

С.А.Смирнов

## АВТОПОЭЗИС ЧЕЛОВЕКА. ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

Слово – плоть и хлеб.

Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание.

*О.Мандельштам*

### Осипу Мандельштаму



Я хотел этот ритм обуздать на скаку,  
Но не вяжется слог мне на слух,  
Ни списать, ни считать, ни спросить не могу,  
Мой поэт, мой учитель, мой друг.

В ненадежном году ты был Богом рожден,  
Ты всему современником был,  
Ты с Всевышним на ты, ты дуэлил с вождем,  
И тебя только равный убил.

В этой битве смертельной, схватившись на стык,  
В пику с литературным зверьем,  
Ты с закатым в кулак гениальным чутьем,  
Предугадывал времени рык.

Ты один на один голос драл напролет,  
Сердце рвал на клочки и разрыв,  
А кругом густопсовая сволочь ревет,  
Невзирая на боль и ушиб.

Неизвестный солдат, без звезды и погон,  
Ты в окопах поэзии жил,  
И в могиле ты братской с гурьбой и гуртом  
Погребен, и бульдозером срыт.

Но сквозь бред немоты, черноты, пустоты  
Я твой голос услышал, и впредь  
Он звенит хрусталем голубой чистоты,  
Здесь бессильны судьба или смерть.

*10 июня 2005 г.*

### 1. Введение. Идея творения

Кто не проходил через искус творения нового мира? Кто не испытал онтологической тяги созидания вещей, не изведанных и не виданных ранее, демиургом которых себя чувствуешь и потакаешь себе, давая право судить, что ты – Бог?

Быть поэтом – испытание. Онтологическая тяга и искус – удел и судьба тех, кто призван творить мир по образу и подобию своему. Появляется Поэт – и мир меняется. Становится другим.

Искусство есть творение, творение нового мира. Это утверждение, с одной стороны, стало общим местом. С другой стороны, оно настолько фундаментально, что требует всякий раз возврата к себе, к собственным основаниям. Что стоит за этим утверждением? Или оно в объяснениях не нуждается?

Не боясь казаться назойливым, полагаю, что данное утверждение не раскрыто, а, точнее, не введено в культурные практики и дискурсы. Оно витает отдельно в разных

декларациях разных «ведов» или спит в некоторых фундаментальных текстах типа работы М.Хайдеггера «Исток художественного творения» [32].

М.Хайдеггер глубок и темен, как вещь в себе. Он стал патриархален после постмодернистских деконструкций и деструкций, которые он же, М.Хайдеггер, и спровоцировал, отказавшись от метафизики.

Придется снова вернуться к началу, к истоку, к новому разговору. А в качестве собеседников пригласить самих поэтов. И в разговоре вместе с ними поискать корень творения. В одиночку философ его не найдет.

У писателей-прозаиков ситуация сложнее. Они нет-нет да скатятся в прозаизмы и в правоучения. Чуть шаг в сторону – и вот великий Ф.М.Достоевский поливает грязью всех евреев. Чуть отвлечешься – и вот Л.Н.Толстой поучает своих читателей, призывает к новой религии. Хлебом не корми – а поучить жизни их брат-писатель любит.

У поэта все иначе. Не проще, а чище. Чистота дискурса, культурной формы поэтического слова, заключается в ясном, чистом акте искусства.

Поэт в чистом виде – творец мира, то есть формы мира. Он и есть воплощение этой культурной формы. Он собой ее воплощает, демонстрируя собой его, этого мира, «боль и ушиб». Поэт есть тот творец формы мира, которая рождается в страсти искусства. Он, в искусстве одержимый, одерживает победу над стихией, рождая чистую форму мира, но мира не этого, а потустороннего, мира поэтического органа, который оседает в текстах, следах поэтической работы, при чтении которых поэт всякий раз оживает, тем самым подтверждая тезис о бессмертии души<sup>1</sup>.

Поэт, герой-жертвователь и герой-понтифик (гиреродул) в одном лице, в исходном культурном задании, открытом античными авторами, осуществляет жертвоприношение. Он отдает свое тело в жертву, осуществляя литургию жертвоприношения. И в качестве дров этот источник бросает в огонь жертвенника свою плоть, сжигая и истрачивая свою органику, свои губы, рот, глаза, череп, руки, всю свою антропологию, всю телесность, а метафоры тела становятся частями, «органами» стихотворной формы.

Поэтому я возьму в качестве собеседника поэтов, наиболее полно (а потому и жертвенно), как мне видится, воплотивших работу по строительству поэтического органа. В качестве первого собеседника я приглашаю Осипа Манделштама.

Я не буду делать поэтический литературоведческий анализ текстов (см. соответствующие работы известных авторов [9]), не буду напоминать о трагизме судьбы поэта, о чем тоже много написано (см. также [18; 29]). Хотя и этого не избежать, поскольку поэт по определению, как я уже сказал, в одном лице – и жертва, и жертвователь.

Я попробую описать устройство чистой культурной формы мира, мира поэтического органа, культурного тела поэта, которое нам и остается в живой памяти, и показать это на примере конкретных жизней, конкретных «трудов и дней» живых поэтов.

Я не стиховед. Не литератор. Я философ. Мне нет нужды разбирать стихи, выискивать в них тропы, вычислять стихотворные размеры, обсасывать метафорику стиха, изучать ритмику и строфику, выяснять, где там цезура и каким размером написана «Грифельная ода» (хотя и это, к слову, можно учитывать).

<sup>1</sup> Об особой роли поэта напомнил, в частности, О.И.Генисаретский, сославшись на М.Хайдеггера. Тот, в свою очередь, напоминает идею Платона, который изгнал поэтов с царского места в своем идеальном полисе и посадил на это место философов как стражей культуры. Царское место поэта заключается в восстановлении целостности мира, земли, языка, человека, в творении мира. Хайдеггер делает обратный ход, усаживая поэта на царское место [11].

Я также не биограф. Я не собиратель материала к биографии. Я не собираюсь писать еще одну биографию поэта. Во-первых, это уже сделали умные люди. После воспоминаний А.А.Ахматовой, Н.Я.Мандельштам, исследований М.Л.Гаспарова, А.Г.Меца и других это делать совсем ни к чему. Во-вторых, собственно биография человека по имени Осип Эмильевич Мандельштам сама по себе хоть и интересна, но она будет еще одним рассказом о жизни и гибели поэта в тоталитарном режиме.

Гораздо сложнее и интереснее понять – что такое делал Мандельштам, единственный из поэтов в 20–30-е годы (за исключением Цветаевой, но она приехала в СССР в 1940 году, когда Мандельштама уже не было в живых, о ней поговорим в отдельной работе), вознамерившийся делать такое, что не укладывается ни в один из привычных жанров биографии или жанров литературоведческого анализа.

Разного рода рассказы про то, как он мучился и метался, жил бомжем и погиб в ГУЛАГе сами по себе никакого отношения к тайне творения не имеют. И с другой стороны, сам по себе разбор очередного стиха, выискивание его гениальных метафор тоже не дает ответа на вопрос о тайне поэтического органа.

Я буду касаться биографических эпизодов лишь постольку, поскольку они будут давать знание о сугубо метафизической стороне дела, то есть о тайне автопоззиса.

Что мне важно? Прежде всего, как озаглавлена данная работа, мне важен принцип автопоззиса человека. Я его понимаю как процесс рождения и творения культурной формы силой метафизического, предельного вопрошания, к которой он прибегает для воплощения своих результатов поэтической работы. Автопоззис обозначает смысл и суть процесса внутреннего преобразования и трансформации культурного героя, который (процесс) происходит благодаря осуществлению различных культурных практик (философских, художественных, религиозных)<sup>2</sup>.

В результате вопрошания и воплощения этой формы в человеке рождается иное существо под названием «поэт», который говорит поверх голов, в «большом времени», становится органом языка и культуры. Его собеседниками становятся поэты в культурном времени. Как собеседниками Мандельштама были Гомер и Данте. И это не метафора. Пойэтеc становится особым культурным героем, выполняющим особую культурную функцию – развитие языка культуры. Но коль скоро он живет в теле, в материнском теле носителя, физическом индивиде, то этот последний мучается, страшится, корчится и изнемогает от этого своего плода. И в итоге умирает, буквально гибнет. Это такой акт мужества, который человек осуществляет, понимая в итоге свою культурную миссию.

В этом смысле поэзия, разумеется, есть не просто само по себе писание стихов (внешне это выглядит вроде бы так). Поэзия – оформление метафизики мысли о времени, мысли, претендующей преодолеть время, преодолеть разрывы и разломы времени. Поэзис – мысль о попадании человека в эти разломы и разрывы и стремление преодолеть страх от переживания этих разломов.

<sup>2</sup> О принципе автопоззиса писал О.И.Генисаретский, выделявший в практике автопоззиса акт снятия с человека собственных форм запечатлевания и идентификаций. Автопоззис означает собственную самокреативность и перепроизводство собственной человечности [10]. На идею автопоэтического характера философии указывали Ж.Делез и Ф.Гваттари [14]. На автопоэтический смысл «практик себя» фактически указывает и М.Фуко, исследовавший в своих работах не столько сами по себе моральные запреты для человека желаний, сколько практики себя как практики проблематизаций этих запретов, практики самоуправления, в рамках которых упор делался на отношении к себе, «дающем возможность не позволять себе увлечься соблазнами и удовольствиями, сохранять за ними контроль и превосходство, оставаться свободным от любого внутреннего рабства по отношению к страстям и достигать определенного типа бытия, которое может быть определено как полное обладание [jouissance] самим собой или совершенная высшая власть [souveraineté] над собой» [31, с. 51]. Более подробно это понятие раскрывается также в моих работах [25; 28].

Для того, чтобы выдержать метафизику разрыва, человеку приходится выращивать в себе поэтический органон с помощью культурных форм-орудий, языковых средств, а также с помощью своей особой органики тела – голоса, дыхания, устройства губ, говорения, работы рта, дикции, манеры чтения, устройства восприятия, видения, работы глаз, своей походки, всей своей телесной организации. Именно антропологию, антропотехнику и антропогенность стиха мы и попробуем нащупать у тех поэтов, которые с моей точки зрения наиболее близко подошли к выполнению этого культурного задания – быть жертвой и жертвователем одновременно и выделять поэтический органон. Они ближе всех подошли к проблеме автопоэзиса и воплотили этот принцип своей жизнью, своей судьбой.

Почти мистический процесс рождения неорганического тела, поэтического органона, воплотился в их бессмертных творениях (которые, кстати, совершенно невозможно делить на поэзию и прозу).

Для меня поэт, поэтес – в высоком античном смысле ваятель, творец мира, творец божественной формы, не важно, как написавший свои стихи: в столбик или в строчку, строфой или верлибром<sup>3</sup>.

В таком случае смысл проникновения в поэзис состоит не в том, чтобы пересказать некое содержание стиха (о чем? про что?), которое сводится к некоей идее о том, что, например:

*«...власть отвратительна, как руки брадобрея...»*

Есть всеобщее заблуждение, согласно которому считается, что за формой стиха (слова) кроется некое содержание, некая мысль, которую поэт хочет сообщить миру. Или предполагается, что за словом стоит некая реальность, которую поэт описывает, оформляя свою мысль в некую стихотворную форму.

Более точным будет сказать, что содержанием поэзиса является метафизический прыжок, рывок, который совершает поэт. А поэзис его является формой органона, с помощью которого он совершает этот прыжок. И он его всякий раз продельвает, рвется «из всех сухожилий».

В этом прыжке есть свои герои-первопроходцы (как Цветаева и Мандельштам). Их прыжки и полеты – головокружительны и запредельны. Иди, поспевай за ними!

Итак, содержанием поэзиса является не некое описание некоей социальной реальности (как плохо или хорошо живется). Не некая мораль и проповедь (это оставим литераторам, писателям-борзописцам), не некое самописание своих ощущений и переживаний (как мне больно или наоборот хорошо, – чем увлекался сильно Пастернак, себя любя и жалея и мечтая о Нобеле), а отказ от всякой морали, от всякой социальности и уход в метафизический рывок и оформление этого рывка, феномена, прецедента преобразования в процессе этого прыжка, метаморфоза, который переживает поэт-гиеродул, в поэтический органон. И в человеке, физическом носителе, лепится тот самый персонаж, поэтес, прыгающий и изрыгивающий свои стихи.

Это выражено в той или иной степени у всякого поэта (если он поэт, а не пророк и не моралист, не писатель-описатель). У Мандельштама и Цветаевой это получилось настолько ярко и выпукло, настолько в них самих грандиозно и рельефно вылеплены фигура поэтеса, что их физические носители, едва выдерживавшие эту ношу уже

<sup>3</sup> В данной работе я не ставил себе целью выискивать античные этимоны и выстраивать некую понятийную и образную традицию. Тем не менее, все же сошлюсь на авторитет Платона, который в отличие от собственно поэзиса, т.е. подражания (мимезис) божественным образцам (то, чем занимается поэт), выделяя и практику автопоэзиса (αὐτο-ποίησις), т.е. делания и представления самого предмета, а не его подобия (см. также у А.Д.Вейсмана [6]). Автопоэзис есть выделявание поэмы с удержанием феномена, т.е. явленной сердцевины, удерживающей идею сущего, его благодать.

были почти не видны, они были полностью подчинены автопоэзису. Эти культурные герои при жизни стали живым воплощением поэзии. И сама биография становилась житием поэта, мифом, обраставшим сказками и легендами.

В таком залоге бессмысленным становится сравнение – что является столпом в культуре, какие культурные практики являются наиболее зиждательными и фундаментальными в становлении человеческого в человеке. Долгое время венцом была наука. Затем, уже в XX веке было много голосов, выдвигавших на первые места искусство и религию. Например, о. П.А.Флоренский писал, что «обоснование естествознательное уже лет через двадцать будет наивно и притязательно, как смешная старомодная шляпа» [30, с.190]. Для него «естественно-научные положения были слишком мало прочным фундаментом философской антропологии: несравненно надежнее в этом смысле основные инварианты лирики, а тем более – незыблемо прочные символы религии» [там же].

Я же предпочитаю вслед за Мандельштамом говорить не о противопоставлении, а о взаимопроникновении. Высокая поэзия не зачеркивает глубину научного познания, а религиозное откровение не отрицает открытие истины. Для Мандельштама «чтение «Божественной комедии» должно быть обставлено как огромный исполнительный эксперимент. Оно само по себе есть научный опыт» [21, с.162]. В другом месте он пишет: «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант» [там же, с.156]. Или еще сильнее: «Дант произвел головную разведку для всего нового европейского искусства, главным образом для математики и для музыки» [там же, с.157]. Или поразительное откровение: «Я позволю себе сказать, что временные глагольные формы изготовлял для десятой песни в Кенигсберге сам Иммануил Кант» [там же, с.158].

Таких синтетических сравнений у Мандельштама рассыпана масса. Смысл их состоит в том, что автопоэзис личности нельзя раззять на части (как у пушкинского Сальери: «музыку я раззьял как труп»). Автопоэзис осуществляется в целом во всем микро и макрокосмосе личности, о чем напомнил М.М.Бахтин в своем гениальном очерке «Искусство и ответственность», написанном в 1919 году в Невеле:

«Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству... Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов. Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду ее жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности.

И нечего для оправдания безответственности ссылаться на «вдохновение». Вдохновенье, которое игнорирует жизнь и само игнорируется жизнью, не вдохновенье, а одержание. Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, чистом искусстве и проч., истинный пафос их только в том, что искусство и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством.

Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности» [3, с.5-6].

После таких слов спорить и сравнивать уже совсем бессмысленно. Надо идти дальше.

## 2. Быть поэтом. Архитектоника ответственности

Почему так мало хороших биографий поэтов и философов? И почему они, после того, как написаны и изданы, подвергаются уничтожающей критике со всех сторон? Почему мы не узнаем в них своих любимых героев?

Наверное, потому, что и биограф, и мы сами наивно думаем, что человек по имени Александр Пушкин, стрелявшийся с Дантесом, ездивший верхом, дуэлянт, друг декабристов, ходивший по Питеру с тяжелой тростью для упражнения рук и автор «Медного всадника» – одно и то же лицо. Мы приписываем своим представлениям о нем право на истинность. Мы присваиваем этого героя себе и считаем, что наша любовь и наше знание о нем – неизменны и истинны.

И начинает биограф собирать материалы, воспоминания, пересказывать, цитировать, выискивать, как было на самом деле, перемежая свои пространственные рассуждения цитатами из творений своего героя. Сказал – процитировал. Снова сказал – и снова цитаточка. Вот в этом году у него такие темы и мотивы в его творчестве, а в этом году такие. А вот в этом году он встретил такого-то (такую) и между ними вспыхнуло чувство. И в подтверждение – цитата из стиха.

В наборе сведений и цитат совершенно не раскрывается тайна рождения поэта. То есть, собственно, – что пишется? Что создается, что происходит при этом? Где и когда рождается поэт? Как показать это? Что это за событие? В чем, где, как явлено событие поэзиса? Где, как рождается поэт в человеке?

Ну, узнали мы о ссылках Мандельштама в Воронеж, в котором он пишет головокружительные стихи. И что? Или узнали, что Осип и Надежда Мандельштамы возвращаются в Москву в 1930 году и он пишет стихи о курве-Москве. И что? А где тайна рождения шедевра «Стихи о неизвестном солдате»? В чем их антропогенность? Или какие такие биографические события могут быть причиной и средством написания таких строчек:

*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...  
За столу кругового терпенья, за совестный деготь труда...*

У метафизического вопрошания нет конкретных причин. Те же самые бытовые условия жизни или страдания не дают гарантий появления умопомрачительных строчек у другого человека и тем более не объясняют их.

А если сказать расхожую фразу, что поэт говорит с Богом – значит просто спрятаться за метафору.

Но есть кухня поэзии, исток автопоэзиса. Поэт все равно работает, лепит, становясь органом бытия.

*Он опыт из лепета лепит,  
И лепет из опыта пьет.*

Итак, необходимо договориться, что поэт и физическое лицо, носитель этого имени поэта, лицо, жившее и умершее когда-то, – это существа разные. Поэт – концептуальный персонаж, который рождается в человеке и который как раз строится, лепится, меняется, рождается, перерождается и продолжает жить после ухода своего носителя, но уже в культурных формах, текстах, при чтении которых этот персонаж всякий раз возрождается<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Понятие концептуального персонажа в философии ввели Ж.Делез и Ф.Гваттари [14]. Более подробно я его разбираю в своих предыдущих работах. См., например, в [26; 27].

Как ребенок выходит из материнского лона, уходит в свое плавание, создает свой мир, а мать, его вскормившая, отходит в иной мир. Так и с поэтом.

И именно персонаж, поэт, вступает в конфликт с эпохой, со временем, с родителями, друзьями, собратьями по перу. Именно он дает силы, поскольку первое существо боится, оно смертно, оно болеет, таится, томится, бежит. Именно этого поэта, нарождающегося персонажа в физическом теле, не понимают первые (физические) родители, они не узнают в нем своего сына, не понимают друзья (он опережает время, он быстро вырастает из своих привычных рамок, а люди удивляются, что это с ним происходит). Так не понимали Мандельштама и его родители, люди торговые, коммерческие, далекие от поэзии. Так не понимали его другие поэты, не понимал и Пастернак.

То же самое происходит и с попытками объяснения – откуда произошел этот гений? Максимум, что можно себе позволить здесь – сказать, что из себя самого<sup>5</sup>. Хотя характерно, что Мандельштам входил именно в домашний, семейный круг поэтов («Цех поэтов», основанный Н.Гумилевым и С.Городецким), но потом быстро выросший и из этой семьи. Эта семья в корне отличалась от круга символистов. «Цех поэтов» был почти приятельским домашним кружком. Каким был и кружок М.М.Бахтина в Невеле и Витебске, в котором за самоваром собирались Бахтин, Пумпянский, Каган и другие. Собирались и вели разговоры о мировой философии и культуре. Так и тут в узком домашнем кругу рождался мировой поэт, не подвластный никаким течениям и «измам».

Сам Мандельштам вполне понимал эту культурную миссию поэта – бросать вызов времени, взрыхлять время своим плугом поэзии: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубокие слои времени, его чернозем, оказываются наверху» [21, с.40].

Поэт не живет в этом времени, то есть в привычной обыденной хронологии. Действительно, в каком времени жил Иисус Христос? Он ведь и задал иное, свое время, свой отсчет, свою эру.

Мандельштам тоже выбирает свое время:

*«– Ты в каком времени хочешь жить?»*

*– Я хочу жить в повелительном причастии будущего, в залоге страдательном – в “долженствующем быть”»* [22, с.176].

Мандельштам – солдат слова, языка, его служитель и время его – время языковое. И в «Стихах о неизвестном солдате», его завещании, он – неизвестный солдат поэзии, солдат языка, всю жизнь прошедший в окопах этой поэзии.

Службу, солдатскость имел в виду Иосиф Бродский, говоривший, что Мандельштам всего себя отдал поэзии и обрел такую поэтическую автономию, которая и приводит к культурной изоляции [5]. Искусство для Бродского (и характеристики Мандельштама есть самохарактеристики его самого) – это не лучшее, а альтернативное существование, не попытка избежать реальности, но наоборот, оживить ее, этот дух, ищущий плоть, но находящий слова [там же, с.23]. Тем самым Мандельштам, выстраивая поэтический мир, пребывает в культурном большом времени, оседающем в больших культурных формах поэтического органа. Отсюда – библейские, античные и российские имперские темы в поэтике Мандельштама.

<sup>5</sup> Известны слова А.Ахматовой по этому поводу: «Почему мемуаристы известного склада ... так бережно и любовно собирают и хранят любые сплетни, вздор, главным образом обывательскую точку зрения на поэта, а не склоняют голову перед таким огромным и ни с чем не сравнимым событием, как явление поэта, первые же стихи которого поражают совершенством и ниоткуда не идут? У Мандельштама нет учителя. Вот о чем стоило бы подумать. Я не знаю в мировой поэзии подобного факта. Мы знаем истоки Пушкина и Блока, но кто укажет, откуда донеслась до нас эта новая божественная гармония, которую называют стихами Осипа Мандельштама!» [2, с.171–172].

Отсюда его собеседники – Гомер, Овидий, Данте, Пушкин, Чаадаев. Отсюда его знаменитая фраза: «акмеизм – это тоска по мировой культуре». И.Бродский при этом добавляет, что после ухода символизма наступила словесная инфляция и девальвация, породившая всякого рода имажинизмы, футуризмы, конструктивизмы и т.д. И только Цветаева и Мандельштам создали качественно новое содержание, и судьба их ужасным образом отразила степень их духовной автономии [там же, с.132].

Как следствие автономии (заметьте – автономии и автопоэзиса, два сопричастных друг другу акта, собственное законодательство и собственное творение) – изоляция. Как только человек создает свой мир, он становится, добавляет Бродский, инородным телом, в которое метят все законы – тяготения, сжатия, отторжения, уничтожения. Мир Мандельштама был достаточно велик, чтобы навлечь на себя их все. Его мир был слишком автономен, чтобы раствориться. И чем дальше, тем стремительнее. Поэзия Мандельштама стала поэзией высокой скорости и оголенных нервов.

Что здесь нам важно? Важно именно то, что поэт (а Мандельштам как раз и воплотил на себе, своей судьбе, эту культурную роль, сыграл ее сполна) берет на себя едва ли не самую уникальную роль – творения мира языка. И через это творение языкового мира развивает собственно мир культуры, а за ним развивается и в целом весь мир человеческий. Собственно антропогенность, рождение человеческого в человеке воплощается именно в поэте. Не в богослове и не в философе. Не в ученом, не в методологе<sup>6</sup>. В человеке нужна именно фигура поэта, создающего этот органон. Но именно это достижение языковой самостоятельности и духовной автономии приводит к его, поэта, превосходству над другими, физическими современниками. Это порождает космическое одиночество поэта. Не потому, что поэт такой сильный и мужественный. А потому, что у него такое культурное задание. И Мандельштам это однажды понял. И, страшась и чертыхаясь, принял. А Пастернак не принял, испугался<sup>7</sup>.

Песнь есть форма языкового неповиновения, продолжает Бродский. И ее звучание ставит под сомнение много большее, чем конкретную политическую систему: оно колеблет весь жизненный уклад. И число врагов растет пропорционально [5, с.135]. «Именно интенсивность лиризма поэзии Мандельштама делает его сиротой века. Ибо лиризм есть этика языка. Превосходство этого лиризма над всем достижимым... и есть то, что создает произведение искусства и позволяет ему уцелеть...» [там же, с.135].

<sup>6</sup> Создание языка, выступание в качестве органа языка культуры – задача гораздо более жертвенная и одновременно адекватная, понятная и укорененная в культуре. Ее выполняли в свое время Гомер, Данте, Пушкин, Мандельштам. Претензии же узкоцехового характера на создание своего корпоративного языка, о чем ратуют, например, методологи-щедровитяне, претензии на формирование такого своего языка, который бы стал ответом на вызовы времени, – такие претензии выглядят мелко. Если методология начинает создавать свой язык, то это превращается в игрушки детишек. Но когда-то придется взрослеть и вылезать из песочницы.

<sup>7</sup> Пастернак даже признавался Мандельштаму: «я завидую Вашей свободе. Для меня Вы новый Хлебников. И такой же чужой. Мне нужна несвобода» [34, с.532]. И это Пастернак говорит Мандельштаму в 1932 г., в период травли и жуткого одиночества последнего. Вместо помощи этот, ставший чуть ли не придворным, поэт, смеет Мандельштаму говорить о том, что он ему завидует. Надо сказать, что несмотря на плохое здоровье, астму и стенокардию, Мандельштам как раз демонстрировал гораздо большее душевное здоровье, чем его именитые современники. На допросе в 1934 году он назвал советское правительство «правительством захватчиков». Ленина в стихах называет «октябрьским временщиком». И это на фоне того, какие сопли размазывал тот же Пастернак, восхищавшийся публично Сталиным. По легенде, рассказанной А.Ахматовой и Н.Я.Мандельштам и похожей на правду, поскольку она записана по свежим следам, вождь позвонил ему в 1934 г. и стал спрашивать о Мандельштаме. Пастернак заюлил, поджав хвост, и пытался перевести разговор на другие темы: «Что мы все о Мандельштаме, я давно хотел встретиться с Вами и поговорить серьезно. – О чем? – О жизни и смерти». Вождь бросил трубку [18, с.170].



Собственно тогда только и возможно говорить о культурной памяти, о культурном душевном бессмертии. Поскольку только такая интенсивность и автономия и позволяют воплотить этот «звучащий слепок формы». Эта поэтическая форма и запоминается, через нее запоминается вообще мир, сами прецеденты культурных творений. Поэтическое произведение есть та последняя инстанция, которая помнится, она остается последним, что «слетит с запекшихся губ», сказал Бродский, сам подтверждающий своей судьбой свои слова. С ним мы тоже побеседуем, но отдельно.

В противоположность памяти – беспамятство, без-умие есть обратный процесс умирания, забвения поэта и человека. Неспособность держать культурную форму есть знак умирания, быстрого и скоротечного. Потому Цветаева и ушла из жизни, поскольку сначала из нее ушел поэт. Она перестала писать. Поэзия ушла из нее. И из нее ушел всякий смысл жизни.

Тем тяжел и страшен постмодерн – своим беспамятством. Ибо акт памяти – творение формы. Когда она не творится, не держится, а остаются одни цитаты и симулякры, то человек сходит с ума, теряет память, с него слетает поэтическая форма, онтологический костяк-органон, который держит его в культурном времени, на плаву.

Именно это подтверждает Надежда Яковлевна Мандельштам [23]. Я нашел сильное созвучье в ее строчках. Она пишет о том, что большинство людей эпоха гнула и ломала. Поэтому многие биографии катастрофичны. Эпоха не формировала личность, а скорее расплющивала ее. Нужна была огромная сила, чтобы несмотря на гнет и удушье, сохранить способность к росту. Это оказалось возможным только для людей, чья личность строилась на **формообразующей идее** такой мощи, что не внешние события влияли на нее, на рост личности, а отношение человека к внешним событиям. Я не могу, пишет Надежда Яковлевна, назвать того, что строило личность Мандельштама, потому что его основная идея не поддается формулировке. Скорее это отношение к поэзии как к дару свыше, чем к назначению, а также вера в священный характер поэзии. Второго такого человека, который бы все дни находился на линии огня и все же сохранил способность к мысли и к росту, я не видела. На линии огня не выдерживал никто. Люди, способные к духовному росту и труду, были уничтожены почти сразу. Например, это Флоренский (кстати, один из великих собеседников Мандельштама, а книга «Столп и утверждение истины» была настольной книгой Мандельштама)<sup>8</sup>.

### 3. Автопоэзис

#### 3.1. Конститутивные принципы поэтики Мандельштама

Теперь попробуем настроиться, собрать и обозначить, как бы застолбить идеи, верстовые столбы, организующие всю поэтику Мандельштама. Тем самым попробуем сами настроиться, настроить свое умозрение, с тем, чтобы потом этим настроенным окуляром пройти по пути строения поэтического органона на конкретном поэтическом материале. Это я делаю по той причине, что есть такое нетерпение сердца у некоторых читателей. Они не нуждаются в комментариях, им подавай сразу сам стих. Открывает он этот стих и что он видит? Кто-то видит (у него культурный орган настроен), а кто-то, кроме метафор, не видит ничего.

А кому-то подавай интересные подробности и эпизоды из биографии, подтверждающие тот или иной стихотворный пассаж.

<sup>8</sup> По свидетельству Надежды Яковлевны «последним мужем совета» для Мандельштама был Флоренский. Весть о его аресте и последующем уничтожении он принял как полное крушение и катастрофу [23, с.47]. Кстати, у Мандельштама долгое время не было вообще своих книг. Из них разве что Данте и Флоренский. Долгое время до «Разговора о Данте» у него вообще была лишь одна книга – «Столп...» [там же, с.61].

Я не буду делать ни того, ни другого. Мне нужно в свете того, что я уже сказал выше, попробовать к культурной глыбе по имени «поэт Мандельштам» подойти бережно, осторожно. Не спешить пересказывать тех или иных литературоведов и стиховедов или биографов, а попытаться подобрать адекватный ключ к его поэтическому органону, чтобы открыть его и услышать его голос, услышать его самого, а не собственные придумки и фантазмы.

Поэтому ниже я изложу ряд принципов, организующих поэтику Мандельштама, как следствие моего прочтения всего разного, что есть о нем и его самого, в том числе и его собственные утверждения, которые, отрадно это видеть, очень трезвы, разумны и глубоки. В них Мандельштам показывает себя глубоким философом, адекватно оценивающим и мировую поэзию, и свою роль в ней. При этом он употребляет настолько высокие и точные характеристики, что они не нуждаются в дальнейших научных (которые становятся квазинаучными) объяснениях.

### **Идея, организующая личность**

Еще в 1915 году Мандельштам написал блестящий очерк о П.Я. Чаадаеве. Он тем более удивителен, что мало кто конгениально понимал русского философа в то время. При этом в 1915 году еще не все письма философа были опубликованы. Они опубликованы полностью только в наше время, в 1989 году.

Надежда Яковлевна писала, что поэт, в отличие от литератора, строит, именно строит, а не выбирает свою судьбу. Мандельштам был активным строителем, и я не мешала ему строить себя и быть самим собой. Он строил себя, а заодно и меня [23, с.159].

Также я уже сказал выше, ссылаясь на Надежду Яковлевну, что именно формообразующая идея двигала его по жизни, выстраивала его личность.

Собственно это Мандельштам уже выделил в очерке о Чаадаеве: «Огромная внутренняя дисциплина, высокий интеллектуализм, нравственная архитектоника и холод маски, медали, которыми окружает себя человек, сознавая, что в веках он – только форма и заранее подготавливая слепок для своего бессмертия» [21, с.87].

Абсолютно точно Мандельштам определяет культурное задание Чаадаева, первого русского философа: интеллектуальная самоорганизация российского пространства. Россия, принадлежащая еще целиком к неорганизованному миру, была воспринята Чаадаевым как его удел и судьба. Он сам плоть от плоти был этой России и посмотрел на себя как на сырой материал. Результаты получились удивительные. Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архитектуру [21, с.87].

В черновиках поэта сохранился также и такой отрывок: «В младенческой стране, стране полуживой материи и полумертвого духа, седая антиномия косной глыбы и организующей идеи была почти неизвестна» [там же, с.288]. Эта идея подчинила личность себе без остатка и в награду за абсолютное подчинение подарила ему абсолютную свободу.

### **Онтологизм стиха**

Мандельштам признавался, что для того, чтобы писать роман, нужны каторга Достоевского и десятины Толстого. А в 20–30-е годы было поветрие – все ринулись писать романы. И Пастернак ринулся. Мандельштам избежал этой болезни. Роман Пастернака – погоня за утраченным временем. А Мандельштам писал не рассказы и романы, не очерки и повести, а прозу или поэзию. Других определений он не признавал. Он не жаждал вообще больших форм. Самая большая поэтическая форма – это, пожалуй, «Стихи о неизвестном солдате». «Путешествие в Армению» умещается

в 20 страниц. А «Четвертая проза» – в 10. Точнее, самой большой культурной формой был его «Разговор о Данте». Этот шедевр можно считать вообще его поэтическим манифестом.

И вообще свои вещи он называл, употребляя музыкальные термины. Ораторией он называл «Стихи о неизвестном солдате».

Для него было важнее качество поэтической мысли, миропонимание и мироощущение поэта. Не внешние признаки и многостраничье, а гул времени и отзвук его в поэзисе. Надежда Яковлевна добавляет: «Ведь гармония стихов – лишь сконцентрированная сущность поэтической мысли, а то новое, что приносит поэт, вовсе не рваная строчка, не рифмика, не «классицизм» или футуризм, а познание жизни и смерти, слияние жизненного пути и поэтического труда, игра детей с Отцом и поиски соотношения смерти с ходом исторического времени. Какова личность поэта, таков и поэтический труд» [23, с.291].

Потому Мандельштам работал скорее голосом. Он ловил поэтический поток голосом, ртом, гортанью. «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет» – характерный крик в «Четвертой прозе» [22]. Он скорее наговаривал, напевал, музицировал свою поэзию, чем писал. Щегол – его любимый образ, самообраз, часто встречающийся в Воронежских тетрадах.

*Мой щегол, я голову закину –  
Поглядим на мир вдвоем:  
Зимний день, колючий, как мякина,  
Так ли жесток в зрачке твоём?...*

С закинутой головой, как щегол, певший свои стихи – образ, который у многих запомнился с тех лет. Ахматова потом писала о первой встрече с ним в 1911 году: «...он был худощавым мальчиком, с ландышем в петлице, с высоко закинутой головой, с пылающими глазами и с ресницами в полщеки» [2, с.152].

### Суд над поэзией

Сохранился текст записи Мандельштама от 1923 года, который он написал молодому поэту, Л.Горнунгу, очередному подражателю Н.Гумилева. Мандельштам оценивал, что такое акмеизм: «Акмеизм 23 года не тот, что в 1913 году. Вернее, акмеизма нет совсем. Он хотел быть «лишь совестью» поэзии. Он – суд над поэзией, а не сама поэзия» [18, с.92].

Это принципиальное признание, являющееся следствием принципа организующей идеи (см. выше). Акмеизм, много позже писала Н.Я.Мандельштам, был не чисто литературным, а главным образом мировоззренческим объединением. Поэтическая мысль представляет собой синтез всех слоев личности. Достигается этот синтез благодаря ведущей идее, строящей личность. Если идеи нет, возникает в лучшем случае умелец, «переводчик готовых мыслей», стальной или ситцевый соловей.

Оттого Мандельштам не стал ни символистом, ни футуристом, а просто поэтом. Он не формочки искал, не рифмы выстраивал, и тем более никому не служил. Он лепил поэзис человека, попавшего в расщелину времени, в трещину перехода. И никакие футуристы и формалисты не могли склеить это разрыв, не могли ответить на крик Мандельштама:

*Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И своею кровью склеит  
двух столетий позвонки?*

Надо было быть рефлектирующим поэтом, поэтом над поэзией, быть даже не внутри ее, не просто ее органом, а устраивать ей же самой постоянный кровавый суд, немилосердно себя же при этом истязая, преодолевая все привычные поэтики и традиции, вырастая из этих поэтик.

А потому он «никогда ничей не был современник». Его не понимали, его травили, ругали «на языке трамвайных перебранок». Это хуже, чем брань, пишет Надежда Яковлевна [23, с.18].

### Архитектурность стиха

Л.Я.Гинзбург писала, что архитектурность раннего Мандельштама следует понимать широко. Он вообще мыслил действительность архитектурно, в виде законченных структур – и это от бытовых явлений до больших фактов культуры [13, с.249–250]. Принцип архитектурности становился программной позицией Мандельштама в целом как поэта. Борьба с хаосом, бесформенностью, преодоление его порядком стиха, стойкейном-словом в поэзии, построение архитектуры стиха вплоть до названия первого сборника «Камень» – таково его отношение вообще к творчеству. Стих, слово, речь как и античные стойкейоны, выстраивались в алфавит космического мироустройства. Это сугубо культурное занятие и задание, идущее еще от первых античных поэтов и философов, воспринимавших построение своих языковых структур как порождение из хаоса – космоса, с тех пор, как алфавит понимался аналогом космоса, а буквы – части, частицы этого космоса, его первоэлементы, первостихии.

Но ведь понятно, что архитектурность стиха у Мандельштама и есть следствие его первых принципов – идеи, организующей личность и онтологизма стиха. И разбивать его поэтику на три поэтики, как делает М.Л.Гаспаров, можно лишь с точки зрения узко стиховедческого анализа. Он выделяет архитектурность как первую поэтику Мандельштама. Это период «Камня», период акмеистов, Цеха поэтов. Поэт понимается как вольный каменщик, строит здание поэзии камень за камнем. Слово как камень. Основательность и фундаментальность, вхождение в культуру, архитектурность стиха.

О поэтиках Мандельштама мы поговорим ниже, а здесь отметим, что деление поэзии Мандельштама на три поэтики, три периода весьма искусственно. Достаточно посмотреть его собственные работы, как станет ясно, что, например, архитектурность он всегда держал как принцип. В «Разговоре о Данте» у него постоянно встречаются архитектурные и строительные метафоры.

Например: «Вся поэма (*Divina Commedia*) представляет собой одну, единственную, единую и недробимую строфу. Вернее, не строфу, а кристаллическую фигуру, то есть тело. Поэму насквозь пронзает безостановочная, формообразующая тяга. Она есть строжайшее стереометрическое тело, одно сплошное развитие кристаллографической темы» [21, с.120].

Камень, кристалл, тысячегранник – таковые формы в Божественной комедии, и собственно формы поэзии.

«Камень – как бы дневник погоды, метеорологический сгусток. Камень не что иное как сама погода. Импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий; но он не только прошлое, он и будущее: в нем есть периодичность. Он алладинова лампа, пронизывающая геологический сумрак будущих времен» [там же, с.148].

Камень – не галька, не скальный валун. Мандельштам, опираясь на опыт Данте, а точнее на свой опыт понимания Данте, ведет с ним разговор в Крыму, выхаживая этот разговор, идя по берегу, беседуя, советуясь с каменистым берегом. Камень – такой же собеседник, омытый и обветренный ветрами и временем, на котором

зафиксирована запись веков и событий. Так и его стихи – это живые камни событий, стенограмма культуры, точнее ее кардиограмма, потому слово – хлеб и плоть, с ними она роднится одним – страданием. Поэзия Мандельштама – отшлифованная временем форма языка, которая в «порывообразовании», исполнительском порыве (как он говорит о Данте), остается в виде «каллиграфического продукта» [там же, с.151].

Ведя разговор с Данте, Мандельштам оттачивает свой камень слова. Он его оттачивает на своем точильном инструменте, своем языке, своей речью, своей гортанью проверяя звуки и смыслы, вышагивая фразы и предложения. Он ведь именно диктовал «Разговор о Данте» своей жене Надежде Яковлевне. Он наговаривал текст, он действительно вел разговор. Надежда Яковлевна при этом вспоминала: «Записывая под диктовку «Разговор о Данте, я часто замечала, что он вкладывает в статью много личного и говорила: это ты уже свои счеты сводишь» – он отвечал: Так и надо. Не мешай» [23].

### Провиденциальный собеседник

Мандельштам беседовал не со своими современниками, а с дальними. Это была его сознательная позиция. Писатель (то есть литератор) всегда обращается, писал Мандельштам, к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть «выше», «превосходнее» общества. Поучение – нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело – поэзия. Поэт связан с «провиденциальным собеседником» [21, с.52].

Этим объясняется то, что поэт общается, вступает в диалог в большом времени с дальними собеседниками, как Мандельштам общался с Данте. Если я знаю того, с кем говорю, писал он, я знаю наперед, как он отнесется к тому, что я скажу. Что бы я ни сказал, мне не удастся изумиться его изумлению. Вкус сообщительности обратно пропорционален реальному знанию о собеседнике. Поэзия как целое направлена всегда к неизвестному адресату [21, с.53–54]. Это очень созвучно идеям Бахтина. Дальний, тайный, неизвестный, провиденциальный собеседник – тот самый Другой в культуре, который только и может вступить со мной в диалог. Здесь и теперешний встречный никак тебя не поймет, а лишь начнет оценивать, узнавать, хвалить или бранить, но никак не понимать.

Наверное, это является следствием того, что Мандельштам в принципе не мог встретить собеседника, равного ему. Надежда Яковлевна писала, что в этом реальном времени у него не было собеседника, равного ему, чтобы была встреча и перекличка. Шкловский, Тынянов, Гуковский, Эйхенбаум, цвет литературоведения двадцатых годов, о чем с ними можно было говорить? Они пересказывали то, о чем написали в своих книгах, а на живую речь не реагировали. Большинство людей, с которыми мы сталкивались, бурно самоутверждались [23]<sup>9</sup>. А Мандельштам искал живого собеседника, он хотел найти полновесную мысль, но это исключалось. Была лишь, пожалуй, Ахматова, равная ему.

И была Цветаева, живущая в эмиграции.

<sup>9</sup> Пожалуй, исключением в этом списке можно считать Б.М.Эйхенбаума. Он сделал наброски о поэзии Мандельштама как раз после того, как поэт выступал в 1933 году в Политехническом в Москве. Эйхенбаум выступал перед публикой перед тем, как Мандельштам стал читать свои стихи. Сохранился текст заметок Эйхенбаума. Тот пишет, что Мандельштам – не мастер, он борется с мастерством. Мастер – Кирсанов. Как всякого большого поэта, Мандельштама надо преодолеть. Мастер – понятие эстетское, свойственное людям, для которых искусство – любованье, а не потребность. Поэт – не мастер, он «изобретатель словесных систем, словесных орудий». Эйхенбаум называет поэзию Мандельштама «философскими медитациями». Это точно и смело для того времени. И сейчас это звучит свежо и точно [34, с.449].

И были еще одиночки типа Флоренского, Бахтина, Выготского. И каждый с каждым так и не встретился. Выготского по иронии судьбы Бахтин считал бихевиористом. Бахтина по иронии тоже записывали в маргиналы и чуть ли не в формалисты. Да и рукописи его никто не читал. А «Трагедию о Гамлете» Выготского опубликовали только в 1968, ее даже его ученики не читали.

То же самое случилось с «Антроподицеей» Флоренского, его циклом работ по «Философии культа».

То есть крупнейшие фигуры, определившие культурный горизонт на ближайшее столетие и ныне ставшие образцами, онтологическими вехами, тогда, в 20-е годы друг с другом не встретились, а гибли по одиночке. Встретились они уже в провиденциальном времени и пространстве, как провиденциальные собеседники.

### 3.2. Опыт поэтической антропологии

Психолог В.П.Зинченко одним из первых ввел словосочетание – поэтическая антропология [15; 16]. Насколько осознанно? Насколько обдуманно? Прилагательных к антропологии возникло множество. Антропология размножается ныне вегетативным способом. Понятно ли стало, что такое поэтическая антропология? В.П.Зинченко прав, считая, что весьма полезно советоваться с поэтами. Они могут очень многое сказать о человеке. Но в итоге у Зинченко поэзия, то есть именно стихи, стали чем-то вроде набора цитат. К ним можно обращаться и спрашивать, что тот или иной поэт сказал о смысле жизни, красоте, добре и зле. В целом к этому сводится и идея Зинченко. Его книжка о Мандельштаме полна поэтических цитат.

Но это ровным счетом никакого отношения не имеет к тайне появления поэзиса, генезису собственно поэтического органа как культурной формы.

Гораздо ближе к задаче выяснения тайны поэзиса подошла Ольга Седакова, тонкий исследователь и переводчик [24]. Она показала, как мне кажется, первый опыт такого адекватного понимания природы и генезиса стиха, причем, на примере О.Мандельштама. Она попыталась показать поэзию как антропологическую практику, практику «узнавания себя», узнавания себя как зреления, преодоления в себе слишком человеческого.

Поэзия, пишет О.Седакова, начинается не с троп и фигур, и не с мифологических образов и архетипов, которые она, поэзия, использует как материал. Поэтическая антропология построена на основании переживания формы как глубочайшая человеческая активность.

Чем переживается поэтическая форма? Не эмоциями, не разумом. Именно «потребность в форме, способность к форме, наслаждение формой и мучение от бесформенности» ставит вопрос о составе человека, может быть даже его соматическом составе, о каком-то своего рода «органе», воспринимающем форму так же непосредственно, как звук, цвет, тепло» [там же].

Наше почти текстуальное совпадение с Седаковой не облегчает задачу. Но помогает сориентироваться далее. Итак, со времен античности онтологическая жажда формы, тяга преодоления хаоса бесформенности, и есть суть творения мира, генезис человека, проявленного в поэзисе. Фраза, что поэзис суть практика рождения мира – не метафора, а существо происхождения антропологического. Поэзия поставляет не метафоры и тропы, а показывает саму кухню творения мира, само нутро его происхождения. Причем на языке антропологическом, на языке состава человека, его органики, культурной органики.

Седакова продолжает: впечатление о нечеловеческом творении, о гениальности поэтической формы нам говорит как раз о норме антропологического в поэзии.

Поэтическую форму создает не человек, занимающийся повседневными заботами. Или ее не он сам создал. Через него говорит сам Бог.

Про это я уже говорил выше. За метафору Бога мы всякий раз прячемся, если не находим содержательных контентов и смыслов. Но идея в общем понятна. Нечеловеческое творение создает именно человек, то есть его культурное произведение, тот самый концептуальный персонаж – поэт. Точнее, создается некий сверхчеловек, который не ухватывается слишком человеческими средствами, привычками, бытом, опытом. Поэтическая, культурная органика находится за пределом досягаемости слишком человеческого опыта.

Поэзис – занятие слишком нечеловеческое, потому оно и не подпадает под эмоциональные и бытовые категории и определения. И никакие биографии и эпизоды жизни не объясняют феномен рождения формы, ее переживания и исступления ею.

В поэзии ощущается чистое присутствие формы и антропология формы. Поэтическая форма пребывает явно в поэзисе Мандельштама, в частности во «Флейте», утверждает Седакова.

Добавим: в «Неизвестном солдате», «Веке», «Сохрани мою речь...», Воронежских тетрадах.

Седакова пишет: поэзия Мандельштама рождается на разрывах. Каждая его вещь рождается из ничего, не из готового тезауруса, а вопреки ему, из полной безнадежности своего появления.

Слова Седаковой звучат в диссонанс со словами, скажем, Гаспарова, который все выискивал, как и многие другие, истоки поэтики Мандельштама. Искал ассоциации, отзвуки. Вот у него – отголосок от Цветаевой, вот – от Гумилева. Но эти отголоски, даже если они и есть (как писал давно Лотман, стихи поэт пишет для друзей и в его стихах эти друзья и отражаются), не объясняют саму органику стиха, тайну его рождения, исток его лепки. Мало ли какие были поводы и намеки для их написания.

Стихи Мандельштама – про феномен чудесного появления поэтической формы вопреки всему, как удар молнии. Это образец разыгранного в фонетической и артикуляционной плоти вдохновения, рождение формы. И я бы добавил: и несение ее, этой формы, в себе, на себе. На нем сидела эта явная и явленная форма.

На «Флейте» это видно. Седакова в качестве примера взяла именно это творение. Там строчки говорят про работу сугубо антропологическую. Топот губ, подражающий игре на флейте, повторяет идею флейты – искусства, которой только и можно связать разорванное время. Топот губ слышится как подражание игре на флейте, повторение положения губ флейтиста, который суть метафорическая фигура поэта.

*Звонким шепотом честолюбивых,  
Вспоминающих шепотом губ  
Он торопится быть бережливым,  
Емлет звуки – опрятен и скуп...*

Кстати, в черновиках в первом стихе приведенного катрена – другой вариант:

*Звонким шепотом честолюбивым...*

Второй стих имеет также другой вариант:

*Понимающих топотом губ...*

Именно топот был как вариант у Мандельштама.

Но что играет? Какая музыка? Музыка возврата к началу, к Элладе, к греческой «тэте и йоте». К тому архаическому, глубинному началу, к Архэ, к алфавиту, начальному периоду Греции, когда все только начиналось. Начинались первые философы, начинался алфавит, начиналось рождение мира, первое творение мира,

собственно первый феномен поэзиса, то есть творения мира из ничего, силой креативности.

Бормотанье губ, их топот, сопровождается лепкой из глины моря.

*Вслед за ним ты его не повторим,  
Котья глины в ладонях моря,  
И когда я наполнился морем –  
Мором стала мне мера моя...*

Человеческое Я уничтожается – «мором стала мне мера моя».

Море слеплено и Я утонуло в нем. Мера всех вещей, мера человеческая, становится мором, гибелью смертного начала и уходом в бессмертную форму. Человек воплощается в слепленную форму и его брэнное тело растворяется в бессмертной форме, плавится. Человек с его плотью – глина в руках божественной поэтической энергии<sup>10</sup>.

*И свои-то мне губы не любви –  
И убийство на том же корню –  
И невольню на убыль, на убыль  
Равноденствие флейты клоню...*

В черновиках вместо «равноденствие» есть другое – *равнодействие*.

Седакова продолжает. В отличие от религиозного мистического опыта – поэтический, сугубо антропологический опыт лепки формы показывает, являет этот опыт. Поэтическое произведение непосредственно разыгрывает предельный метафизический опыт. Само существо художественной вещи как событие формы – исполняется, как исполняется музыкантом пьеса на скрипке. Событие формы и есть антропологическое осуществление человека у предела его меры. А мера становится мором при вспышке формы.

### 3.3. Становление поэтического органа

М.Л.Гаспаров выстраивает поэтики Мандельштама соответственно его становлению как поэта, которое шло по логике Гаспарова параллельно биографии поэта [9].

Первая поэтика соответствует периоду сборника «Камень». Это период Цеха поэтов. Начало. Утро акмеизма. Поэт понимается как вольный каменщик, строит здание поэзии и культуры, слово за словом, камень за камнем. Основательность, фундаментальность. Строим надолго, на века, приобщаясь к мировой культуре. Отсюда и архитектурность стиха, архитектурность метафор.

Вторая поэтика – период сборника «Tristia». Поэтика ассоциаций, свободного поиска звуков и песен. Мандельштам пишет: любое слово является пучком и смысл из него торчит в разные стороны. Живое слово – Психея, оно не обозначает предмет, а свободно выбирает как бы для жилья ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» [21, с.42]. Эта поэтика обосновывается в серии статей 1921–1922 годов, которые сами по себе являются великолепными поэтическими очерками-эссе, самостоятельными произведениями. Эта вторая поэтика воплощается в музыке без слов, в зауми, «звучащем слепке формы», в глоссолалии. Ему близок здесь Хлебников.

<sup>10</sup> Мандельштам вообще очень остро чувствовал звук речи, ткань языка. Он голосом, гортанью брал итальянский, когда работал над Данте. Он этот язык пел, пил, захлебываясь. Он голосом брал и древнегреческий. Сохранилось воспоминание педагога Мочульского, преподававшего древнегреческий в Санкт-Петербургском университете, когда там О.Мандельштам был студентом. Мочульский писал, что Мандельштам отгадывал культуру, открывал ее как шифр, как тайну. Он не учил слова, он воспринимал их поэтически. Когда он узнал, что причастие прошедшего времени от глагола «пайдево» (воспитывать) звучит «пенайдевокос», он задохнулся от восторга и в этот день не мог больше заниматься [29, с.234].



Стихотворение «Век» (1922), считает Гаспаров, подводит черту под вторую поэтику.

Затем происходит переход к третьей поэтике, поэтике разрыва. Наступает период «Грифельной оды», «1 января 1924», прозы 1924–1928 годов. В третью поэтику Гаспаров включает также и то, что Мандельштам создал в 30-е годы.

Думаю, что есть и четвертая поэтика. Если третью я бы назвал поэтикой перехода, то четвертую поэтику я бы назвал поэтикой разрыва. Четвертая поэтика воплощена в манифесте всего Мандельштама – «Разговоре о Данте». В третьей поэтике (если идти вслед за Гаспаровым) Мандельштам начинает порывать с этим миром, с миром социальности, с миром «курвы-Москвы», и он уходит в сильный культурный отрыв, окончательно выбирая себе в собеседники Данте и других дальних, провиденциальных собеседников. В четвертой поэтике он – по ту сторону. Он переживает ницшевский разрыв: отказ от всех и всяческих ценностей, их коренной пересмотр. Отрыв, отказ воплощается в таких шедеврах, как: «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма», «Флейты греческой тэта и йота», в «Стихах о неизвестном солдате», в «Четвертой прозе», карикатуре «Мы живем под собою не чуя страны...»

Он пишет Надежде Яковлевне: «разрыв – это богатство. Надо его сохранить. Не расшескать».

Здесь и воплощается его вопрос о времени: ты в каком времени хочешь жить? Он выбирает время метафизическое, «время страдательное» и «долженствующее быть». Он выходит за пределы посюстороннего времени, тем самым как раз попадая в действительное время, то есть в бытие, поскольку поэзис и есть структурированное время, форма времени, ухватывающая его в своей ритмике и метрике. И этот ритм и метр оказался не посилен его физическим соплеменникам<sup>11</sup>.

В Воронеже и вообще в 30-е годы он уже не просто живет, существует, работает в провинциальном театре завлитом, ездит, говорит, с кем-то встречается, лечит свою астму. Он – по ту сторону. Он общается в том, потустороннем мире. Здесь звенит чистая экзистенция. Природный и социальный фон – лишь антураж. Одежды для чистого чувства сняты до предела и разрыва. Он на пределе. Он один на один борется со своим черным человеком, который заставляет его написать Оду Сталину (1935). Но тут же его карикатура «Мы живем, под собою не чуя страны...», направленная лично против вождя. И тут же – его «Флейта», его Стихи о неизвестном солдате. Его статьи «Выпад», «О собеседнике», его «Разговор о Данте» – этот манифест четвертой поэтики.

И в итоге его фраза: «Я к смерти готов», которую он сказал Ахматовой.

На самом деле поэтик у него было много, точнее поисков много, а поэтика одна, в смысле автопоэзиса. С точки зрения построения в течение жизни своего поэта-героя была одна поэтика, базирующаяся на выше названных принципах и идеях. И главная из них – антропогенность поэзиса, постоянное снятие кожи и постоянное перерождение и метаморфоз автора, и постоянное выделывание своей новой поэтической телесности.

<sup>11</sup> Приведу еще одно воспоминание, хотя к биографам отношение у меня негативное. Но этот отрывок дорогого стоит. Это воспоминание лингвиста и переводчика Д.И.Выгодскоо, репрессированного и погибшего в 1943 году двоюродного брата Льва Семеновича Выготского, который хорошо знал поэзию Мандельштама и приводил скрытые цитаты из поэта в своих трудах. Вот эти строчки: «Вчера вечером был Мандельштам. Непереносимый, неприкаянный, но один из немногих, может быть, единственный (еще – Андрей Белый) настоящий, с подлинным внутренним пафосом, с подлинной глубиной. Дикий, непокойный. В равном ужасе от того, что знает и от того, что не дано знать. После него все остальные – такие маленькие, болтливые и низменные» [18, с.114–115].

Ведь язык не живет сам по себе. Он живет на живых носителях. Главные носители языка, его органы-моторы – поэты, поскольку они – главные его строители, ниспровергатели, проверяльщики и проблематизаторы. Главные горлопаны, крикуны, певцы и глашатаи.

### **Поэтический органон**

Духовный учитель многих французских интеллектуалов, гений театра Антонен Арто писал в свое время о практике работы актера и называл ее «душевым или чувственным атлетизмом». Он писал, что культура должна стать для нас «чем-то вроде нового органа или второго дыхания» [1, с.98]. Вообще надо вслед за А.Арто согласиться с его утверждением, согласно которому театр является наиболее полным воплощением идеи второго рождения, означающего не что иное, как строительство личности. Личность актера буквально лепится, формируется через практику работы в театре, на его теле, ибо тело актера – его главный инструмент. Актер лепит личность на самом себе, без посредников, в отличие от писателя, художника, архитектора. Носителем формы выступает сам актер, живой человек, субъект культурного акта. Он лепит свой культурный орган и обретает второе дыхание не абстрактно и не умозрительно, а телесно, самим собой, преодолевая себя, сжигая свое смертное первое тело, преодолевая свою телесную и психическую индивидуальность, всякий раз перевоплощаясь, переживая метаморфоз своей персоны. Рисуя в воздухе жесты, вырабатывая всякий раз новую походку, он вырабатывает средства, которые на него садятся вторым телом. Жест личности, бесплотный и прозрачный, затем оживляется и твердеет на теле актера, тем самым формируется и организует тело личности актера. Не слово является главным средством, а жест, мимика, язык тела, жест-знак, иероглиф. Само тело есть жест-иероглиф, актер его рисует в пространстве. А слово становится клятвой, заклинанием в ритуале священнодействия, тайны второго рождения.

Не случайно Ж.Делез, Ф.Гваттари, М.Фуко учились у А.Арто многим идеям, в том числе и тому, что режиссура и метафизика имеют один культурный этимон. Именно театр, то есть по сути сцена, открытое сценическое действие заставляют язык выражать на сцене то, чего он обычно не выражает. Театр ставит его на предел возможного, заставляет человека потрясаться физически. Театр причиняет человеку реальную боль, тем самым возвращает его в действительность, освобождая от грез и иллюзий современной цивилизации (см. его идеи театра жестокости, театра абсурда).

Возвращаясь к Манделштаму, отметим, что для Арто настоящая поэзия выступает как метафизика, поскольку в ней высвобождаются предельные поэтические потенции.

Актер для Арто – существо, которое на себе выделяет новое искусство душевного атлетизма (или «чувственного атлетизма»), который наращивает новую культурную органику средствами актерского тренинга. Актер имеет нечто вроде чувственной мускулатуры. Актер – это «атлет сердца».

Также и философ занимается философским атлетизмом, наращивая средствами метафизического размышления новое культурное тело (я писал об этом в [27]).

Фактически Арто говорил о теле души, ее органах. Душа пластична и тоже имеет свои опоры в органах.

Собственно это я и пытаюсь сказать на примере поэтики Манделштама, который строил метафизику стиха сугубо человеческими средствами, то есть писал стихи своим телом. И части тела остаются в стихе как отметины, как вмятины, как ушибы и синяки, которые тело получает от сшибки с метафизическим ударом времени.

*Холодок щекочет темя,  
И нельзя признаться вдруг –  
И меня срезает время,  
Как скосило твой каблук.*

Темя, слабое, незащищенное место, можно увидеть, лишь взглянув через зеркало в зеркало. Ты встаешь спиной к зеркалу, берешь в руки другое зеркало и смотришь в него. И в него с трудом улавливаешь свое темя. В темя тебя целует мать, когда-то давно в детстве. В темя ты целуешь своего ребенка. В темя целуешь своего любимого человека. Целуешь, переживая нежность и любовь. Дрожа телом от недостатка, неполноты и одновременно от переизбытка желаний.

Исхитрившись, ты видишь свое темя. Голову «старееющего сына». Также ты с трудом, но через двойное зеркало, кривое, даже не отображение, а искаженный, преломленный образ, ломкий, кривой скол этого времени – ты можешь увидеть и образ своей жизни. Увидеть – и ужаснуться.

Темя «темени» встречается постоянно у Манделыштама. В знаменитом «Веке» темя – слабое место века, уходящего, старееющего времени.

*Сложно нежный хрящ ребенка  
Век младенческий земли,  
Снова в жертву как ягненка,  
Темя жизни принесли...*

Уязвимость человека (пушинка бытия Паскаля), с одной стороны, и окаянство вызова, готовность быть «неизвестным солдатом» (не слугой!) времени, держа век в кулаке.

*И в кулак зажимая истертый  
Год рожденья, с гурьбой и гуртом...*

Манделыштам-поэт понимает, до чего доводит его эта песня, до чего доводит его поэзис. Темя – твой дальний северный полюс. И именно его неумолимое время срезает как каблук. Истоптаный, срезанный каблук, изношенный временем. И ты как каблук, истоптаный и срезанный. И тебя срезают. Потому что поэзия даром не проходит. За «шевеленье этих губ» приходится отвечать.

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

Поэт понимает, что он обречен на сруб, но только это и спасает – только песнь и держит поэта в этой жизни. Поэт будет жить, пока с его шевелящихся, запекшихся губ срывается слово. Как только поэзис в нем замолкает – поэт гибнет. Так случилось и с Цветаевой<sup>12</sup>.

Речь идет не просто, скажем, о той же архитектурности поэзиса Манделыштама, как любят говорить стиховеды и стихолюбы, разбирая принципы эстетики и поэтики поэта. Речь идет о том, что поэтические формы становятся теми стойхейонами, из которых лепится и строится культурный каркас, поэтический органон, крепь личности поэта, имеющая свою архитектонику и которая становится формой спасения и

<sup>12</sup> Думаю, ее уход в 1941 году был предрешен. Но не войной. Не возвращением в СССР. Она не писала стихов уже больше года после того, как вернулась из эмиграции. В ней умер поэт. Она сильно страдала именно из-за этого. Ей невыносимо было удерживаться в этом абсурде именно из-за того, что не было поэтических поручней, не было поэзиса, помогающего выжить ей всю жизнь, как это было в эмиграции, как это было и до 1924 года.

выживания и порождения культурных миров, противостоящих уничтожающей силе времени. Этот же каркас и крепит, закрывает бреши и дыры, зияющие между временем. Они закрывают от тоталитарного бульдозера.

*Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки  
И свою кровью склеит  
Двух столетий позвонки?  
Кровь-строительница хлещет  
Горлом из земных вещей,  
Захребетник лишь трепещет  
На пороге новых дней.*

Больной век, уходящее время, как человек, как больной пес, не могущий ходить. Раны века, стареющего волка, можно завязать только поэзией.

*Чтобы вырвать век из плена,  
Чтобы новый день начать,  
Узловатых дней колена  
Нужно флейтою связать.*

При чтении этих стихов возникает странное чувство. Век – брошенный, одинокий, уходящий, больной. Бродяга-волк. Но именно кровь поэта склеит разлом времени, костяной перелом, только он «своею кровью склеит двух столетий позвонки».

Метафора хребта, хряща, позвоночника постоянно повторяется:

*«двух столетий позвонки»,  
«захребетник лишь трепещет»,  
«хребет»,  
«позвоночник»,  
«нежный хрящ ребенка».*

В стихах проглядывает антропология века, буквальная телесность, причем, больная, больничная. Ощущаешь себя в больничной палате хирургического отделения, где – кровь, стоны, костыли, слышишь чуть ли не хруст костей. И пронзительную боль.

Или как будто присутствуешь на жертвоприношении или на хирургической операции. И поэт как верховный жрец, гиеродул, или хирург, приносит в жертву уходящий век.

*Словно нежный хрящ ребенка  
Век младенческий земли.  
Снова в жертву как ягненка,  
Темя жизни принесли.*

В то же время болезнь не излечима. Зверь умирает на твоих руках. Лижет тебе руки и издыхает.

*И еще набухнут почки,  
Брызнет зелени побег,  
Но разбит твой позвоночник,  
Мой прекрасный жалкий век!  
И с бессмысленной улыбкой  
Вспять глядишь, жесток и слаб,  
Словно зверь, когда-то гибкий,  
На следы своих же лап.*

Поэт пытается залатать раны века, зашить смертельный разрыв, но надежд очень мало, силы уходят. И этот век-зверь гибнет.

Выдержит ли флейта-поэзия такую нагрузку? Удержит ли она смертельный ушиб, разрыв? Какие нужны силы поэту, чтобы струна поэзии не лопнула?

Грамматика тут отсутствует, как говорил Бродский вообще о поэзии Мандельштама. Что за хрящ морей? Что за «высокая сетка птичья»? За пронзительными метафорами ничего не стоит. Никакая реальность не проглядывает. Нельзя увидеть то, что здесь написано. Это не описание морского пейзажа. Это выражение метафизической тоски за «смертельный ушиб», пение, высокое пение смертельной песни, реквиема по веку.

*Кровь-строительница хлещет  
Горлом из земных вещей  
И горячей рыбой мечет  
В берег теплый хрящ морей.  
И с высокой сетки птичьей,  
От лазурных влажных глыб  
Льет, льется безразличие  
На смертельный твой ушиб.*

Вообще-то Мандельштам давно понял, что ушел тот век. Не просто ушел век 19-й. Ушел век корней, век, питающий поэзию. То есть уходят сами корни. Уходит время понимания, что поэзия входит в состав, крепящий время и культуру. Время расцвета поэзии, время серебряного века, время третьего ренессанса прошло. И приходит «октябрьский временщик». Уходит вообще культура. Уходит надежда на возрождение, на повторение античности. Третье русское возрождение тоже заканчивается. А античные образцы и образы, вошедшие в сборник «Камень» в качестве крепей и оснований, превращаются в глину.

И как жить? Выбросить флейту? Спрятать ее в чулан? Уехать с флейтой за границу, как это сделали многие? Или выступать на съездах писателей, писать брошюры и стихи во славу советского строя и строителей (зеков) Беломорканала?

Мандельштам идет от камня в «Камне» к проблеме времени, более неустойчивой и всесильной субстанции. Он бросает вызов времени, противостоит ему. И с помощью метафизики флейты противостоит вызовам «в поисках утраченного времени».

Антропологический архитектурный каркас прямо сквозит в стихах «1 января 1924».

*Кто время целовал в измученное темя –  
С сыновней нежностью потом  
Он будет вспоминать, как спать ложилось время  
В сугроб пшеничный за окном.  
Кто веку поднимал болезненные веки –  
Два сонных яблока больших, –  
Он слышит вечно шум, когда взревели реки  
Времен обманых и глухих...*

Здесь поэт-Мандельштам – у постели больного. Как сын у постели умирающего отца. Век болен, умирает. Он был велик и могуч. А теперь слаб и немощен.

Камень превратился в глину, в рыхлый сыпучий материал. И век – не каменный, а глиняный.

*Два сонных яблока у века-властелина  
И глиняный прекрасный рот,  
Но к млеющей руке стареющего сына  
Он, умирая, припадет.  
Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,  
Еще немного – оборвут  
Простую песенку о глиняных обидах  
И губы оловом зальют.  
О, глиняная жизнь! О, умиранье века!  
Боюсь, лишь тот поймет тебя,  
В ком беспомощная улыбка человека,  
Кто потерял себя.*

Задача поэта теперь – не строить каменные здания, не оттачивать камень, а поднимать глиняные веки.

*Какая боль – искать потерянное слово,  
Больные веки поднимать  
И с известью в крови, для племени чужого  
Ночные травы собирать.*

И «известь в крови». Стеноз нарастает. Смерть близка. У поэта страшная, тяжелая задача – поднимать веки стареющему веку, сидеть у его постели и видеть, как он умирает.

Быть свидетелем ухода эпохи, смерти века. Вести кардиограмму, писать историю болезни века и фиксировать его смерть. И не стреляться при этом, не вопить от боли и жалости к себе, любимому (как это сделал Маяковский в 1930 году), не стараться быть лояльным к власти (как это в итоге сделал Пастернак), не уходить, не уезжать (как это сделала Цветаева, во многом, правда, жертвуя собой и идя за мужем, обрекая себя на еще большее одиночество), а стиснув зубы, свидетельствовать о смерти и держаться. Петь свою песнь.

И кто знает – может быть:

*...известковый слой в крови больного сына  
растает, и блаженный брызнет смех...  
Но пишущих машин простая сонатина –  
Лишь тень сонат могучих тех.*

Пока новая тема поэзиса, новое слово только нарождается, она лишь тень «сонат могучих тех». И тот век ушел. И новый не наступил. И сам Мандельштам был не ко времени. И сам только нарождал в себе могучий поэзис, который окреп в 30-е годы.

Собственно переход от старой поэзии к новой, зиждательной, строительной, но уже не на античных ученических истоках, а на своих ногах, рождается в «Грифельной оде».

*Звезда с звездой – могучий стык,  
Кремнистый путь из старой песни,  
Кремня и воздуха язык,  
Кремень с водой, с подковой перстень,*

Старый камень старой поэзии превратился в глину, грифель, рыхлый материал. На нем не построить новое слово, не обрести его. Теперь – воздух языка, то, что не камнеет, но что дает новую жизнь.

Появляется стих о рождении новой поэзии, о состоянии обременения словом. Поэт, беременный словом, новой речью, вот-вот родит, как рождается все в природе.

*Здесь пишет страх, здесь пишет сдвиг  
Свинцовой палочкой молочной,  
Здесь созревает черновик  
Учеников воды проточной.*

Вместо камня и кремния, через грифель и глину – к воздуху и огню. Смотрите, какие стихи у поэта. Вместо поиска чего-то каменного и казалось бы прочного – поиск иного неумолимого, но более стойкого к изменениям стойхейона. Не камень, а огонь и воздух.

Точнее, хотя стихи и пишутся грифелем, но их легко стереть, поскольку это хотя и страшно, но осмысленно – остается воздух, остается звук, остается обретенное слово-дыхание.

*С иконоборческой доски  
Стереть дневные впечатленья  
И, как птенца, стряхнуть с руки  
Уже прозрачные виденья!*

Поэт теперь – не строитель, как ранее в период «Камня», не архитектор.

*Кто я? Не каменщик прямой,  
Не кровельщик, не корабельщик –  
Деурушник я, с двойной душой,  
Я ночи друг, я дня застрельщик.  
И я теперь учу дневник  
Царапин грифельного лета,  
Кремня и воздуха язык,  
С прослойкой тьмы, с прослойкой света,*

От поэзиса остаются царапины на грифельной доске, реки, водяные следы, которые быстро сотрутся. А потом снова. Остаются взмахи, звуки, водяные ручьи слов, летящие и текущие и пытающиеся старую болезнь старого века залить-заживить свежим ветром, новой живительной влагой.

*И я хочу вложить персты  
В кремнистый путь из старой песни,  
Как в язву, заключаю встык –  
Кремень с водой, с подковой перстень.*

Именно в эти годы написания «Грифельной оды», «Века», «1 января», в 1922–1924 гг. намечается серьезный антропологический поворот, надлом поэта и отказ от песнопений времени, от соловьиных трелей серебряного века, с одной стороны, и от омерзительного словоблудия советской эпохи, с другой. Тот Мандельштам того времени умер. В нем рождается новый Мандельштам, которого все перестают понимать. Новый поэт, переходящий от камня через ассоциации и глоссолалии – к собственно автопоэзису, то есть самолепке и самостроительству – с тем, чтобы принять вызов времени и предъявить ему свой мир, сугубо поэтический, мир поэтического органа.

Не мир писать, не свидетельствовать, как все погибает, не писать о смерти старого мира и появлении ублюдочного советского строя, а переживать надлом, разлом времени, поднявшись, что есть мочи (мощи) на цыпочки, рискуя, что тебя срежет рычащее время как тот самый каблук, и что есть силы крикнуть дальнему собеседнику, метафизическому читателю.

Для силы крика надо набраться окаянства и бросить вызов новому веку, веку-волкодаву. Старый век-волк умер. Старая флейта разлетелась на куски. Связки порвались. Лопнули канаты-узы.

И вместо старого умирающего волка появляется новый век со звериным оскалом, бросающийся на плечи поэту.

На него придется выходить один на один, как входят к зверю в клетку (как у Бродского), или как выходят в лес на голодного зверя и, набрав воздуха, крикнуть:

...  
*Потому что не волк я по крови своей  
И меня только равный убьет.*

Мы слышим поразительный ритм, мандельштамовский четырехстопный анапест, которым написаны самые великие его вещи.

*За гремящую доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей –  
Я лишился и чаши на пире отцов,  
И веселья, и чести своей.  
Мне на плечи кидается век-волкодав,  
Но не волк я по крови своей –  
Запихай меня лучше, как шапку в рукав  
Жаркой шубы сибирских степей...  
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязи,  
Ни кровавых костей в колесе;  
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы  
Мне в своей первобытной красе, –  
Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
И сосна до звезды достает,  
Потому что не волк я по крови своей  
И меня только равный убьет.*

Поразительные, заоблачные строки, от которых прерывается дыхание и кружится голова. От которых идут мурашки по телу. Дрожат пальцы. И лихорадочно перебирают и ломают ручку, мнут бумагу. Ты не можешь собраться. Комок подступает к горлу. И ничего не можешь поделать. И нечем писать. И нечего писать. Ты замолкаешь. Немеешь. Слышишь одновременно крик силы и мужества – и вопль отчаянья.

На него бросается век-волкодав. И выбора иного уже нет. Идет смертельная схватка. И страшно. И больно. И неотвратимо. На дворе – уже 1931-й. Выбор сделан. После пятилетнего перерыва в написании стихов появляется новый Мандельштам. Поэт огромного мужества, который уже общается действительно с иным временем. И он готов сразиться с любым противником.

Ему и страшно, и смешно, и больно одновременно. Больной Мандельштам, этот «седеющий патриарх»<sup>13</sup>, с больным сердцем, который, с одной стороны, пишет во всякие инстанции, к этим собратьям-борзописцам, пишет письма о помощи, что ему негде жить, негде работать. Он мыкается и мается по городам и весям, его болтает то туда, то сюда.

<sup>13</sup> Характерны воспоминания филолога и искусствоведа Н.И.Харджиева. В письме к Эйхенбауму по следам выступления Мандельштама в Ленинградском доме печати в 1933 году. «Зрелище было величественное. Мандельштам, седобородый патриарх, шаманил в продолжении двух с половиной часов (а ему было 42 года! – С.С.). Он прочел все свои стихи последних двух лет в хронологическом порядке. Это были такие страшные заклинания, что многие испугались. Испугались даже Пастернак, пролепетавший: «Я завидую Вашей свободе... Мне нужна несвобода» [34, с.532].



*Но не спрятаться мне от великой муры  
За извозчицью спину Москвы.  
Я трамвайная вишенка страшной поры  
Я не знаю, зачем я живу.*

Но тут же – строчки великого мужества – стихи против личности Сталина. В том же, 1931 году. Поразительно, что они написаны тем же ритмом, анапестом, что написаны и «За гремучую доблесть грядущих веков».

*Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,  
А где хватит на полразговорца,  
Там припомнят кремлевского горца.  
Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
И слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканьи смеются усища  
И сияют его голенища.  
А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей,  
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет,  
Как подкову, дарит за указом указ:  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.  
Что ни казнь у него – то малина,  
И широкая грудь осетина.*

Но первый стих – о великой драке с веком-волкодавом, это великая метафора о роли поэта, о страшной схватке со временем, а второй стих – детская дразнилка, которая не против режима даже, а лично против Сталина. То есть просто насмешка. Как если бы карлик плеснул в лицо гиганту стакан воды и рассмеялся прилюдно, что у ублюдка-великана рожа вся залита. И карлик – уже не карлик, а великан – не великан. Они меняются местами. Поэт возвышен, а вождь профанирован. Стихи написаны в жанре карикатуры, детской дразнилки, чуть ли не считалки (размер позволяет эти стихи воспринимать и как считалку, ее удобно считать). Почти как «на золотом крыльце сидели...»<sup>14</sup>.

Мы видим почти парафраз К.И.Чуковского, его «Тараканища» – «усища», «голенище»... Примечательно, что К.И.Чуковский как раз в 30-е годы и писал свои сказки.

Перед нами такой лубок, сказочка. Но когда поэт читал этот лубок разным слушателям, у тех холодели руки от страха<sup>15</sup>. Мандельштам читал стихи самым разным людям, знакомым и друзьям. В литературе гуляют разные списки слушателей. Набегают где-то десятка полтора.

В ноябре 1933 он пишет дразнилку. В феврале он говорит А.Ахматовой слова: «Я к смерти готов». А в мае 1934 года его арестовали.

<sup>14</sup> М.Гаспаров также писал, что эти стихи не против режима, а против личности Сталина. И именно такая эпиграмма против личности вождя вернее всего привела к гибели поэта. Это был этический акт, добровольный выбор смерти [9, с.49–50].

<sup>15</sup> Б.Пастернак с испугом сказал О.Мандельштаму, что это акт самоубийства, уже не литературный факт [18, с.167]. Именно, поэзия Мандельштама – больше, чем литература, этого и не могли понять его братья-писатели. В «Четвертой прозе» сам Мандельштам пишет, что «мой труд... воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность» [22, с.199].

Удар был в самую точку. Не в символ, не в режим, а в личность Сталина. В самую персону вождя. Мандельштам и писал, что «меня только равный убьет». Он выбрал. Он сделал выбор. Выбор Гамлета: Я готов.

*Но не спрятаться мне от великой муры  
За извозчицью спину Москвы...*

Курву-Москву не объехать. Но выхода нет. А курва-Москва все равно станет его могилой.

Что остается? Остается надежда только на то, что его услышит дальний, провиденциальный собеседник. Услышит его речь, его голос. А голос звучит все сильнее.

*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.  
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,  
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.*

«Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет...» – крик из «Четвертой прозы». Мандельштам готов на все, чтобы сохранить свой голос, который выделяется черной работой, в «смоле кругового терпенья», в «совестном дегте труда».

Но при этом поэт остается отщепенцем, непризнанным братом в народной семье.

*И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,  
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье –  
Обещаю построить такие гремящие срубы,  
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.  
Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи –  
Как, прицелясь насмерть, городки зашибают в саду –  
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе  
И для казни в петровских лесах топорнице найду.*

В так называемой социалистической реальности, советском обществе, ему места нет. Не было места и раньше. Нет места и потом. Он не просто не имеет угла. Он всесоюзный, даже онтологический бомж. Голь перекатная.

*Нет, никогда ничей я не был современник,  
Мне не с руки почет такой.  
О, как противен мне какой-то соименник –  
То был не я, то был другой.*

Самоубийственная готовность найти топорнице для собственной казни в итоге подтверждается всеми дальнейшими 30-ми годами.

Какому времени может быть современником поэт, пишущий воздушные строчки, например, знаменитые «Восьмистишия» 1932–1935 годов?

*Скажи мне, чертежник пустыни,  
Арабских песков геометр,  
Ужели безудержность линий  
Сильнее, чем дующий ветер?  
– Меня не касается трепет  
Его иудейских забот –  
Он опыт из лепета лепит  
И лепет из опыта пьет.*

И несмотря на неуловимость слова, остается одно – принятие неизбежности, при которой никакие «чужие наречья» не спасут.

*Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть:  
Ведь все равно ты не сумеешь стекла зубами укусить!  
О, как мучительно дается чужого клетота почет:  
За незаконные восторги лихая плата стережет!  
Ведь умирающее тело и мыслящий бессмертный рот  
В последний раз перед разлукой чужое имя не спасет.  
Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас,  
Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз?  
И в наказание за гордыню, неисправимый звуколюб,  
Получишь уксусную губку ты для изменнических губ.*

Опять намек на Христов путь, слова о губке с уксусом, которая давалась распятому в момент его висения на кресте.

Антитеза между грешным, вещным, телесным, умирающим – и воздушной, бессмертной мыслью. Опять слова про выбор. Про смертельный выбор. Про выбор Христова Пути.

Потому что:

*часто пишется – казнь, а читается правильно – песнь...*

После такого созревания постепенной долгой, страшной и странной работы автопоэзиса обретается голос, воплощаясь в умопомрачительную «Флейту», лебединую песнь.

Есть исток его «Флейты». Точнее собственный комментарий, в котором ему помощником выступает Данте: «Своеобразная губная музыка: «abbo» – «gabbo» – «babbo» – «Tabe» – «plebe» – «zebe» – «converebbe». В создании фонетики как бы участвует нянька. Губы то ребячески выпячиваются, то вытягиваются в хоботок. Лабиальные образуют как бы «цифрованный бас» – basso continuo, то есть аккордную основу гармонизации. К ним пристраиваются чмокающие, сосущие, свистящие, а также и дзекающие зубные... Щипки, причмокивания и губные взрывы не прекращаются ни на одну секунду» [21, с.140].

«Дант, когда ему нужно, называет веки глазами губами. Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют корку, мешающую плакать. Страданье скрещивает органы чувств, создают гибриды, приводит к губастому глазу» [там же, с.119].

У самого Мандельштама есть строчка (1935):

*«На мертвых ресницах Исакий замерз...»*

Появление таких гибридов – смысл всей поэтической работы, показатель формирования поэтического органа.

Кстати, у Мандельштама есть сравнение поэмы Данте с органом. «Алигьери построил в словесном пространстве бесконечно могучий орган и уже наслаждался всеми его мыслимыми регистрами и раздувал меха, и ревел, и ворковал во все трубы» [21, с.118]. Это орган, великое инженерное и музыкальное изобретение – фактически одно из самых удивительных изобретений человека в духе органопроекции, продолжения тела человека (см. у Флоренского). Орган – чудище, огромное тело, со своей органикой, трубами-органами, это некий организм со своими сосудами-трубами, такой аналог человека-оркестра, дышащий, свистящий, ревуций и поющий песни. Поэтический текст большой формы – такой же орган. И поэт с его органом – орган

со сложно устроенными трубами-органами, он сам – поющий и ревуший инструмент в руках поэзии.

Итак, поэзия-флейта, бомжистая и неприкаянная, брела и искала свой приют:

Варианты:

*Флейты греческой тэта и йота –  
Словно ей не хватало молвы, –  
Неизваянная, без отчета,  
Зрела, маялась, шла через рвы...*

*Речи греческой мята и нота...*

*И ее невозможно покинуть,  
Стиснув зубы, ее не унять,  
И в слова языком не продвинуть,  
И губами ее не разнять...*

*...размять...*

*А флейтист не узнает покоя:  
Ему кажется, что он один,  
Что когда-то он море родное  
Из сиреневых вылепил глин...*

*Звонким шепотом честолобивых,  
Вспоминающих шепотом губ  
Он торопится быть бережливым,  
Емлет звуки – опрятен и скуп...*

*Звонким шепотом честолобивым  
Понимающих топотом губ*

*Вслед за ним мы его не повторим,  
Комья глины в ладонях моря,  
И когда я наполнился морем –  
Мором стала мне мера моя...*

*И свои-то мне губы не любви –  
И убийство на том же корню –  
И неволью на убыль, на убыль  
Равноденствие флейты клоню...*

*Равнодействие...*

Выше мы уже говорили о «Флейте», со ссылкой на О. Седакову. Она уже многое сказала. Добавим только, что антропологическое описание поэзии-флейты, как она шла и спотыкалась, искала свой приют, свой дом бытия, приводит у Мандельштама к тому, что в итоге:

*И неволью на убыль, на убыль  
Равноденствие флейты клоню.*

В итоге – «мором стала мне мера моя».

И вооружившись флейтой, набрав в грудь воздуха, из последних сил, поэт делает шаг, как делает шаг солдат из окопа. Он готов к бою. Мандельштам – неизвестный солдат этой битвы.

*Этот воздух пусть будет свидетелем,  
Дальнобойное сердце мое,  
И в землянках, всеядный и деятельный,  
Океан без окна – вещество...*

«Стихи о неизвестном солдате» – знак пребывания и попадания в иной мир, в котором уже никакие сравнения, никакая аналитика просто не работают. Эти стихи не только анализировать – их и понимать невозможно. У нас нет такого органа понимания, чтобы понять поэтическую запредельность. Все попытки объяснить их

(что стихи навеяны отголосками первой мировой войны и проч. – см. у Гаспарова [9]) – ничего нам не дают для понимания тайны рождения этого шедевра.

Они только показывают – он готов. Он действительно готов к прыжку. Как солдат готов к прыжку из окопа с гранатой в руках.

Это его завещание. Он писал его долго, вплоть до 1938 года. Фактически поэт проделал долгий путь, от «Камня», попытки задержать слово, зафиксировать его в камне, на истоках античности, через песнь «Tristia», через звуки и песни нового времени, слова, которое никак не удерживается («Я слово позабыл, что я хотел сказать»).

Далее – к новой поэтике времени, новой онтологии, безвременью, разрывам и порывам, которые можно только флейтою связать.

И далее – к автопоэзису, собственной архитектонике органа, который только и может помочь выдержать этот онтологический разрыв.

И далее – уход в последний бой, в котором поэт остается неизвестным солдатом, с любовью на устах, цветком в петлице, то есть с последними стихами «к пустой земле невольно припадая», головокружительным воздухом, воздушными и чистыми строчками, после которых уже ничего не хочется говорить, поскольку

*Цветы бессмертны, небо целокупно  
И все, что будет – только обещанье.*

И здесь уже и воздуха не хватает, он отравлен. Он либо «ворованный», либо «мертвый». «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух», – как гласит его манифест из «Четвертой прозы» [22, с.189].

*И, спотыкаясь, мертвый воздух ем*

Он идет на последний бой. Он бросается под чудовище времени, как солдат бросается из окопа под танк. Только у солдата – граната, а у поэта – флейта-поэзия. Он готов к прыжку. Его поэзия – и есть прыжок. Поэт с лицом, искаженным криком, бросается в черноту. И в прыжке замирает.

*И, в кулак зажимая истертый  
Год рожденья, с гурьбой и гуртом  
Я шепчу обескровленным ртом:  
– Я рожден в ночь с второго на третье  
Января девяносто одном  
Ненадежном году, и столетья  
Окружают меня огнем.*

Ушел в небо Осип Мандельштам, неизвестный солдат...

### **Смысл автопоэзиса: обретение свободы**

Чему можно научиться у поэта? Гибели? Геройству? Как можно выжить и не скурвиться в ситуации, когда ты загнан в угол, и когда у тебя ничего нет, кроме твоей головы, рук и ног? Что делал Иисус Христос в ситуации, когда в его распоряжении был только он сам? В ситуации заведомо проигрышной, когда Зло считало, что оно в любом случае победит? Христос ответил чрезмерностью, в духе его собственной заповеди:

*«Но кто ударит тебя в правую щеку твою,  
Обрати к нему и другую.  
И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку,  
Отдай ему и верхнюю одежду;  
И кто принудит тебя идти с ним одно поприще,  
Иди с ним два» (Мф, 5, 39-41).*

Лев Толстой тут слукавил, взяв только первые строчки заповеди, «забыв» последующие. Здесь речь не идет о «щеке», здесь говорится не о непротивлении злу насилеи.

Речь идет об ответе в ситуации, в которой единственным аргументом у человека остается его собственная жизнь, его собственная личность<sup>16</sup>.

В ситуации заведомо проигрышной возможен ответ только чрезмерностью – такой, чтобы само Зло ужаснулось своему же вызову. Распятие и есть такой ответ. Такой ответ, который перевешивает все доводы и который был последним доводом, последним доказательством.

Так отвечал и Мандельштам – чрезмерностью. Повторив Христов Путь<sup>17</sup>.

В его ответе был один метафизический смысл, который его братья-писатели не хотели и не могли понять: обретение свободы. Надежда Яковлевна подтверждает, когда пишет одному из своих корреспондентов: «Мандельштам был не по плечу современникам. Свободный человек свободной мысли в наш трудный век...» [цит. по: 18, с.7]. Он говорил ей в Воронеже, что его главное стремление – обрести свободу, он хочет научиться овладеть стиховым потоком, научиться тому, как им сознательно управлять.

Собственно антропогенный характер творчества Мандельштама, смысл и пафос его поэзиса – показ, явленность (т.е. в исконно античном смысле, феноменальность) образа (самообраза, сказал бы О.И.Генисаретский) личности, которая показывает, что есть жажда обретения свободы в любых условиях и при любых режимах, какими бы они ни были трижды демократичными или наоборот тоталитарными.

*Ее влечет стесненная свобода  
Одушевляющего недостатка...*

Мы еще только начали открывать мир Мандельштама. Его Полное собрание стихов было опубликовано в России лишь в 1997. Американский четырехтомник, на который опирается Н.Струве, и тот не все учитывает. Биографии Н.Струве и О.Лекманова, в которых впервые создается образ поэта, богатый, очищенный от сплетен и легенд, на русском изданы в 1992 и 2004 годах [18; 29].

Открывать его мир придется уже в новом веке. Открывать и прислушиваться к кристальному пронзительному голосу-зову. Поднимать головы, приподнимаясь на цыпочки и вглядываясь в синь и мглу времени, рискуя теменем, которое будет срезано как тот каблук...

А мимо проносится легкий и тихий шелест, словно белый ангел пролетел...

#### Литература

1. Арто А. Театр и его Двойник. – СПб.: Симпозиум, 2000.
2. Ахматова А. Собрание сочинений: В 2 т. – М.: Цитадель, 1996. – Т.2. – 432 с.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т.1. Философская эстетика 1920-х годов. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003.
4. Берковский Н.Я. О прозе Мандельштама // Мандельштам О.Э. Четвертая проза. – М.: Интерпринт, 1991. – С.201–223.
5. Бродский И. Меньше единицы: Избранные эссе / Пер. с англ. под ред. В.Гольшера – М.: Независимая газета, 1999. – 472 с. – (Серия «Эссенстика»).
6. Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. – М.: Греко-римский кабинет Ю.А.Шичалина, 1991.

<sup>16</sup> Мудрый и тонкий разбор этой темы Христа дает Иосиф Бродский в своей Актонской речи [5].

<sup>17</sup> Ссылка на Путь Христа не является случайной. Мандельштам свой путь поверял на предельном уровне. Известен, например, эпизод, когда он прогнал одного молодого поэта, который пришел к нему жаловаться, что его не печатают, и уже на лестнице ему кричит вдогонку: «А Андрея Шенье печатали? А Сафо печатали? А Иисуса Христа печатали?» [1, с.171].

7. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я.Гордина. – М.: Независимая газета, 2000. – 328 с., ил. – (Серия «Литературные биографии»).
8. *Выготский Л.С.* Собрание сочинений: В 6 т. Т.2. Проблемы общей психологии / Под ред. В.В.Давыдова. – М.: Педагогика, 1982. – 504 с.
9. *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М.Л.Гаспарова и А.Г.Меца; сост., подгот. текста и примеч. А.Г.Меца. – СПб.: Академический проект, 1997. – 720 с.
10. *Генисаретский О.И.* Yamal Stream (Заметки к гуманитарному симпозиуму «Открытие и сообщаемость культур») // Гуманитарный симпозиум «Открытие и сообщаемость культур». – М.: Ин-т гум. партнерства «Путь», 1998.
11. *Генисаретский О.И.* Навигатор: методологические расширения и продолжения. – М.: Путь, 2002. – 528 с.
12. *Генисаретский О.И.* Читая Шифферса // Сетевой ресурс: [www.prometa.ru](http://www.prometa.ru)
13. *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. – Л., 1982.
14. *Делез Ж., Гаттари Ф.* Что такое философия? – М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998.
15. *Зинченко В.П.* Как возможна поэтическая антропология // Человек. – 1994. – №6.
16. *Зинченко В.П.* От классической к органической психологии. – М., 1997.
17. *Зинченко В.П.* Посох Мандельштама и Трубка Мамардашвили. К началам органической психологии. – М.: Новая школа, 1997. – 334 с.
18. *Лекманов.* Осип Мандельштам. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 255[1] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: Сер. биогр.; Вып.888).
19. *Мандельштам О.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. – Тбилиси: Мерани, 1990. – 416 с.
20. *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М.Л.Гаспарова и А.Г.Меца; сост., подгот. текста и примеч. А.Г.Меца. – СПб.: Академический проект, 1997. – 720 с.
21. *Мандельштам О.Э.* Слово и культура: Статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
22. *Мандельштам О.Э.* Четвертая проза. – М.: Интерпринт, 1991. – 240 с.
23. *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга: Воспоминания. – М.: Олимп; Астрель; АСТ, 2001. – 521 с.
24. *Седакова О.* Поэзия и антропология // Сетевой ресурс: [www.rema.ru](http://www.rema.ru)
25. *Смирнов С.А.* Культурный возраст человека. – Новосибирск: Офсет, 2001.
26. *Смирнов С.А.* Человек на суде культуры или в поисках нового органа // Кентавр. – 2002. – №28.
27. *Смирнов С.А.* Философский атлетизм или чем занимается философ в свободное от работы время // Смирнов С.А. Человек перехода: Сборник научных работ. – Новосибирск: НГУЭУ, 2005.
28. *Смирнов С.А.* Образование человека в структурах повседневности // Кентавр. – 2000. – №4.
29. *Струве Н.А.* Осип Мандельштам. – Томск: Водолей, 1992. – 272 с.
30. *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли. Черты конкретной метафизики. Часть вторая // Символ. – Париж, 1992. – №28.
31. *Фуко М.* Использование удовольствий. История сексуальности. Т.2 / Пер. с франц. В.Каплуна. – СПб.: Академический проект, 2004. – 432 с.
32. *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Пер. с нем.; составл., переводы, вступ. статья, примеч. А.В.Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.
33. *Хоружий С.С.* Подвиг как органон. Организация и герменевтика опыта в исихастской традиции // Вопросы философии. – 1998. – №3.
34. *Эйхенбаум Б.М.* О литературе: Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – 544 с.

2004–2005 гг.