

ВЛАСТЬ И ЛИТЕРАТУРА

Это не о содержании книги и не о ее авторах. Потому что гораздо интереснее здесь — объективная интенциональность текстов и определяемая ею их тематичность и тональность. Власть литературы (как и науки о ней) кончилась вскоре после кончины ВЛАСТИ. Власть как предела и источника любого самоотжествления (или противопоставления, что — одно и то же). Власть, без которой Булгаков не написал бы «Мастера и Маргариты», Пастернак «Доктора Живаго» и «Вакханалии», Платонов — «Котлована», а Мандельштам — свою сталинскую оду. Когда Власть умерла фактически, в начале шестидесятых, не зная о своей смерти и лишь продлевая свое чисто формальное существование, таким же образом продлевается иллюзия власти литературы и филологии. Так же радостно и незаметно, гордо и самоуверенно. Когда же Власть закончилась и в своей «исторической» форме, то и власти литературы, и филологии пришлось искать другие идеологические (в строгом французском, а не советском смысле этого слова) формы своего посмертного существования. (Заметьте, я говорю именно об идее власти словесности, а не о ней самой).

Филология шестидесятых — семидесятых (филология в самом широком смысле этого слова — в отношении к словесности тоже в самом широком смысле) в девяностых разделилась — именно в идеологических тенденциях своего самосознания — на три направления. Первое и преобладающее — романтики. То есть те, которые, будучи полностью исторически (точнее, может быть, историсофски) ориентированы, идут от себя как абсолютного личностного завершения (периода, эры, срока) назад, к первоисточнику (славянскому, христианскому, языческому, индоевропейскому, общечеловеческому — какому угодно). Через себя, свою личность, свои тексты, они реализуют германский идеал транзитивной бытийности (в самых разных его модификациях, от Шеллинга до Хайдеггера) в конкретной исторической ситуации. Они всегда завершили; их слово не может не быть последним. И это так при всех их различиях в возрасте, характере и области знания — от Бахтина, Лихачева и Лотмана до Топорова и Аверинцева.

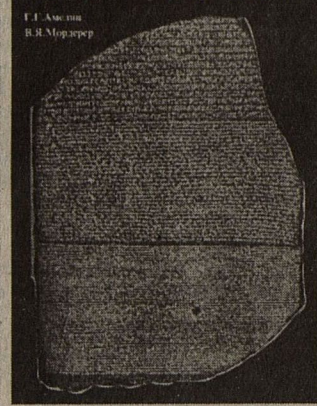
Второе направление — классики. Для классика текст (слово, звук, образ, событие) есть то, в чем он себя находит (а не наоборот, не текст в себе). Поэтому он не может быть в конце чего бы то ни было. Он всегда — прямой наследник прошлого, которое на нем не кончается, оно вообще не кончается. Отсюда принципиальная антитеологичность классика и его принципиально неперсоналогическое отношение к тексту, его феноменологичность. К этому направлению относятся столь разные и по другим параметрам никак не сходящиеся ученые, как Вячеслав Вс. Иванов и Михаил Гаспаров.

Третье направление, к которому, по моему довольно произвольной классификации, принадлежат и авторы этой книги, я бы условно назвал «филологическим интуитивизмом». Методологически оно — наименее исторично. То есть история — все время здесь, но не она объясняет текст (сама она бессознательна), а текст выбирает для нее смыслы. История виртуальна, бесформенна. Только свобода наделяет ее смыслом, превращает ее из «пустой фальшивости» в конкретность живого содержания. Другой свободы у Поэта — нет, фактически декларируется авторами книги. Но — и здесь интуитивисты резко расходятся как с романтиками, так и с классиками — история не обязательна, ибо от той же свободы поэт (как и его исследователь) может находить и другие, неисторические смыслы. Ведь и иллюзия — бесконечно много.

Исчезновение иллюзии власти, сделавшее неизбежным исчезновение абсолютной привилегированности словесности и науки о ней в России, не уничтожило ни литературы, ни филологии, но... последним придется существовать без ВЛАСТИ — чужой, своей, какой угодно. Их никто не будет ни уничтожать, ни содержать. (Ужас! От такой перспективы содрогнется самое холодное сердце!)

Книга не говорит читателю, что она — последняя из книг о поэзии Мандельштама. Но она говорит о возможности того дистанцирования от поэта и его истории, которого эта история никогда бы не разрешила ни ему, ни его исследователям. Эти три черты интуитивистского направления — виртуальность истории, выбор смыслов и дистанцирование — делают книгу немного чудной, но оттого несколько не менее интересной. Тяжело и легко писать без власти и без мечты о победе.

Александр ПЯТИГОРСКИЙ
Лондон

МИРЫ И СТОЛКНОВЕНИЯ
Осипа Мандельштама

В ближайшее время в издательстве «Языки русской культуры» увидит свет книга Григория Амелина и Валентины Мордерер «Миры и столкновения Осипа Мандельштама». Как явствует из названия, она посвящена поэтике одного из крупнейших представителей Серебряного века — Осипа Эмилевича Мандельштама. Однако его творчество взято в разрез широком разрезе — от

Иннокентия Анненского до позднего Набокова (диахронически) и Хлебникова, Пастернака и Маяковского (синхронически). Предисловие философа Александра Пятигорского и одну из статей этой книги мы и представляем читателям.

Валентина Мордерер,
Григорий Амелин



Я все ищу вторую половинку.
На днях, надеюсь,
дело будет в шляпе.
Быть может, взгляните? —
Близнец! Близнец!
— Близнец. «И одиночка?»
Одиночка.
Михаил Кузмин

КОГДА Осип Мандельштам говорил, что взялся за свою оду Сталину «для высшей похвалы», он не лукавил, что бы об этом ни говорили ни тогда, ни потом. Никакого подвоха здесь не было.

Поэт начинал с одической схемы, расчерчивающей портрет. Когда б я устал взлечь для высшей похвалы —

Для радости рисунка
непреложной,
Я б воздух расчертил на хитрые углы

И осторожно, и тревожно.

Воспевание мудрейшего из мудрых опирается на какую-то образную геометрию, «математически-прекрасную законченность» (Бальмонт), на которую постоянно указывает одический «углы», «ось», «гремящие линии», «стрелка». В Серебряном веке часто вспоминали пушкинскую мысль о том, что «вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии». Эта мысль звучала и в том смысле, что в поэзии вдохновение должно быть таким же точным, как в геометрии. Эта декоративная система поэтических координат, располагающихся на осях x и y («Когда бы грек увидел наши игры»), позволяет двигаться всегда в двух направлениях одновременно. Если грубо: проекция одной и той же линии на одной оси обозначает хулу, на другой — похвалу.

Но дело, конечно, совсем не в оценках, а в установлении посредством текста каких-то смыслов, способных найти и удержать сам способ поэтического бытия в мире. Да и сама линия — «гремящая». То есть громовая, гремевшая воинской доблестью и великой победой, но и — змея, ползущая, смертельно опасная. Чуть забегаю вперед, еще один пример: когда чтец Яхонтов исполняет Гоголя, у него «рисуются игры — до такой степени четкий и математически строгий, словно он сделан углем».

Граница с дерзостью, по его же словам, в своей похвале «отцу», «бойцу» и «мудрецу». Мандельштам находит сравнение:

И в дружбе мудрых глаз найду
для близнеца,
Какого, не скажу,
то выражение, близясь
К которому, к нему, — вдруг
узнаешь отца

И задыхаясь, почуяв мира
близость.

Кажется, что эти строки не просто не понятны, но и не могут быть поняты. Но так устроен весь текст, и с этим придется что-то делать. Образ единственного и неповторимого вождя вдруг начинает дублироваться, приобретает близнеца, приближаясь к которому, автор узнает (вдруг!) отца и, задыхаясь, с благодарностью чувствует близость мироздания. Но кто этот второй, отесский близнец? «Не скажу, — отвечает поэт, — но уголь искроу, ища его обличья». На этот вопрос нам придется ответить самим.

«Жизнь лица, — писал Белый, — в выражении; центр лица — не глаза, а мгновенно зажегшийся взгляд...» Мандельштам подчеркивает, что опознает и находит выражение для близнеца именно в дружбе и единстве сталинских глаз. Зажегшийся пониманием взгляд на себя и на

Валентина Яковлевна Мордерер — филолог, историк литературы. Григорий Григорьевич Амелин — филолог.

Сталина рождается лишь после того, как найдена вторая точка зрения на события, «второй глаз». Осознание ситуации требовало аналогии. «Я понял, — признавался Пастернак, — что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным...» И такое уравнение было найдено. Это Тарас Бульба и одноименная повесть Гоголя. Пятью годами ранее Мандельштам пишет:

Была пора смешливой Бульбы
И цинковой железной,
Была пора Тараса Бульбы
И наступающей грозы.

Детская революционность. Картофельный бунт гимназического подростка, горланящего на дворе Тенишевского училища «ура» самодержавному поражению при Цусиме. Эти строки родились в тридцатые годы. Пора смешливой Бульбы — это о революционных надеждах начала девятисотых годов, грозная пора Бульбы — это уже из тридцатых о тридцатых годах, о революционной катастрофе. Тарас Бульба здесь — не символ тенишевского вольнодумства, как это показало Омри Ронену, а саморазрушающего террора. Пора Тараса Бульбы — это, по словам Гоголя, «сверлящий век», «когда человек вел еще кровавую жизнь одних во-

СТАЛИН И ТАРАС БУЛЬБА

Осип Мандельштам как математический фантаст

инских подвиги и закалился в ней душой, не чужа человечества». Сталинское время таит ту же средневековую свирепость: «Мы живем, под собою не чуя страны...» (Не забавно ли, что Маяковский мечтал, чтобы каждое слово его стихов было бы столь же «полновесным, как слово чушь»).

И тот и другой носят имя отца. «И видел он (Андрей) перед собою одного только страшного отца...» У Тараса Бульбы тоже — «железная сила». Но прозревая в закалившейся, стальной душе вождя черты запорожского атамана, Мандельштам идет дальше. Ода посвящена теме «Поэт и властитель». Но «сыновья» чувства к Сталину-отцу, конечно, не политического, а поэтического (вернее, даже — поэтологического свойства). То есть его отношение к власти и ее персонализированному носителю строится как внутреннее измерение поэтического дискурса. Это факт самоопределения и выбора, а не внешнего политического противостояния vs. подчинения. Отношения дискурса власти и литературы ждали выработки других стратегий. И в выработке этих новых стратегий «Тарас Бульба» сослужил свою службу.

Гоголевская персонажная схема требовала дальнейшей идентификации. У Хлебникова:

И кто я, сын какой я Бульбы?
Тот, двоюродный или старший?
О больше, больше свиста пух! Ты роковой секир удар шей!

«Сыновья нежность» поэта — в выборе тяжелого и своенравного пути младшего сына Бульбы — Андря. В «Песни Андря» Николай Асеева:

Ты не дуй мне в очи,
ветер божий,
ой, смерть!
Не гони в лицо истому злую,
ой, смерть!

Как паду под чучельной розгой,
ой, смерть!
Мертвым усом землю поцелую,
смерть, смерть!



Железная правда — живой на зависть... Александр Родченко. Караул. 1929 г.

их пределе... Тут еще не кончается Гоголь, но уже начинается Мандельштам.

Поэзия — панночка, и вероломная любовь поэта сродни всепожирающей страсти младшего сына Тараса Бульбы. Но если поэтам закон не писан и отечество они носят на подолше своего башмака, как говорил Гейне, поэт — неминуемо младший Бульба, поправший все мыслимые законы чести, кровного родства и веры предков. У поэта один закон — немислимый закон самой Поэзии. «...Поэзия, — говорил Анненский, — эта живучая тварь, которая не разбирает ни стояла, ни пошла, ни старых, ни малых, ни крестин, ни похорон». С внешней точки зрения поэзия — всегда вероотступничество, а поэт — «дитя предательства и каверз» (Пастернак). Но не кара со стороны ничего не прощающей отцовской власти пугает Мандельштама, не смерть, а что-то другое. Безысходность? Подчиняясь ли власти или не подчиняясь ей, поэзия в обоих случаях убивает себя. И не только себя — власть, все! Отсюда горький лозунг: «И лучше бросить тысячу поэзий, / Чем захлебнуться в родовом железе...» Это не значит бросить поэзию вообще. Надо бросить старую, прежнюю поэзию. Нужна другая. Новое время — новая поэзия.

Сама высшая мера похвалы, как выстрел, — в лоб, в упор. Есть между нами похвала

без лести
без фарисейства — <...>
И дружба есть в упор,
Я дружбой был, как выстрелом,
разбужен.

Это о расстрелянном Гумилеве. Но и сама дружба Гумилева — выстрел, пробуждающий Мандельштама к истинной поэзии. В сталинской оде этот контекст двусмысленно вложен: выстрелоподобная похвала возбудит на самого поэта дружным залпом мудрых глаз. Но перенесем к Гоголю. Вот смерть Андря, переломившая весь ход событий:

«Стой и не шевелись! Я тебя породил, я тебя и убью!» — сказал Тарас и, отступивший шаг назад, полотно, был Андрей, видно было, как тихо шевелились уста его, и как он произносил чье-то имя; но это не было имя отчизны, или матери, или братьев — это было имя прекрасной полячки. Тарас выстрелил. Как хлебный колос,

зонте взаимного видения, единого события. Voir c'est avoir, согласно поэтической формуле Бетанже («видеть — значит обладать»).

Ось каламбура ЖЕЛЕЗО/ЖЕЛЕЗА обнаруживает родство сталинской власти и миндалевидной, с детской припухлой железкой, речью поэта. Миндалевидная железа — постоянный самобраз Мандельштама. Он остро ощущает, что «штитовидная железа» поэзии больна теми же болезнями, что и «родовое железо» власти, захлебывающееся в крови и отчаянии. Поэт одоимен властителю — Иосиф! Поэтический орган внутренней секреции таит в себе не только болезнь, но и излечение. Поэзия — болезнь, пусть и высокая, но она же и лекарство. Она разом — и боль, и врач. На языке сталинской оды: «Художник, помоги тому, кто весь с тобой...» Парадоксальная изнанка этого единства выражена Бродским: «Цезарь бродит по спящему форуму, кличет Брута...» В этой строке парадоксов больше, чем слов. Властитель потому и зовет своего убийцу, что оба они принадлежат одной ситуации, испытывают одну судьбу. Поэт, копируя эту ситуацию своим именем («бродит... Брута»), связывает себя и с тем и с другим. Но он — Цезарь, и не Брут, он — знающий. Из стихотворения «Железо» (1935):

Железная правда — живой на зависть,
Железен пестик, и железна завязь.

И железной поэзия в железе,
Слезавшая в родовом разрезе.
Сохраняя свою органу и цветение, этот вынужденный феррообраз — электрическая лампочка, лампочка Ильича. Железная завязь — спираль вольфрамовой нити. Маяковский писал:

Мысль —
вещественней, чем ножка
роляная,
Вынешь мысль из-под черепа
кровельки,
и мысль лежит на ладони,
абсолютно реальная,
конструкцией из светящейся проволоки.

Но если задача первого революционного поэта — «вметаллизировать дух», то задача Мандельштама — скорее одухотворить и очеловечить металл, не теряя самостоятельности бытия в родовом целом. Сейчас нам очень трудно представить, какое впечатление произвело на русскую поэзию изобретение электрической лампочки. Предельное оформление этого образа дано Белым: «...Сознание Николая Аполлоновича, отделяясь от тела, непосредственно соединялось с электрической лампочкой письменного стола, называемой «солнцем сознания». Заперишь на ключ и продумывая положение своей шаг за шагом возводило к единству системы, он чувствовал тело свое, пролитым во «вселенную», то есть в комнату; голова же этого тела смешалась в головку пузатого стекла электрической лампы под кокетливым абажуром. И смешав себя так, Николай Аполлонович становится воистину теоретиком».

Первоначальный антагонизм железной правды и живой, но неправой плоти снимается образом железно-живого цветка. Удел истинной поэзии — быть железой в стальном теле власти. При таком выборе своего поэтического бытия в мире:

И пращур нам больше
не страшны:
Они у нас в крови распороны.

Вот почему предельное отчуждение от нового мира («не чужа страны») даже под угрозой гибели в «Оде» равно осевой близости этому миру выполненной клятвы: «И задыхаясь, почуяв мира близость».

Уполюбая Гоголю, Жирмунский как-то назвал Мандельштама математическим фантастом. И верно.

«обратным плаванием». Сама трагическая телеология сюжета становится для автора определенным образом самопозиция. От неотрефлексированного состояния сознания персонажа оно возвращается к автору как интенция его осознанного выбора и действия. Текст здесь — не форма, а способ видения ее. Форма как бытийная выполненность себя в том, что понято. Автор приходит к знанию, с кото-

рым можно что-то делать, то есть выбирать (Бульба не может выбрать, но делает то, что до поры до времени Гоголь о себе не знает). А теперь возможно выбрать между жизнью и смертью, как жить и как умирать. Недолгобывавший Гоголя Розанов был очень точен в своей оценке: «Вообще замечательна в Гоголе эта особенность, что он все явления и предметы рассматривает не в их действительности, но в

подрезанный серпом, как молодой барашек, почуявший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова».

У Мандельштама все события переведены на язык визуальной образности. Художник-сын рисует портрет Отца. Внутри одического слова создается немотствующее пространство решительного объяснения. Сцена символической казни располагается в гори-