

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ I (А. Пятигорский).....	7
ПРЕДИСЛОВИЕ II, СОБСТВЕННО АВТОРСКОЕ.....	9
ДА САРО	18
ФИЛОСОФИЯ И ЛИТЕРАТУРА. «КАНЦОНА».....	36
А ВМЕСТО СЕРДЦА ПЛАМЕННОЕ <i>МОТ</i>	64
POST SCRIPTUM	81
О ЯЗЫКЕ ГЛУХОНЕМЫХ, ПОЧТОВЫХ ГОЛУБЯХ И АРКЕ ГЛАВНОГО ШТАБА	105
ОРФОЭПИЯ СМЕРТИ	116
СТАЛИН И ТАРАС БУЛЬБА	138
АДМИРАЛТЕЙСКАЯ ИГЛА	145
«ПУШКИН–ОБЕЗЬЯНА».....	219
«Я ЛЮБЛЮ СМОТРЕТЬ, КАК УМИРАЮТ ДЕТИ...».....	247
ТОПОЛОГИЯ УЛЫБКИ	277
РОЗЕТТСКИЙ КАМЕНЬ.....	282
ЭРОТИКА СТИХА	299
ВСЁ	311
ЛИТЕРАТУРА	315

ПРЕДИСЛОВИЕ I

Это не о содержании книги и не об её 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 самоотожествления (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 продлевалась иллюзия власти литературы и филологии. Так же радостно и не-сознательно, гордо и самоуверенно. Когда же Власть закончилась и в своей «исторической» форме, то и власти литературы и филологии пришлось искать другие идеологические (в строго 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, историософски) 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 транс-исторической бытийности (в самых разных его модификациях, от Шеллинга до Хайдеггера) в конкретной исторической ситуации. Они всегда завершители; 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 анти-телеологичность классика и его принципиально не-персонологическое отношение к тексту, его феноменологичность. К этому направлению относятся столь разные и по другим параметрам никак не сходящиеся ученые, как Вяч.Вс.Иванов и М.Л.Гаспаров.

Третье направление, к которому, по моей довольно произвольной классификации, принадлежат и авторы этой книги, я бы условно назвал «филологическим интуитивизмом». Методологически оно — наименее исторично. То есть история — всё время здесь, но не она объясняет текст (сама она бессознательна), а текст выбирает для нее смыслы. История виртуальна, бесформенна. Только свобода наделять её смыслом превращает её из «пустой фатальности» 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, не-исторические смыслы. Ведь и иллюзий — 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

19 ноября 1998, Лондон

ПРЕДИСЛОВИЕ II, СОБСТВЕННО АВТОРСКОЕ

Иной роди, иной крови,
иной думи, иных речей,
иных бытий...

В.Хлебников

То, что в академическом обиходе стыдливо именуется языковыми играми (каламбурами, шарадами, ребусами и т.д.), — всегда на обочине филологического анализа. Последний неизменно видит в этих играх что-то маргинальное и серьезного внимания не заслуживающее. Они — *вторичны*. Даже занимаясь ими, мы исходим из некоей поэтической *серьезности*, которая и является нормой и точкой отсчета для несерьезности игр языковых. Серьезность — подлинная мера высокой поэзии. Поэты — пророки, гении, нобелевские лауреаты, до шутки ли. Даже просто-таки гимназическую непристойность мы легко прощаем им (не за это любим). Зацитированное до бессмыслицы ахматовское «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...», осталось непонятым в том смысле, что поэзия не знает (не знает!) разделения на высокое и низкое, игру и серьезность, гимназическую шутку и пророческий жест. Языковая игра — подлинная стихия литературы, а высокий пафос и серьезность — лишь метеосводка этой разыгравшейся стихии.

Весь Серебряный век проходит под знаком кардинальной перестройки языка и сознания. И поставангардная литература в своих исканиях и экспериментах намного радикальнее исходных символистских и футуристических опытов. Вырабатывались неклассические типы философствования и письма. Новейшая философия случилась не в лоне русской, прости господи, религиозной философии, а именно в литературе. Похожее происходило на Западе, где в XX веке именно литература в лице Борхеса, Кафки, Джойса и Пруста приняла эстафету от философской классики. Результаты наших соотечественников не менее впечатляющие, но мы решительно не способны их понять и оценить.

Мы займемся не просто языковыми играми, но межъязыковыми играми преимущественно. «Любое выражение материнского языка будет разбираться в фонетических движениях и элементах, обращенных в выражение на одном или сразу нескольких иностранных языках, которые подобны по звуку и смыслу»¹. Поэт попадает в ситуацию героев романа Жюль Верна «Дети капи-

¹ Gilles Deleuze. Critique et clinique. P., 1993, p. 19. На это было указано еще Фрейдом: Зигмунд Фрейд. Толкование сновидений. М., 1913, с. 244.

тана Гранта», когда послание из бутылки, написанное сразу на трех языках и изрядно попорченное морем, может быть расшифровано только совмещением английской, французской и немецкой копий в некий единый текст. Слово — пучок смыслов, и этот пучок может быть межъязыковым. Родное слово — камертон для иноязычных созвучий и отзывов. Подвешенный звук резонирует и получает слепок, сколок с чужого языка, давая смыслы вертикальные по отношению к естественно-горизонтальному разворачиванию родной речи и не выводимые из ее семантической связности. Поэтическая речь рассекается боковым выходом в иноязычное пространство и потом регенерируется прививкой чужеродного смысла. Текст раскорячен в пространстве нескольких языков. Позволим себе музыкальную аналогию. Исполняемая музыка несет в себе образ пространства, в котором она звучит. Объем, масштаб и фактура этого пространства, его реверберационные способности ничуть не менее важны, чем исполнительское мастерство и качество инструмента. Лирический голос несет в себе образ пространства других языков, в пределе — всех других языков, подобно тому как смысл мандельштамовского текста в пределе стремится объять всю мировую культуру. По ней тоска. Мы имеем дело с определенным типом поэтики и специфической онтологией языка. Предтечей такой онтологии был Гейне. Литература ничего не отражает, а воплощает строение самого бытия. В своем становлении бытие остается невидимым. В незатейливых языковых играх лирика ничего не описывает и не представляет, а является определенным состоянием бытия, проинтерпретированным состоянием — иного и не дано. Каждый языковой ход, каждый элемент текста (даже пауза, белая страница) — жест, а не отражение жеста. Наша онтология понимания сходна с хайдеггеровской. Мы — за радикальную редукцию метода. Отсюда наша водобоязнь таксономических классификаций этих ходов и языковых игр, которые делают ситуацию предсказуемой. Понимание — не способ познания, а способ бытия, и в эту материя мы погружаемся не постепенно, расширяя методологические возможности толкования, а сразу, резким поворотом всей проблематики. Это не проблема причины и метода, а скорее... взгляда, специфической точки зрения. И то, что мы понимаем в Мандельштаме, — есть способ существования Мандельштама. Едва ли не самое значительное достижение ахматовской лирики Гумилев видел в том, что она «почти никогда не объясняет, она показывает»². Мы всецело разделяем этот феноменологический пафос. Хайдеггер, как известно, вопрос, на каких условиях познающий субъект может понять тот или иной текст, заменил вопросом: что это за существо, бытие которого заключается в понимании? Этот вопрос, обрекающий на историческое обоснование, — уже не для нас. Текст, расположенный в едином континууме «бытия-сознания», выступает как особая вещь, «третья вещь», т.е. такая, которая одновременно включает в себя свойства и сознания, и объективной реальности. И мы понимаем текст, если спо-

² Николай Гумилев. Письма о русской поэзии. М., 1990, с. 182.

собны воспроизвести его как возможность нашего собственного мышления. Иного пути просто нет.

В «Египетской марке» есть такой эпизод : «“Кто же даст моим детям булочку с маслом?” — сказал Мервис и сделал рукой движение, как бы выковыривающее масло, и в птичьем воздухе портновской квартиры Парноку привиделось не только сливочное масло “звездочка”, гофрированное слезящимися лепестками, но даже пучки редиски» (II, 468). Редиска не просто профанирует возвышенно-поэтический образ розы с росой на лепестках. Своей абсолютной излишностью и немотивированностью редиска являет собой сам принцип поэтической мысли. «Нам союзно лишь то, что избыточно», настаивает Мандельштам. Что это значит? Неужели не ведает, что творит? Нет, избыток — закон тяготения самого поэтического мира. Это не субъективистский каприз, а ясное понимание того, что истина поэтического бытия является и творится как результат разрешения от бремени субъективности. Истина не содержится в субъективном мышлении отдельного человека. Она существует в своей полноте вполне объективно, в отношении человека оставаясь рассеянной и частичной. Собираение и соединение этих рассеянных фрагментов истины в одно знание — дело исключительно случая, потому что необходимо, чтобы были все фрагменты и чтобы они сложились единственно правильным образом. Не только Мандельштам, но и Пастернак, говоря «и чем случайней — тем вернее», понимает это. Но случай противостоит здесь не закономерности, а... другому случаю. Случаю, оплодотворенному мыслью. Малларме: «...Когда на карту поставлен случай, именно он является свершителем собственной Идеи, он сам утверждает себя или отрицает». Сама истина конкретна и дискретна, она прерывает бесконечную цепь обоснования, потому что не отсылает к чему-то вне себя. Произведение говорит только о себе самом. Мы имеем дело с самообосновывающейся и бесконечной реальностью. Но сначала ты должен поставить этот случай на карту!

Каждый последующий ход поэтической мысли невыводим ни из предшествующего ему, ни из нашего описания чего бы то ни было. Очень точное ощущение этого в дневниковой записи Франца Кафки: «Когда я после некоторого перерыва начинаю писать, я словно вытягиваю каждое слово из пустоты. Заполучу одно слово — только одно оно и есть у меня, и опять все надо начинать сначала»³. Между ходами зазор, в котором подвешивается мир в топсе мысли. В зощенковском рассказе «Баня» есть такой эпизод: «Выдают на номер белье. Гляжу — все мое, штаны не мои. “Граждане, — говорю. — На моих тут дырка была. А на этих эвон где”. А банщик говорит: “Мы, говорит, за дырками не приставлены. Не в театре, говорит”»⁴. С точки зрения Зощенко, которого Мандельштам как-то ветхозаветно-восторженно ценил, — он безусловно за дырками приставлен. (Не зря поэт так любил тыняновского «Пору-

³ Франц Кафка. Дневники 1910-1923. СПб., 1999, с. 147.

⁴ Михаил Зощенко. Собрание сочинений в 5-ти томах. М., 1994, т. I, с. 119.

чика Киже» — идеальную персонологию такой дыры.) «...Для меня, — шутил Мандельштам, — в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется» (III, 178). Бублик подобен мячу, держащему упругой сферой пустоты футбольную резиновую камеру.

Сюжета в привычном смысле у Мандельштама вообще нет, и его все время ругали за какую-то иную и непонятную технику повествования. Сам ход разрывает линейную структуру повествования выходом в ино- и многомерное пространство («пучок»!) других измерений. «Мозаика слов, — настаивал Ницше, — где каждое слово, звучание его, место, понятие, свою силу выплескивает справа налево и поверх целого; минимум в объеме и числе знаков, при этом достигающий максимума в их энергии...» (II, 625). «Кому не знакома, — вопрошал Мандельштам, — зависть к шахматным игрокам? Вы чувствуете в комнате своеобразное поле отчуждения, струящее враждебный к неучастникам холодок. А ведь эти персидские коники из слоновой кости погружены в раствор силы. <...> Угроза смещения тяготеет над каждой фигуркой во все время игры, во все грозное явление турнира. Доска пучится от напряженного внимания. Фигуры шахмат растут, когда попадают в лучевой фокус комбинации, как волнушки-грибы в бабье лето. Задача разрешается не на бумаге и не в камере-обскуре причинности, а в живой импрессионистской среде, в храме воздуха и света и славы Эдуарда Манэ и Клода Монэ» (III, 194).

Слово перестает быть простым и монолитным. Оно зависит от плотности упаковки в нем ходов и пластических жестов в определенные ритмические конфигурации, которые включают напластования и разнородные элементы, и, резонируя, сталкиваются с другими тематическими и нарративными сериями. Державин писал: «Лирик в пространным кругу своего светлого воображения видит вдруг тысячи мест, от которых, чрез которые и при которых достичь ему предмета, им преследуемого; он их нарочно пропускает или, так сказать, совмещает в одну совокупность, чтобы скорее до него долететь»⁵. Речь строится как разомкнутые, *en topseaux*, звенья самостоятельных топосов, нанизанных не по признаку единой перспективы и повествовательной непрерывности, но как последовательное столкновение пространств разной качественной интенсивности и глубины. Но литература позволяет выполнять внутри себя какие-то акты во всей их бытийной полноте. Эта полнота, которая вся — в настоящем, и замыкает все фрагменты и точки, единообразно их определяя. Внутри этой понятельной полноты нет смены и последовательности состояний. Эта полнота настоящего растянута в какую-то вневременную, пространственную синхронность многого (и из прошлого, и из будущего), которая накладывает искомое ограничение на регресс и дает необходимую когерентность целого.

Представление слова заменяется «разворачиванием объема, многомерной

⁵ Г.Р. Державин. Сочинения. СПб., 1872, т. VII, с. 539.

среды, опыта, производящего свое собственное пространство»⁶. Кафкианское «Nescharu», «Флоренция» Сартра или мандельштамовское освоение и переоткрытие собственного имени говорят о каком-то едином порыве, одинаковой страсти к созданию и преобразению имен, которые перестают быть репрезентативными и устремляются к пределу своих возможностей. Иннокентий Анненский признавался: «...Какого бы я Гамлета ни смотрел, всегда рисую себе совсем другого актера, впрочем, невозможного ни на какой сцене»⁷. Дело не в том, что «Гамлета» нельзя поставить или что существует какая-то одна, истинная и эмпирически невозможная его версия на сцене. В каком-то смысле сам шекспировский текст уже есть постановка самого себя. Речь идет о каком-то законе самой шекспировской трагедии, которая включает элемент непредставимости. Конечно опредмечиваясь, он полностью растворяется в инсценировке. Само слово есть образ того, что вообще не может быть изображено. В этом смысле Гамлет должен быть не представлен, а предоставлен себе. Постановка должна быть конгениальна тексту, то есть она — не отражение, а раж самой реальности, производящей свое собственное пространство по закону шекспировской трагедии. Именно в этом смысле Мераб Мамардашвили говорил об «органической поэтике» Мандельштама⁸. Текст не только написан, но и (собой!) исполняем и производим. Это определенное содержание, которое нельзя передать и воспроизвести, потому что оно в своей определенности обладает некоей исполняемой формой и артикулированным выражением⁹. Выражение как инскрипт состояний понимания (а не просто суммы знаний!). Мысль есть событие, а не дедуцируемое и логически получаемое содержание или психическое состояние. Потому-то ее и можно рассматривать как организм. Хлебников: «...Играя в куклы, ребенок может искренне зали-

⁶ J. Derrida. L'Écriture et la différence. P., 1979, p. 348.

⁷ Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979, с. 164.

⁸ «И как тогда завоевать такой угол зрения, чтобы увидеть, помимо предмета, видимого нами из или через сущность, еще и существование этой сущности? В этой связи и возникает идея, что эти существования есть живые образования и в этом смысле теория познания должна быть не законодательно-нормативной, а органической. Так же, как может существовать, скажем, органическая поэтика, — я напомню, что такого рода сдвиги в мышлении XX века происходили, очевидно, единообразно в разных областях, в том числе и в поэзии. <...> Мандельштам, рассуждая о проблеме значения и говоря о том, что даже звучание слова и многое из того, на что раньше не посягали, мы научились относить к форме, и лишь ментальная единица значений осталась вне этого отнесения. Но можно, говорил он, пойти и дальше, так как содержания слов являются не только объективируемыми данностями, а могут рассматриваться и как “вещи”, как органы-представления или представления-органы» (Мераб Мамардашвили. Стрела познания. М., 1996, с. 17-18).

⁹ «Как речь несет нам значения не только в словах, но также и в произношении, интонации, жестах и выражении лица, а это смысловое приложение раскрывает уже не мысли говорящего, но их источник и его основополагающий образ бытия, так и поэзия, пусть по воле случая она оказывается нарративной и означающей, по сути является модуляцией существования» (Морис Мерло-Понти. Феноменология восприятия. СПб., 1999, с. 201).

ваться слезами, когда его комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки — живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. <...> Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек» (V, 234).

Поэзия — всегда поэзия поэзии (как и не существует литературы без литературности). То есть поэзия не просто язык, но игра, которая сама указывает на то, что это игра, игра в языке. Это другое измерение по отношению к тому, что изображается. Цель поэзии — она сама. (Каламбур и есть самый простой и верный способ бытийствования языка.) И поэзия выбирает средства, которыми открывает и эксплицирует поэтичность. Поэтичность же как таковая существует независимо от языка. «И само изображение (в процессе изображения) должно в то же время указывать на само себя как изображение того, что изобразить нельзя»¹⁰. Образ должен умереть. Еще раз: поэзия есть изображение, доказывающее невозможность изображения того, о чем говорится. Аненнский особенно настаивал на том, что поэзия выше слова. Но если поэт так творит, то все, что он делает, — это говорит словом о слове, т.е. о чем-то незримом, и только тогда он существует. Андрей Белый: «Процветание пейзажа — из слов поэта о нем, а процветание слова поэта из... мысли поэта о слове»¹¹. Акт мысли не есть проявление какой-то натуральной способности. Он еще должен быть создан, обеспечен, поэтическое мышление есть прежде всего создание самого акта мысли, удержание его. Не создание конкретных мыслей о предметах, а самого акта как априорной возможности. Именно здесь рождается высшая акмеистическая заповедь Мандельштама: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя» (I, 180). Его существование реализуется в этих точках мысли. *Поэт мыслит то, что есть, а не то, что изображено.*

Прозаическая редиска — повод для самых серьезных размышлений. В «Записках чудака» Андрея Белого: «...Учитель, мотающий прожелтнем уса и с индигосиними, как у младенца глазами, любитель лингвистики, показавши трясущимся, третьим (не указательным) пальцем на красные корни редиски, бывало начнет:

- “Как по русски?”
 - “Редиска...”
 - “Не слышу: отчетливей...”
- Я прокричал ему в ухо:
- “Редиска.”
 - “Рэдис-ка. Рэдис?”

¹⁰ Мераб Мамардашвили. Как я понимаю философию. М., 1992, с. 381.

¹¹ Андрей Белый. Сирия ученого варварства. Берлин, 1922, с. 8.

— “Да, да.”

(Тоже было — вчера).

— «А по норвежски то — “Rädiker...”»

— “Вот как!”

Мы с Нэлли делаем вид, что — в глубоком волнении мы: всюду сходственности словесных значений!

Старичок продолжает:

— “Racine”, по немецки же “Rätzel”!

— «Но то не “редиска” уже: а “смысл”».

— «Но “корень” есть “смысл”».

Уже я продолжаю:

— “Редис, радикал, руда, рдяной, rot, gouge, goda, роза, рожай, урожай, ржа, рожь, рожа...”¹².

В лирике смехотворная редиска — наисерьезнейший корень смысла. Несуразное огородничество языка философски осмысленно. Белый дробит фонетические элементы, производя неартикулируемые тонические значения. Он строгаёт исходную единицу на лучины разноязыких слов, дергающихся, кривляющихся, казалось бы, никак между собой не связанных. Но в этой звуковой пантомиме между розой и рожей нет зазора, и пальца здесь не просунешь. Они уже завязались.

Всеобщая страсть филологической мысли к модельному мышлению, попытка наглядно представить, визуализировать этот опыт губительно сказывается на анализе текста. Несвертываемость наглядного мышления обескровливает онтологию. Исследователь видит лишь то, до чего, проще говоря, он *может* дойти своим умом. Но *туда* своим умом — не ходят. «Хоти невозможного», требует Хлебников. Поэзия и есть область невозможного. Ведь сколько бы мы ни пытались представить себе мандельштамовское «Играй же на разрыв аорты с кошачьей головой во рту...» — это невозможно, но это *есть*. И это можно понимать! В терминах конечного опыта и размерности человеческой психики и сознания текст недосыгаем. «Немыслимо объять глазом или наглядно себе вообразить этот чудовищный по своей правильности тринадцатитысячегранник» дантовской комедии, предостерегает Мандельштам (III, 227)¹³. Когда не раз от друзей и коллег, очень тонких и нами необыкновенно почитаемых, приходилось при обсуждении нашего очередного опуса слышать: «Не может быть!», то это означало следующее: «Не может быть, потому что я представить себе этого не могу». «Да ты и не должен», — упорст-

¹² Андрей Белый. Записки чудака. Москва-Берлин, 1922, т. II, с. 190-191.

¹³ У самого Данте:

И то, что мне изобразить осталось,
Ни в звуках речи, ни в чертах чернил,
Ни в снах мечты вовек не воплощалось.

(Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967, с. 456; пер. М.Лозинского.)

вовали мы. Это золотое эпистемологическое правило. Отказывая Мандельштаму в том, что ты представить себе не можешь, ты нарушаешь это правило почти в гигиеническом смысле и примериваешь на себе реальность, которая *идеально предметна*. (Читатель, верно, заметит и будет прав, что для нас не будет альтернативным выбор между онтологией понимания и эпистемологией интерпретации.) Видит бог, мы (заранее!) категорически не понимаем, чем поэзия отличается от прозы, литература от реальности, один поэт от другого. Например, в одних случаях поэзия может пастерначиться, а в других — мандельштамиться, вот и все.

На примере немецкого языка у Марины Цветаевой видно, насколько чужой язык был *своим*.

«От этих слов: Feuer — Kohle — heiss — Heimlich — (огонь — уголь — жарко — тайно) у меня по-настоящему начинался пожар в груди, точно я эти слова не слушаю, а глотаю, горящие угли — горлом глотаю.

Keine Rose, Keine Nelke
 Kann blühen so schön,
 Als wenn zwei verliebte Seelen
 Zu einander thun stehn.
 [Ни одна роза, ни одна гвоздика
 Не могут так прекрасно цвести,
 Как это делают две влюбленные души,
 Обращенные друг к другу.]

Тут-то меня и сглазили: verliebte — Seelen! Ну, что бы — Herzen! И было бы всё, как у всех. Но нет, что в младенчестве усвоено — усвоено раз навсегда: verliebte — значит Seelen. А Seelen это ведь See (остзейская “die See” — “море!”) и еще — sehеп (видеть), и еще — sich sehпеп (томиться, тосковать), и еще — Sehпеп (жилы). Из жил томиться по какому-то морю, которого не видел — вот душа и вот любовь. И никакие Rosen и Nelken не помогут!

Когда же песня доходила до:

Setze Du mir einen Spiegel
 Ins Herze hinein...
 [Вложи мне зеркало
 в сердце...]

— я физически чувствовала входящее мне в грудь Валерино зеленое венецианское зеркало в венце зубчатого хрусталя — с постепенностью зубцов: setze — Herze — и бездонным серединным, от плеча до плеча заливающим и занимающим меня зеркальным овалом: Spiegel» (II, 162-163).

Цветаева рассуждает как немецкий поэт! Но так должно говорить не только по отношению к немецкому, и не только у Цветаевой. Р.Я.Райт-Ковалева отмечала у Маяковского «совершенно сверхъестественное восприятие звуко-

вой ткани любого языка»¹⁴. Это выражение некоего общего настроения. Поиски единого, в пределе — божественного всеязычного языка:

Не позабыть бы, друг мой,
Следующего: что если буквы
Русские пошли взамен немецких —
То не потому, что нынче, дескать,
Все сойдет, что мертвый (нищий) все съест —
Не сморгнет! — а потому, что тот свет,
Наш, — тринадцати, в Новодевичьем
Поняла: не без- а все-язычен. (II, 350)

Наш большой друг Мирон Семенович Петровский говорит: «Исследователь должен быть конгениален автору. В вашем случае — кон-идиотичен». Ну что ж, это наш прификс за понимание.

¹⁴ В.Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963, с. 260.

DA CAPO*

Hier atmet wahre Poesie...

*H. Heine***

I' vidi ben, si com' ei ricoperse
Lo cominciar con l' altro, che poi venne,
Che fur parole alle prime diverse.

*Dante Alighieri. «Divina Commedia» ****

...Это было всё что угодно, но не язык,
всё равно — по-русски или по-
немецки.

О. Мандельштам. «Шум времени»

Сюжет этого бессюжетного шуточного стихотворения Осипа Мандельштама — «Дайте Тютчеву стрекозу...» (1932) — возникает намного раньше, и его анализ придется начать издалека. Русская поэзия непредставима без пира: от сниженного образа самого забубенного пьянства — и до возвышенного, философски патетического «разума великолепного пира». Как сказал поэт, поэзия — это «воспламененное сознание», *conscience ardente*. Пастернак, зажигающая греческий смысл слова «пир» — «огонь», пишет в 1913 году:

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.
Пью горечь вечеров, ночей и людных сборищ,
Рыдающей строфы сырую горечь пью.

Мандельштам откликается на пастернаковские «Пиршества» с законной горечью и гордостью лишенца:

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому душистое с корицею вино,
Кому жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано. (II, 36)

* Два авторских предупреждения. Первое — курсив везде — наш. Второе — перекрестные ссылки внутри книги отсутствуют, впрочем, по соображениям самым невинным.

** Здесь дышит истинная поэзия... (Г. Гейне)

*** В переводе М. Лезинского:

Я видел, речь его рассечена,
Начатую спешит покрыть иная,
И с первой несходственна она.

В 1928 году Пастернак переписывает свои стихи:

*Наследственность и смерть — застольцы наших трапез.
И тихую зарей — верхи деревьев горят —
В сухарнице, как мышь, копаются анапест,
И Золушка, спеша, меняет свой наряд. (I, 58)*

Большой любитель общего дела Валерий Брюсов решил принять участие в «Пьянстве» — именно так называлось в черновике его стихотворение «Симпозион заката», написанное 15 августа 1922 года (возможно, сразу после выхода в свет мандельштамовского «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»):

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.

Пиршество Вечера! То не «стерлядь» Державина,
Не Пушкина «трюфли», не «чаши» Языкова!
Пусть посуда Заката за столетья заржавлена,
Пусть приелся поэтам голос «музык» его;

Всё ж, гуляющие 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! (III, 206)

Сейчас не так важно, оправдание это или порицание большевизма «красных раков» (Мандельштам увидит этот Закат в «сапожках мягких ката», палача — III, 318), чувство собственного конца или стремление завершить традицию, закавычить застолье, пропеть и пропить закат самого симпозиона. Пиршество на этом не закончилось. Создавая в тридцатые «Стихи о русской поэзии», Мандельштам возвращается к теме:

Сядь, Державин, развалился, —
Ты у нас хитрее лиса,
И татарского кумыса
Твой початок не прокис.

Дай Языкову бутылку
И подвинь его бокал.
Я люблю его ухмылку,
Хмелья бьющуюся жилку
И стихов его накал. (III, 66)

«Симпозион заката», павший на годовщину гибели Блока и Гумилева, написанный сразу после смерти Хлебникова («наследственность и смерть — за-