

Петр Каменев

Двенадцать апостолов. /Статьи о лириках/

/ Продолжение. Начало в № 18 /

Все, о чем пишет Мандельштам есть Слово. Сам предмет полусуществует, он подчинен Слову как его производное. Слово сильнее предмета; даже в "Камне" оно одухотворяет предметы, и сам поэт осознает это только в " " ":

За блаженное бессмысленное слово
Я в ночи январской помолясь.

А стихотворение "Я слово позабыл, что я хотел сказать" — поэтическая программа Осипа Мандельштама.

Блаженное бессмысленное слово — это для Мандельштама, разумеется, не бальмонтские колокольчики, не жонглерские шарки Каменского и не кручениховская заушь. Слово Мандельштама заушно постольку, поскольку оно сугубо символично, то есть многозначно и тем самым не имеет определенного значения. Только по несчастной случайности Мандельштам попал в акмеисты, и его имя числится в истории русской поэзии рядом с именами совершенно чуждых ему поэтов — Ахматовой и Гумилева.

Мандельштам — самый великий символист в русской поэзии. Символизм в истории литературы, начиная с Бодлера, всегда был только двузначен и сопрягал в слове реальное и идеальное. Даже сам Малларме в первой половине своего творчества разглагольствовал об идеале и писал это слово заглавной буквы.

Двузначный символ — это слабенький символ, почти аллегория, и воспринимается он обычно слишком умственно. В двузначном символе слово лишено психейности. Истинно символическое слово многозначно, а посему поворачивается каждый раз при чтении разными гранями, и в этом смысле неисчерпаемо в своей неспределенности. Истинно символическое слово есть вещь в себе, являющаяся то так, то этак. Двузначный символизм преодолели Рильке и Мандельштам.

Стефан Малларме имел двух великих учеников: один бы Валери, а другой — Мандельштам. Но Осип Мандельштам пре-

взошел и учителя и ученика, хотя бы уже тем, что не создавал теорий поэзий, не учил какой должна быть лирика: Ничему не следует учить. А Малларме теоретизировал, желая развоплотить слово и писать ни о чем. Он задумал придать слову нирванический смысл. Беда в такой затее нет, ибо в поэзии возможно все, при одном условии — если уметь. Беда главы французского символизма была не в желании достичь, якобы невозможного, а в том, что во второй половине творчества у него не получилось никакой лирики — ни умственной, ни чувственной. Развопляя слово, Малларме додематериализовался и доэнигилировался до непонятности. И опять — таки — никакой беде лирике в этом не было бы. Беда была не в самой непонятности, а в том, что в ней не было поэзии, что она оказалась ни умственно, ни чувственно не восприимчива.

Замысел у Стефана Малларме был небывалый, исполненный а осуществить его — книжка оказалась тонка и, быть может, лишь оттого, что поэт неуклонно следовал теоретическим построениям. Поль Валери не отбросил в сторону умственность учителя, но догадался влить в нее ложечку лиризма, особенно, эстетического, а не чувствительного, но все-таки лиризма.

Никто из этой троицы поэтов не занимался внешними новшествами, никто из них не произвел переворота ни в стилистике, ни в метрике, ни в рифмах, ни в словаре, ни в грамматическом строе. Если они в этих областях и делали что-то новое, то понемножку, чтобы не било в глаза. Так, Малларме позволял себе порой головокружительные рифмы (особенно в стихотворении "Гимн"), иногда создавал синтаксические нагромождения, а Мандельштам вкрапывал слова далевской окраски, не употребительные в изощренной лирике. Никто из них не щеголял внешней виртуозностью.

Переворот, который задумал Стефан Малларме, произошел в употреблении слова. Оно стало не средством, а предметом изображения в поэзии. Но это было не самовитое слово футуристов, которое относится к слову этих трех поэтов, как воинственные выкрики дикаря к греко-латинизированной речи философа. Предметом изображения в поэзии стало даже не слово, а его символическая функция.

Меня поразило, что Малларме не нашел ни одного последователя в русском символизме. Больше того, русские символисты, напереводив уйму новых французских, предшественников и современников, словно боялись подступиться к главе французского символизма. По одному-два стихотворению есть только у Брюсова, Анненского и Воложина. Думаю, что дело не в одной трудности перевода. Утонченного Верлена тоже переводить, не то, что "сапоги натянул на ноги и пошел". Думается, что Малларме был им всем непонятен поэтически. Они знали его теоретические рассуждения, ссылались на них, но как поэты (включая Анненского) не воспринимали его дела. И добро бы это был Малларме второй половины творчества! Так нет же, даже бодлерианский Малларме оказался им не доступен. Символисты не перевели ни "Окс", ни "Лазури", ни более поздних "Лавна" и "Иродиады". Последователя на русской почве Малларме обрел не среди символистов, а в акмеизме. Это был Осип Мандельштам.

В самых ранних стихах "Камня", совсем не каменных, проглядывает Малларме:

И вижу месяц бездыханный
И небо мертвенней холста,—
Твой мир, болезненный и странный,
И принимаю, пустота!

Пустота во всех ее грамматических и синонимических видах — одно из ключевых слов в поэзии Стефана Малларме. Чтобы аннигилировать, сиречь уничтожить, и предмет изображения и само слово, Малларме часто прибегает к словам так или иначе с отрицательным оттенком, не брезгуя даже отрицательными частицами. Этому у него научился Мандельштам:

Слух чуткий парус напрягает,
Расширенный пустает взор,
В тишину перецпывает
Полночных птиц незвучный хор.

В этом четверостишии даже синтаксис первого стиха

Меня поразило, что Малларме не нашел ни одного последователя в русском символизме. Больше того, русские символисты, напереводив уйму новых французских, предшественников и современников, словно боялись подступиться к главе французского символизма. Но одному-два стихотворения есть только у Брюсова, Анненского и Володина. Думаю, что дело не в одной трудности перевода. Утонченного Верлена тоже переводить, не то, что "сапоги натянул на ноги и пошел". Думаю, что Малларме был им всем непонятен **п о э т и ч е с к и**. Они знали его теоретические рассуждения, осыпались на них, но как поэты (включая Анненского) не воспринимали его дела. И добре бы это был Малларме второй половины творчества! Так нет же, даже бодлерианский Малларме оказался им не доступен. Символисты не перевели ни "Экзон", ни "Лазури", ни более поздних "Чавна" и "Иродиады". Последователя на русской почве Малларме обрел не среди символистов, а в акмеизме. Это был Осип Мандельштам.

В самых ранних стихах "Камня", совсем не каменных, проглядывает Малларме:

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

Пустота во всех ее грамматических и синонимических видах— одно из ключевых слов в поэзии Стефана Малларме. Чтобы аннигилировать, сиречь уничтожить, и предмет изображения и само слово, Малларме часто прибегает к словам так или иначе с отрицательным оттенком, не брезгуя даже отрицательными частицами. Этому у него научился Мандельштам:

Слух чуткий парус напрягает,
Расширенный пустает взор,
И тишину переоплачивает
Полночных птиц незвучный хор.

В этом четверостишии даже синтаксис первого стиха

лишен ясности: то ли слух напрягается как парус, то ли парус прислушивается. Совсем как малларме- чтобы не было прекрасной ясности.

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

Это ли не маллармеевская поэтика? Ведь только маллармеец может нацелить природу как абсолют абсолютным же эпитетом б е д н ы й. Природа бедна, ибо несущественна. Провозглашаемому здесь обнищанию бытия Мандельштам обязан поэзии Стефана Малларме. церковно-славянские небеса награздены эпитетом п р о с т о й. Правда можно возразить, что этот эпитет возник от акмеистического нежелания лезть в эмпирей; быть может, биографически это и так, но не имея на малейшего значения, что послужило причиной такого эпитета, если мироощущение в этом стихотворении и средства его выражения — не гумилевские, а маллармеевские.

Дематериализация и аннигиляция бытия и слова в полной мере разворачиваются в " ":

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет.
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет.
Среди кузнечиков беспомыслителует слово.

Беззвучного хора птиц уже не слышно, гривы прозрачны до призрачности, реки нет — высохла, в челноке никого нет, и даже памяти в слове не осталось. В довершение ко всему действуют частицы н е м б е з. Это строфа абсолютно-го отрицания. Если бы Малларме прочел ее, то лопнул бы от зависти. Ибо Мандельштам добился того, чего хотел Малларме — убить мир, не убив поэзию. Разумеется, сущность поэтического мироощущения Мандельштама — не в одном только обнищании бытия, в поэтическом изображении бытия призрачным — призрачными гривами табуна ночного, "призрачной сценой", тем паче, что это видение мира — есть биографи-

чески не что иное, как ночной Петроград времен гражданской войны. Замечу сразу же: пусть Петроград, но образная система такова, что дает возможность воспринимать мир, изобращенный в " ", как нечто как бы несуществующее. Только ли опустевший Петроград? А при чем тогда ласточки, Антигона, хор теней, сухая река, пустой челнок, ночной табун (который при реалистических нотках можно истолковать как тучи над городом), стагийская нежность, Персефона и т.д.? Нет, одним пустынным Петроградом тут не отделаться. Большинство стихов в " " представляется мне ожившим царством идей Платона. Плоть вещей в " " — платоническая, даже в стихах дневных образ внутренне бесплотен:

А счастье кажится, как обруч золотой,
Чужую волю исполняя,
И ты гоняешься за легкой весной,
Ладонью воздух рассекая.

Даже в этой светлой строфе чувствуется невесомость и бесплотность, вопреки поразительной пластичности образа. Неопределенное ты как светлая тень гоняется за столь же невесомой весной неведомо где.

Нет, суть не в опустевшем Петрограде. Он — только лишний повод к аннигилистическому мироощущению поэта. Одними из ключевых слов в " " являются слова прозрачный и прозрачный, которые оказываются и фонетически и семантически синонимами. Это слова, дематериализующие предмет.

Еще далеко асфodelей
Прозрачно-серая весна.

Мир предстает Мандельштаму то и дело как мир загробный, мир теней. Все античные реминисценции в " " ассоциативно уводят читателя в Аид:

В глубокий ад вослед за Персефой.

Асфodelи в русской поэзии — атрибут царства теней:

Что весна, кто видел севы
Асфodelевой страны.

Асфodelевой страной перифрастически назвал Анд Брюсов.

И все это стихотворение Мандельштама разворачивается в какой-то неяви: царство мертвых, где нет прелестных загорелых рук, урна гробовая, забравшаяся сюда из поэмы пушкинских времен, черные розы, черный парус и таинственный мисс меганон /въяе существующий в Крыму!/ Крым и Черное море в этих строках совершенно развоплощены.

Призрачный Анд или Платоново царство идей так или иначе проникает в большинство стихотворений этого сборника. Даже в такое стихотворение, как и "В Петербурге мы сойдемся снова"? В стихотворение, где Петроград времен гражданской войны наличествует столь предметно /горбится столица, на мосту патруль стоит, советская ночь и т.д./? Да, при наличии всех этих подробностей и прямых указаний на место и время действия, это стихотворение — не просто о Петрограде. Пустынный ночной Петроград — только одна сторона, а другая — все тот же Анд:

В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты.

И весь оперный бал с такими предметными строками как:

И на грядки кресел с галерей
Падают афиши-голубки —

— все-таки в основе своей относится к царству теней.

Где-то хори сладкие Орфея
И родные темные зрачки.

Это где-то напоминает о царстве ханий идей. А Орфей — не только реминисценция гюкковской оперы, а и Орфей греческого мифа. Недаром же в другом театральном стихотворении появляется Эвридика, которая столько же итальянская певица Визко, сколько и Эвридика мифа. И Орфей, и Эвридика вместе с Персефоной — это все то же подсознательное внушение: призрачное и прозрачное царство теней-идей.

Те, кто основополагает новое направление в искусстве, выступает с программами, манифестами, декларациями, всякого рода догматами и строит свои произведения в полном согласии с теоретическими взглядами, редко сохраняют художественную действительность для потомства — они остаются крупными фигурами, точнее говоря, крупными и даже великими именами в истории литературы, то есть фигурами в паноптикуме. Происходит это по вполне понятным причинам. Тот, кто блюдет в искусстве чистоту, можно сказать, непременно лишается себя как художника. Здание построено по современной моде, а жить в нем читателю не хочется: холодно и неуютно. Всякое новое направление в искусстве, любая школа устаревает, и тот, кто был ей слишком верен, становится скучен для потомства. Арифметика тут совсем простая: все направленно-целостное в произведениях не действует на читателей уже через несколько лет, а себя правоправный автор посадить в своем произведении позабыл: — а /направление/ и плюс 0 /самость/ никак не способствуют долговечности произведения.

Я не хочу сказать, что Малларме был поэтически бездарен и что у него не было себя, но он заслонил себя теоретическими догмами. Мандельштам этого не делал и никогда не был правоправным акмеистом. Оттого-то он и воспринимается понимающими в поэзии людьми как великий лирик, и это восприятие остается непоколебимым уже более полувека. Думается, что личной новизны Мандельштама хватит еще на полвека.

Мандельштам — это личный итог русской, да и европейской поэзии. Вот почему у него не было и не будет эпигонов. Он ничего не открыл читателю, кроме самого себя, но открыл символически, то есть многозначно, а чем многозначнее, тем долговечнее.

Говоря о развоплощении мира в поэзии Мандельштама, я вовсе не хотел сказать, что в этой особенности заключается весь Мандельштам. Думаю, однако, что именно здесь вершина его творчества. И я выпячивал эту сторону не только оттого, что это вершина, а оттого, что на эту сторону в поэтическом мировидении Мандельштама не обратили внимания: мрачно-платонический Мандельштам вынал из поля зрения критиков.

О том, что поэзия Мандельштама — поэзия суггестивная, поэзия ассоциаций — писалось в критике не единожды. Лучше всего рассмотрена эта сторона его творчества в статье Л.Я. Гинзбург^{х)}, и мне нет надобности повторяться. Но я не случайно начал свою статью фразой о Слове. Слово и есть герой поэзии Мандельштама, разумеется, не лирический герой, но, может быть, и больше героя. Слово у Мандельштама — Бог: да еще как бы пантеистический творец и творение,

В суггестивной поэзии слово становится действующим лицом, а точнее говоря, действующими лицами, ибо оно многозначно. Вот один простейший пример:

Их родина — дремучий лес Тайгета.

Откуда возникает поэтичность в этом, казалось бы, совершенно безыскусном, лишенном тропов стихе? Сердцевина этой стилимы — Тайгет. А что такое Тайгет? Лесистая местность в Родопских горах на Балканах. С какой же стати родиною пчел оказывается горный лес в Родопских горах? Иные Отчего не всякий, а именно этот? Въяве, сей, мало кому из русских читателей известный лес, никакого особого отношения к пчелам не имеет. С точки зрения реалистической поэтики это нелепица. Сам лес в этом стихе ровно никакой роли не играет, зато всю поэзию стиха создает имя этого леса: **Т а й г е т** созвучен русской **т а й г е**, именно созвучен, а как лес на сибирскую тайгу вовсе не похож. Но само слово Тайгет в уме читателя сочетается с тайгой, а отсюда совершенно стершийся эпитет "дремучий" как бы удваивается и становится выразительным. И получается, что введенный в стих Тайгет — не только лес в Родопских горах, и не столько лес, сколько действующее слово, которое заставляет звучать по-новому другое слово — эпитет **д р е м у ч и й**. Но Родопские горы опять-таки связаны со

х) Л.Я. Гинзбург, 0 лирика.

всем стихотворением. Уже во втором стихе вводится место действия, древняя Греция:

Как нам велели пчелы Персефоны.

А стало быть, и Тайгет как греческий топоним здесь к месту!

Признаюсь, я что-то не слыхал о том, что пчелы в греческой мифологии были атрибутом Персефоны. По-видимому, это измышление мандельштама, но такое, что оно поэтически укладывается в сознание читателя. Именно благодаря своей необычности: Персефона — царица царства теней, похищенная у Деметры Плутоном; она не утратила связи с землей, и пчелы — это вестницы от тоскующей по весенним лугам Персефоны. мифологическая нелепость становится поэтической точностью. мандельштам создает свою греческую мифологию, которая в поэтичности ничем не уступает древней. А пересоздать древнегреческую мифологию может только великий поэт. С денными греческой мифологии этот поэт обращается вольно и ум, разумеется, не по незнанию.

Богиня моря, грозная Афина.

Богиней моря была не Афина, а Амфитрита. Но отчего же у меня этот стих не вызывает ни недоумения, ни смеха, ни ученого негодования? Опять таки, благодаря цепи ассоциаций. Место действия стихотворения — Петербург, и Афина — вполне определенная: статуя на Публичной библиотеке. Афина была покровительницей Афин; Афины и Петербург — города портовые, морские; и если Афина владела над Афинами, то тем самым и над морем, как необходимой принадлежностью Афин. Она покровительствовала морской торговле афинян. Вот в каком смысле она названа богиней моря. А для того, чтобы ассоциативная связь между Петербургом /он уже в "Камне" начинает быть царством теней: "В Петрополе прозрачном мы уйдем Где властвует над нами Прозерпина"/ и Афинами была крепче, избрана греческая форма названия столицы — Петрополь.

"

" переполнена такими неожиданными, ло-

гически неудовлетворительными, но словно по волшебству укладывающимися в восприятие ходами. Сначала сознание резко аффицируется, но сразу же после удара наступает поэтическая гармония.

Для того, чтобы воспринимать поэзию такого рода, поэзия многозначного слова, читатель должен быть к ней подготовлен и поэтически, и культурно, и сам в ней участвовать. Без соучастия читателя суггестивная поэзия остается ему недоступной. Под соучастием я вовсе не понимаю истолкование себе или другим ассоциативных приемов Мандельштама, как это делает Л.Я. Гинзбург или я здесь, а действительное читательское восприятие, которое без отчетливого сознания быстро укладывает в себе стихи в поэтический порядок, и читатель испытывает эстетико-эмоциональное впечатление огромной силы, попросту говоря — восторг.

Символ — многозначен и зыбок в восприятии. Символическое слово — всегда вариантно, и вариации создает читатель. "Символическое аффицирует не непосредственно, оно побуждает к самостоятельности", — говорит Новалис. А уж он-то хорошо знал, что такое символ, задолго до появления символизма как литературного направления. И если принять это утверждение Новалиса, то Мандельштам оказывается величайшим символистом во всей русской лирике.

(Продолжение следует).