год!

Католический священник и сам – гибкий пленник; пленник Рима исторического, носящий в своей груди «Рим» *настоящий*... Это очередная маска огня, очередная огненная трансформация... Огонь притворяется *человеком* не без труда, сдерживая внутренний напор собственных высоких температур:

Я поклонился, он ответил
Кивком учтивым головы
И, говоря со мной, заметил:
Католиком умрете вы!..

Из примечания к стихотворению явствует, что это реминисценция из Блока:

Я извинилась, выражая // Печаль наклоном головы; // А он, цветы передавая, // Сказал: «Букет забыли вы»²⁹.

²⁹ Комментарии, в: «Камень», Ленинград 1990, с.311

Таким образом, Аббат вписан в символистскую литературу окончательно: он из семейства таких героев Мандельштама, как Бах, Бетховен, Оливер Твист... Он *родился* в роще друидов. Сказав поэту, что тот умрет католиком, Аббат как бы послал ему сигнал: а вы, друг мой, из той же компании, что и я, внутри вас тоже огонь... Я вас *чувствую*... На что поэт мог совершенно спокойно ответить: «О да, разве не очевидно, что мы с вами из одной *рощи?*»... Весь этот церемониальный диалог со своими поклонами похож на разговор двух *птиц*...

Потом вздохнул – Как нынче жарко! –
И разговором утомлен,
Направился к каштанам парка,
В тот замок, где обедал он.

Оперная чайка, одетая в сутану, утомившись разговором в полтора слова, направилась в сторону каштанов *клевать обед*...

Тема птиц получает развитие в следующем стихотворении.

От вторника и до субботы
Одна пустыня пролегла.
О, длительные перелеты!
Семь тысяч верст – одна стрела.

Здесь «вторник» и «суббота» и «семь тысяч верст» производят поразительное впечатление: птицы летят внутри *человеческого* времени, преодолевая чисто природное, *внечеловеческое* пространство. Но ведь мы помним, как в предыдущем стихотворении католический священник прекрасно понимал жаворонка. Очень может быть, что и на этот раз священник смотрит в небо и мысленно «летит» вместе с птицами, оказавшись внутри *их* времени.

И ласточки, когда летели
В Египет водяным путем,
Четыре дня они висели,
Не зачерпнув воды крылом.

Ласточки и летели и не летели одновременно. Человеческое время в системе друидового пространства исчезает; в этой системе движение неподвижно; оно вершится в пространстве, которое не поддается *счету*. Друидова роща абсолютно реальна, но существует

она вне пространства, стало быть, всякое движение в ней *условно*. Мы помним странную, какую-то отчужденную походку Аббата; мы помним Бетховена, который ходил на уроки, еще куда-то, но передвигался механически; герои Мандельштама, если это «люди», все одинаковы: перед нами марионетки, внутри которых *горит огонь*... Этот огонь горит, «не зачерпнув воды крылом», ни в коем случае не уничтожая своих носителей... Вот так и ласточки: они усиленно машут крылышками, но никуда не движутся, они *висят*; передвигаются в физическом пространстве, но их друидова роца, их «Нотр Дам» всегда с ними, они пролетают через наше пространство, не зачерпнув воды крылом, никак его не задевая... Своеобразным предтечей этих ласточек было стихотворение «Американка».

О «ласточках» Мандельштам рассказывал Ирине Одоевцевой:

Гумилев просто в восторге от него был. За акмеистическую точность – от «вторника и до субботы», «семь тысяч верст», «четыре дня» – устроил мне в Цехе всенародный триумф³⁰.

Акмеистическая точность в этом стихотворении дана апофатически, то есть через ее же снятие, сведение на нет. Это точность часов, которая есть *ничто* по отношению к вечности... Да и какая уж там «точность», когда ласточки за четыре дня пролетели семь тысяч верст... И что могут знать ласточки о субботе или о вторнике? Акмеизм пролетает над стихотворением, «не зачерпнув воды крылом»...

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

В этом вознесенном ангеле продолжается инерция ласточек. Он не только вознесен, но и никуда не летит, хотя мы и понимаем, что он *движется*... Виссон – наверху, моторы – внизу; черный омут – темная глубина, ангел же – вознесен... Где все это происходит? Удивляют колесницы, *плывущие* по воде, удивляет ангел, вознесенный не *над* омутом, а *в* омуте...

В темной арке, как пловцы,

³⁰ Комментарии, *Камень*, с.315

Исчезают пешеходы,
И на площади, как воды,
Глухо плещутся торцы.

В черном омуте гранитного миража носятся жуки-моторы, как древнеегипетские колесницы... И опять: арка – движение вверх, пешеходы-пловцы – движение вниз; ангел вознесен к самой поверхности вод, но не далее того, все-равно остающийся как бы под водой, «в омуте»; в глухо плещущейся воде некими мутными черными рыбами исчезают под камнями арок пешеходы... И над этим фантастическом омутом «томное окно белеет»:

Только там, где твердь светла,
Черно-желтый лоскут злится,
Словно в воздухе струится
Желчь двуглавого орла.

Опять птица в небе. И тоже *как бы* летящая, никуда на самом деле не движущаяся...

Смысловой строй у Мандельштама таков, что решающую роль приобретает для целого стихотворения один образ, один словарный ряд и незаметно окрашивает все другие, - это ключ для всей иерархии образов...³¹

Вот этот «ключ» мы и называем априорным мифом. Разница в том, что Тынянов говорит об образе, «кочующем» из одного соседнего стихотворения в другое, важном для какой-то определенной группы стихов; мы же говорим об образе, который превращает все стихи в *одно стихотворение*, и который, будучи адекватным себе в разных своих воплощениях, в то же время, всегда требует *узнавания* сквозь разнообразный словарный ряд... Но правота Тынянова более чем очевидна: у Мандельштама очень часто один и тот же образ встречается в «связке» стихов.

О свободе небывалой —
Сладко думать у свечи.
Ты побудь со мной сначала —
Верность плакала в ночи, -

³¹ Юрий Тынянов, *Промежуток*, с.570

В предыдущем стихотворении над ночным омутом злился черно-желтый лоскут, а теперь *в темноте* трепещет желтенький лоскуток свечного огонька. Верность кому, чему? Верность друидовой роще, друидову пространству, тому самому «посоху», который есть свобода, «сердцевина бытия».

Только я мою корону
Возлагаю на тебя,
Чтоб свободе, как закону,
Подчинился ты любя...

Верность плачется, говоря: «*побудь*», «*сначала*», то есть ни на чем не настаивает, и вдруг откуда-то достает корону... Но если «свобода», то какая же может быть «корона»? Да и понятие «закон» звучит как-то странно... Уж если свобода, то свобода и от закона тоже... Ведь закон требует подчинения, а подчинение оно и есть подчинение... Однако все эти *логические* противоречия несколько не смущают поэта:

-Я свободе, как закону,
Обручен, и потому
Эту легкую корону
Никогда я не сниму.

Мы же помним: Посох взял, развеселился И в далекий Рим пошел. Легко и весело пошел в царство своей свободы, причем далекий Рим был очень близко: в моих руках (в виде *посоха*), или: цвел в моей груди, как посох в скинии пророков. Мы помним, что речь везде у Мандельштама не о формальной логике, а *диалектической*. Законы этой логики мультипространственны, а лучше сказать: внепространственны...

Нам ли, брошенным в пространстве,
Обреченным умереть,
О прекрасном постоянстве
И о верности жалеть!

Песенка друидов... Пролетим сквозь мутное и темное историческое пространство *не зачерпнув воды крылом*...

Мысль Чаадаева, национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек мог открыть этот Запад, который сгущеннее, конкретнее самого исторического Запада ³².

Вот-вот, о том и речь – о Риме, который *сгущеннее* самого Рима. О мире, который *свободнее* самого мира (в нем царит *небывалая* свобода). Это и есть роща друидов... И участок в этой роще, который называется «Россия» – намного *сгущеннее* самой России... И тамошний Чаадаев намного «сгущеннее» самого Чаадаева, философ, можно сказать, «сгущен» до поэта Мандельштама...

Бессоница. Гомер. Тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середины.
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,
Что над Элладюю когда-то поднялся.

Бессоница была в предыдущем стихотворении, когда, в темной комнате, у свечи, поэту сладко думалось о небывалой свободе. Теперь в руках у поэта Гомер. Корабли ласточками взвились в воздух и зависли там, плывя в сторону Трои *не зачерпнув воды крылом*.

Как журавлиный клин в чужие рубежи, -
На головах царей божественная пена, -
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

Когда бы не любовь, то что вам эта война, ахейские мужи? Оказывается, что и война насквозь пронизана идеей любви... Решительно все, кто попадает в поле зрения друида, становятся носителями *идеи*, носителями какого-то высшего начала, или, точнее говоря, это высшее начало становится носителем человека. Он движется по над земным пространством *внутри идеи*...

И море, и Гомер – все движется любовью.
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит.
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

³² Осип Мандельштам, *Петр Чаадаев...*, с.155

И опять: светлое небо с царями вдруг сменяется черным грохочущим морем... Ожидаемое погружение... Гомер уже не укрощает стихии волшебными ритмами своей музыки. Она не пронизывает собой бездонный океан (бездну) и тот становится бесформенным, угрожающим, превращается в страшный сон... В темной арке, как пловцы, Исчезают пешеходы...

Обиженно уходят на холмы,
Как Римом недовольные плебеи,
Старухи овцы – черные халдеи,
Исчадь ночи в капюшонах тьмы.

Но даже и в этой крошечно-зловещей тьме есть свое «всплывание» - римские холмы, на которые громоздится вся эта плебейская обида на жизнь...

Их тысячи, передвигают все,
Как жердочки, мохнатые колени,
Трясутся и бегут в курчавой пене,
Как жеребья в огромном колесе.

Там светлая божественная пена, здесь – пена черная; там журавлиный *клин*, здесь бесформенное расплывшееся пятно... Впрочем, должно заметить, что черная пена смутно догадывается о некоей врожденной благодати: она жаждет архитектурности, хочет взбиться не просто в какие-то, а именно в классические формы, чтобы не хуже царских кораблей или Трои:

Им нужен царь и черный Авентин,
Овечий Рим с его семью холмами,
Собачий лай, костер под небесами
И горький дым жилища и овин.

Одним словом, им нужны «дома и алтари», им нужен *Гомер*, «место человека во вселенной»...

На них кустарник двинулся стеной
И побежали воинов палатки,
Они идут в священном беспорядке,
Висит руно тяжелою волной.

Это руно просто должно *сгуститься* до золотого руна; должно пропитаться Гомером или Римом. ...Что и произошло в следующем стихотворении:

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

Стадо овец-халдеев, бегущих неизвестно куда, превратилось в стоящие на одном месте табуны; и насколько «нервными», напряженными были первые, настолько беззаботны и спокойны вторые. Вместо отары овец теперь *бежит* время, но стремнина его прозрачна и бег времени не заметен, оно бежит «не зачерпнув воды крылом». Выражение «сухое золото» более подходит осени, нежели весне; два времени года соединились в одно и оба «остановились»: весна человечества и золотая осень римской империи.

Топча по осени дубовые листья,
Что густо стелются пустынною тропинкой,
Я вспомню Цезаря прекрасные черты –
Сей профиль женственный с коварною горбинкой.

Но ведь это же друидова роща!.. Это *сгущенный* Рим, сгущенное, то есть - устремленное навстречу самому себе время, то самое *зазеркалье* поэта Мандельштама, в котором пространство взаимопроницаемо, где Павловск или Царское Село не только отражаются один в другом, но и неотличимы от римских окрестностей...

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

Если бы действительно был «вдали», то не слышал бы Августа... Так что, судя по всему, Август совсем рядом... Годы, катящиеся яблоком, подобны жеребьям в огромном колесе, то есть всегда стоят на месте, никуда не бегут... Зависли над океаном времени, пролетая над ним, не зачерпнув воды...

Да будет в старости печаль моя светла:
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;

Мне осень добрая волчицею была
И – месяц Цезаря – мне август улыбнулся.

Плод сорвался с древа и державным яблоком внимает «глубокой тишине лесной». Месяц женоподобным профилем Августа тоже смотрит на упавший плод. Лежа в золотой сухой листве, плод медленно и верно засыпает, готовя себя к новой жизни, и видит сны, приходящие к нему из прошедшего и грядущего сразу: сусальным золотом горят в лесу рождественские елки; в кустах игрушечные волки с улыбкой на него глядят...

Я не увижу знаменитой «Федры»
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галереи,
При свете оплывающих свечей.

То есть, вы же видите, что я прекрасно вижу эту самую знаменитую «Федру», вы даже видите, что сижу я на прокопченной высокой галерее, и что все свечки оплыли... Кто же не знает, как прозрачна стремнина времени в моей прекрасной друидовой роще...

И, равнодушный к суете актеров,
Сбирающих рукоплесканий жатву,
Я не услышу, обращенный к рампе,
Двойною рифмой оперенный стих:

- Как эти покрывала мне постыли...

Конечно, и не «увижу», и не «услышу», потому что уже и вижу, и слышу, и вы мне, пожалуйста, не мешайте, потому что кто его знает, а вдруг я настоящий и действительно смерть придет, и этот волшебный сон вдруг оборвется!

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.

Занавес времени - еще одно название рощи друидов, еще одно имя для зазеркалья, где вещи прозрачны и полны встречной жизни; в них трепещут стрекозы, летают валькирии, поют смычки, неподвижно летят ласточки, обгоняемые царями... Там девушка отражается в голубке, голубка в девушке, девушка кивает на розу, а

роза на голубку... одна стихотворная строка кивает на другую, там образы так прозрачны и призрачны, так легко узнаваемы, так легко переходят друг в друга...

Спадают с плеч классические шали,
 Расплавленный страданием крепнет голос,
 И достигает скорбного закала
 Негодованием раскаленный слог...

Я опоздал на празднество Расина!..

Разве? А нам показалось, что Расин улыбнулся поэту улыбкой Августа... Золотая листва, встревоженная легким ветром, слегка зашуршала, плод чуть-чуть шевельнулся...

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

Только сказал, что опоздал на празднество Расина, как тут же: «Вновь шелестят истлевшие афиши...», то есть – никакого опоздания не было и в помине... От какой такой «летаргии» очнулся сосед? От погруженности в роццу друидов, в зазеркалье? Но ведь про это весь символизм. Уж сколько было сказано о том, что символисты это *спящие люди*... И кстати, а кто этот «сосед»? Уж не сам ли это поэт, его второе я, которое время от времени *просыпалось* с тем, чтобы вновь уйти от мира, то есть от того самого мира, в котором истинному друиду делать нечего... Интересно, куда этот *проснувшийся* сосед зовет поэта? Да не обратно ли *в заветную роццу*?.. Во второе пространство-время... На ту самую глубину, которая глубже и России, и Франции, и Рима, и собою пронизает решительно всё...

Когда бы грек увидел наши игры...

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 Манделъштама. Это влияние чувствуется в том, как Манделъштам понимает связь поэзии и времени в эпоху своего постепенного отхода от символизма."¹

Автор совершенно прав: если не учитывать влияния Бергсона на Манделъштама, то понять теоретические взгляды поэта очень трудно. Вопрос в другом: влияние замечательного французского философа способствовало отходу Манделъштама от символизма или, наоборот, именно с символизмом поэта и связывало, выдавало изначальное пристрастие поэта к идеям символизма? Если уж Манделъштам 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."²

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)

¹ А.Фэвр-Дюпэгр, *Бергсоновское чувство времени у раннего Манделъштама*, в: Осип Манделъштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г., Москва 1991, с.27

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

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."³

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 восприниматься по разному. Итак, нетерпеливо наблюдая за процессом, философ испытывает нетерпение, которое почему-то называет "строго определенным". Почему? "Откуда является

³ Там же, с.18

[Type here]

эта определенность? Что обязывает меня ожидать, и ожидать в течение известного промежутка психологической длительности, которая предписана мне и по отношению к которой я бессилён?"⁴

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."⁵

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 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?

⁴ Там же, с.19

⁵ Там же.

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...*"⁶

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 оба мира (мой испуг, то есть "нетерпение", и все, что окружает меня, то есть мое "обстание") *недействительны*. Это очень родственно противоречию Бергсона, у которого

⁶ Андрей Белый, *Начало века*, Chicago 1966, с.8
[Type here]

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 *недоопределенен*... 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."⁷

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 условий, нет таких договоренностей, которые могли бы всю эту туманность описать... Бергсон: "Длительность Вселенной

⁷ Владимир Соловьев, *Философское начало цельного знания. Критика отвлеченных начал*. Глава XLIII, Минск 1999, с.821

должна поэтому составлять единое целое со свободой творчества, которое может иметь в ней место."⁸

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."⁹

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."¹⁰

Белый:

"...лтай, 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 моей стороны; не было ведь никакого Арбата, дома Рахманова, "храма" на Моховой; и отсутствие этих косных домов приносило мне радость совершенной свободы."¹¹

⁸ Анри Бергсон, там же, с.19

⁹ Юрий Наберухин, публикатор, *Дискуссия А.Бергсона с А.Эйнштейном*, Paris 1972, с. 2

www.philosophy.nsc.ru/journals/PHILSCIENCES/6_99/10_BERGSON.HTM

¹⁰ Там же, с.18

¹¹ Андрей Белый, *На рубеже двух столетий*. Chicago 1966, с.183
[Type here]

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."¹²

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."¹³

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 Деушкин 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."¹⁴

Тут Макар Деушкин 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

¹² Анри Бергсон, Творческая эволюция..., с.19

¹³ Фридрих Ницше, *Рождение трагедии из духа музыки*, С.Петербург 1904, с.42

¹⁴ Михаил Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1976, с.29

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."¹⁵

Ну вот: мысль Бергсона сначала "подрывалась" под науку, сравнив ее с мостами, а теперь "подрывалась" под самое воду, под самое "пространство-время", а, значит, под самое "материю". Так мудрено 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:

"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

¹⁵ Анри Бергсон, там же, с.25

[Type here]

поданными предметами и разъяснениями о них, не открывающими мне ничего о моих внутреннейших движениях детской души..."¹⁶

"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 ухватывается 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."¹⁷

Но в бергсоновой длительности "конкретность времени" заключается в совершеннейшей его неконкретности, в *надорванности* пространства-времени. Дление означает

¹⁶ 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

¹⁷ А.Фэвр-Дюпэгр. *Бергсоновское чувство времени... с.28*

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»."¹⁸

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."¹⁹

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 уместается в «длительности», это, как ни странно, вневременное понятие...

Бахтин: "Именно к этому незавершенному внутреннему ядру личности Раскольникова диалогически обращаются и Соня,

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

[Type here]

и Порфирий, и другие".²⁰ "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..."²¹

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

²⁰ Михаил Бахтин. *Проблемы творчества...*, с.98

²¹ А.Фэвр-Дюпэгр. *Бергсоновское чувство времени...*, с.28

впрямь был "акмеистом", то есть хотел бы сдачу непременно золотыми монетками, то не стал бы *опускаться* до такого жалкого рестораника, а зашел бы куда поприличнее... Но его тянули к себе именно бумажки, именно эта вода, *текучая зеленая субстанция*, которую он, якобы, ненавидит, но кроме которой ресторанику 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 нетрезвом 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."²²

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* 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

²² Карл Густав Юнг. *Личное и сверхличное, или коллективное бессознательное*, в: *Психологии бессознательного*, www.philosophy.ru/library/jung/pers_super.html

символизма, будучи совершенно с ним солидарным. И если невестественное 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."²³

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 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 вещного мира, не туда, где всем распоряжается человек, а

²³ А.Фэвр-Дюпэгр. *Бергсоновское чувство времени...*, с.31

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 Малдельштама 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...»²⁴

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 Малдельштама 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 Малдельштама, что у 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

²⁴ Осип Малдельштам. *Разговор о Данте*, в: *Собр. соч...*, т.2. С.229
[Type here]

"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 (?!)." ²⁵

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 аполлоновским началом. Второй половиной (точнее, "первой") - дионисийством - "озарял" себя символизм. Если аполлоновское 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." ²⁶

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 открывающий нам игру созидания и разрушения индивидуального мира, как изливание первосущей радости, - подобно тому, как у Гераклита Темного мирообразующая сила уподобляется ребенку,

²⁵ А.Фэвр-Дюпэгр. *Бергсоновское чувство времени...*, с.29

²⁶ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.216

который, играя, наваливает там и сям камни, насыпает кучи песку и раскидывает их снова."²⁷

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..."²⁸

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". "Если мы можем представить себе диссонанс в человеческом

²⁷ Там же, с.217

²⁸ Там же, с.219

[Type here]

образе - а что же иное в сущности представляет собой человек?..."²⁹

Другое дело младенец, "ребенок"... "В этих греческих празднествах выражается как бы сентиментальная черта природы, словно она оплакивает свое раздробление на индивидуальности."³⁰

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."³¹

Ну да, конечно. Осколок летит и вспоминает момент взрыва, момент своего рождения. Между дионисийским и аполлоническим 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."³²

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" аполлонийского начала, воздух, которым оно дышит и, разумеется, наоборот. Аполлонийское не "покоится", а *беспокоится* на фундаменте, потому что

²⁹ Там же, с.220

³⁰ Там же, с.18

³¹ Там же, с.19-20

³² Там же, с.20

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..."³³

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")."³⁴

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:

³³ Там же, с.35

³⁴ Там же, с.35

[Type here]

"..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."³⁵

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..."³⁶

³⁵ Там же.

³⁶ 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 Верлэна, 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?"³⁷

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

³⁷ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий...*, с.208
[Type here]

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."³⁸

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..."³⁹

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 так же присуща мифу, как метафизике присуща

³⁸ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.86

³⁹ Там же, с.86

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?"⁴⁰

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".⁴¹

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!"⁴²

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 - не "круг" (как понятие стула, например), а круг с исходной

⁴⁰ Там же, 136

⁴¹ Там же, с.80-81

⁴² Николай Валентинов. *Два года с символистами*. Стенфорд 1969, с.28 [Type here]

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."⁴³

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."⁴⁴

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."⁴⁵

Получается, что трагедия, с ее "высшей истиной", не была феноменом культуры; получается, что тот же самый

⁴³ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.65

⁴⁴ Там же, с.60

⁴⁵ Там же, с.60-61

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?"

46

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."⁴⁷

С уничтожением "обычных рамок и границ бытия" уничтожается возможность какого бы то ни было определения дионисийского (и всякого другого) "состояния". Летаргический элемент есть элемент аннигиляции, исчезания

⁴⁶ Николай Берковский. *О прозе Мандельштама*, в: *Мир, создаваемый литературой*. Москва 1989, с.299

⁴⁷ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.50

[Type here]

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."⁴⁸

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...*"⁴⁹ 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 первосушной радости"?

Все эти наши вопросы совершенно незаконны.

⁴⁸ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий...*, с.191

⁴⁹ 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."⁵⁰

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.»⁵¹

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."⁵²

⁵⁰ Там же, с.62

⁵¹ Константин Бальмонт. *На заре, в:Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи.* Москва 1983, с.556

⁵² Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.67

[Type here]

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 избытке 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..."⁵³

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."⁵⁴

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."⁵⁵

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

⁵³ Там же, с.89

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ 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." ⁵⁶

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 противоположной 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". ⁵⁷

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..."⁵⁸

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

⁵⁶ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.98

⁵⁷ Там же, с.107

⁵⁸ 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" упдающей 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."

[Type here]

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"...»⁵⁹

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 аполоновское 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

⁵⁹ 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 напал 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."⁶⁰

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

⁶⁰ Там же, с.127

[Type here]

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."⁶¹ Вот как Бычков комментирует этот отрывок:

"В этой почти заговорно-бессмысленной... экстатической теории русского поклонника антропософии, только что вышедшего из очередного медитативного транса, заключена та удивительная магия слова (его поэтическая глоссолалия), 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"⁶²

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, исчезает прямо у нас на глазах, перемещаясь в таинственных,

⁶¹ В.В.Бычков. *Эстетические пророчества русского символизма*. Полигнозис, №1, Москва 1999, с.83- 104 www.philosophy.ru/library/bychkov/sym-ru/thml

⁶² Там же, с.11

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» Фэрв-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 нетикающее 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.»⁶³

...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"»⁶⁴

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, точки которой перетекают во времени, пухнут... Одним словом,

⁶³ Вячеслав Иванов. *Мысли о символизме*, в: *Родное и вселенское*. Москва 1994, с.195

⁶⁴ Осип Мандельштам. *Утро акмеизма*, в: *Осип Мандельштам, Собр.соч. в 2х тт.* Москва 1990, т.2, с 145

[Type here]

"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
матери, 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."⁶⁵

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 бегов, когда понятия "старта" и "финиша", "начала" и "конца" могут стать равнозначно бессмысленными..."⁶⁶

⁶⁵ Там же, с.175

⁶⁶ Осип Мандельштам. *О природе слова*, в: сб. *Слово и культура*. Москва 1987, с.281

[Type here]

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."⁶⁷

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 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.

⁶⁷ Осип Мандельштам. *О природе слова*. Собр.соч., т.2, с.173

"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".⁶⁸

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."⁶⁹

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 «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») рассуждает Мандельштам. Если бы поэт говорил о науке в том смысле, в каком об этом говорят люди, живущие в "объективном" пространстве-времени, то это

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ 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)

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"⁷⁰

И эволюционная теория, и прогресс хороши для "развернутого всеера", 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»⁷¹ 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."⁷²

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 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

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Явное влияние Ницше.

⁷² Там же.

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."⁷³

Совершенно очевидно, что Манделъштам тут вторит Ницше. Он продолжает: "...заколебалось понятие единицы времени, и не случайно современная математическая наука выдвинула принцип относительности".⁷⁴

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 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 Манделъштама заключалась в том, чтобы утвердить права «человека в человеке», права «образа» (Пастернак), права «духа музыки» (Блок), права «третьего» (Белый). Манделъштам вещал из глубины друидовой роши: "Ум, который не есть знание и совокупность знаний, а есть хватка, прием, метод, покинул науку..."⁷⁵

Ну как тут не вспомнить Бахтина, который, утверждал, что Достоевский, создавая свои романы, не нуждался в

⁷³ 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)

⁷⁴ Там же, с.173

⁷⁵ Там же, с.174

[Type here]

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 влагище для амплитуд."⁷⁶

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."⁷⁷

Мы бы сказали: не "на пределе", а немедленно, сразу же. Это есть мир "глоссолатии", мир чисто символистского «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 чистейшей 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 глоссолатии усматривает нечто такое, чего там, кажется, все-таки, нет: «Антимодернизм (т.е. обращение к истории) потому и позволяет быть вполне современным: "Современность Данте - неистоцима, неисчислима и неиссякаема".»⁷⁸

⁷⁶ Никита Струве. *Осип Мандельштам*, Лондон 1988, с.241

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

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.»⁷⁹(29.72). Совершенно очевидно, что Дживелегов представлял ту самую науку, которая «идею причинности» предпочитала «хватке и приему».

Н.Струве:

«...глоссология... позволяет измерять время; не явное механистичное время солнечных и механических часов, а более скрытое, но и более реальное время длительности, волн и атомов, не время пройденное, а "рождение его энергии"»⁸⁰

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

⁷⁹ Эмма Герштейн, *Мемуары*, Москва 2002, с.72

⁸⁰ Там же.

[Type here]

футуристическим ревом и неистовым красочным возбуждением, то получилось бы нечто подобное Дантовой "Комедии"⁸¹

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..."⁸²

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 карнавальном характере этих категорий мы особо будем говорить в дальнейшем)."⁸³

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.

⁸¹ Осип Мандельштам, *Разговор о Данте*. Там же, с252

⁸² В.Терёхина. *Только мы - лицо нашего времени*, в: *Русский футуризм*. Москва 2000, с.10

⁸³ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1976, с.135

Это не светская гостиная, это площадь со своей специфической логикой карнавально-площадной жизни..."⁸⁴

Если у Манделъштама 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."⁸⁵

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..."⁸⁶

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.*"⁸⁷

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 Манделъштама 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

⁸⁴ Там же, с.169

⁸⁵ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.41-42

⁸⁶ В.Терехина. *Только мы - ...*, с.10

⁸⁷ Фридрих Ницше. *Рождение трагедии...*, с.41

[Type here]

участвуют в конкурсе изобретений на улучшение какой-то литературной машины..."⁸⁸

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?⁸⁹

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 - 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 Мандельштама русская поэзия сегодня была бы беднее, ее стандарты были бы ниже, но, стало быть, в целом, она была бы другой. Мандельштам 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 Мандельштам сказал чуть ранее: "...нечто вроде геометрической прогрессии, правильного и закономерного

⁸⁸ Осип Мандельштам. *О природе слова.*, с.174

⁸⁹ Об этом см. у Э. Герштейн (*Новое о Мандельштаме*. Atheneum 1986 и *Мемуары*, Москва 2000)

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"⁹⁰

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."⁹¹

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 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".⁹²

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

⁹⁰ Осип Мандельштам. *О природе слова*, с.175

⁹¹ Там же.

⁹² Там же.

[Type here]

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".⁹³

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... 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".⁹⁴

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? –

⁹³ Там же.

⁹⁴ Там же.

надменно заявлял он. – Так будут говорить, раз я написал!» Или: «Никакой ошибки здесь нет. Это просто русская латынь!»⁹⁵

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."⁹⁶

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, 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."⁹⁷

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",

⁹⁵ Георгий Иванов. *Осип Мандельштам. в: Третий Рим. 1987, с.325* Сравним с тем, что Н.Валентинов говорил об А.Белом. Почти то же самое.

⁹⁶ *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*)

⁹⁷ Георгий Иванов. *Осип Мандельштам.* Там же, стр.326

[Type here]

похожих на Якубовича-Мельшина. "Синие пики обнимутся с вилами. И обагрятся в крови", - славословил он грядущую революцию. "Варшавянку" он считал непревзойденным образцом гражданской поэзии. Увлекаясь теософией, он пытался изложить теорию перевоплощения длинными риторичными ямбами".⁹⁸

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 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"». ⁹⁹

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

⁹⁸ 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.

⁹⁹ *О природе слова*. Там же, с.175

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 побегии. 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..."¹⁰⁰

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 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 Белого¹⁰¹, 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

¹⁰⁰ Там же, с.176

¹⁰¹ 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.

[Type here]

«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."¹⁰²

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."¹⁰³

Исходя из принципа, что "цитата это цикада", Манделштам 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 субъект-объектные отношения)... А чтобы еще лучше понять мысль Манделштама, нам нужны те самые кубо-футуристы, о которых с таким презрением отзывался Георгий Иванов. У Манделштама 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

¹⁰² Осип Манделштам. *О природе слова*. Там же, с.176

¹⁰³ Андрей Белый. *Символизм*. Москва 1910, с.573

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".¹⁰⁴

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."¹⁰⁵

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" 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 назад и вперед по берегу, не рискуя больше довериться страшному ледяному потоку бытия."¹⁰⁶

Конечно, это перекличка с Ницше¹⁰⁷, но внешняя, "цикадная"; это апология кубофутуризма, причем апология

¹⁰⁴ О.Розанова. *Основы Нового Творчества и причины его непонимания*, в: *Русский футуризм*, с.230

¹⁰⁵ *О природе слова*, с.177

¹⁰⁶ *Рождение трагедии...*, с.161

¹⁰⁷ Впрочем, не только с Ницше. С Дм.Мережковским тоже: «Смерть народной литературы – величайшее бедствие – немота целого народа, [Туре here]

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 загосударствленное 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 бегают по бережку, а смело ныряют 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 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."¹⁰⁸

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."¹⁰⁹

Вот этот «истинно-сущий Субъект» и есть, видимо, "разумная и дышащая плоть", некий Солярис, питающий своей

бессловесная смерть его творческого гения!..» (*Избранные статьи. Символизм, Гоголь, Лермонтов.* с. 242).

¹⁰⁸ *О природе слова*, с.176

¹⁰⁹ *Рождение трагедии...*, с.41

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."¹¹⁰

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 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:

¹¹⁰ *О природе слова*, с.176

[Type here]

- 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..."¹¹¹

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 ..." ¹¹²

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."¹¹³

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 эллинский, 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* эллинством, 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.

¹¹¹ Бенедикт Лифшиц. *Гилея в: Русский футуризм*, с.358

¹¹² *О природе слова*, с.176

¹¹³ Там же, с.178

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 громopodobны, 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
[Type here]

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...
"114

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 университетского сада. Филология - это семья, потому что всякая семья держится на интонации и на цитате, на кавычках".¹¹⁵

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*...

¹¹⁴ Там же, с.178

¹¹⁵ Там же.

«Эллинизм - это система в бергсоновском смысле слова, которую человек развертывает вокруг себя, как веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных внутренней связи через человеческое "я".»¹¹⁶

Опять инверсия, вместо «эллинизм» следует читать «символизм»; вместо "свертывает" - "развертывает". 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, обратно, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре".¹¹⁷

Слова сотканы из той же субстанции сновидения, что и вещи, поэтому одно свободно переходит в другое; старт 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".¹¹⁸

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?"

¹¹⁶ Там же, с.182

¹¹⁷ Там же, с.183

¹¹⁸ Там же.

[Type here]

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".¹¹⁹

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"¹²⁰

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

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ *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-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.

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..."¹²¹ И несколькими строчками ниже читаем: "...сам Вячеслав Иванов много способствовал построению акмеистической теории".¹²² 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 главным образом вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании"¹²³

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 едином-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".»¹²⁴

Понятие "гражданин" есть понятие мира внешнего, исторического, мира субъект-объектных отношений. Понятие "мужа" - есть понятие "филологическое". Социальному дискурсу поэт противопоставляет свой

¹²¹ Там же, с.185

¹²² Там же, с.186

¹²³ Там же, с.185

¹²⁴ Там же, с.186

[Type here]

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".¹²⁵

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 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..."¹²⁶

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...

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Там же, с.182

"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."¹²⁷

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"¹²⁸

Поэт хоронит сам себя. В свете этой египетской ладьи нам лучше понятна органическая эстетика Мандельштама, когда он рассматривает представления "как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце"¹²⁹

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,

¹²⁷ Там же, с.187

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Там же, с.185

[Type here]

Как мерзла быстрая река
И зимни вихри бушевали,
Пушистой кожей прикрывали
Они святого старика"¹³⁰

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."¹³¹

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 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,

¹³⁰ Там же, с.182

¹³¹ Там же, с.182

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... ..Поет: "Я сгораю". Лучше бы он заплакал: "Замерзаю".»¹³²

А вот что Осип Мандельштам говорит об Андрее Белом: "Андрей Белый... ..нещадно и бесцеремонно гоняет слово, сообразуясь исключительно с темпераментами своего спекулятивного мышления"¹³³

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

¹³² Андрей Белый. *Бальмонт*, в: *Луг зеленый*. Москва 1904, с.216

¹³³ *О природе слова*, с.176
 [Type here]

природы русской речи"¹³⁴ 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 Манделъштама 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", Манделъштам чуть ниже (то есть – тут же) называет его "бесплодным и ненужным писателем". Только эффект обратимости может спасти репутацию Манделъштама от упрека в «бесцеремонном гонянии слова». 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..."¹³⁵

Здесь Манделъштам говорит о себе в третьем лице, едва ли не перефразируя Ю. Тынянова, сказавшего о нем: "Его работа - это работа почти чужеземца над литературным языком"¹³⁶

А вот, что пишет Манделъштам 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..."¹³⁷

Разве это об Анненском?

¹³⁴ Там же, с.178

¹³⁵ Там же, с.180

¹³⁶ Юрий Тынянов. *Архаисты и новаторы*. 1929, Репринт Ardis, 1985, с.573.

¹³⁷ *О природе слова*, с.181

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 пеня 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:

«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.*»¹³⁸

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.»¹³⁹

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

¹³⁸ Сергей Аверинцев. *Судьба и весть Осипа Мандельштама*, Собр.Соч., т.1. Москва 1990, с.17

¹³⁹ Осип Мандельштам. *Заметки о поэзии*, в: там же, с.209

[Type here]

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 зябнувшей толпе,
затаив дыхание, стоит молодой человек; на плечи его
ложатся снежинки, от наслаждения он слегка закинул
голову, полужакрыл глаза, самозабвенно внимая волшебному
голосу...

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

СКВОЗНОЕ СЦЕПЛЕНИЕ

...а образ пересечения –
символ.

А.Белый.

Идея «встречного бега» характерна не только для музыки Манделштама, 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.»¹⁴⁰

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.»¹⁴¹

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

¹⁴⁰ Борис Пастернак, *Символизм и бессмертие*, в: Собрание сочинений в пяти томах, т.4, Москва 1991, с.208

¹⁴¹ Георг Вильгельм Фридрих Гегель, *Наука логики*, Москва 1971, с.131 [Type here]

уподоблять себя самым отдаленнейшим своим по такому мозгу односельчанам.»¹⁴²

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.»¹⁴³

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 *своей* манер, т.е. идеально, наполняет пространство во всех измерениях совершенно так же, как наполняет его материя.»¹⁴⁴

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

¹⁴² Борис Пастернак, *Владимир Маяковский*, в: *Борис Пастернак, Собрание сочинений в пяти томах*, Москва 1991, т.4, с.365

¹⁴³ Фридрих Вильгельм Шеллинг, *К истории новой философии*, в: Фридрих Шеллинг. Сочинения, Москва " 1998, с.1444

¹⁴⁴ Там же.

свет окажется не чем иным, как самим духом или мышлением, лишь на более низкой ступени или потенции.»¹⁴⁵

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.»¹⁴⁶

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.»¹⁴⁷

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*:

¹⁴⁵ Там же, с.1445

¹⁴⁶ Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, там же, т.3, с.431

¹⁴⁷ Там же, с.481

[Type here]

«...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»¹⁴⁸

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.*»¹⁴⁹

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.*"¹⁵⁰

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

¹⁴⁸ Фридрих Шеллинг, *К истории новой философии*, там же, с.1439

¹⁴⁹ Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, там же, с.481

¹⁵⁰ 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

Пастернак:

«...в субъективности мы пытаемся видеть несколько не принадлежность личности, но свойство, принадлежащее качеству вообще. (Субъективность – категориальный признак качества, в ней выражается логическая непроницаемость качества, взятого самостоятельно.)»¹⁵¹

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.»¹⁵²

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...»¹⁵³

¹⁵¹ Борис Пастернак. *Символизм и бессмертие*, там же, с.682

¹⁵² Там же, с.683

¹⁵³ Дмитрий Лихачев, *Борис Леонидович Пастернак. Жизнь*, в: *Борис Пастернак*, там же, т.1, с.13

[Type here]

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.»¹⁵⁴

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.»¹⁵⁵

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

¹⁵⁴ Борис Пастернак, *Доктор Живаго*, там же, с.431

¹⁵⁵ Дмитрией Лихачев, Там же, с.12

«окружающей поэта действительности»; действительность 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 бдении, эмпирически реального человека, но единственное вообще истинно-сущее и вечное, в основании вещей покоящееся Я, сквозь изображения коего лирический гений прозревает эту основу вещей".¹⁵⁶

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.»¹⁵⁷

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.

¹⁵⁶ *Рождение трагедии*, с.38

¹⁵⁷ 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.»¹⁵⁸

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.»¹⁵⁹

Он может зародиться только *в движении*. «...В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспекает за успехами природы.»¹⁶⁰

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.»¹⁶¹

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 преображения, судьбу самой трансформации:

¹⁵⁸ «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.

¹⁵⁹ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же, с179.

¹⁶⁰ Там же, с.179

¹⁶¹ 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.»¹⁶²

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.¹⁶³ 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*.»¹⁶⁴

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 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

¹⁶² Борис Пастернак. *Николай Асеев*, там же, с.363

¹⁶³ 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...

¹⁶⁴ Вячеслав Иванов. *Реалистический символизм*, там же, с.153

[Type here]

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
Расшиблась 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 всходах 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».¹⁶⁵

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

¹⁶⁵ Там же.

[Type here]

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.»¹⁶⁶

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...»¹⁶⁷

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,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье – лишь страсти разряды,

¹⁶⁶ Борис Пастернак. *Символизм и бессмертие*, там же. С.683

¹⁶⁷ Вячеслав Иванов. *Реалистический символизм*, там же, с.152

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 юридивого», 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

[Type here]

опыте реальной биографии, а не в символике, образно преломленной. Я не знал, что... ..его корни лежат в грубой непосредственности нравственного чувства.»¹⁶⁸

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.»¹⁶⁹

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

¹⁶⁸ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же. С.208-209

¹⁶⁹ Там же, с.209

«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...»¹⁷⁰

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.»¹⁷¹

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...»¹⁷²

Что речь идет не просто о «бедности», но о чудовищном, неопишемом горе, становится очевидно из

¹⁷⁰ Александр Блок. *О современном состоянии русского символизма*, в: *Собр.соч. в бтт.*, т.5, Москва 1971, с.331

¹⁷¹ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, с.209

¹⁷² Борис Пастернак. *Доктор Живаго*, Комментарии к роману, там же, т.3 с. 677

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.»¹⁷³

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.»¹⁷⁴

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 писать и «Спекторского», и «Лейтенанта Шмидта»¹⁷⁵... Однако, ни Блок, ни Пастернак не смогли преодолеть

¹⁷³ Там же, с.644

¹⁷⁴ Александр Блок. *О современном состоянии...*, там же, с.336

¹⁷⁵ Надежда Мандельштам: «Пастернак в поэме «Спекторский» неотличим от поэмы конца XIX века». Мандельштам, Книга Третья, с.89.

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...»¹⁷⁶

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...»¹⁷⁷

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 образительности, тогда как оно складывается из органов восприятия.»¹⁷⁸

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.»¹⁷⁹

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

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

¹⁷⁶ *Комментарии к Доктору Живаго*, там же, с.651

¹⁷⁷ Там же, с.660

¹⁷⁸ Борис Пастернак. *Несколько положений*, там же, т.4, с.367

¹⁷⁹ Александр Блок. *О современном состоянии...*, там же, с.334 и 336

впечатлениями...И разве Юрий Живаго, после всех пережитых им потрясений и перипетий, 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.»¹⁸⁰

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...»¹⁸¹

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 непохожих на этот мир, только страшно влияющих на него...»¹⁸²

У Пастернака, захваченного романом, читаем: «...у меня от пролетающих дней и недель свист в ушах.»¹⁸³

¹⁸⁰ Борис Пастернак. *Несколько положений*, там же, с.367

¹⁸¹ Александр Блок. *О современном состоянии...*, там же. С.339

¹⁸² Там же, с.333

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

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.»¹⁸⁴

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..."¹⁸⁵

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 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 эпитафия к стихотворению «Памяти демона», которым открывается «Сестра моя - жизнь»:

¹⁸⁴ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же, с.226

¹⁸⁵ Там же, с.230

[Type here]

«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" ¹⁸⁶

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» - мозаический 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 действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг." ¹⁸⁷

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

¹⁸⁶ Марина Цветаева. *Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)*, в: Марина Цветаева. *Об искусстве*. Москва 1991, с.302

¹⁸⁷ Борис Пастернак. *Символизм и бессмертие*, там же, с.683

«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. Naturphilosophie Гете, неощеллингианство».¹⁸⁸

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.»¹⁸⁹

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,
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

¹⁸⁸ Борис Пастернак. *Доктор Живаго*, там же, с.402

¹⁸⁹ Фридрих Шеллинг. *О конструкции в философии*, в: Фридрих Вильгельм Шеллинг, *Сочинения*. Москва 1998, с.971

[Type here]

земное в себе да помышляет. Царь бо царствующих и Господь господствующих приходит заклатися и датися в снедь верным".¹⁹⁰

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 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 говореньем правды проходит время, этим временем

¹⁹⁰ Борис Пастернак. *Люди и положения*, т.4, стр. 334-335

жизнь уходит вперед. Его правда отстаёт, она обманывает. Так ли надо, чтобы всегда и везде говорил человек?"¹⁹¹

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.»¹⁹²

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 подмости.
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»¹⁹³.)

На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси...

¹⁹¹ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же, с.179

¹⁹² Борис Пастернак. *Пробудиться – это не всегда...*, в: там же, т.4, с.758

¹⁹³ Там же, с.757

[Type here]

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»¹⁹⁴.

Великого Пастернака, живущего в друидовой роце 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.
Незримыми 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?..

¹⁹⁴ Комментарии к *Доктор Живаго*, там же, с.678

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

КОНТРАПУНКТ

*Вещь изолированная становится
непонятной.*

Рудольф Штейнер

*...самое мое мировоззрение – проблема
контрапункта...*

Андрей Белый

ВОЛЯ К ТЕАТРУ

...мне всегда стояла проблема борьбы с обстанием...

Андрей Белый.

М.Бахтин:

Герой интересуется Достоевского не как явление действительности, обладающее определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт односмысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос «кто он?»¹.

Но как же быть с тем, что Раскольников - бывший студент, бросивший учебу по бедности, а Митя Карамазов - отставной офицер? А князь Мышкин - представитель некогда знатного, теперь же захудалого дворянского рода? Что касается «индивидуальности», то у каждого из героев она неповторима, своя. Князя Мышкина уж никак не спутаешь с Раскольниковым, а Настасью Филипповну с Аглаей. Епанчина не спутаешь с Фердыщенко, а Кармазинова со Свидригайловым. Да и что же получится, если мы отнимем от героя его социально-типические характеристики? Если мы отнимем от него его «определенный облик»? Если на вопрос «кто он» *никто* не сможет дать нам ответа? Что от этого человека останется? От этого человека останется его тень, его призрак; это будет житель потустороннего мира, явившийся *сюда*, в эту *социально-историческую* реальность с какими-то только ему ведомыми целями. Он будет жить среди людей, зная о себе, что он отличается от них, он *другой*. Вот в такое странное прозрачное существо и превращает Бахтин героя Достоевского. Но, собственно говоря, почему бы и нет? Бенедикт Лившиц:

... в Бурлюке, несмотря на его фамилию и говор, мне было странно предположить «хохла», как вообще с трудом я отнес бы его к какой бы то ни было народности. «Садкосудейцы», сокрушители поэтической и живописной традиции, основоположники новой эстетики, рисовались мне безродными марсианами, ничем не связанными не только с определенной национальностью, но и со всей нашей планетой существами, лишенными спинного мозга,

¹ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1976, 54

алгебраическими формулами в образе людей, наделенными, однако, волей демиургов, двухмерными тенями, сплошной абстракцией...²

Из воспоминаний Н.Валентинова:

...брат вцепился в меня и требовал ответить: что же дальше у ангелов? «Голова, крылья, а *дальше ничего*» - крикнул я, гордясь своим умным ответом.

Смешно сказать, но в течение многих первых месяцев знакомства с Белым ничто в моих глазах так точно не схватывало его сущность, как именно эта «символистическая» формула. У него была интересная голова, светлые волосы, чудные глаза, очаровательная улыбка, «крылья» (он ведь «летал» по всей Москве), «*а дальше ничего*». Пиджак, галстук бантиком, штаны, ботинки - только «внешность». За нею ровно ничего... Он был как-бы бестелесен, нефизичен... Предположение, что у него могли быть мускулы, мне казалось нелепым. Дунуть на него - и ничего не останется: рассеется как цветочная пыль³.

М.Бахтин:

Нужно сказать, что формула Вячеслава Иванова - утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект – «ты еси», несмотря на свою философскую отвлеченность, гораздо адекватнее формулы Аскольдова «будь личностью»⁴.

Разве? Но ведь очевидно же, что «другой субъект» есть не что иное как «*объект*», так что именно в смысле «философской отвлеченности» тут есть определенная сложность: если «*чужое «я»*» утверждается как «другой субъект», то *чуждость* и *друговость* этого субъекта только усиливают его «объектность». Согласно Бахтину «Ивановская формула переносит доминанту в чужую личность...»⁵. Нам же показалось наоборот: доминанта чужой личности переносится в того, кто говорит этому другому субъекту: «ты еси». Ты еси, это значит, что теперь «ты» – моя внутренняя *доминирующая* реальность; с этого момента ты есть часть меня самого; я открываю себя через тебя, твое существование теперь получило мою внутреннюю санкцию на то, чтобы ты *доминировал*...

Отрывок из письма Н.Бердяева Вячеславу Иванову:

Ваша необычайная творческая одаренность цвела и раскрывалась под воздействием сначала жизни Лидии Дмитриевны, а потом ее смерти. А в

² Бенедикт Лифшиц. *Галера*, в: *Русский футуризм*, Москва 2000, 361

³ Николай Валентинов. *Два года с символистами*. Stanford 1969, с.46

⁴ Михаил Бахтин. *Проблемы...*, с.15

⁵ Там же.

Ваших оккультных исканиях для Вас имела огромное значение Анна Рудольфовна. Теперь эти пробуждающие силы уже не действуют так. Теперь Вы попали в быт и живете под санкцией Эрн а, говоря символически ⁶.

Одним словом, пока *внутри вас* жила Лидия Дмитриевна, а потом Анна Рудольфовна, вы были одним человеком. А вот поселился внутри вас Эрн и, стало быть, как только его «ты еси» стало вашей внутренней конституцией, доминантой вашего сознания, как сама ваша личность преобразилась, утратила творческую свою энергию. Короче, - утверждение «другого субъекта» это всегда *утверждение другого внутри себя*.

Н.Валентинов о А.Белом:

У Белого всю жизнь был какой-нибудь сменяемый «собеседник», которому он открывал свою душу, свои страдания, мысли, литературные планы. Ему всегда был нужен кто-нибудь, кому он мог бы рассказывать о своем «Я». К такому лицу он временно прислонялся, в некоторой степени им заражался, а потом обычно со злобой, с ссорой от него уходил. В этом положении перебивали Мережковский, Гиппиус, конечно Блок, Сергей Соловьев, Эллис, Вяч.Иванов, Ходасевич, Метнер, «Ася» (А.А.Тургенева), позднее Моргенштерн и другие. Одно время в «собеседники» попал и я ⁷.

Разве в этом не проглядывает для нас вячеславоиваново-бахтинское «ты еси»? *Ты* - мое я, ты более действителен, чем я; нет, это я - мое я, вот я вижу, как в нем зарождается новое я, а с тобой мне больше говорить не о чем, прощай...

Н.Валентинов:

У Эллиса не было ни малейшего сходства с Алексеевым, и вдруг он стал на него поразительно похож... Я стал смеяться, но скоро перестал. Мне стало не по себе. В этом превращении Эллиса в другого человека было какое-то дьяволово искусство. Один на другого совсем не был похож, и, несмотря на это, против Алексеева сидел другой Алексеев, какой-то астральный призрак его, какая-то сущность его, перебросившаяся в Эллиса. Алексеев довольно долго не обращал внимания на трансформацию Эллиса, потом начал вглядываться, сел против него, подпер подбородок рукою, задумчиво уставился в Эллиса и наконец промолвил: «Сукин сын, а ведь это я, тогда давай выпьем на ты». «Согласен, ответил Эллис, до ухода отсюда будем на ты». ...Когда я как-то спросил, мог ли бы он симитировать А.Белого, Эллис ответил, что это сделать легче легкого, но он не хочет..., что после таких сеансов миметизма у него в

⁶ Николай Богомолов. *Петербургские гафизиты*, в: *Серебряный век в России. Избранные страницы*. Сб.статей. Москва 1993, с.199

⁷ Николай Валентинов. *Два года...*, с.213

течение нескольких дней сильно болит голова, он чувствует что в него «вошел другой человек», и «его изнутри распирает».⁸ (Курсивы Валентинова-В.Д.).

М.Бахтин:

Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого.

Но разве Достоевскому неважно, как воспринимает мир князя Мышкина? Как мир относится к Мите Карамазову? Герой Достоевского буквально соткан из отношения к нему окружающих, из отношения *мира* к нему. Да о Достоевском ли идет речь у Бахтина? Не говорит ли он о ком-то другом?

Н.Бердяев:

Я не могу сказать, что я любил «мир», не могу сказать, что я соблазняюсь «миром», особенно его впечатлениями, я не достиг достаточной освобожденности от «мира». Меня отделяет от людей, которые считали себя вполне ортодоксальными, то, что историческое откровение было для меня вторичным по сравнению с откровением духовным⁹.

Вполне бахтинская постановка вопроса: не чем мир является для меня (это «вторично»), а чем я являюсь для... своего же внутреннего мира. Вот это я помноженное на я и составляет нечто «третье» («откровение духовное») и по отношению к миру, и по отношению ко мне...

А.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...*¹⁰.

У Белого, как видим, тоже нет «любви» к «миру»; и даже наоборот: вместо любви «хаотический испуг», неприязнь, отталкивание мира... И у него есть свое «третье», особый мир *для себя...*

⁸ Там же, с.153

⁹ Николай Бердяев. *Самопознание. Опыт философской автобиографии*. Москва 1991, с.183

¹⁰ 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.

М.Бахтин:

...герой интересуется Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности¹¹.

Тут речь идет о самосознании как о *третьем* Белого и Бердяева., то есть не как о более высокой степени сознания, а как о совершенно особом мире. Самосознание *противостоит* сознанию, оно не сливается с ним, не переходит в него, оно есть нечто *особое*.

Нет, дело идет именно об открытии такого нового целостного аспекта человека – «личности» (Аскольдов) или «человека в человеке» (Достоевский), - которое возможно только при подходе к человеку с соответственно новой и целостной же авторской позиции¹².

Новизна авторской позиции заключается в том, что самосознание героя принимает форму *самостного* (от слова «самость») сознания. В результате этой позиции самостное сознание становится *самовитым*, оно как бы отделяется от человека, а отсюда и столь странное выражение: целостный аспект человека¹³. И действительно: если «целостный», то почему «аспект»? А потому что самосознание не может заменить собою человека, но, в то же время, как бы, все-таки, и заменяет... Это и человек (отсюда и «целостность»), но это и *внутренний* человек, то есть всего лишь аспект человека... Бахтин тут ничего нового не открыл, он дал портрет того «третьего», о котором говорили символисты.

Уже в первом произведении Достоевского изображается как бы маленький бунт самого героя против заочного овнешняющего и завершающего подхода литературы к «маленькому человеку». Как мы уже отмечали, 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 перспектив¹⁴.

¹¹ Михаил Бахтин. *Поэтика...*, с.54

¹² Там же, с.29

¹³ Вот и разгадка гоголевского «Носа». Повесть эта про то, что в нашем сознании скрыта тенденция не просто обособлять те или иные представления, а уже *тем самым* наделять их «целостностью», полнотой существования (по образу и подобию нашему).

¹⁴ Там же, с.29

Макару Девушкину тоже казалось, что «центр его самого и всего для него помещался в ином плане.» И вдруг этот бердяевский «центр» обнаружился, Макара Девушкина «достали». Достали «человека в человеке». Путем низшего, т.е. «исторического откровения» постигли его «откровение духовное». И возмущенный Макар Девушкин принял совершенно бердяевскую позу – гордого возмущения и отталкивания, ибо такая *низость* просто недопустима.

Бердяев:

Центр меня самого и всего для меня помещался в ином плане. Все, что во времени и пространстве, было для меня лишь символом, знаком иного, иной жизни, движения к трансцендентному¹⁵.

Это значит, что *себя* философ от опостылевших пространственно-временных характеристик, естественно, тоже освобождал, воспринимал себя как явление исключительно *трансцендентальное* («откровение духовное»). Бахтин увидел Макара глазами «бердяевца» и сразу признал в нем родственную душу: тому ведь тоже была невыносима мысль, что его «движущийся центр» смогли, образно выражаясь, «запеленговать». В этом он видел посягновение на свою *особенность*, на свою *персональность*. В Макаре Девушкине Бахтин узнал *персоналиста*...

А.Белый:

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...¹⁶.

Очень важно это «имманентное моему сознанию». Нечто, что живет *внутри* сознания, окутано сознанием как некоей внешней оболочкой, его принцип, но, стало быть, нечто, что раньше самого сознания. Перефразируя Бахтина, скажем так: сознание в сознании, целостный аспект сознания (его трансцендентальное)...

Белый:

¹⁵ Николай Бердяев. *Самопознание...*, с.169

¹⁶ Андрей Белый. *Почему я стал...*, с.8

...в этих играх обнаружилась уже для меня тема непонимания меня другими; я был «символист» (т.е. третье нас двух)...; ...первое было личностью; второе - личиною; ... я же был в *третьем*...: в точке индивидуальности...¹⁷.

Вот в это «третье», в эту точку, лишенную земных («слишком человеческих») измерений и помещен Бахтиным герой Достоевского. В это «третье», в точку «индивидуальности» или «откровения духовного» пересажены Раскольников и Карамазов, Мышкин и Настасья Филипповна...¹⁸ Точка, как известно, измерений не имеет, но, тем не менее, она есть и, стало быть, обойти ее невозможно:

Герой как точка зрения, как взгляд на мир и на себя самого требует совершенно особых методов раскрытия и художественной характеристики¹⁹.

Конечно, ведь он и «точка» (нулевое измерение) и целый мир одновременно:

Ведь то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания, в конце концов последним словом героя о себе самом и о своем мире²⁰.

Герой утратил свои физико-исторические параметры (точка есть точка), но утрата компенсировалась развитием духовной стороны его я. Аспект развился до «целостности». Перед нами, таким образом, на самом деле не Раскольников или Свидригайлов, а *индивидуальность* (А.Белый), «откровение духовное» (Н.Бердяев), некое абстрактное извлечение из человека, концентрат его мыслей и чувствований, как бы отслоившийся от своих материальных параметров. Тут действует призрак (Нос Гоголя), ибо телесная субстанция «героя» – заменена словом о слове. Это слово (оно же «герой») переливается собственным разнообразием, оно последнее в том смысле, что сосредоточено на себе; если оно замолкнет, то все исчезнет, на нем мир достигает своей высшей точки (откровения духовного) и вне этого откровения мир кончается; зная про это, слово о слове «кончатся» не желает; оно не смолкает, оно в себе бесконечно.

¹⁷ Там же, с.12

¹⁸ Тут уместно заметить, что *иманетное сознанию Я* как бы помещено в утробу. Тема «недоноска», тема утробного младенца очень характерна для символизма. См. об этом мою книгу «Серебряный гость» (Тенаfly 1992)

¹⁹ Михаил Бахтин. *Поэтика...*, с.54

²⁰ Там же, с.54-55

Он знает, что последнее слово за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе, слово самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью ²¹.

Тут Бахтин отступает от собственного радикализма. Его и самого несколько пугает очевидная бестелесность его героя, его сотканность из сплошного самосознания, сплошной мысли. Если бы Бахтин в этом был бы так же уверен, как и мы, то он выразился бы иначе: в слове самосознания герой становится именно *тем, что он есть*, становится, наконец, абсолютно самим собой. Его самосознание (его «тело») живо своей незавершенностью, незакрытостью, нерешенностью; оно клубится и шевелится, вечно неравное себе, погруженное в игру своих нестабильных «телесных» элементов, то радужно вспыхивая солнечными зайчиками мысли, то тускнея и бледнея, воплощая собою, одним словом, те самые *облака*, о которых нами уже столько сказано...

А. Белый:

Свои познания индивидуум, скрытый под личностью, развивал в усилиях приобщения всего узнаваемого в игре...²².

Н.Бердяев Вячеславу Иванову:

В Вас слишком много было всегда игры, Вы необычайно даровиты в игре. И сейчас Вы очень привлекаете и соблазняетесь в минуты игры ²³

Игра это жизнь героя-самосознания, постоянная рефлексия, переливание разума всеми цветами радуги, взаимоотражения их друг в друге...

А.Белый:

...наиболее яркая игра, давшая сильнейший импульс к жизни, - разыгранный в «я» новый завет...; пересечение двух линий в третьем креста, переживания двух «я» в третьем были инстинктивно узнаны... ²⁴.

Это узнавание не от мира исходит, а от врожденной интуиции, *врожденного* знания, *изнутри*. У героя есть *своя* жизненная энергия, которую он не занимает у мира внешнего, у него есть *своя* интуиция.

²¹ Там же, сс.61-62

²² Андрей Белый. *Почему я стал...*, с.15

²³ Николай Богомолов. *Петербургские гафизиты*, с.199

²⁴ Андрей Белый. *Почему я стал...*, с.15

Внешний мир серьезен потому, что там все детерминировано «бытием», суровой внешней необходимостью; здесь же царит игра, ибо человек в человеке от мира внешнего не зависит.

...спайка религии с игрой, осознанной как искусство, и связала студента Бугаева с термином Владимира Соловьева; термин - *теургия*... религия в термине переживалась, как пересечение, соединение, связь *этого* и того (внутреннего и внешнего), а образ пересечения - символ...²⁵.

Религия, в данном случае, есть элемент мира внешнего. Этот элемент *встретился* с миром внутренним (с игрой), с клубящимся и переливающимся я, и клубящееся я, естественно, победило. Оно «растворило» в себе и Христа, и крест, закрутило все это в своей игровой стихии, растворило в ней и обрело *образ* Теурга. Внешнее, пересекшись с внутренним, дало внутреннему новый образ. Понятие Теург, таким образом, есть *символ*, это символическое понятие, а не актуальное. Теург – образ «человека в человеке», образ внутреннего человека. Символист это тот, кто признает объективную реальность субъективных переживаний; кто относится к внутреннему образу совершенно серьезно... Нам скажут, что на этом построено все искусство; совершенно верно. Ничего нового в этом нет; новым является то, что именно в символизме этот момент стал темой искусства, темой коллективной рефлексии.

Символ – образ пересечения, это его, пересечения, портрет, его псевдо-телесная субстанция. Символ, таким образом, есть процесс. Само слово следует понимать как глагольное существительное (типа – образование, соединение, соитие, возникновение, спайка...). Белый посвящает нас в алхимические тайны своего теургизма, суть которого в том, что Теург алхимическое образование, совершенно невозможное в «наружном» мире, ибо нуждающееся в особой (алхимической) среде для поддержания своей жизнедеятельности.

А.Белый:

...термин «теургия» обозначал в эпоху религиозной стадии моего символизма - творческое заново переплавление материалов и образов религиозной истории в нечто, имманентное мне, сквозь меня прорастающее; «Теургия», как «*Богоделани*»; говоря более внешне, - мифотворчество²⁶.

Теург нуждается в мифе, вне мифа он невозможен... И в этом один из главных эзотерических моментов символизма. Теург клубится то

²⁵ Андрей Белый. Там же.

²⁶ Там же, сс.15-16

снежной метелью, то облаками; «Христос, простор родной печален, Изнемогаю на кресте...». Это обращение к Христу именно Теурга; клубящегося (игрового) я к Богу в себе... И не Теург ли появился вдруг перед матросами в «Двенадцати» Блока?.. Никак было не сообразить читателям поэмы, что вся эта революция разыграна в утробе символистского сознания, а не в трехмерном историческом мире.

Г.П. Федотов о Н.Бердяеве:

По Бёме, есть нечто более первичное, онтологически, чем Бог. Божество, Божественный мир первичнее личного Бога, а Бездна... первичнее Божества. Эта Бездна содержит в себе все возможности, как аристотелевская материя. Для Бердяева поэтому она есть чистая свобода. Другими словами, свобода не создана Богом, но Он сам рождается (не в порядке времени) из свободы и из этой же свободы, из Ничто, которое потенциально содержит в себе Все, Он творит мир²⁷

Так сознание первичнее теурга, но именно теург творит из сознания «мир». Постоянно декларируя свою свободу, говоря, что она выше бытия, сознание Бердяева «делало Бога», лепило из себя теурга, занималось «богоделанием».

Федотов:

Оттого-то в основе мира и человека лежит свобода, и свобода не только к добру, но и ко злу. Эта бёмевская идея несет у Бердяева двойную службу: объясняет наличие зла в мире, т. е. делает возможным теодицею, и определяет свободу человека не только по отношению к миру, но и к Богу. Но такая концепция свободы трудно примирима с христианским пониманием Бога как Существа Абсолютного. Здесь мы имеем дело с наиболее уязвимым местом философии Бердяева²⁸.

В каком-то смысле да, а в каком-то и нет. Это место было бы уязвимым в том случае, если бы Бердяев претендовал на роль исключительно христианского мыслителя. Таковым он, в общем-то, не был. Прежде всего он был персоналистом (да плюс еще и символистом), он был *светским* (свободным?) мыслителем. Его религия свободы – религия Бездны, уничтожающей первенство Бога по отношению к человеку. Бог создал человека потому, что такова была воля Бездны, а это значит, что человек существовал до Бога. И вот он, человек, в лице Бердяева, занят тем, что устанавливая свою родословную, утверждая свою *игровую* свободу по отношению к Богу, сливается с Бездной, теряя

²⁷ Г.П.Федотов. *Бердяев-мыслитель*, в: *Н.А.Бердяев. Самопознание*. Москва 1991, с.399

²⁸ Там же.

навязанную ему «внешним обстанием» односторонность... В этом сознании *играют, переливаются* самые разные силы, образуя силуэты то ангелов, то чертей... Внутренний человек (*образ*) полифоничен, неуловим, он есть и Бог и дьявол, и кто угодно одновременно... Символ за себя не ручается...

Н.Бердяев:

Я никогда не скажу, что человек, выпавший из общеобязательного нравственного закона, есть несчастный отверженный. Я скорее скажу, что хранитель общеобязательного нравственного закона есть совершенно безнравственный человек, кандидат в ад, а отверженный общеобязательным нравственным законом есть человек нравственный, исполнивший свой священный долг беззакония ²⁹.

Это монолог теурга, принципиально игрового существа, того клубящегося я., которое, естественно, не замечает одной очень важной вещи: если нет общеобязательного нравственного закона, то нет и понятия «долга», человеку «нечего» нарушать, и философу, стало быть, нечего «сказать», ни его прощение, ни его проклятие не имеют никакого значения, ибо в условиях абсолютной свободы это бессодержательные, бессмысленные понятия, более того, даже как «философ» в такой ситуации наш философ вообще невозможен, имя ему в этом случае одно – Заратустра плясун. Раскрепощенное самосознание тут уподоблено карте без направлений, без понятий север, юг и так далее, это линии и точки, смысла не имеющие...

М.Бахтин:

Самосознание, как художественная доминанта построения героя, не может лечь рядом с другими чертами его образа, оно вбирает эти черты в себя как свой материал и лишает их всякой определяющей и завершающей героя силы ³⁰.

Самосознание, подобно бемевской бездне, засасывает, растворяет в себе «героя», превращает его в клубок мыслей, противоречий, борений, имеющих человекообразный силуэт, но, естественно, уже не имеющих «определяющей и завершающей героя силы». Как бездна отнимает (в сознании Бердяева, например) человека от Бога, так Бахтин отнимает героя от автора:

²⁹ Николай Бердяев. *Самопознание...*, с.98

³⁰ Михаил Бахтин. *Поэтика...*, с.58

В монологическом [авторском, *божественном*]³¹ замысле герой закрыт, и его смысловые границы строго очерчены: он действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, то есть в пределах своего как действительность определенного образа; он не может перестать быть самим собою, то есть выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, не нарушая при этом монологического авторского [*божественного?*] замысла о нем. Такой образ строится в объективном по отношению к сознанию героя авторском [*божественном*] мире; построение этого мира - с его точками зрения и завершающими определениями - предполагает устойчивую позицию вовне, устойчивый авторский [*божественный*] кругозор. Самосознание [*изначальная, идущая от Бездны свобода*] героя включено в недоступную ему изнутри твердую оправу определяющего и изображающего его авторского [*божественного*] сознания и дано на твердом фоне внешнего мира³².

Теперь этого твердого фона нет. Адам, как говорится, «съел яблоко» и из Адама превратился в равное Богу существо.

Н.Валентинов об одном своем разговоре с Белым:

«Будьте со мною откровенны, честно скажите, не считаете ли вы себя и других символистов иерофантами, теургами нового религиозного искусства, и благодаря этому сознанию полагаете, что обладаете силою преобразовывать жизнь?»

Ответ Белого запутанный, верткий, тем не менее, в скрытой форме в нем проглядывало убеждение, что он, Белый, не лишенный чувства общения с высшим миром, с Софией, с Церковью Небесной, может быть отнесен к теургам, имеющим силу накладывать свою печать на преобразование всей жизни»³³.

Ответ был запутанным и вертким прежде всего потому, что вопрос, поставленный в лоб, был неточно адресован. Профессиональный революционер Валентинов (человек высокого ума и культуры) задавал вопрос профессиональному поэту, мыслителю, гуманитару, и тот ему, конечно, отвечал, но отвечал от имени и себя (как лица исторически реального) и плясуна Заратустры, т.е. от имени *образа*, который, конечно же, перебивал его своим утробным голосом изнутри; и Белый и его «Заратустра» оба понимали: при всем своем уме и культуре, политик есть политик, его в символиста не переделаешь, объяснить что-либо невозможно...

Одним словом, теперь нам должно быть понятно, какой миф «сидел» в сознании Бахтина, создававшего свою книгу. Бахтин был

³¹ В квадратных скобках все тексты – наши.

³² Там же, с.60

³³ Валентинов Н. *Два года с символистами*, с.126

персоналистом, бердяевцем, оказавшемся в положении Белого, разговаривающего с Валентиновым: символист не мог последовательно отстаивать свою доктрину просто потому, что *его* культурная среда исчезла, читатель вряд ли бы понял автора, если бы тот откровенно выступал с символистских (да еще, в силу неизбежной последовательности, и персоналистских) позиций...

Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением ³⁴.

Если до «Коперника» герой вращался вокруг автора, то теперь, после Бердяева, они оба вращаются вокруг друг-друга. Оба равно зависят от Бездны, все же остальное ей все-равно...

Но стоит ли удивляться, что после переворота, когда Бог *вместе с человеком* потерялся в Бездне, и перестал быть *создателем*, то человек (он же «герой Достоевского») утратил свои привычные характеристики и претерпел кардинальные изменения буквально во всех своих измерениях, от духовных до физических. Полифоничность его телесной структуры, например, сказалась в том, что его чисто физическая плотность стала (полифонически) сочетаться с собственной же бесплотностью. Вот например:

Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, *чистый голос* (курсив Бахтина-В.Д.); мы его не видим, мы его слышим ³⁵

Обратим внимание и на то, что «голос» это еще не последняя стадия физического исчезания героя:

В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один, во всяком случае расколот) ³⁶.

Знаменательна эта фраза, вынесенная за скобки. Бахтин, будучи автором идеи, все-таки не уверен, что такая степень расколотости возможна. Понимал же Бахтин, что у этой расколотости, даже и в работах Достоевского, должны были быть какие-то лимиты. Тут смотря о каких диалогах говорить. Герой Достоевского *в такой же степени* портретен и индивидуален, как и наоборот - символичен, мифичен, весь

³⁴ Михаил Бахтин. *Поэтика...*, с.56

³⁵ Там же, с.62

³⁶ Там же, с.299

клубится... Поскольку он портретен, поскольку он (употребим выражение апостола Павла) *плотян*, постольку он «монологист» не хуже любого другого... Поскольку же он *образ* (по Павлу: «мы теперь духовные»), поскольку он порождение «спайки» двух бездн: бездны исторической реальности с бездной самосознания, поскольку он есть нечто «третье», нечто принципиально новое и весь, так сказать, «клубится», постольку он не только «голос», но даже и *многоголос*; голоса клубятся, закручиваясь в причудливые облачные формы...

Здесь уместно вспомнить выражение Бахтина «целостный аспект». И «голос» и «голос расщепленный», - это все приближение к «аспекту», но по закону полифонии, чем мы ближе к одному полюсу, тем ближе к противоположному, то есть: чем ближе к «аспекту», тем полнее охватывается «целостность» и наоборот. Один мотив буквально требует наличия другого мотива, ему противоречащего, с ним спорящего...

Герои Достоевского разговаривают друг с другом как Белый с Валентиновым: они вещают не только «нормальными», но и утробными голосами; они говорят не только от своего имени, но и от имени «человека в человеке», за мнения которого они отвечать просто не могут в силу беспредельной свободы этого существа...

Относительная свобода героя не нарушает строгой определенности построения, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличие в ее составе иррациональных или трансфинитных величин³⁷.

Еще как «нарушает». Иррациональные и трансфинитные величины превращают формулу в географическую карту с белыми пятнами. Наличие трансфинитных величин в формуле показатель того, что тут есть еще над чем поразмышлять, над чем поработать. Элемент неопределенности – абсолютно неизбежен в любой науке. Если же говорить о науке о литературе, то, можно сказать, что эта наука насквозь трансфинитна... Вот например: Бахтин говорит, что герой не есть «объектный образ», что он расщепляется на голоса, но, в то же время, читаем:

даже самую наружность «бедного чиновника», которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале³⁸.

Но если герой может созерцать в зеркале свою наружность, то уж очевидно, что его образ вполне объектен. Да и как бы Раскольников

³⁷ Там же, с.15

³⁸ Там же, с.55

поднял топор, если бы был только «голосом»? Про бедную Алену Ивановну и говорить не приходится. А вот еще пример:

Гость... покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды и по ним, казалось, старался уловить его мысли ³⁹.

Бахтин спокойно принимает все эти противоречия, потому что убежден, что в его системе это не противоречия обычного логического порядка, а трансфинитная логика как естественное следствие коперниковского переворота. Вот почему «голос» без труда превращается в Алену Ивановну, истекающую кровью под топором или в гостя, сидящего на диване. В системе Бахтина диалог есть трансфинитное понятие. Диалог совершается между «плотянными», видимыми героями и между их *образами*, между «индивидуальностями» Андрея Белого...

Диалогический подход к себе самому разбивает внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания ⁴⁰.

Мы помним, почему Андрей Белый говорил что-то невнятное Валентинову: он *в то же самое время* пребывал в диалоге с самим собой, со своим человеком в человеке, со своим плясуном Заратустрой. Путались, как минимум, два голоса.

Мениппея любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, неожиданными сближениями далекого и разъединенного, мезальянсами всякого рода ⁴¹.

Мениппея есть синоним полифонии, а полифония синоним диалогичности. Человек в человеке разговаривает сам с собой, а также с человеком, *в котором* он пребывает и, конечно же, слушает разговоры этого («своего») человека с другими людьми, комментируя, видимо, «их» разговоры с людьми в человеках, живущими внутри их носителей. Воистину полифония! Так мудрено ли, что начав с человека в человеке у Достоевского, Бахтин переходит к полифоническому человеку мировой литературы:

³⁹ Там же, с.250

⁴⁰ Там же, с.138

⁴¹ Там же, с.135

Сновидения, мечты, безумие [это, конечно, «человек в человеке»] разрушают эпическую и трагическую целостность человека [то есть, героя «обыкновенного»] и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой. ...Конечно, эта незавершенность человека и его несовпадение с самим собою в мениппее носят еще довольно элементарный и зачаточный характер, но они уже открыты и позволяют по-новому увидеть человека.⁴²

Как видим, маленький коперниковский переворот (тоже вполне «полифонический» оборот – «маленький» и «коперниковский» одновременно) начался с незапамятных времен и оказался воистину «коперниковским» - вибрация, исходящая от человека в человеке, безумие (как говорил Пастернак о поэте – «безумие без безумного»), мечты, сновидение, охватили собой огромное культурно-историческое пространство, и вот «обнажился» внутренний человек величиной с мировую литературу:

«Мениппова сатира» оказала очень большое влияние на древнехристианскую литературу... и на византийскую литературу (а через нее и на древнерусскую письменность). В разных вариантах и под разными жанровыми названиями она продолжала свое развитие и в послелатинские эпохи: в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации и в новое время; продолжает она, по существу, развиваться и сейчас...⁴³

Разве не видно, что Достоевский был только поводом для обнажения глубоких исторических корней футуро-символизма? Весьма знаменательно это «под разными жанровыми названиями», то есть под разными «личинами», «масками». Если литература как таковая это «личина», «личность», то «мениппея» это «индивидуальность» Андрея Белого, которая пребывает в постоянном конфликте и с «личиною», и с миром, за этой личиной существующим. В мениппее футуро-символизм имеет своего предтечу, свою историю, свое культурное обоснование. Мениппея это литература бездны - это вне-литературная литература, существующая в литературе; литература без «писателя», полифонический хаос, в котором есть все – от «смехового элемента» до раздвоенной личности и убийств. Вся мировая литература подпадает под коперников переворот, ибо всегда имеет свое *подполье*, всегда имеет свою мениппею.

⁴² Там же, с.130

⁴³ Там же.

Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. *...Быть - значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться*⁴⁴.

Это мы понимаем так: «нормальный» диалог есть средство общения. Но в мире Достоевского диалог есть самоцель... чего? То есть, довольно скоро выяснилось, что, на самом-то деле, мы тут ничего не понимаем, ибо какова, например разница между диалогом-действием и диалогом «преддверием к действию»? Если диалог не может и не должен кончиться, то как от диалога преддверия к действию перейти к *самому* действию? Видимо, Бахтин, на самом деле, говорит тут о самовитом слове футуристов; под его нескончаемым диалогом следует, видимо, разуметь *слово как таковое*; следует понимать *чистое слово*, вопрошание как таковое, то есть вопрошающее самое себя и, поскольку другого ответчика, кроме себя не имеет, то и не ищет оформления в слове, ибо таковое вторично, таковое уже – литература... В данном случае диалог есть априорная форма литературы, ее «разгоряченная лава», которой нужно остыть, чтобы принять литературные формы, чтобы пережить отчуждение от самого себя и перестать быть словом «как таковым»... Это диалог не столько между героями, сколько между самими формами, между их разными состояниями, описать которые, впрочем, нет никакой возможности...

Д.Бурлюк:

Человек, лишенный Живописного понимания природы, глядя на пейзаж Сезанна «дом» понимает его чисто анекдотически 1) «дом» 2) горы 3) деревья 4) небо. Между тем, как для художника существовали I Линейное построение II (не вполне осознанное) плоскостное и III красочная инструментовка. Для художника были известны линии, идущие вверх, вниз, вправо, влево, не было дома, деревьев... а были пятна известной красочной силы, характера. И только⁴⁵.

Вот красочная инструментовка Сезанна-Бурлюка и есть, видимо, символ бахтинской полифонии, его *подлинного* диалога. Это общение «человека в человеке» с самим собой и себе подобными безотносительно к «анекдотам» типа «герой», «героиня», роман и прочая «литература»... Человек в человеке общается с собой посредством пятен известной красочной силы. Диалог это кипящая лава, поддерживающая температуру и жизнь под жесткой корой «литературы»,

⁴⁴ Там же, с.294

⁴⁵ Давид Бурлюк. *Кубизм*, в: *Русский футуризм*, с.224

«анекдотичности». Спайка между историей и духом, между обстанием и свободным я «не должна кончатся», потому что она является условием того третьего, которое есть *символ*, то есть само несказанное, текучее, бесформенное, переливающееся самим собой я... Одним словом: человек в человеке, такое существо, которому не нужны ни кожа, ни одежда, ни законы физики, ибо оно есть «индивидуальность» Андрея Белого...

Потенциальная бесконечность диалога в замысле Достоевского уже сама по себе решает вопрос о том, что такой диалог не может быть сюжетным в строгом смысле этого слова, ибо сюжетный диалог так же необходимо стремится к концу, как и само сюжетное событие, моментом которого он, в сущности, является⁴⁶

Как это замечательно перекликается с Пастернаком, который никогда не скрывал, что в молодости был символистом, а потом всегда отзывался о символизме с теплотой и уважением:

Бессмертие овладевает содержаниями души. Такой фазис есть фазис эстетический. В чистом виде о нем учит символизм. Живые содержания приводятся не ко времени, но к единству значения⁴⁷.

А поскольку они приводятся «не ко времени», постольку они существуют как бы вне времени, это *вечные*, вневременные формы, значение которых *бессюжетно*...

И уж совершенно «бурлюковское» высказывание Пастернака:

...В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспевает за успехами природы⁴⁸.

Не успевают ли он за успехами природы в силу своей бессюжетности, ибо для «образа» бытие вещи важнее самой вещи? *Образ* дома важнее «анекдотического» дома? *Образ* человека (Макар Девушкин *в себе*, а не *для других*) дороже «анекдотического» человека?

Но тут, правда, возникает серьезная проблема: получается, что именно мениппея и есть *истинная* литература. Беспредельная свобода, диалог форм (диалог красок, линий, кубов, звуков, шепотов...) как бы уже и не нуждается в «литературе»; таковая вроде бы как отменяется...

Бахтин предлагает следующий компромисс:

⁴⁶ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.294

⁴⁷ Борис Пастернак. *Символизм и бессмертие*, там же, т.4, с.682-683

⁴⁸ Борис Пастернак. *Охранная грамота*, там же, т.4, с.179

Относительная свобода героя *не нарушает строгой определенности построения*, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличие в ее составе иррациональных или трансфинитных величин ⁴⁹.

Вот так и мениппея – она вовсе не отменяет «строгого построения» мировой литературы; это ее, мировой литературы, трансфинитный аспект, «литература в литературе»... «Ядро диалога всегда внесюжетно... Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна.» ⁵⁰

Как видим, принцип тот же: есть ядро, а есть оболочка. Хоть Бахтин и говорит об «оболочке» диалога, но мы уже знаем, что у человека в человеке есть тенденция постоянно перебивать разговор «человека-оболочки», разрывать эту самую «оболочку», то есть делать то, от чего эффект многоголосия, полифонии только усиливается.

Белый:

«*Боренька Бугаев*» с того времени сознательно развивал «*мимикрию*» среди взрослых... ..это «я» уже с семи лет знало и уже с 17 лет осознало, что никакое «я» по прямой линии не выражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою «роль»; вопрос о режиссуре, о гармонической диалектике в течениях контрастов и противоречий «я»... вырос отсюда...; так проблема моральной фантазии, как режиссура, а не изгнание «актеров» со сцены жизни... выявилась как проблема... мировоззрения ⁵¹.

Боренька Бугаев уже с детства знал, что человеку в человеке можно выжить, только мимикрируя под «человека-оболочку», он уже с семи лет тренировал себя в области компромисса... Обратим внимание на все эти «мимикрии», «режиссуры», «роли», «актеров»... Идея *театра* рождается в сознании внутреннего человека спонтанно; вопреки (или наоборот – «из-за») всей своей имматериальности, клубящееся я (*образ, индивидуальность*) нуждается в «оболочке», в *маске*. Если мы обратимся к книге Бахтина, то и ее переполненность «театром» не может не броситься в глаза. Книга насквозь театральна. И театральна именно потому, что старается как можно дальше уйти от театра в сторону «сущности», т.е. самой себя, в сторону своего «клубления» («облаков»), свободы. И именно закон полифонии делает свое дело: выносит театр наружу, на поверхность сознания, потому что сознание символиста, обманывая самоё себя, затевает с собою

⁴⁹ Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.15

⁵⁰ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.294

⁵¹ Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.11

театрально обставленные игры, оно мениппейно. В самом деле: чтобы перебить диалог-«оболочку», нужно на какой-то момент убедить себя в *настоящности*, нужно *прикинуться* (смимикрировать под эту настоящность, иначе человек-оболочка и слушать не станет).

Про мениппею:

Действие в ней происходит не только «здесь» и «теперь», а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе.

Это уже не просто «действие», а грандиозное вселенское театральное *действие*. Но мы уже говорили, что мениппея это «третье» Андрея Белого, всемирный «внутренний человек», противостоящий всемирному человеку-оболочке; клубящееся волною, «трансфинитное» всемирное я не хочет оставаться незамеченным, не хочет быть только *внутренним*, но, стало быть, нуждается в театре, в *представлении*, в компромиссе на весь мир, на всю вселенную:

У Достоевского мениппея сближается с мистерией. Ведь мистерия есть не что иное, как видоизмененный средневековый драматургический вариант мениппеи. Участники действия у Достоевского стоят *на пороге*...⁵²

«Мистерия», «драматургия», «действие», «порог»... Последнее понятие тоже вполне театральное. В книге «Техника актера», написанной знаменитым Михаилом Чеховым, современником Бахтина, читаем:

«Пусть эта черта будет «порогом» сцены», «Приближайтесь к порогу», «Переступив «порог», начните излучать вашу активность из груди...»; «...один за другим участники входят на «сцену», переходя намеченную линию «порога»; «Возьмите себе за правило не начинать репетиции, или спектакля, не перейдя внутренне «порога» сцену»⁵³.

Если рампа отделяет сцену от зрительного зала, то «порог» Михаила Чехова отделяет сцену от закулисного пространства. Внутренний человек (человек в человеке) Бахтина не хочет оставаться «за сценой», за «порогом», он хочет быть на сцене (хочет «играть»), но это желание сопровождается другим мотивом: и чтобы, в то же самое время, не попасть, так сказать, в историю, остаться человеком внутренним. Одним словом, романы

⁵² Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.170

⁵³ Михаил Чехов. *О технике актера*, ПЗА, 1946, с.147

Достоевского полифоничны ровно настолько, насколько полифонична (раздвоена в себе) исследовательская мысль Бахтина.

М.Чехов:

Истинные творческие чувства не лежат на поверхности души. Вызванные из глубин подсознания, они поражают не только зрителя, но и самого актера ⁵⁴.

Человек в человеке – творческое начало каждого я; желая «пообщаться» с «человеком-актером» (человеком-оболочкой) это творческое начало выступает в роли бродильного элемента. Только образ поспеивает за успехами природы. Образу не мешает форма человека, его физико-психическая конструкция, образ ни лица ни фигуры не имеет, он *спайка* человека и природы... Человеку в человеке безумно трудно. Фигура, лица не имеющая, должна знать свое место, когда это место и везде и нигде одновременно. Вот сложность, непреодолимая для символизма, делающая эзотерическое учение сие *неопределимым*, как говорит Бахтин – трансфинитным...

Карнавал – дефиниция мениппеи в качестве *всемирного* «человека в человеке», или «искусства в искусстве», «художника в художнике», всемирного «образа» (Пастернак), поспеивающего за успехами природы. Если это именно так, то определение «карнавал» (именно определение, т.е. термин, предназначенный для обозначения «трансфинитного» аспекта всем хорошо известного явления, аспекта, который *полифонично* сосуществует с общепринятым толкованием) в данном случае – идеально. Карнавал не знает границ и он не есть искусство (не есть «диалог-оболочка»; сюжетный диалог), но, в то же время он есть нечто такое, что, безусловно, причастно искусству и что даже может быть *мистерией*. Карнавальна (мениппейна) и сама книга Бахтина: с точки зрения *науки* она не обладает формальной точностью, но, в то же самое время, ее не обойти, она чрезвычайно важна для понимания эпохи, которая в ней показана изнутри, из самой глубины одного из своих определяющих принципов.

Итак, человек в человеке постоянно норовит вступить в диалог с «человеком-оболочкой», своими атаками (или просто любопытством) постоянно ставя в тупик и себя и человека внешнего. И, опять-таки, все тут амбивалентно, все контрапунктно: чтобы выйти на сцену внутреннему человеку надо оказаться перед рампой, но поскольку делать этого нельзя (ибо иначе, какой же он «внутренний» человек? Тем более, что вон, в первом ряду сидит Гоголь, сейчас все и распишет, и разнесет), то рампа тут же оборачивается «порогом», то есть той же рампой, только уже перед темным

⁵⁴ Михаил Чехов. *О технике актера*, USA 1946, с.51

закулисным пространством, скрытым от глаз публики, отделяющим это пространство от сцены.

Этот большой диалог у Достоевского художественно организован как незакрытое целое самой стоящей на пороге жизни.»⁵⁵ Жизнь стоит на пороге не то собственного исчезания, не то собственного рождения, лицом своим повернутая сразу и туда и сюда. Ни одна «целостность» не хочет уступать другой, обе пребывают в «целостно-аспектных» игровых отношениях.

В обжитом внутреннем пространстве, вдали от порога, люди живут биографической жизнью в биографическом времени: брак, рожают детей, стареют, умирают. И через это биографическое время Достоевский также «перескакивает». На пороге и на площади возможно только кризисное время, в котором мир приравнивается к годам, десятилетиям, даже «биллиону лет»...⁵⁶

Понятия «площадь» и «порог» являются агентами таких понятий как «рампа» и «сценическая площадка», но агентами «неверными», всегда готовыми изменить, «амбивалентными», как говорится, себе на уме.

Бахтин:

И Петербург как бы лишен внутренних оснований для оправданной стабилизации, и он - на пороге⁵⁷.

⁵⁵ Михаил Бахтин. *Проблемы...*, с.74

⁵⁶ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.198 Вот, кстати, отрывок из Давида Бурлюка, имеющий прямое отношение к проблеме «порога»: «Больше издевательства над мещанской сволочью! Мы должны разрисовать свои лица, а в петлицы, вместо роз, вдеть крестьянские деревянные ложки. В таком виде мы пойдем гулять по Кузнецкому и станем читать стихи в толпе. Нам нечего бояться насмешек идиотов и свирепых морд отцов тихих семейств; за нами стена молодежи, чующей, понимающей искусство молодости, наш героический пафос носителей нового мироощущения, наш вызов» Разве можно в таких условиях думать о «браке», о «родах», о «старении», об «умирании»? Это же дадаизм: будем как дети, омолодимся и умственно и физически, превратимся во внутренних человекoв, и будем нарушать диалог-оболочку... Обойдем театральную сцену таким образом, чтобы превратить в эту сцену улицы и площади города. Да, мы человекoв внутренний, но куда заметнее человекoв внешнего. Навяжем себя зрителю, смешавшись с ним...

⁵⁷ Там же, с.195. И еще немного о футуризме: «Громадный успех футуризма, собиравшего в течение слишком сорока лекций, докладов и диспутов - массу публики в Петербурге - и наконец, два удивительных спектакля... оставили всю петербургскую печать в полном незнании и непонимании важности происшедшего... ..Только сидящие во тьме не видят света - глухие не слышат звука.» (М.Матюшин. *Футуризм в Петербурге*, в: *Русский футуризм*. с..236) За этими строчками стоит следующее: Но ничего, еще немного и

И он двоится, и он подрываем внутренними силами, разыгрывающейся в его недрах мистерией; и его «город в городе» рвется к «городу оболочке», норовит прорвать ее, норовит «испортить представление».

А.Белый:

...последовательность поведения не в прямолобом усилии впереть индивидуум в личность; следствие такого «вперения» - разрыв личности...».

Вот и Петербург, о котором пишет Бахтин, и образ которого всегда стоял перед его глазами, когда он писал свою книгу, на самом деле *был разорван* и, прежде всего был разорван человеком в человеке, городом в городе, самым новым временем, которое ни в какие рамки не укладывалось, и которое диктовало Бахтину его книгу, этот его, обращенный в прошлое, совершенно пророческий, футуро-символистский манифест.

...Раскольников живет в сущности, на пороге: его узкая комната, «гроб» (здесь - карнавальный символ) выходит прямо на площадку лестницы, и дверь свою, даже уходя, он никогда не запирает (то есть это незамкнутое внутреннее пространство)⁵⁸.

Вот-вот: незамкнутое внутреннее пространство. Опять конрапункт, оксюморонное содружество двух мотивов: и незамкнутое, то есть открытое, и, тем не менее, внутреннее, то есть – закрытое. Пространство разорвано изначально, разорвано «вперением индивидуума в личность», вперением «внутреннего человека» (революционера?), человека вневременного, внеисторического в историческую «личность», в *историческое...*

Бахтин:

В этом «гробу» нельзя жить биографической жизнью, - здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться На пороге, в проходной комнате, выходящей прямо на лестницу, живет и семья Мармеладова...⁵⁹.

будущее дитя *родится*, оно *переступит порог* и тогда... Мы знаем, что тогда и триумф (первые успехи футуристов при большевиках) и провал (запреты на футуризм теми же большевиками) , то есть и рампа и порог соединятся в одно амбивалентное целое.

⁵⁸ Там же, с.198

⁵⁹ Там же.

Но это же конструкции Мейерхольда; «незакрытое целое», незапираемая дверь, проходная комната, выходящая прямо на лестницу, «незамкнутое внутреннее пространство»... Конструкции же Мейерхольда были не случайны; в них нашел свое выражение пафос новой бесформенности, разрушившей салоны и гостиные Толстого-Тургенева. То, что описывает Бахтин в описании Достоевского похоже на квартал после бомбежки. Но чем же и был Петроград в годы большевистской революции, как не городом-гробом, городом-кладбищем? Сначала бесчисленные митинги и демонстрации, штурм дворца, то есть типичный революционный карнавал, потом обыски и аресты, когда карнавал, не знающий сценической площадки, проникает в дома и квартиры; тюрьмы, забитые заложниками, зажиточными гражданами города, расстрелы, самосуды, а в девятнадцатом году и трупы на улицах, страшный голод, то есть карнавальная толпа полна *масок смерти*... Пространство, с одной стороны, было разомкнуто, выходило, так сказать, на мировую историю, но с другой – уводило в подземную глубину, куда цивилизованный («анекдотический», внешний) мир не пускался, где людей настигала злая смерть; в гробовой темени и сырости революционного пароксизма... Личность тут уже была невозможна, тут возможна была только толпа, маска, инстинкт... Спасение можно было найти в мимикрии под «человека в человеке», под истинных сынов революции... Мы вовсе не хотим сказать, что Бахтин *сознательно* описывал Петроград, в котором он жил, но нет никакого сомнения, что общее ощущение от пережитой им реальности диктовало ему его книгу... Через призму этой «мейерхольдовщины», апеллируя к гению Достоевского, смотрел Бахтин на свое роковое время...

Пороги, прихожая, коридор, площадка, лестница, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов... Вот пространство этого романа. И, в сущности, вовсе нет того, забытого о пороге, интерьера гостиных, столовых, залов, кабинетов, спален, в которых проходит биографическая жизнь и совершаются события в романах Тургенева, Толстого, Гончарова и других.

Вот-вот: Гончаров и Тургенев это человек, каким он является в общении с *другими* людьми, а у Достоевского это человек, каким он является в общении с невидимыми окружающим – Богом и дьяволом. Вспомним о неуютной, бездомной жизни Хлебникова, признанного футуристического пророка; вспомним Достоевского, любившего наполнить какую-нибудь уютную и роскошную гостиную всяким шумным и развязным сбродом, впущенным туда на момент... Вот и театр Толстого-Тургенева-Островского с его красными бархатными креслами и

диванами, с его портретами в золоченых рамах и прочими, как говорится, канделябрами, все это разрушается Мейерхольдом, всему этому противостоит его карнавализм, перевертывание всего и вся (вместе с автором) с ног на голову. Возмущению противников не было конца, но на то и карнавал, чтобы не реагировать на такие мелочи. Вот когда карнавал достиг апогея, когда он разбушевался до такой степени, что «пороги..., открытые на лестницу двери, ворота дворов» уже и рады были бы «запереться», защищаясь от назойливых масок, да не могли; те врывались по ночам и увозили «внутреннего человека» в неизвестном направлении. По закону всеобщего смешения и самого великого режиссера куда-то утащили, нацепив на него маску смерти...

Итак, если Мейерхольд разрушал четвертую стену Станиславского, буквально сдирал стены с домов, тем самым «выгоняя» зрителя из «гостиной», если он вдвигал сцену глубоко в зрительный зал и режиссировал массовые зрелища под открытым небом, считая, что только такая площадка способна вместить в себя «человека в человеке» со всеми его амбициозными инстинктами, то был в России режиссер, который, сосредоточив свое внимание на «человеке в человеке», старался подойти к нему с другой стороны, со стороны «порога», а не «рампы», со стороны, так сказать, закулисья, задника сцены...

...Евреинов изобрел свой жанр – «монодраму», театральный аналог потока сознания, «драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим»⁶⁰

Сравним с Бахтиным:

В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одной из черт его целостного образа, здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания⁶¹.

И еще:

Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя⁶².

⁶⁰ Александр Эткинд. *Эрос невозможно. История психоанализа в России*. С.Петербург 1993, с.151

⁶¹ Там же, с.55

⁶² Михаил Бахтин. *Проблема поэтики...*, с.57

Здесь Бахтин идеально сформулировал психологию карнавального человека, человека-маски, который границей своей видит весь мир, всю мировую историю, ибо живет в доме с «открытыми дверьми», в доме без стен; тема обустройства для такого человека не звучит как тема устройства своей гостиной, нет, как минимум – всего мира...

Чем же озабочен Евреинов?

Один из крупнейших драматургов и театральных деятелей эпохи, Николай Евреинов (1879-1953), выступил в 10-х годах с новой философской системой «театрализации жизни» и «интимизации театра»... ..Апология театральности, воля к театру, инстинкт преображения мира, отождествление театральности с эротикой - таковы основные элементы его концепции ⁶³.

В контексте данной нашей работы особенно интересен этот «инстинкт преображения»:

Несколько позже Евреинов придумал термин «театротерапия». Люди выздоравливают, когда их жизнь преобразается. А что преобразает ее сильнее, чем театр, весь основанный на «инстинкте преображения»? ⁶⁴.

На инстинкте углубления в свое я, в мир своих *сновидений*. Разве мир бахтинского человека в человеке не есть *преображение* человека обыкновенного? Его углубление в собственное «подполье», в такую интимную глубину, где его никто не может достать, в том числе и он сам, где ему постоянно приходится иметь дело с новым собой, с собой другим... Внутреннее я, в силу своего постоянного «клубления», своего паробразного состояния, совершенно неуправляемо; герои этого театра и сами не знают, что симпровизируют в следующий момент; у этого театра нет режиссера и вот *в этот театр* превращает Бахтин романы Достоевского. Но что же Евреинов?

А.Эткинд:

Формулируя и увлеченно доказывая свои концепции, Евреинов намного опередил целые направления западной социальной психологии и психотерапии, тоже в большой степени базирующиеся на «театральной метафоре» ⁶⁵.

⁶³ Александр Эткинд. *Эрос невозможного...*, с. 150,151

⁶⁴ Там же, с.151

⁶⁵ Там же.

Театральной метафорой проникнута и мысль Бахтина в том смысле, что это не предмет его размышлений, а сам способ мышления. Способ мышления, узнавший себя в творчестве Достоевского, для которого характерны метафоризм, обратимость, карнавал... Вся его «полифония» театрализованная реальность скрытых фантазий, мечтаний:

Так развивается интрига Голядкина с его двойником, развивается как драматизованный кризис его самосознания, как драматизованная исповедь ⁶⁶.

Евреинов:

А что все наши сновидения - чистейший театр, это мы знаем твердо из гениального «Толкования сновидений» Зигмунда Фрейда⁶⁷.

Бахтин о Голядкине: «Получается своеобразная мистерия или, точнее, моралите...» ⁶⁸.

Эткинд о Евреинове:

Что бы человек ни делал в присутствии других людей - судопроизводство и секс, религия и война - все это игра на публику; а то, что делает человек сам по себе, и прежде всего его размышления - это «Театр для себя» (так называется главная, трехтомная книга Евреинова) ⁶⁹

Но театр для себя означает, что там тоже есть публика и публика, сидящая в своем зале, богата сновидениями не хуже актеров, и у этих сновидений есть свои зрители и в каждом из них *тоже* живет свой театр для себя и так до бесконечности, т.е. – вот вам и зазеркалье, то самое зазеркалье, без которого никакой символизм немислим... Клубящееся я нуждается в зрителе, оно не хочет клубиться в темноте и все насквозь пронизано театральным освещением...

Бахтин:

Говорить - для него значит обращаться к кому-либо; говорить о себе - значит обращаться со своим словом к себе самому, говорить о другом - значит обращаться к другому, говорить о мире - обращаться к миру. Но, говоря с собою, с другим, с миром, он одновременно обращается еще и к третьему: скашивает глаза в сторону - на слушателя, свидетеля, судью ⁷⁰.

⁶⁶ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.252

⁶⁷ Александр Эткинд. *Эрос невозможного...*, с.152

⁶⁸ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.253

⁶⁹ Александр Эткинд. *Эрос невозможного...*, с.151

⁷⁰ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.275-276

К этому надо добавить, что судья тоже косится во все стороны... Так что слово судьи никогда не может быть окончательным, потому что в царстве сновидения на каждого судью есть свой судья:

Его нельзя созерцать как успокоенное довлеющее себе и своему предмету лирическое или эпическое слово, «отрепшенное» слово; нет, на него прежде всего реагируешь отзывается, втягиваешься в его игру; оно способно взбудоражить и задевать, почти как личное обращение живого человека. Оно разрушает рампу...⁷¹

Такое слово разрушает рампу для того, чтобы тут же установить новую... Разрушение рампы – миф; вдвигая ее в зрительный зал или убирая вообще (массовые зрелища Мейерхольда), режиссер как бы прячет рампу от зрителя и актера, заставляя обе стороны метаться в поисках пропавшего сокровища, в поисках театра. Актеры заходят в дома, в квартиры не случайно: они ищут зрителя, существо, отделенное от них рампой. Как мы знаем, такие ночные посещения были особенно типичны для сновидений развитого социализма... Ночным кошмарам конца-края не было.

Герой - субъект глубоко серьезного, настоящего, не риторически разыгранного или литературно-условного, диалогического обращения. И диалог этот – «большой диалог» романа в его целом - происходит не в прошлом, а сейчас, то есть в настоящем творческого процесса⁷².

Но ведь это же описание театрально-концертной ситуации, когда феномен и актерского и зрительского творчества разворачивается в настоящую минуту, действителен именно в данный момент. (Уж не отсюда ли идея Бахтина о любви Достоевского к настоящему?). Одним словом «балаганчик» Блока – смешное и несолидное мероприятие рядом с «балаганом» Достоевского. А балаганы Достоевского крошечный балаганчик рядом со вселенским балаганом Бахтина, с тем самым балаганом, живя в котором, он давал его описание, подавленный мыслью о грандиозности культурного мероприятия:

⁷¹ Там же, с.276 Вот карнавал, свершаемый вполне по Бахтину: «К черту гонителей и палачей футуризма! (Гром аплодисментов.) Долой паразитов!..

...Даже при выходе на улицу нас ожидала громадная толпа, которая пошла провожать нас по Мясницкой.

Даже по дороге мы читали стихи и говорили всякие веселые вещи...» (В.Каменский. *Путь энтузиаста*, в: *Русский футуризм...*, с.359)

⁷² Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.73-74

Генерал, учитель в его доме (герой повести), проходимец де Грие, Полина, куртизанка Бланш, англичанин Астлей и другие, сошедшиеся в немецком городке Рулетенбург, оказываются здесь каким-то карнавальным коллективом, чувствующим себя в известной мере вне норм и порядка обычной жизни ⁷³.

Все эти генералы и проходимцы - балаганно-театральная *труппа*. Бахтин *театрализует* Достоевского, будучи уверенным в том, что Достоевский *и был* глубоко театрален, мыслил театральными категориями. Бахтин, например, обратил внимание на сходство, которое Достоевский видит между картежниками и «каторжной баней» («Мертвый дом»). Для Достоевского и то и другое своего рода «описание ада». Бахтин останавливается на этой мысли Достоевского и развивает ее в нужном ему направлении:

«В этом смысле и каторжники и игроки - карнавализованные коллективы» ⁷⁴.

Опять – «коллективы», то есть опять «труппы», нечто вроде бродячих театров, балаганов. Но ведь Бахтин совершенно прав. Вот у Достоевского читаем:

Здоров париться, молодец Исай Фомич!» - кричат ему снизу арестанты. Исай Фомич сам чувствует, что в эту минуту он выше всех и заткнул всех их за пояс; он торжествует и резким, сумасшедшим голосом выкрикивает свою арию: ля-ля-ля-ля-ля, покрывающую все голоса. Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место ⁷⁵.

Как видим, Исай Фомич - чистый Мефистофель из оперы не то Гуно, не то Бойто. Но как эти голые каторжники организовались в оперный коллектив, так и остальные герои «Достоевского» в *насквозь театрализованном* сознании Бахтина образуют собой *театр Достоевского*, в котором музыка и драма представлены на равных:

Одна и та же совокупность слов, тонов, внутренних установок проводится через внешнюю речь Голядкина, через речь рассказчика и через речь двойника, причем эти три голоса повернуты лицом друг к другу, говорят не друг о друге, а друг с другом. Три голоса поют одно и то же, но не в унисон, а каждый ведет свою партию ⁷⁶.

⁷³ Там же, с. 199

⁷⁴ Там же, с.201

⁷⁵ Федор Достоевский. *Записки из мертвого дома*, в: Собр.соч. в 10 тт., т.3. Москва 1956, с.518

⁷⁶ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.256

Но это же оперное трио, пение, перемежающееся речетативом. Особенно интересно то, что эти голоса «повернуты *лицом* друг к другу». Как в таком подходе к Достоевскому не углядеть почти верленовское «театр превыше всего»?

Оговорка Ивана к главному мотиву решения у черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глубоко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно-сюжетное противостояние⁷⁷.

Сочетание до крайности *событийное*, но не опирающееся на *сюжет*, на содержание. И, между прочим опять - оговорка, это главный мотив, а главный мотив, это - оговорка (игра аспекта с целостностью).

Это контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основой, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса... Здесь... нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительной художественной силой дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов⁷⁸.

Бахтин не подозревает того, что его собственная речь, его собственные фразы, его образы *сами* пропитаны музыкой, если не в стилистическом плане, то в содержательном. И когда довольно длинный отрывок из «Подростка», где Тришатов рассказывает об опере, которую он написал бы, используя технику контрапункта, Бахтин завершает следующим абзацем, нам кажется, что к самому Бахтину это имеет не меньшее отношение, чем к Достоевскому:

Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществил Достоевский, и осуществил неоднократно на разнообразном материале⁷⁹.

Вместо того, чтобы останавливаться на разговоре Тришатова с Подростком, мы остановимся на сноске Бахтина, в которой тот связывает это место из Достоевского с эстетикой Томаса Манна. Бахтин цитирует немецкого писателя, (цитату приводим с сокращениями, курсивы все Бахтина):

⁷⁷ Там же, с.258

⁷⁸ Там же, с.259

⁷⁹ Там же, с.260

Адриан Леверкюн всегда велик в искусстве делать одинаковое неодинаковым... Так и здесь... Всякое слово, содержащее идею «перехода», превращения в мистическом смысле, стало быть, пресуществления, - трансформация, трансфигурация, - вполне здесь уместно. ...в пронзительно-звонкой ангельской музыке сфер нет ни одной ноты, которая, в строгом соответствии, не встретила бы в хохоте ада ⁸⁰.

Но ведь в эту цитату из Томаса Манна умещается вся полифоническая теория Бахтина: «Михаил Бахтин *всегда велик в искусстве делать одинаковое неодинаковым*», трансформация и трансфигурация - главное свойство его исследовательской мысли, это сущность полифонии, («преображения»). Читатель, возможно, обратил внимание на то, что у нас понятие полифонии приобрело какое-то новое значение – преобразование, трансформация. Не только сочетание двух или трех мотивов, тем, голосов, их драматическое переплетение, но и *превращение*, изменение темы до неузнаваемости. Такую трансформацию мы назвали бы «вертикальной» полифонией. Если явственно слышимую музыкальную тему мы называем «горизонтальной», то вызванный ею чисто психологический эффект, слушательская интерпретация этой темы есть полифония вертикальная, звучащая в *неявственно* слышимом пространстве, которое оказывается элементом пространства слышимого, написанного нотами. Мы исходим из того, что музыка не только дописывается, но и переписывается слушателем. Вертикальная полифония есть результат рефлексии на столкновение и переплетение разных мотивов.

Музыкальное произведение тоже признает «рампу», такую границу, за которой начинается свобода «зрителя». В модернизме рампа разрушена, а отсюда и другая музыка (так же, как и другой театр): то, что мы тут называем «вертикальной полифонией» включено композитором в произведение. Как футуристы выходили на улицы города, превращая реальные дома в декорации, так модернист композитор музыкальным пространством своего опуса хочет охватить (поглотить?) интерпретаторскую свободу слушателя, то есть «вытаскивает» тем самым зрителя на сцену; а отсюда и усиление роли полифонии, спорящих голосов. Спор как дописывание или переписывание музыки включен в самое произведение.

Адриан Леверкюн разрушил классическую музыку тем, что трансформировал «сценическую площадку»: он разрушил, если так можно выразиться, «четвертую стену», он разрешил толпе смешаться с «актерами», с музыкальными звуками... Зрительская интерпретация стала элементом «представления», так называемая *серьезность* которого,

⁸⁰ Там же.

естественно, нарушилась. Отсюда и «хохот ада», о котором говорит Томас Манн; отсюда и очень тонкое, но, все-таки, *опошление*, снижение того романтико-поэтического начала, посредством которого музыка отстранялась от «пошлости», от непрошенных, занижающих ее интерпретаций...

Искусство Адриана Леверкюна «делать одинаковое неодинаковым» имело своей предпосылкой двадцатое столетие, «все смешавшее в доме Облонских». (Прототип Леверкюна Фридрих Ницше жил, как известно, в девятнадцатом столетии, но что это меняет в романе, посвященном новейшему искусству?). Дьявольское начало Леверкюна заключалось не в нем самом (у Томаса Манна с дьяволизацией Леверкюна ничего не вышло), а в его музыке, которая пригласила дьявола в себя, отказалась от того, чтобы предоставить его самому себе, как в старые добрые времена загодя отфильтровывая возможные реакции на музыку, загодя проектируя вертикальную полифонию и, разумеется, стараясь оставить дьявола пошлости за пределами искусства. Изменив себя, музыка изменила себе и об этом роман Томаса Манна, об этом музыка Леверкюна, всячески благоволившего этой новой балаганности, этому, так сказать, «русскому футуризму» в музыке. Идеальный прототип Леверкюна в русской культуре Александр Блок, который остро чувствовал надвигающийся ужас этой новой балаганности и, не любя ее, в тот же самый момент, ускорял ее приближение... Чего стоит одна «Незнакомка», в пронзительном лиризме и грусти которой так явственно слышится леверкюновский хохот ада...

Бахтин тут не составлял исключения. «Монологиста» («классического» автора) Достоевского он превращает в модерниста, но каким образом? Он *входит* в него на правах читателя, получившего новые права... На правах читателя, который точно знает, что наступила «революция» и теперь, стало быть, *все равны*... Такое же отношение у Бахтина и к науке, средствами которой он решил подойти к Достоевскому (лучше сказать: войти в Достоевского). Наука тоже стала жертвой «революции» (речь тут идет не о «социалистической революции», разумеется). Одним словом – типичный революционный парадокс: декларируя равенство, позать ужасное неравенство; делая все одинаковым, сотворить сплошную неодинаковость. В работе Бахтина нет ни одного понятия, которое не сопровождалось бы смехом ада, то есть не имело бы своего собственного опровержения. В самом деле, вот несколько примеров (все курсивы принадлежат Бахтину):

«Мир Достоевского глубоко персоналистичен»⁸¹.

«Мир Достоевского глубоко плюралистичен»⁸²;

⁸¹ Там же, 10

«Что касается вихревого движения, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кинороман»⁸³.

«Отсюда же катастрофическая быстрота действия, «вихревое движение», динамика Достоевского»⁸⁴.

«Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени»⁸⁵.

«Таким образом, в плоскости современности сходились и спорили прошлое, настоящее и будущее...»⁸⁶.

«Мы не видим никакой надобности особо говорить о том, что полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом...»⁸⁷.

«*Релятивизуя* все внешне устойчивое, сложившееся и готовое, карнавализация с ее пафосом смен и обновления позволила Достоевскому проникнуть в глубинные пласты человека и человеческих отношений»⁸⁸.

О князе Мышкине:

«Его личность обладает особою способностью релятивизовать все, что разъединяет людей и придает ложную серьезность жизни»⁸⁹.

«Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники и праведники...»⁹⁰.

«Но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа»⁹¹.

«Если же мы поставим вопрос о тех внехудожественных причинах и факторах, которые сделали возможным построение полифонического романа, то и здесь менее всего придется обращаться к фактам субъективного порядка, как бы глубоки они ни были»⁹².

⁸² Там же, 31

⁸³ Там же, 17

⁸⁴ Там же, 34

⁸⁵ Там же, 33-34

⁸⁶ Там же, 103

⁸⁷ Там же, 81

⁸⁸ Там же, с.194

⁸⁹ Там же, с.203

⁹⁰ Там же, с.31

⁹¹ Там же, с.32

⁹² Там же.

«Сама эпоха сделала возможным полифонический роман. Достоевский был *субъективно* причастен этой противоречивой многоплановости своего времени...»⁹³.

«Нельзя... усматривать, например в Девушкине или Голядкине гоголевского героя плюс самосознание»⁹⁴.

«...примитивно еще и сознание Девушкина. Ведь в конце концов это Акакий Акакиевич, освещенный самосознанием, обретший речь и «вырабатывающий слог».

Одним словом: Михаил Бахтин всегда велик в искусстве *делать одинаковое неодинаковым*. Как и Андрей Белый, впрочем:

...не переносите пыхтения ваших тяжелодумий на мой символизм, которому девизом всегда служили слова Ницше: «Заратустра плясун... .. бойтесь полемики со мной; всегда могу укутить со стороны вполне неожиданной; ...ибо мировоззрение мое для вас весьма туманная штука: оно... пространственная фигура, имеющая одну вершину, многие основания и явно совмещающая в проблеме имманентности антиномию дуализма, но - преодоленного в конкретный монизм»⁹⁵.

Вот эта «антиномия дуализма», преодоленного в конкретный монизм, и есть противоречие, постоянно живущее в каждом предложении Бахтина... Причем, формула эта настолько замысловата, что ее очень легко перевернуть без малейшего покушения на общий ее смысл: имманентность конкретного монизма, преодоленного в антиномию дуализма... Или: мировоззрение мое для вас весьма туманная штука, ибо оно пространственная фигура, имеющая много вершин и одно основание... Дело в том, что в этой модели в роли самого реального компонента выступает именно туман, так что выражение «туманная штука» не есть метафора... Это дефиниция той (эфирной) материи, из которой сама эта модель соткана. В сущности, это тот самый шеллингианский *субъект*, «который в привлечении *себя* становится другим», это и *образ* Пастернака тоже...

«Мировоззрение мое для вас весьма туманная штука»... А почему? Потому что это мировоззрение Бездны, в бесконечных просторах которой всякая ясность категорически исключена. В силу чисто пейзажной специфики Бездна может обернуться адом, а может обернуться и небесами, облачные пейзажи которых – идеальное зрелище для художника-символиста... Вот так и Бахтин: давая две противоположные, взаимоуничтожающие друг-друга характеристики,

⁹³ Там же.

⁹⁴ Там же, с.58

⁹⁵ Там же, с.187-188

он *лепит облако*, очерчивая контур проблемы, которая сама по себе – клубящийся пар... Это прекрасно работает в системе искусства, но не может работать в системе научного знания.

А.Белый о своем читателе:

...он, например, ткнет в одну из проекций моей фигуры мысли и радостно поймает с поличным:

- Ага, - вот он у него где, мистический квадрат!

А я, диалектически перебежав по моей четырехгранной пирамиде, основание которой - квадратно, а бока - треугольны, я ткну в спину треугольником научно-позитивного мировоззрения...⁹⁶.

И эта быстрая перебежка, и тычок в спину, и даже самоё научно-позитивное мировоззрение - явления воображения, явления мысли, которая принципиально туманна, театрально-метафорична, сама собою любит в зрительном зале зрительного зала....

...в этом символизме от музыки, от гераклитовского 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 моего⁹⁷.

Обращают на себя внимание слова о «всяческом трансформизме». Ну что тут будешь делать? Читаешь фразу, а она лишь *трансформация* прямо противоположной мысли. Она есть зеркало, переворачивающее идею справа налево, в ней звучат два разных мотива. Но ведь это тоже - чистейшей воды символизм, чистейшей воды символистская проблема. Очень интересно писал О.Мандельштам:

Русский символизм жив. Русский символизм не умер. Пифон клубится. Андрей Белый продолжает славные традиции литературной эпохи, когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана «Прага», воспринимался

⁹⁶ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий*. Chicago 1966, с.189

⁹⁷ Там же, с.190 А теперь послушаем Давида Бурлюка: «...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.» (Ольга Розанова. *Основы Нового Творчества и причины его непонимания*, в: Русский футуризм..., с.230).

как мистическое явление, двойник, и порядочный литератор стеснялся лечь спать, ненакопив за день пяти или шести «ужасиков»⁹⁸.

Мистика двойничества связана с «ужасом» не случайно: сознание, имеющее дело с самим собой, изолированное от мира, теряет способность отличать реальное от фантастического; все в результате, становится страшным, сознание пугает себя своими собственными призраками. Мандельштам знал, о чем говорил; как поэт он тоже жил этим внутренним театром.

Бахтин:

Эпитет «жестокий талант»... имеет под собою почву, хотя и не столь простую, как она представлялась Михайловскому. Своего рода моральные пытки, которым подвергает своих героев Достоевский, чтобы добиться от них слова самосознания, доходящего до своих последних пределов, позволяют растворить все вещное и объектное, все твердое и неизменное, все внешнее и нейтральное в изображении человека в сфере его самосознания и самовысказывания⁹⁹.

Жестокость таланта обусловлена тем, что самосознание становится *самовитым* и теряет на себя управу. Дойдя до пределов благодаря своей *самовитости*, оно доходит до *беспредела*, до *ужаса*... И, между прочим, именно тут, вот в *этом* пункте Федору Михайловичу Достоевскому очень важно быть вполне «традиционным» писателем: в самом деле, о каких моральных *пытках* может идти речь, если нет боли? Значит ему очень важно, чтобы его герои были бы из плоти и кости, а не чистые «самосознания», иначе - что им боль? Если бы и герой Достоевского был «Заратустра плясун», кто бы заметил, что Алена Ивановна и сестра ее погибли под топором, Раскольников пошел на каторгу, в Настасью Филипповну был воткнут нож, Кроткая выбросилась из окна... Если бы слово Достоевского обладало той самовитостью, какую ему приписывает Бахтин, то оно, выбросив героя из его материальной оболочки, должно было бы потерять всякую чувствительность, а вместе с нею и чисто моральный¹⁰⁰ аспект, вне которого Достоевского просто не существует. Достоевский же, прежде всего, был писателем-моралистом. Открытый им релятивизм был

⁹⁸ Осип Мандельштам. Андрей Белый. Записки чудака. Берлин, 1922 г., в: Собр.соч. в 2тт, т.2, Москва 1990, с.292

⁹⁹ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.62

¹⁰⁰ Как бы сказал Д.Бурлюк: «Чисто анекдотический аспект: горы, дома, лес...».

следствием его последовательности, жесткой логики. Эмоционально же он был на стороне «Бога»...¹⁰¹

В главе своей книги «Эрос невозможного», названной «Философ у зеркала», А.Эткинд пишет:

Если для Лакана прообразом универсального человеческого отношения «я – другой» является отношение аналитика и пациента, то для Бахтина... ..отношение автора литературного произведения и его героев. Автор (например, Достоевский) - я; герой - (например, Раскольников) для автора - другой. Мир автора населен героями, и через них... автор выражает все, что хочет сказать¹⁰².

Вряд ли Бахтину понравилось бы такое утверждение: «А где же полифония?» Спросил бы он Эткинда. Этак-то у кого угодно – «мир автора, населенный героями и через них он высказывает свое». А где же коперниковский переворот? Идея-то Бахтина прямо противоположная: герои существуют *сами по себе*, говорят и делают, что хотят; если бы мир автора был *их* миром, то не было бы и переворота.

Переворот совершают не герои, переворот совершает сознание как таковое, борясь с сознанием *авторских* героев. Это сознание так и заявляет: хватит, намаялись мы с этими отцами-авторами, что только в голову им не взбредет, то мы и делаем! Больше этого не будет. Переворот совершенно футуристический: сознание хочет быть *самовитым*, оно объявило о своей непринадлежности «богу», объявило о своем родстве с бездной Бёме. Оно забыло, что новое появление «бога», то есть «режиссера» запрограммировано самой бездной. И как бы Бахтин ни старался уйти от Достоевского-автора, у него ничего не получается. Но ему и не надо, чтобы «получалось». Как это ни парадоксально звучит, но в ситуации с Достоевским важен не Достоевский, а сам Бахтин. Если уж мы упомянули Фрейда, то заметим мимоходом, что ученый восстал на самого Бога, на религию, он решил вырвать человека из «рук» всемогущего владыки. И что же осталось у него в руках? Что ему удалось вырвать из рук владыки? Только *часть* человека, его *пол...* Бахтин решил освободить героя от писателя, и что же он освободил? Самого себя, создав, в конечном итоге, вполне консервативную работу по толкованию Достоевского. После первой «революционной» части с ее радикальными лозунгами, он делится вполне «солидными» трактовками, в которых нет ничего

¹⁰¹ В свете всего сказанного выражение «жестокий талант» кажется нам вполне «бахтинским». Талант как бы не зависит от своего носителя. Хочет, будет жестоким, захочет будет помягче...

¹⁰² Александр Эткинд. *Эрос невозможного...*, с.403

«вызывающего»... Правда, Бахтин рассказал нам о себе, о своей жизни, рассказал, ссылаясь на Достоевского, превратив самого себя в этого другого...

Но так и Фрейд, рассказами о своих пациентах рассказал нам о себе, о своем восстании против «бога», который решил отнять у него, у Фрейда, его сексуальную свободу (теперь, после новейших биографических исследований мы знаем, что свобода эта была *безгранична*, воистину *самовита*). Одним словом, Бахтин превратил романы Достоевского в свою друидову рощу; он отпустил на волю *свое* сознание, и оно рассказало нам о своем носителе гораздо больше, чем о самом Достоевском...

А.Белый:

...это «я» уже с семи лет знало... что никакое «я» по прямой линии не выражаемо в личности, а в градации личностей, из которых каждая имеет свою «роль»; вопрос о режиссуре... в течениях контрастов и противоречий «я» в личностях... вырос отсюда¹⁰³.

Личность склонна к разбеганию; это всегда несколько личностей и известный «монархизм» в структуре человеческого я неизбежен. Сознание повторяет бемевскую бездну: как из этой бездны неизбежно появился Бог, так появляется «режиссер» из кипящего и бурлящего сознания, которому не справиться с анархией своих элементов. Достоевский Бахтина родился из пучины его, Бахтина, сознания; образ Достоевского сыграл роль «режиссера», организовавшего грандиозный спектакль о жизни Бахтина. Не так ли образ Великого Инквизитора родился в мозгу Ивана Карамазова с тем, чтобы подчинить разбегающиеся элементы, и тем самым создать Ивану его собственный образ богоборца, не признающего Бога на том основании, что Ему все изменили и перекинулись к дьяволу? По отношению к Федору Михайловичу Достоевскому образы и Инквизитора и Ивана – это *он сам*. Это *он*, Федор Достоевский веря, что есть Христос, ничего не может поделать с мыслью о полной Его беспомощности. Все в руках черта, черт бы его побрал...

А. Белый:

Эллис... пытался меня уверить, что у меня есть двойник - черный профиль, который он видел. Однажды, прибежав ко мне, Эллис уселся над книгой, поджидая меня; вдруг ему показалось, что в полуоткрытую дверь шмыгнул черный контур (мой черный контур), и перепуганный Эллис убежал..., забыв закрыть дверь...¹⁰⁴.

¹⁰³ Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.11

¹⁰⁴ Николай Валентинов. *Два года с символистами...*, с.38

Видно же, что Белому идея Эллиса очень приятна: ну как же, у Белого тоже есть свой «режиссер», свое второе я, да еще такое романтическое.

Валентинов:

После смерти Блока... Белый заявит, что напрасно написал статью, что сделал это под влиянием «черного контура, овладевшего моими поступками и в припадке боли и полемической злобы». Что же он написал, толкаемый этим «черным контуром»? ¹⁰⁵.

Лучше спросим Раскольников, что он сотворил, толкаемый *своим* черным контуром. А что сотворил Иван Карамазов, толкаемый и чертом и Инквизитором и всеми замученными младенцами вместе взятыми?.. Самовитое сознание, уничтожая монархию своего носителя, проповедует демократию, охотно приветствуемую двойником этого сознания, тут же и выступающим из тьмы. Вот почему Достоевский боялся «свободы», он знал, что свобода никогда не приходит одна, она всегда приводит с собою черта...

Валентинов:

Мне как-то попала в руки, обшитая кружевами дамская черная маска. Я несколько дней надевал ее и смотрел на себя в зеркало; получалось два человека: я и еще кто-то, будто я и не я. Это раздвоение очень интересно.

- Для чего вам нужны эти эксперименты?

- Как для чего? Чтобы выходить из границ обычных состояний нашего сознания, их расширять, лучше постигать наш внутренний мир, и мой, и других людей. Ведь в этом мире множество всяких шепотов, нюансов, шорохов, образов, неожиданностей и неизвестностей... ¹⁰⁶.

Вот именно, столько шорохов и каждый имеет свое право на существование, пусть цветут все цветы. Шорохи и нюансы складываются в образ (в красочные пятна Бурлюка), с которым у любителя приключений завязываются весьма необычные отношения.

Валентинов:

Летом 1900 г. Вл.Соловьев уехал на юг, в имение князя С.Н.Трубецкого, откуда до самой кончины... посылал брату на хранение запечатанные пакеты. После его смерти пакеты были братом вскрыты и поразили М.С.Соловьева своим содержанием. Вл. Соловьев сообщал, что, подобно Иисусу в пустыне, он изо дня в день искушается дьяволом: днем дьявол

¹⁰⁵ Николай Валентинов. *Два года с символистами...*, с.76

¹⁰⁶ Там же, с.102

ходит за ним по пятам и смеется, а ночью садится около его кровати, ведет с ним долгие возмутительные беседы. В записях Соловьева находилось и описание внешности дьявола, и детальная запись всего, что дьявол ему говорил. Эти записи М.С.Соловьев и его жена решили сжечь...¹⁰⁷.

Кое-что они, конечно, сожгли, но главный «протокол» - остался. Это разговор Ивана Карамазова с чертом. Ведь совершенно очевидно, что черт старался уверить Ивана Карамазова (а с ним, пожалуй, и самого Федора Михайловича) в том, что у него, у Ивана, есть *свой* режиссер и нечего сему сопротивляться, а лучше с ним беседовать, брать, так сказать, «режиссерские уроки Станиславского».

Ведь то, что *должно быть раскрыто и охарактеризовано*, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания...

Но проблема в том, что сознание (оно же *воля* героя) отчуждено от героя, оно стало самовито, оно теперь само по себе. О каком «последнем итоге» тут может идти речь? Ведь сознание само стало героем, и у этого героя нет ни определенного бытия, ни твердого образа. Так называемый «последний итог» прекрасно знает о себе, что он есть *предпоследний* итог, потому что бездна находится в постоянном движении, она полифонична и каждую минуту рождается новая композиция... Так что, то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано никогда не будет раскрыто и никогда не будет охарактеризовано *до конца*, потому что оно не *должно* быть раскрыто и охарактеризовано без позволения режиссера; а режиссер и сам не уверен, что через минуту он не растворится в бездне. Инквизитор и рад бы сжечь Христа, да *не может*, потому что не уверен в своих режиссерских полномочиях; Христос и рад бы все изменить, да *не может*, потому что и у него нет никакой реальной власти... Достоевский и рад бы сказать свое последнее слово, да не может, потому что добро чревато злом, а зло чревато добром и вообще концов не сыщешь... А отсюда и все эти *достоевские* «про» и «контра», решительно во всем, о чем бы ни заходила речь.

Бахтин:

...теми элементами, из которых слагается образ героя, служат не черты действительности - самого героя и его бытового окружения, - *но значение этих черт для него самого, для его самосознания*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Там же, с.169

¹⁰⁸ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.55

Это как раз то, о чем мы говорили: сознание режиссирует самое себя, отождествляя своего носителя с собой. Оно «клубится»; героя как такового нет, но есть *самовитость* его сознания-воли, занятой собой, своим бурлением и последнего слова о себе не имеющей, потому что само понятие последнего или первого есть понятие действительное в системе времени, а времени нет, но только в нем может быть зафиксирована финальность суждения. Каждый герой в такой же степени калиф на час, как и навсегда...

Ведь то, что *должно быть раскрыто и охарактеризовано*, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания...

Такого «последнего» итога нет и быть не может, потому что самосознание, по Бахтину, бесконечно, оно не заковано ни в какие формы!

Н.Бердяев: «Отверженность я переживаю как отвержение мной. Я извергаю, а не меня извергают»¹⁰⁹.

Это голос «режиссера», рожденного бездной Бёме, но, в конечном-то итоге, это голос самой бездны. И сколько неуверенности в этой уверенности!

Бердяев:

...я с необычайной остротой поставил перед собой и пережил проблему личности и индивидуальности, – прервем на секунду философа; личность и индивидуальность поставила перед собой проблему личности и индивидуальности; сконструировала себе двойника! – Это была не только проблема моей философии, но и проблема моей жизни. ...Я никогда... не хотел подчиниться власти общего, общеобязательного... Я всегда был за исключение, против правила. В этом проблематика Достоевского, Ибсена была моей нравственной проблематикой... Поэтому у меня всегда была вражда к монизму, к рационализму, к подавлению индивидуального общим, к господству универсального духа и разума, к гладкому и благополучному оптимизму. Моя философия всегда была философией конфликта. И я всегда был персоналистом¹¹⁰.

Как хорошо, но как странно: я всегда был персоналистом, у меня всегда была вражда к монизму и к господству универсального духа и разума... И что остается в результате смешения всех этих

¹⁰⁹ Николай Бердяев. *Самопознание. Опыт философской автобиографии*. Москва 1991, с.98

¹¹⁰ Там же, с.99

противоборствующих сил и воинственных настроений? И к монизму вражда, и к универсальному духу вражда, и к разуму вражда, а к чему не вражда?.. К своему я? Но ведь оно *склубилось* в то, что оно есть из паров монизма и универсализма, и духа и бездуховности, и индивидуального и общего, и разума и глупости, ну и так далее до бесконечности... Бердяев даже не замечает как из его слов складывается «режиссер», «черный контур», насмешливыми клубами колеблющийся вокруг говорящего...

Бердяев:

Примат бытия над свободой приводит к детерминизму и к отрицанию свободы. Если существует свобода, то она не может быть детерминирована бытием¹¹¹.

Конечно, потому что свобода, о которой говорит Бердяев – самовита, *она и есть бытие*. Если же признать бытие, то придется ограничить сознание, а такого рабства никакой свободный человек не потерпит!

Как истинное дитя своего времени, Бахтин выразил то, что составляло самое суть этого времени, и именно поэтому его книга на самом деле не столько о Достоевском, сколько о полифонизме сознания, о сознании как контрапункте: это книга о двойственном характере всякого суждения, о двойственном характере всякой формы, о двойственности самого бытия и, в конечном итоге, о двойственности самой этой двойственности...

Ибо не только две бездны Мити, но и две бездны отцов-пустынников - бездна веры и бездна неверия, созерцаемые в один и тот же момент, и две соприкасающиеся правды - мимо идущая земная и правда вечная старца Зосимы... - раскрывают нам всю диалектическую игру противоположностей, провозглашенную и тезисом и антитезисом, олицетворенных в живых образах, в героях романа: эти «две бездны» и «две правды» раскрывают нам самого автора романа¹¹².

Теория полифонии открывает нам автора полифонии - всю диалектическую игру его *сознания*.

Бельй: «Так бы и определил мой *игровой* подход к христианству; повторяю: *играл я всерьез*». Вот и Бахтин, он «играет всерьез» с романами Достоевского, но *играет*. Он символист и занят *собой*, своим *третьим*, своим свободным я, в котором все противоречия совершенно свободно уживаются. Таков механизм интериоризации им

¹¹¹ Там же, с.101

¹¹² Михаил Бахтин. *Проблемы...*, с.90

«другого». Не случайно же через увлечение неокантианством прошли почти все выдающиеся деятели русского символизма. Именно в неокантианстве они могли найти философский базис для своей безграничной внутренней свободы, той самой, которую на разные лады, в разных манерах, но в одном философско-содержательном диапазоне воспевали представители русского модернизма:

Мышление уже не выступает у Когена как связывание воедино многообразия, доставляемого чувственностью, оно выступает теперь как порождающий акт, чисто спонтанная деятельность, не имеющая вне себя ничего, что не было бы положено ею самой¹¹³.

Сравним это с Бахтиным: «В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одной из черт его целостного образа, здесь, напротив, *вся действительность становится элементом его самосознания.*»¹¹⁴.

У неокантианца Когена вне мышления нет ничего, что могло бы существовать независимо от этого мышления; у Бахтина вся действительность поглощена самосознанием, стала его *элементом* (!).

Все то, что автор-монологист оставлял за собою... Достоевский отдает своему герою, превращая все это в момент его самосознания.¹¹⁵

Бахтин не может выговорить того, что ему очень хочется сказать. Ведь видно же, что на деле он говорит следующее: превращая «все это» в чистое сознание, в бёмевскую бездну:

Главные герои Достоевского действительно в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова¹¹⁶.

Быть субъектом слова, значит или быть самим словом или быть его значением. Это именно то, о чем мы говорили выше: слова-субъекты, варясь в полифонической бездне Бахтина, образуют силуэты

¹¹³ П.П. Гайденко. *Принцип всеобщего опосредования в неокантианстве марбургской школы*, в: *Кант и кантианцы. Критические очерки одной философии*, Москва 1978, с.22

¹¹⁴ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.55

¹¹⁵ Там же, с.60

¹¹⁶ Там же, с.7

героев, силуэты «режиссеров-постановщиков»... Полифонически двоящиеся на две символические половинки - на Вл.Соловьева и его собеседника в пустыне... Вспомним пастернаковскую идею о качествах, которые *субъективны*; поэт это не существо, а качество. Герой это не существо, а качество.

П.Гайденко:

...проблема данности, игравшая важную роль в теории познания Канта, неокантианцами снимается. Деятельность логического субъекта не ограничивается у них больше никакой данностью, - к этому приводит неокантианский пересмотр трансцендентальной эстетики Канта ¹¹⁷.

У неокантианцев «логический субъект», у Бахтина – герой в качестве «субъекта собственного слова» (какое прекрасное определение «самовитого слова!»). Мы помним его рассуждение о «целостном аспекте», то есть о таком *аспекте*, который, в то же самое время, является *целым*. Аспект, являющийся целым есть фантомное явление; словесное образование, фигуры не имеющее:

«Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим...»¹¹⁸. Чтобы стать «бесконечно малой» и в то же время сохранить глобальность всеобщего герою надо пережить *трансфигурацию*, стать субъектом слова (голосом), имматериализоваться, трансформироваться в «аспект», в «бесконечно малую», ибо, как оно и должно быть, - «данность исчезает». Одним словом, все, как у неокантианцев:

Вторым шагом стала новая интерпретация реальности и существования посредством понятия бесконечно малого ¹¹⁹.

Это с одной стороны, но с другой, как мы уже говорили, бесконечно малое равно бесконечно большому. Невидимый, а только слышимый герой обладает *неслышанными* и *невиданными* возможностями:

Согласно Канту, субстанция относится к движению, только к движению, а вовсе не к мышлению. Она характеризуется как предварительное условие только движения. И для движения она является лишь предварительным условием. Но само движение впервые развертывает многообразие того, что

¹¹⁷ П.Гайденко. *Принцип всеобщего опосредования в...*, с.223

¹¹⁸ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.62

¹¹⁹ П.Гайденко. *Принцип всеобщего опосредования в...*, с.223

согласно обычному словоупотреблению принимает вид бытия. Это мнимое бытие есть скорее бытие движения ¹²⁰.

Белый:

Мир звуков был совершенно адекватен мне, и я – ему; бытие и сознание были одно и то же; если религия, искусство, науки, правила, быт были чем-то все еще мне трансцендентным, к чему я подыскивал, так сказать, лесенки, к чему мне надо было взобраться, то музыку переживал я имманентно своему «Я»...; ...летай, как хочешь – вверх, вниз, вправо, влево в этом звучащем пространстве я был и бог, и жрец... ¹²¹.

Вспомним Бердяева: у него свобода то же самое, что и «движение» у Когена. А посему бытие принимает «вид свободы»; не свобода мимикрирует под бытие, а бытие под свободу. Сначала моя свобода, потом все остальное. Власть свободы санкционирована ее субстанциальностью; субстанция есть ее «предварительное условие».

Движение *мимикрирует* под бытие или бытие мимикрирует под движение? Стоит ли удивляться тому, что у Бахтина время движется так быстро, что стоит на месте:

Динамика и быстрота здесь (как, впрочем, и всюду) не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота - единственный способ преодолеть время во времени ¹²².

С помощью временного понятия «быстрота» Бахтин преодолевает понятие «время». Он не замечает этого противоречия по той простой причине, что стремительное движение у «его» Достоевского совершается как в пределах субстанциального движения, так и в пределах мимикрирующего под это движение («мнимого») бытия. Время у Бахтина принципиально (субстанциально?) двойственно.

¹²⁰ Там же, с.228

¹²¹ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий...*, с.183

¹²² Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.34

Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешащие ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина... (В.Н.Терёхина. *Только мы - лицо нашего времени*, с. 13) Эти слова принадлежат В.Маяковскому.

«Мне кричали:

- А почему у вас на лбу аэроплан? Отвечал:

- Это знак всемирной динамики». (В.Каменский. *Путь энтузиаста...*, с.356)

А.Белый:

... догматов у меня не было, ибо я символист, а не догматик, то есть учившийся у музыки ритмическим жестам пляски мысли, а не склеротическому пыхтению под бременем несения скрижалей ¹²³.

Но так же и Бахтин: выступая против «догматов» и «монизма», столь нелюбезных сердцу Белого и Бердяева, он противопоставляет этим силам *полифонию* - богатую движением *пляску мысли*.

Л.И.Филиппов:

Бросая взгляд на современную ему науку, А.Белый... считает невозможным построение мировоззрения, основанного на научном знании ¹²⁴.

Такое мировоззрение Белого обусловлено тем, что он был «символистом», то есть - учился у *музыки* ритмическим жестам *пляски мысли*.

Выход из создавшегося положения А.Белый видит в построении теории знания как введении в миропонимание, в создании науки о науках, в гносеологии. Вопрос о построении мировоззрения переносится, таким образом, в область кантианской теории познания ¹²⁵.

Вообще-то, похоже на то, что почтенный Иммануил Кант к этой «гносеологии» не имеет никакого отношения. Наука о науках дело хорошее, но науки в такой науке не нуждаются, ибо наука есть то самое «пыхтение», то самое «несение скрижалей», которому Белый противопоставляет весело пляшущего Заратустру. *Тяжелой* науке Канта русский символист противопоставляет *веселую* науку (Ницше?). В самом деле:

На этом пути А.Белый... стремится преодолеть фиксированный Кантом разрыв между чувственным созерцанием и рассудочным познанием ¹²⁶.

И мы отлично знаем, почему Белый хочет *преодолеть этот разрыв*: для него «чувственное созерцание» есть то «третье», та

¹²³ Андрей Белый. *На рубеже двух столетий...*, с.187

¹²⁴ Л.И.Филиппов. Неокантианство в России, в: *Кант и кантианцы. Критические очерки одной философии*. Москва 1978, с.312

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Там же.

«индивидуальность», которая томится и страдает под личиной «обстояния», под тяжестью рассудочно-рационального бытия, «личности»... Если Кант хочет преодолеть этот разрыв, «пыхтя» и «надрываясь» под скрижалями все того же докучного «знания» - символа причастности к миру иному, внешнему, то Белый хочет преодолеть этот разрыв, не покидая пределов своей «индивидуальности», своего сокровенного «я». И надо сказать, что Бахтин тут совершенно на стороне Белого: «...в мышлении Достоевского нет генетических и каузальных категорий».

При этом, заметим, речь идет об «отвлеченном мировоззрении» Достоевского. Написать такое можно было только в одном единственном случае: держа в уме «А я, как и Штейнер, волил конкретного преодоления всяческого рационализма...»¹²⁷. Преодоление «всяческого рационализма» возможно в области интимно-внутренних переживаний, в области дневных снов, той сновидческой свободы, только при которой и возможна «пляска мысли». Вот эту интимную сторону своего я, его неуправляемую глубину Белый решил охватить каким-то общим принципом. И тут на помощь ему пришло неокантианство.

Л.И.Филиппов:

Но звено, соединяющее эти роды деятельности сознания, А. Белый видит не в законах мышления, а в разработанном неокантианцами понятии ценности. Связь между главным познавательным принципом (формой) - причинностью и другими формами познания А.Белый трактует как нормативную. «Ценность, нормирующая познавательную деятельность, делает возможным то, что категорический императив познания есть неизбежная предпосылка познания»¹²⁸.

Таким образом предпосылкой познания является внутренний порыв, внутренняя энергия «индивида», его субъективное желание; недаром автор статьи совершенно справедливо констатирует:

Вытесняя все другие разработанные в неокантианстве «предельные понятия»..., - ценность перестает вместе с тем быть гносеологическим понятием, она превращается в эмблему эмблем, в символ¹²⁹.

А как же иначе? Ведь если «ценность» будет *гносеологическим* понятием, это будет значить только одно: кроме интимно-внутреннего импульса, кроме «игры» свободного сознания, в это понятие должны

¹²⁷ Андрей Белый. *Почему я стал...*, с.44

¹²⁸ Л.Филиппов. *Неокантианство в России...*, с.312

¹²⁹ Там же.

будут входить ненавистные элементы «обстояния», внешнего «несвободного», «нетворческого» мира. Тут уж не до «пляски», не до летаний туда и сюда музыкально-звуковой монады, тут придется «попыхтеть под скрижалями».

И вот Филиппов приступает к анализу понятия «символ» по Белому: «Во-первых, символ есть последнее предельное понятие»¹³⁰. Может быть, Белому хочется, чтобы это было именно так, но уж коли ценность не есть гносеологическая категория, то, хоть она и вытеснила все предельные понятия, очевидно, что от этого она не стала «последним», окончательным понятием, поскольку уходит в интимную глубину «я», в глубину «индивидуальности», то есть в такую *беспредельность*, в такую внепонятийную глубину, где понятие «предела» просто не работает; так что «ценность» тоже теряется, тоже становится беспредельным понятием, неуправляемым, всегда может перейти в собственную противоположность. Как раз именно в «символизме» понятие всегда «актуально предпоследнее». Эта *трансфигуративность* понятия и нашла свое выражение в определении «символ». Символ есть *состояние*, такое состояние понятия, в котором оно принципиально неустойчиво, трансфигуративно. Отсюда и важность термина «ценность» для Белого; ценность понятия меряется не его логическими характеристиками, а чистой аксеологией, то есть... ценностью! Субъективным (интимно-субъективным, *несказанным*) отношением к понятию.

Трансфигуративность понятия, о которой сказано выше, нашла свое выражение в рассуждениях Бахтина о герое, за которым хотя и остается последнее слово, но *он всегда может его изменить*. Это значит, что само понятие «последнего слова» есть *символ*, оно трансфигуративно. Между прочим, этой нашей идее априорной «предпоследности» понятия у Белого ничуть не противоречит следующий пункт в рассуждениях Филиппова:

Во-вторых, символ есть всегда символ чего-нибудь; это «что-нибудь» может быть взято только из областей, не имеющих прямого отношения к знанию... в этом смысле символ не есть синтез..., но органическое соединение¹³¹.

Если символ так боится «чего-нибудь» в качестве знания, значит он понимает, что объясняя это «что-нибудь», он и сам станет знанием, элементом гносеологии. А это значит, что проблема «ценности» станет весьма проблематичной, вместе с «ценностью» исчезнет и свобода, отличающая символ от всех остальных понятий. Отсюда и

¹³⁰ Л.Филиппов. *Неокантианство в России...*, с.313

¹³¹ Там же, с.313

«органическое соединение» вместо «синтеза». Органическое соединение – дружеский союз понятий во имя *самой этой дружбы*; тут свобода сохраняет себя во имя свободы, стараясь не подпасть под влияние «бытия», точно так, как учил Бердяев. Синтез же ведь и есть синтез: и свобода и бытие есть синтетическое образование, одно входит в другое и разобраться в этом единстве невозможно, что и учитывает каждый *реалист*, а не романтик...

«То «нечто», что символизируется в теории А.Белого, есть внеположная сознанию жизнь»¹³². Еще бы, конечно, «внеположная», на то и «Заратустра», чтобы *сознание*, со всеми своими гносеологическими («генетическими и каузальными») категориями не смело и близко подойти к бешеному плясуну. Но автор статьи как-то упустил тот момент, что эта «внеположная сознанию жизнь» совершается *внутри* сознания. Заратустра пляшет не на улице (посреди, так сказать, жизни), а в голове у философа, это *огненная пляска мысли*. Автор пишет:

Кантовский механизм познания как конструирование предмета путем наложения формального категориального аппарата на материал чувственного опыта проецируется вовне, в область жизнетворчества¹³³.

Автор статьи не учитывает чисто символистскую систему зеркал. Это самое «вовне» означает не что иное как «вовнутрь»; для символиста область жизнетворчества лежит, как уже говорилось, в самой глубине его «я»; его «я» порождает действительность, его «я» порождает (*творит*) из себя театр жизни, глубина я есть идеальная атмосфера для символа – символа трансфигуративного понятия; нет смысла искать это понятие в «гносеологии», потому что таковая подразумевает вынесение понятия на космический холод реальности, где и испытывается его прочность; недаром автор статьи цитирует совершенно замечательные слова А.Белого:

Если определить смысл ценностью, то падают твердыни теоретической философии, мировоззрение становится творчеством...¹³⁴.

Короче говоря, - мировоззрение есть не *продукт* умственной деятельности, а ее *начало*, причем такое, которое не нуждается в развитии, ибо охватывает собой главный принцип

¹³² Там же.

¹³³ Там же.

¹³⁴ Там же.

познания - ценность. В начале было слово и слово было Бог, и все от него исходит и все в него возвращается. Тут мы опять пришли к «зазеркалью», а вместе с ним и к Голосовкеру, в книге которого есть совершенно поразительный пассаж о человеке, вознамерившемся пройти сквозь философию Канта, в которой, как известно, философ сталкивает свои знаменитые антиномии. Голосовкер дает чисто *символистскую* трактовку знаменитых страниц кенигсбергского философа.

И вдруг его, мыслителя, начинает, как балаганного пьяного Петрушку, бросать из стороны в сторону: он то стремительно падает вниз, то взлетает вверх, как будто мост уже не мост, а какая-то хитрая система танцующих коромысел...¹³⁵.

Оказавшись внутри кантовской философии наш «неокантианец» оказывается в мире... русского символизма: тут и балаган(чик) (Блока-Бахтина?), и *качели* Сологуба, и Заратустра-*плясун* Андрея Белого, и мандельштамовские маятники Фуко, вахивающиеся друг в друга... И, конечно же, обязательное *Зазеркалье*:

Он как бы попался на трюк комнаты из одних якобы волшебных зеркал, где зритель со всех сторон видит только себя и никак не может найти выхода, натываясь повсюду на свое же собственное изображение в холодной гладкой зеркальной стене¹³⁶.

Что же происходит с путником, оказавшимся в «дебрях» кантианской философии? Почему вокруг зеркала, почему вокруг одни отражения?

Ибо Канту известен один действительно чудовищный секрет, равный тайне перстня Соломона, что в разуме нашем таится *иллюзия*, бессмертная сестра химеры, которая рисует действительность там, где нет ничего и, таким образом, рождает непримиримое противоречие между двумя истинами¹³⁷.

Там, где нет ничего! Но это же бездна Бёме, из которой рождается Бог, в нашем случае – «режиссер» по Андрею Белому. Клубится волною кипучей Ничто; вот она тайна символизма. Не только Иммануил Кант, Андрей Белый тоже был в курсе этого страшного секрета:

¹³⁵ Я.Э.Голосовкер Я. Э. *Достоевский и Кант*. Постскриптум, Reprint, с.35

¹³⁶ Там же, с.36

¹³⁷ Там же, с.37

...теоретическая значимость остается только за гносеологией; сама же твердыня знания в своей метафизической форме есть ликвидация твердынь чистого разума; *в результате такой ликвидации мировоззрение как теория переходит в творчество* ¹³⁸.

В результате, «твердыня знания» сильно теряет именно в твердости, она становится текучей, подвижной, *клубящейся*.

Установлен рубеж между бесконечным проявлением догматизма и символизмом. Открыта дорога к золотому горизонту счастья ¹³⁹.

Еще бы! Куда ни глянь - везде отражается собственная мысль, двигаться никуда не надо, все под рукой...

Блок:

Теза: «ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире». Твори, что хочешь, ибо этот мир принадлежит тебе. «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет» (Брюсов). «Я - бог таинственного мира, весь мир – в одних моих мечтах» (Сологуб). Ты - одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе... Отсюда - мы: немногие знающие, символисты ¹⁴⁰.

Что произошло? Освободившись от «исторического откровения», от «материи», чистый динамизм впал в летаргию, в самообожествление. «Материя» же в это время не дремала. От лица мира «истории», мира «материи», отвергнутой интеллектуалами во имя чистой динамики, Владимир Ульянов-Ленин (по выражению Белого – «человек огня и серы») внимательно следил за успехами неокантианства, фиксируя его достижения не без некоего *режиссерского* злорадства по адресу слишком зазнавшегося актера:

В.Ленин про философию Когена:

«Теоретический идеализм, - восклицал Г.Коген... - стал колебать материализм естествоиспытателей и, может быть, скоро уже окончательно победит его»... «Атомизм должен был уступить место динамизму»... «Исчез вчерашний предел нашего знания бесконечно малых частиц материи, - следовательно, заключает идеалистический философ, - исчезла материя (а мысль осталась)» ¹⁴¹.

¹³⁸ Л.Филиппов. *Неокантианство в России...*, с.313

¹³⁹ Там же, с.311

¹⁴⁰ Александр Блок. *О современном состоянии...*, там же, с.337

¹⁴¹ Владимир Ленин *Материализм и эмпириокритицизм*. Полное собрание сочинений, т. 18, Москва 1961, с.299-300

Вот в эту «оставшуюся» мысль и переселяется художник-символист, художник-«идеалист» (он же и герой «Достоевского» в футуро-символистическом манифесте Бахтина).

П.П.Гайденко:

«Движение - все, конечная цель – ничто», - этот афоризм передает смысл неокантианского панметодологизма, а не только его социальной позиции¹⁴².

Такое динамичное отделение духа от материи очень устраивало людей «огня и серы».

М.Бахтин:

... мир Достоевского может представляться хаосом, а построение его романов - каким-то конгломератом чужеродных материалов и несовместимых принципов оформления. Только в свете формулированного нами основного художественного задания Достоевского может стать понятной глубокая органичность, последовательность и цельность его поэтики¹⁴³.

А поскольку «задание Достоевского», каким оно виделось Бахтину, лежало в сфере той самой духовной динамики, которая отрицала власть «материи», то книга Бахтина о торжестве этой самой динамики долго оставалась (материалистами) незамеченной.

С.Рудаков в разговоре с Мандельштамом: «Программа: все это в движенъи. О нем, о движенъи написан «Дант»¹⁴⁴.

Куда «двинули» Мандельштама вскоре по написании «Данта», всем известно: туда, откуда самому Данте удалось-таки выбраться.

Вспомним уже приводимую фразу Давида Бурлока о тех, кто держался за «материю»: «... для таких людей, если они не сделают попытки стать на требуемую точку зрения, искусство наших дней будет фатально непонятно».

В заключение, нам хотелось бы остановиться на статье С.Г. Бочарова «Об одном разговоре и вокруг него».¹⁴⁵ Статья посвящена М.М.Бахтину, которого Бочаров хорошо знал, с которым тесно общался.

¹⁴² П.П.Гайденко. *Принцип всеобщего опосредования...*, с.250

¹⁴³ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.8

¹⁴⁴ Эмма Герштейн. *Новое о Мандельштаме*. Atheneum 1986, с.206

¹⁴⁵ С.Г.Бочаров С.Г. *Об одном разговоре и вокруг него. Новое литературное обозрение*. Москва 1993 № 2.

Статье предшествуют несколько страниц из воспоминаний Р.М.Миркиной, знавшей Бахтина в его молодые годы, когда он жил в Витебске, а потом переехал в Ленинград. Мы нашли чрезвычайно интересной информацию о том, что Бахтин страшно любил публичные выступления, причем эти выступления отнюдь не сводились к научно-популярным лекциям, было и нечто иное, что выдавало в нем глубоко *театрального* человека:

Без участия Бахтина не проходили и очень модные в то время «литературные суды». Заседали «суды» в городском четырехъярусном театре при полных сборах. Михал Михалыч всегда выступал как защитник и всегда выигрывал, за исключением «дела» Веры Мирцевой¹⁴⁶.

Что Бахтин был человеком, несомненно, с сильной театральной жилкой, говорят следующие замечания:

Лекции Михал Михалыч читал прекрасно. Это был прирожденный оратор с очень выразительным, красивого тембра голосом¹⁴⁷.

А вот как описывается одно из его выступлений в Ленинграде, в доме пианистки М.В.Юдиной:

У столика перед слушателями стоял Бахтин в черной длинной пелерине с капюшоном. Вероятно, ему неловко было появиться перед гостями в своем каждодневном потертом, лоснящемся костюме. В пелерине он выглядел довольно странно, но романтично и еще больше походил на князя Мышкина¹⁴⁸.

Как видим, в этом описании есть и вовсе нечто *карнавальное*. Что же касается воспоминаний С.Г.Бочарова, то и в них тема карнавальности весьма заметна, хотя это и не та карнавальность, которую можно сравнить со знаменитыми футуристическими *представлениями*. В своей статье Бочаров старается ответить на вопрос почему Бахтин с такой легкостью ставил чужие имена на своих книгах, причем даже тогда, когда он мог уже совершенно спокойно восстановить подлинное авторство, то есть поставить *свое* имя на книгах, он отказался это сделать. Вопрос, действительно, интересный и Бочаров отвечает на него со всей присущей ему талантливостью исследователя. Он скрупулезен, откровенен, но видно, что внутренне, чисто психологически,

¹⁴⁶ Р.М.Миркина. *Бахтин, каким я его знала*, в: *Новое литературное обозрение*. Москва 1993, № 2, с.66

¹⁴⁷ Там же, с.67

¹⁴⁸ Там же, с.69

принять идею этого «лжеавторства», когда детище своего разума человек отдает другому, пусть и другу, Бочаров не может. Он то и дело называет этот поступок Бахтина «странным». Нам же кажется, что и *это* было частью карнавальной психологии времени, в котором Бахтин пребывал. Одно из предположений Бочарова сводится к тому, что в 1924 году был закрыт единственный независимый научный журнал, где должна была выйти статья Бахтина. Ученый сделал из этого выводы и воспользовался именами друзей для того, чтобы высказать свои сокровенные идеи, невольно подпорченные марксистской приправой. Таким образом он как бы освобождался от ответственности пусть за малую, но, все-таки, ложь.

Из беседы 10.IV. 1974: «Михаил Михайлович, вы бы от своего лица писали иначе?» - «Писал бы иначе».¹⁴⁹ А нам кажется, что у Бахтина, как и у Розанова, было *несколько лиц*. Ему доставлял удовольствие этот «научный» карнавал, это надевание научных масок. Собственно, на это и намекает Бочаров, когда пишет следующее: «Самая же вариативность творчества отвечала глубокой особенности его мышления, о которой сам он сказал в итоговой автохарактеристике: «Моя любовь к вариациям и к многообразию терминов к одному явлению...»¹⁵⁰.

Бочаров воспринимал Бахтина как академического ученого, он не воспринимал его как человека, пропитанного культурой серебряного века, в сознании которого *модернист* (он же – «футуро-символист») пребывал в постоянных «диалогических» отношениях с ученым во вполне серьезном, неигровом («а *играл я всерьез*») смысле слова. Однако, Бочаров слишком тонкий психолог, слишком тонкий специалист, чтобы не уловить именно этот, глубоко игровой момент в «странным» поведении Бахтина:

По-видимому, разгадка в том, что автор ориентировался на «образ автора»; он писал не так, как писал бы от своего лица, - М.М. говорил мне об этом; он писал в полумаске... «Чужие» (работы-В.Д.) строились по правилам игры, имевшим, между прочим, отношение к теоретическим проблемам авторства и чужого слова, которые всю жизнь он исследовал ¹⁵¹.

Вот это «в полумаске» и «по правилам игры» весьма знаменательны! Чем не Андрей Белый со своей черной маской. Бочаров много и интересно пишет о незаконченности работ Бахтина, о многих

¹⁴⁹ С.Г.Бочаров С.Г. *Об одном разговоре и вокруг него. Новое литературное обозрение*. Москва 1993 № 2, с.75

¹⁵⁰ Там же, с.76

¹⁵¹ Там же, с.78

потерянных им рукописях. И этому качеству он находит то объяснение, что Бахтин жил в «чужую» эпоху, налаживать диалог с которой не имело смысла, само время не вдохновляло на завершение работ: доступ в печать им был закрыт. Что это именно так и было, в этом нет никакого сомнения, но, наверное, было и кое-что другое. Вспомним Велимира Хлебникова, который, как известно, постоянно терял свои рукописи, носил их в наволочке, то есть относился к письменному слову без того почтения, с каким к этому слову относится «профессиональный» писатель (Бочаров, например, рассказывает о том, как Бахтин «скурил» на самокрутки большую рукопись своей книги). Хлебников жил в царстве *голосов*, и к своим сочинениям относился как к нотным записям, в которых музыка лишь записывается, но живет она в *атмосфере*, во вселенной. Бахтин жил в друидовой роще и никогда оттуда не выходил. В этом смысле он был сомнамбулой вроде Хлебникова.

В интереснейших воспоминаниях Бочарова есть кое-что, касающееся и полифонии Бахтина. Бочаров затрагивает эту тему по-своему, со своих позиций, но емкость его подхода позволяет и нам угледеть кое-что «свое», *узнаваемое*, в выразительно набросанном портрете знаменитого ученого. Собственно, самого слова «полифония» Бочаров нигде не произносит, но, с нашей точки зрения, оно оказывается ключевым для расшифровки некоторых моментов, о которых речь впереди.

Согласно Бочарову Бахтин постоянно мучился тем, что не был в своих сочинениях искренен, как бы изменил своей вере, нигде не показав своей глубокой любви к Христу. На комплименты Бочарова о «Достоевском» сказал:

Да, может быть... но это все литературоведение (вновь с некоторой гримасой). Это все в имманентном кругу литературоведения, а должен быть выход к мирам иным. Нет, в вышнем совете рассмотрено это слово не будет ¹⁵².

Выше уже говорилось, что работа о Достоевском не есть «имманентное» литературоведение. Как раз наоборот: именно *имманентности* (научности, собственно литературоведения) в этой работе могло бы быть и больше. Книга явно выходит за рамки литературоведения и боль Бахтина за невыход «к мирам иным» как раз и выдает сознательную устремленность автора за пределы «имманентного литературоведения». С точки зрения уже пожилого Бахтина современная ему молодежь (имея в виду поколение Бочарова) не «*предавала*» хотя бы уже потому, что ей нечего было предавать. На себя он смотрел

¹⁵² Там же, с.72

иначе: «Если вы не утверждаете, то это потому, что вы не уверены. А я вилял - туда и обратно»¹⁵³.

Это было не виляние, а двойственность модерниста, маскарадно-артистический подход к действительности требовал умения легко и быстро перевоплощаться, сменять маски. Для Бахтина Христос был одной из карнавальных масок, одной из фигур, возникших в полифонической бездне его сознания. Он упрекал себя за тот самый полифонизм, который открыл в Достоевском, даже не подозревая, что это, прежде всего, был философский портрет Михаила Бахтина. Впрочем, в этом «самонепризнании» тоже был свой «полифонизм»: Бахтин экстраполировал свое я на другого, в такой же степени перевоплощая этого другого в себя, в какой и сам перевоплощался в этого другого («ты еси»).

А.Эткинд:

Достоевский категорически отрицает, что он психолог... Он видел в ней (психологии) лишь унижающее человека овеществление его души», - пишет Бахтин, как всегда, *связывая с Достоевским свои собственные мысли-чувства*¹⁵⁴.

Как видим, Достоевский был *контур* Бахтина, который надиктовывал Бахтину его тексты. В одном из них и наталкиваемся на признание, что Бахтин - против «овеществления души», против «твердых убеждений», он за - пляшущего Заратустру. Он - *полифонист*.

Эткинд:

Главный интерес для самого Бахтина состоял в том, чтобы показать на материале Достоевского глубину трансформаций, которые претерпевает образ человека при переходе от внешней точки зрения к внутренней или наоборот, - трансформаций не столько структурных, сколько содержательных, психологических и даже идеологических¹⁵⁵.

То есть, буквально по Андрею Белому: *жизнетворческих...*

Если исходить из нашей точки зрения на Бахтина как на модерниста, то речь идет о трансформациях именно как «структурном» феномене, причем не при переходе от внешнего к внутреннему, а *внутри* собственно внутреннего. Бахтин мучился тем, что он был модернистом и тут, конечно, ничто не могло его утешить, его интеллектуальная драма была неизбывна. Тут очень показательное его отношение к Христу в

¹⁵³ Там же, с.73

¹⁵⁴ Александр Эткинд. *Эрос невозможного...*, с.406

¹⁵⁵ Там же, с.403

романе Булгакова, как оно описано Бочаровым. Отношение было неровным: от критически-полуснисходительного до приятия.

Говорил, что с богословской точки зрения это все на низком уровне. Но говорил и всерьез о Христе у Булгакова, что это Христос в традиции спиритуалов, средневековых мистиков, последователей Иоахима Флорского, учивших о грядущей эре Святого Духа и новых отношениях человека с Богом, освобожденных от моментов авторитарности и подчинения... Этой связью с традицией спиритуалов и был интересен ему Христос у Булгакова ¹⁵⁶.

Вполне *полифоническое* отношение. Тем же был интересен и Достоевский, герои которого, следуя заветам спиритуалов, освобождались от авторитарности и подчинения. Что герой при этом исчезал, рассмотрению не подлежало. Достоевский как бы превращался в Бога, добровольно уступившего свое первенство, свою власть во имя свободы человека. Это, собственно, все тот же Бердяев, его «свобода выше бытия». Отношение к Бердяеву и вообще к русской философии было тоже полифонично:

Из замечаний в беседах можно было заключить, что новую русскую философию он как-то не очень ценил, она у него проходила больше по разряду «свободного мыслительства», чем философии в собственном смысле. Философию же склонен был понимать как «строгую науку» ¹⁵⁷.

По закону полифонии эта мелодия должна иметь свой «контур», *свою-другую* мелодию.

Впрочем, за подобными оценками вдруг следовало: «Свободное мыслительство - с некоторой точки зрения это и более глубоко» ¹⁵⁸.

Это замечание Бахтина Бочаров комментирует следующим образом:

Такого рода оговорки были очень в стиле М.М. Он ценил оговорку как необходимый корректив, спасающий широту суждения, и владел культурой оговорки ¹⁵⁹.

Но видно же, что это не просто «оговорка», а прямо противоположное суждение, то самое зеркальное переворачивание

¹⁵⁶ С.Г.Бочаров. Об одном разговоре и..., с.72

¹⁵⁷ Там же, с.81

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же, с.81

истины, о котором мы уже имели случай говорить. Корректив, спасающий широту суждения настолько, что оно переходит в свою противоположность, есть не просто корректив, а *противоречие* («контрапункт»). Бахтин - большой мастер контрапункта, его суждение заранее трансформативно и трансфигуративно, то есть - полифонично. Мы уже знаем до какой степени мысль Бахтина была проникнута *Бердяевым*, но, тем не менее, у Бочарова читаем:

О русском мыслительстве есть ядовитые строки в книге «Формальный метод в литературоведении»...

...Слишком легко было отбросить эстетические построения и критические опыты наших самодумов-мыслителей как явно не имеющие отношения к делу ¹⁶⁰.

Это явная *полифония*. Бахтину отбросить Бердяева было не только «нелегко», но и *невозможно*. Он был *персоналист*. Правда, Бочаров так не считает:

Параллелей между ранними трактатами Бахтина и положениями Бердяева или Карсавина можно собрать немало, но надо установить решающий факт: он отклонился от основного русла русской философии начала века ¹⁶¹.

Уклонился? Но ведь, например, «основное русло русской философии начала века» было вовсе не чуждо неокантианству. Кто только из русских философов не прошел через неокантианство.

Как-то на вопрос об отношении к русской религиозной философии он ответил: «Увлекался марбургской школой - этим все сказано» ¹⁶². Между прочим, Миркина тоже вскользь замечает: «Как-то он назвал себя неокантианцем» ¹⁶³.

Уклонился ли Бахтин от неокантианства? Попробуем ответить на этот вопрос, начав несколько издаleка. Мы помним, как он переживал свое «предательство Христа» и тем более любопытно отметить, что Бочаров в своих воспоминаниях возвращается к этой теме. Интересно то, с какой стороны он подходит к этой теме на этот раз:

Покаянные мотивы возникали и в других беседах, причем в неслучайной увязке с темой «чужих» работ. Все же известный цинизм ситуации

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Там же, с.79

¹⁶² Там же, с.81

¹⁶³ Р.М.Миркина Р.М. *Бахтин, каким я его знала*, там же, с.67

требовал объяснения, и М.М. объяснял: «Вообще тогда разложение было в полном ходу, царило презрение к нравственным устоям, все это казалось смешно, казалось, что все рухнуло». – «М.М., и вам тоже?» - «Ммда, отчасти и мне тоже. Мы ведь все предали - родину, культуру». – «А как можно было не предать?» - «Погибнуть. Я тогда же начал писать статью «О непогибших». Статью ненаучную. Конечно, не кончил и, конечно, потом уничтожил». - Все это было сказано с ясным лицом и довольно весело...¹⁶⁴.

Вот и «трагедия жизни», вот и «покаяние». Но вот и тайна «Творчества Достоевского», тайна *полифонии*. Книга Бахтина была манифестом футуро-символиста. В ней было гораздо больше кубо-футуризма, чем христианского гуманизма. Достоевский подвергся кубо-футуристической обработке, в основании которой лежала ностальгия по мениппейно-веселому прошлому, острое неприятие новой государственности плюс университетская начитанность и образованность. Именно отсюда и тот холодок, тот скептицизм по отношению к Бахтину, какой Бочаров углядел у некоторых виднейших представителей мировой славистики. Его этот холодок оскорбляет, задевает за живое и в своих воспоминаниях Бочаров на этих выражениях скептицизма останавливается. Остановимся и мы.

Ведь и книга о Достоевском 1929 г. была мало кем тогда прочитана - время шло мимо нее, о чем невнимательная, небрежная рецензия такого автора, как Н.Берковский, говорит еще выразительнее, чем проработочный «Многоголосый идеализм» в «Литературе и марксизме»...¹⁶⁵.

В рецензии Н.Берковского был поставлен быстрый и точный диагноз, касающийся общей логической конструкции исследования:

Всего же губительнее для книги Бахтина ее совершенно несостоятельные, в корне ошибочные основные утверждения об этой будто бы «полифоничности» романа Достоевского. По мнению Бахтина, в романах Достоевского отсутствует авторская режиссура, даны равноправные миры («голоса») личных сознаний, никак не сводимые к единому сознанию автора, каждый голос живет одиночно, в результате роман живет как многоголосие, «полифония», никак не объемлемая единым авторским голосом.

В действительности роман Достоевского чрезвычайно объединен, и именно авторской мыслью... ..Неудачная идея «полифонизма» разбила все построение Бахтина¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Бочаров С.Г. *Об одном разговоре и вокруг него...*, с.83

¹⁶⁵ Там же, с.85

¹⁶⁶ Николай Берковский. *М.М.Бахтин. Проблемы творчества Достоевского*, в: *Мир, создаваемый литературой*. Москва 1989, с.120-121

Быть может, Бочаров углядел небрежность Берковского в том, что тот ничего не сказал о «диалогизме», но этим неупоминанием реалист Берковский лишь оказал критическую услугу (символисту?) Бахтину: диалогическое общение самосознаний, каждое из которых поглотило *весь мир* есть такой же логический казус, как и общение *неслиянных* душ... А вот и еще один интересный момент:

В одной из первых западных статей о Бахтине Ю.Кристева дала выразительное, хотя и несколько снисходительное, описание языка его «Достоевского» как гуманистически-расплывчатого «и даже глухо христианского»...¹⁶⁷

Вот эта «снисходительность» тона Кристевой явно задела Бочарова:

Ю.Кристева расслышала «глухо христианские» оттенки в книге о Достоевском («под сурдинку христианские» - можно более вольно перевести и так...), но она не знала еще раннего трактата об авторе и герое, о котором можно сказать, что это бахтинская теология в форме эстетики...¹⁶⁸

Но почему надо знать предыдущий трактат, чтобы судить о следующем самостоятельном произведении, тем более, когда предыдущий трактат был даже и не опубликован? Кроме этого защитного хода Бочаров пользуется и еще одним, причем дважды:

Читая Бахтина, мы догадываемся, что некоторые основные модели христианской философии глубоко запрятаны в анализе ситуаций, которыми он занимался. ...Религиозный аспект эстетики Бахтина глубок, но затаен, оттого и глубок, сокровенен как тема неизреченная. Очевидно, не по одним только внешним условиям писания в советское время у Бахтина это так. Затаен, как будто не позволяя нам судить об этом слишком решительно¹⁶⁹.

Тут Бахтин уже напрямую роднится с символистами, с их *несказанным*, что доставляет нам немалое удовлетворение, вследствие нашей убежденности в принадлежности его работы к символизму. Но, тем не менее, мы не склонны преувеличивать роль христианства в этой работе по двум причинам: во-первых, не таким уж глубоким оно было и в символизме, которому гораздо ближе Христа был образ светлого Люцифера, а, во-вторых, если предмет «глубоко запрятан», «затаен» и

¹⁶⁷ Бочаров С.Г. *Об одном разговоре и вокруг него...*, с.79

¹⁶⁸ Там же, с.80

¹⁶⁹ Там же.

т.д., то не означает ли это, что обладатель предмета не стремится к его обнаружению? А в чем и смысл научной работы, как не в *обнаружении* истины?

Но, кажется, и сильнее Берковского с его претензией к «полифонии», и сильнее Кристевой с ее снисходительностью к «христианству» Бахтина, Бочарова задел М. Л. Гаспаров, который определил язык Бахтина как «вызывающе неточный»¹⁷⁰. И на этот раз защита Бочарова нам показалась довольно неубедительной. По мысли Бочарова, Гаспарова, как «принципиального филолога», раздражала «философско-литературоведческо-лингвистическая смесь», которую представлял собой язык Бахтина. И, кажется, Бочаров согласен с тем, что на фоне «принципиальной филологии» эта «смесь» выглядит действительно странно. Другое дело стиль «вольного размышления в нашей религиозно-философской традиции», на фоне этого стиля язык Бахтина «кажется более строгим и связанным, более дисциплинированным терминологически»¹⁷¹. На это мы бы возразили, что на фоне языка Флоренского, Бердяева, Булгакова язык Бахтина, каким он предстает перед нами в «Творчестве Достоевского» несравненно неряшливей, «вольнее», как в стилистическом, так и в логическом отношении. И вообще, «вызывающая неточность» Бахтина, отмеченная Гаспаровым, настолько «вызывающа», что невольно приходит на ум идея о наличии какой-то второй, скрытой («несказанной»?) реальности, упорно проступающей из текста о Достоевском. Именно эту реальность мы и постарались вскрыть в данной работе.

Пожалуй, тут, на этом месте можно было бы поставить точку, но есть один чрезвычайно важный момент, на который обращает внимание Бочаров и пройти мимо которого нам не хотелось бы по той причине, что этот момент предоставляет прекрасную возможность выявить очень важную грань в творческом методе знаменитого ученого. Речь идет о его «гегелизме»:

«...единный становящийся дух даже как образ органически чужд Достоевскому», утверждает Бахтин. Осмелюсь прибавить к этому от себя, что гегелианский дух был органически чужд самому Бахтину и полемика с гегелианской диалектикой глубоко залегает в основах его мировоззрения, ниже я еще попробую сказать об этом несколько слов¹⁷².

¹⁷⁰ Там же.

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² Там же, с.72

Нам кажется, что «гегелианский дух» был не только чужд Бахтину, но как раз наоборот - *глубоко присущ* ему, сознание Бахтина было пропитано гегелианским духом настолько, что он этого просто не замечал. Впрочем, такая уверенность Бахтина тоже для нас важна в том отношении, что показывает до какой степени он не отдавал себе отчета в характере собственного мировоззрения, до какой степени он не чувствовал истинных своих корней, что можно объяснить пережитой им исторической катастрофой, буквально вырвавшей почву из-под ног молодого ученого. Со всей своей эрудицией он остался, практически, один, вне школы, вне течения, вне всякого русла и сильного культурного движения, способного его захватить. Важно помнить и другое, Петроградский университет в период Первой мировой войны значительно снизил требования к студентам, дух военно-предреволюционного времени витал над страной, пробуждая сознание всемирности, сея соблазнительные семена дилетантизма в душах будущих «узких специалистов», так что в своем научном становлении молодой Бахтин не прошел жесткой и сильной школы, которая позволила бы ему выработать *метод*, а не, как выражается Бочаров, лингвистико-философско-филологическую «смесь». Очень может быть, что это даже и «спасло» Бахтина в каком-то смысле, потому что его «вольный» стиль невольно выдал все археологические богатства, все культурные слои его становления, всю, так сказать, полифонию (свободные голоса) его творческого «я». Но эта же самая полифоничность, отсутствие пресловутого «монологизма», помешала ему, так сказать, «втиснуть в рамки» свое мировоззрение, дать четкое определение тому, что было принципиально нечетким, расплывчатым, принципиально открыто *оговорке*. Перефразируя старца Зосиму заметим: ведь *не совсем же он шутил*, когда говорил молодому человеку (Бочарову) нового времени о глубоком моральном разложении, о «все позволено» пореволюционной эпохи¹⁷³... Вот это «все позволено», которого так боялся Достоевский, написало книгу о себе, рассказывая нам о Достоевском. Книга Бахтина *написана временем* и в этом ее несомненная талантливость, она сама многоголосна и полифонична, ей нельзя верить точно так же, как нельзя было верить времени, о себе в этой книге рассказавшему. Это время устранило идею авторитета, утроив эту идею; это время прославляло идею свободы, задушив эту идею; это время бредило всемирностью, отделив себя от мира... Этому времени было все позволено, потому что оно ничего себе не позволяло. Это время было безвременьем.

¹⁷³ Борис Пастернак: «Мы все-таки, помимо революции, жили еще во время общего распада основных форм сознания, поколеблены были все полезные навыки и понятия, все виды целесообразного умения.» (Собр.соч. в 5тт; Т.5, Письма. Письмо О.М.Фрейденберг, с.472)

...поскольку выше надо было коснуться отношения Бахтина к «гегелианскому духу», то вот еще и такое его высказывание о диалектике... - оно выразительно не только как философская позиция, но и как характерно бахтинский стиль высказывания: «Диалектика гегелевского типа - ведь это обман. Тезис не знает, что его снимет антитезис, а дурак-синтез не знает, что в нем снято»¹⁷⁴.

Странно, почему после этого высказывания не последовало *оговорки*, какого-нибудь высказывания типа следующего: «Впрочем, диалектика обмана обманывает диалектику»... Ведь говорил же Гаспаров о «вызывающей неточности» бахтинского текста. *Вызов* этой неточности заключается в том, что у Бахтина «тезис» *прекрасно знает*, что его снимет антитезис. Тезис живет в реальности, в которой решительно все возможно, в реальности вызывающе релятивной. Тезис априорно полифоничен, он многоголосен (это всегда «предпоследний тезис», а не последний), но в этом-то и заключается несокрушимое могущество тезиса -антитезис только веселит его своим таким серьезным «анти», своей убежденностью, что тезис можно опровергнуть. Вот в этой убежденности тезиса в своей врожденной релятивности - последовательность его непоследовательности. Обратим внимание на карнавальность самой терминологии: философские термины выступают в роли петрушек, балаганных дураков. Один дурак говорит А, другой говорит Б, а третий и сам не знает, чего он там такое говорит. Ну, чистый цирк.

О гегелевской системе Фр.Шеллинг в свое время говорил следующее:

Все это явилось следствием одной ошибки, которая заключалась в том, что сами по себе истинные, т.е. будучи взяты чисто логически, истинные отношения были преобразованы в действительные, в результате чего они потеряли всякую необходимость¹⁷⁵

Логические отношения означают не что иное как абстракцию, отвлеченность, это отношения схематические, условные. Гегель вместо логических А, В, С ставит такие понятия как «бытие», «субстанция», «качество». Его логическая схема есть онто-логическая реальность, можно сказать, что в его логике пародируется система Бахтина, у которого герои свободны от автора: логическое понятие, объявив себя «бытием» или «ничто», как бы выходит из-под контроля занудной

¹⁷⁴ С.Г. Бочаров *Об одном разговоре и вокруг него...*, с.88

¹⁷⁵ Фридрих Шеллинг. *К истории новой философии*, в: *Фридрих Шеллинг. Сочинения*. Москва 1998, с.1507

(формально-логической, «монологической») логики, оно само себе мир, полноценная («самовитая») реальность. Гегель выступает в роли философа, лишь констатирующего импульсивные порывы этой реальности в самых неожиданных для нее самой направлениях. Это не «синтез-дурак» не знает, что в нем снято, а «философ» совершенно не ведает, «что будет дальше», потому что синтез, который ему приходится фиксировать, лишь бесконечно малый момент в бесконечно становящейся онтической (бытийной) реальности. У Гегеля такая же онтическая логика как и у Бахтина: у него понятие, как говорил Шеллинг, есть *действительность*, а потому оно подвержено всевозможным случайностям, оно выведено из скучного царства формально-аналитической обработки. В реальном лесу возможен дождь или пожар, но это будут реальные дождь или пожар, а не их *понятия*, в которых оставлена одна сущность и устранен элемент случайности. *Понятием* пожара травинки не подожжешь. У Гегеля же «ничто» есть не только понятие ничто, но и ничто само по себе, как таковое; у него понятия забыли о своей логической конструкции, о своем истинном происхождении и ведут себя с независимостью явлений. Они неуправляемы, на них нет «автора», они живут в полифоническом мире Бахтина.

Гегель:

Пусть те, кто настаивает на различии между бытием и ничто, возьмут на себя труд указать, в чем оно состоит. Если бы бытие и ничто различала какая-нибудь определенность, то они, как мы уже говорили, были бы определенным бытием и определенным ничто, а не чистым бытием и чистым ничто, каковы они еще здесь ¹⁷⁶.

Но ведь это уже знакомая нам логика Андрея Белого:

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.

Но это же - Гегель!

Ничто уже не ничто раз оно «есть» и раз уж есть это «есть» ничто; самый бьющий миг такого ничто в том, что оно есть и чистое и определенное

¹⁷⁶ Гегель Георг Вильгельм Фридрих . *Наука логики*. Т.1, Москва 1970, стр.151

ничто одновременно. Оно может быть кругом, может быть точкой и наоборот, а в целом оно есть спираль...

В самом деле: как наше понятие, как идея разума, как рефлексивный (отражающий) образ ничто есть точка, а как реальное ничто оно есть круг. Наше движение от круга к точке свершается по спирали, так что понятие спиралевидно, оно *фаззивно*. Нам достаточно иметь точку, чтобы говорить о круге и наоборот: достаточно иметь круг, чтобы говорить о точке. И действительно: кто же будет сравнивать круг с кругом (бытие и ничто), имея в руках только «точку»? Кто возьмет на себя труд доказать различие между двумя явлениями, глобальность которых превышает всякие наши возможности их описать? Ясно, что мы имеем дело с *символами*. Но Гегель ставит вопрос совершенно в бахтинском духе: есть образ героя, есть самостоятельный герой, не зависящий от автора, а есть *спираль*, которая связывает их обоих. Вот эта-то *спираль* и есть их данность нашему восприятию, она реальнее и точки и круга

Гегель:

Поэтому различие между ними (бытием и ничто - В.Д.) совершенно пусто, каждое из них в равной мере есть неопределенное»¹⁷⁷.

Совершенно бахтинский «контрапункт»: «различие между ними пусто». Если *«различие»*, значит уже не «пусто». Если «неопределенное» то какая же «равная мера», как это знать, как это *определить*? Но тут сами рассуждения, сами гегелевские «догматы» - *спиральны*, к ним нельзя предъявить строгий счет, они изначально *неопределенны* («несказанны»). Возможность понятия быть спиральным и есть его «трансфигуративность» и «трансформативность», то есть неопределенность, туманность. Каждое понятие у Гегеля подобно маленькой вселенной, которая всегда достаточно велика для любого в ней происшествия.

На самом-то деле символическая логика Гегеля есть описание житейской логики, когда абстрактное и конкретное смешиваются сознанием во имя нормальных житейских интересов. Его постоянный протест против формальной (строго-научной) логики тем-то и объясняется, что формальная логика есть искусственный язык, есть сознательная попытка сознания удалиться на расстояние, создать дистанцию между собой и предметом, создать «сетку» явления, абстрагировать его в соответствующей терминологии, заковать в клетку

¹⁷⁷ Там же.

«монологизма», чтобы каждая «трансфигурация» могла быть предсказана и описана. Логика предотвращает случайности, но открывает их с меньшей частотой, чем житейское сознание. Символическая логика Гегеля подобна зоопарку с открытыми клетками. Философ, оказавшийся в этом мире «действительности» не знает как быть, как реагировать на эту царящую вокруг свободу. Мы помним, что Толстой тоже был в ужасе, когда выяснилось, что Анне ничего не остается, как броситься под поезд. Героиня была закована в клетку логической необходимости и Толстой переживал ее поступок как следствие законов, открываемой им логики. В системе же Бахтина Анна смело могла броситься на самого Толстого, потому что ее образ вырвался из своей логической клетки, это есть *онтический* (бытийный) образ, он совершенно свободен, он неопределен в силу своей *действительности*, он многоголос, многоволен, то есть - *полифоничен*. Так что, критикуя гегелевское толкование формулы «тезис-антитезис-синтез», Бахтин критикует собственную систему; вся цирковая часть высказывания имеет прямое отношение к бахтинской *полифонии*...

Всем ведущим героям Достоевского дано «горняя мудрствовать и горних искати», в каждом из них «мысль великая и неразрешенная», всем им прежде всего «надобно мысль разрешить». И в этом-то разрешении мысли (идеи) вся их подлинная жизнь и собственная незавершенность¹⁷⁸.

Каждому из них надо найти «синтез», надо синтезироваться во что-то, и никто из них завершиться не может... Каждый помнит о себе, что он «целостный аспект», только малая его часть видима, а надо бы показать *всего* себя. В этом и заключается «великая мысль», а, точнее, великая проблема: малому не высказать себя через великое. Раскольников точно знает, что он не хуже Наполеона и Александра Македонского, а потому надо бы пробить череп старухе. Иван точно знает, что папаша его урод, и братец урод, и вообще детки страдают, а посему хорошо бы папашу придавить руками его незаконного сына. Ставрогин и Верховенский точно знают, что надо изменить общество, идущее по ложному пути, и организовывают террор...

Короче, гегелианец Бахтин сливается с неокантианцем Бахтиным вполне: у неокантианца – творческий зазор между материей и движением, а у неогегельянца – такой же творческий зазор между целостностью и аспектом. Но, что самое главное, вот этим своим гегельяно-кантианством Бахтин и увидел модернизм Достоевского; это и была та призма, через которую он разложил световой спектр писателя-

¹⁷⁸ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.99

монологиста, превратив («трансформировав») его в обитателя друидовой рощи, то есть – в единомышленника...

М.Бахтин:

Если отмыслить от них идею, в которой они живут, то их образ будет полностью разрушен. Другими словами, образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него ¹⁷⁹.

Гегель:

Становление есть существование бытия в той же мере, что и существование небытия, иначе говоря, их существование есть лишь их бытие в *одном*; именно это их существование и есть то, что также снимает их различие ¹⁸⁰.

Бытие спирально (диалогично) движется к небытию, и наоборот: небытие спирально движется к бытию. Вот эта спираль и есть общее тело того и другого, в этой спирали (диалоге) исчезает различие между бытием и небытием. Спираль свободна и от начальной точки и от своего финального круга, потому что она принципиально не сводима ни к началу своему ни к концу; в обоих случаях она исчезнет...

Герой Достоевского и идея существуют в *становлении* и этот способ их существования «*снимает их различие*», делает их равно *неопределенными*.

Другими словами, образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы *видим* героя в идее и через идею, а идею *видим* в нем и через него ¹⁸¹.

Обратим внимание на эти выделенные курсивом «видим»: Оказывается, что «не видимый», а только «слышимый» герой прекрасно *видим* насквозь, вплоть до идеи. Все эти противоречия Бахтина, о которых мы говорили выше, есть выражение этой гегелевской *неопределенности*.

Все ведущие герои Достоевского как люди идеи, абсолютно бескорыстны, поскольку идея действительно овладела глубинным ядром их личности. Это бескорыстие не черта их объектного характера и не внешнее

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Георг Вильгельм Фридрих Гегель . *Наука логики...*, т.1, с.151

¹⁸¹ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.99

определение их поступков, - бескорыстие выражает их действительную жизнь в сфере идеи...; идейность и бескорыстие как бы синонимы ¹⁸².

Что у Бахтина «бескорыстие», то у Гегеля «чистота» (*чистое бытие, чистое ничто*)...

Если бы бытие и ничто различала какая-нибудь определенность, то они, как мы уже говорили, были бы определенным бытием и определенным ничто, а не чистым бытием и чистым ничто, каковы они еще здесь.

Получается, что бытие и ничто чисты в силу своей «неопределенности», своей *абстрактности*... Вот и у Бахтина: бескорыстие героев есть отсутствие их определенности; говоря гегелевским языком, эти «чистые герои» суть «чистые идеи», а какая «корысть» может быть у идеи, если у нее нет никаких *материальных* интересов? Она существует в пространстве, никакого пространства не занимающем, во времени, никуда не бегущем; она есть самая сущность, которая всегда у себя дома...

У Бахтина «бескорыстие» не есть черта характера и не может определять поступки. Это символ принадлежности объекта (он же субъект) сущности. Всякое приближение к сущности означает растворение в неопределенности. И вот этот сомнамбулизм при-сущего (присущего сущему) как раз то самое, о чем с такой иронией говорил Бахтин по поводу Гегеля: «Тезис не знает, что его снимет антитезис, а дурак-синтез не знает, что в нем снято». Ситуация чисто символистской летаргии, сновидческой реальности, когда образы сотканы из того же материала, из которого сотканы проникающие их свет и тьма. Знание равно незнанию и наоборот.

В этом смысле абсолютно бескорыстен и Раскольников, убивший и ограбивший старуху процентщицу, и проститутка Соня, и соучастник убийства отца Иван; абсолютно бескорыстна и *идея* «подростка» - статья Ротшильдом. Повторяем еще раз: дело идет не об обычной квалификации характера и поступков человека, а о показателе действительной причастности к идее его глубинной личности ¹⁸³.

Гегель:

Требование указать различие между бытием и ничто заключает в себе и требование сказать, что же такое *бытие* и что такое *ничто*. Пусть те, кто отказывается признать, что и бытие, и ничто есть лишь *переход* одного в другое,

¹⁸² Там же, с.100

¹⁸³ Там же.

и утверждает о бытии и ничто то и се, - пусть они укажут, о чем они говорят, т.е. пусть дадут дефиницию бытия и ничто и пусть докажут, что она правильна.¹⁸⁴

Пусть те, кто говорит про Раскольникова и старуху и то и се сначала докажут, что их дефиниции, - будто один убийца, а другая жертва гнусного преступления - правильны; а поскольку они отказываются признать, что и старуха и Раскольников лишь *переход* одного в другую и *обратно*, то есть сплошное *бескорыстие*, то с доказательствами у тех ничего не получится.

Теперь нам лучше должна быть понятна следующая фраза А.Эткинда:

...литературные герои по воле автора, но одновременно и по своей воле вступают друг с другом в нелитературные отношения: Раскольников и его жертва-старуха...

Но это же Гегель! У него тоже понятия то и дело вступают друг с другом в «не философские», а (как говорил Шеллинг) - в «*действительные*», отношения. Шеллинг считал, что из-за этого логические рассуждения Гегеля теряли «всякую необходимость», но ведь и поступки героев Достоевского часто теряют таковую: что Соня проститутка как-то не застревает в сознании и не имеет особого значения. Что Раскольников убил старуху описано замечательно и убедительно, но что это тот же самый Раскольников, который был писателем-интеллектуалом - вовсе неубедительно; что Митя Карамазов был добрым, наивным, экзальтированным, невоздержанным существом очень убедительно, но что этот же самый Митя был философом не хуже самого Достоевского - совсем не верится. Тут виден *автор*, та самая идея, которая просвечивает сквозь героя и герой, который совершенно утонул в идее. Бахтин заметил это качество у Достоевского и превратил его в «коперниковский переворот», потому что на этом гегелевском идеализме (отождествление абстрактного с действительным) было замешано сознание самого Бахтина, его насквозь символистское мирозерцание; Бахтин поместил героев Достоевского в друидову рошу своего сознания; он редуцировал их до *идеи*, то есть свел к более возвышенному понятию. Ведь очевидно же, что и Гегель писал свои сочинения под шум столь знакомых нам деревьев:

Гегель: «Рефлексия есть видимость сущности внутри самой себя»¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Гегель Георг Вильгельм Фридрих . *Наука логики*, т.1..., с.151-152

¹⁸⁵ Гегель Георг Вильгельм Фридрих . *Наука логики* , т.2, Москва 1971, с.29.

Бахтин: «Мы *видим* героя в идее и через идею, а идею *видим* в нем и через него.»

Гегель:

Сущность как бесконечное возвращение в себя есть не непосредственная простота, а отрицательная; сущность - это движение через различные моменты, абсолютное опосредствование с собой. Но она имеет видимость в этих своих моментах; поэтому они сами рефлексированные в себя определения¹⁸⁶.

Но это же диалектика. «целостного» и «аспекта». Как *абсолютное* опосредствование с собой, сущность есть целостное, а как движущаяся через *различные моменты*, она есть аспект. И «видеть» эти элементы мы можем только в совмещенности вышеобозначенных моментов, в их диалектическом единстве, т.е. только тогда, когда каждый из этих моментов редуцирован к своему другому, к своей скрытой в нем противоположности, в чем и проявляется сущность.

Носителем полноценной идеи может быть только «человек в человеке» с его свободной незавершенностью и нерешенностью... Именно к этому незавершенному внутреннему ядру личности Раскольникова диалогически обращаются и Соня, и Порфирий, и другие. К этому незавершенному ядру личности Раскольникова диалогически обращен и сам автор всем построением своего романа о нем¹⁸⁷.

Без Гегеля нам не понять тайны бахтинского «диалога» у Достоевского. Это внутреннее движение сущности как ее рефлексия, ее бесконечная творческая вибрация,¹⁸⁸ самосведение (саморедукция, рефлексия) себя до различных моментов и до абсолютного единства одновременно (в системе сущности времени нет, так что «одновременность» очень даже возможна). Диалог - априорная полнота всех этих бесчисленных и произвольных сжиманий и разжиманий (редукций, сведений); диалог у Бахтина - вибрация, движение как условие существования образа.

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Михаил Бахтин. *Проблемы поэтики...*, с.98

¹⁸⁸ Тут, конечно, возможны разные варианты, может быть «творческая», а может быть и «тавтологическая», у Гегеля читаем: «Сущность - это, во-первых, простое соотношение с самой собой, чистое *тождество*». *Наука логики, т.2, с.29*

Идея живет не в изолированном индивидуальном сознании человека, - оставаясь только в нем, она вырождается и умирает. Идея начинает жить, то есть формироваться... только вступая в существенные диалогические отношения с другими чужими идеями ¹⁸⁹.

Человек идее не нужен. Он ей помеха, это «бытие», а не свобода. В системе сущности нет времени, нет и пространства. «Герой», «другой человек» в этой системе невозможны, но «другая идея» – совсем *другое* дело. Идеи прозрачны и призрачны, они общаются сквозь людей по принципу того луча Вяч.Иванова, который пронизывает собою все планы бытия, по принципу свободы Бердяева, которая не детерминирована бытием. В рассуждениях Бахтина, как и в философии Гегеля, названия явлений тяжелее самих явлений, что очень понятно: в названиях наличествует хотя бы материя языка, в явлениях же нет ничего, в силу своей «чистоты» они легче пуха. В пределах идеи герой теряет свою материальность, он превращается в «чистого» героя, в «голос», то есть в ничто. Бытие идеи есть ничто. Ничто есть идея бытия.

Именно как такое живое событие, разыгрывающееся между сознаниями-голосами, видел и художественно изображал *идею* Достоевский. Это художественное открытие диалогической природы идеи, сознания и всякой освещенной сознанием... человеческой жизни и сделало его великим художником идеи ¹⁹⁰.

Это все не столько о Достоевском, сколько о Гегеле, который был «великим художником идеи». Одним словом, вне чисто гегелевского смешения логических категорий с жизненностью как таковой, вне гегелевского единого *становящегося* духа вряд ли возможно удовлетворительно объяснить творческую конструкцию Бахтина. Но вернемся к воспоминаниям Бочарова.

В тексте 1970 г. для «Нового мира» он говорит: «Шекспир, как и всякий художник, строил свои произведения не из мертвых элементов, не из кирпичей, а из форм, уже отягченных смыслом, наполненных им. Впрочем, и кирпичи имеют определенную пространственную форму и, следовательно, в руках строителя что-то выражают» ¹⁹¹.

Чем же это не схема Андрея Белого «круг-точка»? Шекспир это круг, а кирпич это точка, что же касается творчества, то это спираль, диалогическое (рефлексивное) общение форм как рождение идеи.

¹⁸⁹ Там же, с.100

¹⁹⁰ Там же, с.101

¹⁹¹ С.Г.Бочаров. *Вокруг одного разговора...*, с.88

Всякая форма бесконечна, потому что духовна и неопределенна, редуцируется (рефлектирует) от спирали к точке и обратно (от кирпича к Шекспиру и обратно)... Делая свою оговорку о кирпиче, не вспомнил ли Бахтин Мандельштама:

Бульжник под руками зодчего превращается в субстанцию, и тот не рожден строить, для кого звук долота, разбивающего камень, не есть метафизическое доказательство ¹⁹².

Комментарием к оговорке Бахтина о *кирпиче* Бочаров завершает свои воспоминания:

Вновь бахтинская оговорка, раздвигающая горизонт его мысли. Ибо такова и была наиболее общая тема его размышлений: «выразительное и говорящее бытие» - от Шекспира до кирпичей в руках строителя. Такой картине мира чужда диалектика гегелевского типа, и она была чужда Бахтину ¹⁹³.

Наоборот: кирпич, в котором светится идея миро-здания (Шекспир) и миро-здание, в котором просвечивает «кирпич», это ли не Гегель с его кругами, расходящимися от точки и возвращающимися обратно? И сами оговорки Бахтина – символ той вибрации, той *рефлексии*, вне которой немислимо царство духа, то есть – духовное высказывание, философски насыщенная речь, которая всегда – «диалог». Движение от точки к спирали и обратно – движение, осуществляющееся во вневременном континууме – зафиксировано в книге, казалось бы бесконечно далекой от всей немецкой классической философии. Идеей карнавала (площадь, улица, толпа) пропитано высокое искусство и высоким искусством пропитан карнавал, балаган, ярмарка...

..как противоречие противоположность рефлектируется в самое себя и возвращается в свое *основание* ¹⁹⁴.

Закончим главу добавлением собственной следующей оговорки: «Основание же, в свою очередь, рефлектируется в собственную противоположность и не эта ли бесконечная рефлексия образует собой субстанцию символа, т.е. переполненное бытием ничто?»

О чем, собственно, и весь Бахтин...

¹⁹² Осип Мандельштам. *Утро акмеизма*, в: Собр.соч. в 2тт., т.2..., с.141-142

¹⁹³ С.Г.Бочаров. *Вокруг одного разговора...*, с.88

¹⁹⁴ Гегель Георг Вильгельм Фридрих. *Наука логики*, т.2, с.29.

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

НЕПОНЯТНЫЕ ВАЗЫ

*...поэзия и философия должны соединиться.
Фр. Шлегель*

БЕЗУСЛОВНО СУЩЕЕ

В книге Н.Валентинова «Два года с символистами» в главе о Валерии Брюсове читаем:

Сосед по имению..., узнав о поэтических упражнениях сестры, ей в поучение привез только что появившуюся в печати... критику Вл.Соловьевым символистской поэзии. Предметом критики был сборник первых стихов Брюсова, вышедший в 1894 г., под заголовком «Juvenilia», заключающий в себе знаменитое стихотворение «О, закрой свои бледные ноги». Соловьев беспощадно высмеивал «шедевры» Брюсова.

...Цитируя Брюсова –

Непонятные вазы
Огнем озаря,
Застыла заря
Над полетом фантазий.

Соловьев упрекает молодого человека за бесстыдное подглядывание купальщиц и объясняет, что то, что именуется на символистском языке «непонятными вазами», в просторечьи называется шайками и употребляется в купальнях «для омовения ног»... В заключение Соловьев приложил к своей критике несколько пародий на символистскую поэзию...

Ядовитая критика Соловьева и его пародии... произвели на сестер и на меня оглушительное впечатление: символизм был уничтожен.¹

Когда Вл. Соловьев писал свою критику на молодого символиста, он, конечно же, не подозревал, что станет своеобразным (ибо не по собственному желанию и уже после смерти) вождем нового течения, станет кумиром символистской молодежи. Обычно влияние Соловьева на символистов сводится к его идее Вечной Женственности, о чем, между прочим, у Н.Валентинова есть весьма примечательные воспоминания:

Через несколько дней после появления в «Весах» резкой статьи Белого о пустоте Блока, Брюсов с язвительной усмешкой сказал мне: «В течение многих лет Блок и Белый носились с соловьевской «Женой, облеченной в Солнце». Они всех уверяли, что ее и видят, и слышат, а если я

¹ Николай Валентинов. *Два года с символистами*. California 1969, с.140-141

позволял себе в этом усумниться и говорил, что предпочитаю иметь дело просто с женщинами, а не с «Женами, облеченными в Солнце», младшие товарищи выходили из себя, видели во мне непростительного циника. «Жену, облеченную в Солнце» Блок называл «Прекрасной Дамой», и Белый утверждал, что блоковские произведения, насквозь проникнутые духом Соловьева, гениальны по силе его ощущения высшего, «Софийного» мира. Я с огромным удовольствием поместил в «Весах» статью Белого. Из нее обнаруживается, нам ОТКРЫЛ, что что святостью блоковская «Жена, облеченная в Солнце» ни в коем случае не обладала, и Белый теперь она превратилась в проститутку. Трудно представить себе более скандальный конец истории «Прекрасной Дамы». Увидите Белого - обязательно скажите ему, что в разговоре с вами я восхищался его любовью к правде и смелостью, с какой он разоблачил нам что такое «дама Блока»².

Валентинов рассказал Белому о своем разговоре с Брюсовым и реакция Белого чрезвычайно интересна:

Он пришел в неистовое бешенство, топал ногами, кричал и плевался, комкал в руках носовой платок и в конце концов от злобы его разорвал.

«Вы не можете понять, куда бил своим рассказом Брюсов, я-то понимаю. Он не Блока, а меня изранить хотел. Он бил по моей вере. Меня от него отделяет стена. Я ненавижу его и боюсь. Он страшный человек. Я хочу света, он хочет тьмы. Из соловьевской философии встает лик Мадонны, Софии, Жены Облеченной в Солнце, а из брюсовского мирозерцания подымается богохульная, поганая, страшная Жена, восседающая на Звере багряном, с семью головами и десятью рогами. ...Знаете ли вы, что, злостно ненавидя Соловьева и бросая вызов нам, соловьевцам, Брюсов написал неслыханную по гнусности карикатуру на соловьевскую идею о конце истории, пришествии Христа и наступлении эпохи вселенской любви? Знаете ли вы, что, доводя до последней степени свое богохульство, он заявил, что Христово царство любви ознаменуется массовым коллективным совокуплением? Вот куда может дойти Брюсов. Я ненавижу его»³.

Эта реакция А.Белого особенно интересна в свете того, что он писал, например, о немецких романтиках:

...именно у романтиков мы встречаемся с сильной склонностью расхотаться над собственными своими образами; а кто вникал в

² Там же, с.146-147

³ Там же, с.147

смысл романтической иронии, тот не может не слышать в ней циническую насмешку, а вовсе не божественную, всеокрывающую легкость⁴.

Отчего же Белый пришел в такое «бешенство», когда услышал о «цинических» рассуждениях Валерия Брюсова? Он полагал, что *его*, Андрея Белого, символизм лишен цинизма, лишен той диалектической глубины, которая в одно мгновение может перевернуть добродетель «днищем вверх». Если это действительно так, то *свой* символизм Белый отрывал от модернизма, от иронии, как определяющей тенденции современного искусства, если под иронией иметь в виду не просто насмешку, а *относительность* как таковую, искусство, как открытую систему, в которой возможны самые неожиданные и непредсказуемые явления, самые поразительные трансформации как авторских, так и читательских интерпретаций. И вдруг оказывается, что именно в этом пункте («относительности») философия Вл.Соловьева была гораздо ближе Валерию Брюсову, певцу «бледных ног», нежели своему молодому рьяному адепту, носившемуся с образом Жены, облеченной в Солнце.

В своей фундаментальной работе «Философское начало цельного знания» Вл. Соловьев писал:

Итак, безусловно сущее или абсолютное первоначало есть то, что имеет в себе положительную силу всякого бытия, а так как обладающий логически первее обладаемого, то безусловное начало может быть в этом смысле названо сверхсущим или даже сверхмогущим.⁵

Вот ведь и Андрей Белый в своей ярости против Брюсова исходил из «абсолютного» начала, из признания абсолютной истины, и вовсе не злая ирония Брюсова потому привела Белого в «бешенство», что тот как бы посягнул на его святая святых, на его *веру*. Но присмотримся повнимательней к тому, какова природа абсолютного у Владимира Соловьева. Оно - насквозь относительно, насквозь противоречиво. В самом деле: если сущее определено как «безусловное», значит есть какое-то «сверхсущее», с точки зрения которого безусловность *данного* сущего так уверенно констатирована. Если говорится «абсолютное начало», значит тут же абсолютность и отрицается, потому что «начало» есть термин, предполагающий «продолжение», но тем самым устанавливается

⁴ Андрей Белый. *Символизм*, с.550

⁵ Владимир Соловьев. *Критика отвлеченных начал*, в: В.Соловьев *Философское начало цельного знания*, Минск 1999, с.819

граница абсолютного, что предполагает его относительность. Получается парадокс: абсолютно сущее не выносит никаких предикатов в силу своей абсолютности, но вне предикатов оно невозможно в системе представления. Как о нем говорить, как о нем философствовать?

Если вернуться к приведенному выше высказыванию Белого о романтической иронии, то и в философской формуле Вл. Соловьева мы имеем дело с иронией, постоянно подстерегающей романтическое сознание: пытаюсь установить абсолют, это сознание неизбежно наталкивается на свою ограниченность, на условность любой своей категории. Относительность как неизбежное условие всякого конечного определения может выступать в роли «дьявола», если не видеть глубоко позитивного аспекта в самом факте ее наличия.

Очевидно, что это первоначало само по себе совершенно единично; оно не может представлять ни конкретной множественности, ни отвлеченной общности, потому что и то и другое предполагает некоторые отношения, то, есть некоторые определенные образы бытия, тогда как безусловно сущее само по себе не может определяться никаким бытием и никаким отношением⁶.

Если «первоначало» не может терпеть возле себя никаких предикатов, то в том числе, разумеется, не может терпеть и предиката «единично». Стоит нам помыслить первоначало как *единичное*, как мы невольно включаем в его бытие идею множественности, без которой идея единичности просто немислима. Да и «первоначало» звучит подозрительно именно по той же самой причине: начало чего? Продолжения? Вместо первоначала Вл. Соловьев иногда употребляет термин «безусловно сущее», но и тут не все просто: согласно самому же Соловьеву безусловно сущее вообще не может определяться никаким бытием и никаким отношением, но стоит нам сказать «безусловно...», как тут же возникает естественная оппозиция: «условно»; стоит сказать «сущее», как тут же в качестве фона возникает «не сущее»...

Что из всего этого вытекает? Что и к философским рассуждениям Владимира Соловьева можно отнести с той же самой иронией, с какой знаменитый философ отнесся к поэзии молодого символиста; теоретически было вполне возможно появление статьи, в которой о безусловно сущем Владимира Соловьева были бы написаны такие слова: можно сказать, что его «безусловно сущее» в просторечии называют «Богом» и всякая попытка дать этому старому

⁶ Там же, с.820

Богу новое мудреное имя есть не что иное, как пустая забава философа... Но можно отнестись и иначе: можно предположить, что в своей философии Вл. Соловьев поставил проблему символа. Критика отвлеченного начала *и есть* - анализ *символа*. Всякая истина символична, ибо она не просто соотносится с абсолютно сущим, а сама по себе есть его внутреннее отношение: всякая истина туманна, ибо выступает на фоне бесконечного, абсолютно необозримого «пространства». А поскольку бесконечное пространство есть обязательная часть уравнения, то всякая истина содержит в себе икс, который принципиально неустраним...

Но, таким образом, и «непонятные вазы» Валерия Брюсова получают свое обоснование: в этих стихах констатируется реальность, которая, сознавая свою относительность, тянется к *абсолютному*, реальность, готовая принять свою «недоопределенность» как некое естественное для себя состояние. Символизм есть искусство видеть вещи не просто на фоне «безусловно сущего», а как форму его проявления; в символизме всякая вещь и всякое явление есть самодвижущаяся условность. И если в стихотворении Брюсова шайки трансформировались в непонятные вазы, то в этом вина не автора, а символизма.

Как единственное положительное основание всякого бытия безусловно сущее и познается одинаково во всяком бытии⁷.

Вот именно: во *всяком* бытии. При этом оно не только «познается», но и «узнается». Если в простых демократичных шайках мы вдруг узнаем безусловно сущее, то вот и условие для превращения этих шаек в *непонятные вазы*...

Так как оно есть то, что есть во всяком бытии, то тем самым оно есть то, что *познается во всяком познании*⁸.

И это высказывание нам очень легко интерпретировать в пользу молодого человека, томящегося любовью. Абсолютно сущее познается и в прогрессивном познании и в регрессивном, и в творческом и в нетворческом, и в познании юноши и в познании старца, и в познании мудреца и в познании наивного молодого человека, и в научном познании и в художественном, и в таком и в этакое... Но оно всегда *мутно*... Это всегда мутное познание, а отсюда и элемент *непонятности*, некоторой таинственности, загадочности:

⁷ Там же.

⁸ Там же.

Правда, оно никогда не может быть данным эмпирического или логического познания, никогда не может стать ощущением или понятием, превратиться в состояние нашего сознания или в акт нашего мышления, в этом смысле оно безусловно непознаваемо...⁹.

Прервем предложение Соловьева буквально на середине во имя того, чтобы с глубоким удовлетворением воскликнуть: но ведь это же «несказанное» символистов! Вещь претерпевает превращение и процесс этого превращения есть процесс *познания*; только вот вопрос: а что мы познаем? А к чему, к какому знанию подводит нас эта наблюдаемая трансформация вещи?

...но вместе с тем - продолжает Соловьев, - и тем самым абсолютное первоначало безусловно опознаваемо даже в эмпирическом и логическом познании, потому что и здесь то, что собственно познается, настоящий предмет, есть ведь не ощущение и не мысль, а ощущаемое и мыслимое, то есть сущее ¹⁰.

Как это понять? А так, что мы *чувствуем*, что мы *что-то* чувствуем... И вот это ощущение ощущения уже важно для нас: пусть смутно, пусть неопределенно, но что-то мы уж точно *чувствуем*... Очень легко заметить, что Вл.Соловьев попал в необычайно сложное положение: с одной стороны, безусловно сущее абсолютно недоступно, оно за семью замками именно в силу своей *абсолютности*... С другой стороны, оно *есть*, оно нам *дано*... Философ не хочет прибегать к понятиям «смутность», неясность, неопределенность и поэтому «хитрит», прибегая к таким наивным аргументам как «мыслимое и ощущаемое» вместо «ощущения и мысль»...

Поскольку я признаю за предметом своего познания безусловное существование, не считаю его только состоянием моего сознания, а существующим в себе, постольку я познаю в этом предмете безусловно сущее. Во всяком своем познании я имею в виду не те или другие чувственные или мыслимые предикаты, а субъекта этих предикатов, и поскольку безусловно сущее есть единый субъект всех предикатов, всякого бытия, постольку он есть единый объект всякого познания. Во всем, что мы познаем, мы познаем его и без него ничего познавать не можем; оно одно есть сущий предмет познания, поскольку всякое познание о предикате или бытии относится к субъекту этого предиката, к тому существу, которому это бытие принадлежит ¹¹.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же, с.820-821

Здесь Вл. Соловьев не совсем последователен, во всяком случае, было бы ближе к тому, что он уже говорил, выразиться так: во всем, что мы познаем, мы *опознаем* безусловно сущее... Но если сквозь познаваемый нами предмет просвечивает что-то другое, формы не имеющее, и данный предмет преломляется этими неизвестными, но явно существующими (сущими) формами, посылающими свои лучи не то изнутри, не то откуда-то снаружи, то конечно же, предмет трансформируется, преобразуется, он становится непохожим на самого себя... Тут лучше Вячеслава Иванова не скажешь:

Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все формы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняя в каждой сфере иное назначение ¹².

Первоначало Вл.Соловьева прорезывает все планы бытия, но из этого еще не вытекает, что бытие никак на первоначало не влияет. Ведь очень может быть, что бытие тоже прорезывает собой все планы первоначала, все планы безусловно сущего. Говоря о таких глобальных явлениях, нам трудно удержаться от фантазирования: нет возможности экспериментально подтвердить утверждаемое... Понятие «Бог» как бы освобождает нас от необходимости эксперимента, ибо, как говорится, «Бог есть Бог». Если понятие «символ» легко отождествить с безусловно сущим, то легко отождествить его и с понятием «Бог». И разве не заметно, что тут, в этой фразе Вяч.Иванова, угадывается именно этого рода соблазн? Соблазн отождествить «символ» с «Богом»? В контексте этого соблазна лежит, практически, любое высказывание Вяч.Иванова, но именно, что в *контексте* соблазна... Более того, это, как правило, намек на Бога с маленькой буквы - на бога языческого, живущего на небесах, которые покрыты облаками, освещенными вполне «языческим» солнцем. Н.Бердяев писал как-то Вяч.Иванову:

Я чувствую Вас безнадежным язычником, язычником в самом православии Вашем. И как прекрасно было бы, если бы вы оставались язычником, не надевали бы на себя православного мундира. В вас была бы языческая праведность ¹³.

¹² Вячеслав Иванов. *По звездам...*, с.40

¹³ *Серебряный век в России*, Редколлегия В.В.Иванов, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян. Москва 1993, с. 199-200

Собственно говоря, в этих словах содержится намек на модернизм Вячеславивановского символизма, на заложенную в нем идею открытости искусства любому толкованию, ту самую открытость, на которую сам Иванов иногда «надевал» православный мундир, открытость, на необходимости которой всегда настаивал В. Брюсов, и которую так упорно хотел идеологически «лимитировать» Андрей Белый. Вот и Владимир Соловьев постоянно ощущал «языческий» характер своей философии, хотел это язычество преодолеть, постоянно испытывая желание отождествить свое чисто философское абсолютное первоначало с Богом. В философии Вл. Соловьева Бог превращался в «непонятную вазу»...

А.В. Гульга:

Только признание бытия Бога, бессмертия души и свободы человека (по Канту недоказуемых) является для Соловьева единственной прочной основой нравственности. Свою позицию в данном вопросе Соловьев характеризует как «прямо противоположную с точкою зрения Канта». Я фиксирую на этом внимание читателя, потому что в «Оправдании добра», главном своем труде, он признает правоту Канта¹⁴.

Так бытие Бога - абсолютная истина или относительная? Бессмертие души есть или его нет? Сознавал ли Вл. Соловьев, что он находился во власти бемевской «бездны», бемевского абсолюта, из которого, как из пены морской вышел Бог? То, что мы называем символом, есть движение от любой определенности в сторону этой бездны, этого абсолюта, который тотально неопределен, то есть: принципиально неопределим.

Отрешаясь от всех определенных образов бытия, от всех ощущений и мыслей, мы в глубине своего духа можем находить безусловно сущее как таковое, то есть не как проявляющееся в бытии, а как свободное или отрешенное от всякого бытия¹⁵.

Ну, если отрешенное от всякого бытия, то о чем говорить? Мы ничего про это абсолютно сущее не знаем, и знать не можем. Выше бытия не прыгнешь. Философ говорит «выше бытия», но тут же: «в глубине нашего духа». Получается, что глубина моего духа

¹⁴ Гульга А.В. *Искатель истины*, в: сб. *В.С. Соловьев. Избранное*, Москва 1990, с.20.

¹⁵ Владимир Соловьев. *Критика отвлеченных...*, с. 821

расположена за пределами бытия, то есть я непосредственно связан с бездной и *знаю* ее, я есть ее агент, а меня уверяют, что она никак со мной не связана.

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 определений¹⁶.

Во-первых, как можно говорить «свободное от всех определений» после такого количества определений: сущее, безусловное, единое... А, во-вторых, как можно «непосредственно» (то есть - определенно) воспринимать то, что лишено всех определений? Вспомним Голосовкера, его «чертовы качели» кантовских антиномий. Вл.Соловьев, то несогласный с Кантом, то согласный с ним, представляется нам качающимся на этих самых качелях.

В этих своих рассуждениях Вл.Соловьев выступает мистиком. Его безусловно сущее – мистическая величина:

Это внутреннее восприятие безусловной действительности, не связанное ни с каким определенным содержанием, само по себе одинаково у всех, какие бы различные названия ему ни давались, ибо здесь нет образа, нет отношения, а следовательно, нет и множественности, все сливается в одно непосредственное и безразличное чувство:

И если в чувстве ты блажен всецело,
Зови его как хочешь - я названья
Ему не знаю. Чувство - все, а имя
Лишь звук один иль дым, что застилает
Бессмертный пыл небесного огня¹⁷.

Если все сливается в одно безразличное чувство, то не идет ли речь о погружении в летаргию? И каким образом «безразличное» чувство может быть чувством? Разве чувство не есть способ различия? И каким образом именно блаженство может быть безразличным чувством? Разве термин не означает высокую степень позитивности в самом этом переживании? Если нет «определенности», то как знать, что источник блаженства – «небесный огонь»? Вопросов множество по той причине, что чувство, выраженное в стихах, апеллирующее к представлению, выражающее

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же, с.821-822

волю, поэт связывает с тем, что *выражено* быть не может, в чем конкретная воля и конкретное представление *исключены*. Если бы дым слов не застилал Вл. Соловьеву свет небесного огня, то и он, возможно, почувствовал бы всю красоту непонятных ваз и жаркий пламень ревности, скрытый в золотистых досках эдема, опьянившего сознание молодого человека, строящего воздушные замки по технологии Зигмунда Фрейда... А суть этой технологии очень проста: сексуальное искушение пронизывает собой все планы бытия, «и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняя в каждой сфере иное назначение».

От этого язычества спасу нет ни символисту, ни реалисту, ни поэту, ни философу, ни юноше, ни старцу... Искусство – отличный способ сублимации... Вот эту глубоко *языческую* природу символизма очень тонко почувствовал Бердяев, что и выразил в письме к Вяч.Иванову. В письмах Бердяева о себе (в бесчисленных его книгах) это язычество бердяевского христианства более чем заметно. Русский символизм – христиано-языческая мистика, жаждущая эстетической своей реализации...

Языческая мистика Вл.Соловьева, помимо тонких противоречий в его философии, выдала себя еще и громким саркастическим смехом по поводу непонятных ваз, сотворенных фантазией никому неизвестного юноши, почему-то привлечшего к себе внимание знаменитого философа.

В этих стихах, видимо, *что-то* было?..

ПОД МАГИЧЕСКОЙ ЛУНОЙ

Особенно в наше время, когда познанием называют только выводы, данные наукой, трудно поверить, что в высших областях может играть роль настроение.

Рудольф Штейнер.

Ниже мы будем говорить о теоретических взглядах Валерия Брюсова, опираясь на работу С.И.Гиндина «Программа поэтики нового века»¹⁸. В этой статье Гиндин пользовался к тому времени еще не опубликованными архивными материалами и дал им очень тонкий и глубокий анализ. Различие в подходе Гиндина и в нашем подходе к теоретическим рассуждениям Брюсова заключается в том, что Гиндин анализирует взгляды Брюсова безотносительно к теме «абсолютного сущего», безотносительно к Владимиру Соловьеву, мы же считаем, что бессознательно мысль Брюсова двигалась в рамках соловьевской философии; своими, доступными ему средствами, поэт выражал те же мысли, что и его старший современник в своих философских трудах. Вот, например, Гиндин приводит следующую фразу Брюсова:

...в наши дни выделилась поэзия - действительно чистая поэзия, которая освободилась от других, может быть очень почтенных, но чуждых примесей¹⁹.

Но не с таким ли же энтузиазмом Владимир Соловьев пытался освободить от «почтенных примесей» свое «абсолютно сущее» («чистое сущее»)? Как мы помним, ему это не удалось, не удалось точно так же, как и Брюсову не удалось *очистить* поэзию:

...Поэзия - прежде всего примирение идей, под которыми я разумею все психические факты в жизни человека и... ..вообще вселенной²⁰.

Не слишком ли много осталось на долю «очищенной» поэзии?

¹⁸ *Серебряный век в России...*, сс. 87-116

¹⁹ Там же, с.197

²⁰ Там же.

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 ²¹.

Вряд ли, говоря это, молодой человек осознавал, что он мыслит в контексте соловьевского «абсолютно сущего». Чисто интуитивно он понимал, что в приближении к *абсолютному* комбинация явлений (в данном случае «образов») не имеет особого значения в смысле своего «содержания», то есть цели, ради которой явления стараются выстроить себя в тот или иной порядок. Идея *бесконечного*, выступающая контекстом данной композиции, наложит на нее свой отпечаток и продиктует созерцателю *свое* отношение к этой композиции.

Если Вл. Соловьев старался надеть на свое «безусловно сущее» православно-религиозные одежды, то В. Брюсов, в свете переживаемой им интуиции, предпочитал «отдаться» безусловно сущему без всяких лимитирующих волю условностей... Он отдавался на волю того самого Начала, по отношению к которому Вл. Соловьев хотел свою волю сохранить, в то же самое время, отдавая этому Началу всю подобающую ему долю почитания. Брюсов довольно простым, безыскусным языком выражает революционную истину: художник должен помнить, что созерцатель его произведения через это произведение коммуницирует с «безусловно сущим», а не с *автором*...

Вл. Соловьев:

Отрешаясь от всех определенных образов бытия, от всех ощущений и мыслей, мы в глубине своего духа можем находить безусловно сущее как таковое, то есть не как проявляющееся в бытии, а как свободное или отрешенное от всякого бытия ²².

Вот Валерий Брюсов, под диктовку этой «нашептанный», внушенной ему истины и пришел к своему символизму. Логика молодого человека проста: что есть бытие как не определенная композиция образов по отношению к чему-то, что бесконечно выше и сложнее и свободнее любой композиции образов, что, возможно, даже невыразимо ни в каком образе? А ведь именно оно, это «что-то» и дает композиции ее силу, жизненную энергию... Чем дальше от «похожего», надоевшего бытия мы уйдем, чем больше от него «отрешимся» в пользу «безусловно сущего», известного нам

²¹ Там же.

²² Владимир Соловьев. *Критика отвлеченных...*, с.821

неизвестного, тем вернее приблизимся к сущности художественного произведения, старающегося впечатлить нас своей композицией. Такое отношение, возможно, поможет нам приблизиться если не к «безусловно сущему», то, по крайней мере, к «глубине своего духа»...

...Мы, поэты... ..пока... ..должны совершенно забыть обычное употребление слова...²³.

Если не держать в уме причину брюсовских интуиций, то это высказывание кажется довольно «безумным». Если же это высказывание поместить на соответствующий «фон», в нем нет ничего вызывающего.

Владимир Соловьев:

« ...Чувство - все, а имя
Лишь звук один иль дым, что застилает
Бессмертный пыл небесного огня.»

Философ, профессионал в области артикулирования своих *идей*, вдруг утверждает, что «имя», то есть *определение, понятие* не имеет значения! Отказавшись от привилегии артикулированно мыслить, поэт даже не понимает (не *чувствует*), какая над ним нависла опасность: а что если дым звука, дым «имени» застилает от него бессмертный пыл *подземного* огня? Не привлекая в качестве «ассистента» *разум*, чисто интеллектуальную интуицию, созерцатель огненной композиции может принять ее за нечто такое, чем она ни в коем случае не является. В данном случае созерцатель настроен на восприятие «безусловно сущего», которое он «чувствует» со всею страстью своего темперамента, не настроенного на занудное вопрошание *самой композиции*, самого, так сказать, *бытия*.

Гиндин приводит цитату из Брюсова:

Пушкин, и вообще классическая поэзия, изображала картину, сцену, фигуру, чтобы, созерцая ее, читатель вынес приблизительно то же впечатление, как созерцая то же самое «явление» в действительности²⁴.

В действительности, в *бытии*... Но теперь-то ситуация другая! Мы знаем, что бытие конечно, что есть нечто такое, что просвечивает

²³ С.И.Гиндин. *Программа поэтики...*, с.98

²⁴ Там же, с.100

бытие насквозь и что подобно солнцу, но только значительно *мощнее* и загадочней его в своих возможностях по отношению к бытию...

Иначе говоря, классическая поэзия смотрела на предмет глазами обыкновенного человека, живущего в примитивной обыкновенной вселенной. Теперь ситуация другая: поэт «очистился» от внешнего мира, он теперь весь - сам дух, он если и не слит с абсолютном, то устремлен к таковому, к безусловному существу Соловьева. Пушкинский человек смотрел на предмет как на источник мысли, как на ее вдохновителя... Постпушкинский человек Брюсова смотрит на предмет иначе, то есть он вообще не смотрит на предмет, он от него «очистился», он смотрит сквозь предмет на что-то, что мерцает где-то в глубине мироздания, а еще лучше: в глубине его собственной души.

...Прежние поэты по возможности точно и пластично изображали то обстоятельство, которое вызвало в них данное настроение, и думали, что этим заставят понять читателя, что они испытывают. Символизм понял, что это ложный путь, и стал искать нового. Таким образом, символизм есть реформа *всей* поэзии²⁵.

Совершенно замечателен этот курсив Брюсова. Реформа *всей* поэзии означает, что тут реформа способа описания, вызванная реформой *объекта* описания; теперь это не предмет, противостоящий субъекту, а сам воспринимающий субъект, его психический аппарат со всей своей «духовной глубиной», которая, в свою очередь, ведет к новым загадочным глубинам...

Значение слова тройкое: 1) оно вызывает известное понятие; 2) оно напоминает те обстоятельства, в которых обыкновенно употребляется; 3) оно вызывает известное впечатление своим звуком²⁶.

Из этих рассуждений юноши Гиндин делает очень интересный вывод о том, что у Брюсова

...впечатление от звуковой формы слова больше не противопоставляется значению, но входит в значение на правах одной из компонент²⁷.

²⁵ Там же, с.100-101

²⁶ Там же, с.101

²⁷ Там же, с.101-102

Совершенно верно! Но и более того: значение слова существует не параллельно с предметом, а *поглощает* предмет, растворяет его в себе. В пушкинской поэзии предмет сохранял свою автономию, теперь предмет растворяется в психической реакции на него, психическая реакция - истинное значение предмета. И если я говорю «ваза» вместо «шайка», значит я прав. Моя психика, очищенная от «объекта», имеет дело не с предметом, а со *словом*, с акустическим выразителем безусловно сущего. Акустический выразитель имеет «известное понятие», которое с ним связано; ассоциируется с обстоятельствами, при которых он употребляется, все это остается в силе, но есть и нечто другое: он доносится до читателя (до слушателя) из глубины добытийного и несет на себе отпечаток этого *несказанного*... Если я в своей психической реальности слегка изменил обстоятельства, то и предмет тут же «слегка» изменился, и все остальное тоже, и все это с полного «благословения» акустического выразителя, воплощающего в себе бесконечно глубокий взгляд вечности и уже поэтому не претендующем на какую-либо определенность.

Гиндин продолжает цитирование Брюсова:

Тютчев говорит:

Сны играют на просторе
Под магической луной.

Луна не может быть магической, соединить эти два понятия в *природе* очень трудно, но то впечатление, которое производит слово магический (магия, таинственность), сливается в душе в то настроение, которое желает передать поэт²⁸.

Природой становится *сама душа*. Вот главное достижение символизма, уловленное молодым человеком: твое настроение, говорит он читателю, и есть *природа*. Моя забота как поэта, стало быть, создать в тебе *настроение*. Вл.Соловьев, с его православными убеждениями, был, разумеется, в ужасе от такого рода последовательности; конечно же, он понимал, что молодой человек (вольно или невольно) вдохновляется его философией, но смотрел на него точно так же, как Иван Карамазов на Смердякова: разве я говорил что-нибудь *этакое*? А отсюда и его попытка высмеять бедного поэта, которому, между прочим, этим печальным обстоятельством прибавилось немало славы... И тут сработал эффект «свободной

²⁸ Там же, с.102

композиции», эффект иронии, когда конечная цель нашла свое опровержение в результате...

Соловьев о безусловно сущем:

Правда, оно никогда не может быть данным эмпирического или логического познания, никогда не может стать ощущением или понятием, превратиться в состояние нашего сознания или в акт нашего мышления, в этом смысле оно безусловно непознаваемо, но вместе с тем и тем самым абсолютное первоначало безусловно опознаваемо даже в эмпирическом и логическом познании, потому что и здесь то, что собственно познается, настоящий предмет, есть ведь не ощущение и не мысль, а ощущаемое и мыслимое, то есть сущее²⁹.

Вот в этом самом «сущем», которое «ощущаемо и мыслимо», Соловьев и «встретился» с Брюсовым. На уровне «внешнего», на уровне «бытия», «предметности» он атаковал Брюсова и атаковал жестоко.

На уровне «сущего» он им *руководил*...

Итак, - пишет Гиндин, - в «Апологии символизма» в раздумьях Брюсова о неполной определенности символического произведения проявились два существенно новых момента. Во-первых, было указано на перемену предмета изображения, во-вторых, на механизм создания самой неопределенности, на лежащий в ее основе принцип соединения слов³⁰.

А что лежит в основании принципа «соединения слов»? Согласно Гиндину, к этому вопросу Брюсов

больше не возвращался, возможно, почувствовав недостаточность доступной ему семантической номенклатуры для серьезной разработки вопроса³¹.

Но вот на следующей же странице Гиндин приводит рассуждения Брюсова о «втором типе» поэтических произведений, которые противостоят первому («пушкинскому») типу.

²⁹ Владимир Соловьев. *Критика отвлеченных...*, с.820

³⁰ С.И.Гиндин. *Программа поэтики...*, с. 103

³¹ Там же, с.102

Произведения второго рода смешиваются с произведениями первого рода только потому, что их материал тот же - *слово*. Но их автор черпает содержание не во внешнем мире, а исключительно в своей душе. Внешний мир является в них лишь потому, что мы привыкли относить все явления нашего внутреннего «я» к явлениям так называемой внешней действительности. Цель произведений второго рода вызывать в душе читателя *настроение*, причем такое, которого жизнь дать не может. Произведения второго рода... я... называю произведениями *лирики*...

Наиболее видным представителем этого рода творчества у нас был Тютчев ³².

Но вот и тайна механизма «соединения слов», механизма создания «самой неопределенности»! Настроение - это «абсолютно сущее» Вл. Соловьева в качестве переживания. В этом переживании *опознается* (предчувствуется) абсолютное, опознается через вибрацию души (душевное волнение). Переживание это и есть вибрация души, чувствующей близость абсолютного, его касание. В переживании квадратура круга достигает своего апогея, ломаные линии вписанного многоугольника (бытия) почти превращены в круг (в сущее, в абсолютное). И поскольку предмет растворился в переживании, то уже не природа дает жизнь этому предмету, а наше сознание. Предмет становится предметом душевного переживания, предмет волнуется, вибрирует, его формы «неопределенны», они фазивны. Вступая в мир символа, человек оказывается в принципиально ином пространстве, в пространстве расширяющейся вселенной собственного сознания (в лесу символов). Он «летит» навстречу абсолютному, неизвестному, он в царстве невесомости и трансформаций.

М.Л.Гаспаров характерной чертой, отделяющей «новейшую поэзию» от «традиционной» («классической»), признает наличие «произведений, о которых трудно сказать, что они значат», т.е. обладают общей семантической неопределенностью. К теме «недоопределенности» вынужден обратиться и исследователь поэзии Самойлова... ..Вообще все три вида неопределенности, выделенные Брюсовым, получили в поэзии XX в., вместе и порознь, огромное распространение... ³³.

³² Там же, с.104 Нет никакого сомнения, что молодой человек тут повторяет французов, но для нас это неважно, важен процесс усвоения новых истин и их *освоения*. Как мы уже выразились раньше: можно позаимствовать идеи, но нельзя позаимствовать талант.

³³ Там же, с.105

Что особенно интересно: Гиндин сближает Брюсова с Мандельштамом, но делает это чрезвычайно осторожно, как бы боясь оскорбить армию «акмеистов?». Впрочем, осторожность не помешала Гиндину сказать нечто чрезвычайно важное:

...Брюсовский анализ тютчевского образа «магической луны» при всей его беглости и наивности недаром выглядит сегодня как еще не оснащенный терминологией прообраз какого-нибудь ученого высказывания о семантике Мандельштама типа: «...заставляет нас почувствовать в вещь атрибуты, ей не принадлежащие, но взятые от комплексов, в которых вещь участвует»³⁴.

А если учесть, что главный комплекс, в котором «участвует вещь» это сам читатель и сам поэт, то можно себе представить, какие возможности у того и у другого по *вчувствованию* в вещь «атрибутов»...

Гиндин:

Обобщая эти его наброски, можно сформулировать, что отличительный признак лирики в неустранимости автора из структуры изображения и повествования³⁵.

Наверное, можно сказать даже сильнее: в неустранимости авторского и читательского сознания из самой структуры *изображаемого, повествуемого*.

Если шайка становится непонятной вазой, это значит, что так и есть, шайка полностью реконструирована своими создателями - авторским и читательским воображением. Если горшок отказывается варить и просится на шабаш, если он требует для себя абсолютного назначения (знаменитый пример Мандельштама), так это потому, что в системе авторского воображения он повысил свой социальный статус и стал жить в ранге вазы.

Кто-то, глядя на этот горшок, возмутится, кто-то скажет: какая прекрасная ваза! А кто-то добавит: прекрасная-то она прекрасная, да немножечко, как бы это сказать, ...*непонятная*... Ну что ж, и это будет в духе Владимира Соловьева, в духе его философии:

Всякое познание держится непознаваемым, всякие слова относятся к несказанному, и всякая действительность сводится к той безусловной

³⁴ Там же, с.111

³⁵ Там же, с.112

действительности, которую мы находим в себе самих как непосредственное восприятие ³⁶.

В этом отрывке очень заметен страх Соловьева перед собственной логикой. В самом деле: у него всякое познание – держится непознаваемым; всякое слово – относит нас к несказанному; но, в то же время, всякая действительность – сводится к *безусловной* действительности и в нас живет *непосредственное* восприятие.

Если бы Соловьев не боялся собственной последовательности и придерживался бы духа своей философии, он выразился бы иначе: всякое непосредственное восприятие опосредствовано; всякая безусловная действительность условна, иначе бы все можно было бы *сказать* и не осталось бы в жизни места для *несказанного*, для того, что мы называем *настроением*...

Так что, кто его знает, может, эти самые шайки и впрямь что-то вроде ваз?..

³⁶ Владимир Соловьев. *Критика отвлеченных...*, с.822

ДАТЕЛЬНЫЙ ПАДЕЖ

Согласно Вл.Соловьеву мы даже не можем сказать, что абсолютное первоначало есть сила бытия. «Такое определение связывало бы его неразрывно с бытием, *чего на самом деле нет*». Мы даже не знаем, думает Соловьев, как связано бытие с абсолютным первоначалом. Может, и вообще не связано, никакой определенности на этот счет нет; есть (думаем уже *мы*) «недоопределенность» Валерия Брюсова, и этой недоопределенностью мы и довольствуемся. Символист живет в *беспокойстве*, он живет на самой границе между первоначалом и бытием, причем совершенно не уверен, что на этой границе все спокойно; устремлен в обе стороны, и этой своей постоянной разрываемостью хочет убедить нас всех в неустойчивости мира сего, в *его*, мира, разорванности. Но он свято верит в идею встречи, он знает, что рано или поздно, а бытие и первоначало найдут друг-друга, встретятся, а если говорить совсем честно, он считает, что именно в нем эта встреча пресуществилась; он символист, потому что именно ему выпало счастье связать два начала в *одно*, в *символ*... Недаром Блок говорил, что «символистом надо родиться», а вот что говорил Мандельштам:

Другими словами - нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направление дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве ³⁷.

Язык надо перестроить в соответствии с *истинной* геометрией пространства-времени. Жить надо не в именительном падеже, а в дательном; не в назывательном, а в летательном, в деятельном, да не просто в летательном, а таком, чтобы лететь сразу в двух противоположных направлениях. Правда, тут-то и возникает проблема: а как это осуществить? Поэт и сам не знает: «Там я любить не мог, Здесь я любить боюсь». Космос символистов, их звезды и бесконечности, их Нотр Дамы и рожи друидов, и «образы», и «третье», и дух музыки, и соборности, и «человеки в

³⁷ Осип Мандельштам. *Разговор о Данте*, в: Осип Мандельштам, *Сочинения*, т.2, с. 254

человеке», все это то, чего, быть может, - «на самом деле нет». Безусловно существующее само по себе, бытие само по себе и никакого поля пересечения просто нет, а, стало быть, и символизма нет...

Аверинцев:

Так называемая магия слова вплотную подходит к «зауми», но не переходит последней черты. «В беспамятстве ночная песнь поется»; но схождение в ночные глубины беспамятства служит тому, чтобы обострить до предела акт памяти, припоминания³⁸.

И что же может припомниться тому, кто пребывает в беспамятстве? Аверинцев очень хочет, чтобы Мандельштам, который, в общем-то, с его точки зрения, не был таким акмеистом, каким его видели многие (Л.Гинзбург, например), хотел при этом, чтобы и символистского туману в поэзии Мандельштама было как можно меньше. Проблема в том, что Мандельштам не только регулярно впадал в «беспамятство», но в этом своем качестве был еще и довольно агрессивен:

Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование - текстильные, парусные, школярские... и прочие порывы, список которых можно продолжить до бесконечности³⁹.

Вся *материальность* (иначе говоря, *вещность*, то, что так любят в нем сторонники его «акмеизма») Мандельштама – сплошное порывообразование. С виду нечто «материальное», на деле же – сплошной воздух, сплошное дуновение, убежание от «чернильного пятна».

Лидия Гинзбург:

О классичности «Камня»... говорили, характеризуя стиховую композицию Мандельштама, его словоупотребление. Отмечали предметность, логику построения, монументальность, некий рационализм, противостоящий импрессионистической зыбкости⁴⁰.

Поэт прямо и недвусмысленно говорит о «порывообразовании», а ученый-исследователь говорит о противостоянии «импрессионистической зыбкости». Предметность Мандельштама призрачна, логика его (согласно его же словам) «музыкальна», симфонична,

³⁸ С.Аверинцев. *Судьба и весть Осипа Мандельштама*, Предисловие, в: Осип Мандельштам, сочинения, т.1, Москва 1990, с.44

³⁹ Осип Мандельштам. *Разговор о Данте...*, с.254

⁴⁰ Лидия Гинзбург. *Камень*, в: кн. *Камень*, Ленинград 1990, с.275

монументальность облачна, рационализм ирреален, одним словом, сплошная «импрессионистическая зыбкость»... Нам гораздо ближе этого определения точка зрения Б.Я.Бухштаба с Л.Гинзбург несогласного, говорящего о том, что Мандельштам лишь

...имитирует... общий речевой строй «классической поры» и что его «способ словоупотребления... совершенно не совпадает с принципами словоупотребления той эпохи.

О классичности Мандельштама Гинзбург делает вот какое замечание:

Для мандельштамовской классичности наряду со смысловым строем стиха чрезвычайное значение имела интонация, «распев». Многие современники вспоминают о том, как Мандельштам самозабвенно «пел» свои стихи, наслаждаясь именно тем, что в статье «О природе слова» он назвал «звучащей и говорящей плотью» языка⁴¹.

Если тут заключен намек на то, что Мандельштам как бы подражал восемнадцатому веку, распевая свои стихи на манер классицизма, на манер восемнадцатого столетия, то все акмеисты «пели», о чем есть запись в дневнике у Блока. Он это пение с трудом переносил, прощал его только Мандельштаму. Восемнадцатый век читал свои стихи нараспев, но, в принципе, поэзия восемнадцатого столетия была рациональна. Стих Мандельштама рациональным не был. Что же касается «звучащей и говорящей плоти», то, как мы уже имели случай заметить, выражение, скорее всего, восходит к Белому. Одним словом, кто и когда слышал комплимент: какое рациональное пение! Наша трактовка, конечно, менее «красива», но смеем настаивать на том, что песенность Мандельштама восходит к И.Северянину.
Л.Гинзбург:

В «Утре акмеизма» архитектурная фразеология перенесена на акмеизм: «... – и в доказательство приводится цитата из Мандельштама, - «...Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества. Строить - значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими. Хорошая стрела готической колокольни -злая, потому что весь ее смысл - уколоть

⁴¹ Там же, с.275

небо, попрекнуть его тем, что оно пусто... Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить». – Цитирование завершено. Гинзбург делает следующее заключение: - Статья «Утро акмеизма» дает, таким образом, ключ к антисимволистским символам *камня, башни, стрелы, иглы, пустого неба* ⁴².

Антисимволизм этих символов, видимо, усмотрен в том, что это все конкретные *вещи*, да к тому же все какие-то либо грубые, либо утилитарные: камни, башни, иглы, стрелы. Только небо, более менее, «символично», да и то какое-то пустое, как шкатулка, из которой высыпали все камушки и иголки...

Вообще-то, тут у Мандельштама не архитектурная фразеология перенесена на акмеизм (?), а психо-этическая терминология перенесена на архитектуру: попрекнуть, уколоть, злая, гипнотизировать... Если человек строит во имя трех измерений, зачем ему гипнотизировать пространство, то есть эти самые три измерения? Герой Мандельштама борется с призраками, он никак не может сосредоточиться на строительстве как таковом, на *предмете*, потому что и сам-то этот герой весь какой-то туманный, не совсем земной человек, полупризрак, разрываемый изнутри дательным (летательным) падежом, и предметы-то у него все вроде него самого, какие-то полупризраки, ибо зачем «реальный» дом такому существу? Его колокольня, например, в подражание своему автору, тоже гипнотизирует пространство, она занята своим важным делом. Если бы ее построил «нормальный» архитектор, она бы не злилась и не ругалась, но поскольку ее архитектор *символист*, то есть плохой домосед, человек, живущий везде и нигде одновременно, плохо понимающий необходимость твердых (нетекучих) «спокойных» форм, то и зодчество тут соответствующее: попрекающее, колющее, сердящееся, словно сводящее счеты с небом, которому, собственно, и принадлежит... Мы не летаем, мы ходим по облакам, по небесным башням, потому что мы сами - легче воздуха; наши башни строятся нашим воображением, не кирпичи же таскать высоко в небо (не «пыхтеть же под скрижалями!»). И дом, и человек в поэзии Мандельштама существуют в дательном падеже - в устремленности к чему-то, куда-то (это уже винительный падеж, но все-таки не именительный). Одним словом, мы строим силой гипноза, не зачерпнув воды крылом. Архитектурный мир поэта и в его «теоретической» прозе облачен, призрачен, динамичен, так что мы смело можем утверждать нечто прямо противоположное Л.Гинзбург – статья «Утро

⁴² Там же, с.266

акмеизма» дает еще один ключ к пониманию *символистского* мировоззрения Манделъштама.

«Готическая динамика» важна Манделъштаму не устремленностью в бесконечное (романтическая трактовка готики), а победой конструкции над материалом, превращением камня в иглу и в кружево... ..Архитектурность раннего Манделъштама следует понимать широко. Он вообще мыслил действительность архитектурно, в виде законченных структур, - и это от бытовых явлений до фактов большой культуры⁴³.

Неужели превращение *камня* в иглу и *кружево* есть победа конструкции над материалом? Камень тут явно *загипнотизирован*. Вместо «архитектоники» - иголка и кружевная пена. Если бы Манделъштам мыслил мир «архитектонически», он не говорил бы об обратимости поэтической материи, о *порывообразовании*... С точки зрения архитектуры такое порывообразование - хуже землетрясения, а уж об обратимости лучше и вовсе не говорить.

Для символистов предмет был иносказанием; за ним стояло *другое*, отвлеченное, сверхчувственное. У Манделъштама же вещь остается вещью. Совершается не подстановка значения, а его безмерное ассоциативное расширение. Манделъштам сам написал об этом в «Утре акмеизма»: «...Поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства нередко обманывает нас относительно чудовищно-усложненной реальности, которой оно обладает»⁴⁴.

Совершенно верно; тут он говорит все о той же «расширяющейся спирали» Белого, про которую Валентинов в сердцах воскликнул: «Пойми, кто может!». Загипнотизировав себя словом «акмеизм», Гинзбург на слова Манделъштама о возведении поэтом явлений в десятизначную степень, говорит, что это «безмерное ассоциативное расширение» (?), а не подстановка значения. Ну хорошо, а когда Манделъштам говорил, что символизм распух от водянки, это было что: безмерное ассоциативное расширение или подстановка значения? В словах Манделъштама, процитированных Гинзбург, дана формула символизма. И чудовищно-усложненная реальность, и явление, возведенное в десятизначную степень, это все – символизм.

Ведь очевидно же, что если вещь «безмерно» расширить, то она становится уже *другой* вещью. Если внешность вещи нас *обманывает*, это значит, что данную вещь мы принимаем за что-то

⁴³ Там же, с.267

⁴⁴ Там же, с.268

другое... Гинзбург постоянно попадает в такие сложные положения только по одной причине: она убеждена, что Мандельштам был «акмеистом» и она упорно «овеществляет» все его типично символистские туманности и призрачности (символы). Наше сближение Мандельштама с Брюсовым, с его «недоопределенностями» показалось бы ей кощунственным, тем более, что Брюсов противопоставлял Пушкина тютчевской традиции и выводил символизм именно из последней:

...молодой Мандельштам - пишет Гинзбург, - из области стилизации выходит к историческому пониманию своего предмета, тем самым к пушкинской традиции русской литературы⁴⁵.

Если бы Л.Гинзбург и сама верила в этот «историзм» и в «пушкинскую традицию», то не написала бы следующее:

Его поэзия - поэзия открытой XX веком напряженной суггестивности, ветвящихся ассоциаций и непредсказуемых смысловых скрещений⁴⁶.

В этой фразе весь прославляемый ею «акмеизм» *заигнотизирован* весьма убедительно: превращен в небесно-кружевную пену символизма.⁴⁷ Аверинцев и вообще считает, что Мандельштам отошел от акмеизма, в доказательство чего приводит известную фразу поэта со своими, обрамляющими ее комментариями:

От акмеистических принципов Мандельштам отходит и в теории. «Живое слово не обозначает предмета, - цитирует Аверинцев Мандельштама, - а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела... Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы,

⁴⁵ Там же, с.269. Очень интересная сноска на следующей странице: «В статье конца 1920-х годов Н.Я.Берковский писал об историзме и социологизме прозы Мандельштама... Об историзме Мандельштама писал и Д.Мирский.» (с.270)

⁴⁶ Там же, с.31

⁴⁷ Вот и еще один отрывок из Л.Гинзбург: «Американский исследователь Кларенс Браун писал, что мандельштамовские образы просвечивают обобщенной мыслью, оставаясь при этом совершенно конкретными» (с.268). Совершенно загадочное высказывание.

который предваряет написанное стихотворение». Музыка сознательно предпочтена пластике⁴⁸.

Аверинцев не говорит: символизм тут предпочтен акмеизму; он говорит про «музыку». Нам и не надо, чтобы он настаивал на «символизме», но нас устроила бы последовательность суждений, а ее нет. Начиная, хотя бы с «пластики». Разве музыка не имеет к пластике никакого отношения? Разве звуковая лепка Бетховена не отличается от звуковой лепки Шопена или Моцарта? Говоря о музыкальной природе слова, поэт говорит о природе его, этого слова *пластичности*, стало быть, говорит о своей поэтике. Суть этой поэтики в том, что стихотворение живо музыкой, звучащей до написания слов.

Дело тут не в словах «акмеист» или «символист», а в отношении к стихам, в позиции «наблюдателя» (читателя) к движущемуся предмету. Если читатель занимает позицию, согласно которой поэт дает *умеренное*, постепенное, непрерывное, не хаотичное «ассоциативное расширение», то он воспринимает стихи поэта как нечто «архитектоническое», «надежное», крепко, так сказать, сколоченное... А если читатель считает, что внешняя форма стиха – обман, скромная внешность не просто сложной, а *чудовищно усложненной* реальности, чего-то такого, что, освободив от этой скромной внешности надо воспринимать в десятизначной (*безмерной*) степени, то читатель будет воспринимать и стихи иначе: как некую фантазмагорию, как непростую, весьма замысловатую фантазию... Вот и выясняется, что определения имеют большое значение. С одной стороны, как противник мандельштамовского «акмеизма», Аверинцев говорит, что у поэта «Музыка предпочтена пластике», явно вступая в полемику с теми, кто считал, что у поэта и пластика (скульптурная лепка форм) и музыкальность – переплетены, взаимодополняют друг друга. С другой стороны, Аверинцев говорит следующее:

Недаром замечательный немецкоязычный поэт Пауль Целан, хорошо знавший стихи Мандельштама, много их переведивший, в собственном стихотворении связал дух мандельштамовской поэзии с идеей «конечного»... «Я слышал, как поешь ты, о конечное, я видел тебя, Мандельштам... Пело то, что конечно, то, что пребывает»... Путь Мандельштама к бесконечному... через принятие всерьез конечного как конечного, через твердое полагание некоей онтологической границы⁴⁹.

⁴⁸ С.Аверинцев. *Судьба и весть...*, с.44

⁴⁹ Там же, с.15

Но какое же «твердое полагание онтологической границы», если утверждается, что музыка *предпочтена* пластике? Слово спиралью витает вокруг точки, оно есть ее «дательный падеж», ее зыбкое воплощение - сплошное колебание, сплошной фантом, в котором ни начал, ни концов не сыщешь (сплошная душа), а нам говорят, что это «твердое полагание онтологической границы», «принятие всерьез конечного» и т.д.

Аверинцев:

Стускленный, «матовый» колорит ранней мандельштамовской поэзии не наделен никакой специфической многозначительностью во вкусе символизма или его эпигонов - это не «лиловые миры» Блока еще того менее «некто в сером» из ненавистного Мандельштаму Леонида Андреева⁵⁰.

Не будем трогать «некто в сером»⁵¹, но лиловые миры Блока - замечательно точная параллель мандельштамовскому символу, его игрушечной чаше и лазоревому гроту; тем воистину фантастическим видам, какие открывается поэту с крыши «Нотр Дам», видам на символическую рощу друидов...

...Когда же дательный падеж никуда не порывается, никуда не хочет лететь, ни к чему не устремляется, а *сидит на месте* (и, по Бурлюку, «считает свои ноги»), он называет себя «именительным»...

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Хотя, почему бы и не «затронуть»? Разве блуждания юного поэта в сером и туманном лесу, вечное пребывание в серооблачных пейзажах не может навести нас на мысль, что и он сам подпадает под определение: «некто в сером»?

ХРОМАТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО

А.Белый:

Вот что пишет Моклер в своей книге «Импрессионизм» по поводу пресловутой техники Клода Моне: «Изгнание локальных тонов, изучение рефлексов, окрашенных дополнительными цветами, разделение тонов и процесс живописи положенными рядами пятнышками чистых спектральных цветов – вот существенные принципы «хроматизма»... Клод Моне систематично применял эти принципы прежде всего к пейзажу...⁵².

Ритмическую прозу Белого надо читать как хроматический пейзаж Клода Моне и тогда она сольется в воистину волнующую картину. Хлебникова тоже. Если его читать по слогам, значит раскладывать текст на пятнышки. Назовем это так – хроматическим чтением.

Белый о Гельмгольце:

По акустике ему принадлежит книга «Учение об ощущениях тонов», в которой он развивает теорию консонанса; в основе этой теории - сложность звуков, явление биений, анализ звука ухом и действие прерывистых раздражений⁵³.

Гекзаметры Белого есть способ разложить мир на биения и прерывистые раздражения, способ оказаться в царстве звука, цвета, линий и пятен, подобного которому «обыкновенная» реальность дать не может. Очень любопытен сам по себе этот интерес Белого к физикам, химикам, биологам. Эмблематическая схема реальности требует нашего перевоплощения в организм энтомологического (биологического) типа, когда мы можем видеть пятнышками и слышать ультразвуком и летать со скоростью пчелки. Правильнее было бы сказать: *энтомологическая* схема...

Мандельштам:

Камень не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство. Для того

⁵² Андрей Белый. *Символизм*. СПб 1910, с. 465

⁵³ Там же, с.470

чтобы это понять, надо себе представить, что все геологические изменения и самые сдвиги вполне разложимы на элементы погоды. В том смысле метеорология первичнее минералогии, объемлет ее, омывает, одревливает и осмысливает.

...Камень – импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, пронцающая геологический сумрак будущих времен ⁵⁴.

Не кроется ли в этой метафоре совет как читать стихи Мандельштама? Есть в этих стихах «функциональное» пространство, а есть «атмосферическое». Если смотреть на камень без учета его «алладиновой» природы, то это будет кусок грубой материи и только, то будет «вещь»... К поэзии Мандельштама эта «вещь» не будет иметь никакого отношения. Стих Мандельштама – волшебная лампа Алладина; он прозрачен; это, конечно, не «погода», не «атмосфера», но это и не «мертвое» пространство: оно дышит, горит, движется. Мерцают светлые пятнышки, краснеют прожилки, что-то белеет, что-то сереет, что-то розовеет, вырисовываются какие-то образы, камень этот, несмотря на свою гранитную природу, – прозрачен, через него просвечивает его прошлое, он *воздушен*, эпифаничен...

Белый:

Мы должны забыть настоящее: мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя ⁵⁵.

Обращение камней к самим себе: хватит нам лежать тяжелыми бессмысленными кусками, нам надо развоплотиться в погоду, как учит замечательный поэт Мандельштам. Как сказал Андрей Белый:

...единственная круча, по которой мы можем еще карабкаться, это мы сами. На вершине нас ждет наше я ⁵⁶.

На вершине нашего развоплощения. Но тут поступает возражение от камней более «солидных», старших по возрасту: так-то оно так, да вот проблема: стоит нам «разметеорологизироваться»

⁵⁴ Эти слова стоит помнить, читая «архитектурные» стихи Мандельштама: они символизируют собой как бы спрятанную в них «погоду», а не искусствоведческие истины с их историко-архитектурным грузом.

⁵⁵ Андрей Белый, *Символизм*, с.453

⁵⁶ Там же.

как из камней (с «низом» и «верхом») мы превратимся в погоду, мы станем безграничны, бесконечны, мы «разбежимся» во всех направлениях сразу, потому что «эмблематическая» реальность чурается приоритетов. Наше я не будет ждать нас на вершине по той причине, что понятие вершины исчезнет.

Камни-символисты на это возражают цитатой из Белого:

Верно говорит Оствальд: «Поэзии грозит та же опасность (опасность стать чисто рассудочной), при слишком сильном выдвигании материала мышления и созерцания»⁵⁷.

Этих скептиков поэт Мандельштам как бы не слышит:

Стихи Данта сформированы и расцветены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи, - таким образом вы получите довольно ясное понятие о том как соотносится у Данта форма и содержание⁵⁸.

Модель Мандельштама построена по рецепту Андрея Белого и не удивительно, что Мандельштам впадает в тот же самый соблазн прекрасного будущего. У Белого, как мы помним, круча, на вершине которой нас ждет наше я. А вот что говорит Мандельштам о светлом будущем «геологического» письма, ссылаясь при этом как бы на Данта:

Между тем, вместо того чтобы взгромоздить свою скульптуру на цоколь, как сделал бы, например, Гюго, Дант обволакивает ее сурдинкой, окутывает сизым сумраком, упрягивает на самое дно туманного звукового мешка⁵⁹.

Говоря о погружении художника в себя, о его растворении в себе, Белый верит, что есть круча, по которой можно карабкаться вертикально вверх, хотя очевидно, что тут торжествует некая всенаправленность внутренней воли (или внутренняя всенаправленность воли), откуда, собственно, и утопание в

⁵⁷ Там же, с.513

⁵⁸ Осип Мандельштам. *Разговор о Данте...*, с.223

⁵⁹ Там же, с.222

созерцании, в созерцательности, в ритме звука и красок, это не круча, а туча (наше «облако»). Белый говорит о «круче», а Мандельштам о цоколе со скульптурой. Но какая уж там «круча», какой уж там «цоколь», какая уж там «скульптура», если скульптура вся расплывается в туман, в мерцание звездных пятнышек халцедона... Никакой «Данте», при всем своем желании, не смог бы водрузить туманный звуковой мешок на цоколь, тем более, что мешок этот не только окутан сизым сумраком, но, впридачу, его еще и обволакивает «сурдинка»... (?).

В высказывании Мандельштама стоит обратить внимание на следующую фразу: «...монумент..., который в своей символической тенденции направлен... на раскрытие... внутренней структуры... мрамора или гранита». Не «символической», а «символистской»... Это *символистская* тенденция, о чем весь Андрей Белый, которому вторит Мандельштам. Вторит и в тонких суждениях и в противоречиях. Структура уже есть нечто *внутреннее*, внутренняя структура это есть структура структуры, то самое зазеркалье, над которым Мандельштам любил посмеяться. У него гранитный всадник должен убегать вглубь себя самого, по кручам структур карабкаясь вверх от собственного убегания вовнутрь (тех же структур?).⁶⁰

Вот, между прочим, еще одна «апория» Белого. Ниже он цитирует Фехнера.

Если Лейбниц сравнивает душу и тело с двумя часами, которые согласно идут, никогда не отклоняясь друг от друга, хотя и независимо один от других, благодаря совершенному устройству, данному им Богом, - то мы скорее думаем, что это одни часы, которые в своем ходе самим себе являясь, как существо духовное, определяющее себя к действию, а для постороннего наблюдателя открывают картину столкновения и движения материальных колес⁶¹.

Белый цитирует Фехнера с явным удовлетворением, что очень понятно, потому что мысль замечательно выражена;

⁶⁰ Между прочим, это и есть сюжет одного из наиболее ярких и глубоких творений символизма - «Грифельной оды». Стихотворение как раз о такого рода «карабканье», - не то по скалам, не то по облакам; не то вверх, не то вниз; не то туда, откуда начинаются молнии, не то под самую подошву гор; не то в сторону страха, не то в сторону мужества; не то в сторону подчинения, не то в сторону власти; не то в сторону материи («грифель»), не то в сторону духа («ода»)...

⁶¹ Андрей Белый. *Символизм...*, с.473

замечательно, но то ли это, что хотел сказать Белый? Где тут «вершина я», до которой надо докарабкаться, если эта вершина – сам механизм, его *работа*, в результате которой часы показывают (будем надеяться) правильное время. Механизм уже на вершине, он и есть эта вершина. Всадник Мандельштама только для «постороннего наблюдателя» всадник, а для себя самого – это чистый дух. Между прочим, «часы» Фехнера очень напоминают нам маятники Фуко по Мандельштаму. Маятники «вмахиваются» друг в друга, образуя нечто совершенно невообразимое: ибо не то это часы (механизм), не то *собственно время*, нечто имматериальное... Как часы Фехнера не могут быть «живыми», так и маятники Мандельштама не могут вмахиваться *друг в друга* по очень простой причине: они ведь, грубо говоря, *железные*. Какая живая душа выдержит такое напряжение? К тому же, эти чудом *живущие* часы не могут показывать правильное время, ибо для этого они слишком иррегулярны (*принципиально* иррегулярны), пока они подведут себя к гармонии в процессе «карабкания на вершину», определения которой, как и само *карабкание*, впрочем, по определению, весьма условны, время или остановится, или будет прыгать скачками. Живые маятники Мандельштама поубивали бы друг друга, ибо живое *органически* противоречит неживому, время, как уже было сказано, для них остановилось, не говоря о том, что, в любом случае, оно было бы хаотичным. Дух и регулярное тиканье ходиков – две вещи несовместные... Это всегда очень временный, очень хрупкий, ненадежный союз, полный нервного перенапряжения. Повторим профессора Оствальда: «Поэзии грозит та же опасность (опасность стать чисто рассудочной), при слишком сильном выдвигании материала мышления и созерцания». Проблема в том, что поэзия *и есть не что иное, как именно мышление и созерцание в чистом виде*. Вдохновение и интуиция еще не означают отсутствие созерцательности. В хорошем ученом рассудочность и вдохновение дружат так же как и в хорошем поэте. Логичность (регулярность) мысли для своего достижения требует вдохновения. Легко себе представить, сколько вдохновения понадобилось изобретателю часов! Сами часы такового не испытывают...

Одним словом, возразим профессору Оствальду так: стоит привести поэзию к рассудительности и механической упорядоченности, поэзия тут же рассыпется в точки... И гекзаметры Белого, и мерцание мандельштамовского гранита, и его же маятники Фуко, как говорится, совершенно из «другой оперы», а, лучше сказать, из другой симфонии, из того самого

мандельштамовского оркестра, музыканты которого обязательно разбежались бы, если бы не гений дирижера (то есть – *поэта*), который и сам удивляется тому, что все еще стоит и дирижирует...

В.М. Пискунов:

Р.Штейнеру принадлежит заслуга прочтения «Одиссеи» как эзотерического текста, в котором повествование ведется иначе, чем требует внешнее течение событий, чувственно-реальный план служит лишь иллюстрацией пути духовной инициации героя. Белому близко подобное толкование Гомера, и он строит собственную книгу как одиссею нашего «малого» беспмятного «я»..., движущегося по направлению к высшему «Я»⁶².

Ну да, Р.Штейнеру принадлежит заслуга прочитать «Одиссею» как часы Фехнера: духовное *иллюстрируется* с помощью железной механики. Но именно поэтому гекзаметры Белого так раздражают тех, кто видит в них это мертвое механическое движение. Нам кажется, что в биографической прозе Белого показана жизнь «большого Я», «вселенского Я», которое *никуда не движется...* в силу своей великости, своей бесконечности (что-то вроде «единого» Парменида), своей *всебытийности*, оно содержит в себе все что было и все, что будет, оно есть явление как всевременное так и вневременное *одновременно*. Ведь и гранитный всадник Мандельштама *никуда не скачет*, стоит на месте. Гекзаметры Белого о большом Я, которое самоотверженно отдает себя миру, самоотверженно же рассыпается на фрагменты во имя этих же фрагментов, составляющих целое («целостность»?). Тут тоже – феномен убегающего вовнутрь зазеркалья. Возможно, что «Грифельная ода» Мандельштама сложилась не только под влиянием Державина, но и под влиянием вот этих рассуждений Андрея Белого, его слов «круча», «карабканье», «вершина», «я»...

Совершенно очевидно, что «Одиссея» написана в прославление (в *память*) мужества, находчивости и верности греческих героев. Гекзаметр у Гомера это не гекзаметр у Белого. У Гомера гекзаметр все собирает; у Белого – все разъединяет, рассыпает в точки. У Гомера это герой, движущийся к цели и тем самым получающий инициацию, приобретающий репутацию именно *героя*. У Белого это герой (теург? автор?), рассыпающийся

⁶² В.М.Пискунов, Н.Д. Александров, Г.Ф.Пархоменко. *Становление самосознающей души*, вступит.статья, в: *Андрей Белый. Собрание сочинений*, Москва 1997, с.17

на точки собственного воображения, собирающиеся не в пластически пресуществляющийся подвиг, а в абстрактное *безусловно сущее* Владимира Соловьева, которое само-то себя толком не знает, ибо обозреть не может. А если и может, то *само*, без нас... Но именно нас-то эта необозримость и устраивает, в ней мы провидим нечто завершенное, нечто целостное, вопреки очевидной незавершенности созерцаемого (вершина которого скрыта вечным туманом)...

Логическая связь – для нас не песенка о чижике, а симфония с органом и пением, такая трудная и вдохновенная, что дирижеру приходится напрягать все свои способности, чтобы сдержать исполнителей в повиновении ⁶³.

Это монолог «безусловно сущего». Дело в том, что исполнители все-равно разбегаются, но на их счастье или несчастье дальше «большого я» по Пискунову им никак не разбежаться. Как бы ни дробилось большое я в гекзаметрической прозе Белого, оно всегда стоит у нас перед глазами единым и неделимым, только это не «гора», не материальные кручи, а именно *симфония*, произведение искусства, творение духа (дух самотворящийся)... Вот так и памятник в честь гранита: как и всякий другой памятник, это памятник в честь *культурной памяти*, в честь ее неостановимого расширения-разбегания и связанной с этой неостановимостью – какой-то окаменелостью, неподвижностью... Еще один символистский оксюморон, еще один выход на *летаргию*⁶⁴, на динамичное самотворение духа («Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, - и биография готова»).

Белый цитирует химика Оствальда:

⁶³ Осип Манделштам. *Утро акмеизма...*, т.2, с.144-145

⁶⁴ З.Гиппиус о В.Розанове:

Он, действительно, всегда «спал». Во сне хоть и умел «подглядывать», чего никто не видел, но подглядывал лишь то, что находилось в кругу его идей... (Зинаида Гиппиус. *Декадентство и общественность, Литературный дневник. 1899-1907*. München 1970, с.107)

Боцяновский о Ф.Сологубе:

На меня этот писатель производит впечатление человека впавшего в летаргический сон. Не умер, но и не живет и не спит.... (Боцяновский В. *О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр.*, в: *О Федоре Сологубе*. Критика. Статьи и рецензии. Составлено Анас. Чеботаревской. Ардис, 1983, 160)

Художник... должен так воспитать себя, чтобы видеть только формы и краски, безотносительно к тому, что они представляют в действительности. В той мере, в какой он научится выключать эту действительность, он и будет в состоянии передавать своими картинами впечатление от действительности». Мы должны сознаться, что «профессор химии» здесь в вопросах живописи смыслит более, чем толпы художественных критиков, дотошно навязывающих подчас художнику свой собственный сумбур⁶⁵.

Профессор алхимии что-то напутал. У него получается вот что: если переключиться на формы и краски, отвлекшись от того, что они репрезентируют собой в действительности, то это будет лучшим средством передавать свои впечатления от действительности. Дело в том, что если свою действительность художник сведет к действительности форм и красок, то формы и краски тут же исчезнут, ибо для человека действительность форм и красок заключается не в них самих, а в их постоянном и изошренном *опосредовании*, соотнесении с «человеческой» действительностью. Профессор Оствальд советует художнику отвлечься от его человеческой действительности, от утомительного (а для кого и очень радостного) труда своего постоянного опосредствования - карабкания по кручам к вершинам своего я. Чем больше этого «карабкания», тем сложнее художник, тем выше покоренная им вершина. Одним словом, форму нельзя «очистить» от того, формой чего она является. Краски – та же форма. Вспомним Канта, который говорил, что пространство-время это «формы сознания». Профессор Оствальд порекомендовал художникам совершеннейший пустяк: отвлекитесь от своего *сознания* во имя форм и красок (*чистого* пространства) и вы передадите нам свои ощущения от действительности. Ну что же, «Дыр бул щыр Убещур» звучит очень неплохо, хотя как-то уж очень коротко и невнятно. Так-то оно ничего, но «Полет шмеля», все-таки, намного интереснее, ибо включает в себя мысли (его разночинную действительность, *прочитанные им книги*) не только шмеля, но и человека, его созерцающего, художника *вместе* с его сознанием. Чистое пространство-время, чистые формы и краски, одним словом, есть *ничто*...

Действительность *только* форм и красок даст «дыр бул щыр Убещур», то есть память смутную, слабую, не могущую на чем-либо сфокусироваться, ситуацию, так сказать, разбежавшегося оркестра (что тоже интересно, но, опять-таки, только с учетом той самой действительности, от которой Профессор Оствальд рекомендовал художнику освободиться)...

⁶⁵ Андрей Белый. *Символизм...*, с.464

Действительность же, одухотворенная высокими идеями, (которые, впрочем, не всегда доступны химическому анализу), даст формы и краски такие, в которых эти идеи будут светить эпифаническим светом, придавая формам и краскам глубокий смысл.

И иногда такое случается! Когда в шуме и толчее «действительности», в которой мы лично ничего «особенного» не видим, вдруг раздается арфический голос художника:

Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера...

Вот это и есть отвлечение в сторону «форм и красок» («метрики», ибо под таковой Поэт понимает формы не только материи, но и мысли, и ритма...), однако, это отвлечение не по Оствальду, ибо это отвлечение от сиюминутной действительности в сторону более глубокой («разночинной»?) действительности.

Оторвите эти строки от тома Гомера, который стоит у вас на полке и который последний раз вы открывали в далекой молодости, оторвите эти строки от летнего золотого дня, от волон, царственно возлежащих на пастбище и величественно жующих свою вечную траву, оторвите эти строки от всей своей жизни, наконец, и ничего-то у вас не останется...

Даже химик Оствальд как-то померкнет со всем своим научным авторитетом и со своими *художественными* советами в особенности...

ОБРАТНАЯ УТОПИЯ

И тем не менее, проблема «дыр бул щыл» остается. Футуризм, не в лучшем, не в хлебниковском своем варианте, а в том самом, за который на него напал К.Чуковский, представляется нам отрицательной перспективой символизма, некоей снимающей его последовательностью. Хроматическое письмо не как нечто замечательное, глубокое и оригинальное (свобода форм и красок как свобода высокой мысли), а как нечто *бессмысленное* подстерегает символизм не за углом, а где-то внутри, в самой его сердцевине, как Незнакомка подстерегает Прекрасную Даму где-то уже в ней самой... В оствальдовском варианте хроматизма символизм нейтрализуется, погибает, но источник этой нейтрализации не хроматизм, не химик Оствальд, а сам символизм, его творческие амбиции.

Аверинцев:

Если существует общий знаменатель, под который можно не без основания подвести и символизм, и футуризм, и общественную реальность послереволюционной России, то знаменателем этим будет *умонастроение утопии...*⁶⁶.

Если уж речь идет об «общественной реальности *России*», то ведь очевидно же, что было такое мощное бурление сложных политических сил, классовых противоречий, связанных с этим столкновений, демонстраций, забастовок, выступлений в прессе, думских сражений, что в «общем знаменателе» такие «политико-культурные» силы как символисты и футуристы были едва заметной величиной, особенно, если окинуть взглядом общественную реальность не только Петербурга-Москвы, но *всей* России...

«Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературной биографии от личной... От каждого вступавшего в орден... требовалось лишь непрерывное горение... безразлично во имя чего»

⁶⁶ Там же.

(В.Ходасевич). «Гори!» – действительно ключевое слово, объединяющее символизм, футуризм и утопически понятый восторг революции⁶⁷.

Здесь смущает «утопически понятый восторг революции». О таком литературно-творческом течении нам слышать не приходилось. Знаменательность общего знаменателя становится все внушительней и внушительней. Создается впечатление, что волны символизма и футуризма захлестнули чуть ли не половину населения страны...

И здесь мы вправе сказать, что... акмеизм действительно был вызовом духу времени как духу утопии. Ахматова и Мандельштам подхватили импульс антиутопизма...⁶⁸.

Странно, сколько сил потратил ученый, чтобы отделить Мандельштама от акмеизма, а тут, вместе с Ахматовой, Мандельштам выглядит чуть ли не вождем акмеизма, при этом некоей контрсилой по отношению к невероятно мощному массовому движению.

Мандельштам:

Память моя враждебна всему личному... Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. ... Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, - и биография готова⁶⁹.

«Разночинцу не нужна память», «память моя *враждебна всему личному*», «достаточно рассказать о книгах и биография готова!» Да это же идеальная иллюстрация к словам Аверинцева: «Символисты не хотели отделять писателя от человека, *литературной биографии от личной...*!» Моя биография – прочитанные мною книги, она вся в них; чем же не символистский (по Аверинцеву) манифест? И более того! Разве в книгах, написанных Мандельштамом (в его «Камне», например) мало *огня*? Чего стоит, например, одно «Огонь пылает в человеке». Но вот примеры не из стихов (примеров было бы много, в том числе и из стихов, написанных в тридцатые годы), а из прозы Мандельштама:

⁶⁷ Там же, с.24

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Осип Мандельштам. *Слово и культура...*, с.169

Монументальность надвигающейся социальной архитектуры обусловлена ее признанием организовать мировое хозяйство на принципе всемирной домашности на потребу человеку, расширяя круг его домашней свободы до пределов всемирных, *раздувая пламя его домашнего очага до размеров пламени вселенского* ⁷⁰.

И после этих слов мы должны согласиться с тем, что мандельштамовский «акмеизм действительно был вызовом духу времени как духу утопии»? Да по прочтении этих слов в голове невольно вспыхивает: «Мы на горе всем буржуям Мировой пожар раздуем». Холодно было поэтам-символистам в этом мире и они согревали его заклинательной силой своего искусства. Как лесной пожар иногда тушат встречным пожаром, так и Мандельштам мировой пожар ненависти хотел потушить *своим* вселенским пламенем, благо оно подымалось из домашнего очага *культуры*, а не из адских печей мировой революции (*бес-культурия*). Но это именно *пламя*. Как ни крути, а все будет процесс *горения* (прямо по Аверинцеву).

Когда Мандельштам выводил эти строки, за его спиной, похоже, стояла тень Профессора Оствальда и требовала от поэта, чтобы он отвлекся от *действительности* и вывел бы формулу алхимически чистого *огня*. Что поэт и сделал с большим (утопическим?) энтузиазмом, прибавив к уже написанному следующее:

Хаотический мир ворвался - и в английский – home, и в немецкий Gemüt, хаос поет в наших русских печках, стучит нашими вьюшками и заслонками ⁷¹.

Ну да, лаборатория алхимика, сразу видно. Одно удивительно, а где же Анна Ахматова? Ведь она, по словам Аверинцева, должна была бы быть где-то рядом... Ахматовой нет, а вот тень *символиста* Блока где-то рядом, хотя нас и уверяют, что Мандельштам не был символистом. Что-то уж больно знакомый ветер стучит «нашими вьюшками и заслонками»... Откуда он налетел? Не из «Двенадцати» ли его «надуло»: «Ветер! Ветер! На всем белом свете...». Когда всем было холодно от ледяного ветра революции, соратник Ахматовой по антиутопическому импульсу писал:

⁷⁰ Осип Мандельштам. *Гуманизм и современность...*, с.206

⁷¹ Там же.

Грядущее холодно и страшно для тех, кто этого не понимает, но внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и телеологии, так же ясно для современного гуманиста, как *жар накаленной печки* сегодняшнего дня ⁷².

А чтобы еще лучше убедиться в том, до какой степени поэт Мандельштам «противостоял» духу утопии, заглянем в *символиста* Блока, в его статью «Крушение гуманизма»:

Роковая ошибка тех, кто оказался наследником гуманистической культуры, роковое противоречие, в которое они вступили, произошло от изнеможения; дух целостности, дух музыки покинул их и они слепо поверили историческому времени...⁷³.

Влияние профессора Оствальда просто поражает: ведь и тут то же самое: если ты настоящий художник, говорит нам Блок, то отрекись от «действительности» во имя форм и красок, во имя чистого духа музыки, духа огня... Впрочем, терминология «акмеиста» Мандельштама была не хуже, он говорил: «телеологическое тепло»... Мандельштам не только на человека, но и на народ, на государство, на самое время смотрит с точки зрения скрытого в них «телеологического тепла». Телеология это не просто «огонь», это *сердце* огня, внутренний свет сущего, цель которого – объять собою мир. «Общий знаменатель» под это тепло лучше не подводить, потому что получится... такая *утопия*, что в ее жару вряд ли кто уцелеет...

Мандельштам прекрасно осознавал уязвимость своей «телеологии» и пытался уравновесить скрытые в ней возможные толкования:

Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, *согреть его телеологическим теплом* – вот задача... выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк ⁷⁴.

Не вспомнилось ли тут поэту Мандельштаму его стихотворение о раковине, выброшенной на берег?.. Если это так, то тут мы уже имеем дело с «обратной» утопией (не с «анти», а именно с *обратной* утопией), благодаря которой «утопист» Мандельштам, из-под было подведенного под него «общего знаменателя», благополучно выпадает.

⁷² Там же, с.207

⁷³ Александр Блок. *Крушение гуманизма*, в: Собр.соч. в5тт, т.5, с.461

⁷⁴ Осип Мандельштам. *Конец романа....*, собр.соч. в 2тт, т.2, с.201

НЕНУЖНОЕ «Я»

С.Аверинцев:

Вибрация личного самоощущения, со всеми муками «разночинской» неловкости, со всеми эксцессами самоутверждения и стыда, обиды и неуверенности, которая была весьма свойственна личной психологии Мандельштама как человека... с самого начала и довольно последовательно изгнана из мандельштамовских стихов. «Я забыл ненужное «я»».⁷⁵

Но разве не ощущаем мы эту «вибрацию» буквально в *каждом* стихотворении Мандельштама? В его стихах очень много и «неуверенности» и «обиды» («и каждому тайно завидую»)... И если бы было как-нибудь иначе, разве Аверинцев написал бы о стихотворении «Из омута злого и вязкого» следующее:

Никакой это не декаданс - все мальчики во все времена чувствовали, чувствуют и будут чувствовать нечто подобное. Боль адаптации к жизни взрослых, а главное - особенно остро ощущаемая прерывность душевной жизни, несбалансированные перепады между восторгом и унынием, между чувственностью и брезгливостью... - все это для мальчика не болезнь, а норма, однако воспринимается как болезнь и потому замалчивается.⁷⁶

Тут ученый не просто вспомнил ненужное «я» поэта, а увидел его как предмет поэтической медитации, чуть ли не во фрейдовском ключе. Или вот еще один пример, когда «вибрация личного ощущения» является предметом «прямого созерцания» Аверинцевым:

...психология юноши, какова она есть на самом деле, со всеми пустотами и пробелами, со всеми фантомами эмоций, остающихся в возможности, ибо не получивших для себя предмета, - особенно резкий пример тех черт общечеловеческой психологии, которую лиризм XIX века не сумел

⁷⁵ Сергей Аверинцев. *Судьба и весть Осипа Мандельштама*, в: Собр.Соч., т.1. Москва 1990, с.16

⁷⁶ Там же, с.19

освоить. Ввести юношескую психологию как тему - значило разорвать замкнутый круг ⁷⁷.

А Брюсов с его непонятными вазами, с этой очевидной юношеской сублимацией за двадцать лет до Мандельштама? А Блок, с его «прекрасной дамой», в которой не так уж и трудно разглядеть подавляемые «фантомы эмоций». Не будем углубляться в историю русской поэзии, а только обратим внимание на явное противоречие: сначала было сказано, что поэт изгнал из своих стихов «ненужное я», а потом говорится про «*психологию* юноши», про введение «юношеской *психологии*», про то, что XIX век не сумел освоить черт «общечеловеческой *психологии*», которую освоил (стало быть?) Мандельштам. Но если так много «психологии», то, значит, и авторское «я» занимает подобающее ему место в поэзии Мандельштама.

Очень может быть, что все это написано под влиянием В.Жирмунского: «В зрелых стихах Мандельштама мы не находим уже его души, его личных, человеческих настроений; вообще элемент эмоционального, лирического содержания в непосредственном песенном выражении отступает у него, как и у других акмеистов, на задний план. Но Мандельштам не только не знает лирики любви или лирики природы, обычных тем эмоциональных и личных стихов, он вообще никогда не рассказывает о себе, о своей душе, о своем непосредственном восприятии жизни, внешней или внутренней». ⁷⁸ Поскольку на эти утверждения уже возразила Clare Gavanagh ⁷⁹, и возразила очень убедительно, мы не будем вдаваться в спор (тем более, что ведь очевидно: какая поэзия возможна без обнажения душевной своей глубины?), лучше обратимся к одному месту из Мандельштама, которое вполне могло спровоцировать вывод, сделанный Аверинцевым:

Память моя враждебна всему личному... Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. ... Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, - и биография готова ⁸⁰.

Обычно, под этим «разночинцем», учитывая «акмеизм» Мандельштама, его, якобы, погруженность в историю, понимают

⁷⁷ Там же, с.20-21

⁷⁸ Виктор Жирмунский. *На путях к классицизму*. (О.Мандельштам – «Tristia»). Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинграда 1977, с.123

⁷⁹ C. Gavanagh. Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition. New Jersey, p.27

⁸⁰ Осип Мандельштам. *Слово и культура...*, т.2, с.169

человека определенного социального положения: нет у него в роду ни Толстых, ни Аксаковых, человек простой. Понимание социального статуса сбивает с толку, на самом же деле, под «разночинец» имеется в виду не социально классифицированная личность, а личность выведенная из социального ряда *вообще*, личность, *свободная* от социальности; свобода (как говорил Бердяев) свободная от бытия. Душа, облаченная в солнце, дева радужных ворот. Потому-то и «разночинец», что всегда в пути, никогда не имеющий, но всегда алчущий, одетый в солнечный свет духа, живущий, тоской по мировой культуре (по культуре в дательном падеже). Короче: «Заратустра плясун, Заратустра легкоголовый»; «Голова, крылья, а дальше – ничего».

Белый:

Стоит, хотя поверхностно, ознакомиться с мистическими книгами, чтобы убедиться в тождественности мистических переживаний независимо от религиозных догматов. В переживаниях, а не в догматах лежит основание религии, ее универсальность ⁸¹.

Ну прямо Осип Мандельштам, который «нормальной» исторической биографии - с дедушками, с бабушками, с мамой, с папой - противопоставил «книги», интеллектуальное переживание, мистику чувств, нечто *насквозь* духовное. Правда, в этом случае получается, что именно психология, именно *душа* стоит для поэта на первом месте. История моего Я складывается не из истории рода, а из истории моего духа, из *мистики* духа... Именно в этом смысле я и есть «разночинец»...

Тут мы столкнулись с очень важной проблемой. Как понимать «историзм», что это такое в применении к художнику?

Сквозная тема Мандельштама, обеспечивающая единство его творчеству от начала до конца, - это клятва на верность началу истории как принципу творческого спора, поступка, выбора ⁸².

Но какая же «верность началу истории», если бабушки и дедушки с порога отвергаются? Какая история без своих собственных предков? Вот Аверинцев и добавляет: история как «принцип творческого спора, поступка, выбора». Но ведь очевидно же, что в этом случае «история» есть сплошная неопределенность, сплошная нерешенность... Что составляет мировую историю, как не

⁸¹ Андрей Белый. *Символизм...*, с.516

⁸² Сергей Аверинцев. *Судьба и весть...*, с.63

«исторические споры»? И когда, в какой момент мировая история разрешила исторический спор не как частное, а как *всеобщее* разрешение проблемы? Мировая история есть нескончаемые споры, регулярно переходящие в драки. В свете этой проблемы «верность началу истории» ничего не значит, потому что у истории ни концов ни начал не сыщешь, там всего предостаточно.

Одним словом, история как принцип «творческого спора, поступка, выбора» просто невозможна, потому что она слишком неопределенна во всех отношениях, абсолютно ненадежна, непредсказуема, никакого доверия не вызывает. Другое дело история в идеальном своем варианте, в варианте бурления, незавершенности, история как кипящее *бытие*, как великая мистическая тайна... Такая история переживается «внутренним человеком», «человеком в человеке», «индивидуумом» и т.д. как *дух музыки*, это, скорее *символ* истории. Для символиста то, что мы именуем «историей» есть «покрывало Майи» (протянутое между нами и миром). *Истинная* же история пролегает в области *творчества*, в области внутренней жизни... Из глубины этой жизни дедушки, бабушки и багровы внуки видятся *обстанием*...

Задача данной книги убедить читателя в том, что есть совершенно четкая модель, можно сказать, «программа», которая определяет собою символизм. Это абсолютно неизбежное явление, которое запрограммировано самой культурой, всем логическим ходом ее развития. История как *процесс* не во времени, а в самой сути своей, во вневременном и внепространственном срезе, история как неразрешимая проблема, упирающаяся в бесконечность отдельного космического я, то есть история как *символ* истории. Мандельштаму история открывалась так же как и любому другому символисту: через бесконечность его собственного я, через упрямую убежденность этого я в своей уникальности и всеобщности одновременно. Историческое мышление Мандельштама было хаотично, сумбурно, системой этого мышления было отсутствие системы...

С христианством у Мандельштама были точно такие же отношения, то есть вполне запрограммированные символизмом:

Из Мандельштама неосторожно делать «христианского поэта» в каком-то специфическом смысле слова. Столь же неосторожно, однако, вместе с Г.Фрейдиным видеть в христианских мотивах его поэзии лишь цветной лоскуток среди прочих таких же лоскутков на театральном наряде Арлекина. Поэт не был ни богословом, ни Арлекином ⁸³.

⁸³ Там же, с.35

Точно так же, как он не был ни историком, ни человеком совершенно вне истории. Его интересовало христианство и был, наверное, период, когда он глубоко переживал его, но христианином в полном смысле этого слова Мандельштам никогда не был, как не был таковым Блок, у которого есть поразительные «христианские» стихи, как не был таковым Вяч.Иванов, или Брюсов, или Бердяев, или Бальмонт. Г.Фрейдин совершенно прав. Мандельштам был символистом и этим все сказано. Он был «арлекином», Пьеро, он был Заратустрой-плясуном, он был ...символистом.

Проблема для Аверинцева в том, что он старается *отделить* Мандельштама от символистов. С акмеистами «роднить» его он тоже не хочет:

Нас интересует не «поэт вообще», а неповторимый случай Мандельштама, который даже в плане биографическом не с чем сравнить ⁸⁴.

Вполне «сравнимая» биография. По-своему необычная (как и у любого другого выдающегося символиста) и такая же *общая* по своему внутреннему движению. Если бы Мандельштам и впрямь был ни с кем несравним, то разве написал бы Аверинцев:

Исповедальности поэт продолжает остерегаться и теперь. Это стихотворение написано так, чтобы лирическое «я» могло спрятаться за Чаадаева ⁸⁵.

Ну вот, стало быть, есть нечто общее между Мандельштамом и Чаадаевым. Но тут интересно другое: получается, что лирическое я надело на себя маску Чаадаева. Ну чем же не карнавал? Чем же не арлекинада? Прочитав это предложение, Фрейдин должен был ликовать. С точки зрения Аверинцева поэт отлично понимал *чем* он был и *почему* он был таким, каким он был. С нашей точки зрения он понимал это довольно смутно, ему было трудно, тем более, что друзья постоянно влекли его в другую сторону... То он говорил о себе «Мы – смысловики», то говорил «Я мыслю опущенными звеньями»... Мысль скрепляет звенья, а не выпускает их из своих рук...

А кому из символистов было легко? Трудность их положения была запрограммирована самой принадлежностью символизму, их ориентированностью на *недоопределенность*...

И.Кант:

⁸⁴ Там же, с.20

⁸⁵ Там же, с.34

...динамические понятия разума... обладают той особенностью, что имеют дело не с предметом, рассматриваемым как величина, а только с его существованием; поэтому можно отвлечься от величины данного ряда условий и заниматься лишь динамическим отношением условия к обусловленному, так что в вопросе о природе и свободе мы наталкиваемся уже на затруднение возможна ли свобода вообще и, если она возможна, совместима ли она со всеобщностью естественного закона причинности...⁸⁶.

Символизм только и делает, что занимается «динамическим отношением условия к обусловленному», то есть не чем иным, как неизбежной «недоопределенностью» этих отношений (динамичность понятия как условие неопределенности). Если «история» есть безусловное, а сокровенное я символиста есть «условное» (динамичное в себе отношение), то динамичность этих отношений можно определить как условие перманентного «творческого спора», как вечного «выбора», выбора как формы существования... Отсюда, между прочим, и *нерешительность* символистов, их «летаргия», та самая «общность биографии», о которой говорилось выше...

И.Кант:

...разум не подчинен в своей причинности никаким условиям явления и течению времени...⁸⁷.

Это значит, что разум обладает своей собственной волей, своим собственным пространством-временем, своим собственным хаосом, преодоление которого – исключительно его забота... Свобода разума как отражение мира «явлений», («покрывала Майи»), и есть друидова роща символистов, в которой «есть все», все измерения смешаны, «вмахиваются друг в друга» и царит «порывообразование» (по Мандельштаму).

И.Кант:

...свобода может иметь отношение к совершенно иному роду условий, чем естественная необходимость, и поэтому закон этой необходимости не влияет на свободу, стало быть и то и другое могут существовать независимо друг от друга и не препятствуя друг другу⁸⁸.

Аверинцев:

⁸⁶ Иммануил Кант. *Критика чистого разума*. Собр.соч. в 6 тт. Т.3. Москва 1964, с.480

⁸⁷ Там же, с.493

⁸⁸ Там же, с.494

...еще в 20-е годы поэт пристально вчитывался в книгу П.Флоренского «Стоп и утверждение истины». ...вот слова, которые Мандельштам должен был читать с живым сочувствием, с внутренним согласием и которые много проясняют у него самого: «Мы не должны, не смеем замазывать противоречие тестом своих философов! Пусть противоречие остается глубоким, как есть»⁸⁹.

Для Мандельштама это значило вот что: пусть свобода остается такой, какая она есть, независимо от «естественной необходимости». Прямо по Иммануилу Канту. Если историю или христианство воспринимать с точки зрения «естественной необходимости», то, при такой философии, клятвы на верность этим началам – дело заведомо обреченное.

Одно из противоречий, каким живо творчество Мандельштама, - пишет Аверинцев, - касается собственной природы этого творчества. «Мы – смысловики», говорил поэт, и слово это явно не брошено наобум. Его обеспечивает исключительная цепкость, с которой ум поэта проследживает, не отпуская, одну и ту же мысль, то уходящую на глубину, то выступающую на поверхность...⁹⁰

Но мысль эта есть мысль о свободе свободы от «естественной необходимости»; отрицая в себе естественную необходимость («пыхтение под скрижалями»), прославляя «прием и хватку», свобода впадает в летаргию, полусонное («блаженное») состояние. Вспомним знаменательную оговорку: нет старта, до которого нужно доскакать... Свобода то всплывает на поверхность, то как соломинка идет ко дну, не зная как реагировать на свою собственную свободу, то есть – на самое себя, на отсутствие старта и финиша...

Его (речь идет о выражении «Мы – смысловики» - В.Д.) – продолжает Аверинцев, - обеспечивает высокая степень связности, которую открывают пристальному взгляду самые, казалось бы, шальные образы и метафоры... Но тот же поэт сказал о «блаженном и бессмысленном слове», и очевидно, что иррациональное начало в его поэзии не может быть сведено на нет никаким умным толкованием. ...Это не беспроблемный симбиоз, в котором эксцессы рассудочности мирно уживаются с эксцессами

⁸⁹ Сергей Аверинцев. *Судьба и весть...*, с.63. Вообще-то, похоже, что здесь П.Флоренский под «противоречием» имеет в виду *антиномию*, т.е. – противоречие не в формально-логическом, а в собственно философском, метафизическом смысле (как принципиально неразрешимое противоречие, взятое в, скажем так, - духовно-гносеологическом аспекте).

⁹⁰ Там же, с.64

антиинтеллектуализма. Это действительно противоречие, которое «остаётся глубоким как есть»⁹¹.

Высокая степень связности и глубокое противоречие как есть; но если есть связность, то нет противоречия, а если есть противоречие, то нет связности. Смысловики не мыслят «опущенными звеньями», потому что опущенное звено означает *без*-связность; цепь рассуждений прерывается. В логике Манделъштама понятие «смысловики» означает свободу суждения, свободу смысла, который держится *самим собой*; своей независимостью от «естественной необходимости»; это не «цепь» (логическая цепочка) рассуждений, а их свободный полет, свободное парение *над океаном всеобщей необходимости*, когда суждения и «летят» и не «летят» одновременно, летят, не зачерпнув воды крылом, не вызвав ни малейшей ряби на поверхности океана... Смысл, как говорится, летает над брошенной, но не забытой «вещью», то есть естественной необходимостью. В этом «противоречии» – вся судьба символизма, то есть ничего «оригинального», ничего специфически манделъштамовского в этом нет, как раз наоборот – обнаружение этого противоречия как формообразующего начала в поэтике Манделъштама уводит нас не только к кенигсбергскому философу (по манделъштамовской шкале – к самому «прадедушке»), но и обнаруживает очень крепкое его родство со всеми дедами и отцами символизма, отречение от которых превратило бы Манделъштама в блудного сына, каковым он, впрочем, частично и был, если учесть его постоянные насмешки над символизмом.

Одним словом, «Я забыл ненужное я» в устах символиста Манделъштама – самый настоящий оксюморон... Единственное, что поэт хорошо помнит, так это именно свое я («прочитанные *мною* книги»). Единственное, что может спасти этот оксюморон от *оксюморонности*, так это принцип «опущенного звена»; видимо, высказывание это следует читать так: я забыл ненужное не-я...

Одним словом, проблема для Аверинцева та же, что и для Гинзбург: категорическое отторжение Манделъштама от символизма, но с той лишь разницей, что это отторжение вовсе не означает для Аверинцева признание Манделъштама акмеистом. Речь идет о совершенно особом творческом пути, в котором явно иррациональные способы мышления успешно сочетаются с проявлением некоего уникального рационализма...

⁹¹ Там же.

ПОДПОРУЧИК КИЖЕ

Омри Ронен:

Говоря о повторах очевидного, цитатного, типа, мы вплотную подошли к одной из основных проблем поэтики Мандельштама – к проблеме подтекста. Этот термин употребляется К.Ф.Тарановским и учениками... в значении, отличающемся от общепринятого в литературоведении⁹².

Интересно, как Омри Ронен объясняет понятие «подтекст». Шуточное ли это дело: ведь с помощью этого понятия мы приблизились к «одной из основных проблем поэтики Мандельштама». Каким емким должно быть это *новое* понятие, если оно воплощает собой «основную проблему»...

Но прежде чем начать разговор о понятии «подтекст» в понимании Ронена, нам хотелось бы спросить его: а зачем К.Ф.Тарановскому и его ученикам понадобилось употреблять термин «подтекст» в значении, которое отличается от общепринятого? Какой в этом смысл, какое тут приобретение? Определение «повторы цитатного типа» звучит гораздо выразительней и лучше, чем «подтекст» Тарановского, а, главное, не запутывает своей похожестью на «общепринятый термин». Или было бы лучше сохранить английское «суб» и переводить (то есть и вовсе не «переводить») термин Тарановского на русский язык буквально, т.е. так и говорить «субтекст», что, конечно, очень даже *напоминает* «общепринятый» *подтекст*, но, быть может, даже в еще большей степени «напоминает» нечто прямо противоположное: «супертекст» (вопреки всем «субподрядчикам», «субконтинентам», «субтропикам», «субординациям» и т.д.). Между прочим, иногда Ронен так этот свой «подтекст» и переводит, то есть не переводит вовсе.

⁹² Омри Ронен . Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky, Edited by Roman Jakobson, C.H. Van Schooneveld, Dean. S. Worth. Mouthon 1973, с.375

«Субтекстуальный анализ» (т.е. идентификация и интерпретация подтекста) стал решающим герменевтическим инструментом в новом подходе к поэзии Мандельштама ⁹³.

Честно говоря, трудно себе представить «герменевтический анализ» без того, чтобы не анализировался «подтекст». В этом нет ничего нового. Новое заключается в попытке выдать «супертекстуальный» анализ за нечто новое. Об этом говорится в таком тоне, будто тут нет никакой историко-культурной традиции.

С точки зрения... возвратности, подтекст в понимании К.Ф.Тарановского, можно определить как источник повторяемого элемента, как текст, диахронически соотнесенный с исследуемым ⁹⁴.

Построить герменевтический анализ на размышлениях о тексте, из которого какие-то фразы, какие-то выражения попали в изучаемый текст? Мы уж не говорим о том, что читатель не есть ученый и он не занимается «изучением текста»; читатель имеет дело с романом или со стихотворением, то есть с какой-то художественной формой. Превращая рассказ или повесть в «исследуемый текст», мы уже имеем дело с «бывшей» художественной формой. Так патологоанатом имеет дело с трупом, а не с Иваном Ивановичем Растаковским, который своей смертью, конечно же, предоставил возможность патологанатому проявить его аналитические способности, объясняя студентам причину смерти. Критик, литературовед сосредотачивает свое внимание прежде всего на своих ощущениях, на своем впечатлении от данной формы. Он отталкивается от эмоций, от чувств, сложный спектр которых и представляет собой реакцию на эту форму. Дать толкование формы, апеллируя к текстам, которые иногда просвечивают сквозь данную форму, конечно же, можно, но тут возникает вот какой вопрос: а что при этом делать с нашей «первичной» реакцией, с нашими эмоциями, вызванными данным стихотворением или рассказом? Включить их в работу по анализу, или отключить?

А теперь от читателя перейдем к автору. Как для читателя источником интерпретации является *общее* впечатление, так для автора источником сочинительства является его предрасположенность к таковому, предрасположенность к фантазированию и оформлению фантазий в словесную форму. Поскольку заимствование из других авторов неизбежно, ибо оно

⁹³ Omry Ronen . An Approach to Mandel'stam. Jerusalem 1983, p.XI

⁹⁴ Омри Ронен . Лексический повтор..., с.375

есть часть сочинительского процесса как неизбежного элемента *культуры*, единого информационного континуума, постольку заимствование такой же элемент формы как и списывание с природы. Другой рассказ или другое стихотворение - такая же натура для автора, как и другой человек или другие обстоятельства. Совершенно очевидно, что в авторском сознании (в данном случае в сознании Мандельштама) живет множество текстов, образующих собой *культурный багаж* автора, постоянно влияющий на его воображение. Но давать толкование автора исключительно на основе его культурного багажа вряд ли продуктивно по той причине, что авторский текст часто и сам-то себя толком не знает, он весь соткан из культурных влияний, из впечатлений и глубоких и мимолетных, всяких, плюс, конечно, неповторимая авторская индивидуальность, все в себе переплавляющая... Кто может судить (включая и автора) о *степени* этого влияния? И даже, установив таковое, читатель должен сделать *скачок* обратно к автору. Вот и получается, что «цитатный» повтор даже и не прямая цитата, а, скорее, косвенная отсылка; подчас до такой степени *косвенная*, что даже автор может не подозревать о родстве данного выражения или строчки с чем-то, что уже существует в литературе. Поэт может «забыть» и откуда эта фраза, и кто ее автор, и когда она прозвучала впервые, фраза может жить в сознании поэта как музыкальная тема, «освоенная» его сознанием до степени ее *присвоения*⁹⁵... И в этом случае, когда исследователь с *другим текстом в руках* доказывает нам, что это «повтор», мы не спорим с ним, но про себя полагаем, что именно для *герменевтического* анализа. этого еще недостаточно.

Одним словом, для Ронена «подтекст» это «связка» из нескольких точно определенных текстов, которые «повторяются» (воспроизводятся?) в тексте автора. Вместо неустойчивой туманности («недоопределенности»), Ронен имеет дело с кристаллически четкой системой, которая, не сливаясь с авторским багажом, не насыщаясь «туманностями» авторского я, переселяется в новый авторский текст, сохраняя свою автономию, свою верность произведению-источнику. «Диахроническая соотнесенность» в системе Ронена вовсе не подразумевает хотя бы частичного *растворения* старых слов в новых обстоятельствах, под которыми имеется в виду не только житие в новом тексте, но и сам *переезд*

⁹⁵ И снова скальд чужую песню сложит
И как свою ее произнесет.

туда, расставание с «родиной», преодоление «дистанции», а означает лишь чисто технический момент «переезда».

Из всего, что говорилось выше явствует, что в этом случае поэт воспринимается исследователем не как собственно поэт, не как творец особого мира, а как смотритель некоего амбара, некоего хранилища для культурных сокровищ прошлого. У поэта отнимается его движение вперед и его кружение вокруг себя самого, его неповторимое в своей органичности бытие⁹⁶.

Короче, в случае с Тарановским-Роненом мы имеем дело с обыкновенным (хотя подчас и очень *необыкновенным*, очень глубоким и талантливым) *комментарием* к тексту, и этот-то комментарий нам выдают за «герменевтику».

...Т.И.Сильман пришла к тем же выводам, что и мы, относительно связи между подтекстом и лексико-семантической возвратностью: «...подтекст есть не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор. ...в основе всякого подтекстного значения всегда лежит нечто уже однажды бывшее и в той или иной форме воспроизведенное заново⁹⁷».

Что значит «дистанцированный» повтор? Когда «оригинал» принадлежит одному тексту, а его «воспроизведение» другому, то есть налицо определенная дистанция между оригиналом и «повтором»? Или имеется в виду *местами встречающиеся* повторы, то есть дистанция между повторами внутри нового текста?

Разница между трактовкой Т.И.Сильман и нашей заключается лишь в том, что мы называем подтекстом не сам повтор, а то, что служит предметом повтора или источником повторяемого элемента⁹⁸.

Повтор Сильман живет в авторском тексте, повтор Ронена живет в другом тексте. Подтекст Сильман, будучи «вделанным» в авторский текст, становится его внутренним образованием, хотя и помнящем и нам напоминающем о своем «дистанцированном» родовом гнезде; подтекст Ронена не просто помнит о своем чужеродном происхождении, но за это свое происхождение крепко держится, подчеркивая то свое качество, что он «служит *предметом* повтора или *источником* повторяемого элемента», то есть всячески от нового текста отстраняясь, настаивая на своей

⁹⁶ Впрочем, на эту тему уже столько сказано, и с таких давних пор, что странно почему это все проигнорировано школой Тарановского.

⁹⁷ Омри Ронен . *Лексический повтор...*, с.376

⁹⁸ Там же.

принципиальной автономии по отношению к своему новому «дому». Но тут возникает вопрос: а что дает исследователю сосредоточенность на «источнике повтора»? Точнее, что дает исследователю эта сосредоточенность в отношении именно герменевтического?..

Ронен делает довольно большую выписку из повести князя Вл.Одоевского «Петербургские ночи». Вот выписка из этой выписки:

...поэзия всех веков и народов есть одно и то же гармоническое произведение; всякий художник прибавляет к нему свою черту, свой звук, свое слово...⁹⁹.

В этом «гармоническом произведении» легко узреть «подтекст» Ронена-Тарановского, который уже не есть первоначальный текст, уже не есть органическая часть нового текста, а есть некий самостоятельный мегатекст. Теперь уже, когда школа Тарановского увеличилась до размеров необозримых, этот мегатекст получил свое самостоятельное имя и называется – «интертекстуальными связями», в которых, в свою очередь, очень легко узнать окрепшую и повзрослевшую «возвратность цитатного типа».

Читая тексты, написанные «интертекстуалами», испытываешь некое двойственное чувство: с одной стороны, это чувство благодарности за большой и нужный труд по нахождению «текстов-источников», с другой, - поскольку этот труд выдает себя за *герменевтику*, испытываешь странное ощущение, будто увлеченно беседуешь с подпоручиком Кижее. Интересно, талантливо и в то же время, все эти интеллектуальные пируэты - совершеннейшие привидения, да к тому же, не смотря на всю декларируемую ими *гармонию*, еще и довольно агрессивные. Подпоручик Кижее (гармонический мегатекст, сотканный трудами интертекстуала), хочет убедить нас не только в своей материальности, но и в том, что именно он-то и является подлинной тайной произведения, тайной, о которой никто бы не догадался, если бы не его «великий комментарий». Подпоручику Кижее не объяснишь, что он имеет дело с соседним текстом, а не с оригиналом. Будучи привидением, строго говоря *нулем*, Подпоручик Кижее не может отличить живое от мертвого, но при этой своей слепоте, твердо знает, что у него есть очень опасный конкурент: традиционно понимаемый «подтекст», который,

⁹⁹ Omry Ronen O. *An Approach to Mandel'stam...*, p.XIII-XIV

чувствуя, что от него отнимают родину - живой неповторимый текст автора, тихо возмущается претензиями Подпоручика давать герменевтический анализ. Подпоручик немножко нервничает и старается защищаться от традиционно понимаемого «подтекста»:

Общепринятое использование этого термина столь же смутно и разнообразно, как и его традиционные дефиниции, проникшие в русскую критику из сценических указаний режиссера Станиславского к чеховским пьесам...¹⁰⁰.

Как видим, вместо того, чтобы признать за собой некоторое отсутствие телесной субстанции, подпоручик предпочитает *не видеть таковой* в других. При этом совершается ссылка на Краткую Литературную Энциклопедию. Обратимся же к этому источнику и мы. Вот что там пишется в статье «Подтекст»:

Основой подтекста как художественного текста является отмеченное В.В.Виноградовым свойство разговорной речи, где «...в зависимости от ситуации, от разговорной речи, от намерений и цели говорящего, от его экспрессии предметные значения слов могут стать средством выражения эмоционального смысла: прямые лексические значения слов перестают формировать и определять внутреннее значение речи.» (Вопросы языкознания, 1955, #1, стр. 79)¹⁰¹.

То есть кроме *прямого* значения слово может иметь еще и *косвенное*, не прямое значение; лексическое поле неоднородно. Поскольку кривизна этого поля – величина непостоянная, ибо зависит от различного рода непредсказуемостей, то совершенно естественно, что подтекст непредсказуем¹⁰². Если мы отнесем поэзию к разряду разговорной речи (а что же такое поэзия, если не обращение поэта к читателю, не разговор и с ним и с самим собой?), то подтекст зависит и от эмоционального настроения читателя, от *его* житейских обстоятельств тоже. Это не очень хорошая новость для специалиста, который заинтересован в том, чтобы кривизна

¹⁰⁰ Там же, р.ХІ

¹⁰¹ В.Е. Хализев. *Подтекст* Краткая Литературная Энциклопедия, т. 5, Москва 1968, с.830

¹⁰² Совсем недавно, уже работая над новой книгой, углубился я в Павла Флоренского и вот какое место нашел у него: «... семема слова непрестанно колышется, дышит, переливает всеми цветами...» (П.Флоренский, *У водоразделов мысли*, в: *Имена*, Москва, 2006, с.214). И вообще, очень жалею, что, работая над этой главой, практически, не знал П.Флоренского (в том смысле, что *не углублялся в него*). Теперь бы некоторые места излагал бы не от себя, а *его* словами.

текстового поля была постоянной. Если она колеблется, это значит, что колеблется сам «подтекст», вот почему такой специалист прямо заинтересован в твердости текста, в том, чтобы это была надежно фиксированная структура. А что можно сделать для того, чтобы эта структура стала неподвижной? В идеале ее надо лишить статуса *речи*, то есть вывести из системы театра, *представления*. Ведь дело не только в читателе, эмоциональный настрой которого потенциально разнообразен, дело еще и в том, что если вот этот анализируемый текст есть живая «речь», «голос», то и все другие тексты, привлеченные для анализа – тоже речь, тоже живые голоса, то есть – сложные, обладающие органической динамикой, театральнo-текстовые поля... Классический подтекст подразумевает, что *сама мировая литература* (а не «возвратности» Ронена-Тарановского) есть мегатекст полный подтекстов, полный глубокого внутреннего разнообразия.

Между прочим, мы не хотим сказать, что в определении Виноградова все гладко. Есть вещи, которые нас смущают. Например, он говорит, что подтекст, это когда «прямые лексические значения слов перестают формировать и определять внутреннее значение речи.» Тут не очень понятно, что значит это «внутреннее значение речи». Ведь дело в том, что речь изначально нетождественна лексическому значению слова. Само понятие слова предполагает, что таковое есть не просто речевой феномен, а феномен в себе динамичный. Речевая субстанция не сводится к лексике; речь есть не текст, а *текст плюс его исполнение*... Это значит, что в речи (при исполнении) не слово лишается своего значения, а понятие, которое и без того-то фаззивно. В речи понятие становится еще более фаззивным, *условным*. Что это значит? Это значит, что слово есть многотождество понятия, его более богатая и часто непредсказуемая форма... А из этого, в свою очередь, вытекает, что не лексическое значение формирует речь, а речь формирует лексическое значение. Если актер на сцене говорит партнеру: «Дай ему чаю.» А в интонации мы слышим: «С мышьяком», то в этом случае смело можно сказать, что речь *деформирует* (читай – «формирует») лексическое значение¹⁰³.

¹⁰³ Уже по выходе первого издания, у Флоренского я нашел пример очень близкий этому (тоже о театре) и в новом издании решил использовать пример Флоренского, дабы читатель не обвинил меня в плагиате (речь шла о погоде, которая была плохой, но человек, вошедший с улицы, назвал ее хорошей). Когда я решил вернуться к этому месту у Флоренского, нигде не мог это место найти. Оставляю свой пример с цианистым калием.

Традиционное понятие «подтекст» как раз и подразумевает *придание* внетекстовому бытию текста статус текста. Благодаря подтексту текст перестает быть собственно текстом, «лингвой», он становится *речью*, театральным действием, *поведением*... . Текст это «заколдованный» театр, заколдованная речь. В подтексте текст расколдовывается. Если признать за текстом глубоко театральную его природу, то классическое понятие «подтекст» удовлетворит любой научный аппетит только по той простой причине, что подтекст означает психологическую тонкость выражения, богатую экспрессию... Но дело в том, что именно театральную природу текста школа Тарановского напрочь игнорирует. Эта школа занимается текстом как лингвистическим образованием, как *лингвой*...

Краткая Литературная Энциклопедия:

В пьесах А.П.Чехова, по словам К.С.Станиславского, «глубоких своей неопределенностью», действующие лица «...чувствуют и думают не то, что говорят. Слишком подробный психологический анализ, обнажающий душу, лишил бы Чехова присущей ему поэтической дымки.» Пример чеховского Подтекста – реплика о жарнице в Африке (4-й акт «Дяди Вани»), «обозначающая» попытку Астрова скрыть свою взволнованность и косвенно свидетельствующая о его душевной драме ¹⁰⁴.

Искусство тоже стремится к глубокой определенности, но его проблема по сравнению с наукой заключается в том, что оно описывает глубокую неопределенность. Понятие «подтекст» как бы легализует неопределенность, дает ей гражданские права. Лингвист против такого «либерализма», потому что он есть ученый, естествоиспытатель, который занимается химическим и биологическим составом лингвы («строго-определенного» языка, будто такой возможен). Вот Станиславский говорит, что можно думать одно, делать другое, а говорить третье...И все вместе рождает волнующее театральное действие... Все колбочки и реторты лингвиста летят к черту... Проблема в том, что именно лингвисты взялись за критику (это, если по-простому, а по-ученому: за *герменевтику*) художественной литературной *речи*, художественного *карнавала*, мы бы даже сказали так: художественного *шабаша*...Речь это театр, представление; лингва это тот же театр, но уже на столе в анатомичке... Так геолог изучает под микроскопом «шлиф» и по этому шлифу восстанавливает картину образования минерала. Подтекст и есть разогретая до своего первоначального состояния

¹⁰⁴ Там же.

лексема, - это предлексема, долингвистическое состояние слова; иначе говоря, слово, освобожденное от лингвы; слово как магма, а не как минерал. Недаром, С.Аверинцев с нескрываемым удовольствием цитирует Мандельштама:

Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела...¹⁰⁵.

Поэтическое слово это лексема в состоянии поэтической дымки, то есть – сплошная, так сказать, туманность. Лингва поэтическими дымками не занимается. Объектом лингвы является не поэзия, а письменный *текст*: отполированная поверхность минерала.

КЛЭ:

Имея в виду Подтекст, В.В.Виноградов говорил о «потенциальной семантике» реплик в драматических произведениях..., а В.Гофман отмечал, что в пьесах Чехова, наряду со «словами-смыслами» есть «слова-симптомы»¹⁰⁶.

Вот-вот! Потенциальная семантика это и есть «сплошной туман», ибо кто же может ручаться за *потенциальную*-то семантику? Что касается «слов-симптомов», то это слова, в которых нет определенности, а есть «симптом» («недоопределенность» Брюсова), признак чего-то, что указывает собой на нечто более реальное, чем само слово. Слово само не возражает против того, что оно прозрачно и призрачно... Для лингвы, конечно, это удар...В статье «Подтекст» есть даже кое-что о символизме:

Своеобразный Подтекст можно усмотреть в произведениях символистов, с их поэтикой намеков и аналогий. Здесь «...слово представало..., как особенно многозначительное, суггестивное, то есть обладающее способностью внушать представления, выходящие за его пределы»¹⁰⁷.

Слово, выходящее за свои пределы... У Мандельштама в «Данте» есть очень интересное выражение: «...пространство как бы выходит из себя самого». Это как раз то, о чем мы и говорили. Это сказано про поэтическую *дымку*, это симптом *настоящей*, живой поэзии. Что очень трудно понять ученому-лингвисту, так это

¹⁰⁵ Сергей Аверинцев. *Судьба и весть...*, с.44

¹⁰⁶ *Подтекст*, КЛЭ, с.830

¹⁰⁷ Там же.

отличие художественного анализа, критики, от лингвистики как таковой. Критик это профессиональный читатель, а читатель прямо заинтересован в туманностях и «суггестивностях», в богатых подтекстах: в тех самых *настроениях*, которые для своего прочтения требуют эмоционально-чувственного восприятия, чисто *психологической* вовлеченности в событие, ибо довольно часто совершается это событие в пространстве, которое «выходит из себя самого», но, стало быть, «лексическое значение» тут может и подрасплыться...

Говоря о смутности «общепринятого» понятия «подтекст», Ронен ссылается не только на Литературную Энциклопедию как таковую, вообще, но приводит и цитату из К.Паустовского:

...подтекст – второе значение вещей, вторичное их видение, отражающее, как эхо, основной звук и укрепляющее его в нашем сознании¹⁰⁸.

Действительно: какое такое «второе» значение вещей? И что это за «видение», которое отражает и укрепляет основной «звук»?.. С точки зрения лингвы все это сплошные недоразумения, смутная поэтическая дымка... Вот если бы Паустовский сказал, что подтекст укрепляет первое и единственное значение вещей, то лингва осталась бы довольна... Это как раз то, о чем «подтекст» Кирилла Тарановского...

У Мандельштама в «Разговоре о Данте» есть такое место:

Вся песнь построена на нескольких глагольных выпадах, дерзко выпрыгивающих из текста.

Нет сомнения, что в этом месте профессор Дживелегов поставил сразу несколько вопросительных знаков, хотя он не был лингвистом. Он был литературоведом. Но если бы, при этом, он понимал, что перед ним символистский *манифест*, то вопросительные знаки превратились бы в восклицательные. Одним словом, Мандельштам хотел сказать, что несколько глагольных выпадов из этих песен выпрыгивали из текста, чтобы убежать от подпоручика Кижее в область *истинного* подтекста, в область чего-то *смутного*...

Ронену очень близка позиция Лидии Гинзбург, цитату из которой он охарактеризовал как «тонкое наблюдение»:

¹⁰⁸ Omry Ronen. *An Approach to Mandel'stam*..., p.XI

...и Мандельштам ощущал себя поэтом, противостоящим символизму. «Музыке» слов (то есть их иррациональной расчлененности) он противопоставлял поэтически преображенное значение слова, знаком «непознаваемого», - образ как выражение иногда трудной, но всегда познаваемой интеллектуальной связи вещей ¹⁰⁹.

Вместо иррациональной-то расчлененности (это нашего театра, представления «по Станиславскому», когда подтекст может перевернуть «текст» вверх ногами) пусть трудное, но познаваемое значение. Под иррациональной расчлененностью Гинзбург, видимо, имела в виду то, что сам Мандельштам называл «гераклитовой метафорой», что мы называем «подтекстом», когда текстовое поле лексем неустойчиво, текуче, динамично, вбирает в себя внетекстовые факторы и не поддается формально-текстовым объяснениям с абсолютной (непререкаемой) точностью. Одним словом, согласно приведенной цитате, без *комментатора* читателю в творчестве Мандельштама не разобраться. Недаром цитату из Лидии Гинзбург Ронен привел в качестве сноски к вот такому своему рассуждению:

Семантическая функция подтекста особенно важна для практических целей разъяснений текста в акмеизме ¹¹⁰.

Логика ученого такова: если бы Мандельштам был символистом, то тут никакой комментарий не помог бы, что с них возьмешь? Но вот благодаря тому, что *наш* поэт «противопоставил» себя символизму, благодаря тому, что с «интеллектуальными связями вещей» у него все в порядке, мы можем *разъяснить* читателю его поэзию. Как-будто Мандельштам никогда не говорил о том, что для сторонников «описательной и разъяснительной поэзии» Дант (читай: сам Мандельштам) «на веки вечные чума и гроза» ¹¹¹.

Мандельштам смотрел на себя как на поэта, у которого слова выпрыгивают из текста, но сторонники лингвы убеждены, что словом «акмеизм» они успешно заколдовали все эти слова, так что те запрыгнули обратно в текст, и никакого «символизма» у Мандельштама не осталось, кроме акмеистически четкой и всем понятной «описательной и разъяснительной» поэзии. Акмеизм Мандельштама, таким образом, нужен не Мандельштаму, а Великому Комментатору.

¹⁰⁹ Там же, р.Х

¹¹⁰ Там же, р.ХII

¹¹¹ Осип Мандельштам. *Разговор о Данте...*, с.218

Если бы Комментатор не выдавал себя за человека, знающего *тайну* поэтического письма, мы бы с почтением выслушивали его комментарии; но дело в том, что *наш* комментатор хочет быть главной фигурой в интерпретации поэзии. О наивности этого заблуждения очень хорошо сказал Вадим Линецкий:

Текст и комментарий сохраняют свои «половые» признаки, не становясь двумя половинками эротического круга, который со времен Платона служит символом круга герменевтического ¹¹².

Сказано не в бровь, а в глаз: мы же помним претензии Ронена на то, что он нашел новый *герменевтический* инструмент для постижения основных принципов поэтики Мандельштама. Чтобы убедить читателя в своей правоте, ученый произвел анализ стихотворения «Есть целомудренные чары...». Об этом стихотворении мы уже говорили, но, тем не менее, приведем его еще раз:

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

У тщательно обмытых ниш
В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь.

Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел.

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

Ронен пишет:

¹¹² В.Линецкий. «Анти-Бахтин» - лучшая книга о Владимире Набокове, СПб 1994, с.153

Первые две строфы стихотворения восходят к традиции «Моих пенатов» Батюшкова (Пускай веселы тени / Любимых мне певцов, / Оставля тайны сени, / Стигийских берегов / Иль области *эфирны*, / Воздушною толпой / Слетят на голос *лирный* / Беседовать со мной!.. / И мертвые с живыми / Вступили в хор един!..!...

Почему сказано, что «первые две строфы *восходят к традиции* «Моих пенатов»? Разве Батюшковым тут установлена какая-то традиция? Строки Мандельштама в чем-то восходят к Батюшкову, а в чем-то другим поэтам... Ронен указывает на многие такие «восхождения» поэта, и не только к другим поэтам (Ахматовой, Гумилеву, Лермонтову, Цветаевой), но и к его собственной прозе. Стихотворение Мандельштама восходит к традиции в *русской литературе* и комментатор, указывая на эту традицию (тема «идола», «истукана» в литературе; общение с предками через их поэзию и т.д.) несомненно, оказывает огромную услугу читателю, но, повторяем, у жанра есть свои границы. Ронен говорит, например, о стихотворении Мандельштама, что это

...один из самых важных прото-акмеистических текстов, потому что его тема – новое отношение к поэзии прошлого, «осторожная реаранжировка» и «подтверждение» ее длящейся ценности¹¹³.

Все это выражено так серьезно, что чувствуешь себя настоящим ученым, *знатоком* не то поэзии, не то самой герменевтики. О ком это сказано: о Батюшкове или о Мандельштаме? Или вообще о поэзии, как ее воспринимает *каждый* читатель? Ведь в цитате, приведенной из Батюшкова, как раз и говорится о всегда новом отношении к поэзии прошлого, но, стало быть, о ее «реаранжировке» и тем самым, разумеется, о подтверждении ее «длящейся ценности». Все дело в том только, что у Батюшкова об этом говорится в четких и ясных выражениях, мы видим, что Батюшков любит или вспомнить какое стихотворение, или открыть книгу и, читая, беседовать с теми, кто писал до него, слиться и мыслью и вдохновением с умершими, которые через свои песнопения живы, насладиться слиянием голосов, разрушением границ времени и пространства... У Мандельштама же в этом отношении (о медитации именно над *книгой*) ясности никакой – сплошной туман...

¹¹³ Omry Ronen. *An Approach to Mandel'stam...*, p.XIII

Что происходит в стихотворении Мандельштама? Далеко от эфирных лир (?) он установил у себя не то в доме, не то в саду фигурки божков, «ларов». У римлян Лар - бог *домашнего очага*... Что имел в виду Мандельштам, когда говорил об «эфирных лирах»? Небо? Значит, он, пожалуй, почти *спрятал* своих божков, что тоже можно *прокомментировать* ссылкой, скажем, на Петрония:

Кроме того, увидел я в углу большой шкаф, в нише которого стояли серебряные Лары, изображение Венеры и довольно большая засмоленная золотая шкатулка...

Наряду с Ларами тут фигурирует, как видим, и «ниша». Дело в том, что если у Петрония Лары написаны с заглавной буквы (то же и у Катутла, например), то Мандельштам почему-то пишет это слово с маленькой буквы. Читатель не очень-то знакомый с довольно редким термином легко примет эти «лары» за «ларчик», «шкатулку», «ларь». В словаре В.Даля никаких «ларов» нет, а вот ларчик и шкатулка есть¹¹⁴ Благодаря нашему «самодельному» комментаторству мы можем начать спор с Омри Роненом относительно «ларов», но спора затевать нам не хочется, потому что нам, честно говоря, решительно *все-равно*, что имеет в виду поэт в данном случае – книги (если, веря Ронену, считать, что Мандельштам мысленно отсылал читателя к Пушкину) или истуканы (если отсылал к Марине Цветаевой).

Логика наша довольно проста: если бы Мандельштаму было бы очень важно о чем именно у него тут идет речь, он бы, как говорится, «так и сказал»... Темнота мандельштамовских текстов часто объясняется безразличием поэта к деталям, его устремленностью к чему-то иному, нежели четкому изображению ситуации. Вспомним:

Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела... Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение.

Что это значит? Это значит, что стихотворение написано до своего написания, оно живет своей собственной вибрацией. Жизнь, прямо скажем, весьма парадоксальная, если учесть, что не стихотворение вызывает вибрацию, а вибрация вызывает стихотворение. Стихотворное слово есть аура, предмет

¹¹⁴ Владимир Даль. *Словарь русского языка*, т.2, С.-Птб, М., Изд. Вольфа, 1881,с.38.

окружающая, некая дымка, пучок читательских, и авторских фантазий, ассоциаций... Туманна («недоопределенна») сама по себе ситуация. Стихотворение - своеобразная фата моргана, которая жива не формой уже пребывающей в других стихах и прочих отрывках, не тем, что уже найдено и зафиксировано, а тем невидимым излучением, которое исходит от еще... не созданной формы, короче, исходит от своего... будущего...¹¹⁵ Слепок формы предшествует тому, слепком с чего он является... Стихотворение устремлено и к источнику своего зарождения, и к своему будущему одновременно, к чему-то, что по отношению к результату *свободно*... Именно в этом глубоко эпифаническом моменте и заключается причина «небрежности» Мандельштама, его такого частого безразличия к деталям... Таковые просто невозможны. И совершенно неслучайно, что попытка комментатора прокомментировать текст, опирающийся на принципиальную невозможность окончательного текста, кажется комментатору великим *герменевтическим* достижением, потому что в сети точного знания *как бы* улавливается принципиально неуловимое, давая комментатору иллюзию подлинно эстетического анализа...

На деле же, как комментатор выступает по отношению к стихотворению в роли подпоручика Кижы, так и наоборот – стихотворение выступает подпоручиком Кижы по отношению к комментатору...

В стихотворении описана ситуация, когда поэт не просто слушает музыку сфер, а *включается* в эту музыку, *проникается* ею... Божественное (космическое) растворяет поэта в своей вибрации... Соотносясь с бесконечно большим, поэт становится *бесконечно малым*, увлекая за собой читателя в пространство *символа*, то есть реальности, физико-математические законы которой не совпадают с привычными нам законами, ибо это пространство (выражаясь языком И.Канта) *внутреннего созерцания*.

Символизм Мандельштама слишком глубок, слишком «фундаментален», чтобы вдруг перейти в «акмеизм». Любовь поэта к *предметности* (вот и тут - истуканы, игрушечность, ниши,

¹¹⁵ Ср. с П.Флоренским: «...резонанс есть синэнергия, несущая с собою бытия, его порождающие. Он – больше себя самого и, будучи резонансом, есть вместе с тем его причина, причиняющая ему бытие... Так подходим мы вплотную к понятию *символа*.» П.Флоренский, *У водоразделов мысли*, Москва, 2006, с.263

торсы), так свойственная Мандельштаму, конечно же, означает его причастность к кружку акмеистов. Но какая это «мелочь» по сравнению с символизмом поэта, по сравнению с его постоянным погружением в глубины эзотерического.

Акмеистов, например, ничто не роднит с неокантианством, а Мандельштама роднит сама его поэтика. Одним из центральных понятий неокантианства является понятие «бесконечно малого»; через это понятия осуществлялось родство мира трансцендентальной эстетики с бытием, с трансцендентным... Эзотеризм Мандельштама вполне «охватывает» собою такого рода воззрение... Неокантианцы занимались философией науки, но, как мы знаем, Мандельштама тоже волновали философские вопросы. Конечно, искать *полное* тождество между учением неокантианцев и символизмом как художественной доктриной пустая трата времени, но, в то же время, и не совсем! Есть тут кое что интересное. Вот, например:

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез;
В мягкой бархатной постели им отрадно почивать,
Ни о чем не вспоминая, ничего не проклиная,
Ветви стройные склоняя, звукам полночи внимать.

...Это мчатся духи ночи, это искрятся их очи,
В час глубокий полуночи мчатся духи через лес...
...А луна все льет сиянье, и без муки, без страданья
Чуть трепещут очертанья вещей сказочных стволов;
Все они так сладко дремлют, безучастно стонам внемлют
И с спокойствием приемлют чары ясных, светлых снов.

Это ранний Бальмонт. Тут, конечно, чрезвычайно важны для нас мчащиеся «духи ночи» и общая атмосфера сновидения, миража. Но вот еще совершенно поразительные строки и, опять-таки, именно в смысле «неокантианства» (про «бесконечно малое»):

Меж стен отсыревших, покрытых грибками,
В безводном колодце, на дне, глубоко,
Мы ждем, притаившись, и дышим легко,
И звезды в лазури сияют над нами, -...

...И чище, чем свет суетливого дня,
Воздушной, чем звуки земных песнопений,
Средь звезд пролетает блуждающий гений,

На лютне незримой чуть слышно звеня...

Влияние Бальмонта на Мандельштама – неоспоримо...

Но вернемся к Омри Ронену, к его комментарию. Все, что нам рассказывает ученый, необыкновенно важно и интересно знать, нам становится понятным, откуда у автора берутся те или иные слова, в какой словесно-поэтической бездне зарождаются его образы. Все эти сведения обогащают нашу эрудицию, обогащают восприятие, но... Когда мы читаем стихотворение, мы погружаемся в образную систему, которая овладевает нашим вниманием совершенно, без «остатка»; у нас нет времени думать о примерах из литературы, нет времени копаться в собственной эрудиции; конечно, чем больше ассоциаций приходит на ум, тем полнее и радостней наше восприятие, но форму, в каком-то смысле, можно уподобить роллер-костеру, американским горам. Мы летим по воздушным рельсам художественной формы и наслаждаемся самим моментом *движения*, его быстротой и воздушными зигзагами... Если в этот момент мы начнем сводить читаемое к уже известному, к своей (или кого-то еще) эрудиции, мы начнем тормозить движение, начнем работать против автора, против его установки на стремительность и законченность полета...

В «полете» мы имеем дело с чем-то, что выше всякого комментария. Вот в это *выше всякого комментария* и устремлена поэзия Мандельштама, как всякая настоящая поэзия... И разве не об этом последняя строфа стихотворения? Осторожной рукой позволено переставить фигурки божков... Это такая «реаранжировка поэзии прошлого», в которой поэзия есть феномен уже вневременной, у нее уже нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего, она воспринимается нами как вечность; это такое вхождение в мир искусства, в котором осуществляется слияние с божественным, с космичным... Это передвижение фигурок с высочайшего их на то позволения, переставление, идущее от сознания своей собственной мощи, своего внутреннего права на такой смелый шаг... Это попытка «наплыва» не просто на поэзию, а на самое вечность, переживание своей божественности... Недаром же, сразу после этого стихотворения следует «Я и садовник, я же и цветок...», а потом: «Такое маленькое царство Так много поглотило сна...»... Тут, в этих ранних стихах Мандельштама, им выражена программа символизма, программа литературного движения, к моменту написания этих стихов уже набравшего полную свою силу, движения, девизом которого было: через малое - к бесконечно

великому, к космически грандиозному... И тут, конечно, Омри Ронен совершенно прав: речь идет о «переаранжировке» поэзии прошлого, о нахождении нового выражения тому, что уже выражено другими...

Да, и Пушкин, и Батюшков, и Языков говорят о поэтических сборниках, стоящих на их полках, к которым они время от времени обращаются, но это Пушкин, Языков и Батюшков, а не Мандельштам. Очень может быть, что Мандельштам называет «ларами» именно книги, но мы про это ничего не знаем, да особо и знать не хотим, зачарованные общей музыкой стиха; да, к тому же, напрашивается тут же и другая мысль: а, может, эти книги – божки? Ведь говорил же поэт, что он разночинец, людей, которым дороги бабушки и дедушки он не понимает; его биография укладывается в прочитанные книги... Значит его родина (пенаты?) книги? Восторженно молчащие на полках? М-может быть... Хотя вряд ли, ведь в этом случае нам придется думать, что «ниши» это книжные полки, а если так, то почему они «обмыты», да и какой «точеный торс» может быть у книги? То есть от поэзии, от туманной дымки в таком случае ничего не остается. Но «поэтическая дымка» и есть цель Мандельштама, это недоопределенность Валерия Брюсова, это настроение, которое создается и с помощью подтекста тоже, то есть внетекстовых моментов, таких, как догадки, ассоциации, вольно или невольно конструируемые нашим воображением не только с помощью лексических значений, но и звукосочетаний тоже... Недаром Мандельштам, как правило, отмахивался от всякого рода замечаний. Он прекрасно сознавал, что в его приблизительности содержалась необыкновенная точность; ситуация мандельштамовских стихов всегда туманна, «облачна», в духе той самой облачности, о которой уже немало говорилось... Очень хорошо сказал Ю.Тынянов:

Стих – трансформированная речь; это – человеческая речь, переросшая сама себя. Слово в стихе имеет тысячу неожиданных смысловых оттенков, стих дает новое измерение слову. Новый стих – это новое зрение¹¹⁶.

Новое измерение слова это и есть «сформированное лексическое значение»... Лексическое значение формируется стихом. Стих есть смысловая стихия. Ю.Тынянов о Мандельштаме:

¹¹⁶ Юрий Тынянов. *Промежуток...*, с.572

А между тем эти странные смыслы оправданы ходом всего стихотворения, ходом от оттенка к оттенку, приводящим в конце концов к новому смыслу. Здесь главный пункт работы Мандельштама – создание особых смыслов. Его значения – кажущиеся, значения косвенные, которые могут возникать только через стих. У него не слова, а тени слов ¹¹⁷.

Иначе говоря – «слова симптомы»... Но так вот и герменевтика: это переживание как комментарий; отношение к переживанию как к форме познания...

Ю. Тынянов: «...у Мандельштама вещь становится стиховой абстракцией»¹¹⁸ Совершенно верно. У него слово и вещь, наподобие маятников Фуко, «вмахиваются» друг в друга, высвобождая мощную энергию «телеологического тепла», высокие температуры которого являются идеальным условием для создания удивительно реальных в своей ирреальности образов...

Поэтому ему удается абстрактная философская ода, где, как у Шиллера, «резвые понятия пляшут вакхический танец» (Гейне) ¹¹⁹.

Честно говоря, нам, грешным, кажется, что у Мандельштама понятия пляшут свой вакхический танец везде, где только можно. В этом самая суть его поэзии: полная радостного возбуждения, душа мандельштамовского слова никогда не знает точно, где же ее истинное пространство, где *ее вещь*, вокруг которой она так самозабвенно летает...

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

¹¹⁷ Там же.

¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же.

ОБЪЯТЬ НЕОБЪЯТНОЕ

Что имел в виду Белый, когда говорил «религия», «религиозность»? Вряд ли это было «христианство», за которое принимал «религиозность» Белого Н.Валентинов, возмущавшийся жутким «лицемерием» своего знаменитого приятеля. Впрочем, мы уже знаем, что не было «христианством» и безусловно сущее Вл.Соловьева, как бы охотно оно ни отождествляло себя с самой Св.Троицей. Белый не говорит «Святая Троица», он предпочитает говорить «религия». Но что он под этим подразумевает?

...в противоположность всяческому догматизму, символизм указывает вехи творческого пересоздания себя и мира; в символизме оправдываются вещи слова о том, что «царство Божие восхищается силой.»¹²⁰

О какой «силе» тут идет речь? О силе творчества, о силе творческого начала, заложенного в человека.

Нет, искусство неподчинимо никакой религиозной догме; наоборот, в процессе живого творчества создаются символы религий; и только потом, умирая, они догматизируются¹²¹.

Здесь искусство отождествляется с творчеством. В основании всех религий лежит творчество, творческая энергия человека. Символы религий догматизируются *умирая*, то есть, теряя творческий заряд, заложенный в них изначально. «Искусство есть преддверие религиозного символизма...»¹²²

Если искусство есть *преддверие* религиозного символизма, то почему же Белый отрицает ценность искусства самого по себе? Даже в качестве «преддверия» оно должно обладать некоей самостоятельной ценностью. А между тем он пишет: «Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного...»¹²³.

Если в искусстве нет никакого *собственного* смысла, то почему оно называется «искусством»? Противоречие настолько очевидно, настолько бросается в глаза, что на ум приходит

¹²⁰120 Андрей Белый. *Символизм*. Мускет. 1910,

¹²¹ Там же

¹²² Там же.

¹²³ Там же.

соображение следующего порядка: а что, если Белый имеет в виду нечто третье, какой-то неназываемый компонент соединения, образующего «религию»? Не говорит ли он тут об *абсолютном*?

Обратимся к статье Белого «Лирика и эксперимент». В этой статье есть одна невероятно важная для всей книги «Символизм» страница. На этой странице Белый дает картину разворачивания символа. В этом отношении очень интересно его высказывание, что «символизм... есть самое творчество»¹²⁴.

Творчество абсолютно. Символизм это творческое начало, трансформирующее любой элемент в нечто ранее ему не присущее, Символизм есть символ не окончательной формы, а процесса, движения форму образующего, процесс, всегда «устраивающий» форму к абсолютному. «Статую Аполлона» он относил к застывшей лаве именно в этом самом смысле: как нечто однажды порожденное *творчеством* и теперь остывающее во времени... Проследим за этим движением в свете отмеченного нами противоречия, когда искусство и религия должны делить между собой одно и то же пространство, оба претендуют на первенство.

Итак:

Творчество имеет определенные зоны, которые оно пробегает, оставаясь неизменным во внутреннем устремлении...¹²⁵.

Внутреннее устремление творчества – абсолютное. Оно есть его «бог-отец».

...примитивное творчество есть единство ритмических движений в первобытном хаосе чувств; это единство имеет своей формой музыкальную стихию души, т.е. ритм...¹²⁶.

Первобытный хаос чувств рождает из себя свой собственный образ, свое собственное целое, в котором именно хаос преодолевается; хаос рождает из себя образ, некую систему, порядок... «...такого рода единство выражается в символическом образе переживаний...»¹²⁷

Символический образ переживаний назван так потому, что он уже знает о своем внутреннем назначении, знает о своей природе – устремление к абсолютному; переживание абсолютно...

¹²⁴ Там же, с.139

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Там же.

...символический образ переживаний, вынесенный из души и запечатленный в материале изобразительности, дает более сложное единство – *художественный символ*¹²⁸.

В искусстве переживание самоусложняется, оно обогащает себя своей раздвоенностью, как элемент абсолютного оно несет в себе всю его целостность, но теперь эта целостность открывается ему в большем своем многообразии.

...попытка оживить это сложное единство так, чтобы символ заговорил языком человеческих поступков, образует еще более сложное единство: единство символа религиозного...¹²⁹.

В религиозном символе абсолютное достигает предельной полноты. Творчество ведет не к тому или иному Богу, а к Абсолютному (к «безусловно существующему»), которое «устремляет к себе» любой элемент, пронизанный творческой энергией. Отсюда и столь, казалось бы, странное утверждение:

...это достигается тем, что художественной формой становится сам художник и его окружающие...¹³⁰.

Здесь дан интимнейший, заветнейший постулат эзотерического учения символистов: творчество пронизывает собой мироздание; дух творчества есть дух абсолютного, вызванного к жизни художником, теургом...

Нераздельное единство формы и содержания здесь – религия; и далее: религиозный символ, т.е. прекрасная жизнь человека, взятая как норма всяческого поведения, превращает единство человеческой природы в двуединый образ Богочеловека; так восходим мы к творчеству теургическому¹³¹.

В ситуации с Богочеловеком нет ничего загадочного. Так же, как и Владимир Соловьев, Белый решил вознести Абсолютное на подобающую ему высоту, но таким образом, чтобы и не возвыситься над существующими уже религиями, над христианством, например. Отсюда и известная двойственность в терминологии, в самой системе мышления. Такие термины как «религиозность», «Богочеловек», «теургия» только вводят нас в заблуждение. На деле речь идет не о религии, а об Абсолютном, об онтологической его манифестации через эстетически совершенное,

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Там же.

прекрасное. Растворяясь в Абсолютном, художественное и теряет и сохраняет себя одновременно, образуя некую загадочную для всех стихию. Одним словом, чтобы понять философию Белого, видимо, необходимо ее «осекуляризировать», лишить того церковно-религиозного налета, о котором позаботился сам Белый и который отнимает от его философской постройки самое ее крышу, ее логическое завершение...

Итак, Абсолют означает такой момент в развитии духа, когда отчуждение уже невозможно. «Внутри» Абсолюта нет и не может быть отчуждения, абсолютное бесконечно и в себе неделимо... Оно включает в себя и зарождение формы, ее замысел, и воплощение формы, ее реализацию в виде картин, статуй и т.д., оно включает в себя все возможные ступени («зоны»), оно растворяет в себе и художника, причем не только с его внутренней жизнью, но и со всей его внешней жизнью. Абсолютное снимает относительность неоспоримой исторической реальности, окружающего художника мира... Нам заметят на это, что уже перечисление всех этих моментов: внешнее, внутреннее, историческое, реальность и т.д. говорит о различии, о внутреннем «отчуждении» форм, но, стало быть, и о невозможности «абсолютного»... Что верно, то верно, определенная теоретическая трудность тут очевидна, но на то и «вера», на то и миф, чтобы *«верить в правду нового прозрения»* (В.Иванов)...

Символисты нас сами предупреждают об этом.

А.Белый: «Символ непознаваем, несотворим, всякое определение его условно¹³². *«Абсолютное* непознаваемо, несотворимо, всякое приближение к нему условно». Вот, пожалуй, и ответ на наш вопрос о неизбежной относительности всего этого Абсолютного.

Символ есть предел всем познавательным, творческим и этическим нормам: Символ есть в этом смысле предел пределов¹³³.

Белый пишет слово символ с большой буквы не случайно. Если бы это был «символ-атрибут», то оно писалось бы с маленькой буквы, а поскольку речь идет о «символе-субстанции», то вот такой знак отличия. Опять сделаем подстановку: *«Абсолютное* есть предел...». В этом случае «ценность» подстановки еще более очевидна, чем в предыдущем. Ведь если рассуждать серьезно, то

¹³² Там же, с.132

¹³³ Там же, с.130

быть пределом каких бы то ни было норм вещь довольно опасная: ведь норма это уже предел, а если речь идет о пределе нормы, то это уже тупик... Культурному же обыгрыванию тупик не поддается. Одним словом, если символисты и отождествляли символ с абсолютным, то эзоповым языком, осторожно, боясь «рассердить» те самые высшие силы («Св.Троицу», например), выше которых, в глубине души, ставили свой Символ с большой буквы.

Вяч.Иванов:

Творчество поэта – и поэта символиста по преимуществу – можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора. Атавистически воспринимает и копит он в себе запас живой старины, который окрашивает все его представления, все сочетание его идей, все его изображения в образе и выражении. Символ – переживания забытого и утерянного достоинства народной души ¹³⁴.

Казалось бы, легче легкого возразить Вячеславу Иванову следующим образом: как можно переживать то, что не только забыто, но и утеряно? Не означает ли это – впасть в забытье, потерять самого себя? Но мы, перефразируя Мандельштама, постараемся «любить явление больше самого явления», то есть отнесемся к понятиям «фольклор», «живая старина» как к неувыдающей памяти Абсолютного, в котором ничто не «тонет», не умирает, но все сохраняется в своем первоизданном («фольклорном»?) виде, вдруг возрождаясь, а, говоря точнее, - обнаруживаясь, проявляясь чисто «атавистически».

Вяч.Иванов:

Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняя в каждой сфере иное назначение ¹³⁵.

Подобно солнечному лучу *абсолютное* прорезывает собой все планы бытия...

В истинном... мифе мы уже не видим ни личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения ¹³⁶.

Вот это *прозрение*, это *непосредственное* смотрение сквозь вещи, сквозь их логико-исторические корни и есть символизм... Символизм это *прозревание*, смотрение *сквозь*, смотрение в лицо

¹³⁴ Вячеслава Иванов. *По звездам. Статьи и афоризмы*. СПб 1909, с.40

¹³⁵ Там же, с.43

¹³⁶ Там же, с.280

Абсолюта... В лицо Сфинкса... Это жизнь не в сфере знания, а в сфере веры, это такой способ смотрения на вещь, при котором «любовь к бытию вещи больше любви к самой вещи»... Это пребывание в мифе, полное до нераздельности совпадение с реальностью, вера в нее, вера, праздничное ощущение которой В.Иванов выражал термином «соборность».

Про Символ – писал Белый, - ...нельзя сказать ни того, что он существует, ни того, что он не существует, как, например, нельзя этого сказать про норму долженствования¹³⁷.

Если про норму долженствования нельзя сказать, существует она или не существует, то какая же это *норма*, какое уж тут долженствование!.. Но такое рассуждение справедливо в том случае, если символ не тождественен понятию абсолютного, если он выражает нечто такое, что безусловно относительно, то есть, например, всегда требует для себя логико-исторических обоснований, «прописки» в знак доказательства того, что у него, у этого относительного, есть определенное место жительства, хоть что-то надежное, устойчивое. В Абсолютном же такого требования (такой «нормы») нет. И тут возникает проблема: чтобы различить абсолютное, нам надо иметь идею относительного, вот и получается, что идея *большого* зависит от идеи *меньшего*. Скорее всего, что вот на эту-то чисто метафизическую сложность понятия «Символ» и указывал А.Белый. Как в «норме долженствования» совершается квадратура круга, так и в символизме вещь растворяется в абсолютном, в бесконечном, но при этом вещи надобно себя (каким-то чудом) сохранить. Абсолютное имеет волновую природу, мир же вещей и явлений есть мир частиц. На эту внутреннюю проблему и намекает Вяч.Иванов, когда говорит про «непосредственную веру в правду нового прозрения», на нее же намекает и Блок, когда говорит, что «символистом надо родиться», об этом же знаменитое мандельштамовское: «любите существование вещи больше самой вещи»...

Между прочим, тут на помощь нам может придти все та же философия. Обратимся к Канту:

Одна лишь форма созерцания без субстанции сама по себе есть не предмет, а только формальное условие для предмета (как явления), как например, чистое пространство и чистое время, которые, правда, как

¹³⁷ Андрей Белый. *Символизм...*, с.105

формы созерцания суть нечто, но сами они не предметы, которые можно созерцать».¹³⁸

Вот и символ есть не «предмет», как это принято думать, а «формальное условие для предмета», то есть – форма созерцания. Символ нельзя созерцать, символ – условие видения, способ видения Абсолютного, такой способ созерцания, когда вещь (мир) помещается в систему Абсолютного и в ней, претерпев различные преобразования, умудряется себя сохранить... Символ это *мировоззрение*... Пространство Символа – структура нашей мысли, охватывающая собой исчезающее конечное и начинающее брезжить бесконечное... Это встреча двух как различных, так и проникающих друг в друга измерений... Это такая система восприятия, которая способна и уловить и удержать указанное нами «противоречие», самим *способом удержания* и снимающая эту противоречивость, и удерживающая ее...

Очень хорошо писал С.Аверинцев в статье о Мандельштаме (все курсивы принадлежат Аверинцеву):

Вспомним, что еще в 20-е годы поэт пристально вчитывался в книгу П.А.Флоренского «Столп и утверждение истины». ...вот слова, которые Мандельштам должен был читать с живым сочувствием, с внутренним согласием и которые много поясняют у него самого: «Мы не должны, *не смеем* замазывать *противоречие* тестом своих философов! Пусть противоречие остается глубоким, как есть!»¹³⁹.

Пусть некоторая смутность и даже невнятность остаются такими, какие они есть, иначе какой же это *символизм*? Ибо не всякое «противоречие» есть собственно противоречие. Очень может быть, что вместо противоречия (логической несовместимости) мы имеем дело с *местом встречи*, с *местом взаимообъятий* противоположных начал. В этом «противоречии» очень легко узнать *несказанное* символистов. В несказанном – противоречие остается «как есть»... Вместо термина «противоречие» можно так же употребить другой термин, более солидный, так сказать: *трансцендентное*. Этому термину Иммануил Кант дает следующее определение:

...трансцендентными я называю такие основоположения, которые действительно побуждают нас разрушить все пограничные столбы и

¹³⁸ Иммануил Кант. *Критика чистого разума*. Собр.соч. в 6 тт. Т.3. Москва 1964, с.335

¹³⁹ Сергей Аверинцев. *Судьба и весть...*, с.63

вступить на совершенно новую почву, не признающую никакой демаркации¹⁴⁰.

Символ есть понятие, трансцендентное «очевидному»; в силу этой самой трансцендентности на языке *очевидности* оно невыразимо, откуда и знаменитое «несказанное» символистов; это Абсолютное, данное нам как некая новая почва, новая среда, которая в своей способности поглощать любого рода противоположности, не знает общепринятых границ... В этом контексте лиловые миры Блока или друидова роща Мандельштама, или соборность Вяч.Иванова, или гексаметры Белого, и *образ* Пастернака – вполне естественные явления. Это такая потусторонняя реальность, в которой ничто не может удивить именно в силу своей *потусторонности*; по отношению к царству потусторонности и сами-то «демаркации» потусторонни, если они и есть, то как их заметить? Одним словом, символизм это путеводитель по царству Абсолютного, но такой, в котором все координаты относительны...

Слово *абсолютный* – писал Кант, - одно из немногих слов, соответствующих в своем первоначальном значении понятию, для точного обозначения которого не пригодно ни одно другое слово того же языка...¹⁴¹

Это единственное слово, в котором выражена идея встречи конечного и бесконечного, вечного и временного, вещи и ее бытия, логически объяснимого и необъяснимого... Это единственное слово, означающее такую реальность, в которой всякая вещь существует параллельно со своей (то есть с «кантовской») вещью в себе; собственно говоря, в системе абсолютного кантовская вещь в себе есть вещь «вне себя», ибо в Абсолютном явлены все ипостаси вещи, в Абсолютном решительно все прозрачно... Вот Символ и есть условие, когда «вещь в себе» может быть видима; а это, в свою очередь, есть признак начинающего брезжить Абсолютного...

Н.А.Бердяев:

Декадентство открывает сферу подсознательного, расширяет круг возможностей и дает экспериментальное оружие в борьбе с рационализмом, снимает с жизни оковы рациональности¹⁴².

¹⁴⁰ Иммануил Кант. *Критика чистого разума*. Собр.соч. в 6 тт. Т.3. М., 1964, с.338

¹⁴¹ Иммануил Кант. *Критика чистого разума...*, с.356

¹⁴² Николай Бердяев. *Декадентство и мистический реализм*. в: Духовный кризис интеллигенции. СПб 1910, с.22

Подсознание – идеальный прибор для уловления Абсолютного, для его созерцания... Созерцание *подсознанием* есть условие новых созерцаний, недаром Бердяев пишет:

Но подсознательное есть только стихия (sic!), в которой должно начаться движение к реальностям, к новым, иным, неопытлевшим реальностям¹⁴³.

В роли «неопытлевших» реальностей должен выступать мир, по своим пространственно-временным характеристикам ни в коем случае не совпадающий с миром «реальным», «опытлевшим»:

Подсознательная стихия озаряется светом, исходящим от реального бытия, откровение абсолютной действительности в ней происходит...¹⁴⁴.

Реальным бытием тут называется бытие Абсолютного; это ни в коем случае не «историческое» («опытлевшее») *псевдореальное* бытие. Бердяев продолжает: «...и тогда подсознательное становится надсознательным, сверхрациональным.»¹⁴⁵

И тогда происходит встреча *подсознания* с *над(сверх?)сознанием*; относительного с абсолютным («откровение *абсолютной* действительности в ней происходит»). Рациональное каким-то образом исчезает, но философ, судя по всему, о пропаже не печалится.

Рационализм побеждается не слепотой и темнотой, а окончательным абсолютным светом, призрачное, опытившее эмпирическое бытие побеждается бытием абсолютно реальным¹⁴⁶.

Наступает торжество Символизма, торжество Моисея, подведшего народ свой к обетованной земле Абсолютного. Одно лишь неясно: можем ли мы говорить о какой бы то ни было «окончателности» в мире абсолютного, где ни концов ни начал не сыщешь? Согласитесь, что «окончательный абсолютный свет» в царстве Абсолюта дело, в общем-то, довольно «темное».

Словно догадываясь об этом, символизм, подобно Моисею, водит народы по разным культурам, как бы вовсе и не торопясь в царство Абсолютного. Символизм постоянно взывает к

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ Там же.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Там же.

объединению культур, к их взаимопроникновению. Без этой жажды, без этой тоски по мировой культуре нет ни Бальмонта, ни Вяч.Иванова, ни Блока, ни Брюсова, ни Белого, ни Мандельштама, ни Пастернака, никого из выдающихся символистов. В этой жажде, как в зеркале, отражается главная идея символизма – объять необъятное... Знаменитое зазеркалье символизма – саморазмножение пространства, его самоделение в неукротимой жажде слияния с Абсолютным; в жажде, которая не ведет к окончательному пресуществлению, ибо кто же засвидетельствует *окончательный* переход в принципиально новое качество, в трансцендентное?

Одним словом: вне Абсолюта как своего *главного* контекста символизм есть (украдем выражение у Д.Бурлюка) «вещь фатально непонятная»...

ТАКАЯ ОНТОЛОГИЯ

«Говоря языком индусов, между миром и нами протянуто обманчивое покрывало Майи».¹⁴⁷

И кого же оно обманывает? Нас? Но вот выясняется, что про обман мы все знаем. Назвав покрывало Майи своим именем, мы как бы сняли это покрывало с... Чего? С действительности? И что же открывается нашему взору?

Сколько-нибудь внимательное созерцание образов действительности – пишет Андрей Белый - приводит нас к убеждению, что они не остаются неизменными. Движение – основная черта действительности. Оно царит над образами. Оно создает эти образы. Они обусловлены движением¹⁴⁸.

Получается вот что: покрывало Майи удерживает действительность от разбегания. Если бы не этот железный занавес, мы все были бы чистым движением. Но это тоже не совсем «по Белому». Ведь он же четко сказал: *между* миром и нами. Мир – это движение. А мы – что? Мы и не мир (движение) и не покрывало Майи, которое между нами и миром. Так что же такое «мы»?

Вопрос повисает в воздухе.

Глубина и интенсивность музыкальных произведений не намекает ли на то, что здесь снят обманчивый покров с видимости? В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром¹⁴⁹.

Новая головоломка: есть *видимость*, а есть обманчивый покров. Но ведь видимость это и есть обманчивый покров. Получается тавтология: снят обманчивый покров с обманчивого покрова. Значит, музыка – новый обманчивый покров? Еще один вопрос повисает в воздухе. В музыке нам открываются тайны движения, его сущность, управляющая миром. Но если следовать логике «обманчивых покровов», то в музыке нам *не* открываются

¹⁴⁷ Андрей Белый. *Символизм*. СПб 1909, с.165

¹⁴⁸ Там же.

¹⁴⁹ Там же, с.168-169

тайны движения, они от нас прячутся под обманчивым покровом, который, как мы понимаем и есть музыка.

Метафизика, подчиняя искусство тем или иным идеологическим концепциям, искала подтверждения себе в вещественных знаках: в статуе Аполлона, в картине Микель-Анджело. ...Звездную обитель мысли, обращаясь к искусству, обставила она не дыханием творческой лавы, а пеплом этой лавы – мертвыми статуями ¹⁵⁰.

Согласно Белому, статуя не выражает идею движения, а *скрывает* таковую, ее «твердая», так сказать, субстанция – это оболочка, обманчивый покров, который нужно убрать с видимости. Но что делает видимой эту самую «видимость»? Если убрать статую, то вместе с нею исчезнет и то, что она, якобы, под собой прячет. Ведь смысл формы в том, чтобы мертвое (мрамор, глину...) мы воспринимали как живое. Музыка ведь тоже нуждается в чем-то, что вполне материально. В музыкантах например, в инструментах, в звуковых волнах. Статуи и картины материальны, но материя эта так *организована*, что нам открывается выраженная этой организацией *мысль*. Если мысль это «творческая лава», а материальное выражение мысли – покрывало Майи, обманчивый покров, серый пепел, которым посыпана звездная обитель мысли, то зачем это все? Оно не нужно...

Белый:

Симфоническая музыка не касается феноменальной действительности. Образы являются в музыке продуктом рефлексии ¹⁵¹.

Рефлексии *на феноменальную действительность*. А это значит, что музыка очень даже касается феноменальной действительности. Но логика Белого тут понятна: все «материальное», «плотное», «физическое» нужно убрать, это лишнее, это мертвая грубая оболочка, застывшая лава.

Мандельштам:

...камень как бы дневник погоды, как бы метеорологический стусок. Камень не что иное, как сама погода, выключенная из атмосферического и упрятанная в функциональное пространство ¹⁵².

¹⁵⁰ Там же, с.227

¹⁵¹ Там же, с.169

¹⁵² Осип Мандельштам. *Разговор...*, с.251

Но вот так и *статуя*, это сама погода, само чувство, само переживание, «упрятанное» в сгусток. Переживание не развеялось в воздухе, в атмосфере, не улетело в космос, в никуда, а осталось тут, с нами, на долгое время, в виде статуи или картины, или музыки... Художник дал форму переживанию, которая в самом переживании не содержалась в момент переживания. Художник и есть «дневник погоды»; он видит камень там, где прозрачный воздух и светлое солнце... Художник фиксирует не объективно наблюдаемое переживание, а субъективную на него реакцию; он наблюдаемое переживание переводит в другой временной план, он его консервирует для будущих поколений. Художник это консервант переживания. Если вот это изобразить так и так, то оно еще долго будет жить, останется тут, на земле, не исчезнет. Передвинув переживание во времени, он передвигает его и в пространстве. Не в том смысле, что берет рукой и переставляет, он передвигает каждый элемент переживания, он меняет его физическую структуру: преобразует виртуальное, имматериальное в нечто *твердое* и видимое, в нечто способное противостоять потоку времени, в любой его будущей точке выглядеть так, как сейчас. Человек, например, может стать мраморным или весь может состоять из масляных красок и быть прикрепленным к холсту. Решительно все «новое», «другое», какое-то явно «не то», решительно все – обманчивое покрывало, но, в то же время, удивительно истинно. Почему? Потому что сознание охватывает собою много времен и пространств. Вячеслав Иванов прав: подобно солнечному лучу символ прорезывает все планы бытия. Но, при этом, он обладает поразительным качеством: сохранить эти планы, законсервировать их во времени, он их не только охватывает (прорезывает), но и *схватывает*. Художественная форма (статуя, картина, рассказ, симфония, танец и т.д.) это телесная форма сознания, это *еще один вид материи*; под «телесностью» в данном случае надо понимать осязаемость этой формы, ее видимость. И получится, что статуи или звуки рояля это *и есть* форма сознания, то есть совершенно *живая, органическая* форма, вот эту *живость* формы, ее самостоятельную, имманентную ей динамику Андрей Белый и называет *движением*. Покрывало Майи, лежащее между нами и миром, и которое невозможно снять, это и есть «толща» искусства, это и есть особый вид материи, динамико-статические законы которой открываются далеко не каждому сознанию.

Пространство художественной рефлексии, с одной стороны, разряжено, прозрачно, бесплотно, но, с другой, оно гораздо динамичнее пространства «функционального», «нашего» и поэтому

гораздо *плотнее*, вот как камень плотнее погоды. Потому-то и получается, что настоящее искусство производит на нас впечатление чуда: люди мраморные, а нам от них не оторваться. Потому что мы смотрим на *живую* форму человеческой рефлексии, проще говоря, - своего сознания.

Белый:

...независимость нового образа... от образов его породивших... , выражается в том, что творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания...¹⁵³.

Совершенно верно: сознание художника, почувствовав его, этого породившегося образа, плотность, необыкновенную онтологическую прочность, то есть – самостоятельную живучесть, отпускает его. В мраморе или красках, в языке или в жестах, сознание сгустилось до своей материальности. Разбейте статую и все исчезнет, останется память о чем-то живом, реальном, но только для тех, кто это видел в двояком смысле: и глазами и сердцем... А кто не видел, для того ничего не было и нет... И этот человек никогда не поймет того, кто буквально *страдает* при мысли о безвозвратно погибшем произведении искусства...

А.Белый:

Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность его неопределенна также, мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством...¹⁵⁴.

Но этим самым признается, что существует *пространство* речи, что речь (мраморные формы, звуковые, речь жестов...), все это имеет пространственное (физическое) выражение; мы должны в это пространство войти, мы должны его обжить, мы должны его интериоризировать, ибо оно онтологично, то есть абсолютно реально... Оно *есть*... Здесь, в данный момент, мы только *договариваем* Белого, берем на себя смелость переформулировать то, что он прекрасно выразил в своих теоретических трудах, но чему не дал завершающего суждения. Нам кажется, что под словом «речь» надо понимать не речь в буквальном смысле слова, а *речь искусства*, как *поток* искусства, как самую ткань покрывала Майи,

¹⁵³ Там же, с.446

¹⁵⁴ Там же, с.433

что лежит между нами и миром. Эта ткань воздушна, эфемерна, но плотнее камня и пронизана динамизмом световых волн...

Мандельштам:

В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста¹⁵⁵.

Но и нотные знаки не могут выразить всего, оставляют предостаточно места для интерпретаций, от которых композитор либо на стенки лезет, слушая исполнителя, либо тает от блаженства, как-будто даже это и не он написал... Но ведь не об этом главная мысль Мандельштама. Его главная мысль о том, что читатель должен войти в дом художественной формы, должен обжить его, точнее, *оживить*... Читатель ставит знаки «от себя», но извлекает их из *авторского* текста... Авторский текст это раковина, которую читатель должен наполнить туманом, ветром и дождем, к чему раковина вполне приспособлена всей своей эоловой конструкцией, уж она превратит это все в замечательную музыку, она на то и создана. Одним словом, авторский текст без читателя не наполнен ни «познанием», ни «творчеством»... Когда мы говорим, что Хлебникова надо читать очень медленно и даже по слогам, мы руководствуемся той же самой идеей о расставлении знаков «от себя»; мы расставляем нотные знаки, проступающие из хлебниковского текста. Тут читатель и писатель (художник и зритель и т.д.) существуют на равных; онтологическая природа художественной формы подобна архитектуре: ее законы священны для всех:

Смысл живой речи вовсе не в логической ее значимости; сама логика есть порождение речи... Главная задача речи – творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир...¹⁵⁶.

Повторяем, Белый тут говорит не о речи, а об искусстве как таковом, о художественной форме. Главная задача не «речи», а

¹⁵⁵ Осип Мандельштам. *Выпад...*, там же, т.2, с.213-214

¹⁵⁶ Андрей Белый. *Символизм...*, с.443

искусства творить новые образы, вливать их в души людей... Мы бы, поскольку уж взяли на себя смелость договорить мысль Белого, сказали бы так: задача искусства – *переливать* души людей в образы, создавать *новые* души. Эстетически мыслящий человек и в дереве узнает свою душу и в скамейке, и в пролетающей птице, и в сгорбленной старушке, что плетется неизвестно куда... Искусство не покрывает внутренние миры человека своим великолепием, оно эти миры создает, онтологизирует, и через это оживление оно делает человека, быть может, более реальным, чем тот есть на самом деле...

Вот и Мандельштам: говорит «эллинизм», «утварь» и только запутывает нас, уводит от того, что хочет сказать. Но это очень понятно: художники символисты открыли новое знание об искусстве, которое и пытались осмыслить, оформить словами, покрыть этот мир великолепием поэтических образов (определений). Их язык был, в известном смысле, тайной и для них самих. Но теперь, после всех наших археологических раскопок, *зная*, что они имели в виду, вернемся к следующим словам Мандельштама:

Эллинизм – это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом ¹⁵⁷.

Искусство, эстетизм, это превращение предметов («утвари») окружающего мира в мир человеческий. Создание совершенно особой ноосферы, которая вылеплена из телеологического тепла, то есть – из души человека...

...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» ¹⁵⁸.

Создается впечатление, будто Мандельштам хочет нам сказать – это сон, это знаменитая символистская летаргия, когда сознание имеет дело с самим собой. Это друидова роща, то самое маленькое царство, которое так много поглотило сна... Вот есть человек, а вот есть его внутренний мир, который замещает ему реальность... И, конечно же, получается что-то «не то» в смысле

¹⁵⁷ Осип Мандельштам. *О природе слова...*, там же, т.2, с.182

¹⁵⁸ Там же.

строго логическом и нам хочется поправить художника: человек разворачивает эту реальность не «вокруг себя», а *вовнутрь* себя... Но и тут сохраняется «летаргия», да к тому же и неясно: освобождает явления от временной зависимости, но они сохраняют внутреннюю связь с человеческим я через само это я... Свободные в своем творчестве, пытаюсь теоретизировать, художники-символисты боятся отрезать пуповину, соединяющую их всех с общепринятыми представлениями об искусстве, будто бы оно *отражает жизнь*... Из своего же собственного творчества они знают, что это не совсем так, что искусство это нечто гораздо большее. Они знают, что освобожденное от *нашей* временной зависимости, произведение искусства живет по *своим* законам пространства-времени и нам должно эти законы уважать, не навязывать искусству свою волю, впрочем, именно через это *навязывание* и выдающую свой антиэстетизм:

В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом. Спрашивается, нужен ли поэтому сугубый, нарочитый символизм в русской поэзии? Не является ли он грехом против эллинистической природы нашего языка, творящего образы как утварь, на потребу человеку? ¹⁵⁹.

Совершенно верно, ведь символизм, и прекрасный, уже есть. Ну что еще надо? Зачем *сугубый* символизм, зачем *нарочитый* символизм? Вся это грубятина, эпигонство, кривляние!.. Это не акмеист возмущается символизмом, а символист, только очень тонкий, *настоящий*, а что он не любил стилистику Белого, так эта сторона проблемы никакого отношения к символизму Мандельштама не имеет. Повторяем: Мандельштам не нападает на символизм, а защищает его...

По существу, нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатанный, его нельзя трогать. Он не пригоден для обихода, как никто не будет прикуривать от лампадки ¹⁶⁰.

И вот опять, вопиющая неточность, уводящая нас от очень глубокой мысли. Он говорит: «слово» и «образ», но если воспринимать их с таким же доверием как «эллинизм», то ничего не получится, тем более, что дальше идет вообще что-то странное:

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Там же.

Такие запечатанные образы тоже не очень нужны. Человек любит запрет и даже дикарь кладет магическое запрещение, «табу», на известные предметы. Но, с другой стороны, запечатанный, изъятый из употребления образ враждебен человеку, он в своем роде чучело, пугало ¹⁶¹.

На первый взгляд это какое-то летаргическое бормотание. Но так о чем же он говорит? А о том, что художественный образ это живой и трепетный огонек человеческого чувства, это *сама душа* предстает пред нами, а мы боимся и не знаем: то ли это нечто священное, как огонек от лампадки, то ли это какое-то, кем-то движимое чучело или пугало, чур-чур меня... Не слишком ли *оно*, вот это, которое тут пляшет огоньком, не слишком ли оно *живое*?

Мандельштам:

Все преходящее есть только подобие. Возьмем, к примеру, розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза – подобие солнца, солнце – подобие розы, голубка – подобие девушки, а девушка – подобие голубки. Образы выпотрошены как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» – чучельная мастерская ¹⁶².

Это камень не в огород символизма, как обычно трактуется эта фраза, а камень в огород теории отражения: отражая жизнь, мертвые образы (мертвые статуи) отражают и друг друга, ну и что? Символический лес соответствий не о том, там идет речь о структурном соответствии этого особого пространства, о его соответствии *самому себе*, своим особым законам, которые далеко не во всем соответствуют законам этой жизни...

Андрей Белый:

...эволюция языка вовсе не в том, чтобы постепенно выпотрошить из слов всяческое образное содержание; выпотрошенное слово есть отвлеченное понятие; отвлеченное понятие заканчивает процесс покорения природы человеку; в этом смысле на известных ступенях развития человечество из живой речи воздвигает храмы познания...¹⁶³.

Не к этим ли «храмам познания» восходит та самая мандельштамовская «лампадка», от которой *не прикуривают*? Ясно, что эти выпотрошенные образы Мандельштам позаимствовал у Белого. А Белый говорит не столько о «слове», сколько об

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Там же.

искусстве. Выпотрошите из слова (из камня, из звука, из краски, из формы...) образность и вы его погубите, ведь именно образ и есть жизнь речи, жизнь *сознания*, его *дух*, душа. На известной ступени развития (то есть, на *нынешней* его ступени) человечество может строить из живой речи целые храмы сознания, целые живые самостоятельные миры... А теперь в эту летаргическую реальность Белого приведем Мандельштама с его рассуждениями. Искусство есть мир запечатанный, завершённый, его уже не изменишь. Если Психея жизнь спустилась к теням во след за Персефоной, то это *так и было...* Это *все преходящее* только подобие, а искусство это *все непреходящее*, и оно не подобие, оно оригинально, оно *живое и неповторимое...*

Пастернак:

В искусстве человек смолкает и заговаривает образ. И оказывается: только образ поспекает за успехами природы.

У Блока «историческое время», которому противостоит «дух музыки»; у Пастернака «человеку» противостоит «образ»; у Мандельштама «слову запечатанному» противостоит образ свободный, раскованный (слово-душа, слово-психея). Это навело нас вот на какую мысль: а что если мы неправильно понимаем и еще одну очень важную сомнамбулически выраженную истину. А что, если это читать надо так: «...вокруг *человека искусство* блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела.»?

Не хочешь быть брошенным и забытым телом, живи искусством. Нравится нам это или не нравится, но такая уж онтология!!!

ДЖА-МАНАЙ, ДЖА-МАНАЙ

...Роль персидской княжны Мейран играла Коонен. В ее роли было одно место, в котором никто не мог при самом пылком желании понять почти ни одного слова, и тем не менее мало мест во всей пьесе так по-настоящему приковывали внимание зала... как оно.

Вот это место.

...Ай хяль бура
бан Сивирим
сизэ чок, Ай
зальма, ай гияз,
Джа-манай, джа-манай...

Вначале Каменский пытался уверять, что это слова персидские, но потом признался, что они, к его чести, никакие. И тем не менее зрители жадно ловили их. Почему? Несомненно потому, что они были в смысле речи и голоса мастерски включены в ритм и звучание образа ¹⁶⁴.

О чем тут говорит А.Н.Таиров? О заумной поэзии. И вот выдержка из Коклена, которая о том же.

Прово, смеясь, рассказывал, - пишет он, - как однажды, когда он кончал какую-то тираду Ипполита, за которой публика следила, затаив дыхание, память вдруг изменила ему при последних двух стихах. Замедлить, однако, речь и подождать суфлера было невозможно. С быстротою молнии принял он решение и без передышки, с величественным одушевлением произнес два стиха на каком-то воляпюке, которых публика не поняла, однако покрыла залпом бешеных рукоплесканий - до того жесты, ударения, *все движение речи* придали ясность, красноречие и мощь этому импровизированному языку ¹⁶⁵.

Таиров:

Мы полагаем, что все произведения театрального искусства, если они являются подлинно театральными произведениями, в конце концов склонятся к одному из двух крайних полюсов театрального действия. Эти два полюса -арлекинада и мистерия, к которым и должен стремиться

¹⁶⁴ Александр Таиров. *Записки режиссера*. Москва 1970, с.133

¹⁶⁵ Там же.

подлинный театр, ибо они в крайней степени выражают театральное искусство, являются как бы крайним напряжением его творческих сил ¹⁶⁶.

Погружение в мистерию? Но ведь это же Андрей Белый! В мистерии не только язык должен приблизиться к музыке максимально, но и само пространство. Ведь речь идет об эмблематизации шопенгауэровской воли, о максимальном приближении к первоначалу Вл. Соловьева.

...мы считаем, что каждый спектакль должен показываться на специально выработанной для него сценической площадке, построенной таким образом, чтобы она являлась клавиатурой, могущей выявить те задачи, какие ставит себе данный спектакль. Спектакль-арлекиада требует сценической площадки, которая давала бы возможность, с одной стороны, широкого и свободного движения по плоскости, возможность движения и жестов, как пластических, балетных, так и акробатических. ¹⁶⁷.

Сцена - клавиатура, спектакль - музыка. Причем сценическая площадка должна представлять собой не скучную плоскость, а должна быть системой плоскостей. Акробатическая пластика должна приносить живую игру изогнутых линий и вертикалей, динамику прискучившей статичности тела. В том, какой видит Таиров сцену легко узнать отношение Бурлюка к сезанновскому пейзажу, в котором плоскости и кривые выявляют подлинную структуру пространства, растворяют в себе такие детали, как «дом», «небо» и прочее. Вот и в поэзии символизма пространство организовано по принципу театра Таирова. Словесная пластика символистов балетна и акробатична, пространство символистского стиха насквозь музыкально.

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 ¹⁶⁸.

При этом важно помнить, что Таиров совсем не собирался возродить псевдоклассицизм Малого театра или Александринки, он шел вперед, он искал современных «анти-натуралистических» форм. Но также Бальмонт, Мандельштам, Хлебников, Иванов

¹⁶⁶ Там же, с.274

¹⁶⁷ Там же, с.275

¹⁶⁸ Там же, с.138

отнодь не стремились к восстановлению той эстрадно-торжественной декламации, которая царила на сцене еще с 18 века. Музыкальность символистов была иной природы: она шла от французского импрессионизма, от Сезанна, от нового мировоззрения; читая Мандельштама «жизненным» голосом, мы убиваем его поэзию, превращая эфемерный театральный мир в «серьезную» натуралистическую картинку, поражающую вдруг неожиданными странностями. А Хлебников? А Белый, чья ритмическая проза режет ухо тому, кто не видит в этих ритмах движения мира марионеток!

Но, говоря «да здравствует рампа», - пишет Таиров, я, конечно, не хочу сказать, что я принимаю современную фактическую рампу с ее плоским светом, что я удовлетворен той сценической коробкой, в которой благодаря традиционной архитектуре театральных зданий часто гибнут прекрасные и смелые замыслы.

Конечно это не так.

В связи с новым построением сценической площадки должно быть перестроено и все театральное здание ¹⁶⁹.

То же самое можно сказать и о поэзии: в связи с новым построением поэтического образа, должно быть перестроено и само поэтическое пространство, точнее говоря - самое восприятие поэзии. В своей статье «Художественный театр и слово» Мандельштам писал:

В театре для того, чтобы двигаться, нужно говорить, потому что он весь дан в слове ¹⁷⁰.

Внутри слова - театр, а внутри театра - слово.

Яхонтов - единственный из современных русских актеров - движется в слове, как в пространстве ¹⁷¹

Кто слышал Яхонтова, знает, что Яхонтов *шел*... По сцене своего голосового пространства он двигался так, будто это была сцена театра Таирова, он не просто «ходил», он - танцевал...

Таиров:

Тело современного актера это не Страдивариус, а трехструнная балалайка, на которой с грехом пополам можно еще сыграть «чижика» или

¹⁶⁹ Там же, с.191

¹⁷⁰ Осип Мандельштам. *Художественный театр и слово*. Там же, с.304

¹⁷¹ Осип Мандельштам. *Яхонтов*. Там же, с.310

подобный ему «жизненный мотив», но которая оказывается совершенно несостоятельной для передачи иных, более сложных созвучий¹⁷².

И когда Мандельштам говорит о том, что логика это не песенка о чижике, он имеет в виду то же самое: чем тело актера является для театра, тем слово является для поэта. И если голос поэта живет в «таировском» пространстве, то есть в пространстве мистических превращений и арлекинады, то своими пластическими возможностями это пространство должно отличаться от «обыкновенного» голоса. Когда интерпретаторы символистской поэзии загоняют символистское слово в пространство трехмерной сценической коробки, а читателя помещают в зрительный зал, откуда он созерцает «историческое» зрелище, символист задыхается, он с трудом узнает себя. Слово символистской поэзии живет в сценической коробке космического пейзажа, оно мерцает звездами и читатель летит в космическом пространстве этого звездного мира, имея дело с невесомостью, с неожиданными перспективами, перегрузками, ускорениями... Ему некогда «анализировать», он... летит!

Я тревожный призрак, я стихийный гений,
В мире сновидений жить мне суждено,
Быть среди дыханья сказочных растений,
Видеть, как безмолвно спит морское дно.
Только вспыхнет Вesper, только месяц глянет,
Только ночь настанет раннею весной –
Сердце жаждет чуда, ночь его обманет,
Сердце умирает с гаснувшей луной...

В этом отношении чрезвычайно любопытна статья Омри Ронена «Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама». В этой статье читаем:

Природа его поэтического метода такова, что данные о круге чтения Мандельштама для исследователя его творчества важнее биографических данных. Мандельштам и сам говорит об этом: «... Разночинцу не нужна память, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел, - и биография готова».

О том, что поэт великолепно понимал историческую направленность своего метода, свидетельствует его эссе «Слово и культура»¹⁷³

¹⁷² Александр Таиров. *Записки режиссера*. Там же, с.128

¹⁷³ Омри Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. *Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky*, Edited by Roman Jakobson, C.H. Van Schooneveld, Dean. S. Worth. 1973 The Hague-Paris, 372-373

Об этом месте у Манделъштама мы уже говорили и говорили о том, что оно доказывает «разночинство» поэта по отношению именно к истории, именно к тому «биографическому» времени, которое человек выстраивает в своем сознании, приспособиваясь к условиям традиционной сценической коробки. В новом искусстве, согласно Бердяеву, нет места личности, там царит индивидуальность. Это сказано и про Манделъштама тоже; но если это именно так, то сценическое пространство, в котором живет «индивидуальность» должно сильно отличаться от традиционного. Личность живет в истории, индивидуальность живет в *индивидуальной* истории. Вот Ронен цитирует Манделъштама:

...Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяют исторический Овидий, Пушкин, Катулл...

Классическая поэзия воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было.

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

Так и поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином¹⁷⁴.

Где же тут «исторический метод»? Все совершенно наоборот! *Антиисторический* метод и еще какой «анти»! Поэт «пьянеет» классическим вином. Ну что можно ожидать от «опьяненного» поэта? Какая уж там история (с биографией)? Истории нет: есть любовник, путающийся в нежных именах помимо всякой истории, вне истории: и у Овидия и у Манделъштама *одновременно*... Поэт говорит, что вчерашнего дня еще не было, но какая же в этом случае *история*? Поэта не удовлетворяют ни *исторический* Катулл, ни *исторический* Пушкин, ни *исторический* Овидий, а ученый говорит о приверженности поэта историческому методу. Поэт говорит, что для него классическая поэзия это то, что «должно быть», а «не то, что уже было». Но ученый и этого не слышит, хотя какая же это история про то, что должно быть, а не про то, что было? Поэт говорит, что «ни одного поэта еще не было», а про

¹⁷⁴ Там же, с.373

него говорят, что он «историк». Одним словом, про такого поэта можно сказать только одно, что он есть «алладинова лампа, пронцающая геологический сумрак будущих времен...». Уж какой тут «исторический метод».

Ронен:

...в поэзии Мандельштама четко выражена установка не столько на «кажущуюся, некоммуникативную семантику»..., сколько именно на загадку, активизирующую читателя и требующую от него особой компетентности¹⁷⁵.

Вообще-то, не очень понятна разница между загадкой, требующей особой компетентности, и «кажущейся некоммуникативной семантикой». Похоже, что и то и другое - одно и то же. Но на эту (кажущуюся?) загадочность мы закроем глаза. Нам важнее другое: убежденность ученого в том, что поэт, якобы, нацелен на «загадку, требующую от читателя особой компетентности». Такой поэт мало кому нужен. Требовать от читателя особой компетентности, значит не нуждаться в читателе, работать исключительно для самого себя. Загадочен сам мир поэта и загадочен для него самого в первую очередь. Поэт-символист живет в пространстве, где «нормальный», «трехмерный» человек почти невозможен. Там особое тяготение, там другие перспективы, там другая вибрация, там даже язык какой-то другой. Вот вроде этого:

...Ай хяль бура бан
Сивирим сизэ чок,
Ай зальма, ай гияз,
Джа-манай, джа-манай...

¹⁷⁵ Омри Ронен. *Лексический повтор, подтекст и...*, там же, с.376

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

ТАИНСТВЕННЫЙ КАРЛА

*Так Анри де Ренье и рябая курочка
говорят одно и то же: не старайся
охранять свои сны.*

М.Волошин. «Аполлон и мышь»

АПОЛЛОН И МЫШЬ

...он – Сминфей («мышиный»)
из ст. «Аполлон»
Мифы народов мира.

*Страх мышей представляет
одну из удивительнейших
загадок человеческой души.*

М.Волошин

В пятом номере альманаха «Северные Цветы» за 1911 год была помещена статья Макса Волошина под названием «Аполлон и мышь», в которой Волошин, между прочим, рассказывает историю о том, как поэт Константин Бальмонт приручил белую мышку и та буквально жила на его рабочем столе. Случайно поэт раздавил бедную мышку локтем.

Так, вспоминая то движение локтя, которым была раздавлена белая мышка Бальмонта, мы сопоставляем его с мышью, что изображена под пятой Аполлона, и мысль о символическом значении этого жеста возникает невольно ¹.

Итак, чтобы образовался символ, недостаточно иметь дело с каким-то одним событием, нужно, чтобы было хотя бы еще одно событие и между этими двумя событиями нужно установить связь. Символ это нечто вроде радуги: он есть и его нет одновременно. Это радужный мост, перекинутый от одного явления к другому, мост, по которому нельзя пройти, но который можно созерцать...

Волошин:

Символ, по своему внутреннему свойству, не может быть объяснен фактической последовательностью своего возникновения; он узывает нас к новым волнующим сближениям и аналогиям ²

¹ Максимилиан Волошин, *Аполлон и Мышь, в Северные цветы. Альманах Пятый*, Москва 1911. репринг, München, 1972, с.88

² Там же.

Это значит, что символ есть игра воображения и только; тут не логический вывод, не силлогизм, а свободный полет фантазии. Символ это мифотворческая энергия, узывание к игре воображения. Тут, конечно же, Волошин совершенно прав. Вопрос заключается в другом: есть мифы, которые нельзя сотворить заново, это классические мифы, с которыми имеет дело наше историческое сознание. А есть мифы новые, новейшие, творимые, так сказать, легенды... О каких мифах идет речь у Волошина? Похоже, что он *смешивает* две совершенно различные группы...

Не успел Волошин привести нам историю с Бальмонтом, как тут же вспомнил знаменитую статую Скопаса. Не успел вспомнить статую Скопаса, как тут же пришла на ум притча про курочку Рябу... Казалось бы, эта притча никакого отношения ни к Бальмонту, ни к богу Аполлону не имеет, но Волошину очень хотелось, чтобы и эта присказка каким-то образом была связана с темой Аполлона, поскольку довольно заметной героиней этой притчи является мышь. Не связанный никакими обязательствами по отношению к «фактической последовательности», Волошин буквально на наших глазах творит миф. Во всех трех случаях в дело замешана мышь, так что можно создать тут же ситуацию, которая радужным мостом соединит все три случая...

Как понять эту таинственную связь маленького серого зверка с сияющим и грозно-прекрасным богом? Как разгадать эту загадку мыши?³.

Следует заметить, что вопрос задан чисто риторический, потому что загадки, на самом деле, нет никакой. В древней мифологии мышь считалась хтоническим существом, то есть таким, которое рождено прямо из земли. Многие боги, в том числе и Аполлон, были когда-то хтоническими существами. Отсюда, между прочим, родство Аполлона не только с мышью, но, как мы уже имели случай говорить, и с волком.

Волошин:

Мышь не безобразна, но во внешности ее лежит источник ужаса. Те, кто подвержены этому Аполлиническому страху, не успевают различить ее наружности. Они скорее склонны определять это ощущение ужаса мелькающим движением ее, быстрым ускользанием. ...достаточно, чтобы во время сна мышь лишь неслышно проскользнула по комнате, чтобы вдруг проснуться от ее присутствия.

³ Там же.

Тут мышь является как бы неуловимой трещиной, нарушающей течение сна ⁴.

Обратим внимание на то, как мышь встретила с Аполлоном в этом рассуждении Волошина. Аполлона классического тут нет, но есть Аполлон из мифологии Фридриха Ницше, ибо речь идет об «Аполлиническом страхе». Согласно Ницше Аполлиническое начало есть начало светлое, ясное, рациональное. Вот наши рациональные чувства и страшатся таинственного, непонятного зверька. Так происходит алхимическое смешение старого классического мифа с мифом новым, но совершенно очевидно, что мы стоим на пороге создания какого-то *новейшего* мифа.

Какого?

Прервав Аполлинический сон, мышь оказывается едва заметной трещинкой, через которую, образно выражаясь, она и проникает в новейший миф, создаваемый на наших глазах: в классическом мифе мышь оставалась сама собой, в новейшем она есть «трещинка», символ того, что Лейбниц называл «монадой», а неокантианцы «бесконечно малой»... Но мы знаем, что и Аполлона как такового нет в новейшем мифе, а есть «аполлинический сон».

Сон аполлинического сознания не есть сон «старого» Аполлона, ибо классический Аполлон, некогда изображенный Скопасом, не «спал», а очень даже бодрствовал, ибо в античной мифологии работы у него было более чем предостаточно и, как мы помним, мышь убегала из-под ног отнюдь не спящего, а вполне бодрствующего божества. Повторяем, каким бы *ясным* ни было аполлиническое сознание, это сознание *спящее*. Превратившись в *сознание*, в принцип мышления, Аполлон уже не мог иметь дело с *реальной* мышкой, с той, которая жила в древних мифах и которой, возможно, он и сам когда-то был (Аполлон Сминфейский). Поскольку символ есть узывание к аналогиям, то преобразование Аполлона вызвало («узвало») преобразование мыши в «трещину», а если присмотреться к этой «трещине» повнимательней, то, повторяем, - в бесконечно малую Лейбница и неокантианства.

Так слова поэта – «Жизни мышья беготня» – выяснились перед нами, как зрелище изначальной скорби и вечной борьбы, составляющей основу жизни ⁵.

⁴ Там же, с.89

⁵ Там же, с.114

Разве? Слова поэта «Жизни мышья беготня» прочитываются нами гораздо проще, гораздо менее романтично: как зрелище изначальной *скуки* и *суеты*. Насколько мы помним, в парадигме классического мифа не было такой темы: «жизни мышья беготня». Иначе получается, что древние греки должны были дожидаться интерпретации Волошина для понимания своего мифа.

И теперь становится понятно, что мышья вовсе не презренный зверек, которого бог попирает своей победительной пятой, а пьедестал, на который опирается Аполлон, извечно связанный с ней древним союзом борьбы, теснейшим из союзов ⁶.

У Волошина мышья выросла до аполлонова пьедестала *после* того, как Аполлон попирает мышья своей божественной ногой. И эта деталь – признак того, что мы имеем дело с новейшим мифом; в «старом» мифе все было, возможно, наоборот: сначала Аполлон и сам был мышью, был их покровителем, а потом, на основании столь тесного с ними родства, стал и охранителем от них.

Аполлон был не только истребителем мышья и охранителем от них, но и их покровителем. Возможно, он и сам первоначально представлялся в виде Мыши ⁷

Волошин прав в том смысле, что Аполлона с мышью связывает «союз борьбы»... Но потому-то этот союз и «древнейший», что мышья в этом союзе когда-то была на первом месте, т.е. была более, чем «пьедестал», она была *самим Аполлоном!*..

Момент этот важен для нас далеко не случайно. В фантазии (новейшем мифе) Волошина мышья трансформируется в нечто такое, что не может с Аполлоном соперничать, быть ему равным. В классическом мифе другая психо-этическая ситуация: Аполлон Сминфей и Аполлон Мусагет взаимодополняли друг друга; что один был умен и прекрасен никак не зачеркивалось тем, что другой был зол и мышьеобразен. Что с того? Христиански поставленной темы добра и зла греческая мифология не знала; просто Аполлон имел много функций, а в связи с этим как несколько имен, так и разнообразную родословную... Подлинно мифологическая мышья, поднявшись до статуса Аполлона Мусийского, не потеряла своей «мышьяности». Величие бога ничуть не исключает идею его

⁶ Там же, с.115

⁷ *Мифы народов мира*. Т.2. Москва 1982, с.190

одновременного ничтожества и даже уродства. Это, скорее, не столько загадка мыши, сколько загадка самого по себе мифа: миф нельзя придумать, он не может быть изобретен *художником*. Миф пренебрегает эстетикой, *красивостью*, языческий бог не стесняется быть уродливым. Существовая в сознании народа, бог, в то же время, всегда *один*, в том смысле, что всегда наедине с собой, ему не перед кем «красоваться». В языческом мифе нет осуждения или оправдания; в качестве полюсов там есть великий ужас и великая радость...

Волошин:

Аполлинийское сознание находится вне сферы бытия, опустошаемой временем, корни его погружены в текучую влагу мгновений.

Ницше видит верный образ Аполлонова мира в «Преображении» Рафаэля:

Внизу отчаявшиеся люди, бесноватый отрок и ученики пораженные ужасом. Наверху Христос явивший истинный лик свой.

Внизу – зрелище изначальной скорби, борьбы противоречий, составляющих механическую основу жизни. Наверху – вечная гармония бытия, реальнейшая из реальностей – преображенный истинный лик божества ⁸.

Вот-вот! Речь идет об Аполлинийском сознании как продукте ницшеанской философии. Ницше, постоянно хуливший и низвергавший Христа, говоривший, что Христос умер, набросал слащавую картину мышиной суеты внизу и божественной гармонии наверху. В языческом же аполлонийстве житейский кошмар и божественная гармония были истинным миром не только человека, но и самого бога. Это значит, что наряду с божественной гармонией и человеческим кошмаром существовали также *божественный* кошмар и *человеческая* гармония. Впрочем, не очевидно ли, что «гармония бытия» и означает гармонию между гармоничным и дисгармоничным? Не очень понятна фраза: «Аполлинийское сознание находится вне сферы бытия, опустошаемой временем». Ведь это значит, что человека это бытие не касается, потому что человек живет во времени, из времени ему не выпрыгнуть. Но и аполлиническому сознанию (как бы таковое ни идеализировалось Волошиным или Ницше) из времени не выпрыгнуть тоже, иначе не было бы сказано, что корни аполлинийского сознания «погружены в текучую влагу мгновений». Ведь эта *текучая* влага все тот же поток

⁸ Максимилиан Волошин. *Аполлон и мышь*, там же, с.113

времени, его прозрачная стремнина. Да и как нам эту влагу себе представить? В виде разьединенных капель? Но тогда что же там может «течь»? В виде ручейков? Но тогда какие же это мгновения? Мгновение точно.

Одним словом, тут совершилось столкновение библейской и языческой религиозных традиций. В языческой традиции бог гораздо ближе к человеку по самой своей природе, бог не требует от человека брать с себя пример, много думает о себе, о своем удовольствии...

В этом отношении чрезвычайно интересен перевод из Марселя Швоба, приводимый Волошиным в его статье:

«Мысли – во мгновении, ибо мысль, которая длится, становится
противоречием.
Люби – во мгновении, ибо любовь, которая длится, становится
ненавистью.»

«.....
Не говори: вот я жив, а завтра умру. Не дели сущего между
Жизнью и смертью. Скажи: ныне живу и умираю».

Комментарий Волошина к переводу из Швоба:

Можно сказать, что Аполлинический сон покоится на дне мгновенья и каждая смена мгновений нарушает его. Отсюда встает с несомненностью... связь Аполлона с идеей времени ⁹.

Вообще-то, получается все наоборот: похоже, что Аполлинический сон «беспокоится» на дне мгновения, ибо какой уж тут сон, когда каждое мгновение надо просыпаться, чтобы любовь не превратилась в ненависть, а мысль не стала противоречием... Все надо начинать сначала, на что тоже нет никакого времени. Нет времени ни жить, ни умереть, так что наставление Марселя Швоба смело можно перефразировать: ныне и не живу и не умираю...

А дело все в том, что стихотворение Марселя Швоба посвящено не человеку, а античному богу, о чем Марсель Швоб, возможно, даже и не подозревал. Человеческое мгновение так коротко, что в течение этого времени ничего успеть сделать просто невозможно. Если же говорить об античном боге, который обуреваем человеческими страстями, но *бессмертен*, то, стало быть, картина совершенно иная! Миг *такого* времени может быть сколь

⁹ Там же, с.92

угодно большим. Один из принципов вечности заключается в том, что любой отрезок времени по отношению к ней является точкой...

Символизм, в известном смысле, - возрождение язычества под эгидой христианства. Таков парадокс этого течения. Волошин был убежден, что занят проблемой Аполлона и мыши с точки зрения исключительно литературной, но из статьи его видно, что поэт волновала *философская истина*, видно, что поэт был озабочен в том числе и метафизической проблематикой. В его сознании, с одной стороны, жила картина Рафаэля, на которой чистейшая и прозрачайшая сущность божества возвышалась над «жизни мышью беготней», с другой же стороны, в его сознании жил бог Аполлон, пьедесталом которого была огромная серая мышь, борющаяся с попирающим ее богом...

Вот и время претерпело трансформацию, родственную той, которую претерпели Аполлон и мышь. Время превратилось в вечность и в миг одновременно. Миг стал «пьедесталом» вечности, но таким, который не прочь занять место попирающего его «бога». В самом деле: «Мысли во мгновении, ибо мысль, которая длится, становится противоречием». Но если читателю удастся стряхнуть с себя очарование поэтически организованной речи, он сразу сообразит: «А ведь мысль, которая *не длится*, и вообще не существует.» Нет уж, говорим мы себе, пусть будет *противоречие*, зато в нем сохранится что-то от мысли. Если же противоречия не будет, то и ничего не будет, потому что у мысли не будет времени не то что *развиться*, но и вообще – быть, *появиться*...

«Люби во мгновении, ибо любовь, которая длится становится ненавистью». Может быть, может быть, приходит на ум читателю, и тут же созревает следующее соображение: любовь, которая *не длится* исчезает *мгновенно*, исчезает прежде, чем успевает возникнуть...

Одним словом, как Аполлон исчез перед своим возрождением в качестве аполлонического *сна*; как мышь умалилась до *трещинки* перед своим возрождением в качестве «божественного» пьедестала, так время уменьшилось до *мига* перед тем, как превратиться если не в самое вечность, то в нечто весьма-таки грандиозное...

Среди обычной свиты Аполлона, среди девяти муз, мы как бы не находим никакого указания на связь Аполлона с временем, пока не вспомним, что Музы, дочери Мнемозины – памяти. ...память –

родоначальница всех искусств. Поль Клодель в своей Оде «Музы» так определяет ее...¹⁰.

И вот Волошин приводит в своем переводе отрывок из Клоделя:

В молчании молчания
Мнемозина вздыхает. Старшая, та, которая не говорит никогда...
Она слушает, она созерцает.
Она чувствует. *Она внутреннее зрение духа*¹¹.

Разве не очевидно из этого отрывка, что Мнемозина существует в довольно длительном времени, отнюдь не в «миге»... В этом смотре на свою сущность, в этом воспоминании-саморазглядывании – осимволивающая энергия духа, который, во имя столь сложной задачи, никуда не торопится...

Чистая, единая, ненарушимая, она вспоминает самое себя.
Она отвес духа! Она соотношение, выраженное прекрасным
числом,

Она неотвратно поставлена
У самого *пульса бытия*.
Она – *внутреннее время*...¹².

Не Мнемозина ли Клоделя диктовала нашему Мандельштаму эти строки:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом – дуб, и всюду царь – отвес.

Не портрет ли самого времени дан нам в этих мандельштамовских строчках, точнее, того самого *мига*, о котором говорил Волошин, цитируя Марселя Швоба. Каждый эон, нетронутый тлением, живет в надисторической памяти, в сознании Мнемозины, в ее созерцающем себя духе...

Клодель:

¹⁰ Там же, с.92-93

¹¹ Там же, с.93

¹² Там же, с.93

Она связь того, что не время с временем воплощенным в слове.
 Она не будет говорить.
 Ее дело не говорить: она совпадает.
 Она владеет, она помнит и все сестры внимательны к движению ее век ¹³.

Волошин:

В этих образах и уподоблениях Клоделя есть нечто, что подводит нас к самой сущности понятия времени. Он говорит о «внутреннем времени», о том, что память есть «внутреннее зрение духа».

Для всякого ясно то несоответствие, которое существует между внутренним ощущением времени и механическим счетом часов. Каждый знает дни, в которые вмещается содержание целого года, и месяцы, мелькнувшие, как одно мгновение.

Время, равномерно отсчитываемое часами, внутри нас идет то бесконечно медленно, то мчится бешеным галопом событий ¹⁴.

Разве этот пассаж не о *длительности* Бергсона? Время внутри нас соотносится с *памятью*. Если группа эонов образует плерому, то не следует ли согласиться с тем, что сознание плероматично. И что очень важно, эоны сохраняют свою прозрачность, они *просматриваемы* один через другой, к тому же, они еще и перемещаются в своем символическом пространстве (в пространстве нашей памяти), они неустойчивы. Движение продолжается не только в них самих, но и по отношению друг к другу. Все мы знаем, что прошлое «плывет», оно меняется по мере своего удаления от настоящего. Одним словом, читателю лучше обратиться к мандельштамовскому «Нотр Дам», там эта картина описана удивительно точно.

Волошин:

Время – вечность, напряженная и вечно движущаяся сфера внутренних интуитивных чувствований, которая нашему логическому сознанию представляется огромной горой тьмы и хаоса, потрясается до основания, и из трещины рождается бесконечно-малое мгновение – мышь ¹⁵.

Нам кажется, что плерома (группа эонов), при всей своей возможной хаотичности, пронизана каким-то особым светом,

¹³ Там же, с.93

¹⁴ Там же, с.93-94

¹⁵ Там же, с.95-96

соединяющим все эти зоны во что-то именно *светлое*... Ведь речь у Волошина идет о *чувствованиях*, а чувство есть форма высветления, чувство по своей природе светоносно... Встает вопрос вот какого порядка: а что Волошин имеет в виду, когда говорит о потрясении «до основания»? Что может потрясти до основания гору тьмы и хаоса, в виде которой нам представляется «сфера интуитивных чувствований»? Ведь чувство само по себе есть форма потрясения, форма существования мысли, форма видения... Недаром сказано, что потрясается «напряженно движущаяся сфера», это значит, что чувство *уже* напряжено, да ведь так и должно быть: само рождение и жизнь чувства связаны с затратой энергии... Это *свет*... Это его волшебные вспышки... И именно этим вспышкам дано охватывать гору тьмы и хаоса сверху донизу, дано *высветлять* эту гору...

Каждый эон противостоит вечности и *освещает* ее по мере своих слабых сил. Освещает вспышками чувства. Логика и чувство две взаимодополнительные величины; говоря о логике чувства, мы говорим о чувстве логики... Гора, в данном случае, порождает мысль, которая, в свою очередь, дает жизнь этой горе... Но это все наши фантазии, *наше* видение, продиктованное объяснениями поэта... Что он хотел сказать на самом деле остается не очень ясным. Мы попробуем сравнить его текст с текстами других символистов.

Белый:

Только с вершин логического познания открывается вид на хаос, дается нам право переживать хаос; хаос становится критерием действительности ¹⁶.

Казалось бы - какое противоречие. Ведь всем известно, что логика ведет не к хаосу, а к упорядочиванию. Но, с другой стороны, любое упорядочивание в известном смысле условно и все-равно упирается в хаос. Нам кажется, что у Белого картина точнее чем у Волошина. У Белого нет сплошной тьмы, у него есть свет сознания, упирающийся в темную бесформенность вечности...

Вяч.Иванов:

Подобно солнечному лучу, символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняя в каждой сущности иное назначение ¹⁷.

¹⁶ Андрей Белый. *Символизм*, с.132

¹⁷ Вячеслав Иванов. *По звездам*, с.40

Если Белый оптимистичнее Волошина, то Вяч. Иванов оптимистичней их обоих. У него вообще нет темной горы. Его «солнечный луч», луч символа, прорезывает собой *все* планы бытия и все сферы сознания. Картина необыкновенно яркая, радужная.

Волошин:

...Представления внутреннего мира чередуются, не исключая одно другое, но взаимно друг друга проникая, существуя одновременно в одной и той же точке, следуя своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги¹⁸.

Как говорил Мандельштам: «Я мыслю опущенными звеньями». Мне не нужны логические категории, все эти скучные силлогизмы. Если представления моего внутреннего мира проникают одно другое, то какая тут формальная логика? Какие логические законы могут этот мир описать, упорядочить его? У эонов моего сознания нет четких границ, а это значит, что они сливаются в какую-то новую эонически сложную картину, в миф... Сознание символиста мифологично! Именно в мифе и разрешается проблема квадратуры круга, когда туманность («Мы шли в золотистом тумане» Бальмонта) и четкая артикулированность («логическое сознание» Белого) не противоречат друг другу, а сливаются в одно целое.

Вяч.Иванов:

В истинном... мифе мы уже не видим личности его творца, ни собственной личности, а непосредственно веруем в правду нового прозрения¹⁹.

Вот такая мифическая фигура, в своей непосредственной вере абсолютно слитая с окружающим, и есть тот, кого символисты называли «Теургом».

Александр Блок:

Прежде чем приступить к описанию тезы и антитезы русского символизма, я должен сделать еще одну оговорку: дело идет, разумеется, не об истории символизма; нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах²⁰.

¹⁸ Максимилиан Волошин. *Аполлон и мышь*, с.94

¹⁹ Вячеслав Иванов. *По звездам*, с.246

²⁰ Александр Блок. *О состоянии современного символизма*, с.327

То есть во вселенной моего сознания, моего я. А это значит, что рассчитывать на *противостояние* тезы и антитезы нет смысла: в действительно реальном мире теза и антитеза могут совпадать, могут меняться местами, может происходить все что угодно:

В лазури Чьего-то лучезарного взора пребывает теург; этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор»...²¹

Теург пребывает в Чьем-то взоре *наравне* с морями и горами, и дальними лесами и т.д., и весь этот массив, вместе с теургом, есть нечто *одно*, есть *сам этот взор, переливающиеся одна в другую сущности*. Речь идет о мире клубящемся, динамичном, непостоянном, о часовом механизме без циферблата, ибо речь тут идет об интуитивных чувствованиях, которые в пространственно-временном своем разрешении не нуждаются; истинная длительность всех этих *мигов* не может быть объективно установлена...

Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце ²².

Мир фантомов клубится в полном согласии с теорией Волошина. Разница лишь в том, что вместо тьмы тут наблюдаются радужные переливы красок:

Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину врывается синелиловый мировой сумрак...²³.

В царстве аполлинического сна (или *бессонницы*?) моря и реки превращаются в радужные цветочные пятна; предметность исчезает, она невозможна:

Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан - мое сердце, все в нем равно волшебю, я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье – остановись!)...²⁴.

²¹ Там же.

²² Там же, с.329

²³ Там же.

²⁴ Там же, с.330

Феномен чисто символистской *летаргии*...

Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство)²⁵

Иначе говоря, я растворился в своем собственном сновидении. Как выразился Бальмонт в «Горных вершинах»: «Художник свободен не потому, что он царь, а потому, что он стихия.»²⁶

Разница между моделью Волошина и Блока в следующем: у Волошина вечность отождествляется с темной горой, с темной тучей, хотя очевидно же, что у тучи (или горы) есть очертания, а у вечности таковых быть не может. Трещинки в этой темной содрогающейся массе – время. У Блока никаких «трещинок». Чистое сновидение, переливание красок, мир, заверченный в себе, растворивший в себе Теурга, этакий Солярис, мир себе довлеющий... Но без «трещинки» и Блоку не обойтись. Вечность вечностью, сновидение сновидением, а *без мышки* никак нельзя, нельзя без маленького осязаемого предмета, который служил бы ориентиром, был бы точкой отсчета... Был бы представителем *времени* в этом царстве вечности и бесконечности...

Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взошли на палубу корабля; мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта...²⁷

И различим ли когда-нибудь? - мог бы добавить Александр Блок. Уже далеко от берега, и неизвестно как далеко до другого... Вот этот *кораблик*, затерявшийся в океане, и есть представитель *времени*, мира *предметного*... Вроде бы вокруг пространство (циферблат) и наличие корабля на нем подобно кончику часовой стрелки, но это растекшееся время Сальвадоре Дали, это клубящаяся волною вечность Волошина; делений нет, границ пространству нет... Нелинейное время, никуда не направленное... Пространство (оно же циферблат) *плывет*, оно *плещется*...

Определеннее, чем буду говорить, сказать не сумею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель, - и наши страны останутся в тумане²⁸.

²⁵ Там же.

²⁶ Константин Бальмонт. *Горные вершины*. Москва 1904, с.51

²⁷ Александр Блок. *О современном состоянии...*, с.326

Но они в тумане и для самого Блока, ибо *туманно* само его сознание, старающееся прочесть своим слушателям *туманно* написанный «путеводитель»...

Бальмонт:

Вдали от берегов Страны Обетованной,
Храня на дне души надежды бледный свет,
Я волны вопрошал, и океан туманный
Угрюмо рокотал и говорил в ответ:

«Забудь о светлых снах. Забудь. Надежды нет.
Ты вверился мечте обманчивой и странной.
Скитайся дни, года, десятки, сотни лет, -
Ты не найдешь нигде Страны Обетованной.

И вдруг поняв душой всех дерзких снов обман,
Охвачен пламенной, но безутешной думой,
Я горько спросил безбрежный океан,

Зачем он страстных дум питает ураган,
Зачем волнуется, - но океан угрюмый,
Свой ропот заглушив, окутался в туман.

Это тот самый океан, по которому плывет корабль Блока... Еще один эон, еще одно *насквозь туманное* образование... Символ это движение к новым аналогиям, к новым переливам и свечениям, это *узывание* к ним, бесконечные к ним причаливания и отчаливания от них в поисках новых «переливов». Если где и покажется берег какого-нибудь острова, символист на берег не сходит, а, сидя в каюте своего корабля, стучит себя по лбу и говорит: «Тут мир покрупнее»... Можно сказать, что вся поэзия Бальмонта создавалась если не на палубе, то в каюте этого корабля.

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.

Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог,
Бросил берег, бьется с бурей,
Ищет светлых снов чертог.

²⁸ Там же, с.327

Сначала говорится: «Чуждый чистым чарам счастья», потом «Ищет светлых снов чертог». Но это и есть символизм – царство *противоречия*, символизирующего собой никуда не направленное время. Утверждения следуют «своими путями друг сквозь друга, как волны эфира или влаги», так что и отгорожены одно от другого, и взаимопроницают друг-друга...

Символисты - обитатели воздушных замков, туманных аполлинических сновидений, прекрасно понимающие всю непрочность своих воздушных крепостей... Бездомные жители бездомного мира...

Волошин:

Горькое сознание своей мгновенности, своей преходимости лежит в глубине Аполлинического духа, который часто и настойчиво в самые ясные моменты свои возвращается к этой мысли ²⁹.

Вот эта горечь *и есть* пронизывающая эоническое пространство *трещина*, а еще лучше сказать - *трещинность*... Золотое яичко эона кажется крепким тому, кто не осязает его принципиальной хрупкости, не ощущает его призрачности... И дед и бабка, колотившие золотым яичком по столу, наверняка, ничего и никогда не слыхали о Ницше или Скопасе... Мышка в этом отношении была еще более невинна. Мать-Природа, она же курочка Ряба, снесла очередной эон, внешне похожий на другие, но, по существу, совершенно от них отличный... Приняв его за обыкновенное «пространство-время», дедка и бабка обращались с ним «по-свойски», стараясь выколотить из эона максимальную для себя пользу. У мышки и вовсе были свои заботы... Эон исчез, растворился, о чем у курочки Рябы не было никакой печали; печаль была у старика и бабки, потому что воздушный золотой мираж, золотая фантазия природы пропала без всякой пользы для них... Дедушка и бабушка не поняли, что имели дело *с искусством для искусства*...

Волошин:

Несомненно, что золотое яичко (уже по самому материалу, из которого оно сделано) является даром Аполлона. И никакими человеческими усилиями это золотое сновидение не могло быть разбито.

²⁹ Максимилиан Волошин. *Аполлон и мышь*, с.97

...Каким образом и почему здесь мышь является победительницей Аполлона? ³⁰

Потому что именно здесь символизм достигает своего предела, именно здесь обнажается его *сущность*, имя которой *миф*... Теург, в качестве мифологического героя, не подвержен самоанализу и рефлексии человека «пост-мифологического». Являясь даром Аполлона, золотое яичко не могло быть разбито никаким логическим анализом, никакими «человеческими усилиями»; усилия тут нужны были божественные... Усилия Теурга (в нижеприводимой цитате этим понятием вполне можно заменить понятие «декадент»).

З.Гиппиус:

У декадента нет... никакого чувства общности, связанности – ни малейшего. Он просто не подозревает, что есть другие кроме него. Не имея нужной почвы, фона – он не имеет в собственном смысле слова и *сознания* личности. ...У него есть лишь *ощущение* личности, неподвижное, округленное, самодовлейное и слепое. ...личность эта всегда останется равной себе и одинаковой; ведь она не может стать в соотношение ни с какой другой, потому что другой – нет ³¹.

Теург думает *мифом*, мифическими категориями, он думает «правдой нового прозрения», той правдой, что он есть Бог («Ты Бог, Живи один»...).

Умер вечер. Ночь чернеет.
Ропщет море. Мрак растет.
Челн томленья тьмой охвачен.
Буря воев в бездне вод.

Блок:

...найдем ли мы в этом пустом небе след некогда померкшего золота? Или нам суждена та гибель, о которой иногда со страхом мечтали художники? ...когда в неожиданный час, в глухом переулке, с неизвестного дома срывается прямо на голову тяжелый кирпич ³².

³⁰ Там же, с.96

³¹ Зинаида Гиппиус . Декадентство и общественность, Литературный дневник. 1899-1907, с. München 1970, с.47

³² Александр Блок. *О современном состоянии...*, с.336

Золотое яичко видит свое будущее: как оно срывается с края стола и разбивается вдребезги. Гибель посреди океана, на том самом корабле, на палубу которого с такой уверенностью в себе поднимались искатели золотого руна...

Мышь, случайно задевшая яичко, заставившая его покатиться и разбиться, - *была созерцаема* золотым яичком, входила в его внутренний кругозор. Аполлон Музикийский прекрасно знал как велика сила той крохотной Мышки, которую скульпторы любили изображать под его мраморной, в позолоченной сандалиии, стопой...

Как же Аполлону Мусагету было не узнать самого себя в Аполлоне Сминфейском?..

Александр Блок. Запись в дневнике от 5 апреля 1912 г.:

«Гибель Titanic'a, вчера обрадовавшая меня несказанно (есть еще океан). Бесконечно пусто и тяжело?»³³.

³³ Александр Блок. *Автобиография, Дневники*, в: Собр.соч. в восьми томах, Т.7., Москва-Ленинград., 1963, с.139

СИНЯЯ БОРОДА

Символистом можно только родиться...

А.Блок

В своей статье «Аполлон и Мышь» Волошин подробно останавливается на фантазии Анри де Ренье «Шестая женитьба Синей Бороды». Граф Синяя Борода был женат шесть раз. Первых пять жен своих он убил. Все думали, что шестую жену будет ожидать та же участь, но случилось неожиданное: граф полюбил эту скромную крестьянскую девушку и кончилось тем, что она даже пережила его...

Ренье:

А между тем, этот странный, бородатый Владыка любил их всех. ... Увы! Он любил их – своих жен и гордых и смиренных – лишь за их одежды. Как только ткани, одевавшие их, принимали грациозные формы их движений и проникались ароматом их тел, как только они отдавали своим одеждам самих себя настолько, что те как бы становились единственными им, он мудрой и жестокой рукой убивал напрасных красавиц.

Его любовь, разрушая, на место поклонения живому существу ставила культ его тени. Но эта тень была создана из самой их сущности, и эти следы ее, и эта таинственная радость удовлетворяли его изобретательную душу³⁴.

Совершенно очевидно, что перед нами самая настоящая аллегория, чисто символическая картина: платья означают *искусство*, а бедные жены призваны символизировать жизнь. Художник сосредоточен не на живом, а на мертвом. Мертвое оживляется изобретательной фантазией художника.

Ренье:

Для каждого из этих платьев была отдельная зала в замке. Мудрый Владелец заперся на долгие вечера то в одной, то в другой из этих пяти зал, в которых курились различные ароматы. Долгие часы, проводя рукой по своей длинной, тронутой кое-где серебряными нитями бороде, одинокий влюбленный смотрел на одежду, висевшую перед ним во всей печали ее шелков, во всей гордости ее парчей, или во всей недосказанности ее муаров³⁵.

³⁴ Максимилиан Волошин. *Аполлон и мышь*, с.105-106

³⁵ Там же, с.106

Одним словом, перед нами маньяк, отклонение от нормы, но почему-то этой самой естественной и самой «близкой» реакции не вызывает герой у Макса Волошина. Видимо и Волошин согласен с тем, что это, все-таки, аллегория, фантазия на тему «переутонченный эстет», иначе, как бы он мог смириться с таким очевидным варварством?

Вернемся к уже сказанному:

Его любовь, разрушая, на место поклонения живому существу ставила культ его тени. Но эта тень была создана из самой их сущности, и эти следы ее, и эта таинственная радость удовлетворяли его изобретательную душу³⁶.

Мы бы сказали: *садистически* изобретательную душу.

Ренье:

И все они погибли, эти кроткие супруги, одни с криками, поднимая умоляющие руки, другие – пораженные неожиданностью и молчаливые³⁷.

Что мешало Синей Бороде выпроваживать своих жен из замка после того, как фетиши в виде платьев пропитывались духом своих носительниц? Зачем было *убивать*? И разве можно сказать о *тени*, что она создана из самой сущности того, что ее отбрасывает? Ведь сущность это *самое живое*, что есть в человеке, это его *душа*, наиодушевнейшее начало в каждом из нас. Если сущность человека перемещается в его *тень*, то не говорим ли мы о привидении?

Волошин:

Он пьянящему любовному напитку, выпитому залпом, предпочитает созерцание хрустальной мертвой чаши. Он намеренно длит наслаждение и томится сладкой агонией чувственности...

...Не ожидая конца, он сам надменно обрывает мгновение³⁸.

Странно! «Томится агонией чувственности» и, в то же время, «обрывает мгновение». Кажется, все наоборот: он именно *продлевает* мгновение. Будучи фетишистом, граф переключает свое

³⁶ Там же.

³⁷ Там же, с.105

³⁸ Там же, с.110

внимание с живого явления на мертвый предмет, полагая, что в фетише гораздо больше жизни, чем в живом. К тому же, если бы граф «обрывал» только *свое* мгновение, то мы бы против этого ничего не имели, но ведь синевородый фетишист обрывал мгновения других людей, причем на гораздо более брутальный манер, нежели *свои*...

Волошин:

Он заходит в безопасный тупик эстетизма, который так легко может быть превращен в музей.

Он убивает мудрой и жестокой рукой напрасных красавиц для того, чтобы в складках и в аромате тканей, соприкасавшихся с их телом, навеки закрепить волнующие чары их чувственной прелести ³⁹.

Похоже, что Синяя Борода забрел не в «безопасный», а в *очень опасный* тупик эстетизма. Знаменательно само выражение: тупик эстетизма. В тупике эстетизма никакого эстетизма нет и быть не может, ибо нет *вида*, не на что смотреть... Тупик он и есть тупик. И о ком говорит Волошин, употребляя столь странное выражение: «напрасные красавицы»? Ведь это, все-таки, люди, а не платья, не «тряпки»... Волошину очень хочется, чтобы граф-фетишист был графом-символистом, чтобы он жил «мгновением», даже и ценой жизни «напрасных красавиц».

Волошин:

Каждое мгновение является неуловимой трещиной между прошлым и будущим. Каждое мгновение звенит в хрустальном аполлиническом сновидении, как трещина в хрустальном сосуде. А во время бессонницы мгновенья поют тишине ночи стеклянными мышинными голосами и становится внятна «жизни мышья беготня» ⁴⁰.

Что так красиво описано в этих полу-стихах пугает до невозможности. Граф, действительно, жил мгновением, то есть – обладал беспамятством. Если бы у него была *память*, если бы он жил не в неуловимой трещине между прошлым и будущим, а в *настоящем*, во времени, которое не каплей стекает по стеклу, а течет *потоком*, катит свои волны из далекого далека, то мысль об убитых женщинах (да к тому же еще и «женах») не давала бы ему покоя, не стал бы он спокойно любоваться платьями, поглаживая свою синюю бороду. Но дело в том, что Граф был *неуловим* для

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же, с.96

самого себя, ибо существовал в *неуловимом* времени, то есть как бы и не существовал вовсе. Недаром мы говорили об аполлинической бессоннице. Обрывание мгновения вещь нелегкая. «Мгновение» (в виде любой по счету жены) не хочет *обрываться*, оно хочет *длиться*... Оно звенит не мышинными голосами, а кричит «Помогите!» нечеловечески громким голосом и заламывает руки... А если и молчит, то как-то особенно...

Никакого «настоящего» вне контекста будущего и прошлого просто нет. Когда граф Синяя Борода влюбился в юную и прекрасную Гелиаду, в простую крестьянскую девушку, он изменил всем платьям, в которые был влюблен до этого; казалось бы, он вышел из своего эстетического тупика, из своей болезни, имя которой: беспамятство. Но вот вопрос: а во что он влюбился? Если миг это «неуловимая трещина» между прошлым и будущим, значит теперь, когда он *по настоящему* влюбился, именно прошлое и будущее должны были бы стать абсолютно реальными для его сознания. Во-первых, он должен был ужаснуться своему прошлому. Но этого не случилось. Его несколько не волновало прошлое, связанное с кровью невинных жертв; в нем ничего не изменилось... Получается, что любовь к Гелиаде – все тот же очередной тур беспамятного сознания, любовь все к тому же *платью*, только на этот раз платье стало двигаться, идеальная форма совпала с *реальной* (с реальным телом), недаром сказано, что венчалась Гелиада совершенно голой...

Мы уже говорили, что когда Марсель Швоб воспевал аполлинический сон, на самом деле он воспевал аполлиническую бессонницу, ибо миг не оставляет времени ни на что. Замученный постоянной бессонницей, Аполлон был превращен в Синюю Бороду, в зомби, и в этом превращении, учиненном Анри де Ренье по отношению к великому богу древнего мира, есть своя глубокая правда, тонкое интуитивное проникновение в сущность самого этого образа. Вспомним, что Аполлон был не только покровителем муз, в том числе и их матери Мнемозины, но и покровителем мышей и даже, будто бы начинал с того, что и сам-то *был мышью*. Очевидно состояние *зомби* характерно для хтонических существ, это своеобразный переходный период в их земном существовании. Если верить мифу, то состояние это преодолимо; и в самом деле: если бы эта полуспящая мышь совсем ничего не помнила, ни о чем не мечтала, она бы никогда не стала бы Аполлоном...

Волошин обладал тонким эстетическим вкусом и предложил читателю прекрасные переводы с французского, вдохновившие нашего поэта на целый ряд размышлений. Чего Волошин не

заметил, так это глубокого аморализма Синей Бороды. Волошин не захотел возмутиться чудовищным уродством знаменитого графа, его болезненной беспамятностью, что заранее воздвигает стену между ним и Мнемозиной, особенно такой, какой она изображена у Клоделя. Как, впрочем, поэт наш не испугался и мыши, превратившейся в пьедестал самого Аполлона, вместо того чтобы быть его началом или продолжением, его живым и естественным элементом, связью бога со всем остальным миром; и в этом отношении наш поэт оказался ближе к Синей Бороде. Он отождествил знаменитое яичко курочки Рябы с искусством, в котором видел символ чистого эстетизма, то есть эстетизма, дошедшего до своего предела, до *тупика*. Простая крестьянка Гелиада (шестая жена Синей Бороды) соединяла в себе и красоту и естественность настолько, что когда венчалась, была совершенно голой и это никого не смутило, до такой степени она была невинна и прекрасна. Самое лучшее *платье* – это тело человека, данное нам природой... Такова мысль Ренье. Для Волошина Гелиада была символом не золотого, а простого яичка. Золотое яичко было символом искусства, которое, по мнению Волошина, *и есть* «тупик эстетизма», некое мертвое музейное предприятие:

Старая русская присказка иносказательно учит тому же, чему учил Рескин: не храните произведений искусства; на площади выносите Тицианов и Рафаэлей. Пусть погибают и разрушаются бессмертные создания гениев. Бессмертие не в отдельных произведениях искусства, а в силе их создающей. Гениальность не достояние смертного человека, она откровение бога ⁴¹.

Это звучит так: не храните платья покойниц в специальных комнатах; выносите их на улицы, пусть их мочит дождик и треплет ветер, гораздо важнее гениальность, породившая эти платья, нежели они сами. Вот вынес же Граф Синяя Борода *платье* своей шестой жены на народ, в публику, и ничего, всем очень даже понравилось...

Мы помним, что в манифестах футуристов постоянно звучали призывы вынести искусство в народ, на улицы. Но разве музей – не улица, не площадь? Крытая улица, крытая площадь; защищающие Тицианов и Рафаэлей от дождя, от солнца... От дедушки и бабушки, готовых колотить золотым яичком об стол изо всех последних сил, от мышей, способных столкнуть яичко на пол... Все зависит от того, как на искусство смотреть: или это *тень*

⁴¹ Там же, с.112

жизни, нечто темное и даже страшное, несмотря на свои заманчивые формы (муаровое платье, например), или это *сама жизнь*, ее *память*, ее истина...

Совершенно верно, гениальность – откровение Бога. Но разве из этого вытекает, что ее не надо беречь? Не только к божественному, но и к самому Богу надо относиться бережно, но не настолько, чтобы охранять его от его же собственного прошлого и будущего: бог есть гениальность самой жизни, откровение самой вечности и бесконечности... Тот же Аполлон принадлежит не искусству, а жизни... Вот почему мыш, или волк, в качестве его дальней перспективы (и в сторону прошлого и в сторону будущего) не представляются нам чем-то невозможным, хотя, быть может, и пугает нас своей *жестокостью*... Наука, искусство – наша память, - уводят нас в такие атавистические глубины, что страшно становится, но эти глубины не только напоминают нам о корнях нашего уродства, они же подчеркивают и высоту, которой человек способен достичь...

Гениальность не достояние человека? Она откровение Бога? Но это же логика Синей Бороды. Любуясь платьями своих дорогих покойниц, граф любовался гениальностью Бога. К смертным эта гениальность не имела никакого отношения; напрасные красавицы для графа были средством, а не целью... Он исходил из того, что «гениальность не есть достояние смертного человека»...

Вся эта наша критика затеяна во имя той идеи, что перед символизмом в течение всего его существования (его *длительности*) стояла задача бороться со своим же собственным *декадентством*, то есть - с собою *как* декадентством... Желая онтологизировать эстетическое, желая возвести художественное в ранг *живого*, бытийного символизм, в то же время, покушался на само это живое, возмнив, что художественное может заменить собой самое жизнь при условии, если *всю ее* сможет охватить своими формами. Но искусство на такой подвиг не способно, да он и не нужен. В искусстве жизнь развивается, продолжается, превращаясь в таинственную, эзотерическую форму... Эзотеризм этой формы, ее сложность в том, что действительность мифологизируется, но при этом она не устраняется. Искусство не Синяя Борода, убивающая живое во имя мертвого; оно не мыш, побеждающая Аполлона...

Вот мы и вернулись к золотому яичку, снесенному курочкой Рябой. Курочка Ряба это жизнь; она может снести и золотое яичко, и простое. Первое это творческий шедевр, который можно повесить на стену, или сыграть на скрипке, второе – это все остальное, в том

числе и наши эмоции по поводу этого шедевра, волнение, без способности к которому мы бы опять превратились в мышей, в зомби... Взмах мышинового хвоста и яичко летит на пол; если статуей подпирать дверь, а картиной покрывать горшок, то это и значит - колотить золотым яичком об стол...

Волошин рассуждает иначе:

Так Анри де Ренье и рябая курочка говорят одно и то же: не старайся охранять свои сны. Пусть разбиваются золотые яички, они тем прекраснее, чем хрупче ⁴².

Русская присказка о другом: прежде чем колотить яичком об стол, повнимательней посмотри на него - а вдруг курочка Ряба сотворила произведение искусства?.. Не спеши лихорадочно им стучать, или оставлять на столе, особенно если знаешь, что по дому бегают мыши...

В свете всех этих рассуждений особенно интересно для нас следующее стихотворение, приводимое в статье Волошина:

Снилось мне, что боги говорили со мною:
Один, украшенный водорослями и струящийся влагой,
Другой с тяжелыми гроздьями и колосьями пшеницы...
.....
И еще другие...⁴³

Так начинается стихотворение, которое Анри де Ренье предпослал своему поэтическому сборнику «Медали из глины» и Волошин приводит его полностью, потому что придает этому стихотворению большое значение.

Совершенно очевидно, что говоря «Снилось мне...», автор стихотворения имел в виду самого себя. Но, тем не менее, вряд ли будет ошибкой сказать, что речь тут идет об *аполлиническом* сне...

Я сказал тогда: Вот флейты и корзины –
Вкусите от моих плодов;
Слушайте пенье пчел
Ивовых прутьев и тростников ⁴⁴.

⁴² Там же, с.113

⁴³ Там же, с.99

⁴⁴ Там же.

Чтобы другим богам сказать «Вкусите *от моих* плодов» надо и самому быть богом, и богом необычным, богом отвечающим за искусство, ведь в качестве плодов он предлагает пеные пчел и шорох прутьев, то есть нечто такое, что наивные (деревенского вида) боги, увитые колосьями и водорослями, могли и вовсе не замечать в своих сугубо практических заботах... Перед нами бог *эстетического*, уж не сам ли Покровитель Муз?

.....
 Значит, никто из вас не видел
 Что мои руки дрожали от нежности,
 Что весь великий сон земли
 Жил во мне, чтобы ожить в них?
 Что из благочестивых металлов чеканил я
 Моих богов,
 И что они были живым ликом
 Того, что мы чувствуем в розах,
 В воде, в ветре,
 В лесу, в море,
 Во всех явлениях
 И в нашем теле
 И что они, божественно, - мы сами...⁴⁵.

Это похоже на монолог графа Синяя Борода, любующегося платьями, которые он дарил своим женам. Как эти платья, вбирали в себя каждый изгиб носящего их тела, так и металлические боги, начеканенные спящим поэтом, вобрали в себя и форму и самый дух природы - воды, ветра, цветов... В стихотворении нет никаких убийств с заламывающимися руками, с мольбой о пощаде, но, тем не менее, поэт (Аполлон? Синяя Борода?) как бы отнимает жизнь у всего, что стало «живым ликом» его богов, облакает все живое в волшебное платье:

Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях
 Из серебра нежного, как бледные зори,
 Из золота знойного, как солнце,
 Из меди суровой, как ночь...

 Но самые лучшие сделал из глины
 Сухой и хрупкой⁴⁶.

⁴⁵ Там же, с.100

⁴⁶ Там же, с.99

Бог-поэт чеканил в медалях самое жизнь, окружающий его мир... И мы теперь не знаем, в каком мире мы находимся: в мире изначальном, или в мире творческом, сотворенном художником...

И я сказал еще: Прислушайся,
Прислушайся,
Есть кто-то, кто говорит устами эхо,
Кто один стоит среди мировой жизни,
Кто держит двойной лук и двойной факел,
Тот, кто божественно есть
Мы сами...⁴⁷

Логика Синеи Бороды: мои жены - божественно я сам...
Блок:

Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство).

Недаром же символисты отождествляли себя с Теургом...
Осип Мандельштам:

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

У тщательно обмытых ниш
В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь.

Здесь, в царстве целомудренных чар и высокого лада, я могу чеканить медали моих богов, моих ларов, чеканить невидимый лик, который есть *божественно я сам*...

Какой игрушечный удел,
Какие робкие законы
Приказывает торс точеный
И холод этих хрупких тел!

Иных богов не надо славить:
Они как равные с тобой,

⁴⁷ Там же, с.99

И, осторожною рукой,
Позволено их переставить.

Игрушечный удел, робкие законы, целомудрие...

Значит никто из вас не видел,
Что мои руки дрожали от нежности,
Что весь великий сон земли
Жил во мне, чтобы ожить в них?..

Значит никто из вас так и не понял, что я – Теург?.. Что я -
спящий бог?..

Мандельштам:

Два сонных яблока у века-властелина
И глиняный прекрасный рот,
Но к млеющей руке стареющего сына
Он, умирая, припадет.

Я с веком поднимал болезненные веки –
Два сонных яблока больших,
И мне гремучие рассказывали реки
Ход воспаленных тяжб людских...

Мандельштам:

Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела... Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение.

Свободно блуждающее слово траекториями своего полета как бы облакает вещь в невидимое платье, закутывает ее со всех сторон в материю духа... И этим коконом стихотворение живо. Оно уже не о вещи, оно о самом себе...

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.

Звездно-синего цвета платье Сине́й Боро́ды, да не простое, а со шлейфом... Платье, в которое поэт-символист закутал землю...

Трах-тах-тах! – И только эхо
Откликается в домах...
Только вьюга долгим смехом
Заливается в снегах...

Трах-тах-тах!
Трах-тах-тах.

...Так идут державным шагом –
Позади голодный пес,
Впереди, с кровавым флагом,
И за вьюгой невидим
И от пули невредим,
Нежной поступью надвьюжной,
Снежной россыпью жемчужной,
В белом венчике из роз –
Впереди – Исус Христос.

Когда к Блоку приставали с вопросом: «а что это за Христос у вас, откуда, почему, да объясните же», вопрошавшие просто не понимали, что уподоблялись деду и бабке, колотившим золотым яичком по столу. Перед ними во всей своей неувядающей красе восстала божественная фигура соловьевской Вечной Женственности, фигура Теурга из фантазий Андрея Белого и Вячеслава Иванова, блоковская Прекрасная Дама, наконец, а они приставали к Курочке Рябе с вопросами: да что же это такое ты снесла, что нам, бедным, никак не разбить... А суть золотого яичка, снесенного Поэзией, заключалась в том, что оно было про еще одно платье голого короля, про еще одно платье Сине́й Боро́ды... Вылепленный из горячей крови, вихрь революции, этот комок сплошного ужаса, предстает перед Блоком ледяным столбом снежинок. Платье, накинутое на кровавое тело Бунта, приняло женственные формы Христа, невозмутимо шагающего перед апостолами большого террора, в усмерть напуганными невиданным явлением гигантской снежной фигуры в белом венчике из роз... Поэма Блока была первым и последним платьем, подаренным своей новой жене Революции графом Синяя Борода, причем платье было так мастерски выполнено, что эта новая жена, замороженная красотой платья, даже не поняла *погребального* его покроя и, не в

силах оторваться от его волшебных форм, отвела для платья специальный зал в Музее своего *эстетического тупика*...

Аверинцев:

На вещи своего века Мандельштам смотрит... с огромной дистанции; это для него как будто озадачивающие курьезы, чья конкретность до конца растворена в интеллектуальной эмоции удивления, настолько равномерного, что кажущегося спокойным ⁴⁸.

На вещи своего века Мандельштам, как и всякий символист, смотрит с высоты своего полета, в полном согласии с тем, о чем говорил Бальмонт:

...мы, чтобы придти к чему-нибудь, должны смотреть на дорогу, он, как летящая птица, достигает цели пути, не смотря себе под ноги.

Такая способность мыслить мгновенными взмахами, видеть предмет сразу со всех сторон, является отличительной чертой поэта-символиста, исполненного философских настроений ⁴⁹.

На вещи своего века Мандельштам смотрит так, будто эти вещи *никакому* веку не принадлежат, точнее, будто каждая из них принадлежит *всем векам* сразу, объединенным той бесконечной, простирающейся перед его взором (с высоты Нотр Дам) панорамой, которая золотистым платьем покрывает землю...

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

Прозрачная стремнина времени это лак, которым покрыта картина во имя своего бессмертия... Того самого «золота», которое делает «яичко» неразбиваемым...

⁴⁸ Сергей Аверинцев. *Судьба и весть...*, с.22

⁴⁹ Константин Бальмонт. *Горные вершины*, с.46

МЕРЕЖКОВСКИЙ И ЧЕРТ

Мережковский отгородился от всех и строил себе свой личный храм, изнутри себя.

Леон Троцкий.

То, чего нет, для него, как для всякого художника, прекраснее и потому правдивее самой правды.

Д.Мережковский о Хлестакове

Д.С. Мережковский:

«Бог есть бесконечное, конец и начало сущего; черт – отрицание Бога, а следовательно, и отрицание бесконечного, отрицание всякого конца и начала...»⁵⁰

Не очень понятно: Бог есть бесконечное, но он же есть конец и начало сущего. Если у сущего есть конец и начало, значит сущее конечно. Про черта сказано, что он есть «отрицание Бога, а следовательно, и отрицание бесконечного». Но если черт есть отрицание бесконечного, то он должен *утверждать* конечное. Но черт Мережковского говорит о себе, что он есть отрицание «*всякого* конца и начала»... Черт Мережковского – тоже за бесконечность!

Мережковский:

Гоголь сделал для нравственных измерений то же, что Лейбниц сделал для математики, - открыл как бы дифференциальное исчисление, бесконечно великое значение бесконечно малых величин добра и зла ⁵¹.

⁵⁰ Дмитрий Мережковский. *Гоголь. Творчество, жизнь и религия*, в: *Избранные статьи. Символизм, Гоголь, Лермонтов*. München 1972, с.165

⁵¹ Там же, с.166

В первом рассуждении Бог и черт либо местами поменялись, либо *совпали*, один пропал в другом... Чертово «отрицание» оказалось не чем иным, как чертовой бесконечностью... Бог попал в какую-то ловушку... Во втором рассуждении случилось то же самое: бесконечно малая величина отбрасывает бесконечно большую тень... Поскольку бесконечно малая величина потому так и называется, что ее даже и в микроскоп не увидишь, это, скорее *виртуальное* понятие, то судить о ней можно только по ее «значению», а оно, согласно Мережковскому, есть «*бесконечно великое* значение»... И молекула (укрупним «бесконечно малую» до молекулы, иначе уж совсем ничего не видно) добра и молекула зла отбрасывают огромные тени... Получается, что в этих *тнях* и кроется сущность «бесконечно малых». Сами по себе эти величины слишком малы, чтобы мы могли в них что-либо разглядеть. Тут понятия «добро» и «зло» чисто условны, точно так же, как условны «миги» Марселя Швоба. В этих мигах ничто не может уместиться, их судьба расшифровывается в их продлении, но именно на продление наложен запрет: как бы зло не обернулось добром, а добро злом...

Но если Марсель Швоб *против* продления мига, то Дмитрий Мережковский *за* таковое. Именно на это «продление» он и «ставит», принимая сторону не Марселя Швоба, а Анри де Ренье, который писал про своего знаменитого графа:

Его любовь, разрушая, на место поклонения живому существу ставила культ его тени. Но эта тень была создана из самой их сущности, и эти следы ее, и эта таинственная радость удовлетворяли его изобретательную душу.

По всей вероятности, живой человек (жены Синея Бороды) оказывался по отношению к отбрасываемой им тени чем-то *бесконечно малым*. Перед графом вставал точно такой же вопрос, какой встал и перед нами: что может вместить в себя ничтожно краткое мгновение? Как разглядеть содержание бесконечно малой? Между прочим, такая же проблема возникла перед физиками, когда дело дошло до элементарных частиц. Элементарная частица, пролетая через камеру Вильсона, оставляет там свой след, по которому о ней и судят физики. Бесконечно малая Лейбница и есть такая элементарная частица (в виде «добра» или «зла»), но значение этой частицы открывается не через самое эту частицу, а через ее... *значение*...

След от элементарной частицы был повествованием о ее, этой частицы, содержании. Сущность частицы, таким образом, как бы перемещалась в свое *продолжение*, прямо по Анри де Ренье: «Но эта тень была создана из самой их сущности.»...

Граф-символист убедил себя в том, что радуга реальной неба. Оптический эффект призматически преломленных отражений он принял за нечто такое, что может существовать независимо от облаков и солнца...

Отсюда и великий закон Лейбница-Гоголя: бесконечно малые добра и зла с бесконечно великими значениями каждой из них... Пожалуй, именно здесь и надо искать тайну символизма, его сакральную (конечную?) формулу: в символизме значение отрывается от означаемого и начинает жить своей самостоятельной жизнью. Такова сущность закона «Лейбница-Гоголя», открытого Мережковским: да, крошечные капельки добра и зла имеют значение, но такое, которое простирается за каждой из них длинным шлейфом переливающихся капелек, играя радужными красками; не сами по себе изначальные «капельки», а *зазеркалье* определяет наше отношение к исходным «бесконечно малым»... Истина становится релятивной на том основании, что создается игрой отражений, нескончаемой рефлексией подсвеченных прозрачностей (теней?)...

Мережковский цитирует Гоголя:

Вы эту скотину (черта) бейте по морде и не смущайтесь ничем. Он щелкопер и весь состоит из надуванья. Он точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто-бы на следствие. Пыль запустит всем, распечат, раскричится. Стоит только немножко струсить и податься назад – тут-то он и пойдет храбриться. А как только наступишь на него, он и хвост подожмет. Мы сами делаем из него великана; а в самом деле он черт знает что...⁵²

Вместо термина Лейбница «бесконечно малая» Гоголь, используя, видимо, то обстоятельство, что он, все-таки, художник, а не ученый, употребляет термин «черт знает что». Так вот о чем речь! Откуда берет свое начало закон Лейбница-Гоголя: стоит наступить огромному черту («бесконечно великому значению», «великану») на хвост, как черт возвращается к исходной точке, превращается в лейбницевскую «бесконечно малую»... Мережковский не придавал значения тому обстоятельству, что в его системе «бесконечно малая *добра*» отбрасывает тень,

⁵² Там же, с.166-167

подверженную точно такому же закону относительности, точнее, закону зависимости от придаваемого ей значения...

Гоголь:

Помните, что все на свете обман, все кажется нам не тем, чем оно есть на самом деле... Трудно, трудно жить нам, забывающим всякую минуту, что будет наши действия ревизовать Тот, Кого ничем не подкупишь...⁵³

Уж если «*всё* на свете обман», то получается, что и «Тот, Кого ничем не подкупишь», тоже «обман». Однако, и Гоголь и Мережковский склонны защитить Того, Кого ничем не подкупишь от закона релятивности. Бог стоит каменной стеной позади разыгравшихся фантазий, разыгравшихся теней, но пляска этих теней создает картину воистину *фантастическую*.

Мережковский:

Не дан ли здесь... до сей поры никем, кажется, не понятый, мистический смысл Ревизора?⁵⁴

Какие смыслы комедии были очевидны ее зрителю, ее читателю? Сатирический, дидактический, то есть смыслы, как бы априори заложенные в самый стиль пьесы – нравоучительной комедии, уводящей нас через Квитко-Основьяненко к Фонвизину, Капнисту, т.е. прямо в восемнадцатый век. Появление настоящего ревизора в финале пьесы – «бога из машины», никакого мистического смысла не имеет. Даже на фоне трактовки Мережковского, когда все кажется обманом и чертовщиной, какой-то мистикой, фигура «Неподкупного», стеной возвышающегося над разгулявшимися тенями, пляшущими, к тому же, и по самой этой «стене», больше воспринимается в романтической духе раннего Гоголя, его «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Как и в «Мертвых душах» тут, конечно, «попахивает» колдовством, чертовщиной, но это то самое «черт знает что», которое Мережковский очень хочет превратить в «мистику» для того, чтобы говорить о Гоголе как о символисте до символизма... Он продолжает:

В Хлестакове, кроме реального человеческого лица, есть «призрак»: «это фантазмагорическое лицо, - говорит Гоголь, - которое, как

⁵³ Там же, с.169

⁵⁴ Там же.

лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой Бог знает куда»⁵⁵.

Через камеру Вильсона едва заметной точкою пронеслось «реальное человеческое лицо», оставив длинный след в виде «фантазмагорического» лица, в виде лживого олицетворенного обмана, в виде тройки, со следом на снегу до Самого Бога... И никто *кроме Бога* не знает, куда именно вся эта чертовщина унеслась. Унеслась, видать, куда-то в «Его» владения, причем на тройке, которая есть *символ Руси*... Тут и «лицо» призрачно (фантазмагорично), и Бог призрачен, и тройка призрачна, и Русь призрачна... Про этот мир можно сказать, что тут тень отбрасывает тень и смотрится в свою тень. Сплошная фантазмагория (чертовщина), которую Мережковский и трактует как *мистику*, как разгул теней в царстве чертовой бесконечности, чертова зазеркалья...

...Акакий Акакиевич, точно так же... становится призраком – мертвецом... ...И герой «Записок Сумасшедшего» становится лицом фантастическим, призрачным... У всех троих исходная точка одна и та же – это мелкие петербургские чиновники, обезличенные клеточки огромного государственного тела, бесконечно малые дробы бесконечного великого целого. ...Во всех трех случаях личность мстит за свое реальное отрицание; отказываясь от реального, мстит призрачным, фантастическим самоутверждением. Человек старается быть не тем, что есть, потому что не хочет, не может, не должен быть ничем.⁵⁶

Насколько мы помним, закон «Лейбница-Гоголя» утверждал, что изначально нам даны клеточки добра и зла, то есть каждая окрашена в свой строго определенный цвет. Теперь говорится, что клеточки «обезличены», то есть бесконечно малые Лейбница лишены каких-то бы ни было этических характеристик, этических *красок*... Как говорится, масса частицы равна нулю... Проблема начинается именно тут: ведь очевидно же, что если обезличенная клеточка, если *точка* может породить *из себя* великое значение, то какая же это «точка», какая же тут обезличенность?.. Из ничего и выйдет ничего. Обезличенная точка владеет, стало быть, какой-то мистически необъяснимой силой, способной породить активную жизнь значений. В сатире нет никакой мистики, а если и есть, то это всегда карнавальный намек

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

на таковую и в этом случае сатира называется гротеском. В системе Мережковского наблюдается следующий феномен: мистика не есть «пародийный элемент» сатиры, *мистика растворяет в себе сатиру*.

Сойдя с ума и объявив себя королем Фердинандом, Поприщин ничуть не превратился в призрака. В потере рассудка нет ничего фантастического... Как нет ничего фантастического в фанфаронстве Хлестакова, до смерти перепуганного угрозой ареста. Даже мертвый Акакий Акакиевич, эринией налетевший на полуживого от страха генерала, все-таки не сумел напугать читателя, предположившего, что это, скорее всего, городские слухи, легенда...

Обезличенная клеточка бесконечно огромного государства – живой человек; то есть такая «клеточка», которая в себе бесконечна (делима до бесконечности). Мысль Гоголя гораздо проще мысли его критика: человека нельзя разделить до «нуля», до какого-то минимума. Пляска теней, пляска отражений происходит не снаружи по отношению к «клеточке», а *внутри* ее. Поприщин стал королем Испании *для себя*, а не для Испании и не для окружающих; то же и Хлестаков. Временная удача с обманом означает только то, что другие клеточки склонны увлекаться такими же химерами...

Недаром о всех трех героях критик говорит, что в них

сквозь ложь, безумие и смерть, мелькает нечто истинное, бессмертное, сверхразумное, что есть во всякой человеческой личности и что кричит из нее к людям, к Богу: я – один, другого подобного мне никогда нигде не было и не будет, я сам для себя все, - «я, я, я!» – как в исступлении кричит Хлестаков⁵⁷.

Совершенно верно: я Фердинанд Восьмой, а я Ревизор, а я бывший Башмачкин, который теперь вот пугает генерала... И раздаются эти крики *«из нее»*, *из* клеточки, *изнутри*... В «я!я!я!» Хлестакова ничего «сверхразумного» нет, а есть сплошная глупость и посредственность, это что-то вроде истерики, связанной с тем, что человек захлебывается от счастья, наконец-то слившись в экстазе с «монстром» государства. Одним словом, тени падают *вовнутрь*; государство ли, недостижимая ли красавица, шинель, Испания, все отражается *в* сознании, образуя пляску теней не где-то снаружи по отношению к этому сознанию, а *в нем самом*. Эти тени есть само означаемое, его реальность.

И здесь мы подошли, быть может, к самой главной тайне символизма, к его алхимической формуле. И формула эта –

⁵⁷ Там же.

парадокс Лейбница-Гоголя, открытый Мережковским: то, что символисты именуют символом есть значение (сущность), номинально (минимально) связанное с означаемым; сущность (значение) подверженная самоделению путем самоуделения. Потому-то мы и говорим: *парадокс* «Лейбница-Гоголя», что ситуация эта трудно представимая: значение отделяется от понятия и начинает жить самостоятельной жизнью, довольно скоро подвергаясь новому самоделению... Такова структура символистского зазеркалья. Радуга свергает всеми цветами спектра, но она лишь оптическая иллюзия. Это мост, по которому нельзя пройти. Символистские значения это *то, чего нет*.

Вспомним Ренье: «Но эта тень была создана из самой их сущности»... Тень, созданная из сущности? Но это *образ*, это не тень. Единственная сущность свойственная тени, так это собственно материальность, к тому же непрозрачная материальность предмета, отбрасывающего тень. Вот на эту сущность тень и указывает. Все остальное имеет характер *отражения*. Силуэт мужчины – одна тень, силуэт женщины – другая, и т.д. На этом принципе основан театр теней. Но ведь Ренье говорит о мертвых женах Синей Бороды, стало быть, о тенях-вурдалаках, вампирах, высосавших кровь из живых людей. Это не театр теней, это театр смерти... Вот тайна «мережковской» мистики...

У Гоголя королевская мантия Поприщина, будучи новым платьем героя, не была его тенью; герой существовал параллельно со своим костюмом, сам его творил. То же и фантазии Хлестакова, это его карнавальные наряды. Содержание сознания было *символом* самой сущности этого сознания. В системе Мережковского картина другая: сознание умертвляет своего носителя, высасывая из него его сущность и притворяется *носителем сознания*, на самом деле будучи всего лишь *тенью* своего *бывшего* носителя, тенью, ловко мимикрирующей под его образ и обстоятельства. Символ, таким образом, - мистическая (необъяснимая) энергия саморазмножающейся сущности; это такой энергетический костюм сознания, его «платье», которое может существовать отдельно от носителя... Такова «химическая» (лучше сказать «алхимическая») формула того *фантасмагоризма* (той «мистики»), о котором все время говорит Мережковский. Хочет того Мережковский или не хочет, но он выступает в роли «Синей Бороды», в роли человека, любующегося платьями-вампирами, эстета, забредшего в опасный «тупик эстетизма». Между прочим, если мы приложим его формулу, его открытие к рассуждениям Бахтина о свободе героя по отношению к автору, то вот и получим ответ на вопрос, откуда

открытие Бахтина берет свое начало, что лежит в истоках самой этой, казалось бы, такой странной идеи... Тут влияние Мережковского, пожалуй, куда сильнее влияния Бердяева.

У Ренье платья несчастных жен высасывали сущность из своих носительниц, тем самым превращая их в покойниц, в «напрасных красавиц» (!), а потом уже Граф высасывал сущность из этих платьев. И платья и жены сразу стали «напрасными» (улетели «Бог знает куда»), в тот самый момент, когда граф нашел *женщину-платье*. Нашел и успокоился в своем «безопасном тупике эстетизма».

У Гоголя Поприщин сходит с ума не в знак протеста против системы, а в знак полного с ней согласия. Он к ней *приспособился*... Если ему для этого пришлось сойти с ума, то Акакию Акакиевичу пришлось *умереть*, только тогда он сообразил, что система рассчитана на разбойную психологию... Гоголь исходит из того, что его герои – живые люди... Они не только живут, но еще и *выживают*... Задача заключается в том, чтобы именно *выжить*... Способ выживания у каждого свой. Важно помнить, что разница между Гоголем и Мережковским заключается в разных системах отсчета. У Гоголя все происходит в трехмерном (ньютоновском) мире; у Мережковского же все происходит в мире четырехмерном, в мире новейшей физики, где вместо физического тела наблюдатель имеет дело с величинами, масса которых равна нулю, которые способны взаимопроникать друг друга, быть друг с другом в отношениях очень необычных, хотя, на первый взгляд, и очень даже «человеческих»...

Мережковский:

Некоторые насекомые формой и окраской тел, с точностью, до полного обмана даже человеческого зрения, воспроизводят форму и окраску мертвых сучков, увядших листьев, камней и других предметов, пользуясь этим свойством, как оружием в борьбе за существование, дабы избегать врагов и ловить добычу. В Хлестакове заложено природою нечто подобное той первозданной, естественной лжи или мимике лицедейства⁵⁸.

Мы думаем, что «в Хлестакове», это значит в молодом человеке по имени Хлестаков. Такова ситуация у Гоголя. У Мережковского это *симулякр* Хлестакова... В него заложено природою *не быть* именно человеком, он есть *тень* человека, мимикрическая структура...

⁵⁸ Там же, с.171

В устах его ложь есть вечная «игра природы». Язык его лжет так же произвольно, неуправляемо, как сердце бьется, легкие дышат. «Хлестаков лжет, - говорит Гоголь, - вовсе не холодно, или фанфаронски-театрально; он лжет с чувством; в глазах его выражается наслаждение, получаемое им от того. Это вообще лучшая и самая поэтическая минута его жизни – почти род вдохновения».⁵⁹

Да, все это именно так и это очевидно. Сначала он лжет из страха, потом уже из вдохновения, но в данном случае «он» это два разные лица: у Гоголя столичный щеголь, пустой как барабан, у Мережковского *тень* этого щеголя, его симулякр:

Ложь Хлестакова имеет нечто общее с творческим вымыслом художника. Он опьяняет себя мечтой до полного самозабвения... ..Это ложь бескорыстная – ложь для лжи, искусство для искусства. ...*То, чего нет* (курсив Мережковского – В.Д.), для него, как для всякого художника, прекраснее и потому правдивее самой правды⁶⁰.

Так «театральное фанфаронство» (Гоголь) Хлестакова превратилось в подлинно художественный талант. Самое интересное заключается в том, что сравнивая Хлестакова с художником, Мережковский гораздо ближе к истине этого («трехмерного», «нормального») характера, нежели тогда, когда говорит о его фантазмагоричности. Это качество индивидуальности, в котором нет ничего мистического; чистой воды эстетика не очень культурного, но богатого воображением, живого сознания... В задатках художественности - мистики ровно никакой... Мистика в том, что этими задатками обладает *тень* Хлестакова, а не сам Хлестаков. Самого Хлестакова давно нет, он растворился в бесконечно малую... Другое дело – его *тень*, богатая еще более длинными тенями, вырастающими до подлинного художника...

Таким образом, Мережковский помог нам разгадать загадку Синей Бороды. Разгадка в том, что знаменитый граф – зеркальное отражение (нечто вроде голограммы) *реального* графа, созданного гением Перро. Потому-то платья для него и были важнее *реальных* женщин, потому что они были гораздо ближе к его сущности, нежели какие-то там *люди*... Сознание Синей Бороды, - зазеркалье, в котором живое и мертвое попеременно меняются местами...

⁵⁹ Там же, с.172

⁶⁰ Там же.

Метод Мережковского, «осимволивающий» Хлестакова, вызывает к ассоциациям и сравнениям, которые заложены не столько в образной системе Гоголя, сколько в образной системе самого Мережковского. И если «артистизм» Хлестакова, его воодушевленное вранье, вполне «шли» Хлестакову *Гоголя*, то в герое *Мережковского* вдруг проявилось качество, благодаря которому предмет, принимаемый нами не то за «мертвый сучок», не то за «увядший лист», зашевелившись как-то особенно, вдруг обнаружил характеристики ни «сучку», ни «листку» не свойственные:

Это освобождение от всех нравственных уз не превратится ли впоследствии в ницшеанское, карамазовское: «нет добра и зла, все позволено»? И здесь, и там – одно начало: крылья орла и крылья мошки борются с одними и теми же законами всемирного тяготения ⁶¹.

Тень Хлестакова устала притворяться, будто она и есть Хлестаков. Она *свободна*, она сама себе хозяйка, она пребывает в своем зазеркалье и ищет интересную для себя биографию. В самом деле: кому придет в голову сравнивать Хлестакова с Ницше и Иваном Карамазовым? А вот если сравнивать *их тени*, то будет уже совсем другое дело; разница между Ницше и Хлестаковым поубавится в силу полного неподчинения тени именно законам тяготения. Форма тени зависит от подсветки, от придаваемого ей *значения*... Тень, отбрасываемую заранее обезличенной клеточкой, читатель волен наделить любым значением, как, например, в данном случае, когда от Хлестакова ожидается значительность и трагичность даже не Ивана Карамазова, а самого Фридриха Ницше!.. Достаточно умело расставить свет и тень орла уменьшится до бесконечно малой («черт знает что»), а тень комара увеличится до тени орла («великана»)....На *тень* законы тяготения не распространяются...

Мережковский манипулирует *теньми* Хлестакова и Ницше, а не их живыми индивидуальностями... Что бы ни говорил Гоголь о фантазмагоричности Хлестакова, но в пьесе и намек нет на его грандиозность, на трагическую *катастрофичность* его сознания (Иван Карамазов).

Критик старается уверить нас в своей правоте, употребляя такие выражения, например, как «фатаморгана», «привидение», «мыльный пузырь» (последнее, впрочем, очень даже идет Хлестакову, другое дело, что Карамазов явно обиделся бы), тут

⁶¹ Там же, с.174

привлекаются в доказательство и Ницше, и Кириллов из «Бесов»,⁶² ничего не получается; Хлестаков в наших глазах и есть Хлестаков (мыльный пузырь); но что самое интересное, Мережковский, кажется, и сам подозревает, что это, возможно, *его собственные фантазии*, ибо в зрительской реакции не улавливает собственных тревожных настроений, в зрительском смехе не слышит ноток, подтверждающих *согласие* с критиком:

Зрители смеются и не понимают страшного в смешном, не чувствуют, что они, может быть, обмануты еще больше, чем глупые чиновники. Никто не видит, как растет за Хлестаковым исполинский призрак... , ...которого [собственные страсти] поддерживают... ...как великого сатану – мелкие черти...⁶³.

Вот момент, когда в сознании Мережковского мышь выросла размерами до самого Аполлона, стала больше, чем его пьедестал, потому что теперь уже *ее самое* поддерживают «мелкие черти»... Тень Аполлона принимает дьявольские формы прямо у нас на глазах. А зрители все хохочут, уже выглядят едва ли не глупее Держиморды со Сквозник-Дмухановским:

Если не зрители, то действующие лица чувствуют какую-то ошеломляющую сонную мглу, фантастическое марево черта⁶⁴.

Да откуда? Мы же видим, что Хлестаков не может обмануть зрителя и тот ничего особенно страшного за спиной у этого образа не видит. И когда критик увидел, что зритель ничего *такого* не видит, то тут же перешел на сторону облапошенных героев: мол, они не такие глупые, как нам показалось вначале, они понимают, что Хлестаков – чудовище...

А чудовищность Хлестакова выражалась в том, что он оказался в роли платья-вампира, того самого, которое высасывало сущность из жен Синей Бороды. Таков парадокс «Лейбница-Гоголя»: симулякр Хлестакова, насытившись сущностями Ницше, Карамазова, Кириллова, «жестокой и мудрой рукой» принялся потрошить самого Гоголя Николая Васильевича.

Писательский гений Гоголя интересен Мережковскому в гораздо меньшей степени, нежели *тень* от Гоголя, падавшая на

⁶² Там же, с.176-177

⁶³ Там же, с.177-178

⁶⁴ Там же, с.178

невидимые стены и как бы корчившая рожи, дразня всех и вся своим невообразимым нахальством, своей наглостью и уродством...

Мережковский:

«Ведь ты, братец, сам делаешься комическим лицом!» - говорит ему Погодин. – «Я именно комик, - соглашается Гоголь, - и вся моя фигура карикатурна». Чем пристальнее всматриваешься в него, тем это смешное становится более жутким, почти страшным, фантастическим. «Таинственный карла» прозвали его школьные товарищи в Нежине. «...Чудак он превеликий!» – восклицает один из его приятелей. «Чудак» – это слишком мало. Не «чудак», а скорее чудо или чудовище ⁶⁵.

Гоголь говорит «я комик», «моя фигура карикатурна», а Мережковский добавляет: страшна, фантастична. Приятель говорит «чудак», а Мережковский поправляет – нет, не чудак, - «чудовище».

«Это еще что такое, и откуда это?» – вот первое, что приходит в голову при взгляде на лицо Гоголя, среди обыкновенных, хотя бы и самых избранных, самых гениальных, но все же человеческих лиц, «птица», «карла», «демон», карикатура, призрак, что-то фантастическое, только не человек или, по крайней мере, не совсем человек ⁶⁶.

Удивительно звучит это «но все же *человеческих* лиц». Можно подумать, будто гении не люди, а какие-то демоны с *человеческими* лицами; и вот среди них именно Гоголь выделяется тем, что у него даже уж и лицо *нечеловеческое*.

Погодин с дружескою откровенностью называет Гоголя «отвратительнейшим существом». – «Вообще, в нем было что-то отгалкивающее», - замечает Сергей Аксаков ⁶⁷.

Одним словом, Мережковский делает все возможное, чтобы бедного Гоголя изобразить именно *мышью*, некоей полной противоположностью *Аполлону*... Едва уняв свое возбуждение от обильно приведенных примеров, Мережковский сообщает нам, что те же самые люди, которые так отрицательно отзывались о Гоголе, «с такою же искренностью считают его пророком, учителем, даже прямо «святым» и «мучеником»». ⁶⁸ Нам кажется, что разноречивые толки одних и тех же людей свидетельствуют о том, что среди них

⁶⁵ Там же, с.217-218

⁶⁶ Там же, с.218

⁶⁷ Там же, с.218

⁶⁸ Там же, с.219

царил культ Гоголя, царила идея возможности существования живого идеала, живой святости... Для них Гоголь был *символом* абсолюта, когда для себя он был просто Гоголем... Называя его всяческими именами, обожатели идола поступали так, как поступали их далекие предки, в случае неисполнения желания бросавшие своего идола в грязь...

Тут, пожалуй, на какой-то момент имеет смысл оторваться от Мережковского и сравнить его работу с докладом Валерия Брюсова, прочитанным в 1909 году. В этом докладе Брюсов много говорил о гиперболизме в характере Гоголя, о его органической неспособности остановить себя в чем бы то ни было. Он и в работе загнал себя до изнеможения; его требовательность к себе не знала границ, в результате чего он надорвался и физически и психически... Гоголь, по Брюсову, был безудержен как в желании покушать, так и в аскетизме, как в мечтательности, так и в мнительности; как в самоуничижении, так и в гордости... Дело не в том, прав был Брюсов или не прав (Розанов был от доклада в восторге, но много народу зал покинуло в негодовании), дело в том, что Брюсов ничего *мистического*, ничего *символически* значимого в этих качествах Гоголя увидеть не захотел... Таков уж был у человека характер и с этим ничего не поделаешь. Брюсов написал свой доклад не без влияния работы Мережковского, с которой явно полемизировал, демистифицируя образ писателя, созданный Мережковским.

Мережковский:

Беда его была в том, что он первый заболел новою, никому на Руси до тех пор неизвестною, страшною болезнью, слишком нам теперь, после Л.Толстого и Достоевского знакомою, - болезнью нашего религиозного *раздвоения*⁶⁹: «это раздвоение всю жизнь во мне было», говорит Достоевский: «я соединил в себе две природы», говорит Гоголь, определяя болезнь, которую в то время не только лечить, но и назвать не умели⁷⁰.

Здесь Мережковский говорит на свою любимую тему, говорит о своей теории святой плоти. По его мнению историческое христианство совершило трагическую ошибку, слишком увлекшись идеей бесплотной святости. Этой идее Мережковский противопоставил идею святой плоти (по сути своей совершенно

⁶⁹ Все курсивы в цитате – Мережковского.

⁷⁰ Там же, с.231

языческую). Вот если бы христианство отстаивало эту идею, то не было бы никакого раздвоения, не оскудели бы и храмы Господни...

Гоголь, с такою силою, как никто из людей современной Европы, почувствовал, что первая и последняя сущность христианства – не мрак, а свет, не отрицание, а утверждение мира, не распятие, а воскресение плоти, не бесплотная святость, а святая плоть⁷¹.

Мережковский, конечно, был прав, видя в гоголевском творчестве очень яркий и сильный элемент *язычества*... Отсюда и его интерес к Гоголю. С точки зрения православия Мережковский подрывал все основы христианства своей проповедью «святой плоти», ибо после тысячелетия христианской церкви на Руси какое же еще *освящение* могла получить «плоть», кроме как «христианского»? Говоря о возможности какого-то иного, более «совершенного» освящения Мережковский выступал в роли еретика, да к тому же, подающего свои еретические советы не «изнутри», а «снаружи» церкви...

Мережковский:

Он первый почувствовал «весеннее дыхание» самого древнего и нового из праздников христианства: «Праздник Светлого Воскресения воспряднуется как следует прежде у нас, нежели у других народов...»⁷².

Речь идет именно о Светлом Воскресении *плоти*, о высветлении ее высоким религиозным духом изнутри. Мережковский переживал точно такое же раздвоение как и Гоголь, ибо, с одной стороны, надеялся, что *мы будем первые*, а с другой, очень боялся, что все окажется наоборот, если и вообще окажется («Грядущий хам»). Вот он приводит следующие слова Гоголя:

«Знаю я твердо, что не один человек в России, хотя я его и не знаю, твердо верит тому и говорит: у нас прежде, нежели во всякой другой земле, воспряднуется Светлое Воскресение Христово!»⁷³.

Как-то Мережковский не обратил внимания на то, что эти слова плохо согласуются с другими словами Гоголя, цитируемыми почти на предыдущей странице:

⁷¹ Там же, с.247

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

...если бы я вам рассказал то, что я знаю, тогда бы помutilись ваши мысли, и вы подумали бы, как бы убежать из России. Но куда бежать? – вот вопрос ⁷⁴.

На самом-то деле «религиозное раздвоение» эвфемизм для таких понятий как «раскол», «ересь»... Мережковский изображает дело таким образом, будто вот и Гоголь хотел внести *раскол* в христианство, хотя ведь видно же, что Гоголь совсем не «раскольник».

Мережковский:

Он (читай – сам Мережковский – В.Д.) почувствовал до смертной боли и смертного ужаса, что христианство для современного человечества все еще остается чем-то сказанным, но не сделанным, обещанным, но не исполненным. «Церковь, - говорит он, - созданную для жизни, мы до сих пор не ввели в нашу жизнь... – «Христиане!.. Выгнали на улицу Христа, в лазареты и больницы, на место того, чтобы призвать его в дома, под родную крышу свою и думают, что они христиане» ⁷⁵.

Для Мережковского Гоголь – его единомышленник. В заключение своей (устаи Гоголя) филиппики по адресу исторического христианства, Мережковский делает следующее заключение:

Христианство сделалось безжизненным, бесплотным, бездейственным, а жизнь, плоть, действие – не-христианскими. Все современное европейское человечество раздирается этим противоречием ⁷⁶.

Как мы знаем, в конце девятнадцатого века человечество уже не «раздиралось», что, вероятно, тоже было предметом огорчения для критика, ибо нет никакого сомнения, что у него в запасниках лежало «платье» и для человечества тоже...

По Мережковскому, в отличие от Брюсова, причина гибели Гоголя не психологическая, а *метафизическая*. Психологическая причина означала бы, что враг Гоголя сидит где-то внутри него, и это его натура, ее болезненные проявления... Метафизическая же причина означает, что Гоголь подпал под влияние какой-то идеи,

⁷⁴ Там же, с.245

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же, с.244

которая овладела его душой целиком и полностью.⁷⁷ С точки зрения Мережковского Гоголь *отступил* перед бесом исторического христианства, перед этой зловещей *тенью* святой плоти, не устоял в борьбе, как бы сорвал с себя прекрасное муаровое платье, приготовленное для него историей...

Или Бог, или зверь, - но не Богочеловек. Вместо святой плоти – бесплотная святость. Дух есть отрицание плоти, Бог – отрицание мира. Не отрицание для утверждения, а голое отрицание. – «Вечная жизнь перед временной – то же, что *все* перед *ничто*»⁷⁸.

Мережковский не говорит прямо, но фразой «Или Бог, или зверь» недвусмысленно намекает на то, что потенциальный Богочеловек («Божественно мы сами») святой плоти предпочел бесплотную святость. Вот эта-то бесплотная святость и погубила Гоголя... Аполлон прямо на глазах превратился в *тень* и исчез...

Французские поэты знали, что стать Богочеловеком (Теургом) можно лишь при одном условии – принять субъективность своего преобразования, не возражать против того, что наше божественное Я это *наше* божественное Я. Русский символизм, в отличие от европейского, претендовал на нечто гораздо более сильное: русский символизм хотел влиять на исторический процесс. Отсюда и отношение к самой идее богочеловечества; отношение чрезвычайно серьезное, на уровне, можно сказать, религиозном: тема муссировалась и на политическом, и научном, и философском уровнях, не говоря уже об искусстве; и новое «христианство» Мережковского, бросившее вызов «историческому» христианству, было проявлением этого самого мессианизма. Философ хотел «надеть» на христианство красивое солнечное платье, пошитое из его интереснейших языческих фантазий, к тому же социально направленных против косной государственной структуры. Церковное христианство, в лице русских иерархов, только посмеивалось и тут Мережковский ничего поделать не мог. Жертвой своей попытки революционизировать христианство он делает Гоголя и его покровством *отцу Матвею* пугает читателя...

Неудавшегося Богочеловека увидел Мережковский и в Лермонтове, которого, так же как и Гоголя, поместил в свою

⁷⁷ Точно так же душой Раскольникова овладела *идея* в знаменитой теории Бахтина. Обратим внимание на сам термин «полифонизм». Полифонизм отражений, полифонизм зазеркалья...

⁷⁸ Там же, с.249

модель, и не удивительно, что в лучах этой модели высветилась фигура идентичная Гоголю; в фигуре этой мышь и Аполлон («человек или зверь») *сосуществовали*, но не слились в «Богочеловека».

Про Лермонтова говорится почти все то же самое, что и про Гоголя:

Самое «роковое», тяжелое в судьбе Лермонтова... бесконечное раздвоение, колебание воли, *смешение* добра и зла, света и тьмы ⁷⁹.

...в человеческом облике *не совсем человек*; существо иного порядка, иного измерения... ⁸⁰

Это сказано еще довольно мягко; вот выражения посильнее:

Звери слышат человеческий запах. Так люди слышат в Лермонтове запах *иной породы* ⁸¹.

Так же как и Гоголь, Лермонтов Мережковского и притягивает к себе и отталкивает. Для одних он нежный и добрый человек, для других (для Белинского, например) «Какой великий дух», но для многих нечто невообразимое в своей ужасности:

...ядовитая гадина, антихрист; или накидываются с яростью, чтобы загрызть, как собаки загрызают волка за то, что от него не собачий запах ⁸².

Даже Вл.Соловьев, уж на что добрый человек, и тот не принял Лермонтова, назвал его «сверхчеловеком» и: «...слово это, как свеча, вдруг поднесенная к лицу оборотня, осветило его» ⁸³.

И как в Гоголе жила великая религиозная правда, так она жила и в душе Лермонтова:

Источник Лермонтовского бунта – не эмпирический, а метафизический. ...уж из того, как Лермонтов начал свой бунт, видно, что

⁷⁹ Дмитрий Мережковский. *М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества*, в: Избранные статьи. Символизм, Гоголь, Лермонтов. München 1972, с.310

⁸⁰ Там же, с.306

⁸¹ Там же, с.310

⁸² Там же.

⁸³ Там же, с.298

есть в нем какая-то религиозная святыня, от которой не отречется бунтующий даже под угрозой вечной гибели...⁸⁴.

Тут опять противоречие, которое было свойственно и для рассуждений о Гоголе. Религиозное раздвоение *внутри* неразрушимой, нераздваиваемой религиозности. Если под угрозой *вечной гибели* человек не отречется от своего бунта, значит это бунт в пользу *религии*, бунт в сторону *той самой* святости, которая обусловлена признанием возможности *вечной гибели*...

Казалось бы, какого «гоголевского» мотива нет в работе о Лермонтове, так это мотива летаргии, какой-то упорной погружаемости *в сон*... Но похоже, что и этот мотив тоже есть:

Постоянно и упорно, безотвязно, почти до скуки, повторяет одни и те же образы в одних и тех же сочетаниях слов, как будто хочет он припомнить что-то и не может, и опять припоминает все яснее, яснее, пока не вспомнит окончательно, неотразимо, «незабвенно»⁸⁵.

Сказано очень точно и глубоко. Поэзия Лермонтова поражает обилием стихов, в которых кроме гладко выраженной общей традиции, как говорится, «ничего больше нет»... И вдруг... Поэт подобен Мнемозине из Оды Клоделя, которая казалось бы спит, ничего не говорит, глаза ее всегда закрыты, но она все запоминает, все слушает... Нельзя же приходить в экстаз от всякого воспоминания, но и пропустить ничего нельзя. Одним словом, в этих «припомнить», «вспомнит», «почти до скуки» вполне угадывается Мнемозина, неустанно занятая своей внутренней работой:

Ничего не творит, не сочиняет нового, будущего, а только повторяет, *вспоминает* прошлое, вечное. Другие художники, глядя на свое создание, чувствуют: это прекрасно, потому что этого еще никогда не было. – Лермонтов чувствует: это прекрасно, потому что это всегда было⁸⁶.

Особенно сильно мотив Мнемозины выражен в следующих строках (и Лермонтова и Мережковского):

⁸⁴ Там же, с.297

⁸⁵ Там же, с.304

⁸⁶ Там же.

Знает все, что будет во времени, потому что знает все, что было в вечности.

...много было взору моему
Доступно и понятно потому,
Что узами земными я не связан
И вечностью и званием *наказан*.

«Наказан» в жизни за преступления до жизни.

Как другие вспоминают прошлое, так он предчувствует или, вернее, тоже *вспоминает будущее* - словно снимает с него покровы, один за другим, - и оно просвечивает сквозь них ⁸⁷.

Мережковский увидел это качество в поэзии Лермонтова глазами своего *эона*, т.е. – своего внутреннего времени, своего интеллектуально-психологического цикла. Плотная масса предметов и обстоятельств (т.е. *плоть* мира) просвечивается насквозь *духом*, знанием, мыслью... Вот она – *святость плоти*...

Мережковскому, разумеется, и в голову не приходила мысль о родстве Лермонтова с Мнемозиной Клоделя; и уж, тем более, конечно же, ни о каком синебородом герое Мережковский и думать не смел, создавая портрет великого русского поэта. Но вот любопытный портретный штрих:

...он влюблен в природу, как десятилетний мальчик в девятилетнюю девочку «с глазами полными лазурного огня». «Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде голубого неба»⁸⁸.

Это легко перефразировать совершенно в духе Синеи Бороды Анри де Ренье: нет женского взора, которого я бы не забыл при виде голубого *платья*... И разве не грезы и вздохи графа Синяя Борода, созерцающего платя своих жен, видны и слышны вот в этих описаниях:

Влюбленный утес-великан плачет о тучке золотой. Одинокая сосна грустит о прекрасной пальме. И разделенные потоком скалы хотят обнять друг друга ⁸⁹.

Анри де Ренье:

⁸⁷ Там же, с.305

⁸⁸ Там же, с.306

⁸⁹ Там же, с.327

Лик невидимый! Я чеканил тебя в медалях
Из серебра нежного, как бледные зори,
Из золота знойного, как солнце,
Из меди суровой, как ночь...

Но, как мы помним, Синяя Борода и есть *Синяя Борода*; одним словом – злодей:

Вл.Соловьев не преувеличил, а скорее преуменьшил пошлость, «свинство» Лермонтова.

Чтобы в этом убедиться, стоит прочесть Записки Екатерины Александровны Хвостовой.

Лермонтов ухаживал за ней долго и упорно, довел ее до признания в любви, произнося кощунственно такие слова:

«Полюби меня и я буду верить в Бога... Ты одна можешь спасти мою душу...

...Он уговаривал меня на побег и тайный брак.»

Когда же убедился, что она готова на все, написал ей анонимное письмо, в котором говорил о себе самом:

«Поверьте, *он* недостоин вас. Для *него* нет ничего святого, *он* никого не любит. – Я ничего не имею против *него*, кроме презрения, которого *он* вполне заслуживает.»

Письмо перехватили родственники...»⁹⁰.

Когда же несчастная жертва столь циничной шутки, уже спустя какое-то время после пережитой ею драмы, встретила этого человека на балу, она задала ему вопрос, который, наверняка, жены Синей Бороды задавали графу перед своей смертью:

« - Ради Бога, скажите, за что вы сердитесь?

- Я вас больше не люблю, да кажется, никогда и не любил», ответил Лермонтов»⁹¹.

-

И сразу же после этой *чудовищной* сцены Мережковский приводит кое-что не менее интересное:

«Теперь я не пишу романов – я их переживаю», записывает он в дневнике. «Я на деле заготавливаю материалы для моих сочинений», сказал он однажды самой жертве.»⁹²

⁹⁰ Там же, с.300

⁹¹ Там же.

Макс Волошин о графе Синяя Борода:

Он убивает мудрой и жестокой рукой напрасных красавиц для того, чтобы в складках и аромате тканей, соприкасавшихся с их телом, навеки закрепить волнующие чары их чувственной прелести⁹².

Как говорил Станиславский: «Искусство требует жертв»...

Одним словом, западные авторы, которые любят говорить о влиянии европейского символизма на русскую культуру совершенно правы. А как же иначе? Но очевидно и другое: русская культура встретила французский символизм не с пустыми руками. Опыт русской интеллектуальной рефлексии был так богат и разнообразен, так сложен, так метафизически утончен, что французский символизм, встретившись на русской почве и с немецкой романтической иронией, и с классической немецкой философией и с неокантианством, дал совершенно поразительные всходы, преобразился в такие интеллектуальные пейзажи, в такие виды, в такие картины, в такое философско-поэтическое богатство, обозрение которого принципиально незаверσιμο...

Вот и теперь мы попробуем вернуться к еще одному штриху замечательной волошинской статьи - к курочке Рябе, а, точнее, к продукту ее неустанной заботы о своих хозяевах (старике и старухе) – к золотому яичку, отлично понимая, что этим возвращением совершенно не исчерпываем возможностей, заложенных в статье Макса Волошина.

По логике Волошина притча о золотом яичке очень уместна в разговоре о символизме и нам кажется, что Волошин тут абсолютно прав.

Из произведений утонченного французского символиста выясняется смысл старой русской присказки.

Когда человек спит, он может сознавать это и не может по собственному желанию нарушить действительность сна. Но достаточно пробежавшей мышке вильнуть хвостиком, и разбивается золотой сон...

...Священное царство Аполлона заключено вовсе не в золотом, а в простом яичке.

Пусть сны оканчиваются, пусть золотые яички ломаются, несокрушимая власть Аполлона таится в той творческой силе, что всегда

⁹² Там же.

⁹³ Максимилиан Волошин. *Аполлон и мышь*, с.110

дает новый росток; силе, которая клокочет и бьется в стройном согласии девяти муз ⁹⁴.

Волошин буквально настаивает на участии девяти муз в формировании эстетических творческих энергий:

О, творческое присутствие! ничто не могло бы возникнуть, если бы вас не было девять! ⁹⁵.

Итак, девять муз отождествляются Волошиным с курочками рябами. Главное не золотые яички, которые они иногда сносят (творческие шедевры), а клокотание и биение в *стройном их согласии*, чистая творческая энергия.

Как стройное согласие муз сочетается с их же клокотанием и биением, так простое яичко выступает в полном союзе с золотым. Но только в полном ли? Что значит фраза «пусть золотые яички ломаются»? А какая кому польза от этих поломок?

Смутно ощущая некую вину перед бедным золотым яичком, автор пишет:

Нет сомнения, что золотое яичко, снесенное рябою курочкой – это чудо, это божественный дар. Оно прекрасно, но мертво и бесплодно. Новая жизнь из него возникнуть не может. Оно должно быть разбито хвостиком пробегающей мышки для того, чтобы превратиться в безвозвратное воспоминание, в творческую грусть, лежащую на дне Аполлинийского искусства. ⁹⁶.

Хорошо чудо, хорош божественный дар, если о нем говорится «мертво» и «бесплодно». Что же тут божественного? В чем, собственно, *чудо*? Тут что-то недоношенное, какая-то явная неудача... И почему мышь *должна была* разбить это яичко? Чтобы нам потом творчески грустить по чему-то такому, что мертво и бесплодно? Читатель, наверное, заметил, до какой степени тотально присутствие Синеи Бороды на страницах русских текстов?

⁹⁴ Там же, с.111-112. Любопытно заметить, что и в работе о Гоголе, и в работе о Лермонтове Мережковский поминает Аполлона. В работе о Гоголе есть такие слова:

«...с мнением русских Ферситов – Полевых, Сенковских, Булгаринных - почти совпадает и мнение Аполлона, вождя русских муз: «у Гоголя много таланта, - сказал однажды Николай I, - но я не прощаю ему выражения и обороты слишком грубые и низкие» (с. 233).

⁹⁵ Там же, с.112

⁹⁶ Там же, с.112

Между тем простое яичко – это вечное возвращение жизни, неиссякаемый источник возрождений, преходящий знак того яйца, из которого до временно возникает все сущее⁹⁷.

Волошин и не заметил, как, из самых лучших побуждений, у него простое яичко превратилось в грозную *тьень*, в фантазмагорию... Оно стало «неиссякаемым источником возрождений», символом «мирового яйца»... Дело в том, что при этом куда-то подевалась курочка Ряба, да, к тому же, помнится, что дедка и бабка колотили «неиссякаемым источником возрождений» в надежде, что его можно будет *съесть*... Гимн простому яйцу, собственно говоря, это гимн святой плоти. А золотое яйцо это гимн мертвому и ненужному искусству, бесплотной святости, чтобы было о чем погрузиться потом, когда мыши в доме угомонятся и можно будет нормально покушать...

Мережковский о Гоголе:

Равновесие Пушкина нарушено в Гоголе; лад Пушкина становится разладом в Гоголе. Это - одно из величайших нарушений равновесия, которые когда-либо происходили в душе человеческой. Здание дало трещину в главном своде, поколебалось до последних основ своих и упало, и «было падение дома того великое»⁹⁸.

Этого и следовало ожидать. Теперь уже *весь Гоголь* – не только частное лицо, но и *художник* корчится и кривляется на стене; это тень великого Пушкина... Это что-то бесплодное и мертвое, мышинное, предмет аполлинической грусти...

В этом-то неравновесии двух первоначальных начал – языческого и христианского, плотского и духовного, реального и мистического – заключается вся не только творческая, созерцательная, но и жизненная религиозная судьба Гоголя⁹⁹.

Строго говоря, Мережковский должен был сказать так: «В этом-то *крушении* двух первоначальных начал...». Но он выразился мягче: «неравновесии»... Чувствовал критик, что на самом-то деле, никакого «крушения» не было, не было и «неравновесия», а было

⁹⁷ Там же, с.112

⁹⁸ Там же, с.217

⁹⁹ Там же, с.217

именно «равновесие» - с одной стороны - триумф гения; с другой – глубокая драма сложной личности.

Остановимся на предложенной критиком дихотомии. Он говорит, что язычество и христианство два первоначальных начала. А куда делись «начала», которые были или раньше того и другого, или позже, но не менее сложные и громадные по своему значению? И, во-первых, уж если говорить о «первозданности», то, чисто хронологически, язычество будет «первозданнее», а тем более в свете мироздания критика, который явно ностальгирует (творчески грустит) по «святой плоти». Приписав христианству неиспользованную им возможность чисто языческого *освящения плоти*, критик пришел к несколько неожиданному результату: в роли *тени*, поглотившей «оригинал», у него выступает – христианство.

Дихотомия плотского и духовного, реального и мистического, скорее всего, сопутствовала человечеству всегда – и до возникновения христианства, и после, и параллельно с этим возникновением... Короче говоря, Пушкин, судя по всему, был «яснее» Гоголя, но мы уверены, что если бы критик и на него начал примерять платья из своего таинственного гардероба, то и там возникли бы сложности... Это вечные дихотомии, и тут не то что Пушкин, но даже Лейбниц с Гоголем не в силах помочь человечеству...

Гоголь не сознавал с ясностью (и в этом недостатке сознания заключается главная причина его гибели), только смутно прозревал в искусстве начало религии, начало святой плоти.

Но этого-то и не мог понять о. Матвей, который так же, как все стоявшие за ним века, подменил святую плоть бесплотной святостью¹⁰⁰.

Ах, вот оно что! Значит уже с самого начала Мережковский целился в Гоголя-художника... Знал критик, что его фантазмагоричный Хлестаков не столько творение Гоголя, сколько, им, критиком, мастерски дописанное полотно этого «таинственного карлы».

Мережковский говорил, что Гоголя разрывали между собой славянофилы и западники. Он не заметил, что тоже ухватился за кафтан великого писателя и тянул его в *свою* сторону, в сторону «святой плоти», в сторону Богочеловечества, «*нового* христианского сознания». Бедный Гоголь! Западники и славянофилы с востока и запада, отец же Матвей и критик Мережковский с севера и юга...

¹⁰⁰ Там же, с.269

Ну кто же такое выдержит?

Блок о книгах Мережковского:

Открыв и перелистав их, можно прийти в смятение, в ужас, даже – в негодование. «Бог, Бог, Бог, Христос, Христос, Христос», положительно нет страницы без этих Имен, именно *Имен*, не с большой, а с огромной буквы написанных – такой огромной, что она всегда заслоняет, на все бросает свою крестообразную тень, точно вывеска «Какао» или «Угрин» на загородном, и без нее мертвом, поле, над «холодными волнами» Финского залива, и без нее мертвого ¹⁰¹.

Волошин золотое яичко спутал с золотой *курочкой*, с позолоченным идиолом. Золотой идол не смог бы снести *никакого* яйца; это была бы курочка Ряба, покрытая позолотой, то есть медаль, созданная нежной и трепетной рукой Анри де Ренье, или золотое платье, под которым задыхалась бы реальная курочка ... Золотое яичко было чудом, которое требовало к себе строго определенного отношения: бережности и восхищения... Потому-то оно и *разбилось*, что было живое; оно было золотым, как лебедь Андерсена был именно *лебедем* по отношению к *уткам*...

И Гоголя и Лермонтова Мережковский «сбросил со стола» в надежде посмотреть, уцелеют ли, не разобьются ли... Разбились, не уцелели, по полу растеклась огромная железная надпись – Угрин...

Во время своего эксперимента критик не обратил внимания на муз, kloчущих и бьющихся «в строгой согласованности»... Если бы он присмотрелся к их *нечеловеческим* лицам, то они, пусть смутно, но кое-кого ему бы напомнили...

Более того, критик непременно бы поразился не только глубине и бессмертной силе выражения этих лиц, но и их *чисто человеческой* красоте...

¹⁰¹ Александр Блок. *Мережковский*, в: *Собр. Соч. в восьми томах*, т.5. Москва-Ленинград 1962, с.360

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

*Проблемой нашей поэзии мне представляется соединение существенно
современного с существенно античным...*

Фр. Шлегель

УТРО СИМВОЛИЗМА

Символист: ...Поэзия, вообще искусство - от века символичны. ...Символическая школа только осознала этот извечный принцип всякой поэзии, всякого искусства. И если вы хотите творить создания художественные, вы должны быть символистами...

...Футурист: Что вы мне затвердили: «символизм» да «символизм». Сами же вы говорили, что символисты были до «символизма»! Вы так расширили это понятие, что в него, как в бездну, все проваливается. И Эсхил у вас символист, и Блок символист. Однако есть же разница между Эсхилом и Блоком. Вот это-то, что составляет разницу, и было настоящим лицом вашего символизма ¹.

Брюсовский символист прав: в символизме искусство осознало символистскую свою природу. Проблема в том, что этой формулой мы не можем удовлетвориться и неудовлетворительность этой формулы чувствует сам Брюсов - выдающийся практик и теоретик движения. Совершенно очевидно, что в символизме искусство поставлено к своей собственной природе в какое-то особое отношение, если можно так выразиться, - *дополнительное* к тому, о котором говорит Брюсов. Не будем гадать, почему он ничего не сказал об открытой им *недоопределенности*, но можно смело утверждать, что эта тема могла бы изрядно усилить его позицию в нафантазированном им споре.

Мы уже говорили, что символизм не хочет быть «мостом», он хочет быть водой, под этим мостом протекающей, он хочет быть туманным, неопределенным. Символизм есть онтологизация неопределимого. Не знаковое его выражение, а именно онтологизация, признание туманности и неопределенности как абсолютно реального бытия; как равноправного пространству-времени измерения.

В своей «Истории античной эстетики» А.Ф.Лосев пишет:

Так, Симпликий связывает символизацию с гносеологией, ибо символизация создает упорядоченную систему, наложенную на

¹ Валерий Брюсов. *Здравого смысла тартарары*, в: Собр.соч. в семи томах, т. VI. Москва 1973-1975, с.419-420. В дальнейшем все цитаты из стихов Брюсова - тт. 1 и 3 настоящего издания.

бесконечность мировых отношений и переводящую всю ее смутную неясность на язык точных логических категорий².

Смутная неясность против упорядоченности; против *системы*. У «смутной неясности» в этой борьбе был только один шанс на выживание: заставить уважать себя в качестве именно *системы*. С одной стороны - бесконечность мировых отношений как заведомый залог неясности; с другой - точные логические категории, то есть *конечность* мировых отношений. Обе системы имеют равное право на существование. Конечно же, очевидно, что русский символизм - против симпликиева символизма. Но не стоит и упрощать картину. Движение от аполлоновского начала в сторону дионисийского еще не означает движения в сторону хаоса. В мире дионисийства царит своя логика, суть которой заключается в том, что бесконечность мировых отношений надо принимать такой, какая она есть, а не накладывать на нее кристаллическую решетку из точных логических категорий. Собственно, кристаллическая решетка (архетипы) неизбежна, но это не будут «логические категории», это будет образная система (мифы), с помощью которой можно ориентироваться (можно выжить) в мире бесконечного, не сводя его к нескольким абстрактным истинам (к «категориям»).

Андрей Белый:

...и когда доктор говорит о том, что я нервный и что от меня надо отнять сказки, я чувствую, что спасительную соломинку игры в образы отнимают извне от меня, и я без нее кинут в бездну невнятицы...³

Сказки - те же мифы; архетип не накладывается на реальность, а вырастает из нее, образуется ею. Символ Симпликия генетически связан с мифом, с архетипом, но, пережив «гносеологическую» мутацию, становится «научной категорией». В русском символизме симпликиевский (аполлоновский, «гносеологический») символ движется в сторону дионисиевского, до-гносеологического своего состояния, в сторону архетипа, спонтанно зарожденного мифа, в котором бесформенность бесчисленных отношений уже достигает некоторой упорядоченности, но еще сохраняет аромат своей реально осязаемой бесконечности. Здесь мы говорим об *образе* Пастернака, о «третьем» Белого, о друидовой роще Мандельштама, о лиловых мирах Блока... Вспомним цветаевское: «не человек, а человеческий раствор»; это юнговский архетип как *самовыявление* (самопроявление) сущности. Бергсон

² Алексей Лосев, *История Античной Эстетики. кн. II*. Москва 1994, с.483

³ Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.8

совершенно прав: никакому логическому рассуждению окончательно не «подлезть» под пространство-время, мы вынуждены прибегать к логическим *категориям*, к измерительному аппарату, невольно искажающим подлинную реальность. Теперь уточним: как бы глубоко ни двигалась мысль исследователя в глубину явления, оно всегда будет распадаться на «кристаллическую решетку» и не схваченную ею «жидкость» (конечность - бесконечность). Ничего нового в этой истине нет, это кантовская «вещь в себе», бесконечной туманностью окружающая «явление». Говоря о символе, мы, видимо, говорим именно об этой структуре: о движении от бесформенного к форме, от, так сказать, дионисийского к аполлоновскому началу. В данном случае важно другое: *символизм* останавливает эту инерцию, он хочет обратить движение вспять: не от тайны к явлению, не от духа музыки к трагедии, а наоборот: от трагедии к духу музыки. Символизм, это - не рождение трагедии из духа музыки, а наоборот - рождение духа музыки *из трагедии*; растворение трагедии в духе музыки, ее возвращение в свое дотрагическое состояние, ее рождение *назад*... Превращение всадника в гранит, в звуковой мешок, в сурдинку на цоколе...

Лосев:

Тесихий и в самом «символе» и в родственных ему словах подчеркивает именно совместность и объединенность двух начал наравне со свидетельством или знаком этого единения⁴.

Судя по всему, Тесихий хочет полной ясности; хочет полного представления о каждом из соединяющихся моментов; здесь он выражает интересы «гносеологии»: ему нужно «свидетельство или знак единения». И знак, и свидетельство возможны, но доверять им до конца абсолютно невозможно. Об этом *наш* символизм... Корни этого *нашего* символизма лежат в глубокой древности:

«Большой Этимологик» производит слово *символ* от глаголов, указывающих на совпадение и случайную встречу. Символы стоят в этом словаре в одном ряду со «знаками», «чудесами», «предсказаниями» и «гаданиями по пищам»⁵.

Благодаря фундаментальному труду Лосева у нас есть возможность сказать, что уже с давних времен «символ» представляет собой такое поле познания, в котором туманное и определенное пребывают в состоянии единоборства; каждое с переменным успехом борется за превосходство своих прав. Если от «Большого Этимологика»

⁴ Алексей Лосев. *История Античной Эстетики*, с.464

⁵ Там же.

мы обратимся к русскому символизму, то увидим, что он весь основан на огромном почтении к элементу случайности, к элементу томящей непредсказуемости. И разве писал бы Бахтин о свободе героев от автора, если бы не опирался на идею свободы самой свободы от детерминированности бытием (Бердяев)? А предсказания Блока⁶ и пророческая чувствительность Белого (Валентинов)?.. Символ, это такая духовная среда, такое энергетическое поле, которое само по себе как бы пусто, оно подобно вакууму, но в сферу которого сознание упорно стремится, потому что в этом поле оно встречается со своими собственными границами, как бы наталкивается на самое себя. Смысл движется в сторону собственной «неописуемости», хочет встретиться с собой как невнятицей, упорно настаивает на своей летаргической, сновидческой основе, туманная аура которой помогла бы смыслу, как ему кажется, себя найти.

Когда Пиндар говорит, что никто из живущих на земле не получил еще от богов достоверного символа о будущем и ум людей слеп к предстоящему..., он имеет в виду проявление божественной воли в таинственных знаменьях, так и не раскрытых слабым человеческим разумением. Эта неспособность смертных прочитать в осязаемых символах имматериальную мысль божества приводит к разрыву настоящего и будущего, подтверждает традиционную ограниченность человеческого знания, установленную искони⁷.

Смертные никогда не согласятся с тем, что они не могут «прочитать в осязаемых символах имматериальную мысль божества»; конечно, есть сколько угодно «смертных», которые не будут спорить с богами, но есть и много таких, которые всегда будут упорно «подлезать» (Бергсон) под пространство-время. Символизм это сфера, где человеческое знание, зная о своей «ограниченности», одержимо идеей постичь *бесконечное*... Отсюда и разница между «символом» как «знаком», обозначением известного, и символом как «образом» («архетипом?»), обозначением реальности, в которой известное и неизвестное сливаются.

⁶ «Конечно, нам, пережившим революцию и испытавшим на себе ее горькие результаты, легко судить и критиковать ошибки тех, кто ей способствовал, но тогда ничего не было видно, лишь розовый туман. Правда, провидец Александр Блок вещал в своих статьях... о грядущем хаосе: «Все на этой равнине еще спит, а когда двинется - все как есть пойдет, пойдут мужики, пойдут рощи по склонам и церкви, воплощенные Богородицы, пойдут с холмов, и озера выступят из берегов, и реки обратятся вспять, и пойдет вся земля». Но кто же принимал серьезно слова поэта, к тому же символиста?» (З.Жемчужная. *Пути изгнания*. Эрмитаж, 1987, с.59).

⁷ Алексей Лосев, *История Античной Эстетики* с.467

Оказавшись в пространстве «имматериальной мысли божества», сознание смертного теряет опору и начинает «плыть» (тут можно употребить более грубый термин: «кувыркаться», но от этой грубости мы воздержимся, хотя выражение сразу же возвращает нас к пассажам Голосовкера о кантовских антиномиях и зазеркалье русского символизма).

Да и сам он [Гермес] ...недаром получает от Аполлона название *symbolos* (м.р.) –«посредник», то есть тот, кто осуществляет встречу между богами и людьми..., тот, кто близок в равной мере двум мирам, земному и божественному. Нелишне вспомнить, что Гермес является также посредником между живыми и мертвыми, так что принцип соединения, встречи уже заложен в нем самом. Этот момент взаимной встречи в символе, исконный для глагола *symbolo*, постоянен во всех случаях употребления этого глагола у Гомера...⁸

Боги и люди; земное и божественное; живые и мертвые. В символе стремится соединиться *несоединимое*...

Из текстов Плутарха видно, как устойчиво и традиционно сохраняется в символе самое древнее, исконное значение соединения, встречи двух начал. ...Оба начала соединяются, заменяют одно другое, но здесь еще пока не дано того третьего, той особой целостности, которая нуждается в толковании и догадках, так как в ней уже рождается особая предметность, не видимая и сразу заметная, а требующая размышления и анализа⁹.

Андрей Белый:

...символ - это третье; построив его, я преодолеваю два мира...; оба мира недействительны; есть *третий мир*...¹⁰

И для постижения этого мира требуется «размышление и анализ».

В символе совмещаются явление и его сущность. Именно поэтому философы познают мир не иначе как в символах...¹¹.

Не только философы, но и художники-символисты. Читатель, принципиально чуждый этой идее, совершенно не понимает, с какой это

⁸ Там же, с.466 Ср.это место с П.Флоренским: «Символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю.». *У водоразделов мысли*, с.263

⁹ Там же, с.474-475

¹⁰ Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.8

¹¹ Алексей Лосев. *История Античной Эстетики*, с.475

статьи он должен вместе с поэтом переместиться в реальность, где конкретное в то же самое время является абстрактным и наоборот. К чему все это?

Н.Валентинов:

Если кто скажет, что понимает этот коктейль слов, я низко склоняюсь перед ним. Такой человек будет уникал. Когда появилась статья «Эмблематика смысла», ее никто не понял¹².

Лосев:

И судить о внутренней, глубокой сущности предмета надо по внешнему ее проявлению. Но для этого требуется определенная прозорливость. Человек, который ничего не видит в простейших жизненных актах - ходьбе, еде, сне, питье («по ним меня суди, если можешь», - говорит Эпиктет) - и не замечает «прекрасной меди Гефеста» в предмете изваяния - такой человек глуп, слеп и глух...¹³.

Пример Эпиктета с медью Гефеста поразительно напоминает пример Мандельштама со всадником, высеченным из гранита. Действительно, совершенно эпиктетовская модель: всадник это «предмет изваяния», а гранит это «медь Гефеста». Вопрос, по Мандельштаму, заключается в следующем: чему посвящен этот памятник: меди Гефеста, или собственно всаднику? Если «меди Гефеста», то созерцателю, конечно же, нужна «прозорливость». (Вспомним Д.Бурлюка с его идеей, что для людей, не желающих менять свои взгляды, современное искусство будет «фатально непонятно»).

Мандельштам:

Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку¹⁴.

Смысл, торчащий «в разные стороны», это тоже «медь Гефеста»; это тот музыкальный фон, вне которого немислим предмет изображения, если сам этот предмет мыслится как *символ*, то есть - как предмет плюс *его бытие...*

Блок:

Реальность, описанная мною, - единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет «нет», мы остаемся просто «так себе декадентами»,

¹² Николай Валентинов. *Два года с символистами...*, с.132

¹³ Алексей Лосев. *История Античной Эстетики*, с.476

¹⁴ Осип Мандельштам. *Разговор о Данте*, с.223

сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали ¹⁵.

Н.Валентинов:

Сергей Соловьев первый пустил в оборот словечко «невнятица», назвав именно Блока «чревоушателем невнятиц»... ..Фабрикуя теургическую теорию символизма, Блок так и поступает: у него слова при полном отсутствии каких либо более или менее ясных понятий. Он заменяет их «лиловыми мирами», «помрачением золота», «синими призраками» и т.д. ¹⁶.

Блок не фабриковал теорию символизма, он был символистом и именно отсюда его «лиловые миры», «помрачение золота» и «синие призраки»: это таяние предметности, движение понятия в сторону «невнятицы», в сторону «вещи в себе». Символ как таковой означает поле, в котором предмет не стоит на месте, он движется в сторону смутной бесконечности, где вполне может стать «синим призраком», для такой ситуации это нормально.

Белый:

То, что я описываю схематично, - нерв моих детских игр; нечто, имманентное моему сознанию; взрослые... облепляют его извне поданными предметами и разъяснениями о них, не открывающими мне ничего о моих внутреннейших движениях детской души... ..и «я» в особой, лишь мне ведомой игре, выплывает в то, что уже ни внутри, ни снаружи: таков в позднейшем открытии мне мир символов...¹⁷.

Бердяев:

А.Богданов был очень хороший человек..., но по типу своему совершенно мне чуждый. В то время меня уже считали «идеалистом», проникнутым метафизическими исканиями. Для А.Богданова это было совершенно ненормальным явлением... ..Выяснилось, что склонность к идеализму и метафизике он считает признаком начинающегося психического расстройства, и он хотел определить, как далеко это у меня зашло ¹⁸.

Ниже мы приведем слова Давида Бурлюка, обращенные им к аудитории, в которой теоретически мог оказаться и Богданов. Если бы

¹⁵ Александр Блок. *О современном состоянии...*, с.332

¹⁶ Николай Валентинов. *Два года с символистами...*, с.137

¹⁷ Андрей Белый. *Почему я стал символистом...*, с.8

¹⁸ Николай Бердяев. *Самопознание. Опыт философской автобиографии*. Москва 1991, с.128-129

он там оказался, то, конечно, и Бурлюка отнес бы к разряду психически ненормальных:

Давид Бурлюк:

Но ведь Рафаэль занимался искусством, а искусство - вещь спорная, условная и жестокая. Рафаэль был одержим религиозными чувствами и делал картины для Ватикана. Четыреста лет тому назад разрешалось быть Рафаэлем и Леонардо да Винчи... ..Теперь, ныне, сегодня, сейчас перед вами, современниками, выступают ваши апостолы, ваши поэты, ваши футуристы, воспевающие культуру городов, мировую динамику... ..И мы полагаем, что вы должны требовать от искусства смелого отражения действительности. А когда мы даем вам не Рафаэля, а динамическое построение картины, невиданную композицию красочных линий, сдвиги и разложение плоскостей... вы заявляете, что футуристические картины малопонятны.¹⁹

Сдвиги и разложение плоскостей есть растворение мира вещей в их собственном (или уже «несобственном») бытии... Их пребывание в мире *символа*, т.е. – непринадлежности самим себе.

Лосев:

...признак, знак, символ... иной раз заменяли друг друга, соседствовали и объединялись в одно, пока наконец поздняя античность не поняла в символе его первичную элементарную модель двух встречающихся начал как рождение того единства, которое уже ничего общего не имеет с тем, что его породило, совершенно лишено всякого намека на примитивную знаковую и поэтому требует огромного мыслительного усилия для понимания всей бесконечной глубины символа²⁰.

Эта та самая мысль, которую выразил Бурлюк, упрекая слушателей в том, что сдвинутые плоскости их мало волнуют. Все дело еще и в том, что тут проблема с «мыслительным усилием». Видимо, нужна еще и добрая воля, какой-то внутренний интерес. Высокий интеллект Н.Валентинова, например, его необыкновенная талантливость, острый и глубокий ум абсолютно бесспорны, но интересы этого высокого интеллекта были чрезвычайно далеки от декадентской практики символистов.

В плоском и трезвом мире, лишенном сущностной реальности мифа, неоплатоники искали новые ценности, пытались то реставрировать этот ушедший в прошлое миф, то заново его понять, увлекаясь экзегетикой и интерпретаторством²¹.

¹⁹ Бенедикт Лифшиц. *Гилея*, в: *Русский футуризм*, с.358

²⁰ Алексей Лосев. *История античной эстетики*, с.475

²¹ Там же, с.277

Вот такой «эзегетикой и интерпретаторством» были лиловые миры Блока и сдвинутые плоскости Бурлюка. Валентинову же весь этот символистский «сумбур» был чужд *психологически*.

Лосев:

Плотин в рассуждениях о трех ипостасях использует гесиодовский миф об Уране, которого оскопил Кронос, и о Зевсе, низвергнувшем своего отца ради создания нового поколения богов. Мировая душа есть ни что иное как Афродита, роль которой проявляется в мифе об Эросе и Психее...²².

Чем же тут Плотин не наш Владимир Соловьев с его «вечной женственностью», с его Девой Радужных Ворот? И чем же не «Плотин» наш Александр Блок, когда говорит:

Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мной возникло, наконец, то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: «красавица кукла, синий призрак, земное чудо».

Если бы наш Н.Валентинов был современником Плотина, он тоже мог бы сказать этому философу о его «мировой душе, которая есть Афродита», что вся эта теория подобна докладу Блока «О современном состоянии русского символизма», и что напрасно его поклонники видят «в этой вымученной дешевой словесности свидетельство о приобщении *Плотина* к мирам иным и обладании им «тайного знания».

Доклад Блока переполнен всякими мистическими штучками, а между тем, в это время Блок был дальше, чем когда либо, от всякой мистики²³.

Но Блок, как и Плотин, жил сразу в двух бесконечно далеких один от другого мирах: в «плоском и трезвом» мире «обстания», так называемой мировой истории и в мире *символа* одновременно. Одним словом, если бы нам довелось жить с Плотиним в одно время, мы сказали бы ему, что для нас он не «психически больной», как Бердяев для Богданова, не «чревоушитель невянтиц», а «Орфей, который спускается в Ад»...

Учитель Порфирия Плотин уже превратил миф в чистейшее иносказание. Однако он не осмелился назвать его символом. И мы ни разу не встречаем у Плотина этот символ. Порфирий же вполне сознательно расценил в мифе объективный факт действительности и воображение,

²² Там же, с.477

²³ Николай Валентинов. *Два года с символистами*, с.133

объединил их в неразложимое единство и назвал эту неразложимую единицу символом ²⁴.

Вот и ответ Валентинову: есть объективный факт действительности («плоская и трезвая» реальность), а есть мистический мир «символа»; оба бесконечно далеки один от другого, и оба составляют неразрывное единство. Примерно то же можно сказать и о трагедии: греческие трагики превратили миф («историю») в чистейшее иносказание, объединив в неразложимое единство правду и вымысел, субъективное и объективное, фантастическое и реальное. Уже сам по себе термин «трагедия» означал конец термина «миф», скорее всего, тут уместен термин «символ»: сознательный уход от ясности и определенности мифа к неразрешимым (трагическим) туманностям реальности, в которой встречаются (сталкиваются) вчерашний день и сегодняшний, земное и божественное, любовь и ненависть, счастье и несчастье...

После Порфирия символ вполне прочно и повсеместно входит в обычную неоплатоническую терминологию ²⁵.

Очень важно для нас, как понимался символ Олимпиодором:

Символ, по Олимпиодору, не имеет ничего общего с внешней знаковой стороной. Символично - значит глубоко, существенно, реально, переживаемо, истинно ²⁶.

То есть *так* глубоко, *так* существенно (*сущностно*), *так* реально, *так* переживаемо и до такой степени *истинно*, что из трезвой *плоскости* мира «обыкновенного» это новое измерение не может не показаться если не безумным, то каким-то странным.

Итак, Дамаский начисто отделяет символы от текучего бытия и материального сущего, приобщая их к миру идей, обозначить которые не в силах обычное человеческое слово. Этим самым Дамаский утверждает тот теургический и мистический характер символа, который изначально был придан ему пифагорейским учением. ...Дамаский ..., вне всякого сомнения, отождествляет символ и божественный принцип, а значит, признает возможность для бесконечного толкования и познания символа, не изреченного в человеческих пределах ²⁷.

²⁴ Там же, с.480

²⁵ Там же.

²⁶ Там же, с.481

²⁷ Там же, с.482

Как видим, нашим символистам не о чем было волноваться. Они знали, что их символизм имеет глубочайшие корни в *глубине* времен, в истории культуры.

Знаменитый комментатор Аристотеля Симпликий не отстаёт от Дамаския, полагая, что древние скрывали мудрость посредством символов «как нечто неизреченнейшее». В этом же духе он толкует и «неясность» великого философа как нарочитое употребление им символов, требующих напряжения, догадки, сметливости, которые заостряют ум и помогают искусно проникнуть в эту заведомо созданную темноту²⁸.

Если *ученый* Аристотель позволял себе быть неясным во имя «заведомо создаваемой темноты», то что говорить о *поэтах*?

Лосев:

Беспредельное немислимо для восприятия человека - вот почему Аристотель все многообразие мира умело «возвел к десяти логическим категориям и собрал «все сущности в одну высшую сущность». Эти десять родов как раз и являются символом высшей сущности, которая, в свою очередь, есть их субстанция или «опора при мышлении»²⁹.

В качестве символа эти логические категории как удаляются от субстанции (дабы подчеркнуть свою от нее независимость), так и устремляются к ней, иначе, какая же это «субстанция»? Символ есть двунаправленность движения, принципиальная его инверсивность. Обратимость Манделъштама, таким образом, есть самый *корень* символизма, самая его сущность.

...Симпликий связывает символизацию с гносеологией, ибо символизация создает упорядоченную систему, наложенную на бесконечность мировых отношений и переводящую всю ее смутную неясность на язык точных логических категорий³⁰.

Как мы помним, наш Манделъштам поступал наоборот: своим рассуждением о всаднике он предлагал не бесконечность мировых отношений переводить на точный язык логики, а точную логику, на язык «смутной неясности» мировых отношений.

«Неизреченность» и «прозрачность», «таинственность» и «свет» оказываются у неоплатоников в равной мере присущими символам. Однако эта светоносность, характерная для божественных символических потенций, обращена к человеку своей загадочной и смутной

²⁸ Там же, с.483

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, с.483

невывразимостью. Заслуга истинного философа заключается как раз в том, по словам Симпликия... , чтобы заострить свой ум, пробираясь сквозь эту «неясность» слова, и понять ее «более искусным образом», пользуясь «сметливостью своего ума»³¹.

Мандельштам говорил В.Рожественскому: «лучшие слова в стихотворении не произнесены. Их нужно найти тому, кто вас слушает»³². А для этого надо иметь ум, которому бы нравилось развивать свою сметливость. Лишенный стремления к собственному заострению, ум довольствуется бытием плоским и трезвым. Ум же *заостренный*, не довольствуясь этим бытием, постоянно выходит за его пределы, вызывая раздражение «удовлетворенного сознания», ибо таковому кажется, что заостренный ум в хорошо обжитом, таком привычном и плоском бытии прокалывает дырки. Но у Симпликия есть и еще кое-что очень интересное и для нас ценное. Это его рассуждения о светоносности характера божественных символических потенций. Ведь это же то, что Вячеслав Иванов именовал эпифанией. Собственно, каждого эстетически развитого человека можно определить как «эпифаника». Эпифания это такая аура вокруг формы, которая видна только *посвященному*...

Его (Аристотеля-В.Д.) учение о том, что подлинное искусство изображает не то, что есть, а то, что еще только собирается стать и появиться, указывает на рождение совсем новой эстетической идеи. Искусство не говорит ни да, ни нет, оно всегда в возможности, оно обращено к будущему, и в художественном образе скрыто бесконечное разнообразие³³.

Можно подумать, будто здесь Аристотель цитирует футуриста Давида Бурлюка. А если не Бурлюка, то Мандельштама:

Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл³⁴.

Кроме Аристотеля за плечами у художников еще и Прокл:

Собственно говоря, Прокл в «символической поэзии» утверждает не искусство формы, восхищающее своим внешним уподоблением природе, а искусство идеи, которое, в представлении неоплатоников, есть

³¹ Там же, с.486-487

³² О.П.Смола. *Заметки к теме «Мандельштам и революция»*, в: *Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама*. Воронеж 1990, с.510

³³ Алексей Лосев. *История античной эстетики*, с.488

³⁴ Осип Мандельштам. *Слово и культура*, с.169

эманация божественных потенций, явленная в облики словесных таинственных символов³⁵.

И вот тут впору заметить, что все эти божественные *потенции*, намерения самого Бога, возможную форму которых искусству дано предугадать, таят в себе немалую опасность. Художник (или философ), погружаясь в невидимое царство *возможности*, в царство *сущности*, потенциально свободен. И вот мы видим, как Лосев все более и более смущается возможными последствиями этой свободы.

Реальность древнего мифа подменялась в философских размышлениях неоплатоников конструктивно-смысловым «символом», то есть той новой целостностью, которая появилась из объединения непосредственно данной картины мифа и налагаемых на нее умозрительных философских построений³⁶.

Уже реальность, которая «подменялась», уже «налагаемые философские построения» звучат несколько предостерегающе, как будто речь идет о чем-то нежелательном, о каком-то неожиданном побочном эффекте. Вспомним Виноградова с его «словами-симптомами», с его «потенциальной-семантикой» и с реакцией Великих Комментаторов на весь этот ужас, на всю эту *неопределенность...*

Неоплатоники, обильно использовавшие в своих теоретических построениях *специфически понятую ими* древнюю мифологию, с полным правом стали широко использовать термин «символ», столь необходимый им для оправдания *самых смелых интерпретаций* древнейших, и в первую очередь гомеровских, мифов³⁷.

И вот вывод, который не очень нам понятен:

Отсюда становится понятным реставраторский и в общественно-политическом смысле консервативный характер мифологической символизации неоплатоников, хотя сама конструктивно-логическая сторона этой символизации, безусловно, обладала очень тонким и передовым характером³⁸.

Не очень понятно, почему из увлечения неоплатоников древнейшими мифами *вытекает* их реставраторство, их консерватизм... Ведь согласно самому Лосеву, этим мифам давались

³⁵ Алексей Лосев. *История античной эстетики...*, с.489

³⁶ Там же, с.491

³⁷ Там же.

³⁸ Там же, с.491-492

«самые смелые интерпретации»... Нам кажется, что тут в сознании ученого постепенно нарастает протест против именно «конструктивно-логической стороны» процесса символизации. Ведь именно неоплатоники открыли «свободу символа», независимость художника (философа) в своих умственных построениях, как скоро тот находит себя в системе явление-сущность. Почувствовав некоторую «оторванность» от предмета, философ начинает «реконструировать» его, пользуясь тем, что в системе явление-сущность речь идет не то об отражении, не то о каком-то потустороннем бытии предмета. Там он исчезает как непосредственно данная реальность. Те полюса «консервативного – передового», что обозначены Лосевым, скорее всего выражают его собственную озабоченность невозможностью «направить» свободу философа; невозможностью одно отделить от другого...

Установленное античными неоплатониками понимание термина «символ» стало в новой Европе традиционным, приобретя односторонне оттенок мистической таинственности, который был воспринят, например, поэзией символистов конца XIX - начала XX века и который долгое время препятствовал современной научно беспристрастной разработке этого предмета ³⁹.

Наоборот: неоплатоники «открыли» символ, не упаковали его в туман таинственности, а превратили эту туманность в рабочий инструмент; у них, как и в европейском символизме, мистическое стало открытым, активным началом. Лосев и не возражал бы против этой «открытости», если бы символ неоплатоников не отталкивал его от себя чисто психологически - как источник свободы, выходящей за рамки *этического* регулирования. Неоплатоники это явный «декаданс» античной мысли, это предтечи сегодняшнего модернизма. И вот эта сторона не нравится Лосеву, как поклоннику строгой греческой культуры:

...резко расходятся между собою основные принципы античной и романтической иронии. Романтическая ирония, как мы видели, связана с абсолютным субъективизмом, который полностью отрицает объективное, субстанциальное бытие. Все устанавливается здесь только самим «Я», и это «Я» может также все создать или уничтожить. «Я» относится потому иронически ко всякому бытию ⁴⁰.

Прямо наш Бердяев с его свободой, которая не может быть детерминирована бытием. Вот эта-то свобода от «*субстанциального объективного бытия*» и не нравится Лосеву. Ему гораздо ближе идея о том, что искусство, философская мысль, *отражают*

³⁹ Там же, с.492

⁴⁰ Там же, с.460

действительность; идея того, что философская мысль *творит* новую действительность из себя, воспринимая «объективное бытие» как пребывающее по ту сторону явления-сущности, кажется Лосеву неприемлемой, никуда не ведущей, в чисто гуманистическом отношении даже, может быть, и опасной. Философ несколько растерян. С одной стороны, он цитирует Гегеля, чтобы показать, до какой степени это наше (а, точнее, фихтевское) я оторвалось от действительности. Итак, Лосев цитирует Гегеля:

По Фихте, «все существующее существует только благодаря мне, «Я» может снова все уничтожить». Отсюда вывод, «что ничто не ценно само по себе и в самом себе, а ценно лишь как порожденное субъективностью «Я». «Но в таком случае «Я» может быть господином и повелителем всего и ни в какой сфере нравственности, права, человеческого и божественного, мирского и святого нет ничего такого, что не нуждалось бы в том, чтобы сначала быть положенным «Я». Вследствие этого все в себе и для себя сущее есть видимость, существующая благодаря «Я», которое властно свободно и произвольно распоряжаться ею. Оставит ли оно в силе эту видимость или уничтожит ее, это всецело зависит от желания, каприза «Я», которое уже в самом себе, в качестве «Я» есть абсолютное «Я»⁴¹.

Вот эту свободу «Я» Лосев и уловил в «символе» неоплатоников, почему, собственно, с таким глубоким удовлетворением он и цитирует Гегеля, который напал не на почтенных Плотина и Порфирия, а на новейших Новалиса и братьев Шлегелей, увлекавшихся (особенно поначалу) идеализмом Фихте. Но как честный и глубокий ученый, Лосев понимает, что Гегель тут не совсем прав и возражает ему уже на следующей странице:

Гегель не прав в том, будто творение и уничтожение бытия, свойственное отдельному человеку и художнику, есть результат чисто случайного, индивидуального субъективного каприза.

«Я», о котором говорит Фихте, не есть отдельная, случайная, капризная, субъективная индивидуальность человека. «Я» вообще, общечеловеческое «Я» - трансцендентально необходимый центр общего, единственного реально существующего сознания⁴².

Каким-то образом, надо спасти «символ» от опасности быть двуполосным, полифоничным. Открытый неоплатониками феномен открывает человеческой мысли страшную тайну о ее природе: она *обратима*, принципиально инверсивна. Тут Лосев оказался в положении Гегеля, с которым он в данном конкретном случае «не

⁴¹ Там же, с.458

⁴² Там же, с.460

согласен»: Гегель и сам против этой «субъективности», против этой свободы, но его *диалектическая* логика - вся именно об *этом*.

Лосев о немецких романтиках:

Романтик не ищет в художественном произведении ни идей, ни отражения действительности, ни поучения. Он ищет главным образом игру⁴³.

Казалось бы, философ хочет сказать: какое легкомыслие, какая деградация по-сравнению с неоплатониками! Но... через одно предложение читаем:

Игра романтика, конечно, главным образом эстетическая, потому что в эстетике легче совмещаются разные эпохи, разные жизни, разные народы и пр.⁴⁴

Но если в эстетической игре совмещаются «разные народы, разные жизни, разные эпохи», то как же можно утверждать, что в романтической игре нет «ни идей, ни отражения действительности»? Ведь не может такого быть, чтобы целые эпохи и *разные народы* никакого отношения к действительности не имели и были бы лишены каких-либо даже самых простых идей! Или вот:

Итак, эстетическая цель романтической иронии - жизненная игра противоречиями, доходящая до полного отрыва от всей человеческой истории, до полного отвлечения субъекта от жизни, до полной беспредметности этой игры⁴⁵

Опять полная «безнадежность». И вдруг:

Этот подчеркнутый субъективизм был, разумеется, слабым местом романтической иронии. Но в то же время не следует забывать и о сильных ее сторонах: остром ощущении сложности, противоречивости бытия, преодолении рассудочных норм, столь свойственных всякому метафизическому мышлению⁴⁶.

Но каким образом ощущение и «сложности», и «противоречивости бытия» может вязаться с полным отрывом от «всей человеческой истории»? Чувствуя, что романтическая ирония не поддается «этическим увещаниям», этическим попрекам, Лосев ставит ей в пример *античную* иронию:

⁴³ Там же, с.459

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

Совсем другое - античная ирония. Цель ее - объективное достижение тех или иных высших ценностей и прежде всего охват всей человеческой жизни, чтобы переделать ее и сделать лучше... Сократ мог играть противоречиями сколько угодно, и это никогда не делало его романтиком, никогда не превращало его иронию в беспредметную игру. Он всегда оставался верен объективному восприятию жизненных ценностей, и тогда, когда он шутил, иронизировал, и когда он даже впадал в «вакхический восторг» своей иронии, своих насмешек. Романтик, наоборот, никогда не подходил к простому объективному бытию, даже когда хотел этого. Сократ же был больше всего связан с объективной действительностью⁴⁷.

Надо заметить, что в этом отношении Бахтин гораздо последовательнее Лосева. Его свободные, оторвавшиеся от автора герои - воплощают собой ту немецко-романтическую свободу, которую Лосев противопоставляет свободе древних. Бахтин не противопоставляет романтическую свободу древним, он ищет у древних *корни* этой свободы.

Что же касается русских символистов, таких как Вяч.Иванов или Белый, например, то они пытались парадоксальную свободу своего символизма «умерить» религией. Что касается «соборности» Вяч.Иванова, на которую он так уповал, то это прямое влияние фихтевского «Я», о котором Лосев писал, что это

«Я» вообще, общечеловеческое «Я» - трансцендентально необходимый центр общего, единственного реально существующего сознания.

Соборность Вячеслава Иванова и есть проявление этой общности, этой трансцендентальной реальности. Немецкие романтики тоже пытались ограничить пределы открытой ими свободы сознания. Открыв ящик Пандорры (вслед за неоплатониками), они хотели вынуть жало парадоксальности из собственного же открытия.

В мире романтиков «все кажется столь естественным и все столь же чудесным», а природа для них, по словам Новалиса, это «каморка чародея или ученого-физика или детская комната, чулан или кладовая». В этом мире нет четкой грани между противоречиями сказки и действительности, они переходят одно в другое; хаос - совершенное творение, ибо для Новалиса существует «разумный хаос, хаос, сам в себя проникший, находящийся и в себе и вне себя»⁴⁸.

⁴⁷ Там же, с.459-460 Между прочим, в этом отрывке явственно слышны даже не интонации, а *голоса* Сергея Аверинцева и Лидии Гинзбург. Если бы не знать, что это написано Алексеем Лосевым, можно было бы подумать, что Аверинцевым.

⁴⁸ Там же, с.456

Уж если хаос, то это *хаос*. Надеяться на его «разумность» - дело безнадежное. А немецкие романтики - надеялись; у них природа, мир предметности - каморка, чуланчик, детская комната... Сдвинутая в сферу сущности, такая реальность никому угрожать не может, единственно, чем чревата ее свобода - беспорядком в детской комнате. Далеко не случайно немецкие романтики так высоко ставили культуру: культура - условие ясности, условие разумности, защита от открытого ими хаоса. Фр.Шлегель писал: «Высшее благо и единственно полезное – культура»⁴⁹.

Наш Блок в этом отношении был гораздо *прозорливее*, полемизируя с В.Ивановым и Белым, в хаосе которых предносился «Бог», спасающий от собственно «хаотичности», Блок писал:

...Поэт совершенно свободен в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома⁵⁰.

Хаос непреодолим, его изжить невозможно; никакая «культура» с этим не сладит. Здесь «культура» играет роль символа, который должен упорядочить смутность бесконечности. Может и «должен», да тоже «не может».

Н.Валентинов:

Белый возмущался тем, что, «покрываясь мистикой», Блок мистиком однако не был, а лишь пускал в ход, по словам самого Блока, «идиотски бессвязные, понахватанные чорт их знает откуда», мистические слова. ...Блок в припадке откровенности написал однажды Белому:

«Отчего ты думаешь, что я мистик? Я не мистик, а всегда был хулиганом. Я вообще никогда (заметь: никогда, даже когда писал стихи о «Прекрасной Даме») не умел выражать точно своих переживаний, да у меня никогда и не бывало переживаний, за этим словом у меня *ничего не стоит*...»⁵¹.

Интересно, что Корней Чуковский, который так восторженно относился к Блоку, вполне прощал своему любимому поэту его «двойственность», вот это самое его *хулиганство*. Футуристам их «хулиганства» Чуковский не прощал:

Но все же хоть голая, хоть нищая, а осталась же у них душа! Все же хоть заумным языком, хоть хрюканьем, хоть храпом, а могут же они ее излить пред такими же оголтелыми, как сами!... Но к тому-то я теперь и

⁴⁹ Фридрих Шлегель. *Эстетика. Философия. Критика*. Собр.соч.в 2х томах. Москва 1983, т.1,с.359

⁵⁰ Александр Блок. *О лирике*, Собр.соч. в 5тт,т.6, с.21

⁵¹ Николай Валентинов. *Два года с символистами*, с.79

веду, что в своем зловещем порыве к нулю, к пустоте эти бедные поэты-взорвалысты - не только задушевное, душевное, но и самую душу истребили, убили вконец...

...И вот без души, оскопленные, без красоты, без мысли, без любви - с одним только нулем, с пустотой - сидят в какой-то бездонной дыре и онанируют заумными словами:

Кукси кум мук и скук!
Мороватень Широкая...
Виноватень Великан! ⁵².

Тут очень примечательна эта «бездонная дыра», ведь речь идет, на самом деле о *хаосе*, открытом немецкими романтиками, о символе неоплатоников. Укрощение хаоса была задачей символистов, которые хотели, чтобы мир менялся в приемлемом для них направлении. Да, символисты были за новое искусство, но такое, в котором плоскость не разлагалась бы, как она разлагается у Давида Бурлюка. Чуковский был за символиста Блока, даже пытался как-то оправдать его «хулиганство», но принять футуристов уже не мог никак, ведь у них не было своей «Прекрасной Дамы». Собственно, ту же самую интеллектуальную драму переживали и немецкие романтики.

Фр.Шлегель:

Подобно Лейбницу, большая часть идеалистов также не продвигалась отважно в своих опытах, но, как и он, произвольно останавливалась на полпути и возвращалась назад. В особенности это характерно для Канта и Фихте. Последний осознал, что его система, последовательно проведенная, привела бы его к необычайной фантастичности... ⁵³

Он же:

И можно смело утверждать, что без упомянутой добровольной сдержанности идеалистов, объясняющейся моральными причинами, Фихте впал бы в пантеизм, а Лейбниц необходимо стал бы атеистом, ибо за чем нужно Божество лейбницеvским монадам...? ⁵⁴.

И таких мест у Фр.Шлегеля довольно много. Он прекрасно понимал, что идеализм ведет к скептицизму (термин Шлегеля), свобода сознания может привести к отрицанию Божества, к

⁵² Корней Чуковский. *Эгофутуристы и кубофутуристы*, в: *Русские футуристы...*, с.304

⁵³ Фридрих Шлегель. *Эстетика. Философия. Критика*, т.2, с.137-138

⁵⁴ Там же, с.142

«пантеизму». Да и сами немецкие романтики, как ни прославляли свою иронию, а останавливались перед «культурой», ирония иронией, но вне культуры играть этим понятием уже нельзя. Хотя, конечно же, эта внутренняя установка никак не устраняла «разрушительных» последствий иронии, а, может, даже и наоборот, только усиливала ее. Мы уже приводили слова Белого из его «Символизма»:

...именно у романтиков мы встречаемся с сильной склонностью расхохотаться над собственными своими образами; а кто вникал в смысл романтической иронии, тот не может не слышать в ней циническую насмешку, а вовсе не божественную, всеокрывающую легкость.

Именно поэтому странно, почему цинизм Брюсова так возмущал, если не сказать «бесил», выводил из себя Андрея Белого. Брюсов был «идеальным романтиком», ибо совмещал в себе огромное почтение к культуре и «цинический хохот»... Многих возмущало его сотрудничество с советским режимом. Но в нем-то и сказался этот цинизм. Младенчески невинное сознание символиста, проникнутое цинизмом, – вполне объяснимо. На мир символист смотрел из новалисовского «чуланчика», из которого банные шайки смотрелись непонятными вазами... Ужас большевизма для них был ужасом той самой бесконечности, смутность которой не покрывалась никакими знаками, но зато *обнималась* символом, включавшим в себя это *бесконечное* безумие...

Ведь не шутил же Пастернак, когда писал:

Мы все-таки, помимо революции, жили еще во время общего распада основных форм сознания, поколеблены были все полезные навыки и понятия, все виды целесообразного умения⁵⁵.

Не революция явилась источником распада, а распад – источником революции. Футуризм констатировал разложение плоскостей; символизм – разложение культуры; эсеро-большевистский социализм – разложение сознания. Аверинцев был прав, когда говорил о «настроении утопии». Только это была не утопия, а исключительно *настроение*; брюсовская *недоопределенность*, глядение на банные шайки, а видение непонятных ваз... Сознание все романтизировало в силу романтизированной своей структуры: собой завораживала всякая пошлость. Через восторженное поклонение культуре слышался цинический хохот дьявола...

Напрасно Белый так негодовал на Блока за его «измену» мистицизму, соловьевству и прочим символам символизма. Тут никакой

⁵⁵ Борис Пастернак. Собр.соч. в 5 тт, т.5, с.472

измены не было, а был *тот самый* символизм, который исповедовал и сам Белый.

Н.Валентинов о Белом:

Характерно, что за годы встреч с ним ни разу не пришлось слышать восторженных, почтительных или хвалительных слов о Пушкине, столь обычных у него, когда он говорил, например, о стихах Владимира Соловьева. ... Пушкин был глубоко чужд натуре Белого. Лишь обычно отсутствовавшая у Белого сдержанность не позволяла ему о том смело и открыто сказать...⁵⁶.

Нелюбовь Белого к Пушкину легко объяснима: у Белого не было той *меры*, того вкуса, какой был у Пушкина. В жизни Пушкин мог быть *разным*, но в искусстве он был классически строг и прост до изысканности. Белый, со всей своей искренней религиозностью, был совершенно не подконтролен идее пропорций и именно поэтому вся его «религиозность» очень мало стоила в глазах истинно религиозных людей... А нелюбовь к Пушкину даже бросилась в глаза Валентинову. Идея пропорций болезненна для модернизма⁵⁷ именно потому, что согласно самой его философии пропорции невозможны: какие пропорции, если речь идет о разложении плоскостей...

Когда молодые литераторы спросили Бахтина, что он посоветует им читать, он посоветовал им читать самого «релятивного» русского философа Василия Розанова⁵⁸.

Одним словом, русский символизм не существует отдельно от русского футуризма, кубофутуризма, эгофутуризма... Релятивность, однажды проникшая в закваску (Достоевский, Гоголь) постепенно изменила качество «хлеба». И сегодня мы уже несколько не удивляемся, читая определение современного авангардного искусства, данное нашим отечественным постмодернистом:

Оно религиозно в том смысле, в каком сама религия авангардна, то есть движется «вперед» всех законченных результатов мирового процесса, оставляя позади все, что успело приобрести господство и устойчивость. Авангардная вера находит свое место не в стенах храма, а за границами

⁵⁶ Николай Валентинов. *Два года с символистами*, с.36

⁵⁷ Бальмонт, во вред самому себе, издавал пухлые тома стихов один за другим; на архаизмы Вяч.Иванова писались пародии; Мандельштам довольно часто не мог остановиться на каком-то окончательном варианте стихотворения...

⁵⁸ Сергей Бочаров. *Об одном разговоре и вокруг него*, с.81

мира, откуда ускоренно надвигается на человечество новая земля и новое небо...⁵⁹

Все это звучит ужасно знакомо, такое впечатление, что что-то в этом роде мы уже слышали:

Филиппо Маринетти:

Время и пространство умерли вчера. Мы уже в абсолютном, так как мы уже создали вечную вездесущую быстроту⁶⁰.

Короче говоря, мы уже опередили Бога, потому что Бог живет во времени и пространстве, а мы, «авангардисты», живем после смерти того и другого.

Мы поем свои собственные песни о торжестве современности над рухлядью обывательского безотрадного бытия. Мы с удовольствием отпеваем покойников дохлого искусства уездной России. Мы - поэты-футуристы, живые, трепетные, сегодняшние, работающие, как моторы, во имя энтузиазма молодости и во славу футуризма; мы будем очень счастливы вооружить вас, друзья современности, своими великими идеями. (Грохот ладош. Крики: «Да здравствует футуризм!» Из первых рядов шипенье, цоканье...)⁶¹.

М.Эпштейн:

Поэзия Структуры приходит на смену поэзии Я. На каком-то решающем слове истории «я» обнаружило свою ненадежность, недостоверность, предательски ускользнуло от ответственности, - ответственность взяли на себя структуры. Социальные, знаковые, ядерные, генетические... Не человек говорит на языке этих структур, но Кто-то настойчиво обращается к человеку. ...И новая лирика - опыт освоения этих отчужденных, заличностных структур...⁶².

Филиппо Маринетти:

Надо, чтобы поэт расходовался с жаром, блеском и расточительностью, пусть они увеличат энтузиастское усердие первоначальных элементов⁶³.

М.Эпштейн:

⁵⁹ Михаил Эпштейн. *Вера и образ*. Эрмитаж, 1994, с.48

⁶⁰ В.Н. Терехина. *Только мы - лицо нашего времени*, в: *Русские футуристы*, с.3

⁶¹ Василий Каменский. *Путь энтузиаста*, в: *Русский футуризм*, с.356

⁶² Михаил Эпштейн. *Вера и образ*, с.80

⁶³ В.Н.Терехина. *Только мы – лицо нашего времени*, с.3

Перечитаем «Пророка» сегодняшними глазами... Что это за чудище лежало в пустыне - с жалом во рту и углем в грудной клетке! А ведь это был пророк - в нем уже все было готово восстать по зову Господа...

Современная поэзия порой напоминает труп, в котором уже исчезли признаки живого и человеческого... Но почувствуйте: весь этот невообразимый агрегат готов подняться и возвестить истину по одному слову свыше - он сделан так, чтобы затрепетать ⁶⁴.

Бедные футуристы: как они отстали от новейшего искусства со своими трамваями и аэропланами; тут уже летают знаки, ядра, гены; сбросили Пушкина с корабля современности и думали, что дело сделано, а тут все только и началось: Пророк «невообразимым агрегатом» воскрес и вот-вот затрепещет живым трупом современной поэзии. Но самое интересное заключается в том, что в этом радостном трепете нет никакой сознательной выдумки М.Эпштейна, а есть естественное развитие и продолжение традиции русского футуросимволизма.

Гегель:

Принцип «рефлексии», почерпнутый Ф.Шлегелем и Новалисом у Фихте... ...распространяется на самые различные сферы и прежде всего на поэзию. Рефлексия бесконечна, каждая ее ступень в свою очередь может стать предметом рефлексии, я не может быть исчерпано никакой рефлексией и потенцируется на бесконечных ее ступенях; ритм рефлексии - выход из себя и возвращение в себя - обуславливает динамический характер мысли, «витание» между антиномиями, «вечное определение через вечное разделение и соединение» ⁶⁵.

Однажды сказав «рефлексия бесконечна», Гегель дал жизнь русскому термину «зазеркалье». В свете русского символизма трансформация и трансфигурация, которую на наших глазах пережил «Пророк» Александра Пушкина - нечто совершенно естественное и нормальное; это то же самое, что трансформация Прекрасной Дамы в Незнакомку; трансфигурация мистика Блока в «хулигана» Блока и обратно, а то и в нечто принципиально новое, другое... Это свобода бахтинского «героя» не только от автора, но и от самого себя с постоянной возможностью вернуться обратно, одним словом - фихтеанско-шлегелевская *рефлексия* (она же «ирония»), такая свобода трансформации и трансфигурации, которая принципиально немыслима в «реалистическом» искусстве.

Русский символизм продемонстрировал феноменальную полноту проникновения отечественной творческой мысли в самое суть

⁶⁴ Михаил Эпштейн. *Вера и образ*, с.84

⁶⁵ Георг Вильгельм Фридрих Гегель. *Наука логики*, т.1, *Учение о бытии*, с.15

понятия «символизм», углубив и расширив его с такой полнотой, что нити от этой краткой, но такой яркой эпохи русской культуры тянутся не только на сотни и тысячи лет назад, соединяя нас и с ново-европейской и с греко-эллинской культурой, но и на десятки лет вперед, те самые десятки, в которых живем мы с вами, дорогой читатель, и которые для нас, по закону бергсоновой длительности, *длятся* гораздо дольше легкомысленно промелькнувших тысячелетий.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев С.С. *Вячеслав Иванов*. Вступ. статья к сборнику "*Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы*". Библиотека поэта, Ленинград 1976.
- Аверинцев С. *Судьба и весть Осипа Мандельштама*. Вступление к:
О.Мандельштам, Собр.Соч. в 2 тт, т.1. Москва 1990.
- Бальмонт К. *Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи*. Москва 1983.
- Бальмонт К. *Горные вершины*. Москва 1904.
- Бахтин М. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1976.
- Белый Андрей. *Воспоминания о Блоке. Эпопея*, 1922 Michigan.
- Белый Андрей. *Крещеный китаец*. Собрание сочинений, Москва 1997.
- Белый Андрей. *Луг зеленый*. Москва 1904.
- Белый Андрей. *На рубеже двух столетий*. Германия, 1966,
- Белый Андрей. *Начало века*. Chicago, 1966.
- Белый Андрей. *Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития*. Ann Arbor 1982, Reprint.
- Белый Андрей. *Ритм как диалектика*. Москва 1929.
- Белый Андрей. *Символизм*. Мусарет 1910.
- Бергсон А. *Творческая эволюция*. www.philosophy.ru/library/berg/2.html
Дискуссия А.Бергсона с А.Эйнштейном. Публикатор Ю.Наберухин.
- Bergson A. "Melanges" Paris: Presses Universitaires de France, 1972. (p.p. 1340-1347)
www.philosophy.nsc.ru/journals/PHILSCIENCES/6_99/10_BERGSON.HTM
- Бердяев Н.А. *Самопознание. Опыт философской автобиографии*. Москва 1991.
- Бердяев. *Духовный кризис интеллигенции*. СПб, 1910, с.22
- Берковский Н.Я. *Мир, создаваемый литературой*. Сб.статей. Москва 1989.
- Блок А. Собр. Соч. в восьми томах, т.5 1963.
- Блок А. Собр.соч. в восьми томах, Т.7., Автобиография, Дневники, Москва-Ленинград 1963.
- Боцяновский В. *О Сологубе, Недотыкомке, Гоголе, Грозном и пр*. В кн. "*О Федоре Сологубе*". *Критика. Статьи и рецензии*. Составлено Анас. Чеботаревской. Ардис, 1983
- Бочаров С.Г. *Об одном разговоре и вокруг него*. Новое литературное обозрение. 1993 № 2.
- Брюсов В. Собр.соч. в семи томах. М, Художественная литература, 1973-1975. Цитаты из стихов Брюсова - тт. 1 и 3.
- Бычков В.В. *Эстетические пророчества русского символизма*, в: Полигнозис, №1, Москва 1999.
www.philosophy.ru/library/bychkov/sym-ru.html
- Валентинов Н. *Два года с символистами*. The Hoover Institution, Stanford, California, 1969
- Волошин М., *Аполлон и Мышь*, в *Северные цветы. Альманах Пятый*, Москва 1911.
- Вопросы литературы, Москва 1972, #9, стр.163.

- West James, "Kant, Kant, Kant", в: *Foundations of Russian Modernism*, The Edwin Mellen Press, 1991
- West James, "Russian Symbolism", London, 1970.
- Гаспаров М. *О русской поэзии*. СПб, Азбука, 2001 г. Осип Манделъштам. Три его поэтики.
- Gavanagh C. *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих . Наука логики. М., Мысль, 1970-1972
- Герштейн Э.Г. *Новое о Манделъштаме*. Atheneum, 1986.
- Герштейн Эмма. *Мемуары*. Захаров, М., 2002.
- Гинзбург Л. *Камень*, в *Осип Манделъштам*. "Камень", Ленинград 1990
- Гиппиус З. *Живые лица. Воспоминания*. Тбилиси, "Мерани", 1991
- Гиппиус З. *Литературный дневник. 1899-1907*. München, 1970.
- Голосовкер Я. Э. *Достоевский и Кант*. Москва 1964
- Гулыга А.В. *Искатель истины*. В сб. В.С.Соловьев. Избранное, М, Советская Россия, 1990, 20.
- Даль Вл. Словарь русского языка, т.2, С.-Птб, М., Изд. Вольфа, 1881,с.38, репринт 1955.
- Дмитриев В. *Серебряный гость*. Тенафлай, Эрмитаж. 1991.
- Дмитриев В. *поЭТИКА*, Петербург, изд-во Юность, 1992
- Достоевский Ф. *Записки из мертвого дома*. Собр.соч. в 10 тт., т.3. Москва 1956
- Жемчужная З. *Пути изгнания*. Эрмитаж, 1987
- Жирмунский В. "Теория стиха", Л, Советский писатель, 1975
- Жирмунский В. *На путях к классицизму. Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л., Наука, 1977
- Жолковский А. "Блуждающие сны". Москва 1992
- Иванов Вяч. "По звездам". Статьи и афоризмы. СПб., Оры, 1909.
- Иванов Вяч. "Родное и вселенское". М., Республика, 1994.
- Иванов Вяч. В "Борозды и межы". М., Мусагет, 1916
- Иванов Вяч. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград 1976.
- Иванов Г."Третий Рим", Эрмитаж, 1987
- Камень*, Ленинград 1990
- Кант И. *Критика чистого разума*. Собр.соч. в 6 тт. Т.3. М., Академия Наук СССР, "Мысль", 1964.
- Кант И. *Критика способности суждения*. Собр.соч. в 6 тт., Т.5, Москва 1964 .
- Кант и кантианцы. *Критические очерки одной философии*. Москва 1978
- Краткая Литературная Энциклопедия*, т. 5, Советская Энциклопедия, Москва 1968.
- Лейбниц Г.В. *Новые опыты о человеческой разумности*. Москва 1936
- Ленин В. И. *Материализм и эмпириокритицизм*. Полное собрание сочинений, т. 18, Москва 1961.
- Линецкий В. "Анти-Бахтин" - лучшая книга о Владимире Набокове, СПб 1994
- Лихачев Д.С. «Пастернак», вступ.статья к собр.соч. Б.Пастернака в 5 тт., Москва 1991.
- Лосев А.Ф. *История Античной Эстетики*, кн.II, Москва 1994
- Манделъштам Н. «Книга третья», Paris 1987
- Манделъштам Осип. *Собрание сочинений в двух томах*. Москва 1990.
- Манделъштам О. "Слово и культура", Москва 1987.
- Марголина С.М. "Манделъштам и Бельи: полемика и преемственность". Russian Literature XXX, North-Holland. 1991

- Мережковский Д.С. «*Избранные статьи. Символизм, Гоголь, Лермонтов.*» München 1972, Reprint.
- Милиц З.Г. *Об эволюции русского символизма*, в: *А.Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века*. Ученые записки Тартуского государственного университета. Блоковский сборник VII, Тарту 1986.
- Миркина Р.М. *Бахтин, каким я его знала*, в: *Новое литературное обозрение*. Москва 1993, № 2
- Мифы народов мира* в двух томах. Москва 1982
- Ницше Фр. *Рождение трагедии из духа музыки*, С.Петербург, 1904.
- Орлов В. "Гамаюн", Москва 1981
- Отдай меня, Воронеж. Третьи международные мандельштамовские чтения*. Воронежский университет. 1995.
- Пастернак Б. *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва 1991.
- Пискунов В.М., Александров Н.Д., Пархоменко Г.Ф. "Становление самосознающей души", вступит.статья, "Андрей Белый. Собрание сочинений, Москва, "Республика", 1997.
- Поляков М.Я. *Велимир Хлебников. Мироззрение и поэтика*. Предисл. к кн. *Велимир Хлебников. Творения*. Москва 1987.
- Ронен О. *Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама*. Slavic Poetics. Essays in honor of Kiril Taranovsky, Edited by Roman Jakobson, C.H. Van Schooneveld, Dean. S. Worth., The Hague-Paris 1973
- Ronen O., *An Approach to Mandel'stam*. Biblioteca Slavica Hierosolimetana, Иерусалим 1983
- Rosental Bernice Glatzer, *A New Word for a New Mith: "Nietzsche and Russian Futurism"*, The European Foundations of Russian Futurism, The Edwin Mellen Press, 1991
- "Русский футуризм" М.Наследие, 2000.
- Серебряный век в России. Избранные страницы*. Сб.статей. Редакторы: Вяч.Вс.Иванов, В.Н.Топоров, Т.В.Цивьян. Российская Академия Наук, Москва 1993.
- Словарь иностранных слов*. М, Русский язык, 1981 г.,
- Смола О.П. *Заметки к теме "Мандельштам и революция"*.
- Жизнь и творчество Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии*. Воронеж. Изд-во Воронежского университета. 1990.
- Соловьев Владимир. *Философское начало цельного знания*. Критика отвлеченных начал. Глава XLIII, Минск, Харвест, 1999.
- Струве Н. *Осип Мандельштам*, Лондон 1988.
- Таиров А.Н *Записки режиссера*. Москва 1970.
- Тамарченко А.В. «Андрей Белый и Марина Цветаева (Зарождение интонационной теории стихотворного ритма).» "Andrej Belyj. Pro et Contra", Atti del I Simpovio Internazionale Andrej Belyj, Bergamo-Istituto Iniversiario, 14-16 settembre 1984.
- Terras Victor, "Classical Motieives in the Poetry of Osip Mandel'shtam", Slavic East European Journal, Vol.X, #3, 1966.
- Tribble Keith, editor. "Marionett Theater of the Symbolist Era", The Edwin Mellen Press, Lewiston – Queenston – Lampeter, 2002
1. Анна Иванова, Марионетки в традиционном театре кукол.
 2. Harold Seager, The Shadow Theatre in Europe in the Symbolist Era.
- Тынянов Ю. *Архаисты и новаторы*. Прибой, 1929, Репринт Ardis, 1985.
- Флоренский П. *Имена*, Москва, Эксмо, 2006

- Freidin Gregory. *A Coat of Many Colours. Osip Mandelstam and His Miphologis of Self-Presentation*. Berclcy-Los Angeles-London, 1987
- Фэвр-Дюпэгр А. *Бергсоновское чувство времени у раннего Мандельштама*. В сб. *Осип Мандельштам. К 100-летию со дня рождения. Поэтика и текстология*. Материалы научной конференции 27-29 декабря 1991 г., М., 1991.
- Хлебников Велимир. *Творения*, Москва 1987.
- Цветаева М. "*Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)*" в "Марина Цветаева. Об искусстве". М, Искусство, 1991.
- Чехов М. *О технике актера*, ПЗА, 1946.
- Чиннов И.Вл. *На вопросы о моей поэтике*. Собрание сочинений в 2-х томах. М, Согласие, 2002, т.2.
- Шеллинг Ф. *К истории новой философии*, в: *Фридрих Шеллинг. Сочинения*. Москва 1998.
- Шлегель Ф. *Эстетика. Философия. Критика*. Собр.соч.в 2х томах. М., Искусство, 1983.
- Эйхенбаум Б.М., *Теория формального метода.*, в Michigan Slavic Materials, Regings in Russian Poetics, #2, Department of Slavic Languages and Literatures, Ann Arbor, December 1962, p.5.
- Эпштейн Михаил. *Вера и образ*. Эрмитаж, 1994.
- Эткинд А. *Эрос невозможного. История психоанализа в России*. Спептербург 1993.
- Юнг К.Г. *Личное и сверхличное, или коллективное бессознательное*, в: *Психология бессознательного*. [www.philosophy.ru/library/jung/pers super.html](http://www.philosophy.ru/library/jung/pers_super.html)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август 174,176,
 Аверинцев С. 19-23,26,121,241,367-369,379-
 381,383-390,399,416,465,509,512,517
 Айвазовский И. 229
 Аксаков С. 380,384-385,477
 Александр I 157
 Александр II 141
 Александров Н. 42,375,519
 Алексеев 281
 Андерсен Г.Х 29
 Андреев Л. 369
 Анненский И. 240
 Аристотель 25,503-504
 Асеев Н. 251
 Аскольдов С. 273
 Ахматова А. 122,152,380-381
- Бакунин М. 67
 Бальзак О. 24
 Бальмонт К. 57,66,69,163,193,
 201,203,239,250,387,406-407,419,430,437-438,449-
 450,465,513<517
 Баратынский Е. 38,85
 Батюшков К. 403,
 Бах И. 21,138,184,154,168
 Бахтин М. viii,xv-xvi,63,185,188,213-
 214,218,234,269-340,509,513
 Белинский В. 85,482
 Белый А. (Бугаев Б.) xvi-xvii, 15-17,28-
 42,56,65,66,68,74,132,182,184,186-
 187,197,199,200,202,207,228,225,208,
 209,213,215,217,222,225,234,239,243,
 250,252,265,267,271-272,274,276-277, 280,284,286-
 288,291,303,306,313-318,322,332,343-
 346,350,366,370-377,410-411,413,419-421,423-
 424,426-428,430-431,446-447,494,496-
 497,499,510,512,517,518,519
 Бёме Я. 67,278,305,318
 Бергсон А. viii,179-185,187-188,191-
 192,198,201,210,212-213,445,517
 Бердяев Н. viii,69,270,272,274-276,278-279,309-
 310,313-314,325-326,
 329,349,352,387,416-418,433,473,496,499,506,517
 Берковский Н. 201,327-329,367,517
 Бетехтин-Талепоровский С. 1
 Бетховен Л. 160-163,166,168-169,197,368
 Блавацкая Е. 57,163,224
 Блок А. xvi, 10,43-61,67,68-69,74-
 78,95,163,167,193,198,215,245,249,256-260,262-
 263,265,271,278,296,
 307,319,343-344,362,369,382,
 387,415,419,428,447-449,452-453,462,464,490,493-
 494,496,498,501,511-512,515,517
 Богданов А. 497,499
 Богомолов Н. 271,276
 Бодлер Ш. 23-24,253
- Бойто А. 305
 Бонапарт 174
 Боцяновский В.376,517
 Бочаров С. 320-323,325-331,339-340,513<517
 Brown С. 367
 Брюсов В. xvi-xvii, 3-14,65,132,183,
 193,246,319,343,345,347,350,353-
 360,362,367,387,419,478,480,493,511,517
 Бюшор М. 126
 Булгаков М. 325
 Булгарин Ф. 487
 Бунин И. 30
 Бурлюк Д. 217,219,225,229,
 269,285,303,307,320,369,419,498-500,504,511
 Бухштаб М. 364,
 Бычков В. 208,517
- Валентинов Н. 199,208,222,270-271,280-
 281,283,307,343-344,366,410,496,498-
 502,510,513,517
 Ван Гог 137
 Van Schooneveld, С.Н. 391,432,519
 Верлен 143, 197
 Вертинский А. 97,122
 Верхарн Э. 245-246
 West J. 514,518
 Вильсон 467,470
 Виноградов В. 396-397,399,505
 Виньковецкая Д. хxi
 Верлен 149
 Волошин М. 124,147,435,437-458,460,486-487,517
 Врубель М. 43-45,49,55,61
 Worth, D. 391,432,519
- Габриэлов В. хxi
 Гайденоко П. 312,320
 Гаспаров М. 234,329,331,359,518
 Гастев А. 67
 Gavanagh С. 384,518
 Гегель Г. viii, 94,243-245,266,332,335-
 339,505,508,515,518
 Гейне Г. 409
 Гельмгольц Г. 66,370
 Гендель хxi
 Гераклит 112,190-191,193
 Гершензон М. 176
 Герштейн Э. 80,216,220,320,518
 Гете В. 252,263
 Гиндин С. 247,353,355-356,358,360
 Гинзбург Л. 204,364-367,401,509,518
 Гиппиус З. 41,271,376,452,518
 Glatzer R. 221,516
 Гительман Л. хх
 Гоголь Н. 10,50,64,223,227,377,468-483,487-
 490,517

- Голосовкер Я. 318,350,497,518
 Гомер 12,39-40,153,156-157,160,172-174,375-376,378,433,497
 Гончаров А. 292
 Городецкий С. хiii, 2,192
 Горький М. 57
 Гофман В. 399
 Грозный И.377,517
 Гулыга А. 350,518
 Гумбольдт В. 226
 Гумилев Н. хiii, 2,116,119,192,204-205,216,230,403
 Гуно Ш. 305
 .
 Дали С. 449
 Даль Вл. 404,518
 Дамаский 502-503
 Данте 112,160,211,215,222,320,372-373,400
 Державин Г. 7,375
 Дживелегов А. 216,222,400
 Диккенс Ч. 147
 Диоген 207
 Dmitriev A. v,x
 Достоевский Ф. 63,65,186,188-189,213,273,275,281-286,288,290,295-298,300,304,306,308,310-311,315,320,323-324,327,330,334-335,338-339,478,518
 Дуччио 55
 Евтушенко Е. 170
 Евреинов Н. 293-295
 Еврипид 205-206
 Есенин С. 263
 Жемчужная З. 496,518
 Жирмунский В. 28-31,518
 Жолковский А. 62-66,80,518
 Зошенко М. 65
 Золя Э. 165-166
 Ибсен Г. 316
 Иванов Вяч.Вс. 353,519
 Иванов Вяч. хvi,3,15-27,41,48,65-66,69-75,79,112,163,205,209,234,251-255,339,349,352,387,413-415,417,419,422,430,446-44,464-465,509-510,513,518
 Иванова А. 114,519
 Иванов Г. хviii,17, 222-223,226,518,519
 Икман Т. хxi
 Калмановский Е. хx
 Каменский В. 296,313,514
 Кант И. 27,76-77,185,311,314,318,350-351,377,387-389,415-417,511,518
 Капнист В. 469
 Карамзин Н. 82
 Карсавин Л. 326
 Каррьер 47,68
 Катилина 59-60,76
 Катулл 404,433,504
 Квитка-Основьяненко Г. 469
 Кирико 114
 Клодель П. 443-445,458,483-484
 Коген Г. 311,313,319
 Комиссаржевская В. 60-61
 Коонен А. 429
 Коклен 429
 Коперник 281
 Кораблев А.
 Костелянец Б. хx
 Красухин Г. хxi
 Кристева Ю. 328
 Крученых А. 219
 Кузмин М. 204-205
 Левин Ю. хiv,
 Лейбниц Г. 373,439,467-468,470,476,511,518
 Ленау Н.262
 Ленин В.И. 32,193,319,518
 Леонардо да Винчи 50,68,500
 Лермонтов М.Ю. 15,26,49-50,61,223,227,403,466,481-485,487,490
 Линецкий В. 402,518
 Лифшиц Б. 223,229,269,500
 Лихачев Д. 261,518
 Ломоносов М. 38,64
 Лосев А.Ф. 493-516,518
 Лютер М. 136-137,141,231
 Македонский А. 334
 Малевич К. 217
 Малларме С. 26
 Мандельштам Н. xi,xviii,
 Мандельштам О. vii-viii, xi-xiv,xvi-xviii,10-14,21,28,80,85-174,179,181,187,189-193,202-204,209,211-216,219-220,222-223,226-228,230,233-241,243,276,303,320,340,362-369,371,373-375,380-382,389,393,399-400,402-407,409,416-417,419,421,424-427,430-431-433,444,462-463,465,494,498,503-504,513,518,519
 Манн Т. 298-9
 Манни Дж. 52
 Марголина С. 225,518
 Маринетти Ф. 514
 Марков В. хxi
 Марченко Т. хx
 Масленникова З. 258
 Матюшин М. 290
 Маяковский В. 230,244,261,263-265,313
 Мейерхольд В. 292-293
 Мережковский Д. хviii, 65,223,227,271,466-469,471-485,487-490,519
 Метнер Э. 281
 Меттерних 158
 Микеланджело Б.421
 Минц З. 515,519
 Миркина Р. 321,326,519
 Мирский Д. 367
 Михайловский Н. 304
 Мних, Роман хxi

- Моклер 372
 Молодцова М. хх
 Моне К. 370
 Моклер 370
 Моргенштерн 271
 Моцарт А. ххi, 368

 Набоков Вл. 402,518
 Наберухин Ю. 184,517
 Наполеон Б. 158,334
 Николай I, 487
 Ницше Фр. viii,33-35,39,42,55,94,
 185,192,195-206,213-215,218-219,227-
 228,249,439,441,451,475-476,519
 Новалис Г. 507

 Овидий 240,433,504
 Одоевцева И. 169
 Одоевский В. 395
 Озеров В. 172
 Орлов В. 61,519
 Оствальд В. 374-375,377-378,381
 Островский А. 292
 Олимпиодор 502
 О.Матвей 481,

 Парамонов Б. 83
 Парменид 375
 Парнок С. 124
 Пархоменко Г. 42, 375,519
 Пастернак Б. хiii, хvi, 15-16,119,215,243-
 266,284,286,302,330,417,419,428,494,512,518,519
 Паустовский К. 400
 Перикл 12,
 Перловский Л. ххi
 Перро Ш. 474
 Петроний 404
 Пискунов В. 40,42,375,519
 Платон 187-188,190,205
 Платонов А. 65
 Плотин 498-499,501
 Плутарх 497
 По Э. 156
 Погодин Н.477
 Полевой Н. 487
 Поляков М. 65,519
 Порфирий 501-502,507
 Прокл 504
 Пригожина Л. хх
 Пурцеладзе А. хх
 Пушкин А.С. 7,63,67,135,404,433,488-
 489,504,513,515
 Пьерон 183-184

 Расин 176
 Рафаэль С. 458,500
 Рембрандт 68,
 Ренье А. 454-455,460,467-469,472,484
 Рескин 457
 Репин И. 229

 Ронен О. (Omry Ronen) 391-395,400-404,407-
 408,432-434,519
 Рождественский В.501
 Розанова О. 226,303
 Розанов В. 230-231,239-40,376,513
 Ротшильд, 340
 Рудаков С. 80,85,320
 Руофф З. 257

 Самойлов Д. 363
 Сахновский В. хх
 Seager Н. 114,126,519
 Северянин И. 97,122,153-154
 Сезанн П. 45,285
 Сенковский О. 487
 Сильман Т. 394
 Симпликий 493-494,503-504
 Синьорелли 52
 Скарлатти ххi
 Скопас 438,451
 Скрябин А. 261
 Смирнов Б. хх
 Смирнов-Несвицкий Б. хх
 Смола О. 113,504,519
 Сократ 206-207
 Соловьев Вл. viii, xvii, 3,4,6-7,10,21,73,277,307-
 308,312,343,345-362,
 410,412,430,482,485,501,513,519
 Соловьев М. 314
 Соловьев С. 271,308
 Сологуб Ф. 38,318-319,376-377,517
 Спенсер 37
 Спиноза Б. 26,
 Скрябин А. 270
 Сталин И. 12,255
 Станиславский К. 293,396-397,401,486
 Страдивариус 431
 Струве Г. Хiii-xiv
 Струве Н хiii-xiv, 215,216-217,519
 Сумароков А. 64,154

 Таиров А. 204,427,431-432,519
 Тамарченко А. хх, 33, 519
 Тарановский К. (Taranovsky К.) xvii, хх,391-
 392,394-395,398,432,519
 Терёхина В. 217,219,313,514
 Teggas V. 519
 Тесихий 495
 Титова Г. хх
 Тициан В. 458
 Толстой Л. 217-218,220,334,380,384,478
 Топоров В. 353,519
 Троцкий Л.466
 Trible К. х, ххi, 114,126,519
 Трубецкой С. 307
 Тургенев С. 30,218,292
 Тургенева А. 271
 Тынянов Ю. 10,13,64,114,123,170,240,409,519
 Тютчев Ф. 79

Уитмен У. 245-246

Федин К. 274
 Федотов Г. 278
 Фехнер Г. 374-375
 Филиппов Л. 314-316,319
 Филипп-Джузвиг Е. ххi
 Фихте И. 507,511
 Флобер Г. 165-166
 Флоренский П. 329,389,396-397,405,416,497,519
 Флорский И. 325
 Фонвизин Д. 469
 Фрейд З. 295,305-306,352
 Фрейденоберг О. 330
 Фрейдин Г. 387,520
 Фуко 216-217,229,233,318,474,409
 Фэвр-Дюпэгр А. 179,187-192,209,520

Хайм М. ххi
 Хализев В. 396
 Хатчсон П. ххi
 Хвостова Е. 482,485
 Хлебников В. viii,xv, 62-80,112,224-
 225,230,292,323,430-431,519
 Ходасевич В. 281,380

Цветаева М. 33,250,262,403-404,519,520
 Цветаева А. 61
 Целан П. 368
 Цивьян Т. 353,519

Чаадаев П. 159-160,172,387
 Чеботаревская А. 377<517
 Чехов А. 397-398
 Чехов М. 288-289,520
 Чиннов И. 80,520
 Чирва Ю. хх
 Чистякова В. хх
 Чулков Г. 41,102,104
 Чуковский К. 379,510

Швоб М. 442-443,457
 Шекспир В. 13,339-340
 Шеллинг Фр. 22,244-246,251-252,263,266,331-
 332,520
 Шиллер Фр. 195,409
 Шимоник, Данута ххii
 Шлегель Фр. 177,341,491,507,510-511,520
 Шнейдерман И. хх
 Шопен Фр. 368
 Штейн А. 21
 Штейнер Р. 40,224,267,315,353,375

Эйнштейн А. 183-184,215<517
 Эйхенбаум Б. 520
 Эллис Б. 271,306-307
 Энгельгардт Б.
 Эпиктет 498
 Эпштейн М. 513-515,520
 |Эрн 271

Эсхил 12,,493
 Эткинд А. 293-295,305,324,337,520

Юдина М. 321
 Юлий Второй 257
 Юнг К. 190,520

Языков Н. 7,38
 Якобсон Р. 82,391,432,519
 Янковский М. хх

This book is addressed to two readers.

First: to the Lover of Poetry, who seeks to utilize its emotion — as a diversion or a companion, as an outward expression or a candid mirror. Of course poetry can be savored without an intensive search for its historical and philosophical roots. And with no loss! The elements of the poetic word can buoy on their waves a great army of readers seeking pleasure in the music of verse, or in verbal crystallization of the most exquisite experiences. Such readers will delight to find this book a veritable cornucopia. The author and reader together will recite from heart the lines of Ivanov and Bryusov, will once again turn over the pages of Mandelshtam's *Stone*, and find Blok set in juxtaposition with the French poets Claudel, Régnier, and Schwab. And of course, there will be appearances from Bely, Balmont, and Khlebnikov —.

But, the second reader! This reader will discover that through a line of Symbolist verse shines Plato and Plotinus, Nietzsche, Solovyov, Bergson — and not only that! Finding that the self-same line cannot be understood without Severyanin, Bryusov, and Balmont, the reader is struck by the fact that among the true Symbolists sit Khlebnikov and Pasternak. Finally, within the pages live Aristotle and Simplicius, Kant and Hegel — and how could it be any other way? Is it possible to dispense with the broad historical panorama within which such a powerful aesthetic movement as Symbolism gathered force? The interest in this movement has never run dry for a single, simple reason: *The Epoch of Symbolism encompasses all Eras...*



Victor Dmitriev, an author and professor, teaches Russian Languages and Literature at Oklahoma State University in Stillwater, Oklahoma. Born in the Soviet Union in 1946, Dmitriev has lived and worked in the United States since 1981. He has written several books on Russian Symbolism, including *The Silver Guest* and *poETIKA*.

