

Mikhail Epstein

Под занавес.

Осип Манделштам и 14-ый год

1.

Закончился ли уже XX век? Понятно, что речь идет не о календаре, но об исторической эпохе. Многие считают, что XX век завершился не 31 декабря 2000 г., а 11 сентября 2001 г., когда рухнули башни-близнецы в Нью-Йорке и началась война западной цивилизации и исламистского терроризма. Но может быть, это слишком поспешные выводы и XXI-ый век во всей своей умопомрачающей реальности еще не наступил? Может быть, он придет сегодня или завтра?

Ведь и XX век, как считают многие, начался ровно сто лет назад, 28 июля 1914 г., вместе с Первой Мировой войной, о чем писала Ахматова в «Поэме без героя»:

И всегда в темноте морозной,
 Предвоенной, блудной и грозной,
 Жил какой-то будущий гул,
Но тогда он был слышен глуше,
 Он почти не тревожил души
 И в сутробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи
 И беснуется и не хочет
 Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
 Приближался не календарный —
 Настоящий Двадцатый Век.

Видимо, есть что-то вещее (не хочется говорить «зло-вещее») в исторических рифмах с интервалом в столетие. Вот почему в стародавнее, довоенное время, всего полгода назад, у меня вырвалось такое пожелание к Новому году — друзьям в Фэйсбуке:

«С Новым годом! И пусть события в нем пишутся белым стихом. Т. е. без рифмы к 1914 г. То же пожелание и к последующим годам, в т. ч. 2017. Пожалуйста, без рифм!»

Боюсь, однако, это пожелание не было услышано Тем или теми, от кого зависит их исполнение. Боюсь, что настоящий Двадцать Первый Век еще только на пороге — и нам мало что известно о нем, кроме того, что он обещает быть жестоким.

О том, как это происходит, как ломают позвонки столетиям, мы узнаем не только из программного стихотворения О. Манделъштама «Век мой, зверь мой...» (1922), но и из его же малоприметного восьмистишия «Летают валькирии...», написанного в 1914 г., незадолго до Первой Мировой. В нем нет ни слова о войне, но оно поразительно верно передает тот слом культуры, который обнажила война. Вдруг почти мгновенно завершилась эпоха эстетства, декадентства, оперности, вагнерианства, всего это блистательного «fin de siècle», которому век спустя стали соответствовать постмодерн, симулякр, гламур, интертекстуальность, игра означающих, исчезновение реальности... Я не буду прибегать к дальнейшим аллюзиям и параллелям — пусть стихотворение Манделъштама говорит само за себя.

2.

Летают валькирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.
Уж занавес наглухо упасть готов.
Еще рукоплещет в райке глупец,

Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

Это маленькое стихотворение, написанное О. Мандельштамом в 1914 году, не привлекало, насколько нам известно, внимания исследователей. Оно кажется чересчур отрывочным, эпизодическим — «зарисовкой с натуры», лишенной больших художественных обобщений. Оно действительно фрагментарно, однако лишь в том смысле, что его «начала» и «концы» погружены в плоть истории и культуры, и поэтому оно может быть по-настоящему понято не «из себя», а только из совокупности всех тех традиций, которые оно в себе преломляет. Нельзя понять ответа, не слыша предваряющего его вопроса. Мандельштамовское восьмистишие — маленькая реплика в гигантском диалоге эпох и культур.

Прежде всего очевидно, что это стихотворение ближайшим образом соотносится с известной XII строфой первой главы «Евгения Онегина», где тоже описано театральное представление на фоне околотеатрального быта¹. Многие реалии: гайдуки, стерегущие господские шубы, извозчики, греющиеся вокруг костров, — прямо заимствованы Мандельштамом у Пушкина; а главное — использована та же композиция, рисующая постепенный выход героя из театра, удаление от центра к периферии: сначала описана сцена, потом зрительный зал, наконец, площадь перед театром. Эти совпадения заставляют предположить, что восьмистишие Мандельштама — сознательная вариация на пушкинскую тему.

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;
Еще не перестали топтать,

¹ Приоритет в сопоставлении этих двух текстов принадлежит Левинской О. Л., которой автор глубоко благодарен за возможность воспользоваться рядом ее ценных наблюдений (затем самостоятельно обобщенных в ее курсовой работе «Театр в поэзии Мандельштама», филфак МГУ, 1977 г.).

Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;
Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони,
А уж Онегин вышел вон;
Домой одеться едет он.

Что привлекло внимание Манделъштама к этому пушкинскому отрывку и заставило переосмыслить его? Очевидно, здесь у Пушкина ненавязчиво, как бы вскользь, в связи с уходом героя из театра, затронута принципиальная тема соотношения искусства и действительности, чрезвычайно значимая в художественном и теоретическом сознании начала XX века. Вопрос об эстетизации жизни, о претворении ее в произведение искусства с равной остротой стоял во всех сферах творческой деятельности. Так было в поэзии, где «младшие» символисты — Вяч. Иванов, А. Белый и другие — проповедовали внедрение искусства в толщу действительности, соборное действие, преобразующее мир по законам красоты, выводящее символ из словесной ткани — в живое сплетение человеческих душ и судеб. Так было в живописи, где возникло влиятельное направление «Мир искусства», имеющее дело с эстетизированной реальностью — театральной, архитектурной и проч. Так было и в театре, где Н. Евреинов предлагал и проводил опыты по внесению игровых начал в повседневную действительность («театр для себя» — программа превращения каждого человека в актера, каждого поступка — в сценическое действие); и в музыке, где А. Скрябин развивал грандиозные идеи о звуковом «управлении» мирозданием, о синтезе звуков и красок, жестов и слов в единое произведение — регулятор вселенской жизни; наконец, и в философии, где Д. Мережковский и особенно Н. Бердяев («Смысл творчества», 1916) усматривали в эстетической обособленности искусства признак его греховной неполноты, которая должна быть преодо-

лена выходом в реальное творчество: свои божественные потенции, ранее замкнутые в иллюзорной, образной сфере, человек способен воплотить в новом облике природы и общества, всей земли, ваяемой, как глыба мрамора.

Вся эта атмосфера эстетических ожиданий и пророчеств, стусившаяся в России как раз к началу первой мировой войны, плотно окружала и Мандельштама. Пушкинская строфа, весьма непритязательно, но зато наглядно трактующая тот же предмет: искусство в его подвижных связях с бытом, с внехудожественной реальностью, — была чутко воспринята Мандельштамом как некий аналог или, вернее, корректив современных умонастроений, как живое слово, требующее отклика. Он ответил на это слово как на вопрос, обращенный от одного времени к другому.

В пушкинском фрагменте поражает прежде всего последовательная **деэстетизация** театрального зрелища и всей сопутствующей ему торжественной обстановки «храма искусств». Уже в первой строке дано невозможное, нелепое с точки зрения жанра и стиля смешение разнородных существ, действующих на сцене: амурсы — персонажи античной мифологии, черти — христианской демонологии, змеи взялись неизвестно откуда, может быть, из какого-то восточного фольклора². Причем всем этим существам, несмотря на различие их природы, приписаны одни и те же действия, нисколько не подбоающие сцене, нарочито сниженные: «на сцене скачут и шумят». И в движеньях, и в звуках — одинаковая беспорядочность, суматошность, отсутствие эстетически организованной формы. Скачут и шумят — в естественной, неритмизованной жизни, а на сцене — пляшут и поют. Пушкин подбирает такие глаголы, которые призваны снять впечатление театральной условности и создать образ живой, хаотически-необузданной подвижности. Художественная иллюзия разрушается, уступая место будничному, безыскусному.

² Действие балета «Хензи и Тао», впечатление от которого отразилось в XXII строфе, происходит в Китае. См.: Слонимский Ю. Балетные строки Пушкина. Л., 1974, с. 79—87.

Но точно так же «нетеатрально», как персонажи на сцене, ведут себя и зрители в зале, — они ничуть не соблюдают положенных им ролей, не внимают, не восторгаются, не отдаются высокому созерцанию, но ведут себя в соответствии с собственными прозаическими нуждами: сморкаются, кашляют... Эта обыденность, отступление от условных форм поведения, захватывает и мир за пределами зрительного зала — там, где находятся слуги. Лакеи не несут своей службы, но спят, усталые, на господских шубах, которые им положено держать; кучера не стесняясь бранят своих господ. Даже кони выходят из предназначенной им роли: бьются, вырываются из наскучившей им упряжи.

Наконец, Онегин, покидая театр во время представления, особенно резко демонстрирует нарушение эстетической условности — внутренней замкнутости художественного времени и пространства. Границы между театром и не-театром, между искусственным и естественным, между нормой и бытом оказываются легко преодолимыми. Театр еще не превратился в некое мирское святилище, где должны замереть все звуки обыденной жизни и воцариться благоговейная тишина. Жизнь безбоязненно вторгается в театр и плещется по его рядам, захватывая и алтарь — сцену: зрители топают и сморкаются, амуры скачут и шумят. Весь пафос пушкинского описания — в той легкости и непринужденности, с какой театральный мир (в широком смысле — мир всяческих ролей, в том числе и социальных) выходит из равенства себе и размыкается в неупорядоченную, живую действительность. Только неодушевленные вещи — фонари — делают то, что им положено: «блистают» (двустипшие, им посвященное, расположено точно в середине строфы, словно оттеняя своей «нормальностью» «ненормальность» всего, что происходит выше и ниже).

Мандельштам исходит из мироощущения другой эпохи — это заметно уже в первой строчке. «Летают валькирии, поют смычки» — тут эстетический порядок соблюден в высшей мере. Валькириям и смычкам приписаны действия, соответствующие их природе, это не то, что «змеи скачут». Показательно соотношение глаголов у Пушкина и Мандельштама:

«скачут» — «летают», «шумят» — «поют». В одном случае суматоха, бесформенность, дробность, в другом — плавность, действия обретают строй, гармоническую «летучесть» и «певучесть», физическое претворяется в эстетическое. И движения, и звуки — возвышенные, парящие.

Соответственно в зале — столь же приподнятая атмосфера. Из всех возможных зрительских реакций на представление, перечисленные у Пушкина: «Еще не перестали топтать, сморкаться, кашлять, шикать, хлопать», — Мандельштам оставляет только последнюю, выражающую прямое одобрение, соучастие в эстетической условности. Причем там, где у Пушкина непринужденно-бытовое «хлопать», там у Мандельштама высокотожественное «рукоплескать» (соотношение примерно такое же, как между «скакать» и «летать»). Знаменательно и то, что если у Пушкина топают, хлопают, сморкаются в непосредственной близости от сцены, в партере, то у Мандельштама рукоплескание раздается из самого далекого, периферийного уголка, с райка (верхнего яруса). У Пушкина на самой сцене — бытовая непринужденность, у Мандельштама даже в райке — театральная экзальтация.

Напряженность «ролевого» поведения пронизывает все вокруг, захватывая не только исполнителей, зрителей, но и их слуг. Гайдуки, в отличие от пушкинских утомленных лакеев, исправно несут свою службу, в ожидании господ стоят наготове с шубами, а не спят на них. Да и сама фигура гайдука колоритна, не в пример простому лакею: рослый, осанистый молодец в венгерской или казачьей одежде — чем не театральный статист? Гайдук — лакей парадный, декоративный. Стоит на **мраморной** лестнице, держит **тяжелую** шубу; во всех вещах подчеркнута высшая степень качества, доходящая до роскоши, изысканности, — чем не театральный реквизит? Театр выходит за пределы зрительного зала: все эти гайдуки, мраморные лестницы, тяжелые шубы — как бы продолжение сцены. Будничное возводится в ранг искусства. Даже извозчики, которые у Пушкина «бранят господ и бьют в ладони», у Мандельштама «пляшут вокруг костров», то есть включаются в сценическое действие, — их захватывает кружение валькириий.

Тут не театр приобщен к жизни и составляет ее часть, но жизнь насквозь театральна. Не эстетическая иллюзия нарушается в пользу житейского, безыскусного, но действительность эстетизируется и превращается в факт искусства. Вот откуда «громоздкая опера»: она разбухла, захватив в себя и то, что к ней не относится: и лестницы, и лакеев, и извозчиков. Все, что просто живет, наделяется ролью, мир превращается в сцену.

3.

Далеко не случайно, что опера, описанная в этом стихотворении, принадлежит Вагнеру («Валькирия» — вторая часть грандиозного «Кольца Нибелунга»). Трудно было бы найти лучший пример притязательного отношения искусства к жизни. Вагнер задумал свой театр как синтез искусств (поэзии, музыки, танца, живописи...), призванных в своей сплоченности наступать на жизнь, возвращая ей тот исконный художественный смысл, который она имела, например, для древних греков. Историческое развитие уничтожило первоначальную общность жизни и искусства, отвело последнему обособленную сферу профессионального мастерства, но границы эти нужно разбить и подчинить всю жизнь законам искусства, — таков, по Вагнеру, смысл грядущей социальной революции, которая будет одновременно и эстетической. «Искусство и его учреждения... могут... сделаться предвестниками и моделью всех будущих коммунальных учреждений... вся наша будущая социальная организация, если мы достигнем истинной цели, будет и не сможет не носить художественный характер...»³

Вся культурная атмосфера России начала XX века была насыщена идеями Вагнера, он был кумир и предшественник младших символистов с их пониманием искусства как теургии — богослужения и преображения жизни. О том, насколько прочно запечатлелась в сознании русских символистов вагнеровская утопия «художественной революции», свиде-

³ Вагнер Рихард. Искусство и революция. — В кн.: Избранные работы. М., 1978, с. 141.

тельствует статья А. Блока, записанная в 1918 году, в эпоху, мало оправдывавшую любые эстетические притязания. Не только заголовком своим, но и основным содержанием эта статья воспроизводит вагнеровскую идею революции как торжества искусства, как победительного и завоевательного действия «человека-артиста» (вагнеровский термин, часто звучащий в послереволюционной публицистике Блока). «Вагнер все так же жив и все так же нов, — пишет Блок 12 марта 1918 года, — когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера... ибо искусство, столь „отдаленное от жизни,, (и потому Ф — любезное сердцу иных), в наши дни ведет непосредственно к практике, к делу...»⁴

Вот почему упоминание валькирий в первой строке мандельштамовского стихотворения сразу влечет за собой дальнейшую цепь ассоциаций, связанных с идеей победного шествия искусства по жизни. Несколькими штрихами Мандельштам набрасывает эскиз того мира, который рисовался утопическому воображению Вагнера и русских символистов. Но сам Мандельштам — вовсе не символист и не поклонник немецкой мечтательности. Акмеизм как искусство «прекрасной ясности» имеет отчетливую романскую направленность, противоположную символизму с его ориентацией на германский спиритуализм, отвлеченность, метафизику. С точки зрения акмеистов, символизм — это следствие и итог всей германфильской тенденции русской философии и литературы, возобладавшей после смерти Пушкина. Если «первый» век русской культуры (от Ломоносова до Пушкина) протекал под знаком французского благотворного влияния, то «второй» (от Белинского до Блока) ознаменовался влиянием немецкой метафизики, заведшей литературу в дебри туманного теоретизирования: искусство было вовлечено в несвойственные ему, разрушительные для него проекты переустройства действительности, улучшения человеческой природы и т. п. Полемика с вагнерианством (так же, как гегелианством,

⁴ Блок Александр. Искусство и революция. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1955, с. 232.

фейербахианством и т. д.) — составная часть акмеистской программы возвращения искусства к самому себе.

Мандельштам обладает трезвостью предметного мышления, ясным видением вещей в их чуждости и неподатливости всемирно-преобразовательным устремлениям духа. Все его стихотворение — и том, что опера, переросшая свои законные границы, посягнувшая на суверенитет жизни, стала чересчур громоздкой и идет к концу. «Уж занавес наглухо упасть готов...» Готов — и ничто его не остановит: в конце стихотворения прозвучит это веское слово «конец», за которым уже действительно ничего не последует. Между начальными строками первого и второго четверостишия есть подчеркнута контрастное соответствие: ведь слова «летать» — «падать», «петь» — «наглухо» — это почти строгие семантические антонимы. На **полет** валькирий и **пенье** смычков занавес готовится ответить действием прямо антитетическим — **глухим падением**. Он подобен гильотине, отрубающей голову громоздкому чудовищу — вагнеровской опере, а редкие рукоплексания в пустеющем зале — последние судороги ее остывающего, обезглавленного тела.

По сравнению с пушкинской строфой у Мандельштама подчеркнута и характерное для эпохи наступление искусства на жизнь, и характерное для самого автора осознание такого «агрессивного» искусства как обреченного, доживающего свои последние дни. Смысловая переакцентировка, внесенная Мандельштамом в пушкинскую тему, особенно рельефно выступает в новом использовании частиц «еще» — «уже», составляющих стержень обоих поэтических текстов. У Пушкина «еще» предпослано каждой фразе, рисующей обстановку внутри и вне театра, — это слово повторяется пять раз через каждую строку; и лишь в последнем двустишии, относящемся к герою, Онегину, появляется «уже». Смысл в том, что представление **еще** продолжается, **еще** в полном разгаре, и только для одного Онегина оно **уже** закончено. У Мандельштама все наоборот: представление **уже** кончается, и только один зритель **еще** продолжает рукоплексать. Потому он и назван «глупцом», что не замечает сдвинувшейся вокруг реальности. Это

глупец в высоком смысле слова — преданный до конца тому прекрасному и возвышенному зрелищу, которое доживает свои последние минуты перед падением неумолимого занавеса. И ведь он, сидящий в райке, на дешевом месте, на самой отдаленной периферии этого блестящего театрального царства, должен, казалось бы, острее других чувствовать близость выхода и начало всеобщего разъезда. Но он остается **дольше** других, верный своему театральному пристрастию, — тогда как Онегин, быстро разочаровавшийся в театре, как и в прочих дарах аристократической культуры, уходит **раньше** других. Причем уходит из **партера**⁵, покидает притягательный центр этого театрального мира, между тем как «глупец» упорно рукоплещет с **райка**, из убогой провинции.

Эта обратная симметрия пространств (партер — раек) и времен (еще — уже) у Пушкина и Мандельштама отражает, очевидно, какой-то колоссальный сдвиг между духовными ситуациями двух эпох. Онегин и «глупец» одинаково ведут себя шиворот-навыворот по отношению к окружающим. Оба, если угодно, «лишние» люди, умные «глупцы», живущие вразрез с обычаями своего времени. Но поступки их противоположны, отражая тем самым противоположность времен. В эпоху Онегина опера или балет — в широком смысле, вся высокотрализованная, проникнутая почти сценическими условностями жизнь аристократического сословия была еще в полном разгаре, и Онегин был один из первых и немногих, кто покинул ее, «уж... вышел вон»; это «уж» — первый признак начинающегося распада.

Уход Онегина из театра как бы знаменует последующий его разрыв со всей «театрализованной» культурой великосветского сословия, начало дробления этой культуры, отпадения от нее «лишних» людей. Показательно, что в заключение романа, как итог его, звучит тот же мотив преждевременного ухода, что и в конце XIII строфы: «Блажен, кто праздник жиз-

⁵ Точнее, из кресел перед партером — самого привилегированного места в иерархически организованном зрительном зале той эпохи.

ни рано Оставил, не допив до дна Бокала полного вина, Кто не дочел ее романа...»⁶.

Мандельштамовская вариация предполагает, что лишними и глупыми кажутся уже не те, которые уходят, а те, которые остаются,- очевидно, то, что в эпоху Онегина было исключением, стало теперь правилом, само время требует опустить занавес. Онегин в одиночестве едет домой, а мандельштамовское стихотворение заканчивается картиной всеобщего разъезда. «Карету такого-то! Разъезд. Конец». Здесь безлично и «массово» изображены именно отъезжающие («такие-то»), у Пушкина — остающиеся («не перестали топтать...») — само предложение неопределенно-личное). Театральность в пушкинскую эпоху еще захватывает широчайшие пласты реальности, еще привлекает к себе и определяет вкусы и запросы общества; а в мандельштамовскую эпоху она сохраняет лишь одиноких, хотя и восторженных приверженцев, и к ней обращено горестное «уже».

4.

Вспомним, что под стихотворением Мандельштама стоит дата: «1914 год». Перед нами нечастый случай, когда дата не внешне лишь присоединяется к произведению, но входит в глубинную систему его образов, развивает его художественную концепцию. 1914 год, как известно, нанес решающий удар по всяческим проектам эстетического переустройства жизни. Эти проекты питались и вынашивались долгим периодом относительного мира и спокойствия в Европе, когда ка-

⁶ XXII строфа первой главы занимает скромное место частного эпизода в контексте пушкинского романа; однако поскольку восьмистишие Мандельштама, интерпретирующее эту строфу, представляет собой целостное и законченное произведение, то и сама строфа, таким образом интерпретируемая, вычленяется из контекста и осмысливается Мандельштамом как целостный образ пушкинской эпохи. Отсюда — некоторая выделенность, повышенная характерность XXII строфы для романа в целом, что, возможно, и привлекло в ней внимание Мандельштама, увидевшего здесь в минимальном материале основу для масштабных поэтических обобщений.

залось возможным чисто духовное воздействие на исторический процесс, когда верилось в немедленное осуществление пророчества Достоевского «красота спасет мир». Первая мировая война убила эту надежду, вернув человечество к временам варварства, восстановив пиетет перед грубой физической реальностью. Любопытно, что общее одичание жизни, вызванное войной, осмысляется Мандельштамом в антивоенном стихотворении «Зверинец» (1916) как возвращение к предыстории театра, когда трагедия была еще только воспроизведением похотливых и необузданных козлиных действий («трагедия» по-древнегречески буквально означает «козлопение»): «Козлиным голосом опять /Поют косматые свирели». Война — полная десублимация культуры, деэстетизация жизни, возвращение от театра и трагедии — к косматости и «козливости».

Опера на сцене по силе своего трагического напряжения не шла ни в какое сравнение со стратегическими операциями на театре военных действий. У нас нет данных, позволяющих точно судить, когда было написано стихотворение Мандельштама: до или после августа 1914 года, — но оно, не говоря ни слова о войне, поразительно верно передает тот слом культуры, который обнажила война. «Уж занавес наглухо упасть готов» — эта строчка, сопряженная с датой ее написания, свидетельствует о чем-то гораздо большем, чем конец одной затянувшейся оперы. Занавес готов опуститься над целой эпохой русской культуры, одним из высших выражений которой была опера. Речь идет об аристократической, светской, дворянской культуре, возникшей в результате петровских реформ и отошедшей в прошлое вместе с революционными событиями 1917 года.

В пушкинскую пору эта культура достигает своего высшего расцвета. Именно в это время — 10—20-е годы XIX века — обнаруживаются черты ее полной зрелости, классической ясности, национальной самобытности — и вместе с тем приметы ее начавшегося разложения (самокритика дворянства — в виде политической оппозиции у декабристов и нравственной рефлексии у «лишних людей»).

Действие первой главы «Евгения Онегина» которой относится к 1819 году — это точная **середина** всей «петровской» эпохи, если — условно — считать от провозглашения Петра императором в 1721 году до исторических событий 1917 года. В первой главе Пушкин убедительно демонстрирует важнейшее качество этой зрелой культуры — ее согласование с самыми обыденными и естественными потребностями жизни. Эта культура не чопорна, не надменна, своей высокой поэзией она не презирует житейской прозы. В XXII строфе, привлечшей внимание Мандельштама, выражена эта счастливая непринужденность взаимодействия искусства и быта. Театр не закостенел, не воспарил, не отрешился от будней, все, что в нем происходит, близко повседневному поведению человека. Амуры скачут и шумят, зрители кашляют и сморкаются. Роли, которыми наделены все персонажи этой строфы: от змей на сцене до коней на площади, — достаточно свободны и позволяют всяческие отступления. Условность не сузилась, не отвердела, она вмещает и вольности и выпады против себя.

Для Мандельштама эта пушкинская строфа — идеальная точка отсчета. От нее искусство и действительность начнут расходиться в разные стороны, периодически сходясь, — но не для того, чтобы столь же естественно слиться, а чтобы подчинить друг друга. Рождается, с одной стороны, эстетизм, с другой — сильнейший нравственный протест против искусства (морализм утилитарно-писаревского или религиозно-толстовского толка). Художественные формы, преобладающие в великосветской культуре, — опера, балет — осознаются как громоздкие, лишённые прямого контакта с современным мироощущением. И действительность мстит за пренебрежение ею, — она втайне готовит удар против этой прекрасной, но слишком уж много о себе возомнившей аристократической культуры. В стихотворении Мандельштама обозначены оба момента: и наступление театра на жизнь, и его обреченность перед лицом жизни, срывающей с себя навязанную ей оперную маску. Именно в этот миг, когда эстетизация жизни в театре и за его пределами (пляшущие извозчики и т. д.) достигает апогея, обнаруживается неуместность всего этого за-

тянувшегося действия и провозглашается грозное слово «Конец». Число, стоящее за этим словом, веско его подтверждает: разразилась война, результатом которой действительно стал конец всей аристократической культуры.

5.

Наш сравнительный анализ был бы неполон, если бы образы театра у Пушкина и Мандельштама были раскрыты лишь в их абсолютной противопоставленности друг другу, как начало и конец одной культурной традиции. Важно выявить промежуточные звенья, обнажающие срез культуры в ее живом, непрерывном движении от начала к концу. Мы остановимся на двух произведениях, созданных в середине 60-х годов XIX века, что указывает на их строго центральное, симметрическое положение между первой главой «Онегина» и восьмистишием Мандельштама — не только в хронологическом, но, по сути, и в концептуальном плане.

Вот стихотворение (или небольшая поэма) Некрасова «Балет» (1866), сознательно варьирующее пушкинскую тему и прямо отсылающее своим эпиграфом к первой главе «Онегина» (XXXII строфа — о «ножке Терпсихоры», которая «влечет условною красой Желаний своевольный рой»). Некрасов всячески подчеркивает жизненное, внеэстетическое начало театра, голую «натуру» людей, в нем собравшихся. Казалось бы, он следует в этом за Пушкиным, но достигает на самом деле принципиально иного эффекта. Если у Пушкина балет исполнен живой непринужденности, свободы отступления от норм, то у Некрасова исследуются и закрепляются именно жизненные, социально-физиологические нормы, по сути своей внеположные балету. Стихотворение состоит из трех композиционно почти не связанных частей: в первой подробно говорится о материальном достатке зрителей, о блеске туалетов, тщеславно выставляемых или завистливо созерцаемых, короче — о **богатстве**, наполняющем зрительный зал; во второй — о **похоти**, которая лежит в основе так называемой любви к ба-

лету, о сладострастных взорах, занятых изысканием — через бинокль — нескромных подробностей сценического действия; в третьей, уводящей далеко за пределы театра, — о **нищете**, о голоде и холоде, о лютом морозе, заставляющем плясать (не так, как на сцене) русского мужика. Балет как эстетическая форма совершенно утрачивает свою наполненность, вся подлинная жизнь — не в нем, а вне его, и эта жизнь обладает своими, подчеркнуто внеэстетическими — социальными или физиологическими — нормами и законами. Тут пафос не в выходе из ролей, как у Пушкина, а напротив, в их строгом соблюдении: артисты не должны на сцене изображать крестьян, потому что подлинная, натуральная мужицкая жизнь — иная, непохожая на балет. Поэт обращается к балерине с упреком:

...Гурия рая!

Ты мила, ты воздушно легка,
Так танцуй же ты «Деву Дуная»,
Но в покое оставь мужика!
В мерзлых лапотках, в шубе нагольной,
Весь заиндедев, сам за себя,
В эту пору он пляшет довольно,
Зиму дома сидеть не любя.

Некрасов с таким же воодушевлением проводит межи, устанавливает границы (между искусством и жизнью, театром и не-театром, артистами и персонажами, зрелищем и зрителями), с каким Пушкин показывал их относительность, преодолимость. Зрительницы заинтересованы друг другом, нарядами, драгоценностями; зрители заинтересованы исполнительницами, их пикантными пируэтами; одним важна социальная мишура, другим — физическая нагота, но и тем и другим — не до спектакля, не до прекрасной «видимости». У Пушкина эстетическое и эротическое, «условная краса» и «своевольные желанья» слиты в нерасторжимое целое, создающее образ блестящего и радостного праздника: условность не холодна и не чопорна, но и желанья не обнажены до

хищной похоти, все взаимно одушевлено, высокое снижено, низкое поднято, ничто не застыло в самодовлеющей нормативности, но постоянно освобождается, выходит за собственные границы. У Некрасова эротика балетного зрелища обнажена с такой натуральной откровенностью, что сводит на нет какую бы то ни было эстетику: «почти что конвульсивны Движения у нас» (то есть у зрителей, прильнувших к биноклям); «посмотрите, как лица их красны (Не в балете ли весь человек?)». На самом деле, конечно, не «весь человек», но только физический включен здесь в восприятие балета: эта «краснота» и эти «конвульсии» уже ничего общего не имеют с эстетически облагороженной пушкинской эротикой, они подчеркнута антиэстетичны. Вся образность некрасовского стихотворения с замечательной последовательностью выражает дух той эпохи, когда Писарев «уничтожал» эстетику, сводя ее к социально-физиологическим основаниям, к действительности, «какая она есть» («Разрушение эстетики», 1865).

В том же 1866 году, что и стихотворение Некрасова, была создана другая, на этот раз прозаическая, вариация на тему «аристократическое искусство и натуральная жизнь». Речь идет о знаменитом эпизоде из романа Л. Толстого «Война и мир», где юная Наташа Ростова удивленными, непонимающими глазами смотрит на первый в своей жизни оперный спектакль (т. 2, ч. 5, гл. IX—X)⁷. Толстовская трактовка темы еще дальше, чем некрасовская, отстоит от пушкинской. Некрасов пошел — как бы вслед за Пушкиным — в гущу быта, окружающего спектакль, и в результате сам спектакль как эстетическое явление был забыт и утрачен, оттеснен более насущными жизненными интересами: «Балет» получился вовсе не о балете, а о финансах, туалетах, о мужичьих зимних обоях и т. д. Толстой возвращается к эстетике спектакля, чтобы разрушить ее **изнутри**. Если у Некрасова чувствуется установка демократического зрителя, который просто невнимателен, небрежен к эстетическому феномену, не столько даже разру-

⁷ О хронологии создания романа и о датировке указанного эпизода см.: Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20-ти т., т. 7. М., 1963, с. 411 (примечания Опульской Л. Д.).

шает, сколько игнорирует его, отвлекаясь мыслями и ощущениями на другое (и это «другое» составляет основу стихотворения), то Толстой, напротив, чудовищно концентрирует внимание на механизме театрального действия, на природе эстетической иллюзии: он внимателен до такой степени, что даже перестает понимать. Для Некрасова жизнь — вне балета. Для Толстого опера — вне жизни. И она для него вовсе не милый, невинный, забавный пустяк, на который не стоит обращать внимания («Бросьте вы эти глупости; у вас есть дела гораздо поважнее и поинтереснее»⁸ — это вслед за Писаревым мог бы сказать и Некрасов); для Толстого опера — это фальшивая, выродившаяся и по-своему очень опасная, претенциозная культура, пустоту которой нужно всячески разоблачать, чтобы она не поглотила, не умертвила живое.

Толстовское суровое «театр не жизнь» уже прямо противоположно пушкинскому «театр есть жизнь», всему пафосу театрального веселья и праздника в «Онегине». Казалось бы, в изображении сценического действия Толстой применяет тот же прием, что и Пушкин: он придает им черты обыденности, последовательно снижает его. У Пушкина черти «скачут и шумят»; у Толстого «в четвертом акте был какой-то черт, который пел, махая рукою до тех пор, пока не выдвинули под ним доски и он не опустился туда». Но значение этих приемов разное. У Пушкина театр полон жизни, у Толстого — враждебен ей. В одном случае черти ведут себя весело и непринужденно, в другом — нелепо и бессмысленно. Толстой переводит оперный спектакль с художественного языка на обыденный, чтобы разоблачить искусство, не отвечающее элементарным житейским представлениям о смысле и правде. Как черт может петь, для чего он машет рукою, какой цели служат раздвижные доски? Обнажение бытовой, жизненной основы театра тут не придает ему естественности, а, напротив, приобретает характер разоблачения, «остранения». Пушкинский прием, в отличие от толстовского, можно назвать «**освоением**»: театр и жизнь — свои друг для друга, а не чужие, «отчужденные».

⁸ Писарев Д. И. Разрушение эстетики. Литературная критика в 3-х тт., т. 2. Л., 1981, с. 328.

Роль не тесна — позволяет выходы, и жизнь не скучна — резвится в театре. У Толстого они разведены в разные стороны: роли фальшивы и вычурны — не допускают правды, жизнь серьезна и искренна — не допускает игры. Первозданное не чета созданному, естество не терпит искусства.

6.

Таким образом, между пушкинской и мандельштамовской вариациями одной темы лежит огромная толща, вернее, бездна культурно-исторического пространства, некий колоссальный сдвиг, засвидетельствованный, а отчасти и осуществленный Некрасовым и Толстым. (Повторяем: мы берем лишь два срединных звена традиции, ее острый угол, поворотный пункт, а не все плавное ее течение и постепенное смещение, что тоже было бы интересно проследить в более пространной работе). У Пушкина театральность и жизнь, условность и натуральность **состоят в родстве**, у Некрасова — **отстоят** друг от друга, у Толстого — уже **противостоят**, как враги. Жизнь все дальше уходит из театра, обращаясь против него, бросая ему в лицо — в маску вместо лица — обвинение в бездушии и обмане.

Мандельштам уже знает про эту вражду жизни к театру, хотя и не разделяет ее. Он не мог бы вместе с Толстым сказать: «Это... вычурно-фальшиво и ненатурально». Напротив, для него театр, как и в пушкинское время, преисполнен грации, потому-то его разрыв с жизнью и возможная гибель — трагичны. И однако нельзя отвратить эту гибель — та вражда театральности и «существенности», о которой говорит Толстой, перешла в их открытое противоборство. Они уже не совпадают, и не расходятся, и не противостоят, а **восстают** друг на друга, и ясно, на чьей стороне окажется превосходство. Толстовское «ненатурально» все громче звучит в истории, вносящей в эту грозную отповедь и свой акцент, отнюдь не нравственно-возвышающего свойства. Не надо роли и маски, хочу естественности, правды, свежести, чистоты! — от имени жиз-

ни требует Толстой (1866). Не надо полета и пенья, шуб и мрамора, ибо правда — это кровь и пот, грязь и вонь! — вставляет свой «косматый» голос сама жизнь (1914), «жизнь», обернувшаяся распадом и смертью как только с нее сорвали прекрасную маску искусства.

Мандельштамовское стихотворение насквозь пронизано токами культуры и истории, каждое слово в нем чутко резонирует, отзываясь на прошлое, настоящее и будущее. Емкость этого восьмистишия оказалась достаточной, чтобы вобрать сложившийся в русской культуре XIX века образ театральности — и стать эпитафией ей. Тот самый занавес, который шумно взвивается у Пушкина: «и, взвившись, занавес шумит», — у Мандельштама «наглухо упасть готов»; а между этими двумя занавесами — все великолепное, многоактное зрелище русской культуры от 10-х годов XIX до 10-х годов XX века. Спектакль начинается объединением сценического и жизненного пространства и кончается их разъединением. Падение занавеса Мандельштам предрек в тот миг, когда его уже начала опускать историей: весь прежний аристократический мир, как блестящая сцена, должен был отодвинуться в темноту.

Год спустя, в 1915 году, в разгар мировой войны, поэт мог уже по праву очевидца повторить свой провидческий образ — в стихотворении «Я не увижу знаменитой „Федры,“...»:

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.

Глядя через мандельштамовскую призму на всю постмодерную эпоху, с ее «громоздкой оперой», симулякром и гламуром, не можем ли мы обозначить и ее как «fin de siècle», но уже другого века, над которым на наших глазах опускается занавес?