Хлебников и Мандельштам

Общеизвестно, что Хлебников ввел для себя категорический запрет, прозвучавший клятвой в его рождественской сказке "Снежимочка": "Клянемся не употреблять иностранных слов!" И все же в конце жизни, составляя перечень "языков", им использовавшихся (таких, например, как "заумный язык", "звукопись", "словотворчество", "перевертни" и т.д.), пунктом шестым он пометил "иностранные слова", а пунктом двадцатым - "тайные". Закончив классическую гимназию, Хлебников учился в Казанском и Петербургском университетах и, значит, худо-бедно (при фантастической памяти!) владел древнегреческим, латынью, французским и немецким.  
В 1912 году Хлебников уговорил Матюшина напечатать несколько стихотворений тринадцатилетней девочки, "малороссиянки Милицы", ему - по его же признанию - очень нравилось, что юная протеже пылко восклицала в стихах: "Немецкий не буду учить никогда!"   
Мы возьмем лишь один пример из богатого арсенала хлебниковских загадок, строящийся на "тайном" скрещении русского и ненавистного ему и всегда отвергаемого немецкого языка. Тем более что сам поэт указывает на единую, *общую* жизнь этой межъязыковой тайны:

Здесь немец говорит "Гейне"  
Здесь русский говорит "Хайне"  
*И вечер бродит ворожейно  
По общей жизни тайне*.

Только истинный гений может носить имя Гейне. Так имя великого немецкого поэта звучало не только для Хлебникова. Другой пример совместного ворожения:

Из всей небесной *гот*овальни  
Ты взял восстания мятеж,  
И он падет на наковальню  
Под молот - *божеский* чертеж! (288)

("Ладомир")

Чертеж Творца, рождаясь, восстает из небесной готовальни, и эта *божественная готовальня* от *нем.* Gott - "бог", "божество". В одном из черновиков:

Передо мной варился вар  
В котле для жаренья быка  
<...>  
*Божественный повар  
Гот*овился из меня со*твор*ить битки.

Богоборческого переваривания уроков первотворения мятежный поэт достигает, используя ту же готовальню, разбивает предначертанное Творцом и пытается создать свои пророческие письмена, пишет свою Единую Книгу.  
Для понимания поэтической кухни Хлебникова обратимся к началу одного из стихотворений 1919 года:

Над *глухонемой* отчизной: "Не убей!"  
И *голубой* станицей *голубей*  
Пьяница пением посоха пуль,  
Когда ворковало мычание гуль:  
"Взвод, направо, разом пли!"

Немецкий омоним - скреп, который держит и мотивирует, казалось бы, немотивированное и таинственное рядоположение образов "глухонемой отчизны" и "голубей". Это *нем.* Taube - одновременно и "глухой", и "голубь". Такое прочтение покажется едва ли вероятным, если не прибегнуть к автору, весьма далеко отстоящему от языкового сумасбродства Хлебникова. Речь идет об Осипе Мандельштаме и его "Египетской марке". Окажется, что в двух заведомо независимых друг от друга текстах происходит *одно и то же.* Вот пассаж о глухонемых из пятой части "Египетской марки" (1927):  
"В это время проходили через площадь [Дворцовую. - *Г.А., В.М*.] *глухонемые*: они сучили руками быструю пряжу. Они разговаривали. Старший управлял челноком. Ему помогали. То и дело подбегал со стороны мальчик, так растопырив пальцы, словно просил снять с них заплетенную диагоналями нитку, чтобы сплетение не повредилось. На них на всех - их было четверо - полагалось, очевидно, пять мотков. Один моток был лишним. Они говорили на языке ласточек и попрошаек и, непременно заметывая крупными стежками воздух, шили из него рубашку.  
Староста в гневе перепутал всю пряжу.  
*Глухонемые* исчезли в арке Главного *штаба*, продолжая сучить свою пряжу, но уже гораздо спокойнее, словно засылали в разные стороны *почтовых голубей*" (II, 73).  
Подчеркиваем, речь идет о двух независимых друг от друга текстах: "Египетская марка" вышла в 1928 году, а стихотворение Хлебникова "Над глухонемой отчизной: "Не убей!"..." впервые было опубликовано лишь в третьем томе Собрания сочинений. Тем любопытнее корреспонденция этих текстов, развивающих одну и ту же языковую игру на *нем.* Taube. Эдгар По писал в "Убийстве на улице Морг": "Подобно тому, как атлет гордится своей силой и ловкостью и находит удовольствие в упражнениях, заставляющих его мышцы работать, так аналитик радуется любой возможности что-то *прояснить* или *распутать*. Всякая, хотя бы и нехитрая задача, высекающая искры из его таланта, ему приятна. Он обожает загадки, ребусы и криптограммы, обнаруживая в их решении проницательность, которая уму заурядному представляется чуть ли не сверхъестественной. Его решения, рожденные существом и душой метода, и в самом деле кажутся чудесами интуиции".   
"Пустота" (*нем.* Taub) - фундаментальная онтологическая категория в мире Мандельштама: "...Для меня в бублике ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется. Настоящий труд - это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы"; "Пустота и зияние - великолепный товар" (II, 99, 83). Гете, называвший себя "смертельным врагом пустых звуков", так бы никогда не сказал, а для его ученика Мандельштама - это почти трюизм его парадоксалистского сознания. Великолепная пряжа глухонемых - кружево пустот и красноречивого молчания. Глухонемые на то и глухонемые, чтобы не слышать и не разговаривать, но "*они разговаривали*"! Материя языка прядется из немотствующего прогула и зияния. Сама немота таит в себе слово - mot: на глухонемых "полагалось, очевидно, пять *мот*ков. Один *мот*ок был лишним". У пустоты - свои уста. С этим охотно согласился бы и Пастернак. Taub - бубличная дырка, лееркастен, явленная пустота. Оно не только означает пустоту, оно и есть пустота. И эта пустотность, пронизывающая текст, как связку бубликов, - ножны, невидимый хребет, который держит многочисленные позвонки смыслов. "Здесь пространство существует лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд" (II, 246).   
Метафора "голубиной почты" (Taubenpost) раскрывает суть лирического строя: "Композиция <...> напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт" (II, 231).   
Taub отражается в созвучном и соприродном ему Staub ("пыль", "прах"). Чуть выше эпизода с глухонемыми: "А черные блестящие муравьи <...>, словно военные лошади, в фижмах *пыли* скачущие на холм" (II, 72). Звуковой оттиск игры на Taub/Staub - *штаб* ("Глухонемые исчезли в арке Главного штаба..."). Глухонемые, исчезающие в арке Главного штаба, т.е. архитектурной дыре, "расщелине петербургского гранита", выразительно обозначают предельную опустошенность и некоммуницируемость этого мира:  
"В мае месяце Петербург чем-то напоминает адресный стол, не выдающий справок, - особенно в районе Дворцовой площади. Здесь все до ужаса приготовлено к началу исторического заседания с белыми листами бумаги, с отточенными карандашами и с графином кипяченой воды.  
Еще раз повторяю: величие этого места в том, что справки никогда и никому не выдаются.  
В это время проходили через площадь глухонемые..." (II, 73).  
Дворцовая площадь и арка Главного штаба, с детства притягивавшие поэта, - предмет историософских размышлений:

Заснула чернь. Зияет площадь аркой.  
Луной облита бронзовая дверь.  
Здесь Арлекин вздыхал о славе яркой,  
И Александра здесь замучил Зверь.

Курантов бой и тени государей:  
Россия, ты - на камне и крови -   
Участвовать в твоей железной каре  
Хоть тяжестью меня благослови!

1913 (I, 87-88)

Кромешная ночь русской истории. Безмолвствующая чернь и тревожные тени государей. Какое-то проклятие, тяготеющее над всеми. И взмолившийся об участии в общей каре поэт. Зияющая арка - "прообраз гробового свода" - уже раскинулась над всей площадью. И на этих Дворцовых подмостках разыгрывается своя апокалиптическая commedia dell' arte, театр масок.  
Нет смысла гадать, кто из русских императоров скрывается под маской арлекина - это образ принципиально собирательный. Любая тень годится для этого амплуа. Мандельштамовский арлекин вздыхает о "славе яркой" Пьеро-Петра I. Но даже Петр Великий не назван по имени, прямо, только "*камнем* и кровью". Правом на имя обладает поэт. Только Пушкин может быть назван царственно и просто - Александр. Певец Петербурга и его творца, Пушкин и был погублен зверем ненависти и рабской злобы. В роковом треугольнике Дворцового театра Коломбина - это сама Россия, но это мертвая Коломбина. Россия - гробовой склеп, усыпальница:

Чудовищно, как броненосец в доке -  
Россия отдыхает тяжело.

"Петербургские строфы" (I, 85)

Во всеобщем саркофаге Петербурга живут мертвецов голоса, а живых - захоронены заживо. "В Петербурге жить - точно спать в гробу" - по определению Мандельштама (I, 169). Ощущение этого колумбария - у Ахматовой:

О, сердце любит сладостно и слепо!  
И радуют изысканные *клумбы*,  
И резкий крик вороны в небе черной,  
И в глубине аллеи *арка склепа*.

Гроб, спеленутый цветочной клумбой, - кокон, из глубины сердца разрываемый и воскрешаемый любовью. И для Мандельштама это тоже не конец. Тяжесть камня борется с арочной пустотой России. Благословения в этой нелегкой борьбе и требует поэт. Возносящаяся голубятня Исаакиевского собора - небесное отражение и пробуждение кладбищенского камня Коломбины-России:

Исакий под фатой молочной белизны  
Стоит седою *голубятней*,  
И *посох* бередит седые тишины  
И чин воздушный, сердцу внятный.  
Столетних *панихид* блуждающий призрак...

(I, 492)

Исаакиевский собор, где *не* состоялась панихида по Пушкину, предстает невестой под фатой среди гробов и блуждающих призраков панихиды. Свадебное песнопение (в "Поэме без героя": "Голубица, гряди!") еще слито с гробовой тишиной панихиды, но эта тишина уже поколеблена посохом, указующим путь воскрешения и какого-то нового чина богослужения.  
Губительная безместность этой "глухонемой отчизны" характерна и для "Египетской марки", и для хлебниковского стихотворения "Над глухонемой отчизной: "Не убей!"..." Пастернак также называет это время - начало двадцатых - глухонемым.   
Мандельштам не зря именовал Хлебникова кротом, прорывшим в языке ходы на сотню лет вперед. Но когда сам Мандельштам, скрывая это не хуже великого современника, кроит и перекраивает язык, мы убеждаемся, что эти подземные кумиры слова прекрасно понимают и продолжают друг друга.   
В ином сочетании мандельштамовская образность уже заявлена в 1914 году в стихах "Камня" и прежде всего в стихотворениях "Посох" и "Ода Бетховену". Посох (*нем.* Stab) вселенского пилигрима, покинувшего отчизну и отправляющегося в Рим, откликается в "Оде Бетховену" испепеляющей и чрезмерной радостью *глухого* музыканта, "дивного пешехода", который "стремительно ступает" по огненной тропе Диониса и Заратустры. Его мучительная глухота расцветает посохом осиянного Аарона, разрывающим шатер "царской скинии", чтобы указать на торжество единого Бога:

О, величавой жертвы пламя!  
Полнеба охватил костер -   
И царской скинии над нами  
Разодран шелковый шатер.  
И в промежутке воспаленном,  
Где мы не видим ничего, -   
Ты указал в чертоге тронном  
На белой славы торжество!

(I, 101)

В хлебниковском стихотворении голубиная глухота отчизны расцветает не пророческим жезлом, а "пением посоха пуль", огнем выстрелов. Посох превращается в стальной ружейный ствол, сеющий смерть и разрушение, откровение - в кровь. Россия в болезни и огне, она - глухонема и не слышит призыва "Не убий". Голубая страница еще голубее от дыма выстрелов, а мирное воркование голубей оборачивается глухим мычанием пуль.  
В статье "Утро акмеизма" (1913) Мандельштам писал: "...Я говорю, в сущности, знаками, а не словом. *Глухонемые* отлично понимают друг друга, и железнодорожные *семафоры* выполняют весьма сложное назначение, не прибегая к помощи слова" (II, 142). Связь этих семиотических систем - языка глухонемых и железнодорожных огней - не случайна. Эпизоду с глухонемыми в "Египетской марке" предшествует своеобразный знак-семафор - цветной коронационный фонарик: "А я не получу приглашенья на барбизонский завтрак, хоть и разламывал в детстве шестигранные коронационные фонарики с зазубринкой и наводил на песчаный сосняк и можжевельник - то раздражительно-*красную* трахому, то *синюю* жвачку полдня какой-то *чужой планеты*, то лиловую кардинальскую ночь" (II, 72). Синий цвет этого семафора акмеизма зажжен Гумилевым:

На далекой звезде Венере  
Солнце пламенней и золотистей,  
На Венере, ах, на Венере  
У деревьев синие листья.  
<...>  
На Венере, ах, на Венере  
Нету слов обидных и властных,  
Говорят ангелы на Венере  
Языком из одних только гласных.  
<...>  
На Венере, ах, на Венере  
Нету смерти, терпкой и душной.  
Если умирают на Венере -   
Превращаются в пар воздушный.

На железнодорожном вокзале Павловска, где некогда прошло детство, - "на тризне милой тени / В последний раз нам музыка звучит!" (I, 139). В "Египетской марке" музыка уже не звучит, а тени поэтов сменяются китайским театром теней: "Открытые вагонетки железной дороги... <...> Уже весь воздух казался огромным вокзалом для жирных нетерпеливых роз. А черные блестящие муравьи, как плотоядные актеры китайского театра в старинной пьесе с палачом..." (II, 72). Сразу после этого действие переносится на Дворцовую площадь. Сохраняя семиотический смысл, глухонемота в "Египетской марке" превращается в политический символ. Глухонемые заняты игрой в переснимание нитей, заплетенных диагоналями. Одна из фигур нитей образует пятиконечную звезду.  
Шестигранный монархический фонарь Дворцовой площади превратился в пятиконечную звезду.

При подготовке данной работы были использованы материалы с сайта http://www.studentu.ru