

Михаил НИСЕНБАУМ

КАМПАНЕЛЛА И ЛЕКАРСТВО ДЛЯ РОМАНТИКОВ

Этот набросок представляет собой рассказ о многолетнем возвращении к стихотворению Осипа Мандельштама 1931 года, о попытках не филологического, но читательского переживания слов, в которых чудится и близится ответ на многие вопросы. В нынешней жизни на них так трудно, даже невозможно ответить верно. Впрочем, в начале 1930-х ответ давался не легче. Например, если у искусства нет власти поворачивать историю или хотя бы собственную жизнь, стоит ли вообще заниматься искусством? Открывать крышку рояля. Обратимся же к стихам:

Рояль

Как парламент, жующий фронду,
Вяло дышит огромный зал –
Не идет Гора на Жиронду,
И не крепнет сословий вал.

Оскорбленный и оскорбитель,
Не звучит рояль-Голиаф –
Звуколюбец, душемутитель,
Мирабо фортепьянных прав.

Разве руки мои – кувалды?
Десять пальцев – мой табунок!
И вскочил, отряхая фалды,
Мастер Генрих – конек-горбунок.

.....
Чтобы в мире стало просторней,
Ради сложности мировой,
Не втирайте в клавиши корень
Сладковатой груши земной.

Чтоб смолою соната джина
Проступила из позвонков,
Нюренбергская есть пружина,
Выпрямляющая мертвецов.

16 апреля 1931

Датированное апрелем 1931 года, стихотворение было опубликовано в шестом номере журнала «Новый мир» за 1932 год. В отредактированной версии выпущено четверостишие, которое дает некоторые подсказки о первоначальной программе стихотворения:

Не прелюды он и не вальсы,
И не Листа листал листы,
В нем росли и переливались
Волны внутренней правоты.

Удивительна интонация «Рояля». Если попробовать сгустить, до предела сконцентрировать ее характеристики, мы увидим в ней, как в поздней готике, виртуозное соединение смеха и страха – если и не религиозного страха, то холода, вызванного состоянием мира. «Оскорбленный и оскорбитель», «руки-кувалды», «конек-горбунок» стоят на самой границе с «Не в том беда, что Себастьян – грубьян, / А плохо то, что бах какой-то грубый...»¹, впрочем, не пересекая границу. Это не юмор, не скоморошничество, но гротеск почти средневекового свойства. Посмотрите на горгулий – вот они бывают смешны и страшны одновременно и неразъятно. Но я нарочно подкрутил, уплотнил эти свойства, чтобы разглядеть на отдельном стекле, в отдельной пробирке то, что не чувствуется так буквально внутри стиха. Мандельштам умеет очистить этот гротеск до состояния послегрозowego озона, опрозрачить точностью подобранных слов и их взаимодействия друг с другом. То, что передано мной в концентрированном виде, растворено в стихах, точно капля в озере.

Подтекст, который в стихах не описан, но о котором сообщают биографы: семейный кризис в жизни Генриха Нейгауза, жена которого уходит к Борису Пастернаку, что привело то ли к срыву, то ли неожиданному драматическому завершению концерта в Киеве. На концерте Нейгауз должен был исполнять романтическую музыку, вероятно, Листа² и Шопена (что явствует из четверостишия, вычеркнутого Мандельштамом).

Вряд ли Мандельштам имел в виду намекать на семейную драму Нейгауза и на роль в ней Пастернака – это не вяжется с его почти надменной чистоплотностью. Кроме того, парламент с Мирабо, рояль-Голиаф и нюрнбергская пружина совершенно не годятся в качестве антуража любовной драмы. Стихи не о ней. Если в «Рояле» и выражено отношение к любовному, к семейному счастью, то лишь в том смысле, что его не следует включать в музыку, замешивать на нем искусство.

В стихотворении две части: (1) драма с многоярусным, но лишь угадываемым сюжетом (она, в свою очередь, перебивается прямой речью и фокусировкой на герое) и (2) совет, вроде бы данный из вечности (или, по крайней мере, за временными рамками драмы) то ли поэтом, то ли прорицателем (впрочем, надо помнить, что латинское *vates* означает и прорицателя, и вдохновенного свыше поэта). Между ними обозначенный автором пропуск, сознательно оставленный и объявленный пробел, разумеется, тоже играющий роль в композиции стихотворения, своего рода переключатель между мирами, оптиками и эпохами.

Главные сюжетные линии «Рояля»:

- проигранная революция романтической музыки
- борьба музыканта и рояля (искусства) как отложенный поединок Давида и Голиафа
- борьба артиста с самим собой и проигранный поединок с судьбой
- «голос оракула» о жизни после смерти.

Первое четверостишие описывает пространство, электризованное историей, большим временем. Концертный зал выглядит подобием французского парламента и местом библейского поединка. Фронда – XVII век, Мирабо – XVIII-й, обе линии связаны с революцией, борьбой за переустройство государства и за гражданские права. Во втором четверостишии является двойной образ рояля и пианиста – Голиафа и Давида (Давид, правда, не упоминается, но какой же без него Голиаф). Рояль черен, громогласен, велик. Музыкант мал, согбен, сломлен. Поединок прерван – рояль умолк и стоит беззвучно, потрясенный. Потрясен и повержен также и пианист. Мирабо – рояль, чья власть в звуке,

¹ Шутливые стихи Мандельштама, написанные в начале 1934 года.

² Уж не было ли в концертной программе Этюда № 3 Листа под названием «Кампанелла» («колокольчик», он же «позвонок»)?

он витийствовал, гремел, отстаивал фортепьянные права, то есть права и свободы музыки. Вся эта сцена если не вызывает, то затепливает улыбку: «фортепьянные права» в сочетании с Мирабо – едва ли не самая забавная деталь – словосочетание звучит вовсе не так торжественно и значительно, как «права человека и гражданина», при этом вторя именно этой формуле. Конечно, это не «доктор кукольных наук», но все же дистанция между Голиафом и «роялем-Голиафом», между Мирабо и «Мирабо фортепьянных прав» приблизительно такова, как разница между львом и светским львом, пусть и не столь комична.

При этом и французская революция, и библейский поединок одновременно упоминаются и воспринимаются предельно серьезно. Рояль (тут бы не забыть и про этимологию, про двойное звучание, к которому Мандельштам всегда чуток – про монархию и роялистов, с которыми борется Французская революция) – «звукотубец и душемутитель» – тот, кто обожает «говорить», издавать и слушать собственные звуки (ораторство) и сеять смуту в души слушателей и бунт в сердца граждан. Голиаф сражен, «Мирабо фортепьянных прав» повержен: звуки рояля оборваны, он тоже проиграл. *Le silence des peuples est la leçon des rois* («Молчание народов – урок королям») – мог ли Мандельштам не вспомнить эту цитату из Мирабо! «Королевское молчание (*le silence royal*) – урок парламенту». В мандельштамовском стихотворении, в сущности, букет вариантов этой фразы: «Молчание рояля – урок залу», «Молчание революционера – урок революции», «Молчание зала – урок музыканту». Мирабо продолжал поддерживать отношения со двором и королевой, его обвиняли в роялизме и предательстве. Так что близость революционера-рояля и Мирабо («королевского революционера», борца за дело народное на службе короля) – вовсе не произвольная игра ассоциаций¹.

А дальше вдруг говорит сам музыкант, боец, бунтарь, который бросил музыку и отказался от борьбы. Вот тут-то герой и назван «Мастером Генрихом». И эта полухитлая метафора мгновенно вспыхивает фейерверком ассоциаций, ведущих к драме Герхарта Гауптмана «Потонувший колокол», которую переводил Бальмонт, которую ставил Станиславский и которая была столь же знаменита, как «Остров мертвых» Бёклина.

Вкратце фабула пьесы Герхарта Гауптмана «Потонувший колокол», одной из самых популярных драм рубежа веков, такова. Люди, живущие в долине (конечно, это про земное, повседневное, человеческое, смертное) строят храм в горах (горы – высокое, древнее, вечное, языческое, укорененное в природе). Для этого храма главный герой, колокольщик Мастер Генрих отливает самый большой колокол, *magnum opus* своей карьеры. Колокольный звон, если он прекрасен и готов наполнить собой огромные пространства – символ искусства, высокой мысли, веры. Обитатели гор, фавны, эльфы, сильфы и прочие существа из дохристианской поры, в ужасе от вторжения. Один из фавнов подкарауливает телегу, на которой колокол поднимают в горы, вышибает пару спиц, и колокол катится вниз, даже ниже того места, откуда его везли и погружается на дно озера. С уступа падает и Мастер Генрих, которого дома ждут дети и любящая жена Магда.

Умиряющего Генриха находит прекрасная Раутенделейн из рода эльфов, которая излечивает его не только от ран, но и от уныния и безверия – ведь отлитый им колокол не удался и погиб. Влюбленный и как бы забывший о своем христианстве Мастер снова принимается за работу и уже в горах (помним про все их значенья) пытается отлить

¹ К слову: «Не идет Гора на Жиронду, / И не крепнет сословий вал» – вспомнил ли Мандельштам свое детское стихотворение 1926 года, которое также называется «Рояль»? Наверняка вспомнил – внутренняя архитектура рояля невероятно похожа на ряды торжественного собрания.

Мы сегодня увидели
Городок внутри рояля.
Целый город костяной,
Молотки стоят **горой**.

совершенный колокол, воплотив в нем всю силу новой любви, нового счастья, новой веры. От жены и детей он отрекся, чувствуя их связь с прежними роковыми неудачами. И что же, Мастер, выходит у тебя идеальный колокол? Черта лысого у тебя выходит, нехристь и изменщик! Да и кому надобен в горах этот чужеродный гул? Звон колокола раздается лишь однажды – в него на дне озера звонит утопленница, покончившая с собой Магда (то есть преданная любовь, поправленное прошлое, вина, неискупимый грех). Мастер Генрих отрекается уже от новой любви, отталкивает и губит прекрасную Раутенделейн, сходит с ума и гибнет.

Знал ли Мандельштам про то, что Гауптман создавал «Потонувший колокол», пытаюсь осмыслить и преодолеть собственный кризис – и в искусстве (провал предыдущей пьесы «Флориан Гейер»), и в любви (расставание с первой женой Мари)? Что он полностью изменил характер своей драматургии и обрел новое счастье с прекрасной Маргарете Маршалк? Это в точности неизвестно. Но если на момент сочинения «Рояля» Мандельштам не знал о той истории, мы имеем дело с многозначительным совпадением: ведь ситуация Генриха Нейгауза, чья жена ушла к Борису Пастернаку, напоминает и о биографии Гауптмана, и о пьесе «Потонувший колокол». Правда, в драме Гауптмана от жены уходит Генрих, а в драме Нейгауза все наоборот. Но к 1931 году отношение Мандельштама к Гауптману уже далеко от безоговорочного восхищения юношеских времен. Вероятно, сочиняя «Рояль», он включает «Мастера Генриха» в свою игру не без иронии, недаром в той же строке еще и «конек-горбунок». Так что в 1931 году этот «Мастер» до некоторой степени «бедняга Генрих» и «тоже мне мастер». Ирония эта, впрочем, вполне сочувственная, к ней наверняка примешивается самоирония автора «Пешехода», стихотворения 1912 года, которое тоже обыгрывает реминисценции «Потонувшего колокола»:

М. Л. Лозинскому

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот;
Я ласточкой доволен в небесах,
И колокольни я люблю полет!

И, кажется, старинный пешеход,
Над пропастью, на гнущихся мостках,
Я слушаю – как снежный ком растет
И вечность бьет на каменных часах.

Когда бы так! Но я не путник тот,
Мелькающий на выцветших листьях,
И подлинно во мне печаль поет;

Действительно лавина есть в горах!
И вся моя душа – в колоколах –
Но музыка от бездны не спасет!

Страх перед бездной не исчез, но к 1931–1932 году бездна конкретизировалась, изменив и качество страха.

Вернемся же к третьему четверостишию «Рояля». Именно в этом месте и больше нигде звучит прямая речь Мастера Генриха, который оказался в том пункте сюжета, когда потонул его колокол – рояль захлопнут. То есть он не разбит, он способен звучать, но его музыка не справляется с драмой ни Мастера, ни любви, ни революции, ни инертного парламента – зрительного зала. В «Пешеходе» Мандельштам ведь тоже говорит, что как

бы он ни обожал музыку, она не спасает от страха перед бездной. И это важный пункт программы «Рояля» 1931 года – призыв не бросать музыку (поэзию, искусство, науку) несмотря на то, что она не способна предотвращать катастрофы и трагедии жизни.

Я много колокольных форм разбил,
Еще однажды я взметну свой молот, <...>
Тот колокол я мастерским ударом
Разрушу, и исчезнет он, как пыль¹, –

воскликает Мастер Генрих у Гауптмана. «Разве руки мои – кувалды?» – вопрошает Мастер Генрих у Мандельштама. То есть: разве моя сила в том, чтобы разбить неудавшийся колокол, захлопнуть не спасший и не оправдавший меня рояль? Разве я недостаточно искусен, чтобы продолжить игру? «Десять пальцев – мой табунок!» – эта линия готовит появление «конька-горбунка» и усиливает образ рояля-Голиафа пастушескими ассоциациями – Давид-то пастушок (хотя, одолев Голиафа, будет королем, Le Roi). Вряд ли Мандельштам мог знать, что в юности Генрих Нейгауз писал отцу, рекомендовавшему играть Шопена вместо Брамса, что «Шопена может исполнять любой фортепианный жеребец»². Будь так, это доказывало бы, что Шопен, столь значимый для Пастернака, точно включен в программу киевского концерта. Но если это всего лишь интуитивное совпадение, оно забавно подтверждается стихом «Утешь меня Шопеном чалым»³, еще одним смешком по поводу галопов шопеновской виртуозности.

И вскочил, отряхая фалды,
Мастер Генрих – конек-горбунок.

В словах «отряхая фалды» (фалды концертного фрака) подспудно звучит также «отряхая прах», то есть навсегда расставаясь, порывая всяческую связь. Это может иметь значение для понимания загадочных наставлений двух финальных четверостиший. Но почему конек-горбунок? Вероятно, первая причина – внешность музыканта невеликого роста, который горбится над клавишами, но в виртуозной игре развивает невероятную резвость. Как от Давида никто не ждал победы над великаном-Голиафом, так от Конька-горбунка никто не ждал его фантастической прыти и прочих сказочных умений.

Вопрос-возглас «Разве руки мои – кувалды?» приводит к ответу-возражению, которым вопрошающий урезонивает себя: «Десять пальцев – мой табунок!» Табунок, скачущий по клавишам – все еще не такой образ музыки, который преисполнен благоговения и восхищения. Это образ беглой техники, музыкальной витальности, словом, виртуозности. Но отчего же после такого внутреннего диалога, убедив себя, Мастер Генрих не возвращается к музицированию, а вскакивает, чтобы убежать? Даже если бы мы ничего не знали об удаленном четверостишии про прелюды, вальсы и Листа, понятно, что прежние отношения с роялем закончены. Мандельштам называет Нейгауза Мастером Генрихом, и мгновенно вспыхивающие ассоциации с «Потонувшим колоколом» доказывают: к старому возврата нет.

Строки «Чтобы в мире стало просторней, / Ради сложности мировой, / Не втирайте в клавиши корень / Сладковатой груши земной» в дни юности были для меня главными словами этого стихотворения, столь же важными, как, предположим, евангельское «Дух дышит где хочет». Как мне это тогда слышалось? Примерно так: не стоит мешать с искусством быт и низкую повседневность, парение с повесткой. Но теперь подобная модель кажется мне явным просчетом. Не смешивать небесное и земное, «горнее и долнее» – не слишком ли элементарный рецепт «сложности мировой»? Мировая

¹ Перевод К. Бальмонта.

² Ардов Михаил. Воспоминания об Ахматовой (Ордынка). Глава XXVII.

³ «За Паганини длиннопалым...» – стихи Мандельштама 1935 года.

сложность скорее в том, что самые воодушевляющие стороны жизни оказываются накрепко связаны с ее невыносимостью. Это понимал Иов, это понимал Блейк, иллюстрировавший книгу «Иова», а также написавший своего «Тигра». И мало кто понимал это так остро, как Осип Манделштам.

Два последних четверостишия – часть пророческая и назидательная. Именно здесь говорится, чего не следует делать, и дается волшебный совет. Предупреждение дано не ради музыканта, не ради его душевного спокойствия, даже не ради музыки – «ради сложности мировой», «чтобы в мире стало просторней». Есть в этой формуле некая настоятельность, в ней дважды в качестве цели указано качество мира – явно не только и не столько внутреннего мира музыканта. Поскольку у Манделштама каждое стихотворение связано со всеми остальными, тут же вспоминается как минимум:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит,
Но, видит Бог, есть музыка над нами...

Здесь музыка – мировой бронхолитик, она спасает от спертости-запертости-задыхания. Опять-таки, вспоминается и это место из статьи о Борисе Пастернаке: «стихи Пастернака почитать – горло прочистить, дыхание укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны от туберкулеза». В устах астматика такие слова дорогого стоят. Сочиняя «Рояль», Манделштам несомненно помнит о Пастернаке, так что невозможно отделаться от мысли, что сказанное о Нейгаузе подспудно обращено и к Пастернаку.

Но почему прежняя модель музыки оказалась проще и схлопнулась, почему через нее надобно переступить? Почему она недостаточно раскрывала мир и давала простор его сложности? Манделштам включает ответ в совет: «Не втирайте в клавиши корень / Сладковатой груши земной». В прежней жизни в музыку внедрялось то самое сладковатое, почвенное, любовно-витальное, что превращало ее в виртуозные скачки табунка о десяти перстах. И раз сам Манделштам выражается такими обиняками, мне тоже не следует сводить объяснение к чему-то одному: физическому здоровью, сытости, хорошей музыкально-спортивной форме, к счастью в любви, домашнему комфорту, к зрелой сексуальности. Это *joie de vivre*, телесная радость и всяческое земное благополучие, согласно стихотворению, ограничивает простор мира в музыке, упрощает-уплощает ее до жеребьячьей резвости. Было ли в этой груше послание Пастернаку? Доказательств нет, но отделаться от ощущения невозможно.

Упоминание «сладковатой груши земной», втираемой в клавиши, несомненно связано с плотской, физиологически-гедонистической мотивацией искусства. Например, от стихов и от музыки не должно пахнуть обедом («и птичьи крики мнет ручей, / Как лепят пальцами пельмени» – как такое может не вызвать содрогание?). Когда вышло пастернаковское «Второе рождение», мысль о «сложности мировой», вероятно, получила поучительное подтверждение. Попробуйте взглянуть на эту книгу глазами Манделштама (понятное дело, это произвольный эксперимент: никому кроме Манделштама такое зрение в полной мере недоступно) – и, возможно, вы почувствуете, с каким сарказмом он читал иные стихи этого сборника (но многими был захвачен и вдохновлен). «Так пошлость свертывает в творог / Седые сливки бытия». Господь всемогущий! Пошлость – в том, что бытие с самым драматическим видом переводится на язык молочницы. Не стоит исключать связь строк про клавиши и корень груши с пастернаковским «Определением души»: «Спелой грушею в бурю слететь / Об одном безраздельном листе» («Сестра моя жизнь»). Между прочим, именно к эпохе «Сестры...» относится такая характеристика:

«Величественная домашняя русская поэзия Пастернака уже старомодна, она безвкусна, потому что бессмертна; она бесстыльна потому, что захлебывается от банальности классическим восторгом цокающего соловья. Да, поэзия Пастернака – прямое токование (глухарь на току, соловей по весне), прямое следствие особого

физиологического устройства горла, такая же родовая примета, как оперенье, как птичий хохолок».

И Пастернак, и Мандельштам глубоко знают, понимают музыку и обращают ее в поэзию. А значит, и здесь есть место для споров. А в 1931–1932 годах Мандельштам мысленно обращается к Пастернаку и спорит с ним чаще, чем когда бы то ни было в другие годы. Было бы крайне самонадеянно описывать якобы угаданные мной реакции Мандельштама. Но чую, чую, что, читая строку «Опять Шопен не ищет выгод», он производил что-то этакое: хмыкал? фыркал? хмурился? закатывал глаза? Словом, насмешничал. Впрочем, думается, как и по отношению к Нейгаузу, насмешливость по отношению к революционным этюдам французского романтизма у Мандельштама вполне понимающая, сочувственная, в отличие от перевода высоких материй на язык сытости и гедонизма (помните многочисленные романтические насмешки над этим сближением: «после обеда хорошо помогает тихая, выстрадавшая боль и томление чувств»¹).

У соединения клавиш и грушевого корня также есть связь с «Потонувшим колоколом». Лесной Фавн, заигрывая с Раутенделейн, говорит про Мастера:

Весь день работать, – миг не ждет, –
Любить все ночи напролет, –
И выйдет колокол на славу.
Гора долиной хочет быть,
Долина хочет вверх вступить,
И обе жить хотят по праву.
И плод готов: откроешь дверь, –
И видишь – бог, быть может – зверь,
С физиономией ублюдка².

Новый колокол, который создавался по любви и вдохновению, в радости, казалось бы, обреченный стать шедевром колокольного искусства, не удался. Замысел о высоком родом из долин, но воплощаемый в горах, человеческое искусство, перенесенное в кузницу гномов, замешивание искусства на любовных уладах, другими словами, втирание корня «сладковатой груши земной» в клавиши, оказалось обречено. Зато зазвонил потонувший колокол, колокол прошлой погубленной жизни, колокол вины и предательства.

Что еще важно? Горбунок – это ведь про позвоночник, про сгорбленную спину. В случае Мастера Генриха – в том числе про согбенность, сломленность под тяжкими ударами судьбы. Эта коллизия – «сломленность-умолкание-смерть» / «прямая спина-достоинство-борьба-музыка» как раз и разыгрывается в стихотворении, особенно в последней части.

Хребет, остов, череп, кости – одна из несущих конструкций в поэтике Мандельштама, это «искусная часть природы», архитектура человеческой сущности: «чепчик счастья – Шекспира отец», «Здравствуй, здравствуй, / Могучий некрещеный позвоночник...», ее заданность, более прочная, долговечная, чем кровь, мышцы, глаза, губы. В некотором смысле кости – та часть человека, которая продолжает жить и после смерти.

Не мучнистой бабочкою белой
В землю я заемный прах верну –
Я хочу, чтоб мыслящее тело

¹ Э.-Т.-А. Гофман. Принцесса Бландина. Перевод М. Рудницкого.

² Перевод К. Бальмонта. В переводе П. Мелковой этот фрагмент звучит так: «Теперь мы поняли, каков / Секрет литья колоколов. / Стакнулса дол с горой и вот / Ублюдок – их союза плод».

Превратилось в улицу, в страну;
Позвоночное, обугленное тело,
Сознающее свою длину.
(«*Не мучнистой бабочкою белой...*», 1935)

Хороша подсказка в стихотворении «Век мой, зверь мой...» (1922):

Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать.

Здесь флейта, конечно – это флейта Пана, где трубки-косточки разной длины скрепляются воском: неровные шаги времени нужно согласовать в музыку. Позвонки – это и звенья человеческого хребта, стержня¹, который прямоотой и крепостью являет способность человека блюсти себя, «держатъ спину», и колокольчики (в которых опять слышится, точно со дна озера, гауптманов колокол), воплощение костяных клавиш, музыки, мастерства.

Чтоб смолоу соната джина
проступила из позвонков... –

это, конечно, разом высвечивает десятки нейронных линий, как и всегда у Мандельштама, но самая элементарная – «чтобы музыка оживала в рояле и в пианисте». «Соната джина» – и про романтическую музыку с ее мистикой, ориентализмом в целом, и про мефистофельские мотивы у Листа (черт-демон-джин), и про революционные мотивы у Шопена – про «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Но еще и про смолистый можжевеловый дух (sic!) напитка, который и сам продукт брожения-преображения, и средство брожения и преобразования людского духа. Для того, чтобы вернуться к жизни и к музыке, надо выпрямиться, взбодриться, ожить в своем деле и поддержании собственного достоинства. Кстати, смола – это еще и то, чем дерево залечивает свои раны.

Тварь, покуда жизнь хватает,
Донести хребет должна,
И невидимым играет
Позвоночником волна.
(«*Век мой, зверь мой...*». 1922)

Конечно, в многослойной картине позвонки – разом остов и клавиатура: они ведь и по внешнему виду суть костные сочленения², ряд клавиш в процессе игры то прогибается, то выпрямляется. Остов музыки и человека в здравии и в болезни, в радости и ужасе, при жизни и после смерти – такая вот рентгеновская вечность. Мир, в котором соната джина проступает из позвонков (никакой беде и неправде не переломить в человеке и в музыке его прямоту-правоту), достаточно просторен и сложен, именно в таком мире может звучать подобная соната.

Все толкователи «Рояля» 1931 года ломали зубы о «нюренбергскую пружину». Или, щадя челюсти, просто долго держали ее во рту, высасывая многочисленные подтексты. «Нюренбергская пружина» – энигматическая игра, столь любимая Мандельштамом, который редко заботится о том, чтобы облегчить читателю поиски разгадки. В музыкальном музее Королевского колледжа в Лондоне хранится один из

¹ «Позвоночник деревни – один из стержняков», говорит про свой дом герой переведенной Мандельштамом пьесы (Жюль Ромен, «Кромдейр-Старый»).

² «Целый город костяной» – как сказано в детских стихах 1921 года.

старейших (около 1480 года) сохранившихся клавицитериев, удивительных клавишных, в которых дека расположена стоймя. Происходит этот клавицитерий из Германии, не исключено, что как раз из Нюрнберга. Едва ли Мандельштам имел в виду конкретно этого пращура рояля. Но вот пружинный механизм, возвращающий в исходное положение клавиши, он изучал и знал. Это вообще в духе Мандельштама – вникать в научную сторону любой интересующей его сферы. Костяные клавиши – ряд умолкнувших «позвонков» – те самые мертвецы. Генрих Нейгауз вполне мог понять эту механическую метафору – его дед был фортепианных дел мастером.

Главное, впрочем, не в загадке, а в действии – той силе, которая помогает подняться упавшему, распрямиться сломленному – и зазвучать прерванной, умолкнувшей музыке. Здесь есть стиховая логика, соединяющая вторую часть четверостишия с первой: правота, прямота, распрямление человека и выправление клавиатуры, пружинное выскакивание клавиш, снова готовых издавать звуки.

Притягивает причастие «выпрямляющая», отнюдь не равное «оживляющей» или «воскрешающей». «Оживший мертвец» далеко не равен «живому человеку». Ни воскресший Лазарь, ни воскресивший его и воскресший же Христос не «зажили прежней жизнью» как ни в чем не бывало. И «выпрямление мертвецов» опять напоминает про «конька-горбунка» и про «горбатого могила исправит».

Как говорил герой любимого фильма «В поисках Форрестера»: «Главное правило писателя – писать». Главное правило музыканта – обдумывать и исполнять музыку. Пройти через потрясение прежней закончившейся жизни и снова работать над своим искусством, упражняться, углублять понимание исполняемой музыки, выступать.

Осип Мандельштам – мастер сопряжения контекстов в звуке, тут ему нет равных. Поэтому в заключительных стихах мелькают и смерть, и вновь обретенное достоинство, и новая, не равная прежней жизнь – «жизнь после смерти». И это призвание к мужеству и переосмыслению действительно выпрямляет, «исправляет» линию личности и судьбы как своего рода магическая пружина, предложенная и Мастеру Генриху, и Пастернаку, и, быть может, раньше других самому себе.

А теперь, пройдя через длинноты моих разборов, попробуйте прочесть «Рояль» заново. Кажется, называть после этого полетами в космос опыты со всяческими шаттлами преждевременно и самонадеянно. Высота не та.