

К ТЕКСТАМ МАНДЕЛЬШТАМА

В СТОРОНУ МУЗЫКИ¹

Стало уже хрестоматийным сформулированное в «Разговоре о Данте» положение: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»². Похоже, что Мандельштам мало беспокоило, захочет ли читатель вертеть головой в разные стороны, указуемые «торчащим» из слова смыслом. Уверенность в том, что его слова будут поняты адекватно, проявлялась не только в творчестве, но и в бытовом поведении поэта, что приводило порой в обеих сферах к известной неконтактности. Младший соратник Мандельштама по «Цеху поэтов» Георгий Адамович объяснял: «Мандельштам в разговоре логику отнюдь не отбрасывал, но ему казалось, что звенья между высказываемыми положениями ясны собеседнику так же, как ему самому, и он их пропускал. Он оказывал собеседнику доверие, поднимая его до себя...»³.

В разговоре о музыке знание предмета, видимо, наделяло собеседника Мандельштама особыми правами. В одном из воронежских писем поэта к жене (от 2 мая 1937 года), где сообщается о таком сугубо прозаическом деле, как покупка туфель, есть примечательная деталь: «Я купил страшные синие — 25 р. К ним хотел купить зеленые носки (при коричневых брюках), но мама не позволила. При этом старик приказчик поговорил со мной

- ¹ Очерк частично использует материалы, публиковавшиеся ранее: Кац Б. А. 1) В сторону музыки: Из музыковедческих примечаний к творчеству О. Э. Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 68–76; 2) Защитник и подзащитный музыки // Мандельштам О. Э. «Полон музыки, музы и муки...»: Стихи и проза / сост., вступ. ст. и комм. Б. А. Каца. Л.: Сов. композитор, 1991. С. 7–54.
- ² Мандельштам О. Э. Разговор о Данте. С. 166.
- ³ Адамович Г. В. Несколько слов о Мандельштаме // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1961. Вып. 2. С. 95–96.

о музыке (концертный знакомый)»⁴. Кажется, сам факт концертного знакомства уже обеспечивал определенный уровень взаимопонимания собеседников. Если же собеседником-меломаном оказывался еще и близкий друг, как, скажем, биолог Б. С. Кузин, то беседа превращалась для постороннего наблюдателя в нечто просто заговорщическое. «Как-то при мне, — вспоминает Э. Г. Герштейн, — они под вино рассуждали о композиторах XIX века. Всем досталось. „А Глинка хороший человек?“ — испытывал Кузин вкус Мандельштама. „Угу, хороший“, — утвердительно кивал головой Осип Эмильевич. Это был диалог хорошо сговорившихся между собой людей»⁵.

В идеале именно такой диалог и должен был бы завязываться при чтении Мандельштама. Очевидна, однако, недостижимость этого идеала: любой читатель Мандельштама знает, как непросто бывает в ряде случаев «сговориться» с автором. И конечно, читатель-музыкант имеет определенную фору в тех случаях, когда из слова (в мандельштамовском понимании: «всякий период стихотворной речи — будь то строчка, строфа или цельная композиция лирическая») смысл «торчит» в сторону музыки⁶. Вот одна строка в качестве примера:

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...

В связи с Шубертом знаток Мандельштама, конечно, вспомнит стихотворение «Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932):

На Москве-реке почтовым пахнет клеем,
Там играют Шуберта в раструбы рупоров,
Вода на булавках...

Посетитель концертов, где «пели Шуберта», вспомнит о ручье в песенном цикле «Прекрасная мельничиха» (стихи В. Мюллера) и о прославленной Баркароле (стихи Ф. Штольберга). Но, пожалуй, только музыкант, открывавший ноты Баркаролы, припомнит, что в оригинале она называется иначе, а именно: «Auf dem

⁴ *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. соч.: в 3 т. Т. 3 / сост. А. Г. Мец. М.: Прогресс-Плеяда, 2011. С. 566.

⁵ *Герштейн Э. Г.* Новое о Мандельштаме: Главы из воспоминаний. О. Э. Мандельштам в воронежской ссылке (по письмам С. Б. Рудакова). Paris: Atheneum, 1986. С. 42.

⁶ *Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте. С. 166.

Wasser zu singen» (дословно: «На воде петь»). Не соединил ли поэт имя композитора с началом подлинного названия одного из самых популярных его сочинений?

Моцарт и птичий гам у знатоков Мандельштама также вызовут ассоциации с Москвой. Ведь в стихотворении «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931) появляется Рафаэль:

Он с Моцартом в Москве души не чаёт —
За карий глаз, за воробьиный хмель.

Поклонник Моцарта может связать птичий гам с фигурой развеселого птицелова Папагено из «Волшебной флейты». Но, видимо, только читатель, добросовестно штудировавший биографию Моцарта, вспомнит о привычке композитора держать певчих птиц у себя в доме и о биографическом эпизоде, который мог быть известен Мандельштаму, скажем, по весьма популярной в свое время книге В. Д. Корганова «Моцарт»: когда у постели умирающего композитора устраивалась — силами его учеников и домашних — первая проба неоконченного Реквиема, то доктор попросил жену Моцарта «вынести клетку с канарейкой, которая оглушительно трещала, продолжая на свой лад пение Реквиема; пока Констанца спешила исполнить требование доктора, Моцарт поднял голову, улыбнулся и кивнул вслед уносимой клетке»⁷.

Не к этому ли птичьему гаму отсылают слова Мандельштама? И не объединяет ли в таком случае Моцарта и Шуберта тема прощания с жизнью, ибо именно об этом заходит речь в конце стихотворения Ф. Штольберга, которое Шуберт превратил в песню «Auf dem Wasser zu singen»? Но штудировал ли Мандельштам биографию Моцарта и знал ли немецкий текст шубертовской Баркаролы?

У меня нет уверенных ответов на эти (и им подобные, способные возникнуть у читателя далее) вопросы. Можно лишь напомнить, что поэт был сыном учительницы музыки, в детстве брал уроки игры на рояле, а в зрелости не упускал случая посетить концертный зал или услышать музыку по радио. О его знакомстве с музыковедческой литературой приходится судить по косвенным признакам. В сохранившихся отрывках из статьи Мандельштама «[Скрябин и христианство]»⁸ сквозит солидная

⁷ Корганов В. Д. Моцарт: Биографический этюд. СПб.; М.: Изд. т-ва М. О. Вольф, 1900. С. 399.

⁸ Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 2. С. 35–41.

эрудированность в вопросах музыкальной эстетики. Вынужденная поденщина времен воронежской ссылки — писание аннотаций к концертам — не могла не опираться на определенную начитанность. Примечательно и то, что единственная библиографическая сноска в «Разговоре о Данте» содержит название и выходные данные исследования А. Карса «История оркестровки» (Музгиз, 1932)⁹: книга Карса — сугубо профессиональная работа; ее не стал бы читать человек, для которого литература такого рода была бы непривычна.

«Я могу засвидетельствовать, — пишет Э. Г. Герштейн, — что Надежда Яковлевна, приезжая в Москву, внимательно подбирала книги по искусству или истории, которые привозила в Воронеж для Осипа Эмильевича. Они питали творческую мысль поэта»¹⁰.

Творческую мысль поэта и ранее того могли питать как книги о музыке, так и беседы с музыкантами или образованными меломанами. Не пытаясь устанавливать здесь источники музыкальных познаний Мандельштама (хотя почти вся упоминаемая ниже литература о музыке принципиально могла быть ему доступна), подчеркну сразу, что уже та свобода, с какой Мандельштам в течение всей своей деятельности касается и в стихах, и в прозе музыкальной проблематики, наводит на мысль о том, что история и теория музыки не были для поэта тайной за семью печатями.

В 1977 году А. Григорьев и И. Петрова опубликовали в зарубежном издании почтовую открытку, которую Мандельштам собирался отправить из Детского Села в Ленинград пианистке И. Д. Ханцин в конце декабря 1930 — начале января 1931 года¹¹. На открытке вслед за обращением выписана рукой Мандельштама нотная цитата из сочинения, которое он хотел бы услышать в исполнении адресата. Примечательно, конечно, что поэт был способен по памяти (и с минимальными ошибками) воспроизвести нотный облик начала Второй сонаты Шумана. Но еще интереснее то, что эта цитата способна пролить свет на одно предложение из того сгущенно-метафорического эпизода «Египетской марки», который посвящен нотному письму: «Пусть

⁹ Мандельштам О. Э. Разговор о Данте. С. 186.

¹⁰ Герштейн Э. Г. Новое о Мандельштаме. С. 210.

¹¹ Григорьев А., Петрова И. Мандельштам на пороге 1930-х // Russian Literature. 1977. Vol. V. Iss. 2. P. 192 (републиковано — Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 3. С. 501).

ленивый Шуман развешивает ноты, как белье для просушки, а внизу ходят итальянцы, задрав носы...»¹²

Взглянув на начало Второй сонаты Шумана, даже незнакомый с нотной грамотой читатель может, думаю, убедиться, что ноты мелодии (на верхних строчках двустрочной фортепианной записи) далеко отстоят друг от друга, словно размещали их и впрямь с лентой, а повторяющиеся на нижних строчках фигуры аккомпанемента вполне могут ассоциироваться с поднятыми кверху носами:

So rasch wie moeglich M.M. ♩ = 144
Il piu presto possibile

¹² Мандельштам О. Э. Египетская марка // Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 2. С. 287. «Нотографический» эпизод мандельштамовской «Египетской марки» вызывал и продолжает вызывать множество различных толкований (см., в частности: Платек Я. Пропуск в бессмертие // Музыкальная жизнь. 1988. № 3. С. 25; Руденко В. 3. Музыкальная страничка Осипа Мандельштама // Музыкальная жизнь. 1989. № 11. С. 26–27).

При чем здесь итальянцы? Видимо, при том, что в несколько измененном виде использованные Шуманом фигуры аккомпанемента известны в теории музыки под названием «альбертиевы басы» — по имени итальянского композитора Доменико Альберти (1717–1740). В отличие от классических «альбертиевых басов», в шумановской сонате вторая нота каждой фигуры чересчур высоко вздымается над первой. И если ноты мелодии, объединенные сверху дугообразной линией лиг, превращены поэтом в белье, развешанное на веревке, то почему находящимся внизу «альбертиевым басам» не превратиться в итальянцев, задирающих носы? Это лишь один из примеров, показывающих, что там, где из мандельштамовских слов смысл «торчит» в сторону музыки, музыковеду открывается особое пространство для догадок. В таком пространстве и располагаются как приведенные, так и приводимые ниже гипотезы и наблюдения.

ДВА КОМПОЗИТОРА — ПЕШЕХОД И ИВОЛГА¹³

Двух строк из «Оды Бетховену»:

С каким глухим негодованьем
Ты собирал с князей оброк... —

достаточно, чтобы заключить, что Мандельштаму были хорошо известны беспокоившие Бетховена неурядицы с выплатой обещанной ему в 1809 году пожизненной пенсии (ее обязались выплачивать эрцгерцог Рудольф, граф Кинский и князь Лобковиц, дабы Бетховен не принимал предложений о переезде из Вены в какие-либо иные европейские столицы). Среди многих возможных источников осведомленности поэта о жизни и деятельности композитора стоит обратить особое внимание на весьма объемистую книгу В. Д. Корганова, в которой автор излагает большое количество биографических фактов (не слишком различая подлинные и легендарные), в изобилии цитирует письма Бетховена

¹³ Очерк частично использует материалы, публиковавшиеся ранее: Кац Б. А. 1) В сторону музыки; 2) Защитник и подзащитный музыки.

и высказывания о нем современников и потомков, а также представляет читателю обширную бетховенскую иконографию¹⁴.

Спрессованные в «Оде» впечатления поэта от знакомства с бетховенскими материалами, возможно, восходят к данному источнику. Так, первые же четыре строки оды содержат, кажется, отсылки к двум документам бетховенианы — к эпистолярному и иллюстративному.

Бывает сердце так сурово,
Что и любя его не тронь!
И в темной комнате глухого
Бетховена горит огонь.

Упоминание о глухоте — главной трагедии бетховенской жизни и основе бетховенской мифологии — заставляет вспомнить о «Гейлигенштадтском завещании», письме Бетховена своим братьям с признанием в прогрессирующей глухоте и прозрачными намеками на суицидные намерения. Этот исключительно важный для биографии композитора документ приводится в книге Корганова полностью, причем в таком переводе, который заставляет подозревать, что именно к нему восходит отбор слов для первых строк «Оды Бетховену». Приведем некоторые отрывки:

Ум мой и сердце с самого детства исполнены были нежного чувства доброжелательства. <...> но как сурово тогда отталкивало меня вдвойне ужасное сознание поврежденного слуха <...> Поэтому не вините меня, если я удалюсь оттуда, где охотно хотел бы пробыть с вами. <...> Не для меня отдых в обществе, в душевных разговорах, во взаимных сердечных излияниях¹⁵.

Две первые строки «Оды», по сути, резюмируют это бетховенское оправдание собственной мизантропии и оказываются, таким образом, несобственно-прямой речью героя. Две же следующие строки упоминанием о глухоте перебрасывают мостик к взгляду на героя со стороны, причем, если я не ошибаюсь, герой предстает увиденным на многократно воспроизводившейся в гравюрах картине Р. Эйштедта «Бетховен за работой» — в темной комнате, озаренной огнем лампы.

¹⁴ Корганов В. Д. Бетховен: Биографический этюд. СПб.; М.: Т-во М. О. Вольф, 1909. Далее цит. по изданию: М.: Алгоритм, 1997.

¹⁵ Там же. С. 119–120.



Р. Эйштедт. Бетховен за работой

Во втором четверостишии:

И я не мог твоей, мучитель,
Чрезмерной радости понять —
Уже бросает исполнитель
Испепеленную тетрадь... —

связь с «Гейлигенштадтским завещанием» сохраняется через упоминание радости («О Провидение, пошли мне хоть один день чистой радости!»¹⁶) и введение мотива непонимания — лейтмотива бетховенского письма. Автор «Оды» обманчиво и кратковременно присоединяется к не понимающим Бетховена (через строфу он вступит с ними в полемику), ссылаясь в подтверждение такого непонимания на реальный факт, изложенный у Корганова следующим образом: «В 1812 году, при исполнении квартета № 1 у графа Салтыкова в Москве, один из партнеров, знаменитый виолончелист Бернгард Ромберг, бросил свою партию на пол и стал топтать ногами „навязываемую ему чепуху“»¹⁷.

¹⁶ Корганов В. Д. Бетховен: Биографический этюд. С. 121.

¹⁷ Там же. С. 190. Речь идет о первом из квартетов, ор. 59, посвященных графу А. К. Разумовскому.

Можно предположить, что намек на этот эпизод в «Оде» совмещен с возвращением авторского взгляда к картине Эйштедта, ибо слово «тетрадь» предполагает нотный альбом горизонтального формата (такой и лежит на коленях у Бетховена), а партии квартетистов записывались на листах вертикального формата. Возможно, тетрадь оказывается «испепеленной» не только метафорическим огнем («огнем творчества» или «огнем негодованья»), но и живописным — тем, что горит в темной комнате глухого Бетховена: на картине Эйштедта наиболее интенсивно освещенные предметы — это сама тетрадь и отдельные ее листы, брошенные на пол.

Следующая строфа «Оды» уже откровенно возвращает нас к бетховенской иконографии. Собственно, и тех трех строчек, что остались в ее окончательной редакции (остальные Мандельштам заменил точками), хватило бы для опознания другого популярного изображения композитора — картины Ю. Шмида «Бетховен на прогулке». При восстановлении же первопечатного текста этой строфы параллели между стихами Мандельштама и картиной Шмида вырисовываются еще более отчетливо:

Когда земля гудит от грома
И речка бурная ревет
Сильней грозы и бурелома,
Кто этот дивный пешеход?
Он так стремительно ступает
С зеленой шляпою в руке,
И ветер полы развевает
На неуклюжем сюртуке¹⁸.

Не откровенность ли сходства с картиной весьма скромного художественного качества и побудила поэта купировать пять строк этой строфы?

Хочется попутно обратить внимание на то, что импульсом для ряда смысловых мотивов «Оды» могли стать не только те сочинения Бетховена, которые Мандельштам слышал (воздействие Девятой симфонии с ее финальным хором на шиллеровскую оду «К радости» очевидно и в словах «Всемирной радости приют», и в заключительном четверостишии), но и те, что были известны ему только по названиям.

¹⁸ Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С. 445.