

виду, что стратегия Евтушенко – не просто подражание Маяковскому, а проживание Маяковского, проживание его в том числе как своеобразного политика и дипломата. Для Берии это означает неискренность – воскрешая патетически славословящего Маяковского, Евтушенко может воскресить и Маяковского-сатирика.

Но Нугзар Ламадзе этой опасности не видит – просто потому, что Евтушенко как бы уже тогда отрекся от сатиры, от иронии, и его предложение в рецензии помещать сатиру только на последней странице – продолжение этого отречения. Создавая в газете «Советский спорт» свой бренд, а потом ссылаясь на эту же газету как на маргинальную в редакторском профессионализме, Евтушенко сразу же и поддерживал свой бренд, и показывал себя далеко обошедшим всех. Образ Яна Тушинского в романе «Таинственная страсть», который хвастается, что ему звонит Брижит Бардо, а ему некогда с ней общаться – просто продолжение такого образа человека, с презрением говорящим о газете, давшей ему путёвку в литературу.

*Михаил НИСЕНБАУМ*

### ПОЧВЕННАЯ ТЯГА И БЕЗДРЕВЕСНОСТЬ

Предлагаемые наблюдения – не научная статья. Автор не опирается на труды филологов, литературоведов, историков, специализирующихся на поэзии Мандельштама и Пастернака. Можно считать их опытом неспешного субъективного чтения, главным образом, двух стихотворений. Если предельно упростить контекст сопоставления, оба стихотворения, написанные в напряженное и с каждым днем все более опасное время, так или иначе исследуют отношения между сочинителем, обществом и временем. Остается прибавить, что здесь излагаются мысли читателя, в жизни которого стихи Осипа Мандельштама и Бориса Пастернака многое значат.

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме,  
И Гете, свищущий на вьющейся тропе,  
И Гамлет, мысливший пугливыми шагами,  
Считали пульс толпы и верили толпе.

Быть может, прежде губ уже родился шепот  
И в бездревесности кружились листья,  
И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты.

*Ноябрь 1933 – январь 1934*

Первые строки обоих четверостиший, а также четвертая строка первой строфы разделены цезурой, словно высокие берега реки: «И Шуберт на воде – *шажок над глубиной* – и Моцарт в птичьей гамме». Вторые строки обоих четверостиший и третья строка первого не шагают ямбовыми стопами, а перелетают по воздуху. И поскольку ткань мандельштамовского стиха бесшовна, мало кто замечает, что две последние строки короче на одну стопу, что увеличивает их силу и звуковую, темповую убедительность.

Может сложиться впечатление, что это восьмистишие – ответ Мандельштама на стихотворение Пастернака «Любимая, – молвы слащавой...» 1931 года. Не только ответ и не только на него,

но между двумя стихотворениями происходит диалог, который, сильно упрощая картину, можно было бы назвать спором. Впрочем, упрощать картину – не наша задача.

Восьмистишия Мандельштама – поэзия редкой чистоты и таинственной гармонии. В них нет послевкусия и предчувствия беды. И музыкальные рефлексии воды, птичьего пересвиста, роение тихих смыслов – все это сохраняется даже тогда, когда вникающий ум заглядывает в законные текст и видит мир таким, каким он был для поэта в самые разные, в том числе и страшные дни. Эта глубокая прозрачность восьмистишия сообщается читателю, очищая и прорисовывая вневременными чертами его оком, она же влияет и на все остальные тексты Мандельштама – так уж устроена вселенная его речи.

Но начнем по порядку. Надежда Мандельштам в «Воспоминаниях» пишет, что восьмистишие – «о соборности сознания (верили толпе), об отношении индивидуального опыта и общего». «... То, что он скажет, уже существовало раньше в сознании толпы, которой он верит. Опыт посвящается людям, но они и до воплощения опыта уже обладали им». Только ли об этом сказано у Мандельштама? Попробуем разобраться.

«Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному», – писал Мандельштам<sup>1</sup>. Вопрос в том, до какой степени и каким образом поэзия, искусство, мысли и «личное» одного человека влияют на эпоху, общество, «толпу» и до какой степени и как эпоха, общество, «толпа» влияет на него.

Восьмистишие состоит из двух частей. Первая – утверждение, основанное на нескольких конкретных примерах. Вторая – обобщение, которое обходится не только без конкретики, но выводит мысль за пределы повседневной логики. Не то чтобы переходит в статус «божественного», «вечного», «трансцендентного», но переустраивает зрение на умпостигаемый, абсурдистско-рентгеновский лад, более пронизательный именно благодаря выходу в другое умственное измерение. Читая второе четверостишие, вспоминаешь детский пример измененного зрения, когда человек надевает волшебное кольцо.

Говоря о стихах Мандельштама, читатель неизбежно сталкивается с проблемой: приходится упоминать порознь смысловые аспекты, которые при чтении (как изначально в момент создания) всплывают и переливаются одновременно. И надо всегда держать в уме убеждение Мандельштама, что если поэзия поддается пересказу, это «вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала»<sup>2</sup>.

Но нам предстоит не пересказывать стихи, а подниматься по лесам контекста, иначе, увы, невозможно сообщить обо всем, что важно расслышать/разглядеть в этой мгновенной вспышке. Поэтому вооружимся терпением и пройдем через пространство восьмистишия несколько раз.

Обе части стихотворения посвящены парадоксу предустановленной гармонии. Этот парадокс накрепко связывает творца-одиночку (с его сомнениями, метаниями, мечтами, откровениями) с толпой, понятия не имеющей об этом самом одиночке.

Почему в восьмистишии именно такой набор героев (Шуберт, Моцарт, Гете)? Не потому ли, что это невольные акмеисты истории? Скажем, в том что Леонид Утесов или Владимир Маяковский «считают пульс толпы», нет никакого открытия и парадокса. Понятное дело, популярная музыка или пропаганда на то и популярны, чтобы слышать «толпу» и воздействовать на нее.

В ряду героев особняком смотрится Гамлет, во-первых, потому что, в отличие от остальных, он герой вымышленный. Мандельштам упоминает Гамлета, а не Шекспира, потому что ему здесь важен персонаж, воплощающий нравственные колебания, интеллектуальную рефлексию, борьбу, плохо синхронизированную с обстоятельствами. Назван не Ричард III, не Антоний, не король

<sup>1</sup> «Шум времени».

<sup>2</sup> «Разговор о Данте».

Лир, а герой, которого принимают за сумасшедшего, изгой, который «лишился чаши на пире отцов». Гамлет не просто «считает пульс толпы», но в колеблющемся взвешивании оттенков слишком долго откладывает решительный, смертельный бой. Гамлет – один из главных образов во вселенных и Мандельштама, и Пастернака, для них обоих он alter ego, хотя часто по разным причинам. При этом именно появление Гамлета в восьмистишии – знак принципиальных различий между позицией Мандельштама и Пастернака, по крайней мере, в 1931–1934 годах.

Одиночка не обязан подчиняться толпе. Он постигает существующее как оно есть (слово «опыт» здесь максимально точно и смиренно без самоуничтожения, именно в этом смысле называют «опытами» философские исследования). У поэта, по мысли Мандельштама, нет амбиций преобразить мир, стать его со-творцом. Но и отрезать себя от мира (того мира, на котором, как говорится, и смерть красна), даже, прибавим, мира, отвергающего поэта, он не может и не должен. Принимает его толпа или гонит, оставит в живых или убьет, поэзия «дышит где хочет» и берет из почвы и из культуры все, что ей необходимо. Признание – не задача и не забота поэзии. А вот «следить за веком» – важнейшая задача. Неизбежно вспоминается мандельштамовское:

Я человек эпохи Москвошвей, –  
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,  
Как я ступать и говорить умею!  
Попробуйте меня от века оторвать, –  
Ручаюсь вам – себе свернете шею!<sup>1</sup>

Речь о связи поэта и эпохи, но это не протокольное признание: «Я говорю с эпохой, но разве / Душа у ней пеньковая и разве / Она у нас постыдно прижилась, / Как сморщенный зверек в тибетском храме: / Почешется и в цинковую ванну. / – Изобрази еще нам, Марь Иванна».

Эпоха не так послушна, как политическая декларация, как государственная пропаганда. Эпоха – не прирученный отголосок официальной идеологии. Эпоха – что-то вроде всеобщего модифицирующего свойства-уклона – в образ жизни, в ритм, в стиль. «Есть блуд труда и он у нас в крови» – вот, к примеру, тотальное свойство эпохи. Заметим, эпохи гораздо более длительной, чем эпоха НЭПа, коллективизации, индустриализации и даже вообще СССР. Мандельштам часто переосмысливает вопиюще современное, крикливо советское, здешнее, переводит его в остранные категории всемирного – библейского, гомеровского, буддийского, «тосканского», европейско-романтического и т.д. «Москвошвей» – из «роскошного буддийского лета», а не из плакатной соцреалистической пятилетки.

Как уже говорились в начале, высока вероятность, что восьмистишие Мандельштама есть, помимо прочего, реакция на стихотворение Бориса Пастернака «Любимая, – молвы слащавой...», написанное двумя годами раньше. Оно включено в сборник «Второе рождение», впервые изданный в 1932 году, так что Мандельштам, несомненно, его знал. Оно также в значительной мере посвящено связи поэта с народом, мироустройством, языком, кровью.

Любимая, – молвы слащавой,  
Как угля, вездесуща гарь.  
А ты – подспудной тайной славы  
Засасывающий словарь.

<sup>1</sup> Но есть и другой его стих: «Нет, никогда, ничей я не был современник».

А слава – почвенная тяга.  
О, если б я прямой возник!  
Но пусть и так, – не как бродяга,  
Родным войду в родной язык.

Теперь не сверстники поэтов,  
Вся ширь проселков, меж и лех  
Рифмует с Лермонтовым лето  
И с Пушкиным гусей и снег.

И я б хотел, чтоб после смерти,  
Как мы замкнемся и уйдем,  
Тесней, чем сердце и предсердьем,  
Зарифмовали нас вдвоем.

Чтоб мы согласья сочетаньем  
Застлали слух кому-нибудь  
Всем тем, что сами пьем и тянем  
И будем ртами трав тянуть.

1931

Не совсем ловко понимать подспудную логику пастернаковских стихов, словно автор выбалтывает то, что лучше было бы держать в секрете. Но, как часто бывает именно с Пастернаком, он снова пребывает в том раю, где змий-искуситель не успел внушить людям стыда. Постоянное отождествление братской любви к сестре и любовной страсти мужа к жене показывает, что союз Адама и его ближайшей родственницы Евы (сделанной из того же теста) вполне осознан. Итак, поэт видит в слиянии, почти в анатомическом срастании с возлюбленной путь в полноту родного языка, в стихию русской жизни. Известно, что Пастернак трепетно относился к читательским суждениям Зинаиды Николаевны, готов был опрощать ткань стиха (Зинаиде Николаевне не нравилась чрезмерная сложность некоторых пастернаковских оборотов), притом полагался на естественную, кровную связь возлюбленной с русским народом, родиной, социалистическим строительством. «Ты близкая спутница большого творчества, лирического в годы социалистического строительства, внутренне страшно на него похожая, – сестра его...»; «Ты... такая разгадка всего моего склада... такая сестра моему дарованью... выход... через революцию к... последнему смыслу родины и времени» (пишет Борис Леонидович Зинаиде Николаевне в середине мая и в конце июня 1931 года). Зинаида Николаевна приходится «сестрой» и социалистическому строительству, и дарованию Бориса Леонидовича. Так что именно через Зинаиду Николаевну Пастернак чаёт окончательно породниться с советской действительностью. Вскользь сетует на «непрямоту» своего происхождения. Но уж как есть, благодаря любви он родным войдет в родную русскую речь.

«Почвенная тяга» – это как раз связь с народным бессознательным, с тем, чем народ живет, как видит мир, чего хочет, куда направляется. Это и речевая чуткость к крови, почве, «народной душе», чувствование в качестве своего, и действие на эту душу в режиме природной (соприродной) стихии, влияние на те картины окружающего мира, что живут в каждой душе.

Теперь не сверстники поэтов,  
Вся ширь проселков, меж и лех  
Рифмует с Лермонтовым лето  
И с Пушкиным гусей и снег.

Когда сам русский ландшафт, обычные картины русской жизни рифмуются с Лермонтовым и Пушкиным, поэзия обращается в обыкновения народного зрения, в реальные образы мира. В этом четверостишии как малосущественные факторы отодвинуты «сверстники поэтов». Это, во-первых, писатели-критики-читатели, во-вторых, вообще ближайшие современники, люди того же поколения. Возможно, описывая Пастернак эту мысль в прозе, он написал бы «не *только* сверстники поэтов». То есть ближайшие современники и товарищи по цеху не то чтобы вовсе исключаются из аудитории поэта, но не являются единственной и главной аудиторией.

И тотчас после описания русских ландшафтов, грядок и проселочных дорог (к слову, проселки, межи и грядки – слишком камерное воплощение шири, это не про тайгу, не про облака на тысячах километров неба, не про поморские дали, не про уральские снега, не про бескрайние степи, а про обжитой, протоптанный, приуровненный к человеку пейзаж), Пастернак пишет о другом смысле почвы: о смерти и могильной земле. Собственно, никаких творческих действий кроме «сочетания» с Зинаидой Николаевной поэт не описывает. Сразу после упоминания национально-эстетического реформирования ландшафта разговор заходит о посмертном существовании, где слава окончательно воплощается в земное, почвенное состояние. И в генофонд русской речи, в «словарь», внятный и милый даже тем, кто никаких стихов не читает. «Почвенная тяга» – тот же «засасывающий словарь». Только в первом четверостишии это личная, любовная «точка входа», а во втором – расширение на весь народ и на всю историю.

Но почему привратницей у входа в народную речь оказывается Зинаида Николаевна? Как уже говорилось выше, для влюбленного Бориса Леонидовича это тема единственности мужины и женщины, вспоминаемая через слияние тел, душ, судеб. Любовь возвращает Адама и Еву (которая и сестра, и жена – «ребро») к состоянию то ли доначального, то ли постапокалиптического единства. А еще это погружение в христианское единство, где нет ни эллина, ни иудея (особенно иудея), но в русскую его версию. «Рай» Пастернака – это мирная толща народной жизни, где он (по жениной линии) может быть своим и внушать это свойство (ударение на любой слог) народу, плоть от плоти которого – Зинаида Николаевна, как это чувствуется Пастернаку в 1930, 1931 году, да и потом тоже. Она приняла и признала Бориса Пастернака. Пастернак ощущает новую половину как представительницу народа, носительницу всего того, чем народ живет и дышит. Складывается ощущение, что уровень доверия власти, государству, обществу, «толпе» повышается страстной привязанностью к Зинаиде Николаевне, безоговорочно лояльной власти и всем ее шагам<sup>1</sup>.

Едва не на коленях Зинаида Николаевна молит Бориса Леонидовича не отзываться подписью под расстрельным письмом в августе 1936 года. Борис Леонидович, который так много думает и говорит о христианской эре, переступившей через национальные разграничения, немного побушует, понеистовствует, но, пожалуй, будет потом благодарен жене за спасительную подлость, которую та приняла на себя. Общий грех сплотил Адама и Еву не хуже любовно-эдемской догреховной единственности (не отсюда ли эта аффектированная праведность супружеского единства: «тесней, чем сердце и предсердь»); однажды это прямо-таки легендарное единство Бориса Леонидовича и Зинаиды Николаевны «застелет слух кому-нибудь» наподобие «Ягяйлов и Ядвиг»). Включая в стих слово «засасывающий», Пастернак скорее всего не планировал снижать послание стихотворения. Но, как часто бывает именно с Пастернаком, это произошло как побочный эффект поэтического метода. Слово оказалось точным вопреки авторской воле.

Русский пейзаж рифмует «с Лермонтовым лето, а с Пушкиным гусей и снег»<sup>2</sup>. В этом четверостишии Пастернака нет игры с читателем, нет вызова читательской эрудиции. Пастернак берет

<sup>1</sup> «Мои мальчики больше всех любят Сталина, а потом уже меня», — цитирует Зинаиду Николаевну Надежда Мандельштам. За точность цитаты ручаться нельзя, но общий вектор настроения, похоже, передан верно.

<sup>2</sup> Михаил Эпштейн написал об этом небольшое эссе, где, помимо прочего, вспомнил про лермонтовское стихотворение «Когда волнуется желтеющая нива» в полной мере объясняющее пастернаковский выбор.

хрестоматийные примеры, чтобы объяснить принцип связи неотразимого стиха с людской общностью. А вот Мандельштам как раз любит играть в загадки, подбрасывая ассоциации-крючки, заставляющие слушателя-читателя вспомнить произведение, цитату, контекст. Например в «Дайте Тютчеву стрекозу...». «Шуберт на воде», пожалуй, в первую очередь про песню *Auf dem Wasser zu singen* («Пение на воде»), которая изредка называлась «Баркаролой», а в русском переводе окончательно превратилась в нее. Размер песни, шесть восьмых, несомненно связан с лендлером/вальсом, изначально народным танцем, хотя сама по себе шубертовская песня никаких танцев не предполагает, скорее, передает покой замороженного движения во фридриховском пейзаже, в котором гладь воды удваивается бесконечностью неба. «Моцарт в птичьей гамме» – прежде всего, вероятно, тема из «Волшебной флейты», исходно вполне пастушеский, простонародный мотивчик. Но птичьего у Моцарта хоть отбавляй – не только фиоритуры Царицы Ночи, не только пассажи Церлины из «Дон Жуана» или Констанцы из «Похищения...», но и райский щебет во множестве инструментальных пьес.

Это вполне детская игра, которая, впрочем, включает свет нейронных связей, уходящих в толщи речи, культуры, исторической памяти (между прочим, сложно отделаться от мысли, что один из первых, кого Мандельштам приглашает к участию в этой игре – как раз Пастернак<sup>1</sup>). Энигматические манки Мандельштама ведут не только к одной главной отгадке, но и дальше, ко всему спектру рефлексов, ассоциаций, преломлений основной темы. Шуберт, который «на воде» (*Auf dem Wasser*), высвечивает заодно и «В путь» (*Vom Wasser haben wir's gelernt / Vom Wasser* – «Вода примером служит нам, примером», буквально, «Мы знаем это от воды»), и «Форель», и «Весеннюю симфонию» и много чего еще. Так что «Шуберт на воде» – неизмеримо больше, чем «Шуберт в «Баркароле», а «Моцарт в птичьей гамме» – чем «Моцарт в «Волшебной флейте»». И, разумеется, помимо всех литературных реминисценций – «Шуберт на воде» еще и чистый поэтический образ, который действует на сознание сам по себе как некий романтический, сновидческий портрет-пейзаж.

Теперь про Гете, свивущего «на вьющейся тропе». Осмелимся предположить, что первая, главная реминисценция – эпизод из романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера»:

*Дорога шла вверх, огибая гору. Дети скакали друг за дружкой со скалы на скалу, через ручьи и потоки, и Фиц, не разбирая дороги, а только поглядывая то вправо, то влево, мчался все вверх и вверх. Поскольку ни Вильгельм, ни тем более проводник с поклажею не могли за ними поспевать, дети много раз проделали путь взад и вперед, распевая и насвистывая.*

Это важный текст о познании мира – детском и взрослом, захватывающем и безнадежном. Важный прежде всего для самого Мандельштама (неожиданно вспоминаешь, что Meister – это Мастер: «Но ведь он же мастер, мастер?»). Настолько важный, что он то и дело напоминает себе о нем (скажем, в «Путешествии в Армению»), не касаясь сути, чтобы не затаскать, не снизить обиходом заветные мысли. Например, такие:

*– Буквы – вещь хорошая, но передать звук живой речи они не способны; мы не можем обойтись без живой речи, но и ее звука в конечном счете мало, чтобы открылся истинный смысл. В итоге мы держимся за наши буквы и звуки, хотя с ними нам немногим лучше, чем было бы без них, ибо что бы мы ни высказывали сами и ни воспринимали от других, все это – только общие места, которые и труда не стоят.*

Не правда ли, этот фрагмент заставляет вспомнить в числе прочего о том, как Мандельштам складывал стихи: не черкая на бумаге, а проговаривая, выхаживая, выборматывая. Он напоминает об этом дорогим письме Вильгельма Мейстера как о городе, с которым связана пора счастливых открытий: названия города достаточно, чтобы всколыхнуть воспоминания, но сами от-

<sup>1</sup> Известно, что Мандельштам читал Пастернаку свои восьминистишия.

крытия остаются неназванными, готовыми возникнуть заново (по формуле «останься пеной, Афродита»).

Или еще такой фрагмент:

*– Большинство людей <...> никогда не достигают той прекрасной поры, когда очевидное кажется пошлым вздором.*

*– Да, ее можно назвать прекрасной, <...> потому что состояние это – среднее между отчаянием и приобщением к божественному.*

«Состояние между отчаянием и приобщением к божественному» – одна из самых точных характеристик умонастроения Мандельштама – и тем точнее, величественнее, страшнее, чем ближе к концу. Не исключено, что именно эта мысль Гете приводит к тому, что в восьмистишии Мандельштама его имя соседствует с именем Гамлета. Совершенно понятно, почему и этот текст про «пульс толпы» и доверие толпе. Важнейший оттенок такой ассоциации – связь «большинства» с «детством», детский способ познания, свойственный «толпе».

В итоге пульс толпы и вообще жизнь толпы оказываются связаны с очертаниями заветных образов музыки и поэзии отдельно взятых поэтов, композиторов, мыслителей. Если принять эту концепцию, восьмистишие Мандельштама – про природу творчества, про то, как оно устроено. Поэтому не просто Шуберт, но «Шуберт на воде», не просто Гете, но «Гете, свищущий на выщущей тропе». То есть композитор, поэт, мыслитель и тайна его работы. Толпа – не соавтор, не цель, не судья этой работы. Она – часть устройства жизни. Пульс городского шума, гомон вывесок, грохот строек, трамваев, крики играющих детей, отголоски военного марша из парка. Этот пульс сообщается поэту – никак не меньше, чем ритм чужих симфоний и стихов.

Но тогда переосмысливается и вторая половина восьмистишия. Если листы кружились в бездревесности, значит, феномен был предопределен еще до установления причинно-следственных связей, до детерминизма. Если говорить про пульс городского шума, до какой степени в нем участвуют в Шуберт и Моцарт? До какой-то. Музыка может доноситься из чьего-то окна, звучать в концертном зале, в машине. Но гул большого города останется таким же неразъяснимым и сложносочиненным, как до, после и даже без Шуберта с Моцартом. Хотя какому-нибудь пошляку-маркетологу придет в голову назвать «Моцартом» шоколадные конфеты, меховой салон – «Шубертом», а службу доставки – «Достаевским».

В описанной восьмистишием модели следует иметь в виду важнейшее не названное имя и важнейший не названный опыт – имя и опыт самого Осипа Мандельштама. Это опыт почти не расслышанной обществом работы (хотя значение ее огромно), опыт взаимодействия с народом, где у поэта нет намерений становиться пророком, проповедником, лидером мнений. Опыт, где слышать и говорить (шептать) важнее, чем быть услышанным, признанным, прославленным – громким.

Пастернак, между прочим, тоже не хочет принаравливать славу к веку. Современность – социалистическое строительство, партийные съезды, пятилетки, показательные судебные процессы – прокрустово ложе для славы. Не потому ли Пастернак готов пересадить свою славу в ладью Харона, перевозящую поэзию в безымянное (народное) бессмертие, что многое в сегодняшнем дне кажется временным, суетным, не вполне достойным?

Взаимная эмансипация губ и шепота означает, что шепот может существовать не только прежде, но и после губ. И опыт, не причинивший изменений своему предмету, существует не только одновременно со своим предметом, но и после него. Однако этот опыт существует, напитавшись жизнью, набрав дыхания от неслышащей толпы. Здесь тотчас вспоминаются строки 1922 года, в которых действуют те же метафоры-персонажи. (У Осипа Мандельштама уже созданные стихи и даже отдельные звуко-смысловые идиомы остаются на палитре, откуда берутся – наряду с новыми образами, сюжетами, метаморфозами – краски для новых стихов. Каждое стихотворение есть часть большой нейронной – в доцифровом смысле – сети написанного и всегда задевает уже со-

зданное, всегда оживляет его, вдыхает новый смысл и звук. В этом смысле Мандельштам каждый раз сочиняет сразу все свои стихотворения).

Видно, даром не проходит  
Шевеленье этих губ,  
И вершина колобродит,  
Обреченная на сруб.

Опять губы и шепот, опять дерево, которое вот-вот канет в бездревесность<sup>1</sup>. Так значит, восьмистишие «И Шуберт на воде...» – еще один тайный выдох: «сохрани мою речь навсегда»? Речь, которая зарождалась «прежде губ» и которая будет жить дальше – возможно, именно потому, что существует по законам стихии: воды, птичьего гама, культуры, космоса, а не людских мнений и оценок (каковые, впрочем, тоже род стихии). И так, здесь тоже получается слава без славы, почти анонимная слава. Пусть природа этой славы иная, чем у почвенной тяги Пастернака, в главном поэты сходятся. Как ни удивительно, сходятся – и спорят! – в некоторых деталях. У Пастернака:

О, если б я прямой возник!  
Но пусть и так, – не как бродяга,  
Родным войду в родной язык.

У Мандельштама (в том же самом 1931 году):

Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье.

Сохранилась запись 1931 года, в которой Мандельштам спрашивает про Пастернака: «К кому обращается?» И отвечает: «К людям, которые никогда ничего не совершат...» И прибавляет: «Как Тиртей перед боем, – а читатель его – тот послушает и побежит... в концерт...» Собственно, Тиртей, образцовый вдохновитель народного бесстрашия в бою, – некий жупел в литературе XIX века. Имя Тиртея приводилось не только как пример идеальной роли поэта в жизни народа, но и как укоризненная альтернатива всем, кто уклонился от участия, например, в освободительной войне или даже в революции. Почему в 1931 году Мандельштам вспоминает про Тиртея? Страна ни с кем не ведет войны, конечно, здесь подразумевается иная борьба, сопротивление гнущемуся тоталитаризму, удушающей диктатуре управляемого большинства. Та борьба, в которой через два года будет совершен подвиг самого Мандельштама, в итоге стоивший ему жизни. Самоубийственный, гамлетовский подвиг.

Вот здесь проходит черта коренного отличия двух стихотворений. И Мандельштам, и Пастернак вникают в отношения поэта с народом и шумом времени, но Мандельштам к тому же не упускает из виду и власть – преступную, бесчеловечную власть. Именно поэтому в восьмистишии появляется Гамлет.

Гамлет не возглавляет толпу, он, возможно, популярен, но к народу не апеллирует. Он не пытается воззвать к простонародью, объединить людей на борьбу с тираном. Он действует в одиночку (как и все перечисленные прежде авторы), хотя первый акт борьбы – написание и постановка пьесы для обличения Клавдия.

Из-за нерешительности Гамлета случилось множество бед, в том числе, его собственная гибель, безумие и смерть Офелии, смерть матери, смерть Лаэрта, смерть Розенкранца и Гильденстерна, как к ним ни относиться. Да и суетливый Полоний мог остаться в живых, если бы тиран-у-

<sup>1</sup> Тут же вспоминается, конечно, и этот эпизод из «Путешествия в Армению»: «дерево сопротивлялось с мыслящей силой, – казалось, к нему вернулось полное сознание. Оно презирало своих оскорбителей и щучьи зубы пилы».



бийца был заколот тотчас по выяснении истины. Можно сказать, пугливость шагов погубила всех. Впрочем, пугливость эта не была слабостью в точном смысле слова. Возможно, Гамлет здесь именно по поводу этого топтания на перекрестке выбора: вливаться ли в народное, «дыша и *большевея*» или остаться одному, лишившись «и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей».

И Мандельштам, и Пастернак сходятся в неприятии эстетической изоляции, элитарности, роли «тепличных юношей». Оба, как минимум декларативно, за социализм и большевизм – тем сильнее и искреннее, чем глубже дышат как раз в тех мирах, которыми рабочие, колхозники, красноармейцы не интересуются – в мирах Гомера, Данте, Гете, Шопена, Шуберга, импрессионистов, Сезанна. Существенное различие – отношение к верховной власти. Но тут важна привязка ко времени: здесь оба поэта находились, как нынче говорят, в противофазе. К 1930 году, пройдя через переводческий кризис (между прочим, при участии Пастернака), Мандельштам понял о происходящем и назревающим всё. Он уже знал про погибельные годы, по согласному обесчеловечиванию напуганных людей. И про то, что Сталини и присные не на стороне народа и свободы. В 1929 году он узнал, что уколот отравленной шпагой. Правда, яд действовал не мгновенно и иной раз позволял воображать, что, может, все обойдется. Вряд ли Мандельштам был доволен собой в ситуации с переводами. Но именно тогда он обнаружил вокруг себя Полониев, Розенкранцев и Гильденстернов, лжецов, доносчиков, провокаторов... В истории с переводами Пастернак выступил как Розенкранц или Гильденстерн (вдруг именно теперь стало очевидно, что два эти персонажа имеют много общего с друзьями Иова, потому что пытаются сохранять дружелюбие и выказывать поддержку, не пытаясь полностью понять, что с ним происходит): «В какую непоучительную, неудобоваримую, граммофонно-газетную пустяковину превращает он<sup>1</sup> это дареное, в руки валяющееся испытанье, которое могло бы явиться источником обновленной силы и вновь молодого, нового достоинства, если бы только он решился признать свою вину, а не предпочитал горькой прелести этого сознания совершенных пустяков, вроде “общественных протестов”, “травли писателей” и т. д.»<sup>2</sup>.

Пастернак в это время доверяет Сталину. Или страстно хочет доверять. Перед вторым арестом такое страстное, болезненное желание овладеет и Мандельштамом – как симптом стокгольмского синдрома. Мандельштам, пишущий главное антисталинское стихотворение XX века, это Гамлет, который наконец, совершив кучу ошибок и оплошностей, бросается на Клавдия – тирана и убийцу. Разумеется, это не только спонтанный порыв вдохновенного отчаяния. Это кристаллизация насыщенного раствора мыслей, наблюдений, опытов, которые происходят в течение как минимум десятилетия.

Пугливые шаги Гамлета – многократные попытки увериться в вине Клавдия, в которой он уверен и без того, но ищет все новых доказательств из правовой опрятности и человеческого малодушия. Ставя пьесу, – как следственный эксперимент, как проверку на детекторе лжи – Гамлет в пьесе о себе становится автором и режиссером главной постановки, по сути, Шекспиром. Пьеса, поставленная Гамлетом, доказывает: Клавдий убийца, разрушитель брака, узурпатор престола. Но получив и это доказательство, Гамлет медлит, «пугливыми шагами» губя возлюбленную, ее отца, брата, самого себя. Гибнет и злодей, но добро не торжествует: тираноборец мертв, счастье невозможно, Дания падает в руки норвежским завоевателям. Пугливые шаги ведут к гибели.

Гамлет займет одно из центральных мест во вселенной Пастернака позже – вряд ли под влиянием Мандельштама, но под воздействием сходной перемены взгляда на происходящее. А у Мандельштама в последующие годы гамлетовская тема будет мерцать в образе черепа: «Мне хотелось

<sup>1</sup> О. Мандельштам.

<sup>2</sup> Из письма Б. Пастернака Н. Тихонову от 14 июня 1929 г. Травля, приведшая, в частности, к тому, что Мандельштам практически лишился источников существования, несомненно имела место. Вольно же Борису Леонидовичу представлять эту безобразную историю как подарок судьбы и возможность обновиться и омолодиться.

поскорее вернуться туда, где черепа людей одинаково прекрасны и в гробу, и в труде»<sup>1</sup>; «Чепчик счастья – Шекспира отец...»<sup>2</sup>. Об образе черепа в поэзии и прозе Мандельштама стоило бы написать отдельно – настолько это важное переосмысление связи человеческого сознания и силы с уязвимостью и смертностью.

Быть может, прежде губ уже родился шепот  
И в бездревесности кружились листья,  
И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты.

В который раз вспомним вторую часть восьмистишия. Она содержит три умпостигаемых сюжета: про речь, про генезис, про познание и влияние. Гипотеза всех трех сюжетов: субъект не равен причине. В итоге все восьмистишие еще и про гордыню – символистскую, рапповскую, соцреалистическую. Это опровержение символистского и вообще модернистского убеждения в том, что поэт-художник-композитор etc. – демиург, властитель дум, кормчий народа, преображающий толпу божественным чудом своего творчества.

Но шепот, возможно, родился прежде губ, а те, кому мы посвящаем опыт, уже сформировались до всякого опыта. Из чего не следует, что шепот и опыт напрасны, безрезультатны. Шепот – тихая, почти неслышная (или слышная не для всех) речь – важнейший мотив в поэтике Мандельштама. Шепот не призван повелевать и управлять. Это важнейшее отличие стихов Мандельштама от полногласного и полнокровного стихосложения Пастернака. К слову сказать, полногласность пастернаковских стихов – не громкость вождя или трибуна, скорее, «круто налившийся свист» и «двух соловьев поединок»<sup>3</sup>.

Первый стих второго четверостишия – про основания речи. Про то, что они не сводятся к физиологии, к индивиду, к «губам». «Шепот» – это прежде всего язык: то, что на нем уже сказано и говорится теперь. Язык многих веков, многих авторов, несчетного количества людей. Язык прозы, стихов, песен, научных сочинений, вывесок, абсурда, архаики, современности, будущего. Язык, который может существовать вне письменности, вне свитков, книг, газет. Предание, молва, фольклор, слава могут жить своей жизнью, как листья в бездревесности. «Листы в бездревесности» – пожалуй, еще и слова в отсутствие сказавшего, в частности, их посмертное существование и вообще бытие за границами смертности. «Листы», шелест листья – один из привычных образов речи, «шевеленья губ», «шепота».

Две последние строки – про переступание гордыни, которая, как уже говорилось, отличала модернистов во всех сферах деятельности, не только литературных. Здесь, конечно, всегда возникает вопрос об отношении Мандельштама к социализму и большевизму как модернистским идеологиям, осознанно вторгающимся в судьбы других людей, вершащим жизни и смертями. И это один из самых сложных вопросов поэтики Осипа Мандельштама – отнюдь не социопата, но человека, обделенного наитием в общении с равными, с людьми своего круга. Ему куда легче (насколько можно судить по воспоминаниям) наладить взаимопонимание с простыми людьми, и его социализм, пожалуй, фокусировался на революционном преодолении неравенства и взаимного отчуждения в кастовом устройстве имперского общества. Такой социализм – еще и философия языка, главной и универсальной территории свободы, равенства и братства.

В общих чертах это не противоречит и философии Бориса Пастернака. Мандельштам открыто клеймит писательскую братию, Пастернак отодвигает на задний план «сверстников поэта». И если слава в том, что лето срифмовано с Лермонтовым, а гуси и зима с Пушкиным, надо

<sup>1</sup> «Путешествие в Армению».

<sup>2</sup> «Стихи о неизвестном солдате».

<sup>3</sup> «поэзия Пастернака прямое токованье (глухарь на току, соловей по весне)», – пишет Мандельштам в «Заметках о поэзии».

понимать, что это уже не слава имен, а слава речи, тех поэтических форм, которые ложатся в плодоносный слой языкового оборота, то есть в почву языка, фольклора, привычек зрения и в новые ростки смыслов и стихов.

Поэзия Мандельштама – это разом высшая математика, музыка, астрофизика, нейролингвистика мироустройства. Поэзия Пастернака – пахучее барокко ландшафтов и спален, кухонь и коюшен, грядки и погостов. Если гений – божественный избыток жизни, данный в виде превосходных житейских нужды способностей, Мандельштам и Пастернак гениальны в равной степени<sup>1</sup>.

Для обоих поэтов важнее сохранить – внедрить в общий обиход – речь, а не увековечить собственное имя. Эта анонимная память, «подспудная слава», это скромное, не эгоистическое бессмертие увековечены и в пастернаковской формуле «почвенной тяги», и в парадоксах мандельштамовского восьмистишия.

В конце этой прогулки приходит на ум картина из «Заметок о поэзии», где Мандельштам в разговоре о Пастернаке вспоминает Герцена с Огаревым, которые мальчиками стояли на Воробьевых горах, испытывая «физиологически священный восторг пространства и птичьего полета». Вспоминаешь и про строки астматика Мандельштама о том, что поэзия Пастернака обновляет легкие, и про то, в чем именно состояла клятва на Воробьевых горах:

«Запахавшись и покрасневшись, стояли мы там, обтирая пот. Садилось солнце, купола блестя, город стлался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок подувал на нас, постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и, вдруг обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу»<sup>2</sup>.

Мандельштам, говоря о Пастернаке, вспоминает про Герцена с Огаревым, и это мечта не только о братской дружбе двух важнейших поэтов XX века, которая часто намечалась, напрашивалась, да так никогда и не случилась, но и о том, чтобы стоять плечом к плечу в общей борьбе. Увы, минувшее столетие – эпоха, когда тысячи и миллионы людей, боясь сплотиться, страдали и гибли поодиночке.

<sup>1</sup> «Различные во всем, Пастернак и Мандельштам были едины во всем». Д. Быков. Борис Пастернак. М., 2007. С. 426. (*Д. Быков признан на территории РФ иноагентом.*)

<sup>2</sup> А. Герцен. Былое и думы. Ч. I, гл. 4.