

О некоторых источниках «буддийской Москвы» Осипа Мандельштама

Елизабет Мачерет

Стихи, написанные весной-летом 1931 г., т.н. «московский цикл», – пожалуй, наиболее известные произведения Мандельштама с прямым упоминанием буддизма и буддийских реалий. Не столь явно, но регулярно буддийские мотивы возникают также и в других стихотворениях на всех этапах его творчества. Яркие образы, тесно связанные с реалиями и идеологемами буддизма, открыто присутствуют и в прозе поэта 1920-х гг.¹

«Явные» буддийские образы Мандельштама упоминаются практически всеми исследователями его творчества, пишущими о публицистике 1920-х гг. или о стихах начала 1930-х, но не являются самостоятельным предметом исследования. О некоторых конкретных особенностях буддийских (а именно – японских, дзен-буддийских) аллюзий Мандельштама (по преимуществу на материале его ранних стихов) известны, пожалуй, только работы Г.С. Померанца и П.М. Нерлера.² Эти статьи еще на начальной стадии современного изучения творчества поэта поставили проблему не только общего типологического сходства разделенных временем и расстоянием стихов, но и – опосредованно – возможности существования как конкретных источников буддийских мотивов и образов Мандельштама, так и других «буддийских» интертекстуальных связей в его произведениях.

Не претендуя на фактографическую или интерпретационную полноту, настоящая статья посвящена лишь одному из стихотворений поэта 1931 г.: «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...».³

1 В частности, в таких статьях, как «Слово и культура», «Пшеница человеческая», «Литературная Москва», «Девятнадцатый век» и т.д.

2 См.: Померанц Г.С. Басё и Мандельштам // Теоретические проблемы изучения литературы Дальнего Востока. М., 1970. С. 195-202; Нерлер П.М. Краткостишья: поэтика и случайность (о кратких формах в японской и русской поэзии) // Вопросы истории литератур Востока. Фольклор, классика, современность. М., 1979. С. 222-235.

3 Моя искренняя признательность редакционной коллегии и рецензентам ежегодника «Acta Slavica Iaponica» за доброжелательное внимание, оказанное этой статье. Приношу свою благодарность также П. Нерлеру (чьё всестороннюю помощь и спартанское терпение при подготовке публикаций на тему «Мандельштам и буддизм» трудно переоценить), С. Василенко (чьи дружеские советы и замечания помогли мне когда-то сохранить интерес к теме) и Э.-Б. Гучиновой (с легкой руки которой эта статья получила «путевку в жизнь»).

НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИСТОКАХ И ВЛИЯНИЯХ

Сведений об объеме собственно-буддийских знаний Мандельштама в 1900-1910-е гг., к сожалению, не сохранилось. Тем не менее, его стихи и проза именно в это время содержат целый ряд образов-«сигналов» и слов-«идеологем», непосредственно связанных как с буддийской картиной мира, так и с будущими произведениями поэта, в которых прямо «указано» их происхождение. В частности, это – пустота, колесо, «вневременность» существования героя и др., которые впоследствии лягут в основание образа мандельштамовской «буддийской» Москвы 1920-1930-х гг.

Есть все основания утверждать, что с 1908 г. творчество Мандельштама испытывало также сильное влияние дальневосточной поэзии: впоследствии это отразилось на образном строе его прозы 1920-х гг. – в частности, статьи «Деятнадцатый век» (1922) и др. Так, появление «буддийской танки», одного из центральных образов этой статьи, было бы невозможно ни без предварительного чтения поэтом переводов с японского, ни без знакомства с принципами дальневосточного искусства, в частности – с основами японского стихосложения. Косвенных свидетельств тому достаточно – к примеру, следующее, которое трудно игнорировать: в своем стихотворении «Китайская девушка» (1914) Н. Гумилев – друг Мандельштама и соратник по Цеху Поэтов, – причудливо, но уверенно объединяет японскую и китайскую поэзию средних веков образом танки:⁴ «И не веря в приманки, / Я пишу на шелку / Безмятежные танки / Про любовь и тоску».⁵

Ранние буддийские образы и мотивы поэзии самого Мандельштама не обладают аутентичной семантикой; этому можно указать прежде все-

4 Классическая японская танка – пятистрочное стихотворение, содержащее 31 слог и составленное из двух частей (3 строки плюс 2 строки). Танка как поэтический жанр возникла на заре японской литературы, не позднее IV в. К XIV в. на основе танки появилась новая поэтическая форма – рэнга (нанизывание строф). Общее количество строф в рэнга равнялось тридцати шести или ста. Первой, «заглавной», строфой как танки, так и рэнга служило хокку (см. ниже в примеч. 39).

5 См. также другие полуюмористические «ориентальные» стихотворения Н. Гумилева: посвященное А. Ахматовой «Возвращение» (1912) и «Хокку» <1917>. Как и в стихах, вошедших в сборник 1922 г. «Фарфоровый павильон», в них явно видны не только «эмпирическое» знакомство лидера акмеистов с образцами китайской и японской поэзии, но и серьезное отношение к философии и классической литературной теории Дальнего Востока. А в 1917 г. Гумилев прямо заявлял: «Мне кажется, что мы закончили сейчас с великим периодом риторической поэзии. [...] Новая поэзия ищет простоты, ясности и достоверности. Забавным образом все эти тенденции невольно напоминают о лучших произведениях китайских поэтов, и интерес к последним явственно растет в Англии, Франции и России». – Цит. по: *Тименчик Р.Д.* Примечания: Неизвестные письма Н.С. Гумилева // *Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка.* 1987. Т. 46. № 1. С. 77. Примеч. 3.

го следующую причину: очевидно, знание идеологием и реалий буддизма было воспринято юным Манделъштамом (как, собственно, и большинством его современников) «из третьих рук» – популярных изданий, устных пересказов, текстов на иностранных языках и т.п. В число этих «рук» входили и талантливые переводы: как в прозе (например, сделанные с китайского В.М. Алексеевым), так и стихотворные – например, К. Бальмонта, Вяч. Иванова или Андрея Белого, творчество которых поэт хорошо знал. Однако подавляющее большинство опубликованных в первой половине XX в. переводов дальневосточной поэзии на русский было сделано с европейских языков.⁶ Тем не менее, только из классической японской литературы доступными для юного Манделъштама уже могли быть произведения Какиномотоно Хитомаро, Мацуо Басё, Абэно Накамаро, Мукай Кёраю, Ёсано Бусона, Сэй Сёнагон, Масаоки Сики и многих других.

Несомненно, значительно повлияли на манделъштамовское восприятие буддизма и некоторые идеи европейской философии Новейшего времени: бергсонизма, экзистенциализма, неокантианства (в особенности, как мне кажется, – русской его ветви) и др.,⁷ а также в определенной степени – теософии Е. Блаватской, антропософии Р. Штейнера⁸ и их русских последователей. Буддийские аллюзии Манделъштама до 1920 г. активно проецируются и сквозь призму европейской поэзии, пережившей в XIX в. собственную «ориентальную эпидемию» – в частности, П.-М. Верлена, С. Малларме, Т. Готье и др., чье влияние на ранние стихи акмеистов отмечено целым рядом исследователей.

Впрочем, во второй половине XIX и начале XX вв. русские поэты различных школ и направлений также весьма активно пытались экспериментировать с дальневосточными стихотворными формами.⁹ Достаточно широко известны подобные опыты как «старших» (К. Бальмонт,

6 См., напр., лишь несколько ранних антологий: Китай и Япония в их поэзии. СПб., 1896; Песни ста поэтов. Японская антология (XIII в.). СПб., 1905; Душа Японии. СПб., 1905; Японская лирика. СПб., 1912; Антология китайской лирики VII-IX вв. М.-Пг., 1923; и т.д. См. также примечание, предпосланное Н. Гумилевым к сборнику «Фарфоровый павильон»: «Основанием для этих стихов послужили работы Жюдит Готье, маркиза Сен-Дени, Юара, Уили и др.». – *Гумилев Н. Фарфоровый павильон. Китайские стихи.* Пг., 1922. С. 29.

7 О знакомстве Манделъштама с названными философскими направлениями см.: *Нерлер П.М.* Осип Манделъштам в Гейдельберге. М., 1994. С. 28-38. О некоторых аспектах связи манделъштамовского «буддизма» с позитивизмом см. также: *Низова И.И.* К проблеме художественной рефлексии Мережковского и Манделъштама // Д.С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999. С. 296.

8 Ср., напр., статью Манделъштама «Государство и ритм» (1918) и брошюру Р. Штейнера «Евритмия» (R. Steiner, "Eurytmie").

9 См., напр.: *Кинурё М.* Художественное воплощение категорий философии дзэн в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева // *Филологические науки.* 2001. № 5. С. 13-20.

В. Брюсов), так и «младших» символистов (Вяч. Иванов, Андрей Белый). Для Мандельштама значимыми, очевидно, были (также по преимуществу «японские») эксперименты, например, И. Анненского («Декорация», «Буддийская месса в Париже» и др.), М. Кузмина («Фузий в блюдечке», «Это всё про настоящее, дружок...» и др.) и других близких ему поэтов.¹⁰ На рубеже XIX-XX вв. для русской (как ранее и для европейской) художественной мысли настоящим открытием стал именно «буддийский метод» экстатичного переживания бытия, воспринятый во многом сквозь призму японского искусства. К примеру, хоккайдоская большая волна Кацусики Хокусаю стала органической частью пушкинского мира в иллюстрациях к «Сказке о царе Салтане»¹¹ певца «московского барокко» и «облагороженного лубка» И.Я. Билибина (не считая других «азиатских» характеристик этой его работы – множественности композиционных «точек зрения» и т.д.).

Тантрический в своей основе принцип – прорыв из плена обыденного сознания к вечному, т.е. к природе будды, часто путем медитации парадокса и (или) шока, – присутствует во многих стихах Мандельштама дореволюционных лет наряду с соответствующими формально-стилистическими характеристиками (присутствие опорных слов, импрессионизм, «бессюжетность» и т.д.). Перечисленные (и многие не перечисленные здесь, но отмеченные в работах Г.С. Померанца и П. Нерлера) качества его поэзии получили широкое признание как эксклюзивно-«мандельштамовские». То, что поэт в самом начале своей творческой жизни воспринял буддийскую «идею» художественного сознания одновременно с «авангардными» формами дальневосточной культуры, на мой взгляд, бесспорно. Следы мандельштамовского интереса к некоторым законам японских поэтических жанров, изобразительных школ (суибоку-га и укийо-э),¹² а также ощущения поэтом типологического их сходства с древнекитайской художественной традицией – как в его «буддийских» статьях 1920-х гг., так и в стихах разных лет. (Эта захватывающая и многогранная тема, к сожалению, выходит за рамки настоящей статьи).

«ЧЕРВОТОЧИНА» БУДДИЗМА

Однако в статье «Скрябин и христианство» (<1915> – 1917 – <1919-1920>), над которой Мандельштам работал в бурные революционные годы,¹³ он пишет: «Время может идти обратно: весь ход новейшей исто-

10 См. также «Хокку» и «Танка» В.К. Шилейко: *Шилейко В. Пометки на полях. Стихи.* СПб., 1999. С. 114-116.

11 См., напр.: *Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане...* СПб., 1907. С. 8.

12 См., напр.: *Девятнадцатый век // Мандельштам О. Собр. соч. в 4-х тт. М., 1992-1995. Т. 2. С. 269.* Здесь и далее ссылки на произведения Мандельштама даются по этому изданию с указанием названия произведения, тома и страницы.

13 О проблеме датировки статьи см.: *Мец А.Г. Вступительная статья: О. Мандельштам. «Скрябин и христианство» // Русская литература. 1991. № 1. С. 64-66.*

рии, которая со страшной силой повернула от христианства к буддизму и теософии, свидетельствует об этом...».¹⁴ Трем Драгоценностям буддистов: «Верую Будде, верую Учению, верую Общине», – поэт полемически противопоставляет собственную триаду: «Единство. Личность. Время». Самоценность «феноменологической» жизни человека во всех ее приземленных деталях, в соответствии со статьей, для Мандельштама – залог и прообраз будущего Спасения, и сводить ее к не имеющему начала и конца (иными словами – хаотическому, броуновскому) движению неких неосязаемых, бесформенных и безымянных частиц (будь это атомы, монады или буддийские дхармы) он декларативно отказывается.

Нужно отметить, что и в начале 1920-х гг. буддийские идеологемы связаны для поэта преимущественно с образом «западнического буддизма»,¹⁵ неотделимого от теософии Е.П. Блаватской, против которого была направлена статья о Скрябине.¹⁶ Во многом противоречивое восприятие Мандельштамом буддизма как такового,¹⁷ по-видимому, складывалось постепенно, под влиянием процессов, происходивших в русском культурном обществе 1900-10-х гг. В частности, буддизм тогда ассоциировался прежде всего с его «служанкой» – теософией,¹⁸ дискредитированной как отрицательным заключением Лондонского общества парапсихических исследований (1885), так и выводами книги Вс. С. Соловьева «Современная жрица Изида. Мое знакомство с Е.П. Блаватской и “теософическим обществом”» (1892).¹⁹ Кроме того, русское общественное сознание, очевидно, наследовало и европейскую традицию крайне неоднозначного отношения к собственно-«азиатскому» буддизму.²⁰

Но как раз к началу XX в. стало возможным и усвоение европейцами многих, ставших уже привычными для нас, «бытовых» идеологем Востока: например, древнегреческая концепция метампсихоза получила новые «подтверждения» в связи с «открытием» воззрений древних египтян, некоторых положений индуизма, суфизма, таоизма, буддизма и т.д. Увле-

14 Скрябин и христианство // Т. 1. С. 201.

15 См.: Деятнадцатый век // Т. 2. С. 270.

16 См.: Мец А.Г., Василенко С.В., Фрейдин Ю.Л., Никитин В.А. Примечания: О. Мандельштам. «Скрябин и христианство» // Русская литература. 1991. № 1. С. 75-76.

17 Деятнадцатый век // Т. 2. С. 269.

18 Ср.: Андрей Белый. Записки чудака // Т. 2. С. 321.

19 Ср.: О природе слова // Т. 1. С. 218.

20 Ср.: «...История буддизма привлекала к себе немало очень способных исследователей. Многие из них, особенно на первых порах, изучали буддизм так, как наблюдают врага, стремясь доказать превосходство христианства. Некоторые, напротив, были убеждены, что имеют дело с верой высочайшей чистоты. [...] Большинство же исследовало исторические документы с такой отрешенностью, с какой решают кроссворды и прочие головоломки». – Е. Conze, *Buddhism. Its Essence and Development* (NY, 1959), pp. 210-211. – Цит. по: Серебряный С.Д. «Лотосовая Сутра»: Предисловие к первому русскому переводу. М., 1998. С. 55.

чение читающей публики всем «восточным» захватило как Старый, так и Новый континенты, и происходило на фоне общих эсхатологических настроений. (Наконец, существовала и просто обывательская мода на «Japonaise», «Égyptienne», «Chinoise» и т.д.).

С течением времени поэт находит как новые «доказательства» своему рано сложившемуся взгляду на буддизм, так и новые грани понимания многих буддийских положений. Напряженные размышления Манделъштама о соотношении современных ему истории и культуры с религиозно-философскими константами прошлого, о своеобразии исторического места России, расположенной как раз на новом «пути из варяг в греки» (посреди бурлящего потока, из которого в будущем вырастут кристаллы и нового Запада, и нового Востока²¹) нашли выражение прежде всего в прозе 1920-х гг.

В это время изменился облик прежней, «цветаевской» – «итальянской и русской», – Москвы, воспетой им в 1916 г.²² Москва начала 1920-х гг. больше соответствовала своему широко распространенному в то время эпитету – «новый Вавилон», который также явственно присутствует в прозе поэта.²³ В новой столице осуществлялась национальная политика нового государства: открылись представительства малых и больших народов, были определены квоты для приема в московские рабфаки и вузы «нацменов» и т.д. Кроме того, в Москву со всех концов бывшей империи (беспаспортное время!) хлынули русские, «татары, узбеки и ненцы»²⁴ попросту в поисках работы и лучшей доли. Многие русские интеллигенты тогда открывали для себя «новую» Россию. Например, в своем комментарии к публикации статьи Г. Флоровского «Евразийский соблазн» А. Соболев приводит характерное высказывание историка С.Ф. Платонова (1924 г.): «Нарождается... какой-то новый культурный тип русского человека, происходит какое-то перерождение среднего русского человека; этот новый тип скорее с т е п н о г о, в о с т о ч н о г о характера... Россия стала восточной страной; передвинулась, так сказать, на Восток».²⁵

Для Манделъштама Москва – также столица другого мира, неподвижная точка внутри «буддийского водоворота», его «вихревого движения»²⁶: «Москва – Пекин; здесь торжество материка, дух Срединного царства, здесь тяжелые канаты железнодорожных путей сплелись в тугой

21 См., напр.: Пшеница человеческая // Т. 2. С. 249, 251.

22 См.: Швейцер В.А. Манделъштам и Цветаева // Слово и судьба: Осип Манделъштам. Исследования и материалы. М., 1991. С. 169.

23 См., напр.: Литературная Москва // Т. 2. С. 256.

24 Ср. с одноименным стихотворением (1933).

25 Письмо П. Сувчинского П. Савицкому от 19 августа 1924 г. // Центральный государственный архив Октябрьской революции (ЦГАОР), ф. 5783, оп. 1, ед. хр. 359, л. 91. – Цит. по: Новый мир. 1991. № 1. С. 211.

26 См.: Деятнадцатый век // Т. 2. С. 269.

узел, здесь материк Евразии празднует свои вечные именины».²⁷ Советская Москва, по Мандельштаму 1920-х гг. – это новый Запретный Город, «отряхнувший со своих ног прах» европейской традиции.²⁸ В это же десятилетие происходит и трансформация характера буддизма как такового: в частности, Мандельштам надолго отказывается от воспринятого у французских неоромантиков образа изысканных и загадочных Китая и Японии с их лаконичной чань- и дзен-буддийской эстетикой (который присутствует, например, даже в зло-ироничном стихотворении «Золотой», 1912) – в пользу «кроваво-буддийского» образа Китая Боксерского восстания. (Затем, в 1930-е гг., этот образ, в свою очередь, уступит место совсем «дикому», с его цветасто-избыточной и подчас оглушительной обрядностью, но не менее загадочному Тибету).

Сходство исторических судеб России и «китайщины» было в то время неким «общим местом» в близких поэту художественных кругах: например, М. Кузмину принадлежат и статья «Письмо в Пекин» (1922), и пьеса-сказка «Соловей», поставленная в Петрограде в 1922 г.,²⁹ почти одновременно с московской постановкой «Принцессы Турандот» К. Гоцци, и т.д. Мандельштам же, отталкиваясь от основных характеристик господствующей идеологии, в прозе 1920-х гг. как бы проверяет верность типологического сходства не только государственного устройства Страны Советов и Поднебесной, но также идейных основ большевизма и «буддизма». При этом «буддизм» Мандельштама 1920-х гг. – не столько реальное религиозно-философское учение, сколько – и прежде всего – синтезированная его поэтическим воображением своеобразная (и в идеологическом отношении предвзятая) категория с самыми разнообразными и неожиданными составляющими (от французского импрессионизма до бюрократического марксизма советского образца).

«Буддийское мироздание» в поэзии и прозе Мандельштама первой половины 1920-х гг. не только альтернативно классической европейской (уже разрушенной) картине мира, оно содержит в себе угрозу поступательному движению времени: «Вкус к историческим перевоплощениям и всепониманию – непостоянный и преходящий, и наше столетие начинается под знаком величественной нетерпимости, исключительности и сознательного непонимания других миров».³⁰ Поэтому и в столице «никакие законы о правах человека, никакие принципы собственности и неприкосновенности больше не страхуют человеческого жилья, дома больше не спасают от катастрофы, не дают ни уверенности, ни обеспечения».³¹

27 Литературная Москва // Т. 2. С. 256.

28 См.: Видгоф Л.М. Москва Мандельштама. Книга-экскурсия. М., 2006. С. 71, 106.

29 См.: Тимофеев А.Г. Вступительная статья: Неопубликованная пьеса М.А. Кузмина «Соловей» // Русская литература. 1991. № 4. С. 167.

30 Девятнадцатый век // Т. 2. С. 270.

31 Гуманизм и современность // Т. 2. С. 287.

В то же время, согласно статьям Мандельштама, «внутреннее тепло грядущего, тепло целесообразности, хозяйственности и те(ле)ологии» невозможно в новой России без упорного, подчас жертвенного труда: «Откажитесь от социальной архитектуры, и рухнет самая простая, для всех несомненная и нужная постройка, рухнет дом человека, человеческое жильё».³² Для Мандельштама начала 1920-х гг. еще существовала гипотетическая возможность гармоничного сосуществования двух социальных «архитектур» – вертикальной, напрямую взаимодействующей с небом,³³ и горизонтальной, плоской и теплой, занятой упорным расширением своего пространства, которой посвящены практически все его стихи 1920-х гг. Провозглашенные новым обществом гуманистические цели казались достижимыми, но требовали от современников непомерных жертв. Пафос «буддийских» статей поэта можно схематически свести к словам Аглаи, обращенным к князю Мышкину: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть, – несправедливо...».³⁴

ДВЕ ТАНКИ

Статьи Мандельштама 1920-х гг. в целом содержат большое количество этнографических, исторических и т.д. «буддийских» деталей, а также свидетельствуют о том, что поэт достаточно свободно владел основными идеологемами как буддизма, так и теософских учений. Стихотворный же облик Москвы 1920-х гг. неразрывно связан с образами недуга и смерти – эпохи, пространства, лирического героя... Наиболее явным прототипом последнего был скончавшийся в муках и одиночестве В.И. Ленин. В стихах Мандельштама 1924-25 гг. (и статье «Прибой у гроба», 1924) Ленин – это мертвое лицо самой России. Не случайно в эти же годы к поэту возвращается образ перегоревшего ночного солнца 1910-х гг. и «буддийской» статьи, посвященной памяти Скрябина.³⁵

А в 1931 г. образы столицы и «живущей» в ней смерти вновь становятся доминантой поэзии Мандельштама, при этом их «буддийские» характеристики приобретают лексическую конкретность. Связующим звеном между прозой 1920-х гг. и стихотворным циклом 1931 г. является, по-моему, образ танки из статьи «Девятнадцатый век»: «Танка – излюбленная форма атомистического искусства – она не миниатюрна, и было бы грубой ошибкой благодаря ее краткости смешивать ее с миниатюрой. У нее нет масштаба, потому что в ней нет действия. Она никак не относится к миру, потому что есть сама мир и постоянное внутреннее вихревое движение внутри атома».³⁶

32 Там же. С. 288, 287.

33 Ср. с «агрессивными» образами стихов 1912-13 гг.: адмиралтейской иглы, разверстых «рёбер» Нотр-Дам или промышленных труб Америки.

34 *Достоевский Ф.М.* Собр. соч. в 15-ти тт. Т. 6. Л., 1989. С. 428.

35 См., напр.: Прибой у гроба // Т. 2. С. 406.

36 Девятнадцатый век // Т. 2. С. 269.

Соседство в пространстве одной статьи «западнического буддизма» с японской гравюрой и танкой – классическим жанром японской поэзии, на первый взгляд кажется несколько надуманным и поверхностным. Но изобразительное единство сравнений и метафор как приведенного отрывка, так и всего «полотна» статьи (к примеру, нагнетание образов отсутствия масштаба, горизонта, движения, равновесия красок, источника света, используемых поэтом для тех или иных явлений культуры) позволяет читателю угадать, к какому еще, помимо упоминаемых им «воздушных» гравюр Хокусаё, жанру живописи мысленно обращался автор. Догадку подтверждают и названные в статье объекты изображения: с одной стороны – «огромный, циклопический глаз» и центростремительность исторической современности, с другой – отдаленно напоминающие Горгону «беснующиеся фурии» и «ублюдки» с развевающимися волосами... Мандельштам дает и прямую подсказку, когда упоминает о «форме танки *во всех ее видах*»³⁷ (разрядка моя - Э.М.).

Очевидно, поэт сознательно, играя с читателем в своеобразное буриме, совмещает два омонима: японскую танку и танку – буддийскую (тибетскую, или «ламаистскую») икону.³⁸ Таким неординарным образом

37 Там же.

38 Танка (тибет. – «свиток») чаще всего исполняется на ткани, к верхнему и нижнему концу которой прикрепляют бамбуковые (деревянные) шесты, что позволяет сворачивать икону. Танка может быть нарисована, вышита или создана методом аппликации. Основное предназначение танки – медитативное, но иконы используются и при отправлении массовых ритуалов.

Танки создаются в строгом соответствии с предписаниями буддийского иконописного канона, во многом противоречащего законам классической европейской живописи. Некоторые особенности танки: ярко выраженная симметричность композиции, диктуемая строгим символизмом объектов изображения; своеобразная фрагментарность пространства иконы, где размер, конфигурация, поза, цвет, атрибуты каждого объекта зависят от его иерархического статуса; цветовая гамма – яркая, контрастная, полутона отсутствуют.

В соответствии с каноном пространственная композиция иконы может решаться с разных точек зрения, отсюда – плоскостность с одновременной гибкостью графики. Объекты изображения варьируются, но все они композиционно связаны либо схемой «мирового древа», либо фигурой центрального персонажа. Последними могут быть умиротворенно-статичные будды и бодхисатвы, Великие учителя, выдающиеся подвижники буддизма – ламы и архаты, а также – «устрашающие» божества, воспринятые из автохтонных религий (в том числе и индийских), и др. Кроме того, изображения Колеса Жизни (Бхава-чакра), гороскопов, символических видений, возникающих в момент Бар-до (между смертью физического тела и возникновением новой жизни сознания) и т.д., также называют танками.

Об иконографии северной ветви буддизма см., напр.: **A.K. Gordon**, *Tibetan Religious Art* (NY, 1963); **G. Roerich**, *Tibetan Paintings* (Paris, 1925); **G. Tucci**, *The Theory and Practice of the Mandala* (London, 1961); *Tibetan Mandala. Art & Practice. The Wheel of Time* (Old Saybrook, 2004); *Батырева С.Г.* Старокальмыцкое искусство. Элиста, 1991; *Герасимова К.М.*

Мандельштам подчеркивает ярко выраженные структурированность и символизм, каноничность описываемых им видов искусства – как отражения новых процессов в европейском сознании, приведших к катастрофам современности.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ТАНКИ?

Значительные изменения, произошедшие к 1931 г. в мировидении Мандельштама, коснулись и его «буддийского» мира в целом: так, уже во второй половине 1920-х гг. проза поэта свидетельствует о кардинальном повороте в отношении к учению Ч. Дарвина, творчеству А. Белого и К. Бальмонта, живописи французских импрессионистов и т.д. Особенно отчетливы эти изменения, например, в образе японской танки. После поездки в Армению к Мандельштаму возвращаются стихи. В стихотворном цикле 1930 г., посвященном армянскому народу и его подвигу «звериного и басенного христианства» («Не развалины – нет, – но порубка могучего циркульного / леса...», 1930), наравне с другими традиционными для ранней мандельштамовской поэзии художественными приемами и образами появляется цепочка хокку.³⁹ Поэт сам говорит о «японском» происхождении стихотворения «Холодно розе в снегу...» в его развязке: «Снега, снега, снега на рисовой бумаге, / Гора плывет к губам. / Мне холодно. Я рад...».

А если попытаться увеличить «числовой масштаб» классических жанров японских стихов, то стихотворение «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931) также дает читателю пищу для сопоставлений – в частности, следующего. В танке – 31 слог и 5 строк, в хокку – 17 слогов и 3 строки. При всей внешней фрагментарности и бессюжетности «Полночь в Москве...» очевидно делится на две части: ночную, наполненную реминисценциями и доходящим до крика диалогом с единственным собеседником; и дневную, в которой главную нагрузку несет уверенная прямая (посмертная?) речь, по преимуществу обращенная к «массам»; т.е. – 31 и 32 строки соответственно («пъета» – «воскресение?»). При этом

Тибетский канон пропорций: Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVII в. Улан-Удэ, 1971; Гумилев Л.Н. Старобурятское искусство. Исторические сюжеты в иконографии Агинского дацана. М., 1975; Жуковская Н.Л. Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977. С. 44-61; Огнева Е.Д. Структура тибетской иконы // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 103-112; Ольденбург С.Ф. Сборник изображений 300 бурханов: По альбому Азиатского музея. М., 1984; и т.д.

39 Хокку – стихотворение, состоящее из 17-ти слогов, заключенных в 3 строки: соответственно по 5, 7, 5 слогов в каждой. Ведет свое начало из первой составной части танки или рэнга. Жанр хокку оформился в эпоху Токугава (1603-1867 гг.), его становление связано прежде всего с творчеством Мацуо Басё, выдающегося поэта японского «третьего сословия» этого времени.

первая строфа первой части⁴⁰ – своеобразный терцет, который содержит 17 слов и отчетливо напоминает «композицию» хокку;⁴¹ а первая строфа второй части – формально четырехстрочная,⁴² – также семантически тяготеет к форме хокку (она завершается вздохом, лишь эхом третьей строки: «Выпьем до дна...»; этим «вздохом» поэт, собственно, и разбивает симметрию двух частей: 31 и 32 строки!). Обе части стихотворения заканчиваются строфами-пястистишиями. Для стихотворения, написанного в «буддийской» Москве 1931 г., все перечисленные совпадения, на мой взгляд, не могли быть случайными.⁴³

Возможность такого «нумерологического» прочтения этих стихов подтверждает Мандельштам, несколькими годами ранее сам переводивший японский «масштаб» в европейский: «Не случайно, кажется мне, тяготенье Гонкуров и их единомышленников, первых французских импрессионистов, к японскому искусству, к гравюре Хокусяя, к форме танки во всех ее видах, то есть к совершенной и замкнутой в себе и неподвижной композиции. Вся “Мадам Бовари” написана по системе танок. Потому Флобер так медленно и мучительно ее писал, что через каждые пять слов он должен был начинать сначала».⁴⁴ О красноречивом же отношении поэта к возникновению и жизни собственного поэтического слова, ее множественному «буддийскому» воссозданию, сохранилось позднейшее свидетельство вдовы поэта: «Мандельштам называл ставшую вещь “буквенницей”, каллиграфическим продуктом, который остается в результате исполнительского порыва. Читатель заново воскрешает вещь: “В поэзии важно только исполняющее понимание, отнюдь не пассивное, не воспроизводящее, не пересказывающее”».⁴⁵

40 Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето.

С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких
железных.

В черной оспе блаженствуют кольца бульваров...

(Не касаюсь здесь вопроса используемой поэтом в стихотворении «лесенки» В. Маяковского).

41 Возможно, заглавную составляющую японской танки – 3 и 2 строки, если принять во внимание строки, сюжетно связанные с первыми тремя:

Нет на Москву и ночью угомону,
Когда покой бежит из-под копыт...

42 Есть у нас паутинка шотландского старого пледа.

Ты меня им укроешь, как флагом военным, когда я умру.
Выпьем, дружок, за наше ячменное горе,
Выпьем до дна...

43 Ср. с заглавной строфой наброска другого стихотворения Мандельштама: «В год тридцать первый от рожденья века / Я возвратился, нет – читай: насильно / Был возвращен в буддийскую Москву...» (1931).

44 Девятнадцатый век // Т. 2. С. 269.

45 Мандельштам Н.Я. Мое завещание и другие эссе. Нью-Йорк, 1982. С. 99.

«Буддийская» московская ночь

Мандельштамовская Москва в 1931 г. – антипод и «блестящего петербургского 1913 года», и «цветаевской» Москвы 1916 г. Поэт представляет читателю майскую столицу как «буддийскую» (т.е. китайскую или японскую) красавицу,⁴⁶ по-видимому, возвращающуюся с праздника идеальной для восточной традиции походкой: «С дроботом мелким расходятся улицы в чоботах узких / железных...». Китайским девочкам пеленали ножки – чтобы не росли, а на изуродованные ступни надевали специальную обувь с колодками, похожую на сапожки.⁴⁷ Сандалии-гэта способствовали особой семенящей походке «феодалной японки», чей образ в «Путешествии в Армению» тесно переплетен у Мандельштама как с московскими набережными, так и с затрудненностью движения.⁴⁸ (Одновременно узкие неудобные чоботы – «лексически»-простонародного происхождения, возможно, отсылающего и к татарским мягким сапожкам, которые имели металлические набойки).

Железо поэт противопоставляет хрупким, но свободным, босым цыганским ножкам – из другого времени. А современная ему красавица-Москва, ограниченная в своем центробежном стремлении кольцами бульваров, никак не может уйти далеко от своего центра – Кремля – власти.⁴⁹ Своеобразная двучастная симметрия стихотворения при этом усложняется смысловой синхронностью всех сюжетных вставок, что замедляет и движение его «фабулы».

Полночная роскошь и хмельное блаженство столицы обманчивы и губительны. Множество разнородных суетливых звуков, в т.ч. и стук копыт по мостовой, не приносит покоя: в европейской традиции полночь на 1 мая соответствует празднеству «парнокопытной» нечистой силы – Вальпургиевой ночи. Мандельштамовская «буддийская» Москва как будто пе-

46 В стихотворении «карий глаз» столицы лукаво глядит из-под популярной в то время «китайской» челки, а «кольца бульваров» в прямом и переносном смысле всегда были украшением Москвы.

47 Этот образ также вызывает множество близких Мандельштаму поэтических реминисценций (ближайшие: «Китайское» Т. Готье, тесно связанные с ним «китайские» стихи Н. Гумилева разных лет, «Меня покинул в новолунье...» А. Ахматовой и др.).

48 Ср.: «Другой сравнивал якиманского Диогена с феодалной японкой...». – Путешествие в Армению // Т. 3. С. 190. Причем упомянутый «бронзовый инвалид, который... на ночь снимает деревянную ногу и спит на ней, как на подушке», – совсем в «азиатской» традиции! – представляется здесь своеобразным аналогом «Марата работы Мирабо» из басни «Тетушка и Мирабо» (1925) (см.: *Черашняя Д.И.* Тема мавзолея в творчестве О. Мандельштама // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 59. № 4. М., 2000. С. 47), персонажей, населяющих ночную Красную площадь в заключительной главе «Четвертой прозы» (Т. 3. С. 179), а также кумира из стихотворения «Внутри горы бездействует кумир...» (1936) и др.

49 См.: *Сайто Т.* Поэтика изгнания в сборниках О. Мандельштама «Камень» и «Tristia» // *Acta Slavica Iaponica*. Т. 21. 2004. С. 63.

рекликается с образами известного стихотворения Верлена «Классическая Вальпургиева ночь» (примечательно, что «Nuit du Walpurgis Classique» посвящено сцене из 2-й части гётевского «Фауста» и постановке оперы Ш. Гуно). Так, к музыкальному бою башенных часов Верлена отсылает «атомистическая» музыка Бима и Бома – курантов Спасской башни: они играют на полигоне – Красной площади военных парадов (впрочем, геометрические очертания Кремля тоже представляют собой полигон). Бой часов вызывает к жизни призраков и картины прошлого, а также мучительные размышления и воспоминания героев обоих стихотворений.

«Кольца бульваров» Москвы поражены черной оспой. Невинный «прямой» смысл этого образа – шевелящаяся и шуршащая подсолнечная шелуха, оставшаяся на бульварах после «прошвыривающейся» публики: «Сидели бабки с корзинками и продавали самодельные сласти. ...Продавали семечки. Семечковая лузга повсюду трещала под ногами» в праздничные дни 1920-30-х гг.⁵⁰ Другой, угрожающий – живая зелень бульваров (их «широкая разлапица») заключена в упругие сталинские (лицо Сталина было, как известно, изрыто оспой) кольца. Ядовитые кольца сообщают всему пейзажу неподвижность и замкнутость – и в пространстве, и во времени.⁵¹

Образ «зеленых колец» в стихотворении также необычайно многогранен. Это, во-первых, кольца свернувшейся змеи, символа движения и времени во многих культурах мира, включая древние азиатские и средиземноморские. Возможно, прообразом Мандельштаму послужила змея из эпоса о Гильгамеше, пожравшая цветок бессмертия. Возможно – мифические египетские змеи, охраняющие 12 ворот в мир бессмертия; либо Уроборос, поедающий себя с хвоста – образ, популярный во многих философских школах Европы конца XIX - начала XX вв., а также в оккультизме. Змея – устойчивый образ фольклора, использовавшийся многими близкими Мандельштаму поэтами. Напр., «Зеленая змея» И.В. Гёте была культовым произведением антропософов того времени. Змея – традиционный и для русской поэзии образ, связанный, в частности, с судьбами России (напр., в стихотворении И. Анненского «Петербург»: «Царь змеи раздавить не сумел, / И прижатая стала наш идол...»).

Что касается непосредственно-буддийских «змеиных» аллюзий, то некоторые изображения Будды представляют его медитирующим не на падмасане (цветке лотоса), а на кольцах змеи Мусилинды. Великая кобра простирает над достигшим просветления свой капюшон в качестве зонтика, чтобы защитить его от бешеной бури. Змея – непрменный персонаж не только икон-гороскопов, но и крайне популярной «дидактической»

50 Гранин Д. Ленинградский каталог. Л., 1986. С. 53. Ср. с вариантом стихотворения «На розвальнях, уложенных соломой...» (1916): «Ныряли сани в черные ухабы, / И возвращался с гульбища народ. / Худые мужики и злые бабы / Лутили семя у ворот».

51 См. также: Видгоф Л.М. «В кругу Москвы» // Видгоф. Москва Мандельштама. С. 472-473.

иконы Колесо Жизни. «Алчность»-петух, «злоба»-змея и «невежество»-свинья (символы трех не-благих качеств сознания и главных «причин» сансары – «материальной» жизни как страдания) всегда помещаются в центральном круге иконы.⁵²

Изображения Колеса Жизни и Колеса Времени (мандалы⁵³) в танках объединяет, помимо прочего, их композиционное решение, основой которого являются концентрические круги-«колеса», разделенные на сегменты. Это, по-видимому, и позволило поэту в свою очередь объединить образы Колес в пейзаже «буддийских колец» Москвы. Своеобразная сегментная композиция стихотворения, в котором на героя волнами накатывают воспоминания о своей и «чужих» жизнях, также соответствует «буддийскому» содержанию. Композиционным же центром иконы-мандалы являются либо ваджра (ритуальный скипетр, тантрический символ молнии, Алмазной Истины), либо ступа (ее названия в других буддийских культурах – субурган, пагода, дагоба и т.д.; это священный памятник-реликварий, символ окончания последнего «земного» существования Будды Сакьямуни и его вступления в нирвану).⁵⁴ Последняя, очевидно, и

52 Изображения в остальных кругах иконы представляют собой развернутую иллюстрацию буддийского учения о том, что разорвать цепь новых рождений в колесе сансары, т.е. потенциальной «бесконечности» причинно-следственных связей сознания, для человека возможно в том случае, если он станет на путь Трех Драгоценностей, упрощенно говоря – на путь просветления: прозрения, самоусовершенствования, очищения сознания.

53 Мандала (санскр.: «круг, кольцо») предназначается для медитативных тантрических практик. По существу, это модель буддийского макрокосма, или Колеса Времени (Калачакры), представленная в виде красочной диаграммы. Различают два основных типа мандалы – «центробежный» и «центростремительный». Мандалы исполняются на бумаге, ткани, в камне, бронзе, а также непосредственно на земле. Композиционный центр иконы состоит (если описать его крайне схематично) из вписанного в квадрат круга, квадрат же вписан в другой круг, что в какой-то степени напоминает геометрические формы Золотого сечения. Хотя мандалы в начале XX века были «закрыты» для непосвященных, русские музеи (Эрмитаж, Азиатский музей в Петербурге и др.) имели их образцы.

54 Ступы устанавливаются буддистами в местах, священных для учения. Как правило, они содержат в себе либо мощи выдающихся духовных учителей, либо предметы, связанные с последним бытием Будды и его выдающихся адептов, либо особо священные тексты и т.п. Поклонение ступе, как и другим архитектурным формам буддизма, включает в себя и то, что паломник, читая молитвы или священные формулы, должен обойти ее по кругу (по ходу солнца).

Очертания ступы соответствуют «диаграммической» композиции мандалы. Ступа – это ступенчатая пирамида с перемежающимися сферическими и квадратными уступами. Непревзойденным архитектурным памятником считается ступа и окружающий ее комплекс в Боробудуре на острове Ява (этот комплекс во время своего кругосветного путешествия посетил и описал К. Бальмонт). Правда, по мере приближения к границам России ступа (по разным причинам) постепенно лишалась своей,

присутствует в центре мандельштамовского ландшафта столицы в образе тибетского храма.

Картину ночной Москвы в стихотворении завершают безликие обескровленные толпы и сморщенный (от времени?) ручной зверек, «привязанный» Мандельштамом к тибетскому храму – оба образа также тесно связаны с «буддийской тематикой» стихотворения. Если на тибетское происхождение зверька поэт сам указывает без обиняков, то «венозность» толпы, выходящей из кинотеатра, требует некоторого комментария. Наступление эры кино было воспринято многими европейскими умами как еще один симптом победы «суррогатного» над «живым» искусством. Поэтому сама концепция сопереживания иллюзорным, воспроизведенным в целлулоиде сюжетам многими современниками поэта трактовалась как «буддийская»: сыграли свою роль и техника актерской игры немого кинематографа, и отсутствие красочности жизни в монохроматическом ее отражении. Ученые-буддологи того времени в своих трудах также нередко прибегали к метафоре кино.⁵⁵

Черно-белые, слепые и немые тени в стихотворении Мандельштама как бы сходят с экрана и внедряются в уже и без того ирреальную Москву, неся с собой дополнительные признаки опасной болезни: кислородное голодание, белокровие – «слепота крови», ее «венозность» тождествена «молоку с буддийской синевою» («Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...», 1931) – и смерть.

ярко выраженной в Южной Азии, «циркульной» характеристики. Северные ступы скорее напоминают миниатюрные зиккураты, на что обращали внимание европейские буддологи XX в.

Поскольку ступа является архитектурной формой мандалы – буддийской модели вселенной, описание ее большинством исследователей включено в описание этого жанра тибетской иконографии или следует за ним (см., напр.: Жуковская. Ламаизм и ранние формы религии. С. 56-57, 84-89). О ступе и др. культовых предметах-«символах» северного буддизма см. также краткое иллюстрированное пособие, одобренное Далай-Ламой: С.В. Levenson, L. Hamani, *Symbols of Tibetan Buddhism* (NY, 2003) (Это перевод с французского: С.В. Levenson, L. Hamani, *Les Symboles du bouddhisme* [1996], Éditions Assouline).

55 См., напр.: «Когда говорят о буддизме, то невольно все вспоминают теорию переселения душ, вспоминают нирвану, быть может еще понятие кармы – а прочитавшие популярный очерк буддизма [...] что буддизм – какая-то странная религия без бога и души. Карма [...] превратилась в достояние теософской литературы, нирвана употребляется как синоним блаженного состояния – так, между прочим, у нас называют кинематограф, а что такое эти термины означали для восточного монаха, для японского поэта, для китаец-философа – об этом [...] не задумываются». – Розенберг О.О. О понимании восточной души. Архив востоковедов СПб Филиал Институт востоковедения Российской Академии Наук (АВ СПб ФИВ РАН), ф. 47, оп. 1, № 1, л. 1 об. – Цит. по: Ермакова Т.В. Буддийский мир глазами российских исследователей XIX – первой трети XX века. (Россия и сопредельные страны). СПб., 1998. С. 257, 325.

«КОЛЕСО ЖИЗНИ»

Объединяющим качеством ленивого, замедленного, но одновременно – суетливого, движения всех носителей симптомов «буддийской» заразы служит блаженство, за которым легко прочитывается образ пустоты-нирваны, с юных лет занимавшей мысли поэта. Парадоксальным образом сам рассказчик-наблюдатель и его собеседник находятся как за пределами ночных бульварных колец – «Колеса Жизни»/круговорота сансары, так и в стороне от дневной столицы.

При этом Москва гипотетического будущего, очевидно, по-прежнему отделена от «буддийской» своей части (Кремль и Красная площадь) рекой/Стиксом: «Институт народов Востока помещается на Берсеневской набережной, рядом с пирамидальным Домом Правительства. Чуть подальше промышлял перевозчик, взимая три копейки за переправу и окуная по самые уключины в воду перегруженную свою ладью. Воздух на набережной Москвы-реки тягучий и мучнистый».⁵⁶ Гегелевская «дурная бесконечность»,⁵⁷ подобно не имеющему начала и конца движению распевочной квинты, царит в центре столицы; а за его пределами Мандельштам поместил по соседству «пробуждающийся Восток» и прижизненную усыпальницу новых «бессмертных» – печально знаменитый «Дом на набережной».

Образы, населяющие «дневной» мир Москвы, своей многокрасочностью и разнообразием движения контрастны статичным «ночным» (как их глагольные формы – форме «буддийского» именительного падежа). Хотя, если присмотреться, они также содержат в себе угрозу несчастья или смерти. Зажигательная пляска ножек цыганочки – воплощенная недолговечность спички. Ручной медведь, меньшевик «самой природы» – к 1931 г. уже исчезнувшая с улиц Москвы особь; немаловажно также и то, что медведь, как в европейской, так и в русской народной традиции, часто олицетворяет вероломство. Столичные воробьи равно смертоносны: в Москве даже в конце XX в. бытовало старинное поверье – если в комнату через открытое окно залетит воробей, в доме следует ждать смерти.⁵⁸ «Смертельно» амбивалентны в стихотворении и черноморская (беспозвоночная и ядовитая!) медуза, и опасные весенние сквозняки, и почта с телеграфом («ночные гости» из НКВД приходили под видом почтальонов, принесших телеграмму).

«Фрагментарная» живопись композиции стихотворения напоминает концентрическую сегментность буддийской танки – «бесконечное» колесо жизни и смерти. Долгожданная свежесть и холод звуковых, зри-

56 Путешествие в Армению // Т. 3. С. 184.

57 О природе слова // Т. 1. С. 218.

58 См. также о прямой связи этого образа с процессом бальзамирования: *Черашня*. Тема мавзолея. С. 39.

тельных и тактильных ощущений не спасают героя от ожидания увечья или смерти, от «жуликоватости» современности. Развязка стихотворения не приносит и читателю долгожданного катарсиса, оно как бы обрывается, не достигнув логического финала...

«ТИБЕТСКИЙ» МАВЗОЛЕЙ

На протяжении 1930-х гг. образ «буддийской» Москвы Мандельштама сначала детализируется, а с течением времени сужается до размеров Красной площади – центра нового Срединного царства, и Мавзолея – кульминационного центра главного «идеологического» кладбища страны: «На Красной площади всего круглей земля / И скат ее твердеет добровольный» («Да, я лежу в земле, губами шевеля...», 1935). В 1930 г. состоялся перенос тела Ленина из «деревянного ларя» («1 января 1924») в постоянное каменное здание. Строитель усыпальницы А.В. Щусев, знаток мировой культовой архитектуры, выбрал лаконичную форму невысокой усеченной пирамиды: именно она стала результатом усилий нескольких лет. А поэтом в стихах 1930-х гг. на Красной площади было создано идеальное «тибетское» сооружение, поскольку образ Ленина – сына времени, не оставлявший поэзию Мандельштама с 1917 г., к началу 1930-х гг. приобретает откровенно «буддийское» качество.

Можно указать на несколько возможных собственно-буддийских источников мандельштамовского образа «перегоревшего»⁵⁹ и незахороненного Ленина: статью «Кость Будды – яблоко раздора» 1903 г. из популярного петербургского журнала, посвященную спору между монашьями Киото и Нагои о праве обладания костью, предположительно принадлежавшей Будде Сакьямуни;⁶⁰ сведения устной традиции о привезенной в 1902-03 гг. А.-Л. Доржиевым из Тибета в калмыцкие степи другой кости Учителя (Мандельштам позднее мог узнать об этом от М. Волошина, на которого Хамбо-Лама Доржиев произвел сильное впечатление парижской осенью 1902 г.⁶¹); неоднократно приводившийся Л.Н. Гумилевым (чья историческая эрудиция в окружении Мандельштама 1930-х гг. уже была известна⁶²) в различных трудах эпизод из жизни китайского двора 819 г., когда в столицу была привезена реликвия – кость пальца Будды;⁶³ и т.д.

В стихотворении «Полночь в Москве...» лирический герой подтверждает сложившуюся задолго до 1931 г. двойственность отношения поэта к

59 См.: Прибой у гроба // Т. 2. С. 407.

60 См.: Всемирный вестник. 1903. № 1. С. 215.

61 См.: Демин Е., Купченко В. В Забайкалье – через Париж. Байкал. 1989. № 2. С. 143-144; J. Snelling, *Buddhism in Russia: The Story of Agvan Dorzhiev, Lhasa's Emissary to the Tsar*. Shaftesbury (Shaftesbury, Dorset-Rockport, MA-Brisbane, Queensland, 1993), pp. 100-101.

62 См.: Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 321, 327.

63 См., напр.: Гумилев Л.Н. Поиски вымышленного царства. М., 1994. С. 127.

современности страны. Если в разгар гражданской войны Мандельштам грозит временщикам России самым страшным еврейским проклятием – бездетностью («Где ночь бросает якоря...», 1920), то в 1924 г. осуществившаяся «страшная месть» уже не радует его, он скорбит вместе с народом об ушедшем без наследника сыне века: «И мертвый – он самый живой, омытый жизнью, жизнью остудивший свой воспаленный лоб».⁶⁴ Теперь этот образ, «окостеневающий» на глазах, нуждается в защите поэта.⁶⁵ Заявленное еще в стихотворении «1 января 1924», неприятие сталинской действительности сочетается в 1931 г. со сложным, часто мучительным (по многим причинам), но в целом положительным отношением к современности неосуществленной ленинской мечты: «Пора вам знать, я тоже современник, / Я человек эпохи Москвошвея, – / Смотрите, как на мне топорщится пиджак, / Как я ступать и говорить умею!».⁶⁶

Эта двойственность приводит поэта от иронии и самоиронии первой части стихотворения – к сарказму второй, а его героя – назад на Красную площадь, где содержится «пеньковая» душа эпохи: «...но разве / Она у нас постыдно прижилась, / Как сморщенный зверек в тибетском храме: / Почешется и в цинковую ванну. / – Изобрази еще нам, Марь Иванна...». Устойчивый фольклорный образ пеньковой веревки – неволи, тюрьмы и неизбежной смерти, – наполнен также содержанием унижения подневольного труда, потери человеческого облика, что многозначно связано с добыванием «хлеба насущного» самим Мандельштамом 1920-х гг.⁶⁷ Насильственно вырванный из времени зверек (сын «века-зверя» 1924 г.?) кажется полной противоположностью монументальным изображениям Ленина. Но обе посмертные ипостаси того, кто некогда был живым человеком, у Мандельштама обладают признаками деградации. Человек, лишившийся божественного дара речи – средства выражения мысли и воли, неминуемо подвергается «подлому превращению», опускается по «инволюционной» лестнице до состояния либо обезьяны,⁶⁸ либо мифического истукана.⁶⁹

64 Прибой у гроба // Т. 2. С. 407.

65 Ср.: «“Не сравнивай – живущий несравним” – защита человека, которого тогда превращали в механического исполнителя воли “высшего разума” и гения». – Мандельштам Н. Комментарий к стихам 1930-1937 // *Ее же*. Книга третья. Paris, 1987. С. 237.

66 См.: «Это пошло от фигуры на памятниках с протянутой рукой и невероятно поднявшимся вслед за рукой пиджаком». – Там же. С. 224.

67 Ср. с его переводом (1921) стихотворения Т. Табидзе «Бирнамский лес»: «А на виселице построен / Полоумный воздушный храм...»; «Коломбина... Кашель чахоточной пери... / И свистящий ноябрь запечатал двери». – Т. 2. С. 103; а также стихотворения М. Бартеля «Тюремные братья, в весенние дни...»: «И за толстой стеною (в клетке зверька), / Возится с цепью сосед...» – Т. 2. С. 169.

68 Египетская марка // Т. 2. С. 483.

69 Четвертая проза // Т. 3. С. 179.

Незадолго до создания цикла московских стихов, в рецензии на фильм «Кукла с миллионами» (1929), поэт уже использовал образ обезьяны,⁷⁰ подчеркнув и его уничижительную форму женского рода: «В Париже умирала старуха-миллионерша. На кардинальской четырехспальной кровати пригорюнилась обезьянка, символ дряхлеющего мира».⁷¹ Возможно, что и имя – «Марь Иванна», которой приходится изображать что-то или кого-то по требованию толпы, – было присвоено бесполому зверьку благодаря престарелой героине фильма.

Был у Марь Ивановны, по-видимому, и прототип из реальной жизни. В довоенные годы в криминальном мире уже существовала определенная категория молодых женщин – подручных уголовников, – не только держательниц притонов или сбытчиц краденого, но и т.н. «кукол». Они заманивали «клиентов», обычно – подвыпивших посетителей ресторанов, в укромное место под предлогом оказания им сексуальных услуг. Их хозяева и сообщники затем раздевали и грабили ничего не подозревающего человека. Женщины назывались одним именем с разными вариациями: Маруся – Маруха – Марьяна – Марьяванна.

На буддийских же иконах-танках обезьяна, скачущая с ветки на ветку, – это символ третьей ниданы (12 нидан – 12 элементов Колеса жизни), посвященной случайному всплеску непросветленного сознания, которое, чтобы твердо стать на путь прозрения, должно подчиниться строгой дисциплине учения и самоконтролю. (Возможно, что этот аспект образа Ленина и был затем развит Мандельштамом в стихах 1936 г. о кумире). Кроме того, в соответствии с каноническими легендами-джатаками, сам Будда Сакьямуни многократно возвращался к существованию в облике обезьяны.

Интересно также отметить, что в кремлевском кабинете Ленина на письменном столе стояла статуэтка, на заре нэпа подаренная ему А. Хаммером: обезьяна с черепом в руках, сидящая на стопке книг Ч. Дарвина. Эту статуэтку можно видеть на распространенных в начале 1920-х гг. фотографиях, сделанных П. Оцупом после того, как Ленин вновь появился в своем кабинете после покушения. Обезьяна и череп – многозначные символы, традиционные не только для различных ветвей теософии и других «экстранаучных» учений начала XX в., но и для масонских лож.⁷² Так, в 1314 г. череп казненного Якова де Моле, верховного магистра ордена

70 О расшифровке Н.Я. Мандельштам образа обезьяны-«Марь Ивановны» как спутницы бродячих гадалок см.: *Гаспаров М.Л. Примечания // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 781.*

71 *Магазин дешевых кукол // Т. 2. С. 503.*

72 О масонских аллегориях Мандельштама см.: *Багратион-Мухранели И.Л. О некоторых источниках исторической концепции «Египетской марки»: Мандельштам, Толстой и масонство // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные Мандельштамовские чтения. Воронеж, 1995. С. 84-102.*

тамплиеров (он остался в истории благодаря своему пророческому дару), вместе с идолом Бафометом нашел пристанище в Шотландии. Эта легенда, возможно, проливает дополнительный свет на присутствие в стихах Мандельштама как шотландского пледа, так и Марь Ивановны – кумира из будущих стихов.

«Тибетское происхождение» зверька Марь Ивановны позволяет также предполагать и другой буддийский прототип; такое разительное сходство не могло пройти мимо внимания Мандельштама, как бы фрагментарно ни было его знание северной ветви буддизма. Это Цзонхава (1357-1419) – выдающийся религиозный деятель и реформатор средневекового Тибета, основатель «желтошапочной школы» Гелугпа. Институт Далай-лам, религиозных и государственных лидеров Тибета, также ведет свое начало от времени его реформ. Цзонхава заслужил от современников и последователей статус Будды Знания. «...Цзонхава произвел в Тибете украшение статуй; ввел новую иконографию... воссоздал общие правила жизни в монастырях, соблюдение монахами обета безбрачия, заведя изучение буддийской философии по трудам позднейших буддистов Индии...».⁷³ «Цзонхаба не впадает в историю вопроса, его изложение категорично и не допускает сомнений и размышлений о том, что когда-то все было не так. Свое толкование он преподносит как единственную и конечную истину, как постулат веры».⁷⁴

После смерти Цзонхавы его тело не было сожжено в соответствии с традицией. Останки «Большеносого Учителя» были мумифицированы и стали одной из ценнейших реликвий тибетских паломников: «Тело его хранится в особом субургане, находящемся в специальном здании в Галдане. Дух Цзонхавы, по поверью ламаитов, переселился в страну Тушита, и он явится 11-м будущим Буддой».⁷⁵

Одним из первых европейских исследователей, кто дал развернутый, не только биографический, но и психологический портрет тибетского реформатора, был Г.Ц. Цыбиков, в 1913 г. опубликовавший свой перевод одного из основополагающих трудов Цзонхавы с обширным предисловием. Это произошло незадолго до революции 1917 г. и радикальных изменений, принесенных ею в жизнь бывшей Российской империи, так что найти исторические параллели в биографиях двух «явленных богочеловеков» поэт мог без особых усилий. Мандельштам, в 1910-е гг. бывший студентом С.-Петербургского университета, знакомый с востоковедением и основными идеологемами буддизма, вероятно, имел определенное представление о личности Цзонхавы. Получить эту информацию поэт мог даже не из работы самого Цыбикова, а на публичных буддологичес-

73 Цыбиков Г.Ц. Цзонхава и его сочинение «Лам-рим Чэн-по». – *Его же. Избранные труды* в 2-х тт. Новосибирск, 1981. Т. 2. С. 69.

74 Герасимова. Тибетский канон пропорций. С. 52.

75 Цыбиков. Цзонхава и его сочинение. С. 64.

ких лекциях Императорского Географического общества, собиравших полные залы, или из других устных и письменных источников.⁷⁶

Образ незахороненного Ленина, начав свое развитие в виде ужасного гоголевского Вия «Четвертой прозы» (1930), в 1931 г. продолжил существование в стихах поэта потерявшим свой (уже не только человеческий, но и мужской) первоначальный облик сморщенным зверьком «в тибетском храме» на Красной площади. Несмотря на характерную для Мандельштама образную синтетичность (в частности, древнеегипетская пирамида и связанные с ней образы⁷⁷ занимали чрезвычайно важное место в архитектурной «генеалогии» его Красной площади⁷⁸), для описания советского мавзолея поэт и впоследствии, в стихотворении 1936 г. «Внутри горы бездействует кумир...», выберет исторически и этнографически точные детали именно буддийских реалий.

НЕСКОЛЬКО ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫХ СЛОВ

В начале 1930-х гг. формирование мандельштамовской «буддийской» концепции еще не было завершено, но даже на примере одного образа – Москвы как «новой» буддийской столицы, – можно сделать определенные выводы.

Буддийский контекст – не случайные аллюзии некоторых произведений Мандельштама, буддийские образы, мотивы, а также их прототипы, в его творчестве имеют глубокие корни;

являясь органической частью особого метафорического мира поэзии Мандельштама, буддийские аллюзии, в сложном переплетении каждого конкретного образа поэта, составляют нерасторжимое целое с другими поэтическими аллюзиями;

буддизм присутствует в произведениях Мандельштама не только как реальное религиозно-философское учение, но скорее как его культурологический и историософский «двойник» – «западнический буддизм», а более всего – как созданная поэтом синтетическая категория;

буддийские мотивы и образы поэта свидетельствуют не только об искреннем интересе Мандельштама к проблемам сознания, но также о достаточно глубоком знании как литературы о буддизме в целом, так и широкого спектра явлений культуры Востока;

в начале 1930-х гг. доминировавший у Мандельштама в предыдущее десятилетие негативно-иронический образ буддизма постепенно сменя-

76 Г.Ц. Цыбиков, выпускник Восточного отделения С.-Петербургского университета, один из первых европейских исследователей, проникших в Лхасу, после своего доклада-отчета на заседании Географического общества (1903) стал «ходячей» сенсацией Петербурга начала XX в.

77 См.: *Черашняя*. Тема мавзолея. С. 36-48.

78 См., напр.: «Жак родился и умер!» // Т. 2. С. 443-446.

ется концепцией единства сознания и мира – «волнующегося океана, в котором, как волны из глубины, постоянно откуда-то выкатываются элементы жизни. Эта волнующаяся поверхность представляет собою, однако, не хаос, а повинуетя строгим законам причинности... Это учение о “совместно-зависимом рождении элементов” является самым центральным пунктом всего буддийского мировоззрения»;⁷⁹

во второй половине 1930-х гг. Мандельштам близок к приятию основных положений как «азиатского», так и «западнического» буддизма, что проявилось в поэзии и прозе последних лет его жизни, – но это предмет отдельного исследования.

79 Шербатской Ф.И. Философское учение буддизма. Пг., 1919. С. 28-29.