

O.C.

Ольга Седакова

.....

СТИХИ

ПЕРЕВОДЫ

POETICA

MORALIA

Ольга Седакова

.....

POETICA

*

*

*

Электронное издание

Настоящее электронное издание предоставляется для бесплатного личного некоммерческого использования. Цитирование допускается с обязательным указанием имени автора и источника.

Электронный файл воспроизводит авторский макет печатного издания. Библиографическое описание оригинальной публикации приводится ниже в справочных целях.

Седакова Ольга Александровна

Четыре тома. Том III. Poetica

М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. 584 стр.

Третий том четырехтомного издания избранных работ Ольги Седаковой, продолжая многовековую традицию мысли поэта о поэзии, своим заглавием отсылает к классическим образцам – «Поэтике» Аристотеля или «Искусству поэзии» Горация (а в новое время – к поэтологиям Рильке, Клоделя, Элиота). Том включает тексты, посвященные поэзии, поэтике и отдельным русским поэтам. Жанры этих сочинений разнообразны, от почти формального филологического исследования до радиобеседы и короткой рецензии.

Книга открывается «Похвалой поэзии», повествование которой можно воспринимать как великолепный *Künstlerroman*, автопортрет поэта в его художническом становлении. Одну из самых интересных тем «Похвалы» составляет первая встреча с именами, доязыковой опыт младенчества. Это, самое раннее из сочинений тома, ставит многие вопросы, которые обсуждаются в позднейших эссе и исследованиях.

Второй раздел составляют эссе, включающие самые общие размышления о природе поэзии, взгляд на нее при свете философии. В работах третьего раздела обсуждаются вопросы формы и стихотворной техники; особое место среди них занимает звуковой строй стиха (поэзия при свете аналитики). В текстах последующих разделов Ольга Седакова предстает как собеседник своих предшественников и как свидетель собственной эпохи. Статьи и эссе, посвященные истории русской поэзии XIX–XX веков, образуют четвертый раздел. Пятый раздел – отступление к поэтике прозы: здесь прослеживается судьба одного сюжетного мотива в трех вариациях. Важнейшим свидетельством оказывается шестой раздел, в текстах которого свободная русская поэзия XX века осмыслена как опыт сопротивления. Последний раздел составляют очерки о современниках, русских поэтах 70-х – 90-х годов: И.Бродском, Л.Аронзон, В.Кривулине, А.Величанском, В.Лапине, Г.Айги и Е.Шварц.

© Седакова О.А., 2010

© Райхштейн А.А., оформление, 2010

Содержание

От автора · 8

I

Заметки и воспоминания
о разных стихотворениях,
а также «Похвала поэзии» · 13

II

Поэзия и антропология · 99
Поэзия и ее критик · 114
Поэзия за пределами стихотворства · 120
«В целомудренной бездне стиха».
О смысле поэтическом
и смысле доктринальном · 127
Немного о поэзии. О ее конце,
начале и продолжении · 141
Успех с человеческим лицом · 147
Кому мы больше верим:
поэту или прозаику? · 158

III

Стихотворный язык:
семантическая вертикаль слова · 169
Вокализм стиха · 177
Звук · 194
Четырехстрочный амфибрахий
или «Чудо» Бориса Пастернака
в русской поэтической традиции · 206

IV

- Поэзия, разум и мудрость:
мысль Александра Пушкина · 227
Наследство Некрасова в русской поэзии · 246
В поисках взора: Италия на пути Блока · 277
Контуры Хлебникова · 290
Шкатулка с зеркалом.
Об одном глубинном мотиве
Анны Ахматовой · 322
«Вакансия поэта»:
к поэтологии Пастернака · 349

V

- Три вариации на тему: «Посещение»
1. Притча и русский роман · 363
2. «Неудавшаяся епифания»:
два христианских романа,
«Идиот» и «Доктор Живаго» · 376
3. Маленький шедевр:
«Случай на станции Кочетовка» · 394
Lux aeterna. Заметки об И.А.Бунине · 409

VI

- «Узел жизни, в котором мы узнаны».
Русская поэзия 30–40 годов как духовный опыт · 419
Непродолженные начала русской поэзии · 429
О Николае Заболоцком · 437
Анна Баркова · 444
«И почем у нас совесть и страх»
К юбилею Анны Ахматовой · 454
«Звезда нищеты».
Арсений Александрович Тарковский · 460

VII

Кончина Бродского ·	477
Иосиф Бродский: воля к форме ·	490
Русская поэзия после Бродского.	
Вступление к «Стэнфордским лекциям» ·	504
Леонид Аронзон: поэт кульминации ·	515
Возвращение тепла.	
Памяти Виктора Кривулина ·	529
Слово Александра Величанского ·	541
Тон. Памяти Владимира Лапина ·	552
Айги: отъезд ·	558
L'antica fiamma. Елена Шварц ·	567
<i>Алфавитный указатель ·</i>	<i>580</i>

От автора

В этот том включены работы, непосредственную тему которых составляют поэзия, поэтика, поэты. Самая ранняя из них, «Похвала поэзии», написана в 1982 году, последняя – в 2010.

Вообще говоря, все, что я пишу в прозе, так или иначе посвящено поэзии, даже если это «Письма о Рембрандте» или «Словарь церковнославянских паронимов». Выбор из всего, что написано, и расположение выбранного – всегда мучительная для меня задача. Поэтому прежде всего я благодарю Анну Шмаину-Великанову и Маргариту Криммель: без их помощи я не справилась бы с составлением этого тома.

Жанры этих сочинений очень разные – от традиционного филологического исследования (о поэтике Ахматовой, о влиянии Некрасова на русскую поэзию) до эссе, университетских и публичных лекций, бесед и некрологов. Некоторые из этих текстов были опубликованы на иностранных языках прежде, чем по-русски. Все тексты пересмотрены мной для настоящего издания; во многие внесены более или менее заметные изменения.

Вот краткий путеводитель по тому. Он разбит на семь частей.

Первую часть составляет «Похвала поэзии». Это, в замысле, отдельная книга. Как отдельная книга, «Похвала» выходила во французском переводе; в настоящее время готовится к изданию в английском и итальянском. Мне хотелось бы когда-нибудь увидеть ее в отдельном издании и на русском. Здесь она вступает со всем последующим в довольно сложные отношения. В «Похвале» впервые поставлены многие темы, которые в дальнейших работах развиваются, иногда продолжают, а иногда пересматриваются, но всегда выражаются проще и точнее. Читатель, предпочитающий «взрослое» письмо раннему, может начать читать этот том сразу со второй части.

Вторая часть – самые общие размышления о поэзии, условно говоря: поэзия при свете философии.

Третья часть – обсуждение некоторых вопросов поэтики и стихотворной техники: поэзия при свете аналитики.

Четвертая часть – из истории русской поэзии, или: русская поэзия XIX – XX веков в свете ее истории (Пушкин, Некрасов, Хлебников, Ахматова, Пастернак).

Пятая часть – отступление к поэтике прозы: один сюжетный мотив в трех вариациях.

Шестая часть – поэзия в условиях идеологии: поэзия как жест сопротивления.

Седьмая часть включает очерки о русских поэтах 70-х – 90-х годов, о той эпохе, которую можно назвать: «Начиная с Бродского». Кругу «негуттенберговских» поэтов были посвящены мои курсы лекций в Висконсинском (1997) и затем в Стэнфордском (2007) университетах. Я надеюсь в дальнейшем подготовить к печати полный текст Стэнфордских лекций, из которых здесь приводятся только две первые. В дальнейших речь идет о Елене Шварц, Сергее Стратановском, Викторе Кривулине, Петре Чейгине, Лео-

ниде Губанове, Александре Величанском, Иване Жданове, Алексее Парщикове, Елизавете Мнацакановой, Геннадии Айги, Дм.Пригове, Льве Рубинштейне, Тимуре Кибирове, Маре Малановой, Михаиле Гронасе. В настоящем издании я ограничиваюсь заметками об ушедших современниках.

О.С.

Август 2009, Азаровка

.....

1.

.....

Заметки и воспоминания
о разных стихотворениях,
а также
ПОХВАЛА ПОЭЗИИ

*Позднее предисловие
(через восемь лет)*

Когда я, преодолевая большие сомнения, писала эти «заметки», мне и в голову не пришло бы, что они могут оказаться на страницах «широкой прессы». Читатель заметит в них рассуждения о зависимости стиля от адресата речи. Но зависит от адресата не только стиль письма – сам выбор повествуемых вещей и та форма, которую факты приобретают в повествовании («форма факта», как говорил Данте). Перед другим слушателем окажется не только по-другому-рассказанная, но и вообще другая жизнь. В конце века, который столько занимался отношениями «быть» и «сказывать» и «языком как домом бытия», распространяться об этом излишне.

Так вот, эта проза обращена к близкому, совсем «своему» читателю (не только к конкретному, поименованному адресату «Заметок», с которым автор в них и беседует, но вместе с ним ко всем, кто в то время в той – «второй», неофициальной – словесности мог прочесть ее), близкому душевно и умственно, то есть к такому, на понимание которого автор

полностью полагается. Внешне это выражается в свободном цитировании, в ссылках, которые предполагают, что то, о чем идет речь, нам хорошо известно, в том, что иноязычные цитаты не переводятся. Для неизвестного – то есть того, которого называют «широким», – читателя так не пишут. Для него другое досказывают и о другом умалчивают. Но, поскольку компромиссного варианта между текстом «для своих» и «текстом, отправленным в пространство», все равно не достичь, я оставляю эти заметки без изменений, как они сложились в 1982 году. И не без страха предлагаю их новому читателю, надеясь на его великодушие.

Декабрь 1990

В.А.Сайтанову

Дорогой Владимир Аркадьевич, Ваш совет написать об обстоятельствах сочинения первых стихов вначале напугал меня: во-первых, о таких интимных вещах не рассказывают; во-вторых, предысторией обладают только вещи исторические – и разве что старому Гете или автору «Фауста» не неприлично писать «Поэзию и правду» и «Роман одного романа»; и в-третьих, это дело небезопасное: таким образом можно разобрать музыкальную шкатулку, которая, быть может, сыграла бы что-нибудь еще; и, наконец, нужно быть хоть сколько-нибудь довольным собой, чтобы вообще вспоминать...

Тем не менее я написала эти заметки, без плана и замысла, путая обстоятельства с необстоятельствами, многое упуская и приплетая много лишнего.

И с благодарностью посвящаю их Вам – «другу в поколение» многих живых поэтов, «читателю в потомстве» и знатоку нашего Первого поэта.

* * *

Я сочиняла стихи сколько себя помню и раньше этого. Мама писала отцу – в Китай, кажется, – что я учусь говорить в рифму, и прибавила: «Может, будет поэтом». Читая тайком чужие письма (клянусь, я давно этого не делаю), я никогда не могла их внимательно и до конца разглядеть – что-то вроде совести отдергивало их от глаз, как третья рука, и

что-то вроде страха переставляло буквы. Так что я прочла только рифму: «Нина – мимо». В отличие от молодой мамы, я знаю, что дети часто заучивают слова в созвучиях, и к поэзии это не относится. Кроме того, я считаю преувеличенным мнение о преимущественно звуковом сознании поэта («Поэту важен токмо звон», как любят цитировать из Тредьяковского) и тактику

Что не выразить словами,
Звуком на душу навей, –

считаю тактикой хитроумного отступления. Но что я про поэзию думаю – расскажу дальше, по ходу дела.

Ирина то ли еще не родилась, то ли родилась только что. Именно несообразие реальности с ее изображением в одном из первых стихотворений, которое я помню, и создало ему успех у взрослых:

Пришла весна
И к нам во двор.
Моя сестра
Залезла на забор.

Дальше скорее руками и ногами, чем словами, показывалось, как она с забора свалилась и в яме очутилась:

О где же я?
И где мой двор?
И где моя весна?
И где мой забор?

Еще одно стихотворение дошкольных лет:

Не будя человеком,
Я думала тогда:
Зачем нам эти реки

И в них зачем вода?
Но, будя человеком,
Я думаю тогда:
Нужны нам эти реки
И в них нужна вода.

Не знаю, что имелось в виду под «не будя человеком» – кем будя? Но реки вне зависимости от воды я так же ясно представляла тогда, как теперь. Подобно тому, как в первых приведенных стихах я понимала, что повтор должен быть полным, вернее, что происшествие непременно захватывает все упомянутое – и, потеряв забор, нельзя не потерять весны. Мир нигде так не целен, как в строфической форме. Об этом пишет Елена Шварц:

Скорей свяжи сравнений цепью
Весь этот мир,
Не то растает, унесется
В глухой эфир.

Мне никогда не казалось, что от сравнений – и от поэзии вообще – что-то зависит. Наоборот, она мне представлялась вещью бесконечно зависимой и почти исчерпывающей своей зависимостью – от чего? от расположения звезд, от состояния печени, от подземного гула? не знаю. В поэзии я люблю роковое – хотя Вы, может быть, удивитесь, какие стихи мне кажутся особенно роковыми. Например:

Меж нив золотых и пажитей зеленых
Оно, синее, стелется широко,
Через его неведомые воды
Плывет рыбак...

Потому ли, что это уже небо, а не озеро; потому ли, что всего этого на свете нет и быть не может – и, тем не менее, только оно и есть; одним словом, неизвестно почему, от

этих стихов в детстве у меня начиналась настоящая истерика, хотелось что-нибудь разбить, хотя бы ближайшую посуду: я видела, как с этим сине-зелено-золотым пейзажем неведомого на нас, как хищная птица, может, как орел к Ганимеду, спускается судьба «Софокла уже, не Шекспира» (как совсем по другому поводу сказала Ахматова). Роковыми мне кажутся вполне воплощенные стихи.

Но вот что странно: все школьные годы складывая рифмы, я понятия не имела о том невыразимом содержании, которое заставляет быть поэтом. Это было чистое рифмоплетство, графомания без тени вдохновения, без отсвета обыкновенной искренности. Я никогда не сочиняла о том, что меня волновало, и даже не думала, что это можно. Слова «можно» и «нельзя» определяли для меня всё. То, что «нельзя», было отвратительно и желания не вызывало. Делая уроки, я ставила перед собой портрет Ленина. Мне не хватало надзирателя, а больше того – *автора* тех приказаний, которые я исполняю. Только автор и мог бы оценить исполнение и наградить меня своим удовлетворением. Без явной или воображаемой похвалы (в изменении, например, черт этого круглого позолоченного портрета) я не стала бы ничего делать. К этому противоестественному для поэта свойству подхалима и формалиста могу добавить еще одно: косноязычие. Я не могла построить грамматически связной фразы. Многие этого не могут, но не в такой мере. Родители, испуганные моей крайней неспособностью «выражать мысли», заставили меня пересказывать книги. Это не помогло: я стала, читая, заучивать наизусть целые абзацы и периоды и их повторять. Грамматический идиотизм процветал в промежутках. Построить свою нормальную фразу казалось мне чем-то пошлым и бессовест-

ным, будто, выговаривая и тему, и рему и все между собой увязывая в роде и числе, я ряжусь в чужое платье – и нехорошее при этом. Многие испытывают чувство неудобства перед «громкими» или ходульными словами. Для меня таким «громким словом» была связная речь вообще.

Так вот, искренности и правдоподобия в стихах допускать было «нельзя». Кто знает силу этого слова, поймет, что к нему вопросы «почему?» и «зачем?» относиться не могут. Я не хочу оправдывать своей графомании, но внутри этого заблуждения есть здравый смысл.

Мне кажется, есть такая искренность, такая правда о себе, которая, будучи оглашенной, становится клеветой на весь мир. Не для того существует говоримое и слышимое слово, чтобы что-то отражать, повторять и, тем более, разоблачать – в том числе и говорящего его. Оно – по самому звуку своему, по непредсказуемой способности значить другое и большее, чем ему собираются вручить, – хочет облачать. Вам, конечно, не нужно объяснять, что облачать – это не маскировать и не подновлять краску на гробе повапленном, не скрывать плохое несуществующее под хорошим несуществующим или мнимосуществующим. Условимся, что мы знаем, что такое облачать. А то я боюсь сделаться еще одним автором «Избранных мест», не написавшим, к тому же, своего «Ревизора».

Было, правда, одно исключение из этой примерной неискренности. Перед сном я сочиняла стихи про смерть, которые никогда не записывала и стихами не считала. Мысль о смерти пришла мне в голову лет в 7, в первом классе: это была не мысль, а дыра, не в голове и не в груди, а где-то в

животе, там располагалась эта дыра сознания, и в нее время от времени со свистом втягивалось все, и ничего не оставалось. Откуда она взялась, не знаю. Может, от общих разговоров о ядерной войне. Я понимала, что эта «мысль» как-то неприлична, и ее не высказывала. Бессмертие, о котором я краем уха слышала, не заслоняло этой дыры. Оно не обладало той силой вещественного присутствия, что «смерть», «никогда» – особенно «никогда больше». Я слышала и о «рае», и он мне казался вишневым деревом – как бы из одних примет вишневого дерева, как те реки без воды, – но и «рай» относился ко всему, что кроме смерти и что всей своей суммой не может ее перевесить. Этот многомесячный арзамасский ужас кончился как-то сам собой. Может быть, подействовало то, что бабушка, заметив беспричинные жуткие плачи сто раз на дню, позвала церковную старушку, и они с какими-то молитвами кропили меня святой водой. Наверное, изгоняли беса. Беса смертного уныния, полунощного и полуденного. Может быть, потому что каникулы кончились, и в школе было не до того. Во время же ужаса я его убавкивала, перед сном сочиняя себе то, что стихами не считалось и что меня почему-то успокаивало:

В этой холодной стране
Холодно будет.
Все позабудут тогда обо мне,
И я забуду, где люди, –

успокаивало уже тем, что оказывалось как-то выразимо. Много лет прошло, пока я узнала, что перед стихами – о чем бы они ни говорили и сколь солнечны ни были бы их слова и переключки слов, – должно быть так же страшно, как перед этой дикой колыбельной. Так же, да не так же, конечно...

Одним из первых переживаний *чужой* смертности – и быстро из него возникающим переживанием живости в необыкновенном повороте под необычайным освещением – я обязана какому-то рассказу для детей. Не берусь даже сказать, хороший ли это был рассказ. Он был о том, как умерла бабушка какого-то мальчика и он, дерзивший ей и дувшийся на нее при жизни, вдруг понял, что он потерял. Но дело не в этом. Дело в том, что он глядит на ее записку – она так и не научилась писать нужное число палочек в букве «Ш». Вот почему лились слезы. Теперешними словами я могу приблизительно описать, о чем они лились: о том, что есть такая точка, с которой *все* хорошо: не просто хорошо, а восхищает – чем? своим еще – существованием перед тем, неустрашимо предстоящим, ужасом его отсутствия. Сила этой точки меня убивала: она, как копье, поражала какой-то центр, от которого, видимо, зависит, можем ли мы жить «как люди» или нет: т. е. делать уроки, отвечать на заданный тебе вопрос, глотать чай. Это действие она производила безошибочно, в какое бы время ни приходила на ум – от многократности ее удар не слабел.

Но не только в неожиданном открытии этой точки, лишаящей дееспособности, было дело. Дело было еще в том, что *живое* и *несовершенное* увязались для меня в неразрешимое единство. Умереть – уже никогда не быть несовершенным, скажем, в начертании буквы «Ш». Само по себе усовершенствование, становящееся невозможным, здесь дело десятое. Главное: острейшей любви требует именно несовершенство, и любви не снисходительной, а самоустыжающей – хотя бы за то, что ты это несовершенство различаешь. Таким образом, места для другого отношения не остается, потому что, как известно, совершенных вещей на земле нет. Превосходящие себя вещи есть, а совершенных

нет. Так-то. Вот почему, в частности, я люблю литературное творчество. В настоящем можно ничего не заметить, а прочитав нужный рассказ, мы навеки различим то, что различил его автор, – а если постараемся, то различим и больше.

Итак, я сочиняла вирши и тут же показывала. Конец стихотворения должен был совпадать с одобрением слушателей. Я и теперь не думаю, что это плохо. У Честертона есть милая догадка о том, что тщеславие ближе к смирению, чем умная скромность. И конечно: ведь оно беззащитней. Главным свойством стихов я считала то, что они пишутся на другом языке (я записывала их иногда латиницей, когда ничего иноязычного, кроме алфавита, не знала, – например, так:

Rusalki.
Svetit luna.
Ночка темна.
Bliki vody na reke.
Тучки plyvut.
Zvozdy pojut.
Роща stoit vdaleke).

Чем непонятнее – тем больше мне нравилось. Например:

И от смертных восхитит бессмертного
Аполлон на Олимп торжествующий.

Здесь я не понимала ни одного слова и потому особенно твердо помнила. Кроме этого стихотворения Дельвига, до школы я помнила и декламировала гостям «Надо мной пела матушка», «Как ныне сбирается вещий Олег», слова песни «По долинам и по взгорьям», выученные с бабушкой «из численника» (т.е. отрывного календаря), какое-то стихотворение, из которого теперь помню одну строфу:

Господи, помилуй
Горемык-сирот,
Дай им радость-силу,
Будь ты им в оплот! –

и много похожих из программы церковноприходской школы, которые мне сказала бабушка.

Ты не гнула гордой выи
В роковой твоей судьбе.
Разве пасынки России
Не поклонятся тебе?

Славянизмы особенно восхищали. Это была именно та почти-понятность, которой должен был отличаться язык поэзии. Значит, нужно было выбирать слова, которых никогда не говорят в жизни, во-первых; во-вторых, нужно писать похоже на какие-нибудь уже написанные стихи, потому что только это и есть стихи – и чем похожей у меня получалось, тем больше вызывало гордости. Например, совсем как у Жуковского:

Прекрасна равнина, цветами полна.
Живет и дышит и трепещет она, –

(особенно, конечно, я гордилась своим «дышит»: старинное ударение!). В-третьих, соблюдать размер и рифму. Вот и все мои творческие задачи в 7 – 14 лет. Ну, конечно, стихи должны были быть про что-нибудь умное.

Размер соблюдать было нетрудно. Разностопный ямб я считала следствием того, что Крылову медведь на ухо наступил. Всякий оригинальный поворот, по моему впечатлению, происходил из неумелости его автора. Что отчасти справедливо. Я и теперь думаю, что, если бы Некрасов был талантлив к пушкинской культуре стиха, как Лермон-

тов (а мы знаем по его дебюту, как тут дело обстояло), он не нашел бы своей необыкновенной лирической формы. «Борьба с автоматизмом приема» из теории формалистов часто имеет реальное содержание: «голь на выдумки хитра». Представления об «автоматизме», «банальности», «устарелости» возникают во внешнем взгляде на литературу, исключающем не только оценки и мнения, но вместе с ними и ценности. Для этого нужно уравнивать первое (ценностное) и вторичное, десятичное явление одного, так сказать, приема, который в своем первом и реальном явлении вовсе не прием и внутри себя «автоматизироваться» не может – как бы ни эксплуатировали его пустое подобие современники, последователи и сам его автор. Тем не менее, перед добросовестным эпигоном всегда стоит первое, волнующее явление того блистательного – и только единожды побеждающего – оружия, которое он хочет применить еще раз, надеясь именно на его «вечность» или не-автоматизируемость.

А тем временем детство, не оставившее следа в этой старательной эпигонской галиматье, все состояло из глубокой и таинственной поэзии. С некоторых пор поэтический взгляд стали отождествлять с взглядом ребенка: Рильке, Хлебников, Пастернак, и не они одни, этому способствовали. Это отождествление во многих случаях несправедливо. В поэтичности Пушкина, например, нет ничего общего с углом зрения ребенка. У многих великих лириков угол зрения – юность. «Детские» поэты обычно сложнее для читателя – именно потому, что проще: они выбирают самый краткий путь выражения некоторых вещей, самый прямой, не удлинённый позднейшими условиями – из А в В можно попасть только через С, которое в стороне. По-

чему? потому что иначе автобус не ходит. От предмета к предмету (метафора) можно попасть только таким путем, каким привык ходить наш ум. Так же – от предпосылки к выводу и т. п.

Правда, те вещи, о которых они («детские» поэты) самым прямым образом говорят, относятся не то к вечно забытым, не то к вечно невнятным, не то к непроезжим для автобуса. Но ведь А и Б искусства расположены в воздухе, и пути его – воздушные пути: по ним рекомендуется летать. «Детские» поэты также метафизичнее; вернее, их интересует по большей части «природа вещей» (а любовная лирика и вообще герой с биографией им мало доступны).

«Природой вещей» и занято детство, оно приноравливает имена к вещам и должно как-то справиться с многообразием единого и тягой каждой мелочи занять место этого единого. И когда плавающее и необъятное, слабое и огромное, как облако цветочной пыли, явление вдруг складывает крылья, как бабочка, и садится, становясь, например, «сундуком» или «зимой», – и оставляет за собой возможность раскрыть совсем другие крылья, чем только что сложило, и улететь и назваться иначе или вообще никак, – этот момент вызывает восторг, какого уже никогда не доставит торжество добра над злом, скажем. Это исключительно познавательная этика, если только за «познанием» мы сохраним значение приобщения к какому-то единственному, животворящему, чудесному смыслу; к тому же с условием, что приобщение это спускается сверху, дарится, а не добывается силой. Может быть, с этих лет количество прошлого только убывает: тогда-то было явно, что с нами уже было *всё* (хотя бы потому, что всякая малость неоспоримо относилась ко *всему*), и это «было» ничем не отличалось от

«будет» – как и должно быть с настоящим прошлым. Это, вероятно, года в три-четыре.

Я не хочу этими рассказами поддержать сентиментальный культ детства, созданный взрослой скукой. Взрослым быть еще интереснее, а преображенная естественность дороже и плодотворнее натуральной. Не ребенок был блаженный Августин, и не дети принимали мученичество, и не дети написали сонаты Бетховена. Деяние или создание, все равно – *Der Weg von der Innigkeit zur Grösse geht durch das Opfer*¹. А ребенку нечего принести в жертву, у него все блаженно чужое. Что же будет «своим»? Ах, ничего хорошего. Только невозможная собственными силами возможность отказаться от этого «своего», потому что оно все-таки страшнее, чем страх от него отказаться. О чем-то похожем пишет В.Аксюциц в своем толковании грехопадения, но он оптимистичнее меня.

Но вернемся к началу, к этому блаженно чужому, к подарку, за который еще держатся. Та самая квази-бабочка, про которую я говорила, потом явится снова – и какое-нибудь изречение, прочитанное впервые и как будто во второй раз, будет явно кроватью с красным одеялом в глубине комнаты; крылья какой-нибудь встречи раскроет сундук в темном коридоре, над которым нафталином и снегом пахнут шубы; в образе музыкальной фразы явится вишня в дачном окне. Старые знакомые, они и не называют себя, не вытягивают всей своей данности за ниточку одного признака, как у М.Пруста, – они ведь и тогда были не вполне

¹ Путь от внутреннего к великому лежит через жертву (нем.). Эпиграф к стихотворению Р.М.Рильке.

собой. Были тяжелыми, как одеяло, слезами в горле, или мелькающим столпом золотой пыли в груди, или «свистом тоски, которая не с меня началась», как сказал Пастернак. Они были не перед глазами, а за спиной. Или: вместо меня.

Чтобы не тешиться иллюзией ангельского или адамического состояния детской души, спросим себя: было ли в ней место другому человеку? Этот мир был не безлюден. Нет, только люди представляли собой нечто другое, чем позже. Они были как бы прямой речью всего остального, нечеловеческого. Когда комната, собрав все силы, обращалась ко мне так, чтобы я ее уже непременно поняла, – это было бабушкой; река и деревья говорили мамой; все далекое в окне было отец (я называю приблизительно и неполно). Присутствие и отсутствие этих «слов» было не так уж окончательно. Как мы не можем вполне отчетливо разделить сообщенное нам собеседником на его прямую речь и на – не только изменчивую мимику, но и неизменные черты лица, рост и т. д. Потому что главное сообщение – это он сам (она сама). И вот такое он сам – оно само – она сама младенчества могло говорить с нами или присутствовать молча – но удалиться и покинуть нас оно не могло.

Ю.Н.Тынянов говорит, что Пастернак – показательно «детский поэт» – дает нам связь вещей, которой у нас до того не было. Была она, уверяю. Связей было сколько угодно, пока еще ничего толком не развязано, и «оно само», нечто целое, явно господствует над всеми раздельными вещами, каждая из которых – только мгновенное сужение этого целого, сгущение и втискивание всеприсутствующего и всеисполняющего в горящий куст облика какой-нибудь вещи.

Это чудо не удивит ребенка. Никакое оборотничество его не удивит, в том числе оборотничество «всего» в «одно из». И наоборот. В сравнении и метафоре не только два их очевидных члена: важнее этих двух – третье, общая стихия их родственности. То есть то самое целое, реальность которого выявляется в самых чудесных метаморфозах. Об этом целом главным образом и говорит всякое сравнение –

Переключка парохода
С пароходом вдалеке, –

а не об уточнении одного неизвестного через другое, не более известное.

И поскольку это общее, это он – она – оно было радо нам и ради нас, к нашему приходу прекрасно, все его повороты и слова были прекрасны и мало друг от друга отличались, сходясь в красоте.

Кроме привычных слов – родных и няни, – были еще таинственные люди, дети. Они больше похожи на «другого человека». В младенчестве все они казались мне значительней, интересней и прекрасней меня – потому что они исчезали, у них была тайна. К этой тайне относились их дома, их еда, их одежда – а у меня такой тайны не было, и я всегда была к собственным услугам. Меня от меня не уводили няни и бабушки, не звали из окон. В чужом был иной мир, лучший, чем этот, как всякий иной мир. Овладеть его тайной мне и в голову не приходило, я любила эту тайну как тайну. Каждый из этих незнакомцев имел возможность превратиться в «демона милого», в сокровище – «и ключ доверен только мне». Вот один, может быть, первый такой демон милый: девочка Оксана на поляне в Валентиновке. Нам третий год, мы еще плохо говорим и общаемся другими способами. У нее каштановые локоны (красота тем бо-

лее влекущая, что у меня голова обрита наголо) и черные глаза. Отсутствие всего нечерного в их цвете можно сравнить только с пантерой (напоминаю о третьем члене сравнения). И эта совершенная чернота сияет. Такими мне представляются глаза Рахили. Наверное, мы встречались все лето на поляне, но я это помню как единственную встречу. Недолгую и оборванную теми, кто ее уводил. Конечно, она не огорчалась разлуке – что ей в ее совершенстве разлука со мной? Я редела, как зарезанная. И навсегда запомнила красоту покидающей и уже отвернувшейся – как известная фигура (весна?) на помпейских фресках. Она не может не уходить и не быть обреченной здесь, где все не выносит ее смелости. Она уходит отсюда как вполне воплощенное, как вечное из не вечного, и внушает печаль и о вечном, и о не вечном, и обо всем на свете. Но нет ничего слаще этой печали, это как «да», произносимое с жестом отрицания.

Смелость красоты той неведомой Оксаны теперь кажется мне отброшенной вперед тенью другой встретившейся мне смелости – поэтической смелости Елены Шварц. И еще одно я тогда (то есть теперь, оказываясь в уме тогда) поняла: что влюбленность сама мечтает о непреодолимых препятствиях, внутри себя вынашивает все внешние невозможности – всех уводящих нянь, всю безответность своей дамы, верного супруга и злобного карлика (как это показывает история Тристана и Изольды). Это бесконечно целенаправленное движение цели достигнуть не хочет. Впрочем, мне это и теперь не намного легче разъяснить, чем тогда. Это – пересказывая сравнение Леонида Аронзона – бабочка, несущая сама перед собой свою свечу. По некоторым вещам можно понять, что все несколько «не отсю-

да», по влюбленности – что всё очень не вполне «здесь» и направлено в «не-сюда».

Оксана заняла здесь как-то слишком много места. Не меньше его нужно бы для разных вещей и вещей, песочниц, фонарей, половиц и особенно санок – когда, укутав и увязав, везут от трамвая к дому, и у кого голос грубый – у того след большой, снег пылит, темнота поскрипывает, все то снится, то улыбается...

Кажется, что детство, как сновидения, и, когда-то, видения – предмет значительный независимо от того, как его рассказывать. Но это привычная ошибка. Таких предметов вообще нет. И если вам кажется, что ваше волнение при простом упоминании чего-то для вас важного должны разделить все – будьте уверены: они скучают и томятся тем, что обязаны и неспособны разделить это интимное волнение. Поэтому разные вещи и происшествия, один список которых кажется мне глубокой и замысловатой поэмой, я оставляю за сценой: пусть они себе там живут, дружат и сверкают и на меня не обижаются – Бог даст, когда-нибудь еще увидимся. Когда придумаю, как их рассказать.

Кроме поэзии вещей и людей, которая щедрой мерой, как снег, осыпает в детстве – и многим потом вспоминается как милая неправильность, как речь, украшенная своей искалеченностью в первом лепете, как прелестно искажающий *настоящее*, непоэтичное положение вещей туман, – мне досталось довольно редкое счастье слышать поэзию языка. Таким поэтичным русским языком говорила бабушка. Прозаичного она вообще не знала. Бездну потягушек, колыбельных, прибауток и присловий на такие случаи жизни, которых, кажется, и предусмотреть нельзя, она

выговаривала низким, удивленным и неустоящим голосом («голосище у меня здоровый», говорила она): что кот урчит, знаешь?

Курлы мурлы
Вилы грабли
Сток метали
Со стога упали
Опять подгребади
Курлы мурлы.

Но дело не в этих готовых полупесенках. Я не сомневалась, что она сама их придумывала на ходу, она ничего не говорила хуже этих обкатанных столетней памятью приговорок. И не редкие ее словечки я люблю. От мертвоватого «литературного» языка (эти кавычки должны отгородить от укори́зны настоящий литературный язык, который может быть живее всякого просторечия и диалекта; в кавычках же – тот примерно литературный язык, который предстоит сознанию редактора) не это отличало ее речь и всякую речь, которую я люблю. Что толку во всяких «сверках» и «курнях», если в соединении слов нет умного напряжения и озарения, как это бывает в «красной речи» простонародья и великого поэта.

За «литературным» языком, похожим на правила игры с отсутствующим предметом, стоит невнимание к реальности. Одно из главных правил этого языка – что *молчать не о чем*, что нет вещей, к которым нельзя что-нибудь «употребить». За бабушкиной речью было приглядывание, прислушивание, нащупывание, привычка думать и покумекивать по всякому случаю – и привычка молчать, когда говорить нечего (а «литературный» язык весь и разрастается на тех местах, где говорить нечего). Это были не слова, а имена вещей. Единственные, как имя, и как имя (в

так называемом мифологическом сознании) трудно выпытываемое у вещей, но уж зато овладевающие ими – хотя бы для того, чтобы с ними играть, умыть их и очистить, как посуду в конце «Федорина горя».

Вот бабушка перебирает крупу в саду на столе и грозит ветру, который все у нее сдувает:

- У, безрукий!
- Почему безрукий?
- Летит лбом, не глядя.

Говорила она как бы поневоле – и получалась невольная оригинальность. Не та, что выстраивается вторым этажом над осознанной и сразу же спрятанной банальностью первых пришедших на ум слов, а оригинальность прямой речи, оригинальность самого дословесного мира, в котором смешно подозревать что-нибудь банальное.

* * *

Что такое поэзия, я вспомнила уже в конце школы. Мне прочитали стихи моей сверстницы-девятиклассницы:

Я приду на свадьбу в черном,
Черт вам будет женихом.

.....
.....(не помню)

Разобью об стол бутылку:
сладко видеть, как течет.
Мне, быть может, та же сила
Завтра череп рассечет.

Боюсь, с этой безымянной для меня девочкой так все и случилось. Некоторые слова даром не говорят. Вот это я и вспомнила про поэзию. Поэзия занимается «другим», от этого я не откажусь, но ее «другое», в отличие от известного мне «другого» эпигонства, обладает той же страстью

реальности, что и так называемая жизнь, – и большей: *Stark ist dein Leben, doch dein Lied ist stärker*¹. Об этом легко забыть, считая поэзией стихи прошлого века, спрятавшие свой обвораживающий смысл сильного поступка за уже полупонятной формой. И стихи из периодики 60-х годов, которые никогда такого смысла не имели. «Сладко видеть, как течет» потрясло меня больше всех признаний всех известных мне тогда поэтов (их, правда, и не много было). То, что следовало из этой строки, было еще впереди, будет со мной или при мне. Ответ на вызовы Пушкина или Баратынского уже прошел.

Почему обязательно вызов, почему не «примиряющий елей»? Потому что, как я надеюсь сообщить где-нибудь в другом месте, «примиряющий елей» поэзии, доступная ей вечерняя песня, благодарное согласие или благословение – только виды общего смысла вызова. Во-первых, люди так устроили свою человеческую жизнь, что ничего подобного поэтическому высказыванию в ней возникать не должно: таковы правила общежития, воспитания и т. п. Но не это главное. Лирического поэта недаром окружает трагический или страдальческий ореол, недаром мысль о поэте внушает образ ранней и роковой гибели. Никакой предрассудок не без оснований, особенно общепринятый. Кого еще такой ореол окружает? «великого человека», героя. Лирика – как я тоже надеюсь где-нибудь подробнее, если не доказательней изложить – в сущности своей героина. Герой же без страдальческого ореола инстинктивно отталкивает нас: он начинает напоминать палача или тирана.

Оставь герою сердце; что же
Он будет без него? Тиран!

¹ Сильна твоя жизнь, но твоя песня сильнее (нем.). Р.М.Рильке.

О сердце ли шла речь (т. е. о доброте) в пленившем Пушкина эпизоде «Наполеон среди чумных»? О, больше, чем о сердце: о том же, что в эпизоде с торгующей собой Клеопатрой. «И, быть может, игра роковая». И, быть может, надежда показать небесам, что есть среди людей такой человек, который не так собой дорожит, чтобы отказаться принять вечный вызов небес: есть ли у вас такой человек? (т. е. именно так дорожит, чтобы принять). Какой же, собственно, человек? Свободный. А что будет из этой свободы? «То и будет, что нас не будет», как хотел Пушкин поставить эпиграфом к «Повестям Белкина». За этим, на первый взгляд, инстинктом самоубийства есть другое значение – которого я, впрочем, никому не навязываю: *Anima humana naturaliter christiana est*¹. Есть надежда бросить себя ради замысла о себе, надежда на то, что любимейшая часть твоего существа, его смысл и оправданность в чистом образе явятся, когда освободится не только от «худших частей», но от всего тебя; что явиться она может только так; что ей дорого твое прощальное приветствие; что во всем этом есть любовь. Для *naturaliter* и этого довольно. Поэзия же в редчайших случаях переступает пределы этого, еще в глубине других поводов живущего *naturaliter*.

Кажется, часы искусства время от времени доходят до «Четвертой эклоги» – и там останавливаются. Другое его состояние, по нашим привычкам, мы называем «уже не искусством», «больше чем искусством». (Пройдя некоторый филологический искус, я знаю, что речь идет об одной известной исторической форме искусства. Но такое сознание ничего не преодолевает, это мнимое возвышение над историей. Как и любая техника отстранения. Изучив, на-

¹ Душа человеческая по природе христианка (лат.). Тертуллиан.

пример, историю костюма и осознав собственное платье как историческую форму, тем не менее, не переменишь его на пеплос или фижмы. Конечно, сравнение это слишком поверхностно – но таким же маскарадом будет взяться за какую-нибудь форму канонического искусства. Рядиться никому не запрещено, тем более, стилизовать ту же тунику, но в историческом искренне нам принадлежит только внутренняя неудовлетворенность его своей формой, заложника вечности – своим пленом.)

Кто проложил эту межу «искусства» и «уже не искусства» и можно ли ее перенести? Вы знаете мнение М.М.Шварцмана об этом: он говорит, что перенесение такой межи и будет возвращением искусства на его родину, что у искусства нет другого пути, кроме иератики. Нужно обладать даром М.М., чтобы говорить так решительно. Несомненно, искусство, занятое окраинами жизни, в последнее время стало как-то наглядно не нужно. Но вдруг не будет нужно никакого? И не иератика, а потерявшее всякую тягу к воплощению молчаливое переживание наследует ему?..

Возвращаясь к герою: мало того, что он хочет идти навстречу своей обреченности, этого от него – или в нем – хотят все, потому что в ком-нибудь да должен произойти этот шаг. Любители «великих жизней» и коррид, вся земля устала быть должницей, устала искать в высших силах только ограду и дарителя – и ничего другого не делает. И еще придумает для своей беспредметной тоски название невроза и обоснует его детской травмой. Поэтому принятие героем (и лириком в той мере, в какой он герой) вызова открытой тоски бытия оказывается вызовом «простой жизни», «людям» (т. е. той тяге к тепловой смерти, которая располагает всей нашей милой рутинной) и многому в себе

самом. Впрочем, вероятно, это решение облегчено тем, что принимается оно бессознательно, совсем или почти.

Но можно ли бессознательное или для себя невразумительное называть решением, т. е. выбором воли? Я уверена, что воля действует на большой глубине, куда глубже поля сознательности и памяти (о чем можно судить по сновидениям), что она участвует даже в конституции тела. Что каждый человек – ну, не цветом волос или ростом – но трудноопределимым телесным образом сообщает некоторое известие о себе, то есть о выборе своей воли. Было бы недопустимой дерзостью взяться читать эти сообщения – не наше это дело. Это гораздо хуже, чем читать чужие письма, как я в начале этих записок. Под «волей» я понимаю не отрицательное начало, самоограничивающее и самопринуждающее, как почему-то у нас принято, а, по корню слова, – положительное, близкое «хотению», глубочайшему желанию. О положительной воле и бессмысленно говорить за пределами сознания: такого рода воля устраивает внешний вид растения, искривляет и выпрямляет его стебель, поворачивает листья и цветы в поисках солнечной энергии.

В комической форме романтический конфликт «поэт и толпа» я пережила за год до того, как узнала стихи про «свадьбу в черном». Этому предшествовало необыкновенное явление. Описать его вполне всерьез я не могу, поскольку степень искренности этих записок очень относительна – а другой степени, увы, у меня не получается. Но внешне было так. С двумя подругами мы поехали на зимние каникулы в деревню под Углич. Тогда (Новый 1965 год) в деревне было совсем голодно, и мы везли огромные сумки еды. По дороге на вокзал в автобусе, одурев от рас-

сыпающихся нош, я стала говорить странные для себя самой вещи: я рассказала Оле и Лене, что наши места в поезде будут заняты, на них – усатый старичок и несчастная старушка; мы будем их просить уйти, но напрасно, и всю дорогу просидим на деревянном чемодане. Так все и случилось. Мне не приходилось до этого видеть деревянных – т. е. фанерных – чемоданов, это была самая яркая точка сновидения. Ни девочки, ни я ему особенно не удивились, потому что такое со мной случалось и прежде, и всегда на самых никчемных местах. Но это была маленькая прелюдия к большой фуге, разыгравшейся в избе слепого дедушки.

Под Рождество мы решили гадать. Принесли хомут, заготовили свечи и что-то еще. Но соседки-старухи наговорили нам таких страшных историй с гаданиями, что к полуночи мы не то что гадать, ступить на пол боялись. Больше всего меня поразил след пятерни, который навеки оставил на щеке девушки ее суженый, замахнувшись из зеркала. Зеркало мы отвернули к стене. Я забилась на печь и кочене-ла от страха. Тут-то это явление и явилось. И тогда я не могла понять, в чем дело, и теперь, поэтому не могу изложить его внятно. Слуховые или зрительные галлюцинации, во всяком случае, тут не участвовали. Участвовало нечто внутри. Самым вразумительным образом это можно описать так: печь оказалась в центре мира, и центр этот куда-то мчался или по сторонам его все мчалось. И это было не ощущение вовсе, а происшествие: оно не зависело от того, ощущаю ли я его – как, например, не зависит от этого уличный инцидент.

С этой ночи на 7 января жизнь моя заметно переменилась – что говорит о силе того невразумительного происшествия, потому что я очень подозрительно отношусь ко всем внутренним событиям, сновидениям и т. п. (после ко-

торых и более трезвый человек призадумался бы) и не слушаю их до последней возможности. А тут я кое-что поняла и стала для начала прогуливать школу. Здесь и произошла эта пародическая сцена «поэт и толпа», хотя поэтом я не была, и новое ощущение, с новыми «нельзя» и «можно» к поэзии не относил.

На классном собрании мне велели объяснить прогул.

– Голова болела, – уклончиво сказала я.

– У нас тоже болит, а мы приходим. Почему это тебе можно, а нам нельзя?

Я просила не допытываться, «а то вы обидитесь». Они упорствовали. Тогда я объяснила:

– Не все на свете исчезает. Есть неисчезающая вещь. Такая вещь может в кого-нибудь вселиться. И тогда этому человеку можно все, и прогуливать тоже.

– Это что же, душа? или Бог? – с чувством безусловного превосходства над такими понятиями смеялись они.

– Не знаю, – честно сказала я. – Хоть горшком назовите. Мои представления о душе были почти те же, что у них.

Конечно, меня поняли именно так, как я боялась и как ничуть не имела в виду: что их избранности я противопоставляю свою избранность. И объявили бойкот. Долго потом дразнили этим «горшком»: чуть забудешься, и смеются: глядите, опять горшок вселился! Я, однако, от насмешек не страдала, и «горшок» не мешал мне вскоре со всеми помириться, благополучно учиться, кататься на санках на Москве-реке и больше не пробовать этого «все можно». И сдать потом экзамены на филфак, хотя хотелось на биофак: лень было учить ботанику и все остальное. И писать стихи, которые, как и прежние, не были хороши и свежи, но были совсем об ином. За их ветхой литературной одеждой можно этого не разглядеть. (Ах, да, со вселением

«горшка» оборвалась моя литературная карьера: до этого безобразные стихи на комсомольские и другие расхожие темы печатали – и мне страшно о них вспоминать.)

То роковое и вызывающее, которое – пусть как сквозь закопченное стекло – дано было мне увидеть, имело совсем иной образ, чем в поразивших меня стихах о бутылке. Это было что-то из области геометрии, что ли, а не драмы в лицах, и всякий раз поводом для его появления оказывался геометрический, но одетый пространством образ: равнинной дороги, или круглой сквозь свою кубатуру комнаты, или вертикалей соснового парка. Будучи полной невеждой в математике, я не знаю, может ли быть векторная геометрия, то есть с направлениями и тяготениями. Та была векторной.

* * *

Может быть, я роковым для себя образом ошиблась, и созерцание таких фигур тяготений, сопротивлений, вращений, слияний или разбеганий по перпендикуляру ничего общего со словесным искусством не имеет. Не обладая никакими специальными способностями к музыке или живописи, я и в них замечаю и, кажется, могла бы симулировать воплощение тех же прообразов. Конечно, не могла бы, но этих бездн премудрости я убоялась, не пробуя. Составление же слов кажется самым простым делом. Недаром здесь нет такой формальной теории, как у музыки, и такой школы, как у рисовальщиков и живописцев. Никакой музыкально неодаренный человек (в минимальном смысле одарённости, т. е. наличия физических способностей слуха, ритма и т. п.) не станет сочинять симфонии. Никакой человек, у которого связь глаза с рукой не быстра и не точна, не

возьмется писать натюрморт. Чтобы сочинять поэму – даже вопроса о минимальной одаренности не встает. Для этого каждый вполне одарен, и те, что свои поэмы публикуют, не много больше остальных. Со времен верлибра для этого не нужно даже находчивости в подборе созвучий и метрической хватки.

Можно ли определить *физический* талант, минимум которого необходим стихотворцу? Это сделал, по-моему, в «Галошах счастья» Ганс Христиан Андерсен: такой минимальный талант поэта состоит в памяти. Особой, конечно. Памяти, которая дает возможность: не упустить разных подобиий, повторений и контрастов в собственном опыте («образ поэта»); глядя на один предмет, присоединять к нему родственные («метафора», «сравнение»); не упустить ни одного тона и звука в развитии стиха («звуковая гармония»); не увидеть того, что видишь, голым, без одежды его многовековых осмыслений (без «культуры», «традиционности», пускай в полемическом ее повороте, стихотворная речь невозможней, чем прозаическая); не услышать голым слова, без его смысловых, корневых, звуковых, стилистических и т. п. историй («своеобразие поэтической семантики»).

Не говоря уже о памяти кое-чего другого, близкой предвиденью.

Например, задумчивости детства очень близка ложная память о предсуществовании, чувство не первого присутствия в мире. Не то чтобы этот мир был *déjà vu*¹, но что-то кроме него и вместе с ним видится одновременно – видит-

¹ Уже (когда-то) виденное (франц.) – принятое обозначение определенного психического состояния.

ся, не смешиваясь с видимыми очертаниями. Сама идея перевоплощений мне не нравится, что-то в ней есть унылое. Мне кажется, что здесь ощущение *неполного* присутствия в мире смешивается с ощущением *непервого*, принимается за него – и дальше уже разматывается рациональным воображением.

Мне кажется – а кому в таких делах не кажется, а достоверно известно? – что, если бы кто-нибудь в самом деле помнил собственное до-существование – при отсутствии фантазии, которая всегда готова подsunуть какого-нибудь петуха или фараона, – он помнил бы, что его не было: несравнимо ни с каким исчезновением не было. И помнил бы он это, пожалуй, не молниеносно, а тихо стоял бы на подиуме этого некогда вероятного небытия, точнее, отвергнутой вероятности небытия – и был бы очень внимателен, потому что все было бы для него внутренне будущим...

И об отрицательной памяти – чего нельзя, что плоско, исчерпано и т. п. – близкой этике.

Воспоминания, которыми такая память располагает, могут быть очень смутны, неточны, сомнительны. Главное: они должны быть в высшей степени реальны, независимо от своего качества, реальны, как внешний холод, например, от которого нельзя не ежиться или не кутаться. Одним словом, такая память противостоит «глухому эфиру» из приведенных стихов Елены Шварц.

Поэт, как в «Галошах счастья», должен не помнить, а вспомнить:

Между «помнить» и «вспомнить», други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут.

Это Ахматова – и слышите, как она на ходу вспомнила: и Лугу, и венецианские бауты?

Чемпион поэтической памяти, несомненно, – Данте. Анекдот о памяти Данте приводится даже в учебнике итальянского языка:

«Однажды к Данте на площади подошел незнакомец и спросил:

– Что вкуснее всего на свете?

Данте ответил, как он думал:

– Яйца.

Прошел год. Незнакомец подошел к Данте, который бродил вдоль улиц шумных, и спросил:

– С чем?

– С солью! – сказал Данте».

Вот в такой форме держит себя великий поэт. Он бежит вперед с забвением, исчезновением, с невниманием и в конечном счете – с тлением. Это «с солью!» волнует меня больше, чем рассказ Боккаччо о том, как Данте воспроизвел долгий богословский диспут на свободную тему. Если так, если «с солью!», значит, времени уже в некотором роде нет.

Лирическая композиция, как и музыкальная, преобразует время, потоку вытесняющих друг друга вещей предлагая альтернативу: фигуру их со-присутствия, взаимно умножающего существование каждой. В идеальном стихотворении есть нечто райское. Композиция великих стихотворений вполне смело берет время во всей его наружной гибели, не скупердяйничая и не приберегая от исчезновения «лучшие места», и вполне реально эту гибельность протекания обнимает незабываемостью, незабвенностью.

Над композициями русской лирики XIX века тяготеет угроза обыденной длительности, линейности, повествовательности (но при этом именно эта физическая, непреоб-

раженная длительность, «композиция оглоблей» стала же прелестью некрасовских построений!). Над «новой» русской лирикой другая опасность: полный разрыв с временной последовательностью и целенаправленностью речи, когда целое выглядит веером вариантов (особенно у Мандельштама).

По черновикам Пушкина мы видим, как память такого рода боролась с «непосредственным чувством» и предназначенным к выражению смыслом. Они, т. е. чувство и смысл, оказывались прозаичны. А. Толстой, заменив в последней строке «Воспоминания» эпитет «печальный»:

Но строк печальных не смываю, –

на «постыдный» («Но строк постыдных не смываю»), показал, что не чувствует, сколько *памяти* в настоящем, более слабом пушкинском определении.

Я все время отвлекаюсь от сюжета, отвлекусь и теперь – к разбору толстовской поправки. Доводы фонетического ухудшения строки: исчезло монотонное *а* последних слов (печальных не смываю), контрастное контрастному вокализму рифмующей (я трепещу и проклинаю) – монотонный плач на *а* после порывов вроде разрывания на себе одежду. Исчезла странность хрустального и мягкого вместе консонантизма слова «печальных», *п – ч – л*: «постыдных» дублирует предыдущие аллитерации – при том, что в нем не хватает, болезненно не хватает *р*: для полного дубля нужно было бы «преступных», на что Толстой не решился. «Преступных» выдержало бы силу таких слов, как «с отвращением», «трепещу». «Постыдных» после них – как «отшлепать» вместо «выпороть».

Отмена «печальных» означает нарушение не только структуры этого пушкинского стихотворения – но и всего пушкинского словаря, в котором «печальный», как и «живой» – любимые и необыкновенно многозначные слова. «Печальный», с его звучанием и смысловой жизнью, так тесно связано с именем Пушкина (как некоторые мелодические обороты с именем Шопена или некоторые колористические пристрастия с именем Рембрандта), что, говоря о «творческой печали» (Ахматова) или «печаль моя жирна» (Мандельштам), поздний поэт бросает на свою строку ответ пушкинианства. Но главное искажение этой правки: на место контрастного всему предыдущему обобщающего определения Толстой ставит ослабленно-дублирующее.

Величественное стихотворение трудно кончить лучше начала. Только неожиданное и выводящее за его пределы финальное движение может снять это напряжение. Что и делает слово «печальных», окончательный приговор «строкам». Что же оно делает? Оно сообщает о новой точке зрения на собственную жизнь, о новой, летописной перспективе. Назвать то, что составляет предмет твоего жесточайшего раскаяния, «печальным» – значит поглядеть на него из «прекрасного далека» или из «прекрасного приближения», но только не из наличного момента. Есть такая точка зрения, с которой и мучивший Ивана Карамазова вопрос, и сам Иван, его задающий, – не «мучительны», а «печальны». И это, если хотите, «хуже», а не «легче» в некотором роде: это предполагает вторжение чего-то вроде смерти.

Из этого приблизительного описания, может быть, мы увидим, что прозаизм заключается в эгоистическом использовании слова и словесной композиции для выраже-

ния «чувств и мыслей» (даже лучших): в предрешенности общего хода, не оставляющего места чудесному завершению; в непременно сопутствующей этому нестройной композиции и плоском, давно знакомом смысле отдельного слова. А здесь мы узнали кое-что новое о слове «печальный» (так же, как о раскаянии, которое – при толстовском «сильном» эпитете – оказалось бы тоже давно знакомым).

Прозаизм и есть, по-моему, отсутствие той памяти, о которой я пытаюсь говорить (а вовсе не употребление «некультивированных» слов и смыслов: девальвированный поэтизм может иметь то же значение).

Итак, память позволяет поэту стать больше, чем собой, стать «моментальной личностью, создавшей эти строки», как сказал П.Валери – или «собой, каким его наконец сделала вечность», как сказал Ст.Малларме об Э.По. Сами звуковые обязательства, которые до недавнего времени исполнял стихотворец, требуют благосклонности Мнемозины. Строго говоря, единственно удовлетворительное знание стихотворения – это знание его наизусть. Поэт должен трепетать при мысли, что пишет нечто заведомо меморabile. И не загружать эту «идеальную», фиктивную или всеобщую память безобразными бессмыслицами и тривиальностями.

Можно ли развивать эту поэтическую память, как музыкальные и рисовальные навыки? Не знаю, каким образом. Разве что образом жизни. Во всяком случае, специальное запоминание тут не поможет. Как в сказке Андерсена, поэт ненароком вспоминает то, что ненароком запомнилось. Ему кажется, что это вещи сами напоминают о себе. Иначе

бы они не имели возможности являться в новом, измененном и изменяющем виде — как не имеет этой возможности все, что запоминалось с хищным прицелом, «для чего-то». И стократ блажен тот поэт, чья произвольная, тревожная и любящая память включается не на моментах капризного предпочтения, только ему понятных, а действительно на центральных и богатых смыслом точках реальности, истории, языка. Такая тяготеющая к объективному субъективность лирической памяти даруется волей небес и удерживается, вероятно, усилиями ума — а может быть, и совести.

* * *

Возвратиться к давно покинутым геометрическим образам мне помогает Андерсен. Он не только определил среднего поэта, роета communis. С его вдохновением связан один из первых моих любимых образов, говоря по-державински:

...тяжелый некий шар,
На нежном волоске висящий.

Образ освещенного запертого дома среди северной непогоды, зимнего сада или висячих цветников в ящиках над городской улицей, образ счастья в гороховом стручке.

Переживание замкнутости мира, его как бы уюта, освещенности и обогретости было для меня радостью — иногда почти невыносимой — лет в 15–16. Вокруг него было беспросветное, неизмеримое *остальное*, которого я представить не могла и не пыталась: его делом и была непредставимость. Зато замкнутый шарообразный мир представлялся легко. Он был освещен изнутри, полуосвещен, подсвечен, как из раскрытой печи или камина, освещен и обогрет сразу, как фигуры у Рембрандта. Но главное было

не в нем самом по себе, а в его встрече с «остальным». Из этого *остального* нечего было ждать другого гостя, кроме губительного – Злого Мальчика, озябшего Амура. По версии Андерсена я и не поняла, что его стрела смертельна все-таки по-другому, что речь идет о «любви» и что это античный сюжет. Я думала, что этот Злой Мальчик – просто убийца, невинный при этом, потому что виноват не он, а его природа, его принадлежность законному ненастью. Но дело было не в мальчике, а в хозяине шарообразного дома: он-то был вполне сознателен и, быть может, всеведущ и прозорлив. И то, что он мог впустить гостя, зная или догадываясь, чем дело кончится, казалось мне чудом. И вот это чудо, а не доброта сама по себе (доброта мне в юности совсем не нравилась), было милее хорошего исхода и всего другого милее. Кажется, один Андерсен сумел соединить чудо с «плохим», по сказочным канонам, исходом (особенно в «Волшебных спичках»).

Это вкратце предыстория моей «Датской сказки», сочиненной в ненастном осеннем Подмоскovie. Она кончается «моралью»:

Так хочется делать добро в непогоду,
Хоть собственный скорый конец приюти.

Но дело не в конце и не в морали.

Я не запоминаю времени сочинения стихов, часто даже и года, но очень ясно помню место. Потому что каждое стихотворение в какой-то мере – портрет места. Этот портрет едва ли различим, он остается далеко за порогом непосредственного содержания стихов. Этих мест у меня немного, и я попробую их описать – хотя ничего скучнее пейзажа в любом виде искусства нет. С аллегориями или без, в рома-

не или в изобразительной музыке, в лирике, в натуралистической живописи все эти пейзажи состоят, в сущности, из одних эпитетов и мучат меня как доказательство человеческой бездарности: «Легкие голубоватые тени лежали на рыжеватой траве», например... Тьфу.

Разбей себя, как зеркало кривое,
перед которым встали – и оно
осталось пусто.

Как обойтись без варваризмов: пейзаж, ландшафт? Русского слова для этого нет. Может быть, подойдет слово «окрестность».

Итак, окрестность деревни Машутино, на полпути от Троицкой Лавры к Александрову, родина отца. Нет окрестности без духа-покровителя. *Nullus enim locus sine genio est*. И каждый гений места любит свой стиль и свои темы. Машутино – это место действия «Легенд», школьных стихов об Алексее Угоднике и других в этом роде. Гений этого места любит безмерную тоску, такую, как в «Часослове» Рильке. Даже веселье там тоскливо и называется «пропадать, так с музыкой». Это место равнинное и бедное, там ветер воет и нет ни широких рек, ни высоких берегов, ни лесов и озер. Кажется, там никогда не было истории (хотя не очень далеко – историческое Деулино, да и великая Лавра) и всегда все катилось в пьяное или сонное забытие. На самом деле, по рассказам, там было когда-толюдно и весело, лес был ухожен и на ручьях запруды. Нет другого места, которому больше подходило бы название «Богом забытое». Мне казалось, что Машутино плывет по землянному океану, как отвязавшаяся лодка.

Другое место – Валентиновка, дача. Гений этого места был заодно гением весны и раннего лета. Несколько вишен

за домом были огромным садом, райским садом. Несколько сосен перед домом – корабельной роцей, и говорили только о высоте. Из-за высоты деревьев все в Валентиновке происходило глубоко на дне, на дне воздушного моря и лиственного шума. Здесь связь с небом была значительно облегчена: его было мало, оно было далеко, с него падали еловые шишки, и к нему легко забиралось внимание, которому нечего было делать, как повторять движение стволов. Безмерное открытое небо Машутина было недостижимо, было предметом и причиной той самой тоски. «Будто тянет вытяжка или вьюшка», как сказал А.Вознесенский. Здесь, в Валентиновке, сырость, шаткость и скрипучесть были очень музыкальны.

И Салтыковка – место, впоследствии, «Тристана и Изольды», «Стансов», дача наших знакомых. На Салтыковку приходилась хрустальная сердцевина зимы, особенно ясная там, потому что поселок разбит линиями, как Ленинград. Эта точка зимы всегда казалась мне неисчерпаемым источником лирических тем, и я с удовольствием потом узнала, что так же ее любит Т.С.Элиот («Квартеты»).

Но сердцевина всех мест, моя украденная колыбель – Перово Поле, тогда Подмосковье. Теперь на этом месте микрорайоны. Их безглазый (несмотря на тысячи окон) бетон говорит то ли о конце света, то ли о начале новой цивилизации. А было там мещанское житье, с рябиновыми кистями и елочным серебром на пакле или вате между двойными рамами, с узорами древоточца, кружевными подзорами на кровати, ведрами в сенях, а летом – с высокими пестрыми космеями у дорожек и бешеным огурцом на заборах. Над этой местностью господствовал дом, в доме печь, у печи бабушка. Бог даст, я о ней напишу. Более христианского человека я не видела, а христианский чело-

век, мне кажется, еще реже встречается на свете, чем гениальный. В общем, Перово Поле напоминало мне глубокую резную колыбель, ладони, сложенные ковшиком, корзинку с необжигающими углями.

Азаровка, где я написала почти все, появилась позже, и здесь я о ней не буду рассказывать.

Я могу и не ездить в эти места. Я вижу их, не закрывая глаз, и вижу не только то, что помню, но могу иногда рассмотреть или впервые увидеть новый для меня сучок половицы в Перовом Поле или группу кустов в Машутине. Это, наверное, подарок от гениев тех мест. Им, как всем на свете, даже если они это от себя скрывают, хочется высказаться, и они рады подвернувшемуся слушателю. Ведь каждая вещь, как я вижу, рассчитана на большее внимание, чем ей здесь уделено, и хотя, притерпевшись, уже другого не просит – но как она улыбнется, если вдруг кто-нибудь нарушит обычный порядок, помолчит и послушает ее! Иногда видно что-то вроде зыби в воздухе над распаханной землей: это тяга предметов быть полюбленными, их право быть отмеченными, их неутоленное желание дарить. Просто слезы льются от этой почти оптической дымки, и слово «бедный», одно про всех, звучит в уме. Чем они бедные, можно спросить? Тем, что они здесь. Остается только валяться на земле перед страшным чудом всеобщего добровольного унижения.

Расчувствовавшись, как Радищев, я забыла помянуть родной город. Но в Москве я мало что помню и давно не могу писать. От всей Москвы мне нравится только полусон при лампе, когда кто-нибудь читает. Я не хочу ругать город в угоду деревенской тишине: шуметь и суетиться можно где угодно, и творческие сны живее там, где им заблагорассудится.

Я не могу написать всего про окрестности и места. Кроме географической реальности, есть и такие вещи, как «лес» вообще, «степь» вообще, «холм», «набережная», «чердак», «коридор» – мало ли еще какие *наклонения мысли*. Я как-то видела во сне хрустальные копья, и они назывались «горы» (причем Уральские), видела «коридор» – холмистую степь с реками, уходящими под землю и возвращающимися. Кроме своих материальных носителей, имена разных видов пространства означают еще что-то, какие-то неясные, но устойчивые образы. Разные повороты какой-то одной глубины, которая кажется последней. Ведь ощущение конца может равно зацепиться за «степь», и за «лес», и за «море», и за «коридор».

Кроме мест, большое участие в первых стихах принимали птицы и ягоды. Про птиц я умолчу, а про ягоды расскажу. Однажды осенью мы поехали на могилу Пастернака. Там на шиповнике были темные ягоды, в темноте и под дождем черные. Я их наелась, и очень мне было от этого не по себе. Потом я все забыла, и когда зимой ни с того ни с сего начался «Шиповник»:

Душа воспитала шиповник, –

то я не знала, что бы это значило. Другой раз мы наелись кладбищенской земляники на заброшенном погосте в Заонежье, тоже темной и до дурноты сладкой, слишком похожей на кровь. Потом, прочитав только написанную строфу, тоже через несколько месяцев:

Течение деревьев придорожных
краснеет. Сок, прозрачайший в полыни,
зеленоватый в ласковой гадюке,

забагрятел в артерии моей.
И близко торфяная кровь земли, –
я узнала в ней заонежский вкус.

Напрасно я протягиваю связи между стихами и происшествиями: вряд ли можно сказать, что с чем на самом деле связано, какой повод помог пролиться облаку, без слов носящемуся в уме и ни к какому поводу на самом деле не относящемуся. Кроме слов, кроме ритма, кроме смысла – что же остается? Что же томит, сжимается и расширяется, приближается и удаляется, как облако сухой пыли, с каким-то сверхзвуковым свистом? Без чего жизнь кажется пустей пустого? Иначе как «нечто новое» я не могу это назвать. Чтобы объяснить, какой смысл я связываю с этим «новым» (потому что какого только с ним не связывают!), позволяю себе вкратце пересказать одно из «Размышлений о Св. Стигматах» (из «Цветиков» св. Франциска).

Св. Франциск (которого часто называют «поэтом веры», как других – ее рыцарями, воинами, тружениками – и не только потому, что вокруг его слов и поступков кружатся Хариты и Улыбки, сопровождающие всякое совершенное создание поэта: он показывает идеальный и непостижимый, взятый с земли на небеса образец поэтического творчества, где нет свободы без благоговения и трепета без свободы, кротость пылает, как огонь поедающий и нет внутреннего, которое не являлось бы в упоительной форме) рассказал своему «брату-овечке», о чем он разговаривал с небесным гостем. Ему сказали:

- Франциск, принеси мне жертву!
- Но у меня ничего нет, Господи!
- Поищи за пазухой (nel grembo).

И он искал и вынул золотой шар. Его просили второй раз, и третий раз – и второй и третий раз он вынимал и отдавал золотые шары. Затем ему объяснили, что эти три золотые шара означали три его добродетели, о которых сам он в себе не знал.

Поскольку там, за пазухой, ничего не было – там не могло оказаться ничего нечудесного: и что чудеснее золотого шара? Вот это и кажется мне единственно новым. Таким новым и должен быть поэтический смысл. Напрасно думают, что поэзия собирает, или обобщает, или возвышает тот смысл, который есть и без нее в «реальности». Она действует с другой стороны:

И на бушующее море
Льет примирительный елей.

Этого смысла в мире нет, он в мире *нужен*. Как раз потому, что его нет, потому что нечего вынуть из-за пазухи и подарить. Мир дан, он дарован. Елей свой поэзия не берет из бушующего моря как «суть» этого моря, а дарует ему – как то, что в его сути присутствует в виде нехватки, как предмета тоски и просьбы. О чем же оно тоскует и бушует? Как ни глупо и ни претенциозно это звучит – о безусловном бытии. О выдергивании жала небытия, болезненности движения, да всего, всего, что друг друга поглощает и вытесняет. О том, чего не дано – и что может быть только даровано.

Так, мне кажется, обстоит дело и с «выразителями народного духа», которые не столько обобщают и величественно повторяют этот народный дух, сколько дарят ответ на его тоску. Пушкин выражает русское – но в том смысле, что подарен ему, а не другому, что на *это* бушующее море он

ляет свой елей. Так же «выражает» он и русский язык, которого до него не было.

К чему этот бесконечно устарелый «народный дух»? Да к тому, что мне хочется хоть куда-нибудь удалиться от истории, которую я взялась рассказывать. Она подходит к неприятному моменту. Пастернак в «Охранной грамоте» замечательно объяснил, что, говоря правду, мы отстаем от жизни, она в этот момент уже в другом месте, чем наша правда о ней. Он жил в быстрое время, а наше угрожающе цепенеет. Тем не менее и в таком затишье лучше врать наперед. И, поскольку мне предстоит коснуться влюбленности, раз уж я взялась докладывать об истории первых стихов, то лучше я вернусь к последнему отступлению и расскажу, что собственно подарил Пушкин «народному духу», как Петр – флот государству.

Эту загадку разгадал Ф.И.Тютчев. Мне кажется, его разгадка не вполне оценена.

Тебя ж, как первую любовь,
России сердце не забудет!..

Недооценка этого замечательного определения связана с невнимательным разбором его синтаксиса. Здесь не говорится, что Пушкин был первым любимым поэтом, предметом первой любви. Присмотритесь: здесь прямо говорится, что он был самой этой любовью, состоянием любви; он был тем, *что* любит. Помните разговор Татьяны с няней о любви? Вот в некотором роде Россия до Пушкина любила, как няня. Этого – «Что любит без искусства, Послушная влеченью чувства, Что так доверчива она, Что от небес одарена Воображением мятежным, Умом и волею живой, И своенравной головой, И сердцем пламенным и нежным», – этого полного собрания свойств пушкинской

любви еще не бывало. Во всяком случае, никто про это не говорил. Говорили, что такое странная страсть, больше похожая на болезнь, которую насылают в любовных заговорах, от которой сохнет Фрол Скобеев; что такое умиление Петра и Февронии и духовных стихов; что такое супружеская верность и почтение; наконец, что такое «наука страсти нежной» времен красных каблуков. Но это –

Как Дездемона, избирает
Кумир для сердца своего –

поставил в пример только Пушкин.

Как назвать такое свободное избрание? Где-то далеко за ним стоит странная влюбленность Бедного Рыцаря. Дездемона у Пушкина только пример; десятью чертами подчеркну, что речь идет не о «новом отношении к женщине», это «новое отношение к жизни» – и к искусству прежде всего. Читатели Пушкина узнали предметы его вдохновения как предметы для сердца своего, и первым из этих предметов стала красота, и новая здесь красота.

Конечно, Пушкин сам не занимает всего пространства своего имени. Мало того, что на это имя мы списали и этим именем заслонили допушкинские и послепушкинские труды и находки и превратили Пушкина из одного из поэтов в поздно явившегося Орфея. К тому же, этим именем у нас называется нечто не бесформенное, но трудно определяемое: в самых разных местах, где нас касается живой восторг искусства, что-то движется в уме похожее на то, что в другом месте называлось «Пушкин» – первый поэт по любви, первый поэт любви, первая любовь, как сказал о нем поэт последней любви.

Поверьте, я говорю при этом не о Пушкине официоза и не о Пушкине нового благочестия – герое и учителя, се-

рвезном, как Лермонтов, и более того – как Булгарин. Обременять Пушкина такой серьезностью нехорошо, ничуть не лучше, чем делать прямо противоположное, как Абрам Терц. Со всей своей иронической и неиронической стилизованностью Пушкин – может быть, самый искренний из наших поэтов (человеческая искренность есенинского рода – совсем другое дело). Ироничность Пушкина относится к области отношений «поэт – читатель»: это учтивость среди своих, где неприлично занудное досказывание и патетика, – и это замкнутость не то чтобы высокомерная, но оберегающая «эту дрянь» (как выражался о вдохновении Чарский) среди чужих – *procul este, profani!* прочь, непосвящённые! В области же отношений с Музой Пушкин доверчив и благоговееен, как мало кто. Он, как почти никто, *служит* поэтическому внушению, и потому-то его слова не могут иметь вполне тех душеспасательных смыслов, которые хочет в них видеть и другим указать В.Непомнящий. Такие смыслы есть у тех, кто риторичен, хотя бы в лучшем смысле этого слова. Фокус любого пушкинского конкретного смысла – его необязательность (часто называемая «амбивалентностью» – Гершензон, Жолковский): но необязательность не сама по себе, а в сравнении с чем-то действительно обязательным: с Поэзией – ангелом-утешителем. Вдохновение и есть внутренняя тема самых разнотемных и самых «проблемных» его вещей, и поэтому не всё ли равно, в чем ее найти или во что ее свести? Где забыться праздною душой?

Или в кибитке кочевой...

Поэтому почти весь материал можно заимствовать из иноязычных авторов: ведь это готовые инструменты, тем быстрее можно начать игру, не отвлекаясь на их изобретение. И если

есть урок Пушкина («моим стихам, урокам наслаждения»), то урок этот состоит именно во вдохновении – которое в пушкинском случае является нам как жизнь и милосердие-помилование, но особенно жизнь, оживление, пробуждение от мертвого сна. «Душе настало пробужденье».

Заимствование материала (сюжетов, тем, даже сравнений и строфики) у Пушкина я неточно сравнила с игрой на готовом инструменте. Это, скорее, импровизационная разработка готовой темы. Но заметим, такая готовая тема у Пушкина не должна быть слишком широкоизвестной, опознаваемой: не то чтобы «обвинят в плагиате», но слишком сильная тема берет на себя много внимания и позволяет нерадивому читателю пропустить мимо ушей все остальное, главное. Нужна тема как можно более нейтральная, прозрачная – из «вечных» или из очень случайных. Потому что это – тот кусок «прозы», «материи», без которого, к сожалению, не построишь искусства. К сожалению или к радости, впрочем. И Пушкин с его нетерпеливостью, с его «вдруг», «еще не – а уже», конечно, хочет как можно меньше задерживаться в прихожей «идей», «сюжетов», «ярких образов». Есть готовые, простые, многообещающие – и за дело. И рифмы легкие навстречу им бегут.

Есть поэты противоположного склада, самый ясный из них – Велимир Хлебников (второй мой любимый русский поэт, между прочим): их вдохновение, генерирующие «идеи», «образы» с природной естественностью, кажется чудесно богатым. Хлебниковского склада поэтов чаще всего и называют гениальными: гениальность в них ощущаема как поражающая странность, как открытие или даже изобретение. В этом смысле Пушкин, может быть, и не гениален; он беден на изобретение конкретных новых смыс-

лов и невиданных картин; он не обладает прирожденной странностью взгляда, т. е. какой-то не совсем человеческой точкой зрения. Я не меньше буду любить Пушкина, если узнаю, что *весь* его материал заимствован (как, например, один из его прелестнейших образов:

Слезы

С улыбкою мешаю, как апрель –

из шекспировской Клеопатры). Тот, кто догадывается, куда ведет вдохновение, понимает, что любой образ – повод, и не больше.

Он так же отнесся к бумаге,
как купол к пустым небесам.

Что это за пустые небеса, к которым можно как-то «отнестись» только после того, как глазу дадут дальнюю или ближнюю точку, кулису, объем – нечто *не то*? Боюсь, любители полноты и богатства, силы и яркости в искусстве не знают, о чем идет речь. Вообще-то никто не знает, но иные догадываются. Заимствуя, Пушкин возводит «чужой» материал с уровня арифметики на уровень алгебры, от единичной операции с цифрами – к алгебраической формуле; он делает прозрачнее повод для самого вдохновения, которое возникает благодаря ему и вопреки ему, как живописная глубина – благодаря завесе и переднему плану и вопреки им. Глубокое вдохновение, как и глубокая жизнь, глубокий сон, имеет дело уже с тем, в чем нет образов, нет идей, нет... ничего нет по отдельности. Все *целое*. А та самая кулиса, купол, повод, из-за которых мы видим и узнаем такое всеотсутствие, уточняет: все *исцеленное*.

Я не хочу сказать, что Хлебников и любой поэт «открывающего» склада не выходят в эту область. Они выходят

вот каким образом: их читатель становится поэтом на каждом представленном им поводе.

Сквозь полет золотистого мячика, –

и мы мгновенно строим ту же «воздушную громаду» (только что без слов), что в словах строит Пушкин на образе, скажем, Горация. Я не затем сравниваю эти два склада, чтобы один укорить другим. У нас думают, что сравнивать можно только для этого.

Среди глупых «идей», которые приходят в голову в 15 лет, у меня была идея о том, что все прекрасные стихи у нас посылает поэтам Пушкин, а идут эти волны от опекушинского памятника. Я обещала принести ему корзину цветов, но до сих пор не исполнила обещания. Потому что условием было: «когда буду поэтом» (что предполагало: когда издадут). Про Хлебникова, и едва ли не про него одного, принято говорить: «поэт для поэтов». Но есть такой же поэт для поэтов – Пушкин: сам он, в отличие от Горация и Державина, мерил бессмертие своей славы не славой родины, а

доколь в подлунном мире

Жив будет хоть один пиит.

Может, и все остальные поэты отчасти такие же (даже Бунин завещает: «Будущим поэтам... память обо мне»).

И важные тени, и безымянные для нас души – продолжаю я настаивать на сладостном заблуждении 15-ти лет – всё хотят чего-то от живых; всё ждут исполнения как будто тайной своей надежды, и, быть может, их нетерпение подгоняет нашу ленивую кровь, заставляет давать обеты и прислушиваться к тому, что услышать невозможно.

Кстати, о живых поэтах. Я с детства их знала, потерянное поколение нашей литературы. Мы занимались в литстудии

Дворца пионеров – по этой детской модели я представляю себе Союз писателей с его командировками, заказами, выяснением табели о рангах и т. п. Там были одаренные, гораздо одареннее меня, юные поэты и поэтессы. Мне очень жаль нашего поколения, оно обещало не меньше, чем «волна Евтушенко», но судьба его еще бесплоднее и куда тяжелее. Публичные выступления «юных гениев» (как называли себя люди года на два, на три старше меня) оборвались с разгоном СМОГа. Дальше спасался кто как мог. В Ленинграде это вышло лучше, чем в Москве. Нашу литературную жизнь заживо зарыли в самом ее начале. Я не знаю, как сравнить эту пытку с трагедиями старшего поколения: она бескровнее, зато уничтожает не человека, а творчество. Но к университетским годам я потеряла связь с живыми поэтами и про литературную жизнь не думала. Мне больше хотелось учиться, а еще больше – бродить по городу и пригородам с Н.Н.

К этому времени я перестала видаться с учителем музыки, Михаилом Григорьевичем Ерохиным. Он не научил меня фортепьянной игре, но не его в этом вина: я была неспособна ни к музыкальному труду, ни к музыкальному творчеству. Но он научил меня другому. Он объяснял мне музыкальные пьесы через полотна, задавал сыграть что-нибудь как какой-то пейзаж или такое-то стихотворение – и не только говорил об искусстве, но сам был гостем оттуда. Он интересовался моими казенными виршами и что-то в них находил. По поводу одного из этих уродцев был упомянут Рильке, ставший для меня потом на долгие годы «самой поэзией». «Если бы я был твоей мамой, – сказал М.Г., – меня бы испугало это стихотворение. Такими полны все журналы, но автору 13 лет, и кроме того, здесь есть что-то... что-

то говорящее о том, что человек на пути безвозвратном... на таком пути, что

кто ушел, тот все еще бредет
или давно уже погиб в пути.

Это Рильке. Знаешь такого поэта? перевод, конечно...».

Я не знала, но онемела. Я узнала, что есть вещи, рядом с которыми жизнь не отличается от смерти. Тот, кто погиб, – все равно ушел, и уход его жив, и он в некотором роде еще бредет. И эта рильковская тоска, которая в «Часослове» «достигает Бога», почти убила меня своей невместимой правдой – и забылась еще лет на пять. Наконец М.Г. исподволь подвел меня к музыке. И, бросив заниматься, я ее болезненно полюбила, как потом уже никогда не любила. И стихи я называла балладами, имея в виду не литературный жанр, а баллады Шопена, которые были для меня самыми волнующими высказываниями искусства. Поэзия казалась мне рядом с ней вторичной, окраинной (еще дальше от центра отстояла пластика), казалась пересказом своими словами какой-то странной – неизвестно, губительной или спасительной – вести, какого-то призыва что-то немедленно сделать, который с ненавистью остро музыкального человека описал Л.Толстой в «Крейцеровой сонате». И, ненавистник эроса, только в эротике он нашел какое-то исполнение требования музыки. Или еще в пропадании «Живого трупа».

Теперь, потеряв прежнюю чувствительность к музыкальному языку, вместо призывов я нахожу в нем следствия: здесь, кажется, речь идет о том, что «в жизни», в философии, в поэзии и живописи возникает *вследствие* всего происшедшего и уже за пределами его данности, даже его «содержания»: некий умственно-чувственный итог, «непроясняемый осадок». Даже не то, что об этом идет речь –

многообразные «итоги» и есть сам материал музыки. Недаром музыканты часто любят ходульную пышность в поэзии: незаконное для словесного сочинения оперирование готовыми эмоциональными следствиями. Я не хочу обидеть музыкантов, и поэты любят в живописи готовый смысловой итог, а в музыке – программу, да и все любят неизвестно что.

Не приучившись к музыке, я никогда не заслужила бы доверия Н.Н., которого слушала, как оракула. Для него музыкальность была идеологией: «Не любящим музыку тварям не верь». Расскажу про эту идеологию, которая меня очаровала. Это была тоска о «нездешнем», не о том нездешнем, которое мягко сияет, как камин у Старого Поэта, как лампада у бабушки, и кажется в «здешнем» самой сердцевиной «здешности», – а в бело-сиреневой, внешней и дальней, вспыхивающей и гаснущей красоте, после которой становится особенно темно и все здешнее томит и гонит куда-то прочь. Теперь-то я знаю куда. «Тот неяркий, пурпурово-серый и когда-то мной виденный круг». Этот светотеневой образ по контрасту вызывает у меня в памяти один из уроков М.Г., когда он расцвечивал скучную для меня прелюдию Баха таким образом: в пустом помещении перед началом службы идет старик ризничий и зажигает свечи – за ним образуется освещенный и приобретший размеры коридор, перед ним – только еще ощутимая, невидимая и неоценимая на глаз темнота. В это кометное пламя было вплетено все, что туда обыкновенно вплетается, – Достоевский, Ницше, Смерть Изольды, какие-то обрывки мистиков, Бодлер – и, по странной иронии, иронически осмотревший весь этот набор Т.Манн (вообще Т.Манн, и особенно его Леверкюн, подействовал на моих

сверстников, как когда-то Гете со своим Вертером; я встречала не одного последователя этого героя). Споры моего кумира с прежним, поэтом и моим наставником в поэзии В.Лапиным, до смешного напоминали споры Нафты и Сеттембрини. В отличие от героя «Волшебной горы» я никакого сочувствия к «дневному гуманизму» не испытывала: мне скучно казалось все, что себя не превосходит – если не в сторону чистоты и возвышенности, то глубины и странности. Глубину и странность дневного света труднее понять, чем бездонность погребов Царицы Ночи.

Tief ist die Nacht, tief ist die Nacht
Und tiefer als der Tag gedacht.¹

Кроме того, сюда приплетались подходящие места из совсем неподходящих поэтов: «Мы со смертью пировали», «Я с горящей лучиной вхожу» Мандельштама, «Все, все, что гибелью грозит» и в этом роде из Пушкина. Не последнее место занимали речи Сократа из «Апологии», «Пира» и «Федра». Всего не упомяну, но назывался этот дикий любовный напиток – Вы ахнете – христианским ощущением жизни. Высшей ценностью считалось страдание, высшим подвигом веры – прыжок в пропасть. На верху человеческой иерархии помещались пропащие, а люди добрые и порядочные – в самом низу, в дантовском рву ничтожных. Примерный брат блудного сына казался отрицательным персонажем, а сам блудный сын – героем, будто речь в этой притче шла не о чудесном милосердии выше всякой надежды, а о необходимости все промотать для начала и о «мужестве» мотовства и побега. И теперь в тиллиховской «бездне и опоре» мне понятнее «бездна»,

¹ Ночь глубока, ночь глубока И задумана глубже, чем день (нем.).

но умом, конечно, голой бездны мне не нужно. И «пропавшие» сильно померкли для меня, особенно при содействии образцового блудного сына – автора и героя поэмы «Москва – Петушки». Но это уже другая история.

Н.Н. толковал мне христианство как боль и болезненность, соприродную душе. Болезненность и все виды несчастности тогда были в моде, как теперь здоровье: тогда болезнь считалась выходом из замкнутого нетворческого состояния, теперь же она – помеха для йогического совершенства. Н.Н. был не слишком просвещен, еще невежественней была я, но он вдохновенно внушал, а я свято верила, что нужно ввергнуть душу в хаос, чтобы из него воссияла звезда. Если это и путь к звезде, то очень окольный. Хорошо, если на этом пути не забудешь не только его цели (а это уже непременно), а и того, что не забыл блудный сын: последней надежды.

Но не только звездопорождающим хаосом была у меня забита голова. Еще, например, «Проблемой стихотворного языка» Ю.Н.Тынянова.

Эта книга призывала к смелости не меньше, чем «По ту сторону добра и зла». Она для меня значила – «По ту сторону словаря». После нее мне показалось, что никто из наших поэтов еще не дошел до той степени свободы, которую обещает «результанта двух рядов, синтаксического и стихового». Конечно, и тут я заблуждалась, и некоторые возможности только для того и существуют, чтобы ими не пользовались вполне. Особенно в искусстве, которое столетиями довольствуется очень нешироким кругом возможностей, так что уже добавление одной струны к лире – взрыв и революция. Тынянов, казалось мне, пишет не про наличную, а про будущую поэзию. Суммируя то, что я по-

няла: можно удаляться от словаря куда угодно и сколько угодно – в колеблющиеся значения, в нерасчлененное мерцание смысла, все расчленения и выражения которого представлялись мне ложью, нескромностью и простотой хуже воровства. Самыми лживыми, естественно, казались эффектные афоризмы, *apte dictum*.

Подходя к концу «обстоятельств», я помяну и общий воздух тех лет, конца «оттепели» – хотя тут я самый плохой летописец.

Мы выросли среди взрослых, которые, как дети, радовались своему освобождению, своему свежему праву не лгать, не бояться, не подозревать. Сексуальная революция еще не произошла, экономическая реформа тоже, очищенные идеалы социалистической революции, которые она позаимствовала у христианства розовой воды, сияли. Тем более что во имя чистоты этих идеалов на наших глазах устранялись несправедливости, разоблачались подлецы и все «говорили правду» на свой страх и риск. Страх и риск, конечно, были не так уж велики, потому что правда эта не дошла до полной конфронтации с правдой начальства и им поощрялась. Однако и такая «жизнь по совести» способствовала общей доброжелательности, раскованности, гостеприимству и веселью.

Преподаватели, уставшие от многих лет клеветы (добровольной или из-под палки) – друг на друга, на свой предмет, на предшественников и зарубежных коллег – отдыхали от нее на глазах ликующих студентов. К. начал лекцию: «Поздравляю вас, дорогие коллеги! Последняя национальная несправедливость устранена: крымским татарам разрешено вернуться в Крым». Что он говорит теперь? Впрочем, социальность была просто воздухом наших ин-

тересов, поскольку сами эти интересы не могли бы возникнуть прежде по социальным же причинам. Например, общее языкознание:

– Теперь, когда мы знаем, что дескриптивная лингвистика не является орудием империализма...

Последняя несправедливость. Больше их не будет. Будет дескриптивная – и даже генеративная лингвистика, будет генетика, таланты будут свободно творить – как Вознесенский: «Балуи, Колумб!»... Стихи, как Вы помните, тогда все любили, кто какие мог, – но с самой стихотворной формой связывалось ожидание еще одного смелого поступка. Стихи списывали, как теперь списывают гороскопы, диеты и массажи. И «правда», которой теперь ждут, лучше выражается тяжелой подробной прозой, чем натуралистичнее, тем лучше. Как все это начало переменяться, я не заметила, потому что стала потихоньку сходить с ума.

В конце первого курса я разбилась на гоночном велосипеде, и чудом не насмерть. После этого «простая жизнь» мне окончательно опостылела, и я не знала, что с ней делать. Я жила на Селигере и ходила по лесу. Передо мной давно носился стих Псалма «Воды дошли до души моей» и один из «геометрических образов»: два движения наперерез; одно сильнее другого, так что результирующая – в сторону сильного.

Лес на Селигере запущенный, глухой, все дышит близким присутствием топи, все в плесени и мхе, в папоротнике – и близко такие места, где должны обитать Лихо Одноглазое, какие-нибудь полуденницы, лешие и другое полузверье славянских быличек. За это-то полузверье и уцепился мучивший меня образ двух потоков – и началась, как плохо разгорающийся костер, поэма.

Мне всегда был понятен только один вид композиции – на крещендо. Восприятие само, по-моему, требует повышения напряженности смысла, звучания и организованности и не успокаивается даже на очень высоко взятом, но не превзойденном в последующем тоне. Стабильность воспринимается как оползание. Так, сидя на дереве, вытягивала я на крещендо эту «Поэму», в середине которой – испугав меня – включалась прямая речь какого-то другого героя, говорящего и делающего что-то свое. И всегда потом, когда в начатое повествование вдруг (я честно клянусь, что вдруг – вдруг прежде всего для меня) вмешивается признание некоего «героя», это значит, что дело дошло до эпицентра первоначального образа: все говорит само. Герой этот – не подставное лицо, часто он совсем не похож не только на меня, но и на то, что я собираюсь сказать, и говорит такие вещи, которые я или не решилась бы сказать, или не хотела бы услышать. Фонетическое крещендо «Поэмы» привело к нарочитой монотонности звучания в конце, к почти или не почти безвкусным аллитерациям и ассонансам на «у», «ду», «но». На эти навязчивые аллитерации и кивнул Н.Н. Я их не исправила.

После «Поэмы» еще романтическое безумие ускоренным ходом перебродило в клиническое и кончилось естественным образом. Очень неприятно это вспоминать, ну ладно.

Прямых причин расстаться с жизнью у меня не было, и я, пожалуй, даже горевала, что их нет. Впрочем, я уже мало что соображала, но сдавала экзамены на «отлично». Я упростила маму в зимние каникулы полететь в Кисловодск, потому что сделать это мне хотелось единственным образом: прыгнув с горы. Вы думаете, я подражала Сафо? Ничего подоб-

ного. Мне хотелось напоследок поглядеть горы, которых я еще не видела. И вот я на них поглядела, забралась на высокую площадку и подошла к краю. Солнце было высоко, горы безлюдны. Очнулась я, когда солнце садилось. И забыла, зачем я здесь. Подумала только, что нужно успеть спуститься в город до темноты. На склонах горела прошлогодняя трава. Я прибежала в гостиницу в подпаленной одежде. Мама лежала с сердечным приступом, она все поняла. На другой день мы полетели в Москву, и еще через пару дней я была в беспокойном отделении Соловьевки.

Мне рассказывала одна деревенская девушка, которая отравилась эссенцией, про такой же столбняк: она поднесла к губам бутылку и заснула до рассвета. Потом ее как будто кто-то толкнул – и она успела все проглотить, пока в доме не проснулись. «И пила как воду», – сказала она. Наверное, так бывает часто. Но меня никто не толкнул.

И в Соловьевке-то я увидела все, что было, пока я стояла на горе. Почему я так уверенно и говорю, что воля действует глубже, чем сознание. Сон это был или галлюцинация, не знаю, и пересказать его невозможно. Но, второй раз застыв на этой площадке, я шагнула с нее и оказалась на шаткой, мягкой и крепкой опоре вроде крыла. Под этим крылом проносились города и моря. Вот Париж, заметила я. Но полет не ощущался. От меня требовали согласия на что-то (так и не знаю на что, на «хорошее» или на «плохое»), но я отказалась. И, отказавшись, оказалась снова на скале, и тут же – на кровати среди буйнопомешанных: одна скакала, как младенец, с криком «Ура, война кончилась!», другая ходила нагишом – одним словом, все занимались своим делом.

«Мир движется недомыслием», – сказал Бодлер, и я с удовольствием кончаю рассказ о собственных обстоятельствах. Печальный конец этого рассказа (он мог бы быть и хуже) освещает, конечно, и все предыдущее ровным светом психопатологии. Что поделаешь.

Хочу только заметить, что у больного сознания есть своя реальность. Недавно я видела наглядную картину этой реальности около бывшего наскального монастыря, возле Бахчисарая. По лестнице к пещерам и от них шли туристы и экскурсанты, говорили, шутили и отдыхали. А внизу, в долине, располагалась психиатрическая лечебница, хорошо обзримая с лестницы. В ее дворе какая-то женщина качала и убаюкивала отсутствующего ребенка, другая ходила, как полководец перед решающей битвой, третья ползала на коленях и выла, воздев руки. И, хотя у всех этих действий не было их предметов: не было ребенка, которого качают, не было битвы, на которую решаются, не было призрака, которому посылаются стенания, – в убежденности и страсти действий была всеосмысляющая сила глубокого существования. Между невразумительными страданиями ума этих бесноватых и пустыми и оскверненными могилами древних монахов в пещерах протягивалась связь, мнущая туристов и нас: и те, и другие не могли жить вне собственной жизни, вне своего реальнейшего вопроса о смысле, который носил их жизнь, как вихрь ветку. Без этого обходились мы, а многие хотели обходиться еще лучше и ругали местное начальство: зачем здесь, «где люди отдыхают», поместили этот дом, зачем им напоминают о «тяжелых вещах».

Я боюсь, что нормальным сознанием начинает считаться (не в науке, так в обиходе) простое отсутствие человеческо-

го сознания, поток усвоенных рефлексов на очень узкий набор внешних обстоятельств (многие из вполне внешних обстоятельств при этом считаются слишком слабыми и несущественными, чтобы на них реагировать, не говоря уже о невнешних). Я нагляделась на прозу психической болезни и не собираюсь подновлять ее романтический ореол. Сумасшествие ужасно, как тюрьма. Но много ли менее ужасен туризм? И, как иные великие сочинения перешли в круг детского чтения, как детям перешла волшебная сказка и заклинание дождя, так многие человеческие проблемы переходят в круг забот психопата и маньяка. «Нормальными» людьми они хорошо если обсуждаются, а больными переживаются. Впрочем, это старая история, старше Гамлета. «А кто скажет: «безумный»...».

* * *

Вернусь к стихам, теперь к ученичеству. Я долго и бесплодно подражала Мандельштаму. Если бы я теперь писала о его насквозь метафорической лирике, то назвала бы этот этюд «Положение Мандельштама», по образцу эссе Валери о Малларме.

«Все казалось им наивным и пошлым после того, как они прочли его» (Валери). Так случилось и у нас с Мандельштамом где-то в 60-е. Видимо, такого значения не видели в нем современники (сравните статьи о нем Жирмунского, Тынянова и других). А наивным и пошлым показалось многое – хотя бы Блок. Мандельштам стал знаменем филологического мировоззрения и «элитарности». Все в нем стало нравиться, вернее, стало эталоном: принципиальная *словесность* его стихов, стихотворность языка; компози-

ционность: ничего «от себя», чистое кристаллообразование формы, развитие семантических мотивов наподобие барочных кончетти. Невозможность моралей и прямых смыслов. Огромная косвенность по отношению к непосредственному поводу высказывания и косвенность лирической личности. «Клавиатура упоминаний», сокровище для исследователей, поскольку цитация, конечно, тоже косвенная. Почти пушкинская красота, усмиренность возвышенных абстракций. Несомненная умность, которая всем этим руководит, – умность не только суждения, бегущего общих мест, как огня, но самого глаза, слуха, осязания. Безумная метафора – звукового ли, многоступенчатого происхождения (метафора метафоры). А сколько вещей он сделал поэтическими, подарил поэзии – камни, щеглы, воск – все сухое, острое – пространство, связь, кузнечика – ботаников и Бонаротти.

Все это неловко усвоено, но не усвоено то, чем Мандельштам и жив, – трепет, голословие, которое мало кто слышит за его метафорой в третьей степени. Мораль невозможна у Мандельштама не только из-за законов «целокупности» его формы (мораль всякую форму разрывает и просится в присловие: «Ты вечности заложник У времени в плену» – и весь летчик предшествующих строф исчез из памяти). В этой пятой стихии, которой преимущественно и занято вдохновение Мандельштама, в стихии свободной культуры, нет места никакой идеологии. Все идеологическое и этическое кажется здесь грубо прозаичным и, вероятно, недостаточно стихийным и свободным.

Как в этом «опыте из лепета», среди переменчивых неевклидовых смыслов найдут себе место тяжелые, твердо очерченные массивы Толстого, Достоевского и других

«учителей»? Они пойдут на дно этого искусства, оставив по себе «мокрый след блюдечка на садовом столе», как Достоевский у Набокова, и «клавиатуру упоминаний» с бегом сравнений, как Данте в «Разговоре». Их проповедническая страсть немыслима в этом возогнанном сознании как варваризм, как дурной стиль. Недаром «поэт-теолог» оказывается в «Разговоре» о нем похожим на кого-то другого: он, скорее, «мужественно врет, с Орландом куролеса, и загорается, преображаясь весь», чем исполняет (согласно письму Кан Гранде) «цель не созерцательную, а практическую, выведение человечества из настоящего его бедственного состояния». А к такой цели обыкновенно идут, не прыгая с джонки на джонку, а с фанатической целеустремленностью паломника.

Не случайно в переводе петрарковского сонета убрана ясная ссылка на ап. Павла – и двойственный вкус воды из одного источника оказался метафорой одного из любимых Мандельштамом неуверенно смутных состояний, а не самооценкой относительно своего спасения. Недаром «горящая пряжа», о красоте которой нечего спорить, переменяет петрарковскую образность, простую и традиционную (колесница ночи) по образцу Малларме. Вдохновение, выход «из пространства в запутанный сад величин» – высшая ценность Мандельштама (здесь он по-своему, как никто, продолжает Пушкина). Все идейное, моральное, готовое относится как раз к пространству, из которого нужно выйти. Такой выход он и любит в любимых своих старых итальянцах, махнув рукой на то, что выходят они не в запутанный сад, а в расчерченные сферы, сверяя свой путь по картам, которые им составили Аристотель, Августин, Аквинат и другие путешественники по тамошним местам.

Но отталкиваясь от Мандельштама, я еще больше против его противников – например, «от Блока» (как говорил покойный Д.Е.Максимов: «Его личным, собственно, было всегда – «Александр Герцович», которое он в себе перебарывал и вместо которого выстроил эстетическую личность»). Валери заметил, что в эстетической требовательности Малларме было нечто этическое. Нечто этическое есть и в «эстетической личности» Мандельштама: это трезвость и совесть против кабацкой «искренности», которая и есть для многих поэтичность, против безответственных лирических эмфаз и фельетонных мыслей, разукрашенных сравнениями. Такая «эстетическая личность» есть достижение, и не только Мандельштама, но всей поэзии: это тонкий резонатор всего окружающего на месте «самовыражения». От личной бедности это происходит или от преодоления персонажности в себе и более чем персонажности – чего-то без умолку говорящего, перебивающего, не слушающего – как знать? Мандельштам с преувеличенной, может быть, настойчивостью напомнил о целомудренности художественного смысла, о подчинении автора законам целокупности художественной вещи. Он напомнил о стиле в широком смысле.

Если сколько-нибудь справедливо знаменитое выражение: «Стиль – это человек», то противоположное ему справедливо, по меньшей мере, столько же, а может, и больше: «Стиль – это не человек» и «Человек – это не стиль» («слишком широк, я бы сузил», как говорит Карамзов). В несовпадении стиля с человеком (причем не только «большого стиля» с «человеком своего времени» – но и индивидуального стиля с личностью автора во всей ее «слишком широте», стилистической полиморфности или

аморфности) и заключается роковое достоинство и роковой недостаток стиля.

Он предстоит личности; он беднее ее, прямее – но тверже и несомненнее. Он заставляет Данте в латинских эклогах называть сочинение песен «Рая» доением коз. Он всех что-то заставляет. Откуда берется его главенство над нашим искренним порывом? Кто его знает. Так что же он заставляет нас с нами делать? Две вещи, в общем: отказаться от многих своих возможностей, интуитивно ощущаемых как неуместные в предстоящей композиции (это возможности мыслей, чувств, тем, языковых богатств, воображения и много чего еще); и найти в себе (не думаю, что создать) те возможности, которых у нас, при всей «слишком широкости», недостает в ясном поле самочувствия.

Первая вещь ощутима сильнее и болезненнее; быть может, она и есть один из двигателей смены стиля. Против нее восстает воля к простоте и прозрачности выражения, часто воспринимаемая со стороны как осложнение и утончение.

Вторая же вещь во многом совпадает с расплывчатым представлением «вдохновения», озарения, внушения. С открытием в себе того, что тебя превосходит. Ведь совершенная – скромнее, безупречная – вещь невозможна, но возможно вот что: исполнение задания, которого ты, исходя из всего своего прошлого и наличного, исполнить не способен. Такое возможно и многократно засвидетельствовано. Напоминаю историю с золотыми шарами св. Франциска.

Конечно, я имею в виду «идеальный» случай отношений Человека и Стиля, который до неузнаваемости искривлен во множестве «реальных» случаев. Итак, мы возвраща-

емя к правоте Бюффона: «Стиль – это человек», но в смысле, противоположном распространенному толкованию. Стиль – это не человек как наличная данность, как «самобытность», а человек как нечто ограничивающее и открывающее себя, выходящее за пределы своей данности путем ее сужения и приспособления к чему-то, без сомнения понятному как внешний императив и внутреннее желание – вместе и сразу. Образованию стиля способствует и внутренний адресат речи, «идеальный читатель». Из его воображаемого желания и вкуса растет кристалл стиля. Недаром Мандельштам так дорого ценил «читателя, учителя, врача».

«Пятая стихия» Мандельштама досталась теперь филологам школы Тарановского, и вряд ли можно сказать что-нибудь новое на этом языке. Что же касается «своего», «личного» у Мандельштама, то здесь главным мне кажется не «Чего там – все равно!», а своего рода заигрывание с отвратным, чудовищным, опасным («На Москве-реке почтовым пахнет клеем»), попытка им любоваться, заговорить его. Еще до реального повода (как обыкновенно бывает со «своим»), задолго до «пузырьков воздуха, культуры и воды» сталинской Москвы это движение является в египетской теме ранних стихов.

Впрочем, ни на чем другом языке тоже говорить нечего. Я знаю пагубные последствия других пристрастий: к Цветаевой, к Пастернаку, к обериутам (которым подражает пол-Москвы и пол-Ленинграда – и странно видеть, как надоедливо предсказуемы оказались абсурдная свобода ассоциаций, стилистический макаронизм и перебивы метров), к «сложным» иноязычным поэтам вроде Д. Томаса, к ныне здравствующему И. Бродскому. Даже как будто

нейтральная поздняя Ахматова никому не идет на пользу. Одним словом, благословенное плодами ученичество, как дантовское ученичество Стация у Вергилия:

Per te poeta fui, per te cristiano¹, –

чудо, и это прекрасно известно без меня. Я бы с удовольствием рассказала о таком чуде, а не о нечудесных явлениях эпигонства, но, к сожалению, не знаю свежих примеров. Говорят, новые католические поэты с успехом берут пример с Данте. Но это почти то же, что брать пример с самой поэзии. А не брать примера с самой поэзии еще хуже, чем за саму поэзию принять Цветаеву или другого симулируемого лирика (Пушкин уже не более симулируем, чем Тредьяковский: граница эпигонских «образцов» проходит где-то на околоблоковском времени). Второе грозит личной неудачей, первое же – бедствием общественным: созданием традиции поэзии вне поэзии, как это вышло у нас. По сравнению с трусом, мором и голодом это, может быть, не великое бедствие – но поверьте Пушкину:

Беда стране, где раб и льстец
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу.
(1828г.)

Воздух такой страны, где не веет озон вдохновения, отравлен, воды ее замутнены без очищающей струи Иппокрены, мужи «милых жен лобзанья недостойны».

Не слишком ли прямо я поэзию вне поэзии свожу к «рабу и льстецу»? По-моему, нет. Нетрадиционный поэт – как

¹ Благодаря тебе я стал поэтом, благодаря тебе христианином (ит.).

говорит Элиот – «сознателен там, где следует быть бессознательным, и бессознателен там, где следует быть сознательным». С этим-то смещением и связано «рабство и лесь». Вдохновенный – то есть традиционный поэт, если и захочет, не выйдет у него роль раба и лстеца: и сознательность, и бессознательность его, хорошо поставленные, как голос у вокалиста, с равным отвращением отвернутся от заведомо фальшивого тона.

Кроме Данте, есть для меня еще поэт, почти совпадающий с «самой поэзией», – это Р.М.Рильке, «физик». Про его физику я уже писала и не буду повторяться. За желания не судят, благосклонный читатель! – мне хотелось бы быть «биологом» в этом роде.

Дантовский мир ландшафтно невообразим. Если можно представить молнию как окрестность, то это будет похоже на Данте. Нужно обладать несколькими зрчками в глазу или уподобиться Аргусу и быстро включать и переключать разнофокусные зрительные устройства, чтобы хоть как-то оглядеть его мир и даже часть его, где бровь орла окажется при ближайшем рассмотрении императором Константином. Данте путем разнообразных промываний, с помощью Проводницы и своих бессмертных собеседников совершил чудо с человеческим зрительным аппаратом. Глаза у него болели, и все видимое порой подкрашивалось красным: его глаз видел собственную кровь. И недаром его покровительница, небесная окулистка святая Лючия, ведала также надеждой: эти виртусы, зрение и упование, действительно родные.

Мир Рильке легко представляется в виде горного пейзажа с маленьким селением или одиноким замком, как его Мю-

зо. В любой стране, где есть горы, и в любое время он тот же: его сущность не в архитектуре построек, а в масштабе человеческого и внечеловеческого – только в горах этот масштаб так наглядно суров. Да еще в поселке на берегу океана. И этот масштаб постоянен – в отличие от мигающего масштаба Данте (который имеет, между прочим, и мерзкую для нас после наших и немецких парадов привычку выкладывать из людей буквы и фигуры). Естественно, это внутренний ландшафт и внутренний масштаб. И небо не отличается там от гор и кладки стен, и вода от камня, и верх от низа, и Бог не отделен от тоски по Немю, которая и составляет материю этих пород, хребтов, деревьев, порталов и человеческих жестов...

Есть не помню кому принадлежащая притча об искусстве времен его упоения своим объективизмом. У постели умирающей – муж, доктор и художник. Кто видит происходящее полнее? Художник, ни в чем не заинтересованный, за ним – врач, а за ним уже – любящий муж, который вообще-то ничего не видит. Так вот, все точно наоборот. Видит полно тот, с кем это событие происходит, чей ум оно меняет. На вопрос Иова ответить некому из людей. Вот поставить поэта в точку претерпевающего событие и хотел Рильке. Иногда кажется, что его речи от лица самоубийцы, статуи, помешанного – вымышлены, что это риторические упражнения вроде «Героид». Уж очень скульптурно они выражаются. Но чаще всего это не так и потрясает своим неслыханным признанием.

Почему автора хочется видеть чем-то «настоящим» – и спрашивать: да были ли вы действительно на месте помешанного? Может быть, ради слова, ради его выслушиваемости (как атеисты из народа: вот я скажу, что Бога

нет – ударит ли меня гром?). Или, наоборот, ради самой реальности, ради того, что она – не обуза, не бессмыслица, не шлак внутреннего, где все эти громы действительно ударяют. Впрочем, само событие творчества достаточно богато, чтобы его материала хватило на «реальные» события Федры, Гамлета...

И эта одна из главных задач «нового искусства» Рильке – дать речь тому, что молчит, – кажется мне святым и предельно дерзким смирением поэзии. Эта задача нова, как все прописные истины – то есть как сам бессловесный мир, от которого они не отличаются уже потому, что в такой же мере мало кому вразумительны. Помните, что по поводу Скрыбина говорит Пастернак о празднике прописных истин, которые носятся столетиями в воздухе, неприкаянные и бесполезные, пока кто-нибудь не поймет их, наконец, и не применит. И тогда-то видно будет, какие обильные, неожиданные и будто бы нездешние плоды призвано приносить «общее место». И Данте показал, чего стоит произнести в конце «общее место» о «Любви, которая движет солнцем и другими светилами». И Рильке показал, каким труженичеством и аскезой дается исполнение общего места о том, что говорить следует только то, что еще не сказано. И он, требовавший от себя и от любого художника отказа от всех ближайших чувств, и любви среди них, заключил свое «Завещание» так: «Моя жизнь есть особый род любви, и она завершена. Как любовь св. Георгия есть смерть змея, деяние». Я не думаю, что это самозванство.

* * *

Конечно, искусство – не исповедь, и хорошее искусство часто меньше, чем плохое. Конечно, поэзия давно разучи-

лась перелагать доктрину – и к чему доктрине быть изложенной на стихотворном языке нового времени (кто в трезвом уме сравнит пушкинское переложение молитвы Ефрема Сирина с самой молитвой или многочисленные рифмованные переложения Псалмов – с Псалмами?). Наша поэзия, увы, прежде всего должна говорить *новое* – и молчать, если в исповеди или проповеди ее автора такого нового нет. Конечно, духовные труженики давно стихов не пишут, а когда писали, это были другие стихи, и вокруг Геликона вьются бесы, из которых тщеславие – не самый злой, потому что самый очевидный. Та же «новизна» приобретает демоническую силу в бодлеровском «Плавании». И тень фаустовской сделки почему-то витает над каждым виртуозом.

И несмотря на все эти «конечно», мне хочется уверить, что поэзия – дар, благословенный землей и небом дар, свидетельница – пусть не «Духа животворящего», но «души живой». А кто знает, что такое живое, не скажет, что это ничтожно малый или напрасный дар.

Причем я имею в виду поэзию, какой мы ее застали, – поэзию светскую и индивидуальную, как скажет историк литературы, более того – поздний цвет этой традиции, поэзию, часто предпочитающую смыслу «токмо звон» и всем своим темам – внетематическую напряженность момента, в котором нечто воплощается и понимание разворачивается вместе со своими словами. Я не только люблю эту поэзию, но не люблю тех, кто ее не любит (вернулись к старому: «Не любящим музыку тварям не верь!»). Тех, кто ловит ее на слове, говорит о ее долгах, хочет от нее всего, кроме нее самой. Они похожи на тех, кто жаловался на однообразие вкуса манны и скучал по египетским кушаньям.

Наслаждение или насыщение, которое нам дает лирика, в сущности, очень однообразно, – по сравнению с разнообразием, силой и богатством вне-поэтических чувств. Это, главным образом, переживание преображенности – и тех же чувств, и смыслов, и слов, и формы, и человеческой личности: того, кто эту лирическую композицию составил, и того, кто ее слышит. Самое скорбное лирическое чувство разворачивается под музыку победы. Памятник лирике я бы поставила в виде самофракийской Ники или арии «Vittoria, vittoria!», божественно спетой Зарой Долухановой.

Что значит необыкновенное чувство, которым венчается, например, удавшийся монолог о сомнении во всем, о всеобщей тщете и о прочих убийственных вещах? Чему рад автор такого монолога? Не выдает ли он своей искреннейшей радостью неискренность того содержания, которое он так старался оснастить, сделать завоевательным и непобедимым? Я думаю, он выдает нечто другое: есть вещи важнее любого содержания, есть *смысл* – не смысл чего-то, а смысл вообще, то есть свобода и победа. Настоящая же победа – конечно, не та, что равна приложенным усилиям. Настоящая победа чудесна: она побеждает не то, с чем боролись. Это победа над неким тотальным врагом. Над бедственным состоянием человека, не способного по природе своей выразить и сделать достойным выслушивания всё самое глубоко-свое, над неисцелимой тоской частного по целому, над непреодолимой, кажется, бездомностью мира, который «Увы, увy, Постум, уносится», и мало ли еще над чем.

Самое чудесное в «чудесном помощнике» такой победы то, что нет, оказывается, такого места, где бы его не было, –

и если он обнаруживается в чем-то одном, а не в другом, то это дело чистой случайности: выбор происходил из равно прекрасных возможностей. Мало того: «личность» автора (автора удавшейся вещи), та личность, которую Поль Валери назвал «моментальной», а отец Павел Флоренский – «брачующейся с истиной», тоже представляет собой нечто выбранное из множества равно прекрасных, равно отзывчивых возможных «Я». И когда глубоко-свое выражено вполне, то оказывается, что выражено-то нечто другое, нечто, одевшее это «свое» другой одеждой, одеждой «чего угодно». То ли поэту незаметно подменили его предмет, то ли он действительно преуспел в выражении «своего» (а выражение здесь одновременно – постижение), и в глубине «своего», как обнаруживается, живет не-свое, другое, новое. Все элементы стихотворения, к которым не примешивается медиум лирики, стихия победы, другого и нового, кажутся мне прозаизмами. Неважно, низкого они стиля или высокого. Так что совершенно поэтичных стихов и стихотворений на свете очень немного. А целиком прозаичных и антипоэтичных – бездна.

Итак, очень немногие соединения слов представляют собой поэзию: бывает, стих, бывает, два-три слова. Есть гурманы, которые любят лакомиться такими стихами, отыскивать и показывать в них всё новые совершенства и тонкости. Мне совершенно инстинктивно хочется опустить глаза перед такими стихами, мгновенно забыть их и запомнить, сколько бы раз они ни являлись, а не рассматривать, убеждая себя и других в неисчерпаемых возможностях этой красоты. Она не то что небезопасна, она действительно спасительна, а страшнее спасения нет вещи. Если кто считает это преувеличением – пусть вполне серьезно подумает, что имеет в

виду спасение. Мечтать на этот счет не приходится, все уже сказано.

Но большая часть того, что история или теория литературы называет поэзией, в действительности не обладает этой угрожающе спасительной силой и относится к области скуки. Вероятность скучного в столь многими ограничениями связанной деятельности, как словесная композиция, очень высока. Чаще всего стихотворец говорит или то, чего он не хотел сказать, но по вялости ума, переимчивости и надежде на «авось» и «заодно», выговорил, – или он говорит именно то, что хотел сказать (а хочется ему сказать обыкновенно нечто весьма плоское и эгоистичное), и тогда непонятно, зачем, в сущности, для этого случайного самолюбивого высказывания веками строили громоздкий, но быстрый и устойчивый корабль формы.

И первое, и второе скучно и никуда не ведет. То же, что не скучно и куда-то ведет, «объективно» не выделяется из общего потока «поэзии» – и, если выделяется, то как наиболее удачный образец того же. А это не только не то же: оно существует вопреки всему этому. И, приблизившись к вечно другому, к празднику среди поэтических будней, придется отложить все инструменты анализа, все эвфонии и метрики, традиции и реминисценции, лексики и стилистики – все количественные измерения.

Если бы существовала такая теория поэзии, которая хоть каким-то образом была бы однородна своему предмету, она бы указала, что путь к общему идет не через типичное, а через единственное; что обнаружить какой-то закон поэзии можно не на обобщении сходного, а на углублении в – не в то, что ни на что не похоже, такого не бывает, – в то, что

при рождении своем не имеет отношения как к сходствам и повторам, так и к несходствам и отталкиваниям от повторов. Но, возникни такая теория, ей пришлось бы разделить судьбу своего предмета, то есть стать сомнительной и ничем не удостоверяемой. А теория и наука такими быть не могут. Изучение тропов и метров и другие трудоемкие изыскания в этом роде имеют дело с тем, чего сама поэзия стыдится, от чего отводит глаза, чего, как правило, не касаются теоретизирующие поэты. Все они пытаются объяснить что-то другое, и напрасно: никто их не слушает, никто не слушает даже странной близости между их «теориями изнутри». Сомнительный предмет поэзии в дискурсивном изложении становится уже окончательно недостоверным, блажью и заумью.

Злая шутка заключается в том, что «объективный», «обобщающий», типизирующий подход к естественным явлениям сопровождается «милостями, взятыми у природы»: электростанциями, новыми породами скота и т. п. А из теории тропов никакой такой милости не следует: никто из этих тропов не построил и не построит эффективного агрегата – разве что агрегат пародии.

Не подумайте, что я на месте закона тех же тропов хочу поставить счастливую или несчастливую случайность: картина «пестрого фараона» меньше всего меня привлекает.

Ничего нет приятней законов и закономерностей. Например, меня не перестает радовать, что выроненная чашка полетит в любом случае на пол, а не будет порхать по комнате или писать в воздухе вензеля. Даже если чашка разобьется, ее падение не перестает меня радовать. Чем? Да тем, что мы еще дома. Чтобы оценить такое преимущество – быть дома, – нужно иметь нечто для сравнения, конечно. А если

не иметь, то совершенно предсказуемые падения чашки могут только наводить скуку, и на многих наводят. Тогда эти скучающие люди берут реванш в искусстве – и заставляют там чашки летать по спирали и щебетать. Смысла в таких реваншах немного. Впрочем, если взглядеться внимательно в обязательное падение чашки, в нем обнаружится и полет по спирали, и щебетание, и что угодно: хотя бы потому что и это – вещи столь же домашние и роковые.

Как же отличить высказывание, где чашка щебечет, выражая прихоть скучающего сочинителя, от такого, где она щебечет в силу своей природы, в силу обнаруженного закона? Позитивная теория тропов этого не скажет. Это субъективное различие. Это последняя тонкость, а нам бы пока набросать самый грубый контур. Позитивная теория поэзии в содержание поэзии не верит, иначе она бы прислушалась к самому поверхностному слою этого содержания: к извещению о том, что постепенности в значении не существует, что если речь заходит о таких вещах, как «приблизительное» и «уточненное», эти слагаемые никогда уже не сложатся в *смысл*.

Ворчать на академическую науку, как все поэты («Не знали бы мы, может статься, в почете ли Пушкин иль нет, без докторских их диссертаций...»), старо и тривиально. Лучше я вернусь к неакадемическим похвалам. И к моим любимым расхожим мнениям. Что в стертом употреблении называется «поэтичным»? И в не совсем стертом: почему «поэтичными» называются некоторые художники (например, Рембрандт) и композиторы (например, Бетховен) – тогда как вряд ли кто назовет «поэтичным» Баха или Сезанна? Есть семантические оттенки в одинаково, кажется, полусмысленных употреблениях слов «живописно», «музы-

кально», «поэтично», когда ими называют нечто вроде «красиво».

«Музыкальным», как я заметила, мы называем некое внутреннее предпочтение соотносённости элементов целого между собой их по-отдельной связи с чем-то вне. В совсем вульгарном понимании – это что-то красиво непонятное и его метаморфозы.

«Живописное» – это почти не переведенное содержание, непосредственно присутствующее, а вульгарно – все, что не просто предстоит взгляду, а бьет в глаза.

Называя же, например, пейзаж «поэтичным», мы подозреваем в нем некую потенциальную сюжетность, событийность, глубоко проникающую в вещи. А где происшествие – там герой. Вот кто-то явится и что-то сделает; вот с кем-то что-то случится. Помните, я обещала рассказать о героичности лирики? Поэтичным в последнем упрощении называют мелодраматическое, и недаром. Вполне вероятно, я ошибаюсь, но мне кажется, что смысл стихотворной красоты, в отличие от красоты музыкальной или пластической, имеет в виду нечто необыкновенно тесным образом связанное с проблемой личности. Недаром Гоголь, чуткий к такой красоте, сделал вывод из пушкинской лирики: «это русский человек, каким он будет через сто лет». Наивен здесь срок и патристический эпитет, но главный смысл: «человек, каким он будет» – относится к каждому великому поэту. Не через сто, не через тысячу лет – каким человек из всякого времени переносит себя в будущее. И, видимо, с этой перспективой связана почти безотчетная деятельность различения, разграничения, иерархического размещения всего, в чем до этого видят нечленораздельный хаос, – и ослепительное уничтожение всякой иерархии перед лицом чуда.

В минуты искренности, дозволенные ему автором, лиричным становится герой пьесы и прозы – но лириком он, конечно, не становится, поскольку не может выйти за пределы своего «характера», даже если характер этот так тревожно-свободен, как у Гамлета. Личность же, которую я имею в виду, говоря о лирике, связана с характером отрицательной связью: отвагой не иметь характера. Забыть про всю сумму свойств, которые позволяют тебе делать то-то и то-то и не дают делать того-то и того-то. На месте характера здесь стоят красота – и предельные возможности любого характера ее видеть.

«Человек выше того, чтобы слушать жгущие меня слова мои, но Чистейшая Человечность – Церковь – не погнушается и самым жалким моим лепетом» (П.Флоренский). Но не только чистая человечность, а всякий человек, слишком высокий для жгущих меня слов, не высок для того, чтобы выслушать самый жалкий артистический лепет: такого он еще не слышал. «В жизни» непристойно оценивать эти «жгущие меня слова» с точки зрения их новизны и воплощенности. Но артистическая искренность, в отличие от обыденной, исторична: она учла все, что до нее уже слышали.

Великий лирик – чудо человеческой доверительности. Он искренен – и не скучен, не неприличен, не лжив и не фальшив, как всякий искренний человек, всякий человек в ситуации искренности. В лице искренности лирика мы можем глядеть на то, что нам в другом случае видеть запрещено, или отвратительно, или смешно – и глядеть любуясь. При этом он, как Блок или Бодлер, может не чувствовать святых и добрых чувств и никак не являет собой примера для ближних в любом своем конкретном лирическом поступке. Что же сделал он с этими «чувствами», с этими

«мыслями»? Навязал нам жалость («ах, бедный!») или согласие («вот и я так»)? Да нет. «Будто так *должно быть*», – такая расшифровка лирического сопереживания более правдоподобна.

В мире лирики, как в мире сновидения, нет лишнего и безразличного, все пронизано энергией смысла. Этим слова лирика отличаются от тех «жгущих слов», о которых мы говорили. И еще: лирик смертен, его уже как бы нет: если даже он жив, нам страшно за него. Откуда мы взяли предрассудок ранней смерти поэта – и не просто ранней, а значительной? Почему кажется, что в полноте и последней досказанности весь его хор прозвучит над утонувшим, убитым, умершим чахоткой юношей? Оттуда, что *здесь* это неместимо. Смерть присутствует в самой интонации стихотворного языка: *здесь* так говорят только напоследок. Смысл этой красоты относится к смерти, поскольку «здесь» ему нет места – и он относится к бессмертию, потому что явлением своим делает это смертное «здесь» чужбиной. И решение на такой смысл преобразует искренность. Она становится как бы двухголосой – потому что не всякая непосредственность уместна, когда «Казалось, будто в длани мощной Над этой бездной я повис». Это искренность одновременно истца и судьи, больного и врача, наконец, жестокого романса и Буало. Второе, «критическое» лицо такой исповеди – очень ясное, хотя трудно называемое, лицо требовательного смысла. Первое, «патетическое» – лицо человека, взыскующего смысла.

Но самое странное, пожалуй, не двухголосие этой искренности, потому что даже с присутствием такого двухголосия, и даже с необходимой согласованностью этих голосов стихотворная вещь может не удасться – а в третьем элементе:

в не-сознании себя (и «жалующийся» и «утешающий» голоса себя сознают), которое и создает лирика. Ведь как он неприятен, когда о себе не забывает (например, в лирических дневниках)!

Итак, искренность лирика состоит в его искреннейшем желании перестать быть собой, а не в прямотушном изложении старых для себя «непосредственных чувств». Вспомним опять «Галоши счастья». Как трудно было каждому герою сказки выпутаться из своего исполненного желания! – и как не успел моргнуть глазом тот чиновник, что пожелал стать поэтом, – а уже перестал им быть. Очнувшись поэтом и начав вспоминать (о чем мы уже рассуждали), он сразу же пожелал сделаться птицей – и сделался, при своих галошах.

Никто так не мучится своенравием вдохновения, как лирический поэт. У художника, у прозаика всегда найдется, чем заняться. Только лирическое содержание так неприсвояемо. Вдруг исчезает все: все «мысли» и «чувства», все навыки и весь материал, который описывает объективная теория: слова, звуки, ритмы... Ведь «материал» этот фиктивен, он больше чем наполовину соткан из той же пряжи, что платье голого короля.

Бессмертные произведения вообще состоят из многолетней доверчивости к ним больше, чем из своей материи, в общем-то, полумнимой.

Я обращаюсь с требованием веры
И с просьбой о любви, –

эти слова юной Цветаевой говорит каждое бессмертное стихотворение внутри своих слов, каждое великое полотно внутри своих фигур и конфигураций. – Поверьте тому, что

есть то, что безусловно, недоказуемо и непроверяемо; ибо только оно и есть. Остальное бедно и обидно. Оно же есть предмет, возникающий вместе с его пониманием; изменение нашего сознания, происходящее вместе с явлением предмета.

Но лирическая материя как-то особенно склонна к прерывному существованию: она существует только при условии излучения изнутри какого-то смысла, при условии обнаружения внутри личности поэта той необходимой «моментальной личности», вся суть которой и сводится к прямому восприятию этого смысла. И вся лирическая работа в сущности моментальна. Ни предшествующие блуждания, ни почти раздраженная отделка после того, как гром ударил (то есть, заполнение пропущенных или прослушанных мест), не дают автору наслаждения постепенного приближения к цели, когда предмет – как длинный коридор – ведет и ведет, и каждый шаг по нему прекрасен. Такая длительность смысла, должно быть, – дело живописца или эпика. А тут: не то, не то, не то! – ... *то*, вдруг и целиком. Ведь лирика – больше изречение, чем речь. И, как в изречении, приблизительность не обладает здесь никакими достоинствами, даже достоинством добротности, как «средняя» музыка, или занимательности, как «средний» роман. Все, что в лирике не окончательное достижение, не «шедевр» – все это неприятно, незанимательно и недобро. «Среднего» лирического стихотворения просто нет, нет даже «среднего» сравнения. Они, эти «средние», не выполнили своей единственной задачи – не очистили своего предмета от бедного, тяжелого, загораживающего праха. А добавить от себя лирику нечего: нет у него ни цветов, ни тембров, одни слова, слова, слова.

От художника, обладающего «своим пространством», мы бессознательно ждем главной вещи. Такой, в которой весь его воздух, все распыленное сожмется в точку – с такой же оправданностью можно сказать: в которой напряженная точка, располагающаяся за или под всеми неглавными вещами, наконец, расправится в целое облако одной, главной вещи – за, под, или кроме которой ничто не мучит, не тревожит. Как, например, сжимается и расширяется рембрантовский мир в «Возвращении блудного сына». Здесь – цветок личности художника, оправдывающий существование особого «рембрантовского пространства» тем, что оно уже «больше, чем рембрантовское».

Корень личности (и соотносящийся с ней стиль) – некоторая обреченность на себя. На себя, и ничего больше. Сколько людей, столько мнений. Частичность и субъективность каждого такого мнения о мире обидны и нагружены виной. И вот на пределе-то этой обидной и виноватой ограниченности, без которой и формы быть не может, оказывается: единичный смысл стал единственным (а это больше, чем общим); никакого, кроме *этого* единственного мнения, об *этом* предмете быть не может. И стало быть, частичность уже не убога в сравнении с нечленимым на части целым: целое это в каждом своем предмете присутствует целиком. Для частности и случайности говорящего, для частичности и случайности его языка находится предмет, единственно для него в этой его частичности открывающийся – и одновременно вполне *целый*. (Это запутанный пересказ простого обещания о «многих обителях».)

От художника мы ждем такой находки своего имени и своего дома в шедевре, а от лирика требуем, и ничего другого

от него слышать не хотим. Он и сам, вероятно, не хочет и потому так ревниво ждет своего гения или ангела:

Поэзия, как Ангел-утешитель,
Спасла меня, и я воскрес душой.

Где поэзия больше всего нас удивляет? Там, где она относится к самому мелкому, к самому обыкновенному и несущественному, затертому предметами первой важности – например, к разливанью барышней чая (строфы «Евгения Онегина»). Неужели *и тут* это есть? говорит наш восторг. И множество традиционно почтенных в лирике вещей по происхождению своему именно такие, ex humili potens¹: бабочка, ручей, кузнечик, скучная дорога, старая рухлядь, сухой цветок... С точки зрения человека, полагающего невнимание к таким вещам естественным, поэзия снисходительна, ласкова: она обласкивает необласканные смыслом предметы. С еще более грубой точки зрения, она ребячлива. Но снисходительности здесь нет ни капли. Поэт, в то время когда он поэт, хорошо знает, что нет на свете вещей, к которым можно снисходить; что незачем богатых одаривать и нечем; что у него нет запаса лишних смыслов, которые он может раздавать направо и налево; что у него нет ничего – и все есть у них. Судьба мотыльков и других поэтических багательничем не отличается от богатых символикой вещей вроде зеркала, розы, неба – а тут недалеко и до «идей». Все они в равной мере – позывные не о себе. Но если бы не волшебная дудка, играющая поэту над их кладами, он никогда бы об этом не узнал – вернее, они в его прозаическом уме никогда бы этого не узнали, своего богатства. Состояние поэзии – не снисходительность и не богатое воображе-

¹ Из убогих (ставшие) важными (лат.). Гораций.

ние, а отзывчивость. Восприятие знаков, которых никто, вообще говоря, не подает – как не подает их зарытый в земле клад: он сам и есть этот призывный знак, невидимые и неслышимые волны которого повторяются в звуковых переборах волшебной дудки. В ином звучании, в ином руне.

И это новое руно – образ. Что такое образ, не могу сказать, но могу привести пример образа:

Как свечи, оплывает темнота
и копится у лиц неопалимых,
под пеленами белыми хранимых,
и складки этих рук неразрешимых
лежат, как складки горного хребта.

Вне искусства можно многие вещи сделать лучше, чем внутри него: разве не мешает рифма «сказать всю правду», а регулярный и любой метр – «тронуть сердце»? Но есть вещь, которую вне искусства сделать невозможно, эта вещь – образ. «Идеальный», предельный художественный образ приближается к той вещи, о которой пишет богослов: «Осмысленность вещей и вещность смыслов можно доказать только исходя из такой вещи, смысл которой целиком воплощен или плоть одухотворена»... И для образа, в отличие от трогательности или самовыражения, язык усиленных правил не стеснителен, напротив – просторен: здесь он на родине, здесь он может не стыдиться своей несоразмерности миру, своего внутреннего огня... Как ни слабы в сравнении с оригиналом приведенные только что строки моего перевода из Рильке – образ в них сохраняется. Он не так уж привязан к материи стиха, как думают. Он остается и в подстрочнике. Теперь я хочу сказать, что сама материя стиха, как ее ни люблю, не так уж к себе привязана.

У этой материи, которую я называла уже фиктивной, две природы: словесность и композиционность. Они находятся в довольно странных отношениях. Не знаю, как с другими видами композиции: звуков и цветов, но в композиции слов отношения составляющей и целого обратны. Слово – не кирпич для построения этих умственных сооружений. Напротив. Вся устроенность, со-образованность, все контрасты и повторы стихового целого служат слову. И не только некоему сверхслову, безымянному на том языке, которым написано стихотворение, и возникающему из суммы всех составленных и сообразованных слов как смутный, но реальный облик с почти угадываемой звуковой формой (такие сверхслова со школьной старательностью выискивают любители анаграмм): такое ино-слово – просто смысл. Композиция служит каждому из составляющих ее слов. Ведь в каждом из этих слов, если прислушаться, присутствует то самое сверхслово, которое может собрать вокруг себя множество других композиций.

Хотя бы слово «пустой». Представьте, в какое сочинение может развернуться это слово в том его пределе, где оно уже не оно, где оно, как каждое слово, становится окном, открывающим вид – на что? На явление чего-то другого. Если мне нравится тот вид на это другое, который открывается, например, в конце русского слова «ясный», мне кажутся прекрасными все слова других языков с похожим видом, и звучание их меня радует: *chiaro, dursichtig*¹... Вот такому состоянию слова, когда в «ясном» слышится и угадывается много живых и мертвых слов любого, но одинаково милого слуху звукового обличия, и должна служить хорошая композиция.

¹ Ясный, прозрачный (ит., нем.).

Но не легче ли тогда вообще не слагать никаких стихов, а сосредоточенно повторять и повторять какое-нибудь из таких слов, пока не дослушаешься до его глубины? Конечно, легче. Но это будет, во-первых, личным делом каждого. А прелесть поэзии и в том, что она – из немногих «неличных» дел, оставшихся на земле. А во-вторых, это не будет так чудесно.

Мой друг и учитель пианист Владимир Иванович Хвостин дал мне понять, что и в музыке дело обстоит сходным образом: он уверял, что достаточно услышать самому и дать услышать слушателю *каждый* звук исполняемого сочинения – и все проблемы интерпретации, «решения» отпадут. На последнем звуке каждой вещи он делал большую, немислимую фермату – и звук этот жил и превосходил все звуки, уже ушедшие, и их возвращал назад и обещал их вечное возвращение...

Все, что я тут написала, я думаю о поэзии «идеальной», предельной, чудесной, какой на свете мало. Но не о «чистой» поэзии, «очищенной» от неэстетических тем и задач. «Инакость» лирического языка прелестнее всего там, где она совпадает с «обыкновенным», когда его как бы и нет, как будто и нет ямба в трех словах: «Я вас любил». Но здесь-то и есть ямб больше, чем где-нибудь. Ямб самого языка. Подарок и чудо чудеснее всего там, где они совпадают с «естества чином», где мы видим, наконец, сам этот чин как сплошное чудо и сплошной подарок, знак, и весть, и бесконечный смысл.

Азаровка, 1982

.....

II.

.....

Поэзия и антропология

Говорить о поэзии (и в целом, об искусстве) в связи с антропологией во всяком случае не тривиально. Поэзия как «опыт о человеке»? Что имеется в виду: поэзия как источник знания о человеке? или о его конкретной разновидности, *homo poeta*? или об этом *homo poeta* как о некотором особом и универсальном состоянии, в той или иной мере присущем каждому (как это предполагается в известных словах Гельдерлина: *Dichterisch wohnet der Mensch*¹)?

Или же речь пойдет о поэзии как о своего рода антропологической практике, как об акте «узнавания себя»? Однако каждое из двух этих великих слов окажется под вопросом, как только мы заговорим о поэзии. Во-первых, *знать* ли себя учит искусство – или делать с собой что-то другое? Если верить Пушкину, другое:

И нас они науке первой учат:

Чтить самого себя.

(«Еще одной высокой, важной песни...»)

И, во-вторых: если в искусстве человек что-то узнает, то *себя* ли? Во всяком случае, из многих высказываний художников мы можем заключить: что угодно, только не себя. Себя-то как раз требуется забыть. Каким образом? Напри-

¹ Поэтически живет человек (нем.).

мер, самым распространенным: бежать. Бежать от человеческого общества, от человека, то есть, от «человеческого, слишком человеческого» в себе. Или в безлюдную глушь – или же во внутреннюю эмиграцию: занять в человеческой реальности внечеловеческую позицию. Например, позицию трагического Хора или «созерцателя спокойного и свидетеля необходимого» (авторский комментарий Блока к «Девушке из Spoleto»). *Поэт* – и если не *Человек*, то *Люди*, определено – слишком часто разводятся по разные стороны истины:

О люди! жалкий род, достойный слез и смеха,
Жрецы минувшего, поклонники успеха!
Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
И чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и в умиление!
(«Полководец»)

Люди, как мы видим из этого пушкинского контраста, буйны и невменяемы, Поэт *не по-человечески* внимателен.

Может быть, с этой явной – и часто вызывающей – тягой поэзии бежать от *человеческого* и связано то, что предметом антропологического интереса она становится редко.

Мифология и антропология – другое дело, это соединение уже традиционно: ведь обращение к архаическому обществу, к *другому* человеку, к живому опыту *pensée sauvage*¹ и положило начало современным научным трудам по антропологии. Не к конкретным темам архаических верований и мыслей, но к самому составу этого сознания, названного «дологическим» или «метафорическим»

¹ Дикая (первобытная) мысль (франц.). Термин К.Леви-Строса.

(О.Фрейдсберг): сознания, которое узнает все, что оно узнает, путем соучастия, партиципации, а не субъект-объектного дистанцирования.

Не отнести ли к поэзии как к реликту этого *pensée sauvage*, к чему-то вроде резервации индейцев в цивилизации небоскребов, к островку допонятийного, почему-то сохраненному на обочинах культурного человека совсем другого состава, в безопасной «эстетической» зоне, первая черта которой – отделенность от практического? В отличие от первичных мифов и метафор эти, поздние, – личные, «на одного», но они тоже по-своему цельны, тоже складываются в некоторое системное целое, которое называют «миром поэта». В сущности, описание такой индивидуальной мифологии и дает хорошее монографическое исследование чьего-нибудь «поэтического мира»: «Поэтический мир Тютчева», например. Из такого описания мы узнаем, что в этом мире происходит с Ночью и Днем, Хаосом и т. п. Не ставится при этом только наивный вопрос: каково, собственно, отношение каждого из этих личных «миров» к нашему общему миру, какой из двух реален для самого автора? И если оба, то каким образом? Один как «внешний», другой как «внутренний»? Но «мифологический человек» не располагал двумя мирами! Поэт же (за исключением таких особых случаев, как Велимир Хлебников), как правило, отличает «поэтическую правду» от «прозаической», или «физической».

Земля недвижна; неба своды,
Творец, поддержаны тобой,
Да не падут на сушь и воды
И не подавят нас собой.

(«Подражание Корану»)

«Плохая физика, но какая смелая поэзия!» – замечает в автокомментарии Пушкин. И что же здесь поэзия? Что мы разделяем с автором без «эстетического» или иронического отстранения? Древний образ твердого неба, укрепленного на столбах? Или его распредмеченную *силу*?

Мне кажется, взгляд на поэзию как на реликт архаичного сознания или ключ к нему не слишком плодотворен: ничего, кроме списка примеров на заданную тему, мы при этом не обнаружим (так же, как это получается и в психоаналитическом чтении, выбирающем из поэзии сублимированные образы подсознательных влечений). Но главное, это не отвечает положению вещей. В конце концов, присутствие «поэтического мифа» – не условие поэзии *sine qua pop*. Я предложила бы сравнить структурную необходимость этого «индивидуального мифа» с фигурами и тропами. Поэзия, как блестяще показал Р.Якобсон, может виртуозно осуществляться без тропов и фигур – но ей нечего делать вне грамматики. И подобно тому, как не в тропах и фигурах мы обнаружим существо поэзии как явления языка, так не в остаточной мифологии или архетипичности – ее антропологическое сообщение.

Куда интереснее «поэтическая антропология», построенная на другом основании: начало ее положено работами Л.С.Выготского. Это другое основание – переживание *формы* как глубочайшая человеческая активность. Чем переживается форма? Явно не разумом в узком понимании. Явно не эмоциями в бытовом понимании. Слишком активное присутствие и того, и другого мы различаем как дефект формы, как то, что не дает ей вполне стать, совершиться: как нечто слишком «человеческое» или «руко-творное». Эта фундаментальная, простая и только задним

числом анализируемая потребность в форме, способность к форме, наслаждение формой и мучение бесформенности ставит самый общий вопрос о составе человека: может быть, даже о его соматическом составе. О каком-то своего рода «органе», воспринимающем форму¹ так же непосредственно, как звук, цвет, тепло и под. Восприятие формы так же мгновенно и цельно, как все простейшие чувственные впечатления, и только потом оно заземляется на разумно обсуждаемых, анализируемых вещах, таких, как «композиция», «симметрия» и под.

Но однако, что же может сказать о человеке такое явление, как поэзия (в которой мы условились видеть прежде всего явление формы), если в случае несомненной удачи о ней скажут так: «Нечеловеческое!» «Человек такого не мог создать!»? Мне кажется, этот парадокс и есть вход в настоящую антропологическую проблематику поэзии, и ее создания, и ее восприятия.

Это впечатление *нечеловеческого* как сущности поэтического произведения находит разные формы выражения. Например, постоянная тема медиумического характера творчества: это не создается человеком, а диктуется Музой

¹ Ср. прекрасно схваченное переживание формы у В.В.Бибихина: «Как магическое заклинание одна тончайшая форма, например круг, могла бы сковать весь чудовищный хаос. Такое послушание может быть лишь у братьев близнецов. Братья близнецы хаос и форма. Или даже нет: здесь больше чем послушание, здесь единая воля, две ипостаси одного. Поэтому так свободно и безопасно возрастают на хаосе формы. *Только на нем и возрастут*, вполне им послушном». (В.В.Бибихин. Узнай себя. СПб.: Наука, 1998. С. 362. Пунктуация автора). Я подчеркнула здесь слова, говорящие о том, что менее всего привычно связывается с формой. Она не просто растет из хаоса, но, как говорит Бибихин, только из него и растет. Другой род «порядка», «упорядоченности» можно назвать чем угодно, но не *формой* в обсуждаемом здесь смысле.

(языком); является во сне; само (произведение) себя создает и под.

Или такой поворот: эти строки (звуки, изваяния) создал совсем не тот человек, который вот сейчас занят пустяками. Автор сам соглашается: не тот! Контраст бытовой и творческой личности в одном человеке может быть скандален. Для этой Другой личности в авторе находятся названия: «моментальная личность» («моментальная личность, создавшая эти стихи...» Ст.Малларме), «музыкальный субъект» (А.А.Лосев).

Еще один поворот той же темы, который можно назвать «гомеровская проблема»: вековое, вошедшее в привычку сомнение в реальности великих авторов. «Скажут непременно, что «Илиаду» сочинил другой старик, но тоже слепой», как шутила Ахматова. «Обожествлением до уничтожения» назвал этот скепсис Борхес. Неважно, в конце концов, кто на самом деле писал драмы Шекспира; главное, чтоб его не было: *такого* конкретного человека.

Все эти случаи восторга перед *нечеловеческим* в искусстве открывают нам, в конце концов, нашу актуальную антропологию. Вот какой имплицитной и практической картиной человека мы располагаем: это существо, не способное самостоятельно, своими силами создать нечто всерьез значительное, безупречное, невозможное с обыденной точки зрения. Способность к такому невозможному не принимается даже в виде исключения. Но главное: человек не может создать чего-то совершенно свободного от *себя*, а не свободное от него неинтересно, несовершенно, это явно не форма.

Что говорит о человеке его интимная связь с формой (или с музыкой, как это называют на романтическом языке) – с

формой, силу которой, самосозидающую силу, он вполне переживает в некотором измененном состоянии, когда он – другой, чем он, незнакомый себе самому? Что эта форма говорит *человеку* – не только самому автору, но и его читателю?

Я расскажу историю, которую получила из первых рук, от того, с кем она случилась. Это был диссидент, которого в 70-е годы посадили и много месяцев ежедневно допрашивали. От него требовали подписать какие-то показания и выступить с публичным покаянием, как тогда было принято. «К какому-то моменту, – рассказывает он, – мне стало все равно. Я проснулся с чувством, что сегодня подпишу все, что требуется. Не от страха, а потому что *все равно*. Ничего уже ничего не значит. И тут вдруг у меня в уме возникло стихотворение Мандельштама, с начала до конца: «Флейты греческой тэта и йота». И я пережил, наверное, то, что, как мне рассказывали церковные люди, они переживают после причастия, я тогда же так подумал: наверное, это то самое. Целый мир, *весь*, и свою причастность к нему. И после этого я уже твердо знал, что ничего не подпишу. Это уже невозможно. И *они* это поняли, и с этого дня больше ничего от меня не добивались, отправили куда нужно».

Эта история не была бы так поразительна, если бы речь шла о стихах с каким-то ясным доктринальным или моральным заданием. Но это стихи из тех, которые называют сложными и темными, стихи, чей смысл имманентен их звуковой плоти и оттуда безболезненно не извлекается, разве что как Марсий у Данте *della vagina delle membra sue*, из ножен своих членов. Я позволю себе привести эти стихи целиком – и,

тем самым, передохнуть от наших бесформенных обсуждений формы на ее чистом присутствии: на ее пороговом напряжении. Я говорю: передохнуть, потому что все другое кроме такого напряжения на самом деле очень утомляет.

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

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

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

Звонким шепотом честолюбивым,
Вспоминающим топотом губ
Он торопится быть бережливым,
Емлет звуки – опрятен и скуп.

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

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

7 апреля 1937

Это стихотворение нетрудно вписать в тот самый «мир Мандельштама», о котором речь шла выше. Собственно говоря, иначе чем симфонически¹ поздние вещи Мандельштама и не прочтешь. *Море-музыка versus Афродита-слово* (знак отсылки – *сирень*: «И пены бледная сирень»); *море, Греция, флейта; Греция, глина, гончар; чужое наречие – музыкальный инструмент; губы, рот, зубы, язык – человек* (в самом деле, *рот* символизирует человека у Мандельштама так же, как *глаза* символизировали его на архаических балканских надгробьях). Но, остановившись на списке таких мандельштамовских констант, будто бы благополучно входящих то в один, то в другой контекст, мы в действительности не читаем *вот это* стихотворение, а вычитаем его из реальности.

Как известно, Мандельштам испытывал отвращение к эволюционным теориям: сдвиг, катастрофа, разрыв за разрывом – такая картина *движения*, и физического, и исторического, и психического, представлялась ему отвечающей реальному ходу вещей. Таков синтаксис его *вести*. Но, быть может, еще больший разрыв зияет в его случае между *бессмертным языком*, свободным от времени и произнесения, предсуществующим («Быть может, прежде губ уже родился шепот»), то есть, блаженными *именами*, обитающими в Элизии в хороводе теней – и *смертной речью*, развертыванием языка во времени и на человеческих губах. Иначе говоря, между той семантической суммой, которую мы назовем «миром Мандельштама», и появлением каждой новой вещи. Она рождается – каждый раз – не из наличного тезауруса, а вопреки ему, из ничего, из полной не-

¹ Имеется в виду словарь – «симфония», свод всех употреблений каждого слова в данном тексте. Образец всех симфоний такого рода – Библейские Симфонии.

возможности своего появления. Доступ к языку, к имени, доступ к собственному – как будто – ларцу символов предельно затруднен: он похож на выход из Аида (Орфей, Данте), куда обыкновенно входят однажды и бесповоротно. Вдохновение, «появление ткани» катастрофично. *Дуговая растяжка*, удар молнии. Этому собственно и посвящены *вот эти* стихи. И потому в своем комментарии я не собираюсь толковать их образы, как если бы у них был какой-то иной (парадигматический) смысл, чем возникающий *ad hoc* и *прощающийся* (Мандельштам о дантовском сравнении).

Итак, это образец *разыгранного*¹ в фонетической и артикуляционной плоти вдохновения, рождения формы. Форсированная губная артикуляция (*Б, М, У*) и настойчивый звук *Т*, который передает характерное движение языка при игре на флейте (таким образом, в метафоре *топота губ* двойным образом разыграна техника звукоизвлечения флейты: зрительно – губы *топчут* мундштук – и артикуляционно – произнося слово *топот*, мы как бы *повторяем* работу флейтиста: *Вслед за ним мы его не повторим*). Произнося это стихотворение и переживая его артикуляцию, мы замечаем, что делаем странную вещь: мы подражаем человеку, играющему на флейте, – но какую музыку мы при этом извлекаем? «Слово, в музыку вернись», когда-то сказал Мандельштам. Здесь он делает следующий шаг

¹ «В таком понимании поэзия не является частью природы... и еще меньше является ее отображением... но с потрясающей независимостью водворяется на новом, внепространственном поле действия, не столько рассказывая, сколько разыгрывая природу при помощи орудийных средств, в просторечье именуемых образами». Разговор о Данте // Мандельштам О. Собр. соч. в 4-х томах. Т.3. С. 216.

вниз (ср. антиэволюцию в «Ламарке»): музыка, вернись в механику звукоизвлечения – без ее звуковых последствий.

Но, между прочим, какая вообще флейта – *греческая флейта* – имеется в виду и кто этот *флейтист*, демиург на мгновенье¹? Сам ли это греческий язык (*тета, йота, не хватало молвы* – акустическое впечатление его, на русский слух, известной глухоты)? Или вообще Эллада, военная и земледельческая? Ее анти-статуарный (*неизваянная*) и анти-рационалистический (*без отчета*), наперекор невежественному пиетету, образ? Эллада, блаженное Начало, идущее через военный кошмар истории («через рвы»: ср. с «Неизвестным солдатом»)? Первая строка – тот самый *узел*² или *пучок*³, который не следует распутывать. Его требуется принять как он есть: это развязывающий узел, начальная теснота, иницирующая затрудненность перед входом в целое. Тот, кого этот узел *развязал для бытия*, уже не споря последует за дальнейшим ходом речи, который весь осуществляется узлами, пучками смыслов. Развязывающими узлами. В сравнении с этим «дантовским» нелинейным семантическим движением тривиальное стихотворческое плавание по течению фонетики: *молва, море, мор, мера* – чересчур просто, шито белыми нитками, не

¹ С кого и по какому поводу написан этот мандельштамовский портрет флейтиста, хорошо известно. Но в реторте стихотворения этот образ умножается. Ведь исторический флейтист, Карл Карлович Шваб, флейтист воронежского симфонического оркестра, с которым у Мандельштама установились дружеские отношения, сгинувший в сталинских лагерях, играл не на «греческой флейте», не на инструменте «тэты и йоты».

² Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

³ Чистых линий пучки благодарные,
Направляемы тихим лучом...

.....

вполне серьезно. Это только *бормотанья*, которые ничего не значат без *дуговой растяжки*¹.

Как обычно у Мандельштама, и это его донесение о вдохновении по существу негативно: речь тянется к слову, бьется, кружит возле него («будто ей не хватало молвы»; «и в слова языком не продвинуть»), но *слово* так и не является. Отказывая собственной речи в какой-то последней *словесной* реальности, Мандельштам по-своему повторяет артистическую апофатику Данте: ведь его «Комедия» – только обрывки, неточный список той по-настоящему реальной Книги, которую он видит в последней песне «Рая»; его «хриплый», «короткий», «слабый» язык относится к Творческому – в полном смысле – Слову как далекое следствие к своей Причине. Существенное различие в том, что движение дантовской речи при этом центростремительно, мандельштамовской – повторяющее, идущее вслед.

Речь стремится не к слову (дантовское движение), а *вслед* ему («Лететь *вослед* лучу»). Знание является как возвращение, повтор, вспоминание («Что *когда-то* он море родное»). Трудность этого вспоминания передается как попытка выбора из двух невозможностей: невозможности сделать что-то – и невозможности не сделать этого (ср. «И ласки требовать от них преступно, И расставаться с ними непосильно»): «ее невозможно покинуть» – с ней невозможно остаться («на убыль, на убыль»).

Двойная кульминация этих стихов – строфы третья и пятая – разыгрывает освобождающее исступление, «точку безумия» («Ему кажется, что он один» и «И когда я наполнился морем»). Она же и обрывает исступление, экс-

¹ И вдруг дуговая растяжка
Блеснет в бормотаньях моих.

таз – она задействовала «по-человечески», не как *точка безумия*, а как *совесть*¹ («И убийство на том же корню»). Здесь дважды возникает самое приближающееся к иному, наименуемому слову – вершинное слово этих стихов, *море*. Но чтобы понять *море* в таком смысле, требуется думать о нем иначе, чем диктует привычка языка и бытового опыта. Это море из глины! (из *сиреневых* глин – опять двусмысленность: цвет или соцветие? Если соцветие, то цвет его, скорее всего, белый). Это море *когда-то* вылеплено! Но лепит его звук и артикуляция (ручная лепка – плохая имитация: «Комья глины в ладонях *моря*»).

Вершинная точка стихотворения также отрицательна. Не так важно, *что* мы должны думать об этом *море*, важно его действие: уничтожение «меня», «меры моей». Это его явление *развязывает для бытия*. В некатастрофические времена, не в «узле жизни», человек гораздо более склонен к примирению с собственной мерой: мерой «невеличия». В крайней ситуации ему не остается ничего другого, как быть великим: быть *одним*.

Это – среди другого, конечно, и можно счесть антропологической темой поэзии: осуществление человека у предела его «меры». Можно сказать, что эта мера – смертность; можно сказать, что это *человечность*, в том смысле, с которого мы начинали (так сказать, *всего лишь* человечность). Но как ни толкуй ее, *мера* становится *мором* при вспышке

¹ Из других, не менее финальных стихов Мандельштама мы знаем, что он так и не решается опознать эту силу, оставляя двойную возможность: видеть в ней нечто предельно человеческое (совесть) или потустороннее человеческому (безумие):

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя –
Узел жизни...

формы. Форма не вещь: это сила. Форма (вопреки обыденному о ней представлению) не только не совпадает с разграничениями, соразмерностью, мерой: она противостоит мере, не иначе чем жизнь смерти. Для Мандельштама (как и для Блока, во всем другом ему крайне чуждого) было бы оскорбительно видеть в поэзии производство изящных или совершенных вещей. Поэзия для него – образ жизни: эсхатологический образ. «Вещь» искусства в своем роде антивещна. Это «море» или «провал в вечность», что-то вроде того очистительного пламени, в которое у вершины Чистилища с непреодолимым ужасом, вслед за Вергилием, опережая Стация, вступает сам создатель «Комедии».

Люди более сведущие, чем я, в философской и богословской проблематике, могут сказать, с чем может быть сопоставлена поэзия как антропологический опыт, опыт *человека невероятного, homo impossibilis*, встречающего в себе не столько «другого, неведомого себя», «моментальную личность», «музыкальный субъект», сколько чистое согласие исчезнуть («Я к смерти готов») – на пороге, в начале, в *обещании* чего-то совершенно иного, что он узнает при этом как предельно *родное*. Сопоставимо ли это с тем, что называют естественным созерцанием, естественной мистикой?

Но существенно то, что этот опыт (в отличие от непередаваемого, невыразимого опыта «естественной мистики» как его обыкновенно характеризуют) – опыт делимый и оглашаемый. Произведение не описывает и не пересказывает его, а непосредственно являет, «разыгрывает»: в самом веществе художественной вещи это событие формы и исполняется. Оно происходит и в авторе, и в его читателе – и еще неизвестно, где полнее (ведь эти стихи Ман-

дельштама сказаны не «от лица флейтиста»: они передают преобразование слушателя, который выступает из начального «мы»; они говорят скорее о вдохновении чтения-слушания, а не о вдохновении создания-извлечения звука). Читателю его *мера* становится *мором*. Он теперь тоже тот, кто *когда-то* создал мир, и поэтому с ним уже ничего не сделаешь.

1999

Поэзия и ее критик

(Слово о А.С.Выготском)

Одно из последних стихотворений Велимира Хлебникова, «Одинокий лицедей», передает опыт трагического отрезвления художника – в самом деле трагического, потому что оно напоминает поворотный момент классической трагедии, «узнавание»:

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

Не только Хлебников, с безумной решительностью ушедший в открытый океан своего сознания от берегов обыденных языковых и смысловых привычек, но любой, и куда более консервативный, по видимости, автор может испытать этот ужас собственной невидимости. Вот, он сообщает нечто, по его мнению, новое и чудесное (как Бетховен, по преданию, сказавший: «Если бы люди по-настоящему слышали мою музыку, они стали бы счастливы»), но оказывается, что дело не только в его предмете, но и в глазах, которые могут воспринять его (в случае Бетховена – ушей, что, в общем-то, неважно, поскольку речь идет не об оптическом зрении и не об акустическом слухе). Его почитают шарлатаном, показывающим зрителю что-то вроде платья голого короля.

Невидимость, ужаснувшая Хлебникова, всегда грозит искусству: современное невидимо для современников, прошлое – для потомков, и никакой престиж «классики» не спасает Пушкина или Шекспира от невидимости этого рода. Неувиденность и непонятость, необдуманно суровый суд «жизни» или «общества» над искусством, «правды» над «поэзией» – вероятно, не ряд случайных недоразумений, а проявление какой-то реальной закономерности. «Есть вечная вражда между большим созданием и жизнью», как сказал Рильке. Невидимость, может быть, и есть лицо творчества – и, больше того, всё, что сразу и охотно видимо, может быть, к творчеству в серьезном смысле и не относится.

Сам автор, как бы он не был аналитически и культурно вооружен, фатально не может стать «сеятелем очей» для собственного образа. Особенно наглядно это в том случае, когда он всерьез предпринимает такую попытку – как Данте, комментирующий собственные сонеты и канцоны в «Новой Жизни», или Элиот – в комментариях к «Бесплодной земле». Потому что дело не в истолковании отдельных «темных мест» или общих установок, дело не в «шифре» и, соответственно, в «расшифровке». Дело в другом. Огромная часть смысла стихов (как и музыкальных, и пластических созданий) заключена в том, что они обращены к абсолютно понимающему адресату, понимающему больше, чем сам автор. Любой средневековый собор, всех деталей и хитростей которого ни по отдельности, ни в общей соотнесенности никакой человек никогда не увидит, наглядно показывает эту другую адресованность произведения искусства. Но таково по существу и восьмистишие Пушкина!

Тот, кто окажется в этой точке обращенности произведения, в точке его доверия, уже не будет просить посторонних объяснений. В этом случае и можно говорить о «появлении глаз» – о создании или нахождении в себе зрителя и собеседника вещи.

В связи с этим образом «сеятеля очей», по которому тосковал Хлебников, и вспоминается Л.С.Выготский. Я, пожалуй, не знаю более плодотворного и практического подведения к искусству как *человеческому феномену*, чем труды Выготского. Несомненно, всякий традиционно предметный, филологический или искусствоведческий анализ подводит к нему – поскольку имеет дело с формой. Способность отвечать на смысл искусства, взыскуемые «глаза» для него, самым тесным образом соотносятся со схватыванием формы. Но предметный анализ обычно кончает на описании формы как замкнутой системы связей, контрастов, повторов, пропорций и т. п. Если форма в нем размыкается, то обычно в сторону тех или иных свойств эпохи, биографии автора и т. п. – в сторону внешних по отношению к самому событию творчества, а, главное, *бывших* вещей.

Роль предметного исследования в диалоге сочинения и читателя – скорее отрицательная: такой анализ предостерегает от слишком узкого и эгоистического приспособления искусства к себе или себя к искусству, от того рода чтения, каким читали роман о Ланцелоте дантовские Франческа и Паоло – или как читали «Вертера» его подражатели. Филолог учит читать иначе, читать «не от себя лично», не применяя текст прямо к собственным обстоятельствам – и часто может перестараться в этом. Ведь стихия соучастия неотделима от искусства. Читатель, каким его имеет в виду произведение, – не эрудит, который со стоическим бес-

страстием систематизирует свою коллекцию: «А, понятно, это типичный стереотип романтизма! А это, по Аарне-Томпсону, сюжет номер такой-то». Для такого читателя не стоило бы писать баллады и рассказывать сказки. Его приглашают в путешествие и ждут от него не отстраненности, а соучастия, только соучастия точного и гибкого. Соучастие в жизни формы, где она предстает как особый психический опыт, особая деятельность.

Выготский предлагает идею открытой формы, *forma formans*, разомкнутой внутрь и в будущее, создающей в человеке того нового по отношению к его данности человека, который и воспримет, примет ее смысл. Идея возможного, будущего или вечно рождающегося человека как субъекта творчества и его адресата – главная тема анализов Выготского. В сущности, он предлагает нам оправдание творчества как основной деятельности человеческой психики. В художественном творчестве, в работе со свободной жизнью формы, по Выготскому, психика не борется с собственным прошлым (травматическим прошлым, как у Фрейда, сублимируя или маскируя его) – она строит свое будущее, свое постоянное рождение. «Каждая вещь искусства, о чем бы она не говорила, повествует о своем рождении», заметил Пастернак. Выготский по-своему дополняет эти слова. Автор вещи искусства приводит нас в место своего внутреннего рождения, рождения нового человека, которого в нем не было до этого опыта, человека, создающего эту вещь – или создаваемого ею. Зритель, если соучастие его адекватно, переживает в нем собственное рождение, рождение других возможностей, других «глаз».

Первый известный нам опыт анализа искусства, который, как это обычно бывает с людьми большой мысли, уже

заклучал в себе в сущности все то, что в последствии развивалось, аргументировалось, переводилось на другой выразительный язык, Л.С. Выготский предпринял очень рано: это было гимназическое сочинение о Гамлете, о его знаменитой «бесхарактерности», о «нереалистичности» его характера. Предмет и вызвал, вероятно, эту общую догадку Выготского, переворачивающую евклидову психологию (вообще-то говоря, антропологию). Гамлет – «вещный герой» старой саги, сохранил свои «другие» свойства и в драме Шекспира. У Гамлета нет характера, потому что он поговорил с Призраком. Призрак Отца открыл ему не только прошлое, но нечто посерьезнее. Узнав реальность невидимого и призрачность видимого, Гамлет вышел за границы опыта, который можно разделить с другими. С тем, что после такого свидания получилось у него на месте характера, делать в обыденном мире, в мире характеров уже нечего. Вот, собственно, и все. Можно сказать, что Шекспир (а в его лице искусство) и стал автором психологической теории, антропологии Выготского.

В истории вражды других героев пьесы с Гамлетом (и в недоумении «реалистической» критики по поводу его поведения) и можно, вероятно, обнаружить ключ к вечной вражде того, что обыкновенно называется «жизнью», с тем, что называется «искусством». Это вражда завершенного, бывшего, неоспоримо и всеми видимого, очевидного – с возможным, рождающимся и невидимым. Творчество невидимо как будущее. Творчество понимается у Выготского не как один из видов специализированной деятельности человека (изготовление эстетических вещей) – но как общая антропологическая альтернатива человеку, обреченному на собственную наличную данность, на «возможное для него». Это значит: на внутреннюю жизнь, сведенную

к рефлексам и реакциям на разнообразные агрессии внешней среды и «ранние травмы». На рост личности, который кончается по существу в раннем детстве.

Тема искусства и тема Выготского – *человек возможный*. С определенной, едва ли не общепринятой позиции это значит – *человек невозможный*.

1985

Поэзия за пределами стихотворства¹

Слово не знает, кому оно служит,
оно приходит из мрака и не знает
своих корней... Подлинно добрый,
бескорыстный и любящий человек
еще не говорил... он не становился
писателем.

М.Бахтин. «Риторика, в меру своей лживости»

Минувший век – наш век – в своих суждениях об искусстве почти суеверно избегал всего, что похоже на сентиментальность, на простодушный романтизм, на «мистику», на «мораль», на «человеческое, слишком человеческое». Русская «формальная школа» и ее наследник, структурализм, прямее всего выразили этот дух века, не терпящий приблизительности. Положение Витгенштейна о том, что «о невыразимом следует молчать (а не насвистывать, например)», можно считать своего рода эпиграфом ко многим исследованиям поэзии в двадцатом веке, в том числе, и к поэтологическим опытам самих авторов. Автор, как правило, представлял себя публичности как *homo faber*, как мастер, едва ли не эстетический конструктор («как делать

¹ Впервые опубликовано во французском переводе. Написано для специального номера журнала L'Europe, посвященного современному состоянию поэзии. – Europe 875. L'ardeur du poème. Mars 2002.

стихи»). Всякий разговор о «невыразимом» (а в кругу «невыразимого» и необсуждаемого располагаются такие вещи, как душа, вдохновение, вера, судьба и много еще чего непристойно интимного или высокого) с какого-то времени стал звучать совсем непереносимо, нецеломудренно¹. И едва ли не единственной темой обсуждения оказалась, в конце концов, *вещь искусства* – вещь и ее форма, ее плоть. Художник служит вещи, он меньше ее, она его создает; вместе с рождением ее формы рождается его другое, его общезначимое Я.

Вероятно, никогда еще так пронизательно и глубоко, так свободно и точно не говорили о форме, о ее динамизме, о ее переживании, как в двадцатом веке. Кто так описал звуковое, образное, энергетическое тело «La Divina Commedia», как это сделал Мандельштам в своем «Разговоре о Данте»? И где еще более неуместен был бы не только любой богословский комментарий к «Комедии», но и воспоминание о цели этого опуса, как ее определил сам Алигьери, «цели не созерцательной, а деятельной: выве-

¹ Интересно, как сместились в этом веке зоны «стыдного», *rudenda*. Открывать низкие, темные, страшные, патологические стороны общей и собственной жизни оказалось не только не стыдно – но скорее, тот, кто этого не делает или не желает знакомиться с этим у другого, будет причтен к ханжам. Непреодолимо стыдно стало признаваться в том, что традиционно отнесут к доброму, красивому (о, современный страх «красивости»!) – и особенно к высокому. «Кто мы такие, чтобы говорить о высоком?» Если помнить, что стыд – быть может, основной регулятор формообразования, легко понять предсказуемость дозволенных позднейшей эстетикой форм. Тяжелая инерция сковывает художника, если он хочет быть «современным»: он никогда не посмеет коснуться *Fleurs du Bien*. Непристойное получило лицензию общего и публичного: пристойное же стало частным и интимным. «Состав земли не знает грязи», как заметил Б.Пастернак. Боюсь, состав современного искусства не знает другого – чистоты.

сти человечество из его нынешнего состояния несчастья»? Источник «вещи искусства», этой «формы», этой «энергии», ее целевая причина – и личная (если это не фрейдовская сублимация), и внеличная (если это не марксистская надстройка над экономическим базисом или социальный протест) – остаются за чертой обсуждения.

До какого-то времени можно было думать, что молчат о том, что *и так понятно*, понятно *без понимания* как особого рода аналитического усилия, понятно без перевода: о чем «все сказано». Как пелось в одной легкомысленной песенке 30-х годов:

О любви не говори –
О ней все сказано.
Сердце, верное любви,
Молчать обязано.

Несомненно, классики формальной школы (как Ю.Н. Тынянов, говорящий о «ритме как конструктивном факторе стиха») или великие структуралисты (как Ю.М. Лотман, анализирующий «стихотворный текст» «по уровням» его «структуры») или такой поэт, как Мандельштам, прославляющий «формообразующий порыв» и «метафору», молчали о том, что им самим было глубочайшим образом *понятно* – и о чем, как они полагали, разговор кончился в девятнадцатом веке, и прямо продолжаться мог бы только эпигонски, только как школьная риторика, если не демагогия. Их жесткий аналитический и рабочий язык был сам по себе попыткой достойного – и значит, непрямого – продолжения разговора *о том же*. Говоря совсем просто, нет никакого сомнения в том, что все они страстно любили поэзию – и знали, *что* они любят.

Поэзию, в которой было бы грубо различать *natura naturata*¹, овеществленную в готовых вещах, стихах, – и *natura naturans*², некий порождающий доязыковой источник: ведь в своих «вещах» поэзия и присутствует как такой источник, как «силовой луч», словами Пастернака, как «то, чего нет», наподобие Единорога у Рильке и что, даже являясь, «не имеет нужды быть»³. Поэты двадцатого века чувствовали эту открытую, открывающую субстанцию поэзии как никогда остро. В общем-то, все остальное – темы, чувства, сюжеты, все, что одевает или заземляет эту субстанцию, которой свойственно не столько *быть*, как *являть* и *являться*, – интересовало их куда меньше, чем поэтов иных веков, рассудительных и неторопливых, «прозаичных».

Но присутствует ли поэзия еще где-нибудь кроме как в поэтическом слове, в «крылатой речи», как это называли еще у Гомера? Поэзия вне словесности? Ибо если словесная поэзия чему-то *подражает* (прибегая к старинному слову) или если она чему-то посвящена, то подражает она или посвящена не какой-то бесформенной и вечно стоящей под вопросом «действительности», а поэзии же: миру как поэзии и человеку как поэзии. Но что такое этот предмет ее подражания, поэзия вне слов?

¹ Природа порожденная (лат.).

² Природа рожающая (лат.).

³ O dieses ist das Tier, das es nicht gibt ...
erhob es leicht sein Haupt und brauchte kaum
zu sein –

(*Die Sonette an Orpheus, Zweiter Teil, IV*)

О, это зверь, которого нет... вот он легко поднимает свою голову и едва ли нуждается в том, чтобы быть –

(«Сонеты к Орфею», Часть II, перевод мой. – О.С.)

Мне кажется, именно с этим вопросом связано то, о чем давно говорят, – и, главное, то, что все заинтересованные лица непосредственно чувствуют: отчуждение нашей цивилизации от поэтического вдохновения. Как будто местоорождение поэзии и поэтического иссякает. В стихотворных текстах современности мы все меньше надеемся встретить «этого зверя, который не существует»: то есть, чуда *поэтического* смысла, невозможного – и при этом явного как день. Поэтического явления человека и мира.

Итак, на что «в жизни» похожа поэзия (музыка, живопись, вообще искусство?)

Вот возможный ответ. Мы недавно услышали его от одного из ведущих музыкантов современности: искусство похоже на террористический акт, хотя до него и не дотягивает. В налете на нью-йоркские небоскребы Штокхаузен увидел художественную акцию, которой искусство может только позавидовать. Его слова, осужденные как чудовищный цинизм, в действительности не только вполне предсказуемы: они уже не раз высказывались современными художниками, разве что не в такой прямой конфронтации с реальностью. Да, вот она, настоящая сила, настоящий жест, которого ищут создатели новейшего искусства! Отмена всего, широкий шаг в ничто. Энергия отвращения, протеста, скандала, аннигиляции – последнее вдохновение нашей прозаической цивилизации: много, много раз мы слышали это послание на «акциях», «инсталляциях», концертах последних десятилетий.

Поэтично бесстрашное, поэтично крайнее, поэтично переходящее пределы. Разве не так? Это знает и тот, кто не обзавелся привычкой читать стихи. Скупая, осмотрительная, монотонная обыденность, несомненно, не поэтична. Ее взрыв и есть новая архитектура. В эстетическом про-

странстве такой взрыв как будто происходит без человеческих жертв. Но подражает он – и завидует – взрыву настоящему.

То, что высказывание Штокхаузена цинично, заметили все. Не заметили другого: что оно слишком предсказуемо, подготовлено всей давней путаницей, неразличающей искусство от эпатажа, и силу – от насилия. Это представление радикальности слишком тривиально, чтобы быть правдивым. Смею заметить: оно не более чем плод душевной и умственной лени. Вот другой пример того, на что «в жизни» может быть похоже искусство, или того, что «в жизни» может быть похоже на искусство. Альберт Швейцер как-то сказал, что все, что он сделал в своей африканской лечебнице для прокаженных, – лишь малая реализация того, что заключено для него в одной строке Гете, в одной фразе Баха.

Поэтично бесстрашное, поэтично крайнее, поэтично переходящее пределы. Я думаю, мы не должны искать другой поэзии, вялой и умеренной, во избежание катастроф и людоедства, на которые будто бы нас обрекает поэзия великая. Вероятно, нет ничего бесстрашнее, радикальнее, свободнее, чем решиться быть похожим на того человека, которого, как говорит М.Бахтин в нашем эпиграфе, еще не было¹. Который – отвечу я ему – говорит с нами в каждом стихотворении, если оно действительно удалось. Которого из глубины автора и из глубины его читателя выводит на свет та самая форма, которую так умели переживать в минувшем веке. Потому что любящий человек и в самом деле обычно не становился писателем («Но я, любя, был глуп и

¹ Но есть по меньшей мере одно исключение из закона Бахтина: зрелый Пушкин: вот здесь говорит – и говорит самым красноречивым образом «подлинно добрый, бескорыстный и любящий человек».

нем») – но писатель становился человеком любящим, как только он подчинялся закону живой формы.

«Слово не знает, кому оно служит, оно приходит из мрака и не знает своих корней». Своих корней может и, вероятно, порой должен не знать и тот, кто говорит это слово, автор. Но мы, слушая поэтическое слово, начинаем догадываться о том, чего само оно и произносящий его не знают.

2001

.....

«В целомудренной бездне стиха»
О смысле поэтическом
и смысле доктринальном¹

Высокопреосвященнейший Владыко Митрополит,
Глубокоуважаемый господин ректор,
Глубокоуважаемые коллеги,²

с глубочайшей благодарностью и изумлением я узнала о Вашем решении удостоить меня столь высокого звания, которое я, конечно, никак не могу связать с моими honores. Прекрасно зная о собственном богословском невежестве, я, светский человек и светский автор, должна признаться, что каким-то странным образом никакое другое звание не было бы для меня так дорого. Я всегда была уверена, что и мысль, и образ могут вполне осуществиться только тогда, когда их глубину, их даль освещает свет богословия. В этом отношении искусство и мысль ничем не отличаются от всякого человеческого опыта, который сбывается в присутствии этого света, при том что сам этот свет может оставаться для нас невидимым. И быть может, в наше вре-

¹ Инаугурационная лекция по случаю присвоения звания доктора богословия *honoris causa* (Минск, 3 марта 2003 года).

² Ректором Европейского Гуманитарного Университета был акад. А.Михайлов; деканом факультета богословия – Митрополит Филарет Минский, Патриарший Экзарх всей Белоруссии. Лекции предшествовало представление Владыки Филарета и акад. С.С.Аверинцева.

мя, в то время цивилизации, которое многие называют ее «поздним часом», необходимость этого условия для самой простой художественной удачи становится особенно очевидной.

Для названия размышлений, которыми я хочу с Вами поделиться, я воспользовалась строкой прекрасного русского поэта XX века, Николая Заболоцкого: строкой из его поздних, написанных по возвращении из лагерей стихов. Точнее сказать, я прибегла к *помощи* этой строки: она задает вектор движения в необозримом пространстве темы, которой я собираюсь коснуться: поэзия и богословие, иначе – духовный смысл, духовное оправдание художественного творчества (самый знакомый род которого для меня, естественно, составляет поэзия). Причем речь пойдет не о каком-то специально «религиозном» искусстве, а об искусстве в том его историческом образе, который мы застали, – о традиции свободного, автономного искусства.

У этой традиции есть свои собственные, неписанные, неформальные, но от этого не менее строгие законы. Стоит хотя бы бегло коснуться их: современники часто видят в новых сочинениях неоправданную усложненность, странность именно потому, что не представляют себе, в какой мере художник (в отличие от дилетанта) подневолен в исполнении некоторых обязательств перед своим искусством. Почему – и при всем его желании – он не может писать так же «просто», то есть, знакомо, как его предшественники, которых уже привыкли принимать.

Один из этих законов – историчность личного творческого опыта: в произведении, созданном после определенных сдвигов и достижений, непременно должна быть

какая-то память о них, положительная или отрицательная, отношения продолжения или отталкивания. То есть, писать стихи на русском языке, скажем, после Велимира Хлебникова так, как будто его не было, было бы незаконно: тот, кто этого условия не примет, окажется просто в мутном болоте эпигонства. Традиция искусства нового времени требует новизны каждого следующего шага: как сказал Т.С.Элиот, традиционным может стать только такое сочинение, которое выдерживает суд предшествующей традиции. Среди других причин, о которых я скажу позже, это, довольно жестокое требование (когда оно становится едва ли не единственным) загоняет художника во все более и более узкий диапазон возможностей. Все больший и больший круг вещей, чувств, форм становится запрещенным в так называемом «свободном искусстве». Поэту наших дней в этом отношении много труднее, чем Гете или Лермонтову.

Другой не менее строгий закон свободного искусства – требование исходной непредвзятости художника, его безоружности перед своим предметом, который раскроется ему только в ходе глубоко личного, интимного опыта. Все «готовые», «чужие» смыслы, установки, предпосылки могут только помешать этому событию совершенно нового познания, новой встречи – как, словами Цветаевой, «вечный третий в любви». Это требование действительно и для простейших родов поэзии, таких, как басня или сатира. Даже морализующие жанры не могут удаться без этой странной «свободы не выбирать», при этом «не выбирать» с удивительной решительностью:

Здесь я стою – я не могу иначе... –

(Мандельштам)

без рокового уравниения поэзии: «чем случайней, тем вернее». «Случайней», конечно, значит: дальше от того, что тебе уже слишком хорошо известно.

Творение из смыслового «ничто», из личностного «ничто» – категорический императив свободного искусства – делает как будто немислимой возможность творчества религиозно и догматически определенного. Многие так доньше и полагают, но примеры великих поэтов минувшего XX века заставляют передумать эту «невозможность». Примеры ревностных католиков Поля Клоделя и Шарля Пегги, строгого англиканина Т.С.Элиота, нашего Б.Пастернака – поэтов, которые в совершенстве исполнили законы свободного искусства и при этом говорили об истинах веры, причем веры вполне конкретной, доктринально определенной, церковной. Минувший век в действительности был веком возрождения большой христианской поэзии Европы, какой не бывало со времен Данте.

Мои размышления, однако, будут не об этом, действительно совершенно новом движении «свободной поэзии» – а о «поэзии вообще», независимо от ее тем и заданий, о поэзии, которая за всеми темами и заданиями говорит о собственном источнике, *о своем месторождении*, словами Пастернака.

Огромная эпоха искусства другого рода, церковного искусства, которое непосредственно исходило из церковного учения (по удачному выражению Н.Трубецкого, «излучало» свои формы из догмы) и имело совершенно конкретную прагматику: церковную, храмовую, общинную – эта эпоха завершилась давно. Церковное искусство позднейших веков уже никогда не поднималось и, кажется,

даже не ставило себе такой цели – подняться до того высшего напряжения всего человеческого существа, того вдохновения, с плодами которого мы встречаемся в церковной гимнографии, литургической музыке, иконописи, зодчестве великих времен. Относительно созданий этих времен вопрос об искусстве и богословии был бы просто неправомерен: они и были богословием в красках, богословием в напевах, мелодических оборотах, богословием в размещении окон, ниш, в общем членении и пропорциях храма, богословием в изумительных поэтических образах и тропах литургической поэзии. Как известно, именно они (а не ученое школьное богословие, доступное относительно немногим) и составляли источник и опору практического богословия обычного церковного человека. То, что храмовое искусство создавало и строило в человеке, было не столько *содержанием* его веры, сколько ее *образом*, и особенно это свойственно, как известно, православной традиции.

Мы и теперь питаемся этим воплощенным богословием, и наш образ веры создан прежде всего этими образами, и сила их не истощается (как о. Павел Флоренский заметил: порой один мелодический оборот, одна попевка больше говорит нам о смысле происходящего в богослужении, чем страницы трактатов). И как прежде, она обращается ко всему человеку в нас: и к «чувств наших простой пятернице», и к разуму, и к сердцу, и к таинственному человеческому желанию – желанию формы. Но приходится заметить, что в эту сокровищницу давно не вкладывается ничего нового.

Попытки последних лет вернуться к канону храмового искусства, «возродить» его дают образцы более или менее удачной, более или менее продуманной и прочувствованной стилизации. Но то, что берется в этом случае за обра-

зец для подражания, ни в малейшей мере *не было* стилизацией, не было «благочестивой археологией»! Не было и умелыми комбинациями символических форм, которые теперь описывают историки культуры. На этом языке искусство и тогда говорило со свойственной ему правдой (то есть, безотчетностью) и простотой.

Другой путь, не имитации древности, а решительного включения нового художественного языка, можно встретить в западных храмах. Совсем недавно мне пришлось увидеть в Реймском соборе Нотр-Дам знаменитые витражи, выполненные Марком Шагалом. Они были бы великолепны на выставке, но в этом храме, среди простодушных и изысканных образов ранней готики они могли только вызвать вздох о том, каким частным, произвольным, капризным стало наше искусство, как коротко его дыхание, как оно шатко рядом с широкой и свободной, как природа, художественной мыслью средневековья. То, что несомненно утрачено искусством нового времени, – это внутреннее чувство хора, без которого невозможно священное искусство, голос человеческой общности. О времени общего вдохновенного художественного творчества Церкви, как его описывал Поль Клодель:

Так, когда кончит богослов и все аргументы сведет,
Когда больше не хочет она говорить – слушайте: Церковь поет! –
(«Святая Цецилия»)

об этом времени мы можем вспоминать почти как об эпохе греческой трагедии или классической скульптуры.

И потому наша тема другая: мы взялись говорить о светском искусстве, давно разлучившемся с канонами и догмой, о его духовной ценности. С самого возникновения свободного искусства эта тема обычно излагалась в форме

апологии, «защиты поэзии» перед духовным судом. Защиты же она требовала постольку, поскольку вызывала естественные и во многом оправданные подозрения относительно своего духовного статуса. Насколько я знаю, первую такую «Защиту поэзии» написал в середине XIV века Джованни Боккаччо, желая воздать честь первому поэту Европы, взявшемуся «от себя лично» говорить о «последних вещах», причем говорить на народном, профанном языке, и в формах, неизвестных церковной поэзии, – Данте Алигьери.

Боккаччо, ища оправдания для поэзии, прибегающей к вымыслу, к языческим мифам и образам как к своему родному языку, предложил идею ее двойного смысла: поверхностного, скрывающего истину под покровом аллегорий и вымыслов, – и внутреннего, глубинного, который по существу своему совпадает с богословской истиной, поскольку вдохновляется тем же духом. Благая, божественная природа поэтического вдохновения не вызывала у Боккаччо сомнения. Больше пяти столетий отделяет апологию Боккаччо, частного и светского человека, от послания, с которым в последний год ушедшего тысячелетия обратился к художникам Иоанн Павел II, говорящий о вдохновении как о «эпифании красоты» и даже «моменте благодати» («с полным основанием, хотя и в аналогическом плане, можно говорить о «моменте благодати», поскольку здесь (во вдохновении) человек обретает возможность некоей опытной встречи с Абсолютным, которое бесконечно превосходит его»). Пять столетий споров, борьбы, отчуждения, расхожих мифов о демоническом характере творчества...

Некоторая печаль, с которой мы слышим эти благословения свободному творчеству, состоит в том, что они звучат

в мире, который если не простился, то готов проститься с этим самым свободным творчеством, с поэзией – и прежде всего, с самой идеей вдохновения.

Эту тему – «смерти поэзии» в современной цивилизации, «отчуждения от поэзии» секулярного мира – без конца повторяют ведущие поэты и мыслители современности, находя самые разные обоснования и причины для наступающей «невозможности поэзии»: от катастроф XX века (известные и повсеместно принятые на веру слова Т.Адорно о невозможности поэзии после Аушвица), до тотальной посюсторонности, герметичности современного мира (мысль патриарха современной поэзии Чеслава Милоша о том, что в мире, где нет предельных вещей, поэзия невозможна). Напомню и ту причину, о которой я говорила в начале: внутренний запрет традиции повторять уже сказанное и пользоваться готовыми формами. И вот, к какому-то моменту оказывается, что сказано почти все – кроме того, о чем прежде не говорили из брезгливости и стыда, или от скуки. Существуют многие другие объяснения «смерти поэзии», но общее в них одно: современная цивилизация и ее человек каким-то невиданным прежде образом чужды поэзии, не оставляют для нее места. Быть может, как раз теперь, в этом свете возможного прощания с поэзией, вероятного ее исчезновения мы впервые и можем вполне оценить поэзию как великий дар и задание, которое превышает и «поверхностный смысл» стихов, и даже их глубинный смысл (то, что защищал Боккаччо), и то, что называют их «формой» или «гармонией»: мы можем теперь увидеть *поэзию как дело человека*. (Все здесь, конечно, помнят, что греческое *poesis* и значит «делание».)

Выражение *дело человека* можно понять и как «то, что делает человек» – и как «то, что делает человека». Оба этих смысла я имею в виду.

Об этом странном, неуловимом и как будто совсем неделовом *деле*:

Подумаешь, тоже работа, –
Беспечное это житье:
Подслушать у музыки что-то
И выдать шутя за свое –
(Ахматова, «Поэт»)

деле, в котором часто видят игру (и нельзя сказать, что без оснований!), можно сказать многое. Я останавлиюсь только на том, что подсказывает «целомудренная бездна стиха» Заболоцкого.

Сильное и неожиданное соединение трех слов! Здесь соединены образы чего-то малого, тесного, отмеренного («стих») – неизмеримого и немислимого («бездна») – и умудренно чистого («целомудренный»). Все эти три образа могут соединиться друг с другом только парадоксальным образом, в особых условиях: в точке кипения или плавления, в которой и соединяются поэтические слова:

В миг, когда дыханьем сплава
В слово сплочены слова...
(Пастернак, «Художник», 3)

Исходя из строки Заболоцкого, мы можем сказать, что поэзия как *дело человека*, его «беспечное» дело, есть *дело* отношения с чистотой, глубиной и тайной, с волнующим мгновенным *присутствием*. Красоту, пожалуй, можно оставить на потом: она сама собой появляется как следствие правильного отношения с этими вещами – с непри-

косновенной чистотой, с сильной глубиной и неистощимой тайной – как с тем, что *на самом деле* лежит в основе вещей. Поэтический дар в таком случае – не то чтобы способность *выразить* невыразимое – но то, что выражено, сохранить нетронутым и неповрежденным, не обкраденным: вынести на свет, позволить ему быть на наших глазах (что само по себе чудо), быть и не кончаться. Не кончаться, в том числе, в каком-нибудь тесном, замыкающем и снимающем опыт смысле.

Старые поэты описывают это состояние как забвение мира и себя и пробуждение другого:

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем.
(Пушкин, «Осень»)

Как воспоминание:

Но в искре небесной прияли мы жизнь,
Нам памятно небо родное.
(Баратынский, «Дельвигу»)

Как исцеление:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
(Баратынский, «Болящий дух
врачует песнопенье...»)

Как обновление молодости души:

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.
(Блок, «Приближается звук...»)

Как «первую науку»:

Часы неизъяснимых наслаждений!
Они дают мне знать сердечну глубь,
В могуществе и немощах его,
Они меня любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства.
И нас они науке первой учат:
Чтить самого себя.

(Пушкин, «Еще одной высокой, важной песни...»)

Как удар молнии:

И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

(Мандельштам, «Восьмистишия»)

И сопровождающие ее раскаты грома:

Эту молнию мысли и медлительное появление
Первых дальних громов – первых слов на родном языке.

(Заболоцкий, «Гроза»)

Можно было бы собрать огромную хрестоматию описаний поэтического вдохновения, изучить по ним его феноменологию: скажем, как часто выражают его световые образы, как часто появляются слова «таинственный» и «родной»...

И, что самое поразительное, – этот уединеннейший опыт может быть оглашен и передан! В читателе, если он настоящий читатель поэзии, рождается то же событие. Он, как и автор, встречается с новым собой – безмерным:

И когда я наполнился морем –
Мором стала мне мера моя...

(Мандельштам, «Флейты греческой тэта и йота...»)

Поэтический смысл и поэтическая плоть, то, что называют формой, в самом деле целомудренны, то есть потаенны, со-

кровенны. Они являются нам, не покидая при этом своей родной глубины, «целомудренной бездны», являются, не даваясь в руки, – и другими быть не могут: это не одно из «свойств» поэзии, а сама ее природа. При этом, говоря «поэзия», я имею в виду не только одну ее сторону, авторскую, то есть само создание стихов или свод уже созданных поэтических вещей, но в неменьшей мере – восприятие поэзии, опыт ее читателя и толкователя. То, что создается иначе, за пределами такого опыта счастливого необладания, неразумющего понимания – и то, что воспринимается в стихах иным способом, к поэзии, строго говоря, не относится.

Я говорила о том, что искусство нового времени очевидно утратило хоровое начало. Но, пока оно остается искусством, а не «художественным конструированием», «социальной стратегией власти» и другими вещами, описанными новейшей публицистикой, оно несет в себе неотчуждаемый дар общения: да, теперь уже не хоровой общности, но таинственной переключки, отзыва человеческой глубины человеческой глубине. «Целомудренная бездна стиха», как и любого другого искусства – *область общения!* Удивительное свойство этого общения – его способность проходить сквозь времена, страны, возрасты, так называемый «личный опыт» людей, в котором оно почему-то не нуждается. «Другое я», «я» вдохновения, те, кто пытались его осмыслить, называли «моментальной личностью» или «музыкальным субъектом»... Можно сказать и так: это общий человек в человеке, само вещество человечности в человеке, в его сердце. Сердце, которое пробуждается, как сердце поэта. Я оторвала строку Заболоцкого от предшествующей: целиком его мысль звучит так:

Вечно светит лишь сердце поэта
В целомудренной бездне стиха.

Голос поэзии, голос человека, находящегося в правильных отношениях с чистотой, глубиной и тайной, – голос удивительной, необъяснимой уверенности. По этой уверенности мы его всегда и узнаем. Известный немецкий теолог Карл Барт писал о Моцарте, пытаясь объяснить чудесную силу его интонаций: Моцарт совершенно не знает сомнений! И совпадая с Бартом, Мандельштам говорит о лирике и о музыке как о голосе невинности и внутренней правоты:

В нем росли и переливались
Волны внутренней правоты...
(«Рояль»)

Этот миг правоты, чудесное забвение о возможности ошибки и промаха, о своем больном несовершенстве человек и назовет чистым счастьем. Дар поэзии как поэзии, независимо от ее конкретных содержаний, – дар этого счастья. Дар внезапного воспоминания о родине, о дружественном, родном отношении с тем, перед чем обычно, обыденно мы не можем чувствовать ничего другого, кроме вины. Дар памяти об Эдеме.

Безусловно, поэзия – не единственное *дело человека*. Но то, что мы утратим, если утратим это дело, – это полнота *образа человека и образа человечества, человека делающего – и человека, который делается*. Чем же он делается, можно спросить наконец?

Ты держишь меня, как изделие,
И прячешь, как перстень, в футляр. –
(«В больнице»)

так обращается к Богу умирающий в стихах Пастернака.
Человек делается тем, чем он изначально был: любимой
драгоценностью Творца:

Где, как ребенок, плачет
Простое бытие,
Да сохранит тебя Господь
Как золото Свое!

И это я осмелилась бы назвать доктринальным смыслом
поэзии.

2003

.....

Немного о поэзии.
О ее конце,
начале и продолжении¹

Поэт – издаlesia заводит речь
Поэта – далеко заводит речь.

Марина Цветаева

Разговор о поэзии – а, собственно, о драме поэзии в современном обществе (многие охотно скажут: о конце поэзии в нашей цивилизации, о ее смерти, о пост–поэтическом времени на наших часах) – можно начать с любого места. И уже в этой произвольности исходной точки – один из первых уроков поэзии: урок преобразования пространства. Из опредмеченной реальности, из какого-то помещения, заполненного вещами (между которыми предполагаются большие или меньшие, преодолимые или непреодолимые дистанции), пространство, тронутое поэзией, делается чем-то другим. Оно развеществляется – наподобие того, как струны, тронутые пальцем, плектром или смычком, перестают быть вещами, от них остается только их звуко-порождающее колебание. Так в поэзии (а здесь я имею в виду поэзию, отвлеченную от собственно стихотворной

¹ Впервые опубликовано в немецком переводе. Написано для антологии современной мировой поэзии: *Minima Poetica. Für eine poetik des zeitgenössischen Gedichts*. Ed. Joachim Sartorius. Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1999. (Второе издание – Suhrkamp Taschenbuch, 2003).

продукции) близкое оказывается удаленное какой-нибудь галактики, а самое дальнее звучит не то чтобы вблизи, но изнутри – и все может отвечать друг другу, не принимая во внимание своих прозаических «мест», своей словарной, предметной, логической, исторической диспозиции.

Больше того, обе эти «вещи» – и *близость*, и *даль* (так же, впрочем, как многое другое, противопоставленное в прозе¹: *холод* и *жар*, *свет* и *мрак*, и вы можете вспомнить здесь все, что хотите, но направив на него луч поэзии) – здесь значат, в общем-то, одно: значат «нечто чрезвычайно хорошее», «нечто крайне значительное» – нечто, вводящее в *центр*.

Пространство поэзии имеет одну реальную координату: соотнесенность с центром, с сердцевиной. В русском языке *сердце* и *середина* – однокоренные слова, и это, между прочим, предостерегает нас от того, чтобы понимать *сердце* и *сердечность* слишком сентиментально. *Сердечное*, *сердцевинное* – просто центральное; центр жизни, в наименьшей мере смысловой центр, чем эмоциональный. Старые поэты (как Данте в «Новой Жизни») хорошо знали топос центра, сердца, знали о сферичности как требуемом качестве *живого* в лучшем смысле пространства².

¹ Так, общей прозаизацией я объяснила бы то ощущение неловкости и недовольства, которое у меня часто вызывают современные постановки шекспировских пьес: постановщик и актеры ищут прозаической, психологической интерпретации тех ситуаций, «характеров» и их высказываний, мотивировка которых лежит в поэтической природе пространства Шекспира. До конца честный прозаический подход должен был бы отвергнуть Шекспира целиком за явную несуразицу, как это сделал Лев Толстой.

² «И виделось мне, что в одной руке он (Амор) держал некую вещь, всю объятую пламенем; и казалось мне, будто говорит он такие слова: *Vide cor*

Если иметь это в виду, то отчуждение от поэзии, о котором часто говорят современные поэты (а еще чаще и непосредственнее обнаруживают сами стихотворные сочинения) – это нечто более обширное, чем просто эмоциональное обнищание постмодернистской, постфрейдовской (каким еще пост- ее назвать?) цивилизации. Это отвычка от поэтического строя пространства, неспособность и нежелание переживать центрированность мира (и так называемого «внутреннего мира», и мира вообще), воля – осознанная или бессознательная – существовать не *ввиду центра*.

Вообще говоря, побег от центра и центрированности небезоснователен, и основания его нетрудно угадать. Реальность живого центра, непредсказуемого ни в своем явлении и исчезновении, ни в том, что за его пульсирующим присутствием последует (а именно о таком, а не о докоперниковском стабильном центре мира и говорит поэзия: вероятно, я имею в виду что-то похожее на то, что Хайдеггер называет *Lichtung*¹), как будто угрожает нашему существованию. Во всяком случае, чему-то в нем оно угрожает, и этим *чем-то* мы, видимо, особенно дорожим. Может быть, это *что-то* – безопасность, гарантированность «такого же» продолже-

tuum. И, постояв так некоторое время, виделось мне, будто разбудил он ту, что спала; и нашел такие убеждения, что принудил ее съесть эту вещь, пылавшую в его руке, и она в сомнении вкушала» (*VN, III*). В следующем поворотном моменте дантовской метаморфозы тот же «Господин благородства» объясняет Данте причину своего плача: «*Ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes; tu autem non sic*» (*VN, XII*).

«Я центр круга, от которого равно отстоят все части окружности; ты же не таков» (лат.).

¹ Принятый русский перевод – *просвет* (нем.).

ния, в психологическом смысле – пресловутое self-esteem¹. Так что вполне резонным кажется отказаться от такой рискованной отнесенности, заплатив за новую безопасность кое-чем: поэзией, трагедией... Но здесь-то, позволю себе предположить, инстинкт самосохранения делает фатально ошибочный выбор. Выбрав покинутый смыслом и центром мир, мы сохраняем не себя и даже не наличный status quo, а возможность беспрепятственно двигаться вниз и вниз, во все более плоское, фрагментарное и *бессердечное* (в обсуждавшемся смысле) существование.

Цвета и оттенки этого состояния – «унылого гостя на темной земле»² по большей части и выражает искусство, которое с первого взгляда опознают как «современное». Привычное, хроническое неблагополучие. И его коррелят – разрушенная форма (которую, мне кажется, только по инерции объясняют эстетическим нонконформизмом, борьбой с «красивостью» или с «комфортом восприятия»).

Но если в самом деле *современно и актуально* только такое искусство, значит, мы свидетели конца какой-то большой творческой эпохи – слишком большой, чтобы представить себе, что такое жить вне ее, после нее. Эпохи – говоря школьным языком – авторского творчества. Такой конец можно было бы сопоставить с концом фольклорного времени, которому эта эпоха наследовала и которого в своей глубине не покидала: в той мере, в какой искусство оста-

¹ Самоуважение (англ.).

² Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.

Goethe, Selige Sehnsucht.

Ты только унылый гость На темной земле. *Гете. «Блаженная тоска».*

валось искусством приобщения к миру и его сердцу. В той мере, в какой голос солиста-автора подхватывал внутренний хор, благодарное согласие его слушателя или читателя, которому то или иное соединение слов открывало просвет – *Lichtung* – в собственную даль. И слова позднего автора дарят нам взгляд в ту же даль – в ту же центральную, сердцевинную даль, что и древнее заклинание или оракул. Дарят – или уже в прошедшем времени – дарили?

В начале я говорила о несентиментальном смысле *сердца*. А кончу на том образце стихов, где этот смысл очень близок к сентиментальному, на стихотворении, которое оказалось моей последней встречей с тем, что я называю поэзией. На этот раз это было стихотворение Роберта Бернса, славное стихотворение, ставшее шотландской песней, обработанной впоследствии Бетховеном и известной в России с русским текстом С.Маршака («Забывать ли старую любовь?»). Я с восхищением прочла наконец ее оригинальный текст, столь далекий от бытовой – прозаической – задушевности русского переложения, «Should auld acquaintance be forgot». Быть может, именно из-за этого стихотворения моя мысль и обратилась к существенному единству народной анонимной и авторской поэзии. Бернс, собственно, не сочинял, а только дописал старинную народную песню *Auld Lang Syne* – и она вновь вернулась в океан общего. Клятва в незабвенности того, что однажды было, застольная песня в честь давней близости, в честь того, с чем судьба свела в незапамятные годы – и в незапамятные годы разлучила:

But seas between us braid hae roar'd
Sin auld lang syne.¹ –

¹ Но моря раскинулись между нами С давнего, давнего времени (англ., диал.).

в честь минувшего и неминуемого (мне не хватает в русском языке причастия будущего времени или чего-то вроде герундия: того, что не должно миновать, или же вместе с этим минуем и мы), в честь того, что однажды и навсегда *началось*.

Дополнив безымянные строфы, Бернс написал в письме другу: «Благословен тот, кто сложил эти слова!» Это настоящая финальная партия хора, которая звучит в нашем уме каждый раз, когда поэзия напоминает нам о какой-то счастливой тайне человека, о его благородной послушности и благородной свободе, о его знакомстве с концом и бесконечностью – и о том, что это знакомство можно разделить с другими: со всеми. Во всяком случае, на то время, пока звучит песня.

1998

Успех с человеческим лицом¹

У меня есть два противоположных мнения об успехе – литературном и вообще артистическом – которые я не хочу мирить между собой. Оба при этом радикальны.

Первое: все стоящее в искусстве и в мысли непременно должно увенчаться прочным, широким и неоспоримым успехом.

Второе: все стоящее непременно встречается обществом враждебно.

Легко представить, что эту антиномию легко разрешить, введя, как говорится, фактор времени. *Сначала* действует второе правило, *потом* – первое. *Сначала* Рембрандта и Моцарта хоронят в общей могиле для нищих, Мандельштама – во рву каторжников, Хлебников и Музиль умирают с голода, множество других создателей «нашего культурного наследства» кое-как доживают век с репутацией психически больных, асоциальных, «аутичных» монстров с непомерными амбициями. *Потом*, сразу же после их смерти или с некоторым запозданием, все «встает на свои места», «недоразумения» кончаются – и, скажем, провансальский городок Арль живет щедротами нищего Винсента: весь мир готов платить, и немало, за то, чтобы убедиться, что улицы, кафе, дворы и виноградники, которые писал клинически

¹ Ответ на вопрос, предложенный журналом «НЛО» (НЛО, №34, 1998).

безумный Ван Гог, существуют на самом деле. А безнадежный банкрот Рембрандт мог бы теперь содержать не городок, а небольшую страну. И каждый из них – несчетное множество своих исследователей, бесчисленные посвященные им симпозиумы и всемирные конференции. Хэппи-энд такого рода изобразил Клодель в стихах о Верлене:

Советовали ему и то, и это – если с голоду помирает, так сам
виноват.
Нас его шарлатанские причитанья, слава Богу, не убедят.

А деньги, так их едва хватает для господ профессоров,
Которые в дальнейшем о нем прочитают курсы и удостоятся
различных орденов.

...

Итак, прославим единодушно Верлена, тем более, он умер,
говорят,
А этого единственно ему не хватало. Но главное, чему я рад,

Мы все понимаем его стихи, все, особенно если барышни поют
под рояль...¹

Изобретательность Клоделя в изложении этой тривиальной темы состоит в том, что рассказ о чудесной метаморфозе заумного шарлатана в национального классика поручен рассказчику, для которого, собственно говоря, ничего не произошло. Этот рассказчик – Месье Публика. Повествовательный ход Клоделя дает понять, что «недо-разумения» вовсе не кончаются со сменой общественной оценки на противоположную. Отмахивается ли современник от зауми Мандельштама – или «понимает» ее, особенно под рояль, а еще лучше – в интерпретации Аллы Пу-

¹ Невменяемый (Верлен), перевод мой – О.С. См. наст. изд., Переводы.

гачевой, дела, то есть, «нас» это не меняет (я имею в виду «нас» из того же клоделевского монолога о Верлене:

Лучше напиться, как свинья, чем быть похожим на нас).

Потому что самая малая доля понимания «классиков» должна была бы предостеречь от подобного обращения со следующим верленом. Чего, как известно, не случается. Чаще бывшего изгоя употребляют в качестве дубинки для новых: «Вот, поучитесь у Манделштама. У него все понятно и красиво». Эту тактику зоилов,

Уже кадящих мертвецу,
Чтобы живых задеть кадилом –

описал еще Баратынский.

Я хотела бы обратить внимание на то, что вражда Автора и Общества – очень давнего происхождения, возникла она вовсе не в эпоху «проклятых поэтов», романтизма и вообще «дегенеративного» и «трудного» искусства. Может быть, у Сафо на родном острове все еще было в порядке. Но уже Гораций предупреждал: «Odi profanum vulgus et arceo...»¹. А слова вергилиевой Сибиллы «Procul este profani!»² вслед за Пушкиным повторяли «от себя лично» многие русские поэты. И дело вовсе не в сложности и элитаризме. Критики Данте упрекали его скорее в популизме, чем в элитаризме – зачем он писал на народном языке? любой невежда прочтет!

Чего же не любит пресловутая толпа, «подруга заблуждений»? Пьер Ронсар (о котором дальше пойдет речь) полагает:

¹ Ненавижу непосвященную толпу и держу на отдалении (лат.).

² Прочь, непосвященные! (лат.).

– Святого таинства. Толпе оно темно –
И ненавистно ей, когда обнажено.

Замечу, что я лично не разделяю такой фундаментальной мизантропии – ни как в приведенных строках Ронсара, ни как в пушкинских, где толпа ведет себя воистину поллюдоедски:

И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник –
(«Поэту»)

треножник пророчицы Сивиллы, треножник Пифии, алтарь, на котором «священник муз», Musarum sacerdos, как назвал себя Гораций, приносит свою «священную жертву»! Метафоры? Не совсем. За этими метафорами порой тянется кровавый след. Всю советскую эпоху, вплоть до 80-х годов страшнее приговора от лица официальной критики или собратьев, чем «жреческая», «небожительская», «поэзия для авгуров», не было.

Сама повторяемость мотива толпы (или «многих», как называл это Гераклит), которой просто не терпится глумиться и осквернять святыню, что-то значит! Можно только дополнить это наблюдение другим: без какого-то *огня*, какого-то *алтаря* толпа тоже не может жить. Но она явно предпочитает, чтобы этот огонь горел на дорогой могиле, а мы продолжали бы себе существовать во времена, когда ничего подобного нет и быть не должно.

Есть еще одна возможность совместить два противоположных и равно неоспоримых для меня суждения, о непременном успехе и непременном неуспехе стоящего автора. Не размещая их во времени (сначала непременно побивают, затем непременно поклоняются), а усмотрев в том, что носит общее имя *искусства*, существенно разные феномены.

Здесь я снова обращаюсь к французскому поэту, которого мне довелось переводить, но к поэту более ранних времен, благодушному и рассудительному Ронсару¹.

Два разных ремесла, похожие на вид,
Взрастают на горах прекрасных Пиерид.

Одно из этих ремесел – вдохновенное, пифическое творчество:

Бог горячил их дух. Он гнал, не отпуская,
Каленым острием их сердце подстрекая.

Другое – ремесленное рифмачество:

Стихослагатели – так назовем мы их.
На место божества они возводят стих.

Относительно обсуждаемой нами темы, успеха, и те и другие, как ни странно, в равном положении. Обоих ждет провал. Впрочем, по разным причинам. Божественные певцы

Толпе бессмысленной внушают смех и страх.

Рифмачи же, напротив, глупее толпы, они не умеют ее увлечь (кое в чем разбирается и «*чернь жестокая, подруга заблуждений*»!): рифмач, вечный ученик

Чернила изведет и краски истощит,
А намалует то, что нас не обольстит.

Однако я не назвала бы Ронсара благодушным и рассудительным, если бы он остановился на этой тривиальной дилемме гениев и рифмачей. Дело в том, что гениев – по Ронсару – мало! очень мало, меньше, чем мы можем себе представить, читатель!

¹ Элегия, перевод мой – О.С. См. наст. изд., Переводы.

Немного их, Гревен, досель явилось миру:
Четыре или пять.

Меньше, чем ветхозаветных пророков! Все же остальные – а к ним Ронсар причисляет и себя – относятся к третьему роду:

Меж этих двух искусств мы третье углядим,
Что ближе к лучшему – и сочтено благим.
Его внушает Бог для славы человека
В глазах у простецов и суетного века.

Так вот к этому среднему, третьему искусству, быть может, и относится мое убеждение в том, что любое хорошее произведение должно иметь успех. Успех и слава входят в самое задание, в самый замысел такого рода творчества. Для того и внушен этот дар. Это совсем не низкий успех, это выполнение задачи, общественного служения поэта, это знак того, что порученное ему сообщение доведено до адресата.

Этот «третий поэт», как его описывает Ронсар, – весьма привлекательное существо, с известными – «поэтически-ми» – недостатками:

Испив пермесских струй, как бы во искупленье
Я одурманен сном, мечтательством и ленью...
Неловок, говорлив, печален, неумерен,
Беспечен; ни в скорбях, ни в счастье не уверен, –

но отнюдь не монстр, наоборот:

Мне сердце мягкое даровано судьбою.

Не то же ли говорили о своем сердце Сафо, Пушкин, Ахматова? Да и Ронсар предполагает, что нрав его – представительный, профессиональный нрав:

Таков мой нрав, Гревен. Быть может, таково
И всякого из нас, поэтов, естество.

Слава любит в их лице лучший образец обычного, в сущности, человека. Не монстра, не выжженную сивиллу: это просто *«добрый малый, Как ты да я да целый свет»*. Чуть ребячливее других – и значительно чувствительнее других к гармонии, вот и все. Если бы пресловутая «толпа» не любила такого искусства, изящного и человеческого, со своим волшебством, своим секретом (о рифмаче у Ронсара говорится:

Так вечный ученик, не выведав секрета
Волшебного стиха и верного портрета...) –

это было бы слишком печальным свидетельством о роде человеческом.

Что же касается искусства «первого рода», я, пожалуй, разделяю пессимизм Ронсара: оно обречено на гонение общества – пока его не переложат для пения под рояль, шепота под гитару или рева под электронику. В сущности, в широком восприятии Пушкина его сухое, чистое письмо мысленно переложено на музыку романсов Чайковского. Без аккомпанемента художник первого рода разделяет судьбу другого меньшинства, как заметила Цветаева:

В сем христианнейшем из миров
Поэты – жидаы. (*«Поэма конца»*)

Но ведь таких, как уверенно говорил Ронсар, совсем немного: «четыре или пять»! Откуда же все эти – бесчисленные и хронические – «недоразумения»? Мне кажется, из-за исчезновения самой идеи «третьего искусства». Из-за того, что от старой ронсаровой триады уцелело только две возможности, причем вторая из них слишком непри-

влекательна («вечные ученики», «рифмачи»). *Пускаясь на дебют*, почти все сочинители имеют в виду то высшее безумие, которое разлучает с обществом.

Быть может, заметят мне, масскультура и заполняет эту третью нишу? И постмодернистский поворот от «обреченного на неуспех» искусства к «успешному», который провозгласил У.Эко, и есть возрождение старинного здравомыслия Ронсара? Но к «третьему роду» Ронсар относил греческую трагедию, например...

Чтобы вернуться на нашу историческую почву из этих слишком общих рассуждений, замечу: в запрещенном искусстве 70-х годов с особенной силой жило влечение к «священному экстазу», к искусству для посвященных, к «метареализму», как назвал это тогда М.Эпштейн. Естественно: ведь официальная советская культура с самого своего рождения именно это, «жреческое» искусство ненавидело больше, чем любой политический эпатаж. «Высокие» семидесятые к своему концу сорвались в постмодернизм, концептуализм и т.п. В полное отчаяние по поводу любого «высокого» – отчаянию и презрению куда более радикальному, чем у «среднего человека», у «толпы». Сатирический абсурд занял педагогическую кафедру: «простого человека» уже второй десяток лет отучивают от иллюзий – сначала насчет своего строя, потом насчет себя самого, своего культурного наследия, искусства вообще... Это искусство деструкции и зубоскальства – которое, кажется, вообще нельзя разместить в ронсаровской триаде – имеет сейчас явный, широкий и публичный успех, в отличие от, условно говоря, «метареализма», который остался, пожалуй, в узком, и еще сузившемся с тех времен кругу «своих». Первое имя, которое в связи с этим мне

приходит в голову, не литературное: Михаил Шварцман. Печальные по своему непониманию и мелкой язвительности заметки Ильи Кабакова о Шварцмане опубликованы в НЛО, №26. Это заметки победителя, всемирно успешного художника – о нелепом претенциозном чуде. Они очень похожи на речь героя клоделевского стихотворения о Верлене. Не нужно особой прозорливости, чтобы предсказать, что успех «обиженного маленького человека», основного героя соцарта и других видов сатиры, ставящей себя на место «новой метафизики» и даже «новой мистики», долго не продержится,

...Для славы человека

В глазах у простецов –

нужно что-то другое. Простец, как правило, не садомазохист. Никакой теоретик не заставит простого человека полюбить скуку.

Что же до успеха безуспешного пифического искусства, то все-таки дело не так просто. И у него бывает читатель. Быть может, числом этот читатель соизмерим со своими авторами, может, таких тоже «четыре или пять». Что же касается выбора такого читателя, то он происходит, по моему впечатлению, не на основании пресловутого «гамбургского счета» и профессиональной посвященности (хотя не без этого), но как-то иначе. Может быть, на основании особого рода незапуганности общим мнением (каким бы либеральным это общее мнение не было). Такой читатель бывает и при жизни – и у осмеянного Верлена он был:

Ему платили кой-какой гонорар и студенты перед ним благоговели.

Посмертная слава, пение барышень под рояль, введение в реестр классики – в недавние времена все это просто под-

хватывало и тиражировало то, раннее признание – признание со стороны чуткого (по большей части маргинального) читателя. Его мнение почему-то впоследствии оказывалось авторитетным.

Я совсем не уверена, что это универсальная закономерность, что так и будет впредь. Что чуткий читатель, как прежде, представляет собой гостя из будущего в современности, авангард культуры. Может быть, теперь это ее арьергард. Или же он теперь – островная «субкультура», как скажут социологи.

Жизнь художника без осязательного отзыва, без ожидающего внимания очень тяжела. Она подрывает уверенность в том, что ты делаешь не «свое личное», а общее дело. Без этой простой уверенности голос становится или угрюмо глухим, или срывается на визг. В этом и состоит человеческое лицо успеха и признания, в участии – или хотя бы в доверии. Если сравнивать этот опыт с другим, общечеловеческим – с неразделенной любовью – я бы сказала, что этот тяжелее. Это неразделенная дружба. Известны апокрифические слова Бетховена: «Если бы люди как следует послушали мою музыку, они стали бы счастливы!» Вот это «если бы» и говорит о том, что такое неразделенная дружба. Со стоической отрешенностью относиться к этому, конечно, можно – но, скорее всего, получится просто хорошая мина при плохой игре.

Однако есть и хорошая игра – утешение самой вещью, ее слухом, тем, как она себя и тебя слышит. Это не иллюзия. Если иллюзия – то для тех, для кого всё иллюзия. Это зелье слаще успеха:

Как он, без отзыва утешно я пою
И тайные стихи обдумывать люблю.

(Пушкин, «Близ мест, где царствует Венеция златая»)

В частности, обдумывать и эту рифму, смешную рифму: *пою – люблю*, глагольную и, хотя допустимую тогдашними правилами рифмовки, но все же остро неточную – плохую рифму в финальной позиции!

Да, я думаю, что дело не в «гамбургском счете», а, как уже почти двести лет назад, как всегда – в «тебе самом»:

Ты сам свой высший суд.

Однако, если вместе с этой мыслью («я пишу то, что одобрено мной, что прошло мой суд, получило мое одобрение») мы не думаем – *одновременно* – и противоположной («я пишу то, что втайне, в глубине одобрено всеми», – как у Ахматовой: *Я голос ваш...*), мы занимаемся явно чем-то другим, не искусством.

Кому мы больше верим:
поэту или прозаику?¹

Первое, что само собой приходит в голову, – это поставить вопрос к каждому из слов этого вопроса: в каком смысле «верим»? Чему именно верим? И какому именно «поэту»? И какому «прозаику»? Возможно, все эти слова или какое-то из них мы понимаем по-разному – и, значит, будем обсуждать разные вещи. Начиная с первого слова: «мы». Кто мы? Например: если «мы» – филологи или историки искусства и нас долго и убедительно учили видеть в произведении в первую очередь не человеческое высказывание, не сообщение какого-то опыта, а «тексты», «контексты», «стили», «приемы», «структуры», «работу в языке» и т. п., «мы», вообще говоря, не то чтобы «не верим» ни поэту, ни прозаику, но самый вопрос о такой «вере» звучит для нас наивно. А филологи – далеко не самый страшный случай. Есть еще социологи, есть психологи... то есть те, кто внимателен не к тому, что поэт или прозаик говорит, а к тому, чего он не договаривает, в чем проговаривается. Есть и такая наука чтения.

Конечно, я, филолог по образованию, несколько преувеличиваю благоприобретенную филологическую бесчувственность. Лучшие филологи, пройдя всю эту «школу недоверия», не утратили простой (нет, совсем не про-

¹ Выступление на Оксфордских дебатах (Москва, Британское посольство, 26 июня 2008).

стой!) веры писателю: то есть, не выбыли из славного человеческого сословия читателей. И тогда они – во всяком случае, те из них, кого мне довелось лично знать (могу вспомнить Ю.М.Лотмана, С.С.Аверинцева, М.В.Панова, Н.И.Толстого), больше общались с поэтами и явно были склонны больше верить поэтам. Почему? Потому, что поэзия – алгебра словесности, а проза – ее арифметика? Может, и так. А может, потому, что поэты говорят «большие слова», как сказал филолог из филологов С.С.Аверинцев.

Когда «большие слова» пытается сказать прозаик, мне, во всяком случае, становится неловко и хочется, как Базарову, сказать: «Друг Аркадий, не говори красиво!». Да, вне стихотворного строя это уже не «большие», а «красивые» или «эффектные» слова. «Эффектные» слова удобно к случаю повторять, но их ничего не стоит опровергнуть. В их пафосе нет веса, нет тяжести. Они не прошли какой-то особой пробы. Хорошие писатели обычно говорят их не от себя, а поручают персонажам (о чем, впрочем, читатели легко забывают и считают, что это сам Ф.М.Достоевский сказал: «Красота спасет мир»). Поэтическое большое слово прошло эту пробу на чистоту и прочность, эту плавилию: оно прошло через огонь необычайно затрудненных условий собственного появления.

И так хорошо мне и тяжело,
Когда приближается миг,
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих.

(Мандельштам, «Восьмистишия»)

«Дуговая растяжка», разряд молнии – это и есть «большое слово». «Большие слова» поэтов нельзя опровергнуть, как эффектный афоризм. В них и нечего опровергать.

Достигнутого торжества

Игра и мука –

Натянутая тетива

Тугого лука...

(Пастернак, «Во всем мне хочется дойти...»)

Спой мне, иволга, песню пустынную,

Песню жизни моей...

(Заболоцкий, «В этой роще березовой...»)

Бывает такое небо,

Такая игра лучей...

(Анненский, «То было на Валлен-Коски»)

С чем здесь спорить? Высказывание поэта состоит не из слов – а из фантастической *законности* их явления и соединения. В этом смысле они и большие слова. Опровергать их нелепо – потому что в таком случае надо опровергать не смысла их, а саму их плоть, звук, место этого звука в общей звуковой цепи (как в первой строфе, из Пастернака, натянутой на двух крайних на высотной шкале русских гласных: И и У). Эти «большие слова» не *значат* что-то: они просто *есть что-то*. И реальность их существования поражает. В «больших словах» поэта мы узнаем слово нашего языка не как смысловую, но как силовую единицу. Да, с поэтическим словом всерьез, по-прозаически (точнее: по-журналистски) спорить будет только невежда определенного толка. Зато их, «большие слова» поэтов, можно просто не слышать. Есть и такое «мы», просто не слышащее поэзии как поэзии. Это те, кто привыкли понимать слова «по отдельности», а поэзия «по отдельности» не говорит.

Я не буду утомлять вас перебором всевозможных «нас». Тем более не буду останавливаться на само собой разумеющемся факте, что и поэт поэту рознь, и прозаик прозаику. И, следовательно, стихи, в которых от поэзии осталась

только внешняя, легко имитируемая форма, – это самая недостоверная вещь на свете. Я буду иметь в виду стихи, в которых *есть* поэзия.

В вопросе, как он поставлен, есть явное очарование. Это очарование не позволяет впадать в дотошное занудство и без конца уточнять каждое из упомянутых слов. Предположим, что мы знаем, о чем говорим. Мы исходим из того, что вообще-то мы верим тем, кто пишет стихи и прозу, но кому-то из них больше, а кому-то меньше. То есть мы еще не совсем пропащие люди.

Я получила ваше приглашение, когда была на Сардинии, и за ужином рассказала об этом вопросе моим друзьям. Пока мои друзья, люди весьма образованные, задумались приблизительно о том, с чего я начала, об уточнении каждого слова этого вопроса, их дочь Алессандра, которой только что исполнилось 13 лет, без промедления и без малейшего сомнения ответила:

– Конечно, поэту!

– Почему?

– А что же, я поверю Боккаччо больше, чем Данте?

(Именно эту эпоху итальянской литературы они изучали в то время в школе.)

– С Данте и Боккаччо, конечно, так все и обстоит, – заметил ее отец. – Но если поэт, скажем, – Ариосто, а прозаик, скажем, – Лев Толстой?

Льва Толстого Алессандра еще не читала, а про Ариосто, конечно, знала, что в обыкновенном, прямом смысле верить ему нельзя: «Он завирается, с Орландом куролеся» (словами Мандельштама: во второй редакции этого стихотворения – «он мужественно врет, с Орландом куролеся») и вовсе не ждет от своего читателя веры в то, что необычай-

ные похождения героев, о которых он повествует, – чистая правда. Однако идея Алессандры была не так проста.

– Я верю поэту, когда он поэт. И прозаик может быть поэтом, и тогда я ему тоже верю.

Что такое: «когда он поэт»? Дослушаем эти стихи Мандельштама об Ариосте:

Он завирается, с Орландом куролеся,
И содрогается, преображаясь весь.
И морю говорит: шуми без всяких дум,
И деве на скале: лежи без покрывала...
Рассказывай еще – тебя нам слишком мало,
Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум.

В этом отношении – «И содрогается, преображаясь весь» – мы можем оставить в стороне разницу между «завирающимся» Ариосто и «суровым» Данте, «исполняющим задачу не созерцательную, а деятельную: вывести человечество из его настоящего бедственного состояния и привести его к состоянию счастья». И Ариосто со своими несусветными и не имеющими в виду ни религиозного спасения, ни морального поучения вымыслами в каком-то смысле приводит нас туда же. Туда, где видно далеко вокруг, где правда выглядит по-другому, чем «в жизни» и где почему-то все ясно и значительно.

«Истинная поэзия возвещает о себе тем, что она, как земное евангелие, умеет освободить нас от тяготеющего над нами бремени своей внутренней ясностью и внешней прелестью. Как воздушный шар, она поднимает нас вместе с нашим балластом в горние сферы и показывает нам перепутанные земные пути с высоты птичьего полета»¹. Я думаю, что Гете, размышляя об «истинной поэзии», имеет

¹ Гете И. Поэзия и правда. Из моей жизни. М., 2003. С. 419.

в виду не исключительно лирическую поэзию и вообще не только словесные создания в версифицированной форме. И драма, и проза – «когда они поэзия» – производят то же освобождающее, антигравитационное действие. И даже воспоминание о какой-то любимой новелле или пьесе заставляет нас вновь оказаться на том же воздушном шаре. И все-таки нигде этот шар не взлетает так безотказно, как в форме изумительных стихов. В музыке, быть может, еще выше и легче. Но из музыки – так мне представляется – нам уже и не видны наши «запутанные земные пути».

И поскольку это место – на шаре вместе с нашим балластом – слишком непривычное для человека, первое условие, чтобы испытать этот опыт, – доверие.

Я обращаюсь с требованием веры

И с просьбой о любви.

(«Уж сколько их упало в эту бездну...»)

Так написала Цветаева, когда ей было двадцать лет. Но по существу любое поэтическое создание обращается к нам с этим требованием. Материя поэзии в большой мере состоит из нашей веры в нее. Прозаика – «когда он не поэт» – мы можем читать, не совершая этого прыжка веры. Да и он, вероятно, в нашей вере не так уж нуждается.

Остается спросить: чему мы верим, когда верим поэту? Мы верим, что он говорит с нами всерьез и от души? Но с древних времен поэт утверждает, что это вовсе и не он говорит, а ему говорят (или поют, вдыхают, шумят в ушах), а он только слушает, запоминает или записывает, как Гомер: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса...», или как Данте:

Г' mi son un che, quando

Amor mi spira, noto, e a quel modo

Ch' e' ditta dentro vo significando.

Я же тот, кто только когда Любовь мне дышит, записываю, и таким образом То, что сказано внутри, обозначаю (Purg. XXIV, 52–54). Так что дело, собственно, не в нем и не в его искренности. Веря поэту, мы верим такой возможности быть другим, что с совсем обыденной точки зрения значит – мы верим невероятному. Мы верим тому, что в голосе поэта мы слышим другой голос: его называют голосом Музы, голосом Орфея, одного во всех поэтах (эта тема обсуждается в тройной переписке Пастернак – Рильке – Цветаева), голосом самого языка, голосом того, что существует «внутри», вдали человека, что для него в себе редкостно, но при этом – знакомее и роднее всего. В любимых стихах мы узнаем этого «дальнего и родного себя». Узнаем эти моменты, когда, как писал один из поэтичнейших прозаиков, Марсель Пруст, во «мне» оживает другое «я», само существование которого есть экстаз и счастье («Что это за существо, я не знаю... оно умирает, когда гармония перестает звучать, возрождается, когда встречает другую гармонию, питается лишь общим или идеей и умирает в частном, но в то время, пока оно существует, его жизнь приносит экстаз и счастье, и лишь оно должно было писать мои книги», «Против Сент-Бева»). Добавим: и лишь оно (называют ли его Музой, Орфеем, языком и проч.) и должно, и может писать стихи, которым мы верим. Его пробуждение преображает предметы и лица «внешней» реальности. Потому что оно общается не с рассыпанными вещами, как это делает обыденное «я», а с *целым*. Ввиду целого, в сети бесчисленных сцеплений и связей отдельный предмет может оказаться неузнаваемым. С вещами, о которых повествует поэт, происходит то же, что с его словами (см. выше, о «больших словах»): они приобретают меру целого. А целое является в наш мир, как замечали еще в досократов-

ской древности, как удар молнии. Поэтому Ариост у Мандельштама «содрогается, преображаясь весь». Веря поэту, мы верим, что жизнь – это нечто большее и лучшее, чем мы привыкли думать, и что, как сказал наш философ Мераб Мамардашвили, «быть живым – это быть способным к другому».

Веря поэту, мы верим той правде, которую можно любить. Есть другое представление о правде, «жестокое» или «низкое», которая не поднимает нас на воздушном шаре, а еще крепче прибавляет к земле, нагружая новыми бременами. Такой правды поэты обычно не говорят. Быть может, иногда они и хотели бы ее сказать, но пока они бормочут, в их бормотаньях, на ощупь в темноте нашаривающих форму, закономерность будущей вещи, пробивается электрический разряд – и от «низкой истины» ничего не остается. В ритме целого она двинется другим шагом. Веря поэту, мы верим такой истине, которая, как и его слово, – вещь не смысловая, а силовая. Ее нельзя свести к одномерному и статичному «значению». Она не *значит*, а *делает*: делает нас свободными и другими.

Греки называли прозу «пешей речью». Что же тогда, оставаясь в границах этого образа, поэзия? Верховая езда? (Можно ведь вспомнить Пегаса, коня вдохновения). Нет: это шаг танца. Танцуя, никуда не придешь. Но и не требуется приходить: мы уже и так там, где надо, в мгновенном центре мира.

2008

.....

III.

.....

.....

Стихотворный язык: семантическая вертикаль слова

1

Проблема стихотворного языка как *семантическая* проблема впервые была поставлена в кругу формалистской мысли, в гениальной работе Ю.Н. Тынянова¹. Вероятно, впервые в истории филологии язык стиха был увиден как *семантически* (а не только стилистически или функционально) *иной* по отношению к «практическому» или «прозаическому» языку, слово стиха – как семантически иное по отношению к прозаическому, практическому, словарному слову.

Самой возможности увидеть дело таким образом, несомненно, способствовал опыт новейшей поэзии модерна и авангарда, европейского и русского, в котором понятийный и предметный компоненты семантики (то, что и составляет привычный смысл слова) так резко уходили в тень, как никогда прежде. Достаточно вспомнить «самовитое слово» русских футуристов или смещенное слово позднего Ст. Малларме. Перед неподготовленной публикой лирические высказывания символистов² и последующих за ними движений явились как открытый вызов по-

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Л., «Academia», 1924 год.

² Я имею в виду французский символизм, с которого начинается новая эпоха европейской и русской лирики.

ниманию – вызов, на который «рядовой» читатель часто отвечал простым отказом принимать всё это всерьез: «заумь», «бессмыслица», «шарлатанство». По отношению к поэзии предыдущих эпох обвинения в *буквальной* непопнятности обычно не возникало.

Ю.Н.Тынянов, открывший стихотворный язык как язык *другой* в семантическом отношении, назвал стихотворное слово «деформированным» – в первую очередь, ритмом, «теснотой стихового ряда», динамизмом целого, интенсивностью внутренних связей. Я предпочла бы говорить здесь о трансформации, а не о деформации (см. ниже). Стихотворное слово у Тынянова предстало как «результанта двух рядов»: собственно речевого, синтаксического – и ритмического (причем стихотворный ритм Тынянов решительно отличал от собственно музыкального, членищего физическую длительность времени). Новая поэзия высветила эту возможность стихотворного слова «значить что-то другое» и «значить как-то иначе», чем в прозе и в словаре, но сама по себе эта возможность всегда была соприродна поэзии (и Тынянов блестяще показывает «колеблющиеся признаки значения», как он называет эту другую, «странную» семантику на примерах классических, хрестоматийных стихов XIX века).

Ритм ли (как у Тынянова) или более широкая идея интенсивной связности текста признаются конструктивным фактором стиха, но идея стихотворного слова как слова *топологического* (то есть, определяемого своим *местом* в некотором целом – в строке, строфе, стихотворении) стала одной из самых распространенных в теории и практике поэзии XX века. Такую перестройку по музыкальному

образцу (где реальная значимость тона определяется через его функцию в тональной музыке и его модус в атональной) поэзия разделила с новейшей живописью. Ее последствия воспринимаются внешне как «деструкция» или «деформация» привычного (обиходного) значения слова или зрительного облика вещи – или же как «освобождение материала» (семантизация фонетики, грамматики и других «несмысловых» сторон слова; семантизация автономного цвета, линии, фактуры и т. п.).

Идея топологической семантики требует, как своего необходимого дополнения, самого глубокого изучения закономерностей композиции. В другом случае конкретные «сдвиги» в индивидуальных поэтических системах не могут быть ни поняты, ни оценены. Иначе говоря, она требует самого интенсивного внимания к горизонтальному разворачиванию текста, к логике горизонтальных связей.

2

Но, представляя собой – в сравнении с практической (прозаической) речью – систему повышенной связности, стихотворный язык не может не тяготеть к другой оси, вертикальной или парадигматической. Изучение авторского поэтического словаря (а в еще большей степени «инвариантов» отдельного поэтического мира, как в «порождающей поэтике» А.К.Жолковского¹) открывает определен-

¹ Имеется в виду ряд блестящих исследований, выполненных А.К.Жолковским совместно с Ю.Н.Щегловым, в которых смутная идея «мира поэта» приобретает ясные схватываемые очертания. Между миром внешней (предметной или общесловарной реальности) и преображенным обликом ее в произведении располагается преломляющая среда «инвариантов». Пройдя через эту преломляющую среду, тема, скажем,

ную последовательность в «сдвигах», трансформациях семантики слов, присутствие некоторой парадигмы авторской вертикали слова. Поскольку эксплицитных описаний типа: «*море* вообще-то значит для меня то-то и то-то...» со стороны автора ждать не приходится, выяснение словаря символов, концептов, инвариантов остается делом читателя (исследователя), своего рода «реконструкцией» некоторого общего смысла, точнее, общей смысловой среды, в содержательном отношении *предшествующей* всем отдельным высказываниям.

Совершенно очевидно, что в сильной семантической системе (такой, как поэзия Рильке или Целана, Мандельштама или Хлебникова) эти «словарные» значения не слишком зависят от конкретной композиции и не определяются целиком топологически, через свое место в этой композиции. Они обладают устойчивостью квази-терминов. Так, целановское *graben* (рыть) в его измененном, «увеличенном» смысле в любом стихотворном контексте остается собой. У Хлебникова постоянным значением обладает отдельный звук (например, Λ)¹. Другое дело, что эта символическая система может переживать значительные изменения – как, скажем, изменяется символ *труда* в эволюции Мандель-

«половины» в мире Пастернака присоединится к его постоянному мотиву великолепия, изобилия, перехода границ (*Как в песне, стежки и дорожки Позаросли наполовину*), а в мире Мандельштама – к его постоянному мотиву неустойчивости, шаткости, двойственности (*Полукруглый лед височный Речек, баюющих без сна*). В духе интуиции А.К.Жолковского выполнена моя работа об одном инварианте Анны Ахматовой – «одно в другом» (см. «Шкатулка с зеркалом»).

¹ См. мою работу: Образ фонемы в «Слове о Эль» Велимира Хлебникова // сб. Развитие фонетики современного русского языка. Фонологические подсистемы. М., Наука, 1971. С. 273–277.

штама. Но эти изменения происходят не под действием композиции отдельного стихотворения, а иначе.

3

И как только мы обращаемся к надстроенной над лексическим словарем семантической вертикали значения, мы выходим за пределы «непосредственного называния», простых отношений типа «имя – вещь», в область трансформирующих или организующих смыслы культурных парадигм.

И здесь нас ждет неожиданность. Мы обнаружим, что самая резкая черта разделяет не «традиционную» (досимволистскую) и «революционную» (в той или иной мере авангардную) поэзию – но и ту, и другую отделяет от поэзии, условно говоря, канонической – от искусства фольклорного и средневекового типа.

Данте может послужить нам примером последнего. Ценители «реалистической» и романтической поэзии (в духе прочтения «Франчески да Римини» у П.И.Чайковского) найдут в нем все, что они ценят; модернисты и авангардисты обнаружат дорогие для них «сдвиги», «темноты», «заумь». Но самое существенное они при этом упустят. Словарь Данте – принципиально иной словарь, чем в новой поэзии. Семантические вертикали его слов обоснованы концептуально – и обоснованы они *за* пределами собственно поэтической практики: в теологии и философии. Так, первую строку «Комедии»

Nel mezzo del cammin di nostra vita –

в середине пути нашей жизни мы поймем, разделяя с автором те значения «пути», «жизни», «середины» этого пу-

ти и связанной с этим моментом («преположением дней») особой опасности, о которой свидетельствуют библейские стихи. «В середине дней» смерть подступает к человеку особенно близко; грешников смерть похищает в «преположении дней» (многочисленные упоминания Псалмов и других ветхозаветных книг). Кроме того, ясная отсылка первого стиха «Комедии» к Пророку Исайе¹, в самом начале задает читателю модус понимания всего сочинения: читатель должен знать, что перед ним – пророческий текст. В переводе М.Лозинского:

Земную жизнь пройдя до середины –

все эти семантические вертикали перестают действовать.

Что касается финальной строки «Комедии»:

L'amor che move il sole e l'altre stelle –

«Любовь, которая движет солнцем и другими светилами», она кажется очень близкой строке Б.Пастернака:

Мирами правит жалость.

Речь как будто идет об одном или, по меньшей мере, о чем-то очень близком. Но различие двух этих афористических строк чрезвычайно глубоко. Пастернаковская строка сообщает его личный опыт, его открытие, переживание, озарение, а строка Данте отсылает к тому космическому закону, и физическому, и метафизическому, который был известен всем его просвещенным современникам. Это высказывание не только лирическое, но естественнонаучное и богословское. «Да, любовь приводит в движение солнце и другие планеты, так устроена вселенная, так учат Фома

¹ In dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi – в середине дней моих я пришел к вратам ада (Ис. 38, 10).

и Аристотель; любовь же – это Бог Троица». Впрочем, и не слишком просвещенные современники Данте наверняка это знали. Нашей ньютоновской физике вряд ли это внятно.

Подобным образом у художника XX века могут появляться конфигурации, напоминающие нам архаические культовые или магические формы: с той разницей, что в те баснословные времена и создатели изображений, и зрители их знали, что они *значат*. За этими формами стояла общая для всех вертикаль смысла. Добавим: еще и с той разницей, что эти поражающие современное сознание отважные обобщенные формы – этрусская скульптура или нурагские бронзовые фигурки – имели ясное прагматическое назначение. «Этрусские» фигуры Джакометти такого назначения – внеэстетического – явно не имеют. Новый художник извлекает формы, подобные архаическим образам, на собственный страх и риск, погружаясь в собственную интуицию и воображение, в те юнговские погребца *общего* (так называемого коллективного бессознательного), куда входят только по одиночке, по коридорам сновидений или при вспышках «расширенного сознания».

4

У художников и зрителей, поэтов и читателей Нового времени больше нет тех *общих* семантических вертикалей, общих символов и концептов, того имагинария, как теперь принято говорить, где физическое, метафизическое, мифическое, доктринальное составляют единую ткань, как это было в Средневековье или в архаике. Новейшая поэзия – в качестве *общей* картины мира – располагает той бедной и

голой действительностью, какую оставило человеку «научное мировоззрение» XIX века. Углубление или повышение слова, как мы уже говорили, становится личным делом автора. Изучение авторских семантических парадигм может показать, каким образом и из какого материала создаются смысловые прибавления, строятся «личные» вертикали (с привлечением естественнонаучных идей, как у позднего Мандельштама, или философских и богословских, как Т.С.Элиот, или собственного опыта «расширенного сознания»).

Эта задача принадлежит, вероятно, филологии. Историк идей слишком легко может редуцировать поэтические смыслы, не будучи в такой мере, как филолог, заинтересован в синтагматике текста, с которой мы начали, то есть в его горизонтальном разворачивании, в топологических «колеблющихся» значениях слов, сумма которых и есть единственный достоверный источник реконструкции семантических парадигм.

1989

Вокализм стиха

о.Алексею Агапову

«У вас ересь. Говорят, что в стихах стихи – не главное. Что же главное? Проза? Должно заранее истребить это...»

А.С.Пушкин. Письмо А.С.Пушкину

Общему звуковому строению стиха традиционное стиховедение никогда не придавало такого значения, как метрике, ритмике, строфике. Исключение составляет звуковая организация правого края стиха – краегласие, рифма. О рифме много думано, много написано. Но рифма, взятая в изоляции от всего стихового ряда, которому она принадлежит, оказывается совершенно внешним элементом стиховой конструкции – механической скрепой между графически разбитыми строками. Такими скрепами можно соединять вполне хаотические звуковые последовательности, что мы и наблюдаем в графоманском «рифмоплетстве». В виртуозных стихах сами *границы* рифмы требуют внимания.

Что звездам в небе нет числа,
И каждая, как день, светла...

Что здесь рифма: «числа» – «светла»? Нет, она длиннее: «нет числа» – «день светла».

Но, оставив в стороне рифму: поэт соблюдает – в этом наше убеждение – причем соблюдает, по всей видимости, бессознательно – некоторые общие законы «звукоря-

да»: законы, нигде эксплицитно не изложенные. В неосознанности, неотрефлексированности законов стихового звукосложения – их основное отличие от элементарных правил метрики. Поэты могут не знать *названий* традиционных метров («трехстопный амфибрахий», «пятистопный хорей» и т. п.) и даже гордиться этим – но, называя для себя какой-то ритм, скажем, так: «ТА-та, ТА-та, ТА-та, ТА-та», они прекрасно знают, что делают, подбирая слова к этому безымянному для них чередованию сильных и слабых долей. А то звуковое устройство, о котором пойдет речь, соблюдается, повторим, неосознанно. Автор, скорее всего, сам не знает, какому композиционному императиву он в этом случае подчиняется. Контролировать это движение сознание не успевает. Задание звучит так: иди туда, не знаю куда... Но ошибка на этом пути мгновенно опознается.

Звуковая сторона стиха (для которой не найдено даже удачного термина: «инструментовка», «звукопись», «эффония» – каждое из этих названий по своим причинам неудовлетворительно) обращала на себя исследовательское внимание лишь в особых случаях. Прежде всего, в случае яркой звуковой изобразительности, звукоподражания:

Как бы резвяся и играя
Грохочет в небе голубом

Обыкновенно этот эффект «рисования звуком» достигается согласными, как в приведенных строках (аллитерация *p, gr*). Для неискушенного читателя этим приемом звуковое искусство стихотворца и исчерпывается.

Более интересный и не столь явный род звуковой выразительности – «звуковой жест», как назвал его Ю.Н.Тынянов:

И в суму его пустую
Суют грамоту другую –

Подчеркнутая артикуляция русского «у», включенная почти в каждое слово, – вытянутые губы – передает жест «говорения по секрету», шепотом, на ушко.

Звуковой ряд привлекает к себе внимание и в случаях выдвинутого звучания, «благозвучного» (типа «итальянской гармонии» или «бальмонтовского») – или же, наоборот, вызывающе диссонирующего, «режущего ухо» (как футуристическая просодия: «Дыр бул щыл»).

Новое внимание к общему звуковому строю стихотворной речи связано с идеей звуковой квазисемантики (работы В.К.Журавлева¹) и с соссюрровской идеей *анаграммы*, относящейся, впрочем, больше к писанным текстам и, тем самым, к буквенному, а не звуковому строю.

Во всех, кроме последнего, случаях речь идет, в сущности, не о конструктивном, а о декоративном значении звука: могут быть стихи со звукописью, а могут – без. Функция звукового строя в стихе, тем самым, уподобляется функции фигур, тропов (то есть необязательных, факультативных элементов стихотворной речи), а не грамматики, без которой не может быть построен самый аскетичный стиховой текст. Даже Ю.Н.Тынянов в «Проблеме стихотворного

¹ Имеются в виду некоторые устойчивые ассоциации, связанные с конкретными звуками – в отвлечении от значений слов: такие как «острое», «тонкое», «легкое», «тяжелое» и т. п. В разных языках эти «семантические ореолы» звуков, естественно, не совпадают. Забавно, как такое чисто звуковое прочтение бесталанных стихов суммируется в ассоциативный образ, прямо противоположный тому, который автор хотел выразить: так бодрое славословие в качестве чисто звукового слепка дает образ «тяжелого, темного, вязкого». См. А.А.Журавлев. Звук и смысл. Изд. второе. М., Просвещение, 1991.

языка» противопоставляет *ритм* (конструктивный фактор, направленный вперед, «вправо» – «прогрессивное действие») *звуковому повтору* (этим и исчерпываются звуковые явления в «Проблеме», как и в других стиховедческих опытах), действующему «регрессивно».

Наша идея состоит в подходе к *звуку* в стихе как к носителю определенной высоты – и к звуковому *строю* (не только «повторам», но всем видам дистрибуции звуков) как определенной *организации* высот, своего рода аналогу «мелодии».

Таким образом, получается, что стих – в преобразованном виде – содержит в себе оба основных измерения музыки: и ритм – и высотную организацию. Вторая характеристика, на наш взгляд, так же конструктивна в стихотворном языке, как ритм в описании Ю.Н.Тынянова: т. е. она представляет собой формо- и смыслообразующий фактор, действующий *сплошь*, как грамматика, а не факультативно, как тропы или фигуры.

Это предложение может помочь иначе видеть так называемый «свободный стих», верлибр. Освобождение от ритмических обязательств регулярного стиха только усиливает значение сонорной организации словесных рядов, что мы и увидим в лучших образцах верлибра.

Стихотворный ритм иноприроден ритму музыки (он организует не физическое, акустическое время, реальную длительность, как это делает музыка; «доли» стиха – не хронометрические единицы; от того, что мы читаем стих медленнее или быстрее, делаем паузы и т. п., картина метра не нарушается). Так же и высотная организация стиха не может быть приравнена к абсолютной высотной шкале и

тем более – измерена точными интервалами. Мы имеем дело как бы с «идеями» относительной друг к другу высоты звуков.

Носителями высоты в первую очередь, естественно, являются гласные, еще уже – ударные гласные¹. Расположив русские гласные по принятой в современной фонетике высотной шкале, от *И* до *У*:

и -----
 ы -----
 е -----
 э -----
 я -----
 ё -----
 о -----
 ю -----
 у -----

¹ В наших рисунках, приложенных к тексту, мы даем две линии: общую линию движения по высоте всех гласных стиха (тонкая линия) – и движение высоты ударных гласных (жирная линия). Предметом разговора мы делаем при этом только линию ударных гласных (которые не подвергаются редукции). Тем самым мы избегаем проблемы выбора между слуховым и зрительным восприятием стиха, между фонетикой и графикой (пишется О, читается А: с каким звуком реально имеет дело поэт?).

В целом мы исходим из того, что звук в стихе воспринимается фонематично и орфографическая запись ближе выражает его, чем фонетическая транскрипция. Реальное звуковое значение фонем (существенное для определенных поэтических манер – ср. записи И. Сельвинского и др.) и реальное интонирование нас в данном случае не интересуют. Парадоксальность разговора о «высоте» идеализированного звука нам понятна. Вообще, многие вопросы записи остаются спорными (что делать, например, с Ъ или с произношением ё/е в XVIII – начале XIX века?). Йотирование /jo/, /ja/, /ju/ мы передаем для простоты буквами ё, я, ю. Выделение же их необходимо, поскольку йотация имеет большое значение для восприятия высоты звука (она повышает его). Нерешенной остается проблема выделения в отдельный ряд букв э. Кромегласных, высота звука, конечно, связана и с согласными (высокое С, низкое М). Наша попытка «рисовать» высоты стиха – первая, упрощенная и требующая дальнейших уточнений.

на этом «нотеносце» мы изображаем движение вокализма стиха. Отдельные строки мы отбиваем «тактовой чертой».

Последнее обстоятельство существенно. Идею расположить гласные на высотной шкале первым, насколько нам известно, испробовал Андрей Белый. Но он изображал звучание как одну непрерывную линию. Мы рассматриваем ее дискретно. Непрерывная линия высотности, которую рисовал Андрей Белый, не поддается анализу, в отличие от сопоставимых между собой отрезков строк-стихов.

О красоте и смысле высотного построения можно судить только сопоставляя высотную линию стиха с его словесным рядом. Сама по себе, в отвлечении от слов стиха, линия гласных (только ударных, или всех гласных сплошь) не может быть оценена.

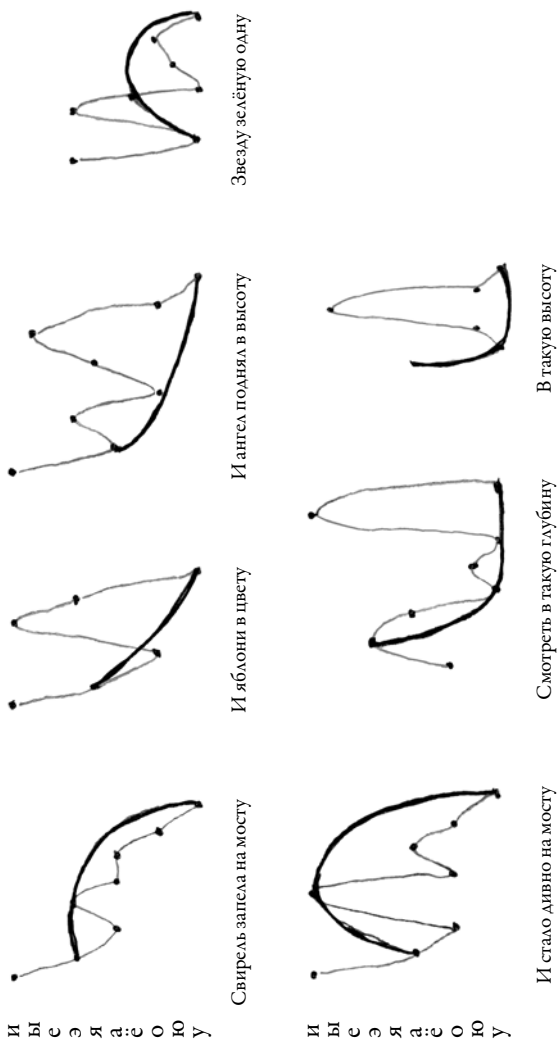
Вот первый пример редкостной красоты звукового строя: строфа из стихотворения А.Блока, входящего в цикл «Арфы и скрипки» (см. рис. 1)¹.

Свирель запела на мосту,
И яблони в цвету.
И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну.
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую глубину,
В такую высоту.

Первые три строки опевают нисходящее движение: нисходя каждый раз со все более низкого звука и все более решительно (Е – У; Я – У; О – У). Чудесно колебание, всплеск вверх с самого низа в 4-й строке (У – Ё – У). Нисходящее

¹ Иллюстрации выполнены по эскизам автора.

Рис. 1. «Свирель запела на мосту...»



движение, казалось бы, противоречит «содержательной» теме строфы, «поднятию в высоту», но это противоречие мнимое: высота дана в глубине, в отражении, наблюдаемом с моста.

Другой пример довольно простой красоты вокального построения: восьмистишие А.Фета (см. рис.2):

Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пеший –
Не видать в пыли!
Вижу: кто-то скачет
На лихом коне.
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!

Все строки, кроме 5-й (И – О – А) построены как восходящие: О – И; Ы – Ё – И; О – Е; А – И. Нужно заметить, что в восьмистишии 5-я строка, место золотого сечения, обыкновенно выделена (см. ниже, рисунок восьмистишия Е.Баратынского). Три равных «интервала» О – Е (строки 3, 6, 8) воспринимаются по-разному в сопоставлении с предшествующим движением: так, строка 8-я, подхватывая движение 7-й: Ё («далёкий») – О («вспомни»), слышится решительно «уходящей в высоту».

Вокализм раннего Бродского тяготеет к «маятнику», чередованию восходящих и нисходящих строк (см. рис.3):

Ни страны ни погоста
Не хочу выбирать.
На Васильевский остров
Я приду умирать.
Твой фасад темно-синий

Рис. 2. «Облаком волнистым...»

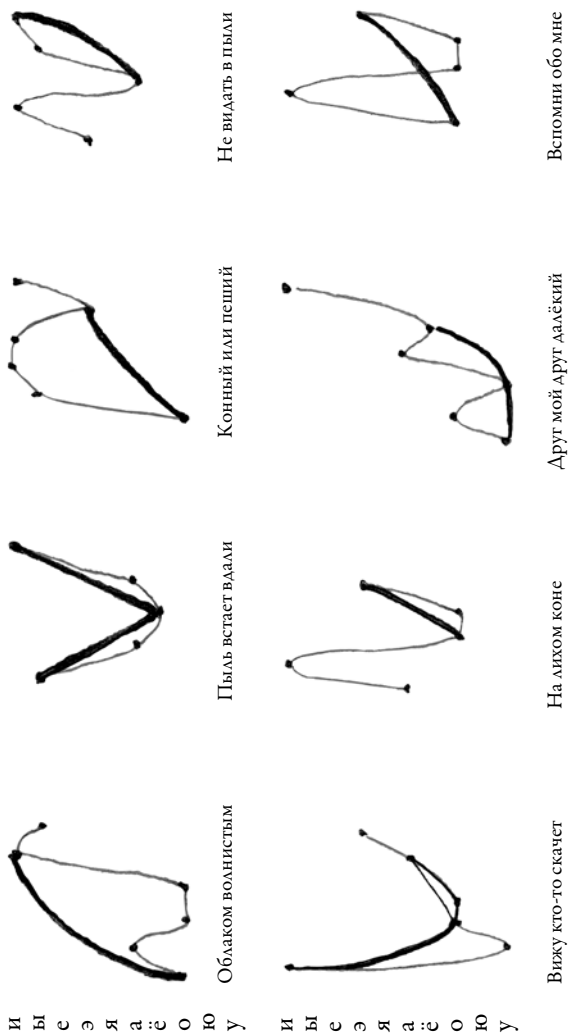


Рис. 3. «Ни страны ни погоста...»

и
ы
е
э
я
а:
ё
о
ю
у



Ни страны ни погоста



Не хочу выбирать



На Васильевский остров



Я приду умирать

и
ы
е
э
я
а:
ё
о
ю
у



Твой фасад тёмно-синий



Я впотьмах не найду

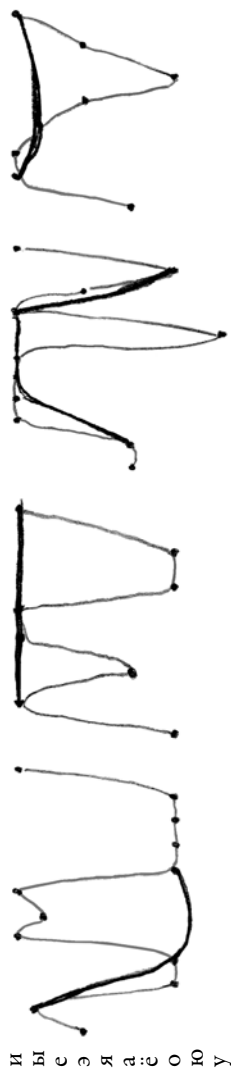


Между выцветших линий



На асфальт упаду

Рис. 4. «Весны пословицы и скороговорки...»



Весны пословицы и скороговорки По книгам зимним проползали Глазами синими увиделся зоркий Записки стыдесной земли



Сквозь полёт золотистого мячика Прямо в сеть тополесвых тенёт В эти дни золотая мать-мачеха Золотой черепашкой ползёт

Я впотьмах не найду.
Между выцветших линий
На асфальт упаду...

Заметим: маятник здесь двойной. Четные и нечетные строки чередуются как нисходящие – восходящие (первое четверостишие) и как восходящие – нисходящие (второе). Вместе с тем, нечетные строки двух четверостиший, целиком (!) рифмующие свои ударные гласные, прямо зеркальны: У – А, У – А (первое), А – У, А – У (второе).

Хлебниковское «Весны пословицы и скороговорки» организовано исключением низов (ударных у, ю) и приподнятостью всей линии стиха (см. рис. 4):

Весны пословицы и скороговорки
По книгам зимним проползли.
Глазами синими увидел зоркий
Записки стыдесной земли.
Сквозь полет золотистого мячика
Прямо в сеть тополевых тенет
В эти дни золотая мать-мачеха
Золотой черепашкой ползет.

Словесный ряд звучит как бы «выше» человеческой речи, на птичьем языке.

Все приведенные выше примеры относятся – условно – к «музыкальному» типу организации вокализма стиха. Но можно заметить и другой тип, «иконический»: линия гласных дает наглядный рисунок «содержания» стихов. Случаи такого рода кажутся неправдоподобными, пока не увидишь их собственными глазами. Вот пример такого рода (см. рис. 5):

Рис. 5. «О вещая душа моя...»

и
ы
е
э
я
а
о
ю
у



О вещая душа моя

О сердце полное тревоги

О как ты бьёшься на пороге

Как бы двойного бытия

и
ы
е
э
я
а
о
ю
у



Так ты жилища двух миров

Твой день болезненный и страстный

Твой сон пророчески неясный

Как откровение духов

и
ы
е
э
я
а
о
ю
у



Пускай страдающую грудь

Волнуют страсти роковые

Душа готова как Мария

К ногам Христа навек прильнуть

О вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги!
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!..

Так, ты – жилища двух миров.
Твой день – болезненный и страстный,
Твой сон – пророчески – неясный,
Как откровение духов ...

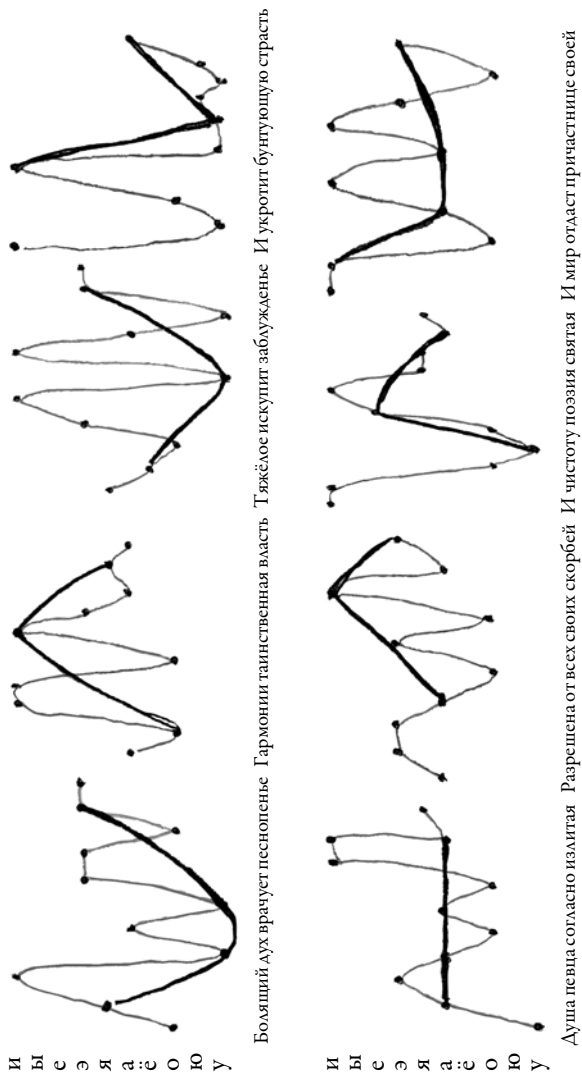
Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые –
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть.
(Тютчев, «О вещая душа моя!..»)

Первая строфа располагается в ограниченном диапазоне, не касаясь верха и низа, сосредоточившись вокруг О. 5-я строка впервые берет эти две предельные высоты, И и У («два мира»): 6-я и 7-я («день» и «сон») зеркальны. Высшая точка достигается в имени «Мария», за чем следует ниспадение к нижнему гласному – последнему гласному стиха. Так «готово» разрешиться противостояние «двух миров».

Поразительна вокальная картина восьмистишия Баратынского (см. рис. 6).

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей.

Рис. 6. «Болящий дух врачует песнопенье...»



Врачевание начинается «из глубины», из низов У («дух», «врачует»). Пятая строка замирает на монотонном А (все ударные строки!). И кончается «врачевание гармонией» самым благостным нисходящим движением – с высшей точки мягко вниз: И – А – А – Е. Более подробный комментарий этого рисунка (как и других) мы оставляем читателю.

Из довольно многочисленных графиков, которые мы сделали для русской лирики XIX–XX веков, можно заметить существование индивидуальных манер в «мелодике» – причем более характерных, чем это дает картина ритмики.

Можно заметить и некоторую типологию мелодических принципов, общую для разных авторов, своего рода жанровую (так, стихи торжественно-взволнованного характера, как приведенное тютчевское, как «Пророк» Пушкина и подобные им, работают с полным диапазоном высоты, резко пульсируя между И и У). Можно предположить также определенную семантику отдельных «интервалов», независимую от контекста: так, движение И – Е обыкновенно связано с самой облегченной, катартической эмоцией.

Интересно, что обнаруживаются совершенно глухие к «мелодике» стиха поэты – среди них, например, признанный виртуоз версификации В.Я.Брюсов (воспринимавший, видимо, исключительно согласные). Рисунки вокальных линий его стихов абсолютно бессмысленны.

В каком-то смысле линия высоты гласных – это испытательный инструмент, своего рода детектор лжи для поэта. Последовательность гласных явно не контролируется сознанием (сознанием автора, прежде всего, а за ним – и читателя) в той мере, что метрика или рифма: это бессозна-

тельная работа гармонии. Формообразующее действие высотного ряда происходит на самом глубинном уровне и потому может сказать об авторе больше, чем более поверхностные черты версификации и стиля. Быть может, этот, не поддающийся передаче и обучению, не имитируемый элемент стихотворной формы ближе всего располагается к тайне поэтического дара, к таинственной власти гармонии *врачевать болящий дух*¹.

1989 – 2010

¹ Первые опыты анализа вокализма стиха разрабатывались в сотрудничестве с композитором В.А.Котовым.

Звук

*Из цикла радиобесед
«Искусство поэзии»¹*

Сегодняшней нашей темой будет звук, звучность, звуковой строй стиха. Это сторона поэзии не языковая, и отчасти даже не словесная, это то, что условно называют музыкой стиха. Известно дантовское определение поэзии: «вымысел, облеченный музыкой и риторикой». Вероятно, о том, что у Данте относится к музыке, мы и будем говорить – хотя с некоторыми уточнениями, которые я потом назову. Я сказала: *отчасти* несловесная, потому что само слово, сам язык – это, несомненно, звучащая, звуковая реальность. Но звук языка – это не тот звук, с которым имеет дело музыка. Это звук, неудержимо направленный к значению, к прямой отсылке к чему-то еще в реальном мире.

Практическое употребление языка к этой его стороне почти безразлично. Звучащее слово удивляет нас в детстве. Ребенок порой подолгу повторяет какое-то слово, изумленный составом его звуков: «пе-сок, пе-сок» – и как будто хочет не то сам войти в этот звук, не то совсем вобрать его в себя. Он чувствует: звук слова может открыть что-то еще, что-то очень важное сообщить об этом «песке», в котором

¹ Цикл бесед под этим названием проводился по каналу «София» с января 1999 по апрель 2000 года.

.....

он играет; может быть, в звучании скрыт секрет этого сыпучего блестящего, сухого вещества? В *звуче* нас встречает темнота языка, его незнакомая непрозрачность. Здесь он сам – вещь, как другие вещи мира, а не «система обозначения вещей». Но в практической речи нам эта темнота ни к чему, и говорящие идут по этой воде звучания, как посуху.

В прозе слово уже звучит, и особенно выразительно – чужое, экзотическое слово. Мастером такого слова был Гоголь: вспомним в «Ревизоре»: «Лабардан-с, лабардан-с!» или «цвет лица геморроидальный» в «Шинели». Звучны бывают слова у Салтыкова-Щедрина. О прозе эпохи модерна, поэтической прозе Белого, Бунина, Набокова, о прозе Вас. Розанова можно говорить долго. Звучность такой прозы близка стиховой.

Однако в любом случае *соединение* слов, движение речи в прозе происходит не по звуковым законам. Если у прозаика дело не спорится, он никогда не скажет, как Пушкин: «Ко звуку звук нейдет». Нет, что-то другое у него не получается, а не соединение звуков. У прозы есть свой ритм, и пишущий прозу подчиняется ему, но это не ритм слогов, не ритм слабых и сильных долей, не ритм звуковых повторов и контрастов.

Вполне звук слова, слово как звук пробуждается в стихе. Можно вспомнить замечание Мандельштама в «Разговоре о Данте» о том, что слово – это долгий путь, который мы проделываем во сне: сказав *солнце* и получив смысловой результат, мы не замечаем, как проделали весь этот путь. В поэзии, в руках поэта слово заставляет нас проснуться и пережить въяве, как долгий путь слова от звука к «смыслу» – и как он неслучаен. Самый путь может показаться

нам гораздо интереснее, чем конечный пункт назначения, потому что какой это пункт? Мы «поняли»: мы сличили это слово с чем-то в уме и соединили его с какой-то вещью в мире. Вот и всё. Куда интереснее, каким образом мы шли к этому.

Вот образец одного из изящнейших в звуковом отношении русских стихов:

Лишь розы увядают,
Амврозией дыша,
В Элизий улетает
Их легкая душа.

Мы неожиданно сознаем, что в центре, в сердцевине слова *амв-роз-ия* звучит та же *роза*. Мы слышим модуляцию этого созвучия *роз- в лиз-* в третьей строке: *В Элизий улетает*. Эта модуляция и есть скачок в другой мир, Розы как розы больше нет. И последняя, четвертая строка строфы «*Их легкая душа*» почти беззвучна. В контрасте с ее яркими созвучиями *з, р* как бесплотно звучит это русское слово *душа*! В нем как будто вообще нет звука, одно дыхание. Пушкин всегда чувствовал яркость и праздничность созвучия «*р-з-л*»: «*В багрец и золото одетые леса*». Так вот, когда этот яркий аккорд исчезает, мы, если внимательно слушаем эти стихи, наконец переживаем слово – *душа* – не во сне. Мы проснулись для восприятия и осознания звука – *душа*: переживания слова *душа* как звука. И вместе с этим мы проснулись для того, чтобы пережить его внутреннюю форму: *душа – дух – дыхание*. В других языках у слова, означающего *душу*, будет другой звук и другая внутренняя форма. Не такая тихая. Слышать звучание как явление внутренней формы слова (о ней мы еще будем говорить) – врожденный навык стихотворной мысли: одно то, что слова близки по

звучу, для поэта уже достаточный аргумент в пользу родственности их по смыслу. Мы слышим, к примеру, «*очей очарованье*» – и сразу же возникает вопрос: а не родственны ли два эти слова, *очи* и *очарованье*? Естественно, в этом случае мы получим ложную этимологию, которую называют народной или поэтической. Но нередко в звуковом сближении содержится проницательная догадка, за которой точная наука, лингвистика, едва поспевает. Как в стихах Ивана Жданова:

Приятно исцелять и целовать,
Быть целым...
(«*Любовь, как мышшь летучая скользит*»)

Внутренняя форма *целовать* (древнерусское и славянское значение: приветствовать) – «делать целым», «целить».

Продолжая наше сравнение с прозой: звучное слово в стихе, звучащее стихотворное слово оживает благодаря своему месту в общем звуковом строе. В другом строе оно звучало бы иначе. Послушаем вторую строфу того же стихотворения Пушкина:

И там, где волны сонны
Забвение несут,
Их тени благовоны
Над Летою цветут.

Опять появился звук, все вновь стало звучнее после умолкающей, вдыхающей строки «*их легкая душа*». Появились *ц, з* – яркие звуки, но *р* исчезло. Во всей второй строфе *р* исключено! Вся строфа в своем звучании несет образ мифического бессмертия – жизни тени, но жизни при этом посвоему полной, потому что эта тень благоухающая; *тени благовоны*. Душа розы – дыхание, благоухание, *амврозия*.

Она не исчезает и на берегах Леты, она сильнее забвения
(Лета у Пушкина всегда прежде всего – забвение:

Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной).

Во всей этой второй строфе разлито звучание слова *Элизий*. Это слово, впервые появившись в третьей строке начальной строфы, завладевает всей следующей строфой, и почти каждое ее слово несет в себе его звуки. Можно сказать и так: вся вторая строфа, как из зерна, разворачивается из слова *Элизий*.

Есть гипотеза о том, что сам этот *Элизий* – не последняя реальность, что он нужен Пушкину не сам по себе – как, например, был нужен Тютчеву в его строке:

Душа моя – Элизиум теней.

Здесь *Элизий* значит то, что значит: пространство блаженного загробного существования душ, теней. Но Пушкину *Элизий* нужен для другого: для косвенного упоминания имени: *Элиза, Елизавета*. Это стихотворение входит в круг стихов, посвящённых Елизавете Воронцовой, в любовный цикл. Вот и другая вариация на тему «счастливая смерть розы» (вспомним, что роза – символический цветок Афродиты): «Не розу пафосскую»:

Но розу счастливую,
На персях увядшую
Элизы моей...

Сам *Элизий* осмысляется как звуковое «иносказание» Элизы, Елизаветы; это имя в свою очередь понято как связанное с Элизием (опять «ложная этимология»! греческое по происхождению *Элизий* и древнееврейское *Елизавета* не имеют между собой ничего общего; «породни-

лись» они в звуках русского языка). Вторая жизнь розы, блаженное бессмертие ее тени, ее души, ее *амброзии* связано с возлюбленной, Елизаветой. Здесь приходит на память библейский стих из «Песни Песней»: «Имя твое – излиянное миро». Из комментариев библеистов мы можем добавить: и само это уподобление имени и благоуханного умащения, возможно, подсказано звуком: *shem* – имя, *shemen* – елей.

Итак, звучание нашего восьмистишия наполнено утаенным именем. В таком случае мы имеем дело с *анаграммой*.

Идею анаграммы как основы звукового построения в древнейшей поэзии предложил великий лингвист Фердинанд де Соссюр. Некое имя, обыкновенно священное, имя того, кому посвящен гимн, не называется прямо, но рассыпается на составляющие его звуки (буквы), и эти звуки распределяются в спутанном порядке по словам гимна. И в поздней поэзии можно найти такого рода построения: некое неназванное, утаенное имя рассыпано по словам стихов, так что целое представляет собой его анаграмму. Отыскивать такие анаграммы – увлекательное филологическое занятие. Но можно с уверенностью сказать, что анаграммирование – не универсальный и не единственный закон звуковой организации стиха.

Итак, стих как звуковая реальность, стих как *звук* или *звуки*. *Звуками* и *ритмами* назывались стихи: *словами* они обычно не назывались. Пушкин говорил о страсти стихотворца: «Для *звуков* жизни не щадить», не для *слов*. Об ожидании вдохновения он писал:

ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум...

Звуков словесных, само собой разумеется! И мы слышим, что в этих строках он уже нашел искомый союз: все три стихии сошлись в одном ударном звуке у.

Можно целиком отделить стиховой звук от словесной, языковой материи. Образцы чисто звукового письма дают, в своей так называемой «зауми», русские футуристы. В ней может быть свое очарование; его находил, например, о. Павел Флоренский. Такая композиция пробуждает нас для переживания драгоценности речевого звука самого по себе, его, так сказать, имманентной беременности смыслом, его экспериментальной силы: тем, как он неизбежно провоцирует значение или наше усилие найти значение, понять. Мы не можем не пытаться разгадывать звуковые последовательности, (как, например, хлебниковские *бобэоби, взэоми, лиээй*:

Бобэоби пелись губы
Взэоми пелись взоры.
Пиээо пелись брови.
Лиэээй – пелся облик.
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо) –

не можем так же, как не можем не попытаться «прочитать» человеческое лицо. Но если самовитый звук Крученыха и, тем более, «игра на струнах мировой азбуки» Хлебникова увлекает и куда-то ведет нас, то новейшее превращение поэзии в произвольную комбинацию звуков (Sound Poetry) обыкновенно наводит смертельную скуку. Можно остаться с одними звуками и назвать это поэзией – но в таком случае отменяется ее фундаментальное и парадоксальное задание: играть *двумя* противоборствующими стихиями, смыслом и звуком. При этом играть ими, как «двумя большинства

ми» (П.Валери), то есть и той, и другой стихии предоставить максимальную свободу выражения.

Стоит задуматься вот над чем: когда мы говорим: «это звучит!», «эти стихи звучат!», мы вовсе не имеем в виду удачного фонетического подбора звуков. Китайцы, как я слышала, в таких случаях, восхищаясь безупречным стихом, говорят: «это летит!», «стих летит!» Можно сказать и так: «это блещет!». Пушкин говорит и то, и другое:

Стих каждый в повести твоей
Звучит и блещет, как червонец.
(«К Баратынскому»)

Когда мы говорим «звучит!», это значит, что слово является нам в ореоле какой-то особой силы, какой-то победительной динамики. Одного физического звучания для этого недостаточно.

В последние десятилетия европейская критика больше всего говорила о *письме*, постоянно обсуждались темы *письма* и *текста*. Можно было бы сказать: поэзия и словесность вообще как будто второй раз обеззвучивались, уходя в «удовольствие текста» (писаного текста, естественно). Первый раз это случилось, когда поэт перестал петь и аккомпанировать себе, когда его «лира» и «песнь» стали метафорой. Слагатель «Илиады» несомненно пел ее стихи, как изображенный им Демодок, как малорусские кобзари, но представить себе, чтобы Вергилий пел свою «Энеиду», уже трудно. Трубадуры сочиняли свои песни вместе с музыкой, но уже Данте ищет музыканта, который положил бы на музыку его канцоны. Можно подумать, что во времена «письма» и «текста» поэзия окончательно

теряет связь со звучанием, с голосом. Как мы говорили об опытах чисто звуковой поэзии, так есть опыты и чисто зрительной поэзии, которую в замысле невозможно озвучить (первые опыты в этом роде также принадлежат русскому авангарду; их изучает американский славист Дж.Янечек¹; очень глубоко эта невозможность озвучить письмо или вариативность этого озвучивания разыграна в словесных партитурах Елизаветы Мнацакановой).

Но я полагаю, что письмо само по себе вовсе не противоположно звучанию. Вот стихи Бунина:

... на мировом погосте
Звучат лишь письма.
(«Слово»)

Как же они *звучат*, если речь идет о надписях? Но письмо на самом деле звучит! Когда на античных саркофагах мне встречались слова, те, которые я могла прочесть, – греческое приветствие *Khairé!* (Χαίρε) или латинское *Salve!* – они несомненно *звучали* в моем уме. Больше того, звучит даже то письмо, которого мы не можем прочитать, поскольку правила чтения его нам неизвестны, алфавит незнаком. Глядя на надпись, сделанную человеческой рукой, мы чувствуем некий (потенциальный, скрытый) *звук* этих букв, *звук* высказывания. Беззвучие окружает нас, когда мы встречаемся с дописменной культурой – как в сардинских нурагах – и это странное и тревожное чувство. Как в пустой клетке, откуда улетела птица.

Каким образом определить, что такое звук? Антон Веберн в своих лекциях прибегает к определению цвета у

¹ Gerald Janeczek. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde*. Visual Experiments. 1900–1930. Princeton, 1984.

Гете. Гете определяет цвет как «закономерность природы, воспринимаемую зрением», – Веберн по аналогии говорит о звуке как о «закономерности природы, воспринимаемой слухом». Бедное определение, не правда ли? Но что тут можно прибавить? Может быть, то, что это не только закономерность, но и *действие* природы, ее *energeia* – а в случае звука это еще более *явно*, чем в случае цвета. От звука уклониться труднее, чем от цвета; он действует настоятельнее. Несомненно, это так с акустическим звуком, он подобен цвету. Но *слухом* ли воспринимается звук языка (то есть, звук поэзии), слухом ли мы слышим, что надписи на саркофаге *звучат*? И прежде чем говорить о реальной звучности и закономерностях этой звучности в стихе, я хочу обратить внимание на одно явление, о котором часто рассказывают поэты. Это то, что сочинение предваряется неким звучанием.

Душа стесняется лирическим волнением,
Трепещет и *звучит*, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявлением...
(Пушкин, «Осень»)

Поэт перед сочиненьем:

И *звуков* и смятенья полн...

Это пушкинский звук вдохновения: он звучит внутри, как мы видим, он ищет излиться наружу. Блоковский же звук приходит извне, издали:

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа...
(«Приближается звук...»)

Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную
Легкий, доселе не слышанный звон...
(«Художник»)

(сразу же замечу, что *звук* и *звон* в старом русском языке были синонимами, они означали одно и то же).

Мандельштамовский звук (в ранних стихах) беззвучен, это еще легкий шум, дуновение ветра, который не коснулся струн, не нашел свою Эолову арфу:

О широкий ветер Орфея...

Ветер нам утешенье принес...

Эти сообщения поэтов о сигнальном звуке (звоне, гуле, шуме, свисте) можно продолжать приводить без конца. «Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. ...В этой оглядке и заключалось то, что зовется вдохновеньем» (Пастернак, «Охранная грамота»). Я полагаю, что было бы нелепо думать, что поэты переживают какую-то акустическую галлюцинацию перед тем, как начинают писать. Это другой звук, внутренний. Этот звук – *будущий смысл* вещи, который мы узнаем, как звук.

В русском языке и слово *звук*, и слово *звон* связаны с глаголом *звать*. *Звук* – это то, что *зовет*, это предвестие вещи, это ее главная тема. Автор еще не знает, о чем будет эта вещь, но он уже слышал ее *звук*, *зов*. Затем уже этот самый звук членят и выражают в словах: звучащих словах.

Как говорил П.Валери, «поэзия – это членораздельное выражение того, что нечленораздельно выражают слезы, возгласы...». И в конце концов, отзвучав, в этот самый звук, в это самое первое неразложимое иррациональное впечатление поэтическая вещь и сливается.

Итак, словесная вещь выходит из некоего звука и как итог оставляет о себе в памяти читателя тоже нечто вроде звука. Когда это есть, такое начало и такой конец, тогда мы

и говорим: «эти слова звучат» (летят, блещут), это и есть музыка стиха. Музыка в этом случае понимается как какой-то предел скорости смысла, как нечто более целое, более горячее, чем соединение слов. Здесь я опять обращусь к «Охранной грамоте»: «Мы втаскиваем повседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки». Перед этим Пастернак говорит, что цель свою он видел в том, чтобы пересаживать изображение с холодных осей на горячие. В восходящей последовательности: повседневность – проза – поэзия – музыка, пределом оказывается музыка, это самые горячие оси, самое быстрое и прямое движение. Это целое, это слитное.

Но поэзия в определенном смысле сложнее, чем другие искусства. Она строит свои вещи не из таких цельных, простых, неразложимых дальше единиц, как цвет и звук, но из сложных единиц – слов: а чаще даже не из слов, а из еще более сложных единиц – словосочетаний и фраз. При этом источник ее прост, как этот самый *звук*, и говорит она, в конце концов, о простом. Мы не раз слышали: истинное слово рождается из молчания. Мне хочется добавить, что *молчание это имеет форму звука*: это не пустое молчание, а некий допороговый звук.

В следующий раз поговорим о более конкретном, более техническом звуке поэзии, о звуковом строе стиха. О построении, в котором соблюдаются определенные, хотя и никем не описанные законы чередования звуков.

Четырехстопный амфибрахий
или «Чудо» Бориса Пастернака
в русской поэтической
традиции

Стихотворные метры (и особенно характерные, редкие) часто связываются с какими-то содержательными возможностями. Иногда эти возможности задаются первым стихотворением, написанным в этом метре и ритме («По синим волнам океана» – «По диким степям Забайкалья» – «По твердому гребню сугроба» и т. д. или: «Я пью за здоровье немногих» – «Я пью за военные астры» и т. п.). Стихование описало эту увязку метрики и темы под именем «семантического ореола метра» (работы К.Тарановского и М.А.Гаспарова). В некоторых случаях (когда поэт сознательно избирает тот или другой «знаменитый» метр) можно говорить о метрической цитате; иногда (в случаях совершенно неосмысленного подхвата) – об элементарном эпигонстве. Но в целом перед нами интересное явление: система регулярного стиха как бы сама развивает свои сюжеты, передавая их из рук в руки. Одному из таких «над-авторских» сюжетов и посвящены последующие заметки. Наше изложение начинается с конца цепочки, восходящей к стихам В.Жуковского, – со стихотворения Б.Пастернака «Чудо».

«Чудо» входит в малый внутренний цикл «Стихотворений Юрия Живаго» – в цикл евангельских парафраз. В этом ряду из пяти стихотворений («Рождественская звезда»; «Чудо»; «Дурные дни; «Магдалина»; «Гефсиманский сад») «Чудо» открывает цикл стихов Страстной Недели¹.

Конечно, выделение этого цикла как евангельского среди «Стихов из романа» достаточно условно: новозаветные образы и темы существенны для всех стихотворений, авторство которых отдано Живаго, где в бытовое, пейзажное или автобиографическое пространство погружены евангельские прообразы (так, за интродукционным «Гамлетом» стоит Моление о Чаше, мотив, который окажется финальным во всем цикле; за «Августом» – Преображение, за «Землей» – Тайная Вечеря и т. д.). Но пятерица стихотворений, в которую входит «Чудо», занимает особое положение: следуя за евангельским повествованием с максимальной простотой, позволяя воображению автора не столько дописывать, сколько прописывать его, стихи этого цикла, как можно предположить, самым прямым образом выражают доктринальный смысл романа. При этом если все другие евангельские сюжеты этого цикла (Поклонение пастухов, Воскрешение Лазаря, Магдалина, Гефсиманский сад) принадлежат к самым традиционным для европейского искусства (и, в частности, многократно разработанным живописью, что особенно важно для Па-

¹ Общая композиция стихотворного цикла романа еще требует изучения: замысел целого, несомненно, символичен (в пастернаковском смысле) и не исчерпывается отдельными вершинными стихотворениями или строками.

стернака¹), то о сюжете «Чуда» – проклятии бесплодной смоковницы – этого нельзя сказать. Сам этот эпизод (*Мф. 21, 18–22; Мрк. 11, 12–14*) непрост; это одно из тех мест Нового Завета, которые «по-человечески» кажутся вопиюще непонятными («в чем вина смоковницы?» и под.); это убийственное чудо осуждения противоречит ходовому представлению о «чуде» как о чем-то непременно благом, нарушающем законы естества к лучшему; и, вероятно, это единственное чудо такого рода среди евангельских чудес отпущения грехов, исцелений, воскрешений и других умножений бытия. Но мы не ставим себе задачу истолкования «смоковничного чуда» ни в подлиннике, ни в его пастернаковской версии и не беремся определить место этого смысла в общей системе «живого христианства», изложенного в романе².

Мы оставим в стороне и такие важные для интерпретации «Чуда» моменты, как связь этих стихов с сюжетом и положениями прозы³ или их отношения с библейскими

¹ И что в свое время позволило опубликовать эти стихи в советской периодике под маскирующим общим названием «Картины старых мастеров».

² Как ни удивительно, эта – доктринальная – сторона пастернаковского сочинения почти не изучалась. Кроме давнего исследования тюбингенского филолога и богослова Лудольфа Мюллера (оставшегося, по словам автора, изолированным в пастернаковской критике), мне известно только о неопубликованной работе А.И.Шмаиной-Великановой («Богословие Пастернака»). Л.Мюллер видит в пастернаковском богословии разновидность протестантизма; А.Шмаина-Великанова, напротив, настаивает на православном характере пастернаковской мысли и находит ее корни в раннем святоотеческом богословии.

³ Ср., например, зеркальный сюжет – «оживление» зимней рябины в эпизоде побега героя от партизан. Жажда доктора «несвоевременна», как евангельская (реплика часового: «Вот она, дурь барская, зимой по ягоду. Три года колотим, колотим, не выколотишь. Никакой сознательности»). Но, в отличие от «обидной и недаровитой» смоковницы, рябина отзывая

и житийными стихами Р.М.Рильке¹. Наша нынешняя задача узка и конкретна: это попытка прочесть «Чудо» как продолжение одной, переходящей от поэта к поэту темы русской лирики. При этом темы, привязанной к одной метрической и строфической организации. Таким образом, речь пойдет об одной из тех историй, которые описывает М.А.Гаспаров в одном из своих исследований «семантического ореола метров»: о том, как вместе с версификаци-

ется на жажду героя – и освобождает его: «Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом...».

Но, вообще говоря, связь должна быть глубже таких простых переключек: некоторые сюжетные положения и действия героев, «не-реалистичные» с точки зрения бытовой психологии, могут быть обоснованы вмешательством чуда – смертельного, «когда мы в разброде».

¹ Ср. хотя бы первые строки «Чуда» и рильковского «Der Ölbaum-Garten»: «*Er ging hinauf unter dem grauen Laub*» и «*Он шел из Вифании в Иерусалим*». В таких, входящих в «*Neue Gedichte*» вещах, как «*Auferweckung des Lazarus*», «*Kreuzigung*», «*Der Auferstandene*», «*Pietà, Sankt Georg*», «*Die ägyptische Maria*» и др. можно обнаружить источник пастернаковского обращения со Св. Писанием, очень неожиданного на фоне русской традиции «духовной поэзии». Неожиданна сама эпичность его переложений (там, где предшественники склонялись к пафосу оды); удивляет «простой слог» этих стихов, подчеркнутые русизмы словаря (на фоне традиционного тяготения к церковнославянскому пласту); непривычно близкое, психологизированное изображение Спасителя и других участников событий... Но все это хорошо знакомо читателю Рильке. Можно добавить сюда и повествовательную перспективу – с точки зрения непосредственного свидетеля событий (рильковскими словами, «*wie an einem Anfang und von nah*», «как при начале и вблизи»), которые при этом даны в своем финализме, в уже открытом будущем (ср. финалы «Магдалины», «Гефсиманского сада»). Вообще, переключки отдельных образов Рильке и позднего Пастернака заслуживают особого исследования. Пока же нам важны элементы версификации: предпочтительные метры библейских и житийных стихов «Новых стихотворений» – пятистопный хорей (11 стихотворений) и пятистопный ямб (9 стихотворений). В строфике Рильке часто прибегает к несложным вариациям четырехстишного куплета – наращению смежно рифмующих строк, дающему эффект ретардации (ср. четвертую строфу «Чуда»).

онной формой – сознательно или бессознательно – наследуется некоторое смысловое задание и какие метаморфозы переживает тема в руках у наследников.

2

Можно заметить странное, на первый взгляд, противоречие между тягой позднего Пастернака к «прозе» (то есть, к поэзии, очищенной от опустошенных и амбициозных поэтизмов) – и его версификационными принципами. Казалось бы, первое, что можно было сделать для такого очищения, это отойти от традиционной версификации, освободить метрику, строфику, рифму (пусть, о котором думал поздний Пушкин, также искавший «прозы») – от неизбежно связанных с версификационными привычками стереотипов, цитатности, синтаксических клише.

Однако прозаизмы Пастернака остаются в сущности словарными и синтаксическими. Версификация его поздней лирики, по всей видимости, более чем консервативна – и не только фактически (в смысле репертуара метров), но и семантически («чужие» метры берутся в их традиционном семантическом ореоле). М.А.Гаспаров показал замечательный механизм семантических смещений метрических традиций у раннего Пастернака¹. При этом сделанный им обзор семантических сдвигов метра начинается образцом противоположного обращения с метрикой: открывающим «Стихотворения Юрия Живаго» «Гамлетом», стихами, которые не таясь опираются на традиционную семантику «пути» в русском пятистопном хорее (ср. «Выхожу один я на дорогу» и «Гул затих. Я вышел на подмостки»). Русскую генеалогию этого метра (в семантике ко-

¹ М.А.Гаспаров. Семантика метра у раннего Пастернака. // Вестник АН СССР, серия литературы и языка. Т.47, № 2. 1988. С. 142–149.

торого, кроме мотива «пути», «жизненного пути» развиваются еще мотивы «видимости», «открытости чьему-то взору» – ср.: «Ангел мой, ты видишь ли меня?» Ф.И. Тютчев; «Выхожу я в путь, открытый взорам...» А.А.Блок) можно дополнить рильковскими хорями из «Новых стихотворений».

Именно этот принцип – неспорящее включение в наличную, хорошо знакомую читателю по хрестоматийным стихам семантику метра – оказывается самым характерным для позднего Пастернака. Во всяком случае, таким же образом реминисцентен стих «Чуда», о чем мы и собираемся вести речь.

Ключ к разрешению этого видимого противоречия дает сам Пастернак. *«Как много зависело от выбора стихотворного размера! [...] Пушкинский четырехстопник явился какой-то измерительной единицей русской жизни, ее линейной мерой, точно он был меркой, снятой со всего русского существования подобно тому, как обрисовывают форму ноги для сапожной выкройки или называют номер перчатки для приискания ее по руке, в пору»* (из дневника Юрия Живаго; далее идут рассуждения о некрасовском трехдольнике и дактилической рифме, замечания, полезные для осознания версификации «Августа»).

Сопоставив эти рассуждения с замыслом посвящения Блоку (*«просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом»*), можно, кажется, понять пастернаковское примирение с традиционной семантикой метра – точнее, намеренное подключение ее энергии к новой теме.

Погружение евангельского сюжета в традиционный, узнаваемый, почти школьный метр (*«И путник усталый на Бога роптал...»*) и будет отвечать такому замыслу *русско-*

20 повествования о евангельских событиях (на этот раз, не русского поклонения волхвов, а русской Страстной). Этот метрический пейзаж – более тонкий, более интимный путь русификации темы, чем предметное окружение ее северным пейзажем, «как у голландцев» (что, в случае сюжета «Чуда», было бы и просто нелепо). Но, как мы увидим дальше, пустынный ландшафт «Чуда» – тоже русский! Это ландшафт Аравии в русской поэтической традиции.

Итак, традиционная, привычная версификация для позднего Пастернака – не поэтизм, не рутинный элемент конвенциональной формы: хрестоматийный метр с его привычной смысловой увязкой – просто реальность, такая же вещная реальность, как само «*русское существование*» (обратим внимание на крайнее овеществление меры, мерки – через перчатку и обувь – в приведенных выше рассуждениях Доктора) – и, тем самым, никакого противоречия «прозаической точности» не составляет.

3

Одно из звеньев цепочки, в которую включилось «Чудо», мы уже упомянули: это последнее, девятое из пушкинских «Подражаний Корану». Однако это не начало. Первый набросок сюжета Пушкин пробовал в другом метре: в традиционном для русской духовной оды с XVIII века 4-стопном ямбе¹, которым написаны I и III «Подражания» – те, что ближе всего переключаются с обсуждаемым IX. Окончательный вариант обязан своим появлением опорой на счастливый опыт «исламского» сюжета в рус-

¹ В пустыне дикой человека Господь узрел и усыпил, Когда же протекли три века, Он человека пробудил. // А.С.Пушкин. Собр.соч. в десяти томах. М.: Наука, 1963. Изд.3. Т.II, С. 389.

ской поэзии – стихи В.А.Жуковского «Песнь араба над могилою коня» (1809–1810). Этому вольному переложению из Шарля Мильвуа (Ch.Millevoye. «L'arabe au tombeau de son coursier») выпала особая судьба в русской поэзии¹.

Жуковский организует 4-стопный амфибрахий в восьмистишные строфы со смежной рифмовкой рисунка *мм-жж-мм-жж*; эти строфы перебиваются двустрочным рефреном в alexandrine.

«Песнь араба» заключает в себе все мотивы дальнейших разработок: аравийский пустынный пейзаж с контрастами зноя и жажды – и тени и воды (дерево и ключ):

В час зноя и жажды скакал он со мной
Ко древу прохлады, к струе ключевой

мотив смерти, причем смерти внезапной:

В стремленье погибель его нагнала

контраст динамики и неподвижности:

Царь быстрого бега простерт на земли;

тема тщетной попытки воскрешения:

Трижды воззвал я: спутник мой, встань!
Воззвал... безответен... угаснула сила...
И бранные кости одела могила.

Избыточной для дальнейшей истории метра осталась тема любовной драмы, присутствующая в «Песни араба» (вспоминание о *Заре*).

¹ Связь «Песни араба» с пушкинским «Подражанием» и «Тремя пальмами» М.Ю.Лермонтова отметил Н.В.Измайлов // Жуковский В.А. Стихотворения. М.: Советский писатель, 1956. С. 777.

Но важнейшей для будущего стала последняя, шестая строфа, отсутствующая в оригинале Мильвуа:

О спутник! тоскует твой друг над тобой;
Но скоро, покрыты могилой одной,
Мы вкупе воздремлем в жилище отрады;
Над нами повеет дыханье пролады,
И скоро при гласе великого дня,
Из пыльного гроба исторгнув меня,
Величествен, гордый, с бессмертной красою
Ты пламенной солнца помчишься стезею.

С этой строфой, в которой мы узнаем безоблачный пие-тизм Жуковского, в семантику строфически организованного амфибрахия вошла тема бессмертия, загробного воскресения, чуда.

4

Пушкин, подхватывая версификационную инициативу Жуковского, как бы закрепляет соединение аравийской темы с амфибрахией. Пустынный пейзаж сжимается до обстоятельства образа действий (*Он жаждой томился и тени алкал*) – и вместе с тем актуализируется сюжетно: ландшафт оказывается не сценой, как у Жуковского, но причиной всего происходящего в повествовании.

Пушкин аскетически дорабатывает внешнюю форму организации стиха: во-первых, он отказывается от рефрена (и вместе с ним от всякого намека на «песенность»); во-вторых, он сокращает 8-стишную строфу до 6 стихов (или 3 двустихий) с рисунком клаузул: мм - жж - жж. Красота и энергия этой строфы несет в себе формальный смысл, подобный смыслу дантовской терцины: сердцевина каждого

фрагмента замкнута уподобленными друг другу краями; срединное двустипение – в силу характера женской клаузулы – воспринимается как более разомкнутое, размыкающее. У Данте кроме того, как известно, срединная строка терцины рифмуется с двумя окаймляющими следующей, создавая образ продолжения как постоянно преодолеваемого конца. Этого дополнительного механизма, рифменного моста, перекинутого из строфы в строфу, у Пушкина нет. Но общий образ связности-прерывности, завершенности и изготовки на продолжение найденная им строфическая организация передает.

Пушкин, как ему свойственно, начинает без приступа, вводя *in medias res*, непосредственно там, где Жуковский кончил: в религиозную тему, но не в ее благополучной, а в богоборческой версии «ропота». Тема ропота человека и ответа на него – общая тема «Подражаний Корану». Ср.:

Не Я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?
(I)

Почто ж кичится человек?...
За то ль, что Бог и умертвит
И воскресит его – по воле?
(III)

За утверждением абсолютной несоизмеримости Творца и твари, запрещающей всякую попытку со стороны человека понять и судить Промысел (см. акцентированное *по воле!*), в чем, вероятно, Пушкиным – читателем Корана уловлен радикальный трансцендентализм Ислама, мы можем различить в пушкинских «ответах» и библейский образец, «Книгу Иова». Повествование Девятого «Подражания Корану» и есть история такого умерщвления

(векового усыпления человека, гибели пальмы, родника, ослицы) – и оживления¹.

Два чуда составляют сюжет: разрушительное – и восстанавливающее первоначальное состояние, которое теперь переживается как блаженство:

И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в *новой красе* оживилось.

Воскрешение, чаемое Жуковским в ином мире, у Пушкина совершается на земле. Оба чуда «Подражания» – так сказать, педагогические чудеса: они должны преподать урок послушания и благодарности путем прямой демонстрации несоизмеримости человека и Творца. Все случившееся между первой строкой:

И путник усталый на Бога роптал
и финальной:
И с Богом он дале пускается в путь

поглощено этой внутренней переменой, уверением.

5

Прямое продолжение пушкинского «Подражания» – еще одно хрестоматийное русское стихотворение, «Три пальмы» (1839) М.Ю.Лермонтова. Продолжение прямолинейное и сводящее тему к однозначному пессимизму.

Можно предположить, что Лермонтов помимо пушкинской реплики обращался и к ее источнику, «Песни араба», развивая те мотивы Жуковского, которые были отсечены в «Подражании»:

¹ Тема оживления вообще – один из инвариантов пушкинского мира: см. мою работу: «Медный Всадник»: композиция конфликта. // Седакова О. Проза. М., 2001. С.457–489.

И мною дорога верблюда забвенна...

Описание Зары у Жуковского:

Как юная пальма долины цвела

согласуется с откровенной аллегоричностью *Пальм* у Лермонтова (такой же, как у его *Сосны* и *Пальмы* в переложении из Гейне «На севере диком» – и, заметим, с той же неактуализированностью грамматического рода).

Тема «ропота» (почти не мотивированного у Пушкина) излагается пространнее и проще:

И стали три пальмы на Бога роптать:
На то ль мы родились, чтоб здесь увядать (...)
Не прав твой, о небо, святой приговор!

Ответ на этот ропот вполне – и злорадно – прост: «получай, что просишь!». Пушкинская теодицея (как уже говорилось, повторяющая сюжет Иова) совершенно не уловлена Лермонтовым. «Мораль» его чуда (взыскиваемое появление каравана, следствием которого становится уничтожение пальм – почти экологическая тема! и т. п.) – фатализм, мизантропия, подтверждение непоправимой жестокости мира – см. финал:

Напрасно пророка о тени он просит –
Его лишь песок раскаленный заносит

Особенно «чудесным» (сверхъестественным) выглядит у Пушкина оживление ослицы, описанное в образах библейского видения (Иез. 37, 1–14, предпасхальное чтение в Великую Субботу): «и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху...». Вывод этого грандиозного видения – тот же, что у Пушкина, – утверждение: «И узнаете, что Я Господь, когда открою гробы ваши и выведу вас, народ мой, из гробов ваших».

Да коршун хохлатый, степной нелюдим,
Добычу терзает и щиплет над ним.

6

Пастернаковскому «Чуду» предшествует неожиданное продолжение темы – «Лесное озеро» Н.Заболоцкого (1938, впервые опубликовано в 1956).

Опять мне блеснула, окована сном,
Хрустальная чаша во мраке лесном.

Сквозь битвы деревьев и волчьи сраженья,
Где пьют насекомые сок из растения...

От строфической организации остался, кажется, лишь знак: начальное двустишие со смежной мужской рифмой и последующее двустишие с женской.

Однако строфическая организация «Лесного озера» не бесформенна: строфы наращивают число строк в арифметической прогрессии: 2 – 6 – 10 – 14. Если помнить об общей тенденции современной «Озеру» советской поэзии к строфическому упрощению, к ограничению, собственно, одним- единственным видом строфы – 4-х строчным куплетом¹ – стихотворение Заболоцкого обнаружит свою чрезвычайно сложную организацию.

Заболоцкий покидает «Аравию» и все, что ее составляет: пустыню, жар и т. п. Сцена действия у него – среднерусский (скорее всего) лес, густо населенный хищными тварями («Где хищная тварями правит природа»). Этот дарвинистки-марксистский образ природы как всеобщей

¹ См. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. М.: Наука, 1984. С. 291–292.

борьбы всех против всех за существование хорошо знаком нам по раннему Заболоцкому. Но можно заметить, что при всех отличиях, уже в экспозиции даны традиционные – для нашего строфически организованного 4-стопного амфибрахия – мотивы *жажды* и *ропота* («Один лишь кулик на судьбу негодует»).

Конструктивная контрастность (покоя и движения, монотонности и внезапности), существенная для всех продолжений Жуковского, здесь предстает как контраст грубой жизни, трущоб, безжалостной битвы и пожирания – и *величья, целомудрия, устремленности к небу*. Само присутствие такой области переживается как чудо:

Но странно, как тихо и важно кругом!
Откуда в трущобах такое величие?

На первый взгляд, тема Заболоцкого в «Лесном озере», как и в его ранних вещах, – натурфилософская: искать или не искать *гармонии в природе?*

Но неожиданные и последовательные инкрустации церковной лексики, упоминание храмовой утвари (*И сосны, как свечи, стоят в вышине; К источнику правды, к купели своей*) связывают эти стихи с традицией «религиозного» амфибрахия, а сравнение озера:

Так око больного в тоске беспредельной
При первом сиянье вечерней звезды,
Уже не сочувствуя телу больному,
Горит, устремленное к небу ночному.¹–

¹ В ранней редакции стихотворения еще откровеннее:
Забыв про болезнь, про *земные труды*...
Горит устремленное к *миру иному*.

переводит разговор от «философии природы» к вечной теме этого метра: смерти и бессмертию, «земному» и «иному».

«Лесное озеро» – самое просветленное решение этой темы, почти точный антипод лермонтовскому. Чудесна не только возможность присутствия *целомудренной влаги* и *мысли* в мире взаимной вражды и безумия – но и преодоление их «отдельности».

Бездонная чаша прозрачной воды
Сияла и мыслила мыслью отдельной. –

и эта «отдельная чаша» оказывается в конце *купелью* и своего рода чашей причастия – финальные строки изображают как бы причащение «хищной природы»:

Просунув сквозь елки рогатые лица,
К источнику правды, к купели своей
Склонялись воды животворной напиться.

Заболоцкий писал эти стихи в эшелоне, везущем его в лагерь.

7

Неожиданное, сдвинутое продолжение «аравийской темы» у Заболоцкого, скорее всего, не было учтено Пастернаком. «Чудо» – другое ответвление линии, идущей через Лермонтова.

Пастернак тоже (см. выше) дает лишь знак строфы: начальное двуступишие и последующую строку с женской клаузулой:

Он шел из Вифании в Ерусалим,
Заранее грустью предчувствий томим.

Колючий кустарник на круче был выжжен...

Строфическое строение «Чуда», на внешний взгляд импровизационно свободное, требует внимательного вглядывания. За начальным двуступишем следуют две 4-строчные строфы перекрестной рифмовки; четвертая строфа «по-рильковски» наращена двумя строками (схема *aBbAba*); пятая и шестая строфы – вновь четверостишия, но уже с опоясывающей рифмовкой (причем крайние рифмы – мужские). Но самое поразительное ждет нас в конце. *Седьмая, трехстишная и восьмая, шестистишная строфы представляют собой три классические терцины:*

aBa – BaB – cBc!

Иначе как версификационным чудом это рождение жесткой схемы из нерегулярной рифмовки не назовешь. Позволю себе предположить, что Пастернак *выявил* ту энергетику терцины, которая в неявном виде лежала в основе пушкинской строфы «Подражания». Говоря иначе, возможность терцины как организации этого амфибрахия, заданная вначале, *сбылась* – через век, в руках другого автора.

Из экзотической «исламской» области тема вернулась в новозаветную. Условный поэтический пейзаж предшественников Пастернак прописывает реалистически, но основные мотивы Жуковского, Пушкина, Лермонтова налицо: путник¹, мертвая неподвижность ландшафта, жажда (ср.: «Он жаждой томился и тени алкал» и «Я жажду и алчу»). Вместе с тем, все отношения перевернуты: путник –

¹ Исчез исходный участник событий – конь Жуковского (ослица Пушкина, верблюды Лермонтова). Путник Пастернака пеший. Но возможно, не будет примыслением вспомнить, что весь эпизод происходит непосредственно после Входа в Иерусалим, где жеребенку (Мк. 11, 2; Лк. 19, 29) или молодому ослу и жеребенку (Мф. 21, 2–7) – пальмовым ветвям – принадлежит заметное место.

Господь, разгневанный на творение, а не человек, ропщущий на Творца; смоковница – не оазис, а нечто противоположное. Чудо, избранное Пастернаком темой, ближе всего соотносится с пушкинским, но соотносится сложно: как в «первом акте» Пушкина это разрушительное чудо; затем, оно так же имеет в виду status quo. Но у Пушкина, как мы говорили, возврат к первоначальному состоянию равнозначен его чудесному преображению («Вновь кладезь исполнен прохладой и мглой»). Здесь же продолжение status quo в вечность («Останься такой до скончания лет!» ср.: *Да не ктому от тебе во веки никтоже плода снестъ, Мк. 11, 13; Да николиже от тебе плода будет вовеки. Мф. 21, 19*) означает не простую консервацию, но гибель. *Смоковницу испепелило дотла. – И абие изше смоковница (Мф. 21, 20)*¹.

8

Мы не брались давать смысловой интерпретации пастернаковских стихов. Но один момент в них – весьма непривычные отношения между *свободой* и *законами природы*, которые в своем единстве противопоставлены *чуду* и могут – спасительно для смоковницы – противодействовать ему:

Найдись в это время минута свободы
У листьев, ветвей, и корней, и ствола,
Успели б вмешаться законы природы.
Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог... –

явно взывает к комментарию.

Таким комментарием должна стать общая мысль Пастернака о мироздании – или о жизни, выраженная и в

¹ Пастернак, видимо, следует этому тексту, поскольку в другом изложении ученики видят гибель смоковницы на следующий день. Об испепелении дотла речь не идет ни в одном повествовании.

размышлениях его героя, и в общем строении «Доктора Живаго» (сюжетные ходы которого многие находят неправдоподобными и подстроенными: концы с концами непрерывно сходятся и т. п.). Но это сказочное строение больше, чем отдельные размышления автора и героя, передают мысль Пастернака о «творении, твари, творчестве и притворстве». Жизнь как творение – и это фундаментальная интуиция Пастернака – даровита или благородна (ср. одно из предварительных названий романа: «Нормы нового благородства»). Естественное (и в еще высшей мере законы этого естества, вроде тех, которые открываются герою – диагносту и поэту) – свободно: наподобие того, как свободно в своем развитии вдохновенное создание человека, скажем, музыкальное сочинение, исполняющее при этом предписания какого-то точного закона. То, что в обиходе именуется «чудесным», те повороты судьбы, которые обыкновенно трактуются как нечто чрезвычайное, как вмешательство *deus ex machina*, все это для Пастернака относится к области естественного и законного, нормы. В его мире «естественно», «даровито» для смоковницы было бы отозваться на жажду и дать плоды – это было бы не нарушением «чина естества», а его «исполнением». Поскольку смоковничное чудо так же педагогично по своему заданию, как и описанное Пушкиным, и урок, который оно преподает, это урок веры¹, пастернаковскую реплику пушкинской темы можно было бы выразить так: вера не только сверхобычно и вопреки всему *оживляет*, она почти совпадает с приобщенностью жизни, где все существуют

¹ Так, как поучение о вере – и о молитве – суммируется этот эпизод и в Писании: «*аще имате веру и не усумнитесь, не токмо смоковничное сотворите, но аще и горе сей речете: двизгися и верзися в море, будет. И вся елика воспросите в молитве верующе примете*» (Мф. 21, 21–22).

благодаря всему и со всем заодно. Другое состояние – разобщенность, *разброд* с его отсутствием и *минуты свободы*, и *законов природы*, состояние, которое от встречи с Чудом просто окончательно принимает свой настоящий вид – вид небытия:

Когда мы в смятении, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох.

1994

.....

IV.

.....

.....

Поэзия, разум и мудрость:

мысль

Александра Пушкина¹

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать.

А.С.Пушкин

Что и составляет величие
человека, ежели не мысль?

Да будет же мысль свободна,
как должен быть свободен человек.

А.С.Пушкин

Есть соединение двух слов, которое обыкновенно понимают как антитезу: *поэзия и правда*. Так называется знаменитая книга Гете, его автобиографические записки – но заметим, что Гете при этом явно не имел в виду ни антитезы, ни тем более антиномии; он простодушно излагал историю собственных сочинений и обстоятельства, в которых это происходило. Для статистического человека Нового времени *поэзия и правда* – безусловно, антонимы. *Правда* для него прозаична.

Смысл этой антитезы может быть выражен и так: *искусство и совесть* (я имею в виду прежде всего известный очерк Марины Цветаевой «Искусство при свете совести»). На очной ставке с «действительностью», «правдой», «со-

¹ Доклад на Международном Симпозиуме «София: русская идея, идея Европы», Рим, 14–18 ноября 2002.

вестью» обнаруживается, что большая, огромная часть «искусства» такого освещения не выдерживает. Поэзия в таком случае создается и действует в нас при потушенном свете совести, в стороне от правды, вдали от действительности – в «своем мире», который теперешними словами можно назвать виртуальной действительностью, или чисто языковой деятельностью, а традиционными словами – игрой воображения, мечтой или сном.

Я не буду пока оспаривать этих противопоставлений. Для этого нужно было бы разбираться в том, каким жестоким, узким и наглухо замкнутым оказалось представление «правды», «действительности», чтобы поэзия предстала чем-то совершенно не совместимым с ним. Замечу только, что на месте «поэзии» в этих парах вполне может оказаться и «религия»: *религия и правда, религия и совесть* – и эти пары будут поняты как не менее антитетические. В современном атеизме (или агностицизме), вероятно, противопоставление религии *правде* и *совести* актуальнее, чем старая антитеза *религия и наука* (кстати, это противопоставление *науке* также объединяет *поэзию* и *религию*). Историк культуры знает, что в другие эпохи *истина, правда* (и та ее часть, которая соотносится с позднейшей наукой, правом и т.д.) ни в какой другой форме, кроме как в поэтической, не воплощалась. Но мы принадлежим цивилизации, уже давно и радикально разделившей эти области.

Не менее антитетичным выглядит и другое сочетание двух слов: *поэзия и разум*. Эта антитеза древнее первой, и не на кого другого, как на Платона, обычно ссылаются, рассуждая о поэтическом неистовстве или безумии (*mania*), о том, что человек здравомыслящий, владеющий собой и отдающий

себе отчет в том, что делает, напрасно будет подражать безумцам и ничего истинно поэтического не создаст. И здесь вновь трудно удержаться от параллели, которую мы уже начали проводить: трудно не вспомнить апостольские слова о *безумии* веры (1 Кор. 2,14). Те же самые «действительность» и «разумность», которые исключают поэзию, исключают и веру.

С общей предпосылкой о фундаментальной иррациональности и имморализме поэзии, вероятно, связана одна из самых постоянных тем последних десятилетий: невозможность поэзии после Аушвица. Происходящее слишком серьезно, чтобы допустить безответственный экстаз. Но если думать до конца, то под тяжестью такого происходящего должна рухнуть не только поэзия, но еще раньше ее – разум и мораль, которым она противопоставляется.

Если рациональность и нравственность понимать так бедно и плоско, как это, к сожалению, принято в современном «Словаре прописных истин», то спорить с тем, что поэзия с ними плохо совместима, не приходится. Да, от этих понятийных чучел ее в самом деле отличает известное безумие: мягче – и, тем самым, точнее – говоря, самозабвение и забвение мира, то есть открытость совершенно новому – неизвестному и неоцененному, с тем риском, который от этого неотделим. И это «безумие» отличает поэзию от рациональности и морализма таким образом, что не они, а именно она, поэзия, соприкасается с областью *мудрости*. «Твои стихи ... слишком умны. – А поэзия, прости Господи, должна быть глуповата», написал Пушкин другу-стихотворцу и не дописал: «и мудра», или даже так: «потому что она мудра».

О безумной мудрости поэзии можно было бы говорить на примере стихов откровенно экстатических, записанных «с голоса», выходящих за границы прозаического сознания и знакомого, узнаваемого облика мира – таких, как у позднего Мандельштама или Пауля Целана. Но еще интереснее, мне кажется, обдумать тот случай, где эта стихия поэтического почти невидима, совсем прозрачна – и ее странная или «тайная»¹ мудрость чрезвычайно близко подходит к простой разумности и прозаической правде. Таков случай Пушкина, нашего «поэта поэтов» и, по словам императора Николая I, «умнейшего человека России».

Пушкин, занимающий в русской истории совершенно особое место, до нынешних дней не вошел в мировую литературу, как вошли в нее Лев Толстой или Достоевский, или поэты XX века, Мандельштам, Ахматова, Пастернак, или русские религиозные мыслители – все те, кто видели в Пушкине высшее проявление русского гения. Для всех них он был некоторой полнотой красоты и правды, по отношению к которой собственный труд они оценивали как частичный и в каком-то смысле герменевтический, как род толкования Пушкина. С.Л.Франк: «История ...русских заблуждений изучена гораздо более основательно, чем история русской здоровой мысли, воплощенной прежде всего в Пушкине». Для нашего размышления важно то, что это,

¹ «Тайный» – и в том числе в его старом церковнославянском значении (таинственный) – один из любимых эпитетов Пушкина. Связь его с областью поэзии постоянна: цветы поэзии – «тайные цветы» («Люблю ваш сумрак неизвестный И ваши тайные цветы...»), Муза – «дева тайная» («Прилежно я внимал урокам девы тайной»), стихи – «тайные» («И тайные стихи обдумывать люблю»), свобода поэта – «тайная (таинственная) свобода» («Любовь и тайная свобода Внушали сердцу гимн простой»).

пушкинское здравомыслие – *здравомыслие поэтическое*. О некоторых его свойствах я и хочу говорить, представляя при этом, что говорю почтенным слушателям о почти неизвестном им авторе.

Трудность состоит в том, что ум Пушкина, его мысли, его вера, наконец, прежде всего выражаются в *форме* его созданий (и часто только в ней) – и поэтому утрата формы, неизбежная при переводе на другой язык, для пушкинских сочинений становится фатальной. Нам здесь не удастся говорить о форме, то есть нам придется попытаться эксплицировать то, что сам Пушкин целомудренно оставляет имплицитным. В этих своих молчаниях и паузах он совершенно уникален в русской словесности, нередко избыточно и горячечно говорливой. Уместное молчание – одна из важнейших черт мудрости в понимании Пушкина. Он сочувственно цитирует народную поговорку: «Делать нечего, так и говорить нечего». Мы часто поступаем прямо наоборот: именно там, где «делать нечего», нам особенно хочется поговорить.

«Договаривая» за Пушкина, однако, постараемся не перейти ту черту, за которой располагается то, что он назвал бы глупостью, – то есть не впасть в неумеренные обобщения, декларации, патетику, нравоучительность *на месте* мысли. Ибо мысль у Пушкина – не работа с некоторым предметным содержанием, а особого рода состояние жизни.

Пушкин – человек своего времени, «нового», «просвещенного века», слеппросвещенческой эпохи, скептической и рационалистской. Байроновский период, как понимал Пушкин, был еще одним шагом в этом последо-

вательном отсечении «прекрасных иллюзий» (путь, который и в наши дни продолжает «демифологизация» и «деструктивизм»). Пушкин – ранний и увлеченный читатель скептиков, насмешников и пессимистических моралистов вроде Вольтера и Ларошфуко. *Глупость* и *ум* в этом умонастроении – едва ли не центральная тема. Глупость и ум в определенном отношении – центральная тема Пушкина. Финальная строка его стихотворного завещания, обращение к Музе, звучит так:

И не оспаривай глупца.

А смерть и предрассуждение (то есть, недомыслие) в его ранних стихах едва ли не уравнены:

В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
Где *мысль* одна плавает в небесной чистоте.

«Современный человек» понимал себя тогда (как понимает и теперь) прежде всего как *просвещенное* и *мыслящее* существо и в этом видел свое превосходство над «просто-душной стариной». *Мыслить* значило уметь посмотреть на вещи (в том числе и на себя) отстраненно («метафизически», на языке времени), критично, не принимая ничего на веру, но сохраняя постоянную дистанцию. В этом смысле думает о «мыслящем человеке» пушкинский герой, Онегин:

Кто жил и *мыслил*, тот не может
В душе не презирать людей.

Глупость здесь понимается достаточно определенно (заметим, что это бытовое представление о *глупости* остается тем же и в наши дни): это прежде всего наивность, идеализм, неискренность. Отсутствие навыка рефлексии; отсутствие травматического опыта,

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет.

Умным в таком случае можно назвать того, кто *уже* знает, что все в нашем мире обстоит чрезвычайно плохо, что это и есть последняя правда, а все хорошее и высокое только «кажется» – и кто согласился на это как на нормальный ход вещей. «Современный человек» знает, что люди не ангелы (довольно мягкая формулировка этой антропологии) и их не исправишь («Наши добродетели суть замаскированные пороки», Ларошфуко).

Чтобы представить себе всю разницу времен, Нового и традиционного, вспомним, что у Данте дело обстоит *прямо* наоборот: пороки и грехи в его трактовке – только неправильное употребление все той же любви, которая движет творением. Порок в его этической системе – это, так сказать, гримаса или гротеск любви: любовь, которая ошиблась в выборе своего предмета, в своей мере и т. п. Ошиблась же она потому, что утратила «благо разума», il ben dell'intelletto.

Далее, *умный* человек Нового времени исходит из необсуждаемой предпосылки о том, что истина – травмирующий опыт: истина видит в основании вещей низкое, элементарное, грубое. Она срывает покровы прекрасных возвышающих иллюзий. Для Данте, как для всякого его мыслящего современника, и это обстояло точно наоборот: «Истина, которая так нас возвышает», la verità che tanto ci sublima (Par. XXII, 42). «Низкое» по определению не может быть истинным, поскольку неизмеримо высок замысел Творения. Не видят этой высоты глупцы, те, кто «подчи-

нили разум влечению», *che la ragion sommettono al talento* (Inf. V, 39).

Ум «современного человека» Нового времени выражается в его решительной разочарованности: он – в собственном мнении о себе – давно перерос ребячество надежды. Сгоревшее не может загореться вновь. Умершая любовь не оживет. Это болезненно знать, но такова правда – для всякого, «кто жил и мыслил». Надеяться на другое – или неисправимая глупость, или малодушие. Таков общий тон лирики великого современника Пушкина Баратынского, таков тон лирики нашего современника Бродского. Мужество отчаяния. Не нужно говорить, что безумная надежда этого рода и представляет собой мудрость у Данте: и мудрость, и мужество. Больше того, «Комедия» и рассказывает нам историю такого второго возгорания. Малодушным и низким (*vile*) Данте назовет того, кто согласился с безнадежностью, кто не берется за невозможное.

Конечно, это далеко не полный свод характеристик *ума* и *глупости* в расхожих представлениях Нового времени, но здесь я останавлиюсь и попробую описать пушкинские отношения с этим мировоззрением, где самым привычным свойством *ума* стал холод: теплоту доверчивому неразумию противопоставляется холодный – беспощадный – ум.

Пушкинскую позицию («ум» и у него чаще всего появляется в сопровождении того же эпитета) никак нельзя назвать простым и однозначным противостоянием такому взгляду на вещи. Пушкин не отказывает скептицизму (и фатализму, второму лицу «нашего просвещенного времени») в их правде. В некоторых моментах он полностью присоединяется к нему: особенно в том, что касается чело-

века социального; на этого человека Пушкин смотрит достаточно безнадежно:

О люди! жалкий род, достойный слез и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха...

«Слепой и буйный век» всегда останется «слепым и буйным», и этим обоснованы политические взгляды зрелого Пушкина, его просвещенный этатизм.

Такой взгляд на «людей», «детей ничтожных мира» был бы заурядной мизантропией, если бы Пушкин не знал другого, не социального человека – человека, «забывшего мир» и заботы о «презренной пользе», человека, возвращающегося к себе, к пенатам, к «часам неизъяснимых наслаждений», к «силе гармонии». Человека, погруженного в «чудный сон» или чудесным образом «пробужденного» (у Пушкина это два описания вдохновения, забытья-пробужденности: ср.

Душа поэта встрепетется,
Как *пробудившийся* орел, –

и

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко *усыплен* моим воображеньем.¹

Человека, проходящего странную школу, где его

любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства.²

¹ Ср. о нарушителях этого сна и этого бдения:

Блажен...
Кто скрыт, по милости Творца,
От усыпителя гаупца,
От пробудителя нахала.

(«Уединение», 1819)

² Удивительным образом «первая наука» Пушкина («И нас они науке первой учат – *Чтить самого себя*») совпадает с аскетическим учением

Человека, встретившегося с собой.

Пушкин, в отличие от скептиков, не только знал такое несоциальное состояние человека, но его-то имел смелость почитать истинным, родным домом человека, его «сердечной глубиью» (в первую очередь, конечно, собственным родным домом, пенатами). Несомненно, он скептически относится к возможности того, чтобы такое состояние стало всеобщим: как говорит его Моцарт,

тогда б не мог
И мир существовать.

Мир («заботы суетные света») существует как отвлечение от гармонии, от пенатов, от вещего сна, от глубины сердца, от почитания себя. Но кто-кто, а не Пушкин пожалел бы этому миру скорейшего конца! Он любит представлять продолжение жизни и в собственном отсутствии – обыденное будущее, где его внук

С приятельской беседы возвращаясь,
Веселых и приятных мыслей полон...

Отметим, однако: «*мыслей* полон»! Обыденный мир вовсе не глуп, у обыденного человека – у каждого – «есть свой ум»¹. Художнический труд (я имею в виду, конечно,

Антония Великого: «Я пишу вам как разумным людям, способным узнать себя. Ибо тот, кто знает себя, знает Бога» (Послание 4); «Ибо тот, кто знает себя, знает всех. ... И тот, кто может любить себя, любит всех» (Послание 6). Знать себя, по Антонию, значит знать в себе то самое «не смертное чувство», вложенное от создания: «Все, кто знают себя, знают, что они причастны бессмертному началу». Итак, «Отцы-пустынники», о которых Пушкин писал в последний год своей жизни, каким-то образом оказались ему знакомы ближе, чем историкам пустынножительства! См. наст. изд., Переводы, «Послания Антония Великого».

¹ По воспоминаниям А.О.Смирновой-Россет: Пушкин, признаваясь ей,

зрелого Пушкина) состоит в том, чтобы обнаружить в этих суетных заботах «смирненную прозу» – то есть, инобытие поэзии, инобытие *мысли*.

Далее, Пушкин в споре с «веком» не говорит, что истина высока (как это говорил Данте), он готов согласиться, что она не оставляет надежд на высокое. Он говорит только, что возвышающий обман *ему дороже*.

Тьмы низких истин *мне* дороже
Нас возвышающий обман...

Он соглашается, таким образом, на репутацию «глупца» в глазах века (и в собственных глазах тоже, ибо и он «дитя света»):

Но я, любя, был глуп и нем.

Преданная и безнадежная любовь, в которой провансальские поэты видели высочайшую мудрость, для Пушкина – «глупость несчастная». Социальная лицензия на подобное поведение кончилась; тем не менее, от этой «глупости несчастной» Пушкин не может и не хочет отказаться.

Такой же *глупостью* он мог бы, вероятно, назвать собственную неспособность разочароваться – по-баратынски – до конца, перестать надеяться на какое-то чудесное оживление, пробуждение от «хладного сна». Невероятные оживления разного рода, как известно, составляют один из архисюжетов пушкинских сочинений.

что читать «терпеть не может», потому что «чужой ум гнетет» (это Пушкин-то, величайший русский читатель!), завершает свою мысль так: «Я такого мнения, что на свете дураков нет. У всякого есть ум, мне не скучно ни с кем, начиная с будочника и до царя» // А.С.Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х тт.: Т.2. М., Художественная литература, 1985. С. 175.

Итак, Пушкин не опровергает открыто скептического представления о глупости, он только вносит в него некоторые коррективы. Так, он требует разрешения «глупости» («глуповатости») для поэзии и поэта, для красоты и красавиц (которые «не нуждаются в уме»: само их присутствие и есть мысль).

Но существеннее другое. Пушкин обнаруживает кричащую асимметричность скептического представления об уме – и напоминает о другой, полярной стороне *глупости*, которую скептик совершенно упускает. Пушкин напоминает о том, что можно назвать *глупостью негативизма*, или неприятия, или недоверия, или тотальной критичности. Словами Пушкина: о «глупости осуждения, которая менее заметна, чем глупость хвалы».

Прибегая к известным евангельским словам, можно сказать, что Пушкин напоминает о том, что глупо не только не *быть мудрыми, как змеи* – но и *не быть простыми, как голуби*. Это не менее глупо, потому что не отвечает положению вещей в мире – и, значит, обречено на неудачу (пушкинские сюжеты часто показывают, как права и в конечном счете удачлива оказывается благородная простота, а расчет и коварство проваливаются).

Глупо бездумно очаровываться – но еще глупее не поддаваться очарованию, не прийти «в восторг и умиление».

Глупо бездумно доверять – но еще глупее быть «тонким», то есть расчетливым и недоверчивым (примеры этому можно найти в сюжетике Пушкина); такая тонкость, говорит он, несовместима с великой душой.

Глупо бездумно принимать – но еще глупее необдуманно отвергать. Вопрос *вкуса*, то есть отбора и установления иерархии, важнейший для Пушкина, решается им как вопрос ума, «соображения понятий», а не безотчетных предпо-

чтений. И здесь его суждение необыкновенно оригинально не только на фоне привычек его времени – но и нашего, не в меньшей мере. Ведь и мы назовем «безвкусным» и «неумным» того, кто будет восхищаться китчем – но не того, кто скажет, что он ничего особенного не находит в Леонардо! И мы, если в чем откажем Зоилу, то скорее в доброте или в порядочности, чем в *уме* – как это сделал Пушкин в своей эпиграмме хулителю:

Затейник зол, с улыбкой скажет Глупость.

Невежда глуп, зевая скажет Ум.

Занимательный пример характерно пушкинского опровержения скептицизма мы обнаружим в следующей записи из его «Table – Talks»:

«Человек по природе своей склонен более к осуждению, нежели к похвале (говорит Макиавелль, сей великий знаток природы человеческой).

Глупость осуждения не столь заметна, как глупая похвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т. п. Тот же глупец восхищается романом Дюкре-Дюмениля или «Историей» г. Полевого, и на него смотрят с презрением, хотя в первом случае глупость его выразилась яснее для *человека мыслящего*».

Заметим: не для человека добродушного – но для человека мыслящего! По видимости присоединяясь к скептическому суждению Макиавелли, Пушкин кончает выпадом против «великого знатока природы человеческой»: выпадом, разящим наповал. Причем оружие, которым Пушкин поражает скептицизм, – *мысль*, то, чем тот более всего гордится! Мысль – и определенная искушенность. Мысль, которая знает о человеке одно – его немощь, – неглубокая, неполная мысль. Полная мысль знает другое:

Они дают мне знать сердечну глубь
В могуществе и немощах его.

(кого «его»? – сердца: замечательный аграмматизм!). Скептицизм – в данном случае, антропологический скептицизм – выглядит недомыслием, то есть, глупостью, предрассудждением. Он ничего не узнал о «могуществе» сердца. Понимание *ума* как исключительно критического, негативного начала выставляется Пушкиным как *недостаточно умное*, непродуманное!¹ Что же до знания «природы человеческой», то Пушкин, как обычно, невзначай и мимоходом сообщает нам собственное знание (под покровом антологической стилизации):

Должно бессмертных молить, да сподобят нас чистой душою
Правду блясти: ведь *оно ж и легче*.²

Легче, поскольку соприроднее! Но при этом: такой соприродности можно только «сподобиться» и об этом «должно молить».

¹ Известно, что первая причина, побудившая Пушкина отстраниться от атеизма, – не «зов сердца» или «муки совести», а потребность ума. Атеизм представлялся ему неудовлетворительным в умственном отношении: «Не допускать существования Бога – значит быть еще более глупым, чем те народы, которые думают, что мир покоится на носороге» (из рукописи 1827–1828 г.г.). Борьба его *сердца с умом* с лицейских лет происходила прямо противоположным привычному образом: «Ум ищет Божества, а сердце не находит» («Безверие», 1817); «mon coeur est matérialiste, mais ma raison s'y refuse» (дневниковая запись 1821 г.).

² Невозможно удержаться от еще одной ссылки на послания Антония Великого: «Воистину, дети мои, если бы мы и всей силой своей отдали себя стремлению к Богу, какой благодарности мы заслуживаем? ... ведь мы стремимся всего лишь к тому, что природно нашей сущности. Ибо каждый человек, который ищет Бога или служит Ему, делает то, что природно его существу. Но всякий грех, в котором мы повинны, чужд и неприроден нашему существу».

Именно поэтому Зло у Пушкина глупо, порок глуп, и своей глупостью, в сущности, они исчерпываются¹. С особенной наглядностью это изображено в его сказках: ненасытная Старуха в «Сказке о рыбаке и рыбке», скупой Поп в «Сказке о Балде». Глупо и недальновидно так себя вести. *Глупость* не понимает, где кончается область, в которой можно хозяйничать, и где начинается то, с чем не поспоришь (Пушкин, назвавший себя «усталым рабом», знает это отлично и повторяет в самых разных тональностях, от гимнической: «С Божией стихией Царям не совладеть» до простонародно-фарсовой: «Черт ли сладит с бабой гневной!»).

Данте, говорящему о душах «Ада», что они утратили *il ben dell'intelletto*, не пришлось идти против своего времени. Он просто следовал Аквинату и всей той огромной традиции понимания «безумия» (дурости), библейской и античной, которая стояла за ним. Когда же Пушкин *глупым* и *слепым* представляет, как в Библии, ум утилитарный («не подвигуся без зла») и циничный («рече безумен в сердце своем: несть Бог»), он идет против магистрального движения своего времени, которое не с него началось и не нами кончается. Опирается он при этом, вероятно, только на собственный опыт *самостояния*, на опыт уединенных бесед с собою:

Дабы стеречь ваш огонь уединенный,
Беседуя с самим собою,

на те самые «не смертные таинственные чувства». Своего Аквината у Пушкина явно не было. Его духовное зна-

¹ Ср. в воспоминаниях А.П.Керн: «тут кстати заметить, что Пушкин говорил часто: «Злы только дураки и дети» // А.С.Пушкин в воспоминаниях современников». В 2-х тт.: Т.1. М., Художественная литература, 1985. С. 420.

ние получено экспериментальным путем: опытом на себе, уединенным опытом поэзии.

Часы неизъяснимых наслаждений!..
Они меня любить, лелеять учат
Не смертные, таинственные чувства...

Здесь нам необходимо отказаться от привычного для современного языка понимания «чувства» как эмоции, как чего-то постороннего разуму и психологического. В пушкинском употреблении в этом, как и во многих других случаях еще живет более старое, церковнославянское и древнерусское значение. «Чувство» – общая способность воспринимать («чуять»), одновременно и интеллектуальная, и эмоциональная: открытость. Вот примеры этого значения из славянского текста Библии: «Благочестие же в Бога, начало чувства; безумнии же досады суще желательие, возненавидеша чувство ; устне мудрых связуются чувством: сердца же безумных не тверда». (Притч, 1, 7; 22; 15, 7). Такому «чувству» противоположно «нечувствие», «окамененное нечувствие»: утрата всякого восприятия, неменяемость.

Поразительным образом пушкинское представление об «уме» или «здравомыслии» как о правильном или чистом «чувстве» сближается с аскетическим учением о *sophrosyne*, «здравомыслии», которое переводится также и как «целомудрие». Впрочем, быть может, это сближение и не так странно, если представлять себе, что опыт аскетики его знатоки сближают с «художеством», «умным художеством». Здравомыслие, иначе – чуткость, иначе – чувство: прямое и живое, *чистое*¹ отношение со своим пред-

¹ Любимые эпитеты Пушкина – *живой* и *чистый*. Это самое похвальное,

метом. «Расположение души ... к быстрому соображению понятий...» «Дерзкий умник или тяжелый глупец (две персонификации глупости у Пушкина) – человек нечувствующего ума, то есть ума закрытого, не входящего в отношения, не знающего вдохновения (того «божественного глагола», который, как заботливо отмечено, «до слуха *чуткого* коснется») и его «первой науки». Глупость у него скорее душевное, чем интеллектуальное заблуждение, своего рода онтологическая бестактность.

Мне приходится ограничиться небольшой частью того, что можно было бы сказать о мудрости, уме и мысли у Пушкина – оставляя в стороне множество других, не менее своеобразных и парадоксальных свойств этой мысли, удивительной на фоне ее не только российской, но и европейской современности, удивительной на фоне мыслительных привычек и нашего современника. Заканчивая, я повторяю, что источником этой мысли, мысли художника, в высшей мере светского, удивительным образом сближающейся с самой изысканной аскетической традицией, был редчайший опыт поэтического вдохновения, известный Пушкину.

И последний итог – но, быть может, первое условие самой возможности такого опыта приобщения к мудрости – это то, что я бы назвала космической скромностью истинной мысли, ее таинственным, безумным чувством собственной меры: младенческим доверием и благодарностью, как это выражено в одном из самых кратких Псалмов: «Не надме-

что он может сказать о чем-нибудь в мире. Слишком многим две эти вещи – живость и чистота – представляются несовместимыми и противоположными. Но врозь и в противопоставлении друг другу они просто неинтересны!

валось сердце мое и не возносились очи мои и я не входил в великое и для меня недостижимое... душа моя была во мне, как дитя, отнятое от груди» (Пс. 130/131 :2). В этом, я думаю, и заключена поэзия как мудрость. «Мне ни с кем не скучно».

Post Scriptum.

Юношеская элегия «Надеждой сладостной младенчески дыша» (1823), малоизвестная и при жизни Пушкина не публиковавшаяся, две строки из которой (где бессмертье уравнивается с чистым движением мысли) мы уже вспоминали, обсуждает личное бессмертие как гипотезу. Если бы это было так, если бы поэт мог надеяться, что «душа от тленья убежит» –

Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
И улетел в страну свободы, наслаждений,
В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
Где *мысль* одна плывет в небесной чистоте...

Двадцатитрехлетний Пушкин не верит этой надежде, и потому заключает:

И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

В классической элегии «Безумных лет угасшее веселье», написанной семью годами позже и как бы поверх этого чернового наброска, Пушкин объясняет свой отказ умереть иначе:

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб *мыслить* и страдать.

Смерть ради *мысли* – или жизнь ради *мысли*. И что это за *мысль*?

Поразительный и финальный отклик этой непрестанной пушкинской мысли о *мысли*, никогда не раскрытой мысли – надгробные стихи Жуковского, свидетельство последнего – вечного лица Поэта:

Было лицо его мне так знакомо, и было заметно,
Что выражалось на нем, – в жизни такого
Мы не видали на этом лице. Не горел вдохновенья
Пламень на нем; не сиял острый ум;
Нет! *Но какою-то мыслью, глубокой, высокою мыслью*
Было объято оно: мнилось мне, что ему
В этот миг предстояло как будто какое виденье,
Что-то бывалось над ним, и спросить мне хотелось:
что видишь?

Такое свидетельство, я думаю, отменяет бесконечные обсуждения отношений *поэзии и правды*, с которых мы начали наш рассказ.

1999–2002

Наследство Некрасова в русской поэзии

Если мы скажем, что история русской поэзии делится на донекрасовскую и посленекрасовскую, это не будет преувеличением. Насколько важен и необратим был для нашей словесности некрасовский переворот, я вполне смогла осознать только занявшись разысканиями, результаты которых изложены ниже. За эту работу я взялась по предложению Витторио Страда: под названием «Рецепция Некрасова в русской поэзии» она должна была составить главу в томе истории русской литературы девятнадцатого века, который готовился в издательстве Fayard¹. Неожданное для меня предложение (Некрасовым я никогда не собиралась заниматься²) заставило меня по-новому увидеть многие вещи, так что я навсегда остаюсь благодарной моему «работодателю».

Все – или почти все (кроме тех, кто сбрасывал Пушкина с парохода современности) – русские поэты, прозаики, драматурги говорили о Пушкине как о Первом и Лучшем образце русской словесности. Самому Пушкину не была

¹ Рецепция Н.А.Некрасова в русской поэзии (на франц. яз.: *La reception de Nekrassov*) – Histoire de la litterature russe, t.III. Le temps du roman. (История русской литературы, Т.III) – Librairie Arthème Fayard, Paris, 2001.

² Когда я сообщила М.А.Гаспарову об этом предложении, он радостно ответил: «Прекрасно! Это будет отличный опыт самопознания. Вы многое узнаете о себе, занявшись этой темой».

чужда мысль о том, что то, чем он занят, – это не создание текстов среди текстов, а предложение *образцов*, первых образцов во многих жанрах (ср. его слова о «Повестях Белкина»: «Вот как надо писать!»). Приходится добавить: образцы оказались недостижимыми. И в поэзии, и в драме, и в прозе, и в критике. Если мы будем искать следы пушкинского *влияния* у последующих авторов (именно влияния, а не отсылок, вариаций на его темы и под.), то практически их не найдем. То, что звучит как «классическое», «донецкрасовское» (скажем так, опережая наше изложение) в реальности восходит скорее к образцам Жуковского и Лермонтова. В этом отношении судьба Пушкина не отличается от судьбы Первого Классика в других традициях. Мы вряд ли увидим реальное *влияние* Данте на письмо последующих итальянских поэтов и реальное *влияние* Гете – на поэтов немецких. Как правило, *влиятельными* оказываются авторы совсем другого рода. Первому Поэту остается быть своего рода «Прологом на небесах», случаем «моментальной уникальности» (слова С.С.Аверинцева о Гете и Пушкине), у которой не бывает прямых наследников.

Таким влиятельным и, можно сказать, сверхвлиятельным поэтом в России стал Н.А.Некрасов. Его обширному и необычайно многообразному влиянию, в силовом поле которого оказываются – каждый в своем роде – и поздний Тютчев, и крестьянские и революционные поэты, и Блок, и Маяковский, и Бродский, посвящена эта работа.

* * *

Присутствие Н.А.Некрасова в русской поэтической традиции так значительно, что стиховедческий термин «донекрасовская эпоха» кажется оправданным. Поэтов, в чьей манере не отзывались некрасовские ритмы, инто-

нации, принципы развертывания текста, можно перечесть по пальцам: Вяч.Иванов, М.Кузмин, В.Хлебников, М.Цветаева... Но и эта формальная непричастность к Некрасову не означает безразличия к поэту, вошедшему в «русскую легенду».

Самое очевидное из воздействий Некрасова – версификационное: оно проходит поверх художественных и общественных разделений русской поэзии. С некрасовским началом ассоциируются трехсложные метры¹: прежде всего, «рыдающий анапест» («Меж высоких хлебов затерялося...») и дактиль, окруженный семантическим ореолом заупокойного причитания («Еду ли ночью по улице темной...»), а также длинные (пятистопные) хорей разреженной ударности (типа: «И поэтом, баловнем свободы, Другом лени не был никогда» – ср. опознаваемо некрасовское звучание у А.Блока: «И что жизнь безжалостно стегнула Грубою веревкою кнута»). Потеснение двусложных стоп трехсложными – менее всего факт истории формы; оно сразу же было осмыслено идейно, даже идеологически: как смена аристократической традиции демократической, «искусственной» художественной системы – «естественной»². На многие десятилетия – и после стиховой революции начала века – характерные трехсложные метры (почти без дополнительных примет) остаются достаточно ясной культурной отсылкой: это знак демократической разночинной традиции (см. далее: о позднем Мандельштаме). Автоматизм или семантическая оправданность обра-

¹ При том, что становление трехсложников фактически произошло еще в романтической балладе, а у самого Некрасова двусложники количественно преобладают.

² Н.Г.Чернышевский. О естественности всех вообще ломоносовских стоп в русской речи (1854).

щения к некрасовскому стиху зависят от общей формальной сознательности поэта (ср. ностальгическую мечту набиковского героя о «русском стихе, еще не оскверненном трехсложниками»).

Но демократичность – не единственная коннотация некрасовского стиха, «некрасовского голоса». Он был услышан как *русский* по преимуществу. «Русский язык словно создан для дактилических окончаний и рифм. В этом отношении Некрасов – национальнейший русский поэт. Некрасовская метрика есть в высшей степени национальная метрика и пристрастие к длинным словам... национальное пристрастие»¹. Некрасов создал тот канон русского поэтического стиля, который всерьез не пересматривался. Так, символизм, обратившись к Некрасову, понимал это как возвращение на родину, в стихию русского («Пепел» Андрея Белого, «Песня Судьбы» А.Блока). Для того чтобы видеть в некрасовской речи самораскрытие речи русской, необходимо думать о русском слове как о «северном, суровом и диком», в котором гармония, достигнутая предшественниками Некрасова, кажется «чудотворным, но незаконным превращением языка»². Более тонкие образцы русского стиля и стиха, созданные Пушкиным (сказки, «Песни западных славян»), Дельвигом (песни) остались, в сущности, без продолжения; не изменили общего представления о *русском* и позднейшие находки в тех областях языкового и культурного национального наследия, к которым Некрасов не обращался (цветаевские, ключевские, хлебниковские). Некрасовская «страстная к страданию» (Достоевский) Муза осталась центральным

¹ К. Чуковский. Некрасов как художник. Пг., 1922. С. 24–25.

² Указ. соч. С. 33.

.....

символом России. Всякий раз, как речь заходила об исторических судьбах страны и народа, в нее почти неизбежно включались некрасовские ритмы, обороты, символы, некрасовский пафос. Некрасов первым назвал (если не вызвал к жизни) характерно русское отношение к России – то *люблю-ненавижу*, которое распространялось много шире революционно настроенных кругов: ср. у Ходасевича: «И вот, Россия, «громкая держава», Ее сосцы губами теребя, Я высосал мучительное право Тебя любить и проклинать тебя» или у И.Бунина: «Я не люблю, о Русь, твоей несмелой, Тысячелетней рабской нищеты. Но этот крест, но этот ковшик белый...» И, напомним, не тематика сама по себе, не психологическая характерность (та особая унылость, которую уже Пушкин заметил в русской Музе *от ямщика до первого поэта*, но только Некрасов довел до полной последовательности), но самый язык, ритмический элемент языка в его связи со стихом заставил увидеть в Некрасове «национальнейшего поэта».

Вопрос о «естественности» той или иной стиховой системы для какого-либо языка – дело лингвистов. Однако признаем, что между некрасовской метрикой и определенными качествами стихотворного языка в русской поэзии установилась безусловная связь. Новый стихотворный язык стал восприниматься как более прозаичный.

Стоит остановиться на *прозе*, теме, неизбежно связанной с некрасовским переворотом. *Поэзии свободной*, многократно признается Некрасов, нет в его *тяжелом, унылом, неуклюжем* стихе. Его Муза – не небесная гостья, учительница божественной гармонии. Его детство – не благодатное детство поэта; прозаична его юность; прозаичны любовные драмы («быт любви»). Искусство никогда не становится

предметом его стихов (разве что для контраста с «суровой правдой жизни» – «Балет»); истории нет места в его внутренней жизни; нет там места и «вечным темам», «вечным образам». Прозаична его мысль о смерти: эта, самая настоящая, мысль Некрасова кончается могилой и могильным тлением, воображаемым во всей натуральности («Я посетил твое кладбище...»); странным образом, даже вопроса о посмертии не встает перед Некрасовым: путь (ключевой символ жизни) кончается гробом; память остается на земле. (Ср. как, по-некрасовски начав некрасовскую тему «пребывания в гробу»: *Похоронят, зароят глубоко*, Блок не может не повествовать о продолжении: *И услышим: далеко, высоко На земле где-то дождик идет.*) Некрасовская «проза» – это позиция. Это совсем не та проза, которой искали (в противовес романтизму) зрелый Пушкин и поздний Жуковский или (в противовес неоромантизму символистов) Ин.Анненский, В.Ходасевич, Б.Пастернак. Здесь проза подразумевает точность, зоркость («прозы пристальной крупницы»), нетривиальность; это стилистическая аскеза, максимально прозрачное письмо. То, что просвечивает при этом сквозь очищенный от поэтизмов словесный ряд, – это Поэзия: Поэзия как особый род отношения к реальности, особый строй личности, особое состояние слова. Подлинной наследницей некрасовской (а не пушкинской или пастернаковской) «прозы» стала советская поэзия 30–70-х годов.

Но вернемся к прозе в конкретном, терминологическом смысле. В более просторной для языка ритмике русский стих освоил новый синтаксис, приближенный к обыденному, – и тем самым в русскую поэзию вошла ценность *интонации*. Интонация (вещь, формально трудно определяемая в

писаной речи, связанная с актуальным членением фразы) – не менее явный знак некрасовского присутствия, чем метрика. (Ср., как в заданной Некрасовым интонации – *Ты всегда хороша несравненно* – сливаются голоса самых разных поэтов: *Кое-как удалось разлучиться* – Ахматова; *Я не знаю, зачем на рассвете* – Блок; *В нашу прозу с ее безобразьем* – Пастернак; *В этом мире, где наша особа* – Заболоцкий и т. д.) Интимные интонации (доверительности, жалобы, укора и т. п.) вошли в посленекрасовскую поэзию как нечто *sine qua non*, и неинтонированная лирика с трудом дается привычному читателю и критику русской литературы. Чтобы оценить перемену, достаточно вспомнить допушкинский и пушкинский стих, который кажется в этом сравнении несколько «холодным» и «отвлеченным» – именно из-за отсутствия в нем «живой», «индивидуальной» интонации: словесной техники, передающей драматичность общения. (Интонация появляется в позднем Лермонтове: *Выхожу один я на дорогу; Наедине с тобою, брат?*) Можно проследить историю некрасовских интонаций: жалобные, укоряющие, доверительные интонации набирают мелодраматизм у А. Апухтина, С. Надсона, Ап. Григорьева, С. Есенина, в тюремном и уголовном фольклоре; убеждающие, проповеднические приобретают фанатическое напряжение в народнической и революционной песне.

Интонация, быть может, радикальнее вводит в стих прозу, чем любое расширение или снижение словаря. И прозу драматическую. Драматическое начало – это тот компонент некрасовского сдвига, который можно добавить к двум предложенным, полемизирующим между собой, но, по сути, взаимодополняющим его истолкованиям (сдвиг к прозе – формальная школа; сдвиг к песне – Чуковский и

другие). Песня и стихотворный фельетон по видимости полярны, но они равно противостоят более сложной композиции, к которой стремилась лирика аристократической эпохи. Лирика как повышенно семантическая система, играющая многозначительностью, непереводаемая ни на язык прозаической «мысли», ни на язык «чувства» (песня), – с этой лирикой некрасовское мастерство связано самым косвенным образом. Лирическую композицию сменили прозаический принцип фабульности и песенные структуры (повторы, параллелизмы и т. п.) Тонкую стилистическую работу предшественников вытеснило внимание к смыслу (проза) и эмоциональности (песня), к «ударному» слову (см. сравнения некрасовского дара с «топором» у Белинского и «молотком» у Мандельштама). Аллюзивность, интертекстуальная игра, размыкавшая границы языка, когда поэты открывали в родной речи возможности итальянского, латинского, греческого звучания, свелась у Некрасова к подхвату готовых форм, автоматическому или пародийному (одна из его пародий на «Казачью колыбельную» Лермонтова открыла целый ряд мрачных «колыбельных подлецу»: *Спи, купец мой именитый* – И. Суриков; *Спи, редактор знаменитый* – П.Вейнберг). Эта культура отсылок (или новых подтекстовок на готовый мотив), безразличных к собственным источникам, возобладала в демократической поэзии 70–80-х годов и в советской лирике. Только «Серебряный век» восстановил общение поэзии с самой собой, в родном языке и за его пределами, и достиг в этом новой тонкости.

Но сдвиг лирики к песне, прозе и драме предполагал не только отказы и утраты; он расширил возможности стихотворного повествования. Некрасовское слово потеряло

в собственно лирической многозначности (актуализации стилистической, грамматической, этимологической сторон слова). Зато оно обогатилось иной, прозаической и драматической многослойностью: оно приобрело потенцию полифоничности (в бахтинском смысле). Стих оказался способным оперировать «чужим словом» – и в поэмах, и в стихотворных новеллах, и в интимной лирике. Это некрасовское открытие менее всего было усвоено последователями (многоголосия нет ни в народнической, ни в крестьянской, ни в символистской, ни в соцреалистической версиях Некрасова). Без игры чужим и своим словом, без иронии (приближения и отдаления авторского голоса от текста) некрасовский пафос оказывался ходульным, плоским или мелодраматичным. Быть может, единственный образец тонкой драматургии лирического слова, подобной некрасовской, обнаруживается у Ахматовой (особенно в довоенных книгах). В ролевых стихах «Четок», «Белой стаи», «Anno Domini» за «чужим», сказовым словом (галантным: «Стройный мальчик пастушок»; фольклорным: «Муж хлестал меня узорчатым»; церковным: «И выходят из обители») ощутимо присутствие второго, авторского голоса (выраженное скорее средствами негативной поэтики: паузами, умолчаниями).

Ахматова не имитирует полного отождествления со своими повествовательными ролями (как было у романтиков). Эта своеобразная трезвость связывает ее словесную манеру с ролевой лирикой Некрасова («Пьяница», «Буря», «Катерина» и др.). При этом многие вещи невозможно однозначно отнести к сказовым – или перволичным: как у Ахматовой («Я и плакала, и каялась...», «Для того ль тебя носила...»), так и у Некрасова («Где твоё личико смуглое...», «Еду ли ночью по улице темной...» и др.).

Но если сказовое полифоническое слово Некрасова не нашло широкого продолжения, трудно переоценить значение другого открытия в области словесной драматургии: принципа *обращенной речи*, рассказа в форме беседы с тем, о ком этот рассказ ведется. Естественно, эта техника была известна и донекрасовской поэзии (в частности, оде), но только Некрасов довел ее до парадоксальной тотальности. Он переключает почти всякое свое повествование с третьего лица на второе: в форме «ты» излагается история приезжей куртизанки (*Ты у Бога детей не просила, Но ты женщина тоже была, Ты со скрежетом сына носила И с проклятьем его родила*), истории подлецов («Современная ода»). Если в народных сюжетах (монологи Дарьи в «Морозе, Красном носе») такой обращенный рассказ мотивирован традицией причети, в которой свойства покойного и вся его жизнь сообщаются как бы ему самому (*Походочка твоя была щепливая* и т.д.), то в других контекстах переход от наррации к диалогу немотивирован: *Вспомним Бозию. Чванный Петрополь. Не жалел ничего для нее. Но напрасно ты кутала в соболь Соловьиное горло свое, Дочь Италии!..* Эта беседа создает впечатление всепроникающего знания рассказчика о своем адресате: он сообщает ему не только его прошлое, но и будущее («Тройка»). Кроме народной причети, источником «ты-рассказа», отождествляющего объект с адресатом, могли быть литургические жанры (акафисты, службы и похвалы святым) и приемы классической риторики. Посленекрасовская поэзия немыслима без этого «ты», драматически актуализирующего ситуацию речи: прошлое и будущее «героя» (им может быть не только человек, но любой предмет и понятие) проходят здесь-и-сейчас как сюжет общения «я» и «ты», влияния «я» на «ты». Одно из первых усвоений этой техники можно обна-

ружить в позднем Тютчеве (денисьевский цикл, ср.: «Вот бреду я вдоль большой дороги...»). Последовательное проведение ее – в таких далеких от Некрасова вещах, как «Стихи о Прекрасной Даме». Тем более понятно присутствие ее в Блоке «Страшного мира» и стихов о России или в лирике Руси С.Есенина («Не в моего ты бога верила»). Широко эксплуатируется форма «ты-рассказа» в ленинине, сталинине, стихах о русской женщине (Исаковский: «Да разве об этом расскажешь, В какие ты годы жила...») и других темах официальной советской лирики: к одическому пафосу примешаны некрасовская проникновенность и интимность. Пародийная реакция на «обращенный рассказ» возникает в 30-е годы в стихах Н.Олейникова: в них доверительность, интимное сочувствие автора адресуется насекомым, *вивисектору удалому* и проч. Вообще поэзия Н.Олейникова, его любовно-бытовые и могильные мотивы, чиновничьи страдания и т. п. входят в некрасовскую традицию как попытка ее изживания.

Своеобразие некрасовской словесной работы, сразу же распознаваемое в новых контекстах, с трудом поддается аналитическому определению. Отметим такую не слишком очевидную за прозаической обстоятельностью словесную тенденцию: Некрасов (продолжая в этом Лермонтова и Бенедиктова) форсирует эмоциональную сторону слова. Убедительно в его системе не точное, а эмоционально ударное слово: *Родина милая! Сына лежачего Благослови, а не бей*. Каждое слово этого двустипия – не столько семантическая, сколько экспрессивно-эмоциональная единица: слово с готовой реакцией на себя.

Эмоциональное слово в своем пределе уходит от семантики, стремясь к «звуку без слов», но звук этот – не над-

звездная музыка барокко, не небесная Музыка романтиков, но нечто вроде стона, междометия, чего-то «простого как мычание». Такими физиологически переживаемыми звуками являются знаменитейшие строки Некрасова:

И уж бил ее, бил ее, бил!..

Холодно, родименький, холодно!..

Голодно, странничек, голодно!..

Тяга к семантической регрессии определяет словарь лирического и гражданского Некрасова: ключевые слова его – *роковой, дело, любовь* и т. п. при всей энергичной суггестивности почти лишены семантического очерка. Впоследствии своеобразная логофобия становится одной из характерных черт русского начала в искусстве: новейший наследник Некрасова, Ю. Кузнецов, рефлектирует: «*Какая даль, какие муки, Какая русская судьба, Что не слова, а только звуки Могу исторгнуть из себя*» и «*Эта песня такая глухая, Даже слов невозможно понять*».

И такими эмоционально сильными словами оказываются у Некрасова славянизмы. Работа Некрасова с церковнославянским словом – чрезвычайно интересное и значительное для русской истории явление. Его отношение к литургическому языку (и заключенной в нем символике) кажется беспрецедентным в русской поэзии: церковнославянский для Некрасова – не другой по отношению к русскому язык (как в доломоновской поэзии), не высший стилистический ярус русского (Ломоносов, Державин), не тонкий архаизм (Пушкин, Баратынский). Это просто наиболее сильное, наиболее влиятельное слово.

Некрасов избегает славянизмов, требующих специальной эрудиции: его церковнославянские слова – слова первого ряда, слова-символы: *любовь, страсть, жертва, путь,*

раб, сеятель, страсть, свет, тьма, солнце, сон и т. п. Исходная семантика этих литургических слов смещена и лишена всякой догматической основы – и тем не менее эти слова не перестают быть «святыми»: в новом, эмоциональном смысле (*Святые, искренние слезы*). «*Любовь*», например, может означать «сопротивление тирании» (*Уведи меня в стан погибающих За великое дело любви*) – и в народнических продолжениях только это и означает.

Однако эмоциональная секуляризация культового слова (или, что то же: сакрализация внецерковных тем) не была абсолютной новацией Некрасова. Его предшественниками в этом были карамзинисты и Жуковский. «Язык сердца» освящал мир индивидуальной душевной жизни («*святая дружба*», «*святое искусство*», «*ангел*» – возлюбленная, «*пустыня*» – жилище поэта и т. п.). Некрасовская секуляризация славянского слова была второй в истории русской поэзии. И это была вторая попытка построения новой эрзац-религии: на этот раз не Искусства и «святых чувств», а Народа, Родины, Матери, Страдальца за Народ. Нужно отметить, что как сентименталистский, так и некрасовский сдвиг религиозных ценностей субъективно не переживался как антицерковный: чистый пиетизм Жуковского, подвижническая любовь к ближнему народников мыслили себя как естественное расширение христианского переживания за стены храма. И если романтическая «религия души» была абстрактно-христианской или западной (протестантской) по своему тону, то вся выразительность некрасовской «религии народа» – отчетливо православная.

Но словарные славянизмы – не единственная у Некрасова форма внедрения церковнославянской стихии в поэзию. Ее несет в себе и глубоко прочувствованный Некрасовым

морфологический славянизм: сложносоставное, протяженное слово, огромная словообразовательная потенция корня (из-за которой неологизм – как некрасовское *всевыносящий* – трудно отличить от архаизма). Сверхдлинные слова Некрасова отвечают не только народному вкусу к удлинению устного слова (как полагал Чуковский): они привычны по церковнославянской гимнологии. Сложносоставность некрасовского слова особенно выявляется в рифменной позиции, в «дешевых рифмах» морфологически подобных слов (на *-тель, -тельный*, прилагательные на *-ейший, -айший*, причастия на *-ущий, -ющий* и *-енный, -имый*: все типы, предпочтительные не в живой диалектной речи, а в книжном церковнославянском языке):

Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный...

Эта некрасовская техника не столько фонических, сколько морфологических сопоставлений слов, убогая и богатая разом, выявляет разымаемость славянского слова по косточкам и суставам (говоря по-некрасовски).

Рифма такого рода в самых неожиданных применениях распознается как некрасовская: *Сквозь эфир десятично-означенный... Начинает число, опрозраченный...* (Мандельштам); *Но когда замираю, смиренная, На груди твоей снега белей, Как ликует твое умудренное Сердце – солнце отчизны моей!* (Ахматова); *В полночь глухую рожденная... В ткани земли облаченная* (Блок) и т. п.

Эта сторона некрасовского новаторства – переосмысление элементов церковнославянской культуры – значительно шире темы литературного воздействия, и она, собственно, не изучалась. Не обсуждая религиозных корней русского

социализма и его связи с Православием, заметим: именно Некрасов (а не Белинский или Чернышевский с их отвлеченным и сциентистским языком) нашел для этих идей ту словесную плоть, которая сделала их интимно-родными для русского слуха. «Он (Некрасов) теоретические и научные основы революционной мысли овеял каким-то повелительно-действенным поэтическим настроением», по свидетельству современника¹. Тайна «повелительной действительности» была в том, что новая музыка игралась на старых струнах православного языка и православной символики. Преклонение перед страданием, любовь как гибель за други своя – темы литургии, казалось, обнаружили свою «реализацию» в «общем деле». К ним присоединились ветхозаветные темы святой мести за кровь невинных, аскетические мотивы (отказ от *пошлых наслаждений*). «Повелительная действительность» (сохранившаяся и в революционных песнях) создавала настроение героического надгробного плача над *лучшими, доблестно павшими* и внушала волю к самозакланию.

Лишенная всякой трансцендентности, страдальческая и мстящая религиозность Некрасова на место «будущего века» ставила грядущее торжество Народа, недоступное современникам, как обетованная земля. Библейские темы «пути из рабства» и «вождей на этом пути», найденные Некрасовым для политической мысли, стали общим сценарием народнической и рабочей поэзии – и нашли свое пародийное завершение в «некрасовском» «Гимне Советского Союза»: *Партия Ленина, сила народная, Нас к торжеству коммунизма ведет.*

¹ Иер. Ясинский. Некрасов и молодежь 60-х годов // Книга и революция. 1921. № 2. С. 49.

Если прямые ученики Некрасова просто воспользовались готовым, найденным им в литургии символическим словарем, то новое обращение к богослужебному и мистическому языку, новый авангардный его сдвиг осуществил В.Маяковский (дореволюционные поэмы, «Мистерия-буфф», «Владимир Ильич Ленин»). В этом отношении он может считаться действительным наследником Некрасова, наследующим «не букву, но дух». И ритмика Маяковского, «по букве» не имея в себе ничего от некрасовской, функционально тождественна ей: она также служит эмансипации речевой интонации от принудительного метра, эмансипации слова – от конструкции. Новый «новый поэт» и «новый человек» (ср. Вас. Розанов о Некрасове: «человек без памяти и традиции, человек без благодарности... Человек новый и пришелец... Он повел совершенно новую линию от «себя» и «своих», ни с чем и в особенности ни с кем не считаясь и не сообразуясь» – эти слова еще ближе описывают Маяковского!) вновь ощутил себя в *садах поэзии грубым и неуклюжим*. Маяковский также напрягает словообразовательную потенцию русского языка (в его случае это уже чистые неологизмы) и форсирует рифму. Он так же, как Некрасов, способен и к сентиментальному пафосу, и к гейнеподобной сатире. Наконец, он так же соединяет прозаичность восприятия и поэзию грандиозной боли.

И вновь, хотя прямыми, «по букве», наследниками Маяковского объявляли себя поэты гражданской темы, разрешенные радикалы и разрешенные авангардисты (Е.Евтушенко, А.Вознесенский), парадоксальное – и тем самым подлинно поэтическое продолжение Маяковский (а через него Некрасов) находит в И.Бродском: *Только с горем я чувствую солидарность*.

К некрасовским экспансиям лирики в области прозы, песни, драмы, эрзац-религии (благодаря чему поэт становится «больше, чем поэтом» (но тем самым и «не совсем поэтом») добавим, наконец, и это: экспансию творчества в практическую политику. *Гражданственность* – первая и основная характеристика Некрасова и некрасовской школы в реальной критике и в советском литературоведении. Конкретно *гражданственность* означала заступничество за угнетенных, идейный союз с радикальным сопротивлением государственному режиму. Законным продолжением некрасовской гражданской ответственности в годы коммунистического террора не могло быть ничто иное, как новая поэзия страдания (уже не сострадания: безопасных социальных зон не осталось) и неприятия насилия власти. И действительно, некрасовский голос звучит в ахматовском «Реквиеме» (*И если зажмут мой измученный рот, Которым кричит стомиллионный народ*), в мандельштамовском «Волке» (с его надсоновским метром: *Друг мой, брат мой, усталый, страдающий брат*) и в стихах о кремлевском *душегубце и мужикоборце. Терновый венец* некрасовской Музы кажется метафорой в сравнении с терновым венцом Мандельштама; гиперболой становятся слова Некрасова о *кнутом иссеченной Музе* рядом с ахматовским: *Кому и когда говорила, Зачем от людей не таю, Что каторга сына сгноила, Что Музу засекли мою*. Терновый венец, пролитая кровь, убитая Муза – все это в прозаически точном смысле узнали поэты новой эпохи.

«Некрасовской» же и «гражданской» в это время именовалась поэзия, воспевающая народных палачей, их деяния и осчастливленную ими страну. Эту «некрасовскую поэзию» воспроизводит В.Набоков: *Шли мы тропи-*

ной исторенной, горькие ели грибы, пока ворота истории не дрогнули от колотьбы! («Истребление тиранов»).

Но узкополитическое толкование некрасовской позиции (два продолжения которой вступили в неметафорически смертельную борьбу в послеоктябрьское время) – едва ли плодотворно для истории поэзии: здесь речь идет лишь о крайних случаях «тенденциозного» или партийного искусства. В некрасовской же *гражданственности*, понятой более широко, как художественная и человеческая позиция, повлиявшая в той или иной степени на всех значительных русских поэтов, существенно другое. Это позиция социальной совести, социальной вины (социальной виной для русского литератора стало само обособленное частное существование и автономное творчество: *Писатель, если только он Есть нерв великого народа, Не может быть не поражен, Когда поражена свобода* – Я.Полонский), гамлетовская интуиция невидимых страданий и преступлений, переживание вызова, исходящего из присутствия в мире несчастья, несправедливости, нищеты. Поэт некрасовской гражданской инспирации всегда выбирает сторону страдающих, а не счастливых, гонимых, а не гонителей. И поскольку ситуация ущемленной свободы бесконечно воспроизводится на родине Некрасова, поэту приходится выбирать. Третьего пути – не жертвенной гибели и не пошлого наслаждения – пути «*тайной свободы*» творчества и высокого мира с действительностью, гетевского или пушкинского, некрасовская школа не знает.

Первым плодотворным взаимодействием с Некрасовым поэзии совсем другого рода была, как заметил Г.А.Гуковский, поздняя лирика Тютчева (до Гуковско-

го Тютчева и Некрасова принято было противопоставлять). О некрасовском интонировании, некрасовском «ты-рассказе» (чуждыми Тютчеву первой манеры) речь уже шла. Тютчевский эпизод дает увидеть, как нетривиально может быть усвоен опыт Некрасова, как преобразается высокая архаическая традиция, принимая в себя демократическую «безжалостную искренность».

Ближайшая волна некрасовского влияния не дала слишком интересных результатов. В рамках 70–80-х годов, в эпоху торжества «реалистической поэзии» можно говорить не о влиянии, а об ученическом подражании Некрасову. Некрасовская школа (в узком смысле слова) была представлена тремя ветвями: крестьянскими поэтами (И.Никитин, И.Суриков, С.Дрожжин), «политическими поэтами» (или, на языке времени, «поэтами направления») народнической и революционно-демократической ориентации (П.Якубович, С.Синегуб, Н.Гербель и многие другие) и поэтами-сатириками, продолжающими «департаментского» Некрасова (Б.Алмазов, Д.Минаев и др.). В этих своих продолжателях Некрасов спускается в фольклор и в прикладную журнальную словесность. Темы и символы Некрасова (см. выше), библейский тон его политической мысли, музыка гнева, боли, властного призыва, тоскующего бессилья, которая звучит у Некрасова за каждым конкретным сюжетом, некрасовские жанры (стихотворный фельетон, надгробный плач, послания братьям), некрасовская (значительно упрощенная) риторика, наконец, версификационная техника – все это стало общим выразительным языком, в котором тонет личное авторство (ср. *Отчего же мне снится порой, Будто стонет земля под ногами* – А.Яхонтов; Или: *вьюга мне твой стон несет, Изнеможенный в вековом томленье, Искушенный в веко-*

вом терпенье *Мой родной, несчастный мой народ?* – М.Михайлов; *Голос земли убедительный – все выносящий народ* – Н.Клюев). Некрасовская школа, вероятно, осталась скорее общественно-историческим, чем литературным событием. Опасная формула оправдания дилетантизма (*Поэтом можешь ты не быть*) была принята, и последствий не пришлось ждать. Однако эта поэзия составила общий словесный фон, на котором воспитывались поэты «серебряного века», и она вошла в их кровь.

Некрасовское влияние распространилось далеко за пределы «идейной литературы». Без некрасовской подкладки непредставима лирика Я.Полонского, А.Апухтина, Ап.Григорьева. Некрасовская унылость приобрела у Апухтина и Григорьева иную выразительность – надрыва: это как бы русская песня в цыганской обработке. Окончательно сентиментальную адаптацию некрасовского социального пафоса страдания и сострадания совершил С.Надсон. Языковое, версификационное и психологическое присутствие Некрасова отмечает неангажированную лирику конца века – К.Случевского, К.Фофанова, А.Голенищева-Кутузова. И это влияние стало фактором инерции: русская поэзия замкнулась в местном хмуrom реализме.

Сумеркам поэтической фантазии, тусклому стиху, общей формальной небрежности, провинциальной замкнутости этой поэзии должен был противопоставить себя возникающий символизм. Поэзия «гражданского служения» и Некрасов, ее основатель, были отодвинуты ради опыта «иных миров» и «новой красоты». Культурное возрождение начала века, оторвавшись от Некрасова, получило возможность вернуться к нему с другой стороны и увидеть его иначе. В глазах эпохи художником мог быть

лишь автор, обладающий особым духовным опытом и собственной формой. С апологией Некрасова-художника выступили в своих эссе Д.Мережковский, Ф.Сологуб, К.Бальмонт, В.Брюсов, А.Белый, А.Блок и одним из первых, в своей парижской лекции о Некрасове в 1901 году – М.Волошин.

Мистическая апология Некрасова приводила к разным заключениям. С одной стороны, это известная попытка Мережковского за поверхностным атеизмом увидеть в Некрасове «тайну» глубокой христианской веры. С другой стороны, в некрасовской Музе открывали родство с «проклятыми поэтами» («Некрасов был по-своему «проклятым» поэтом, поэтом во всяком случае, но таким, у которого отнята благодать»¹): его «безблагодатность» понималась как нечто сходное с их демонизмом и богоборчеством, его уныние – как что-то вроде бодлеровской *ennui*. Безотрадный мир городских сюжетов Некрасова, для него самого – социально детерминированный, у Ф.Сологуба (да и вообще в урбанизме символистов) предстал как поле игры бесовских сил (ср. странную переключку некрасовского «друга-демона» – *Где ты, мой старый мучитель* – с сологубовским «другом-ангелом» – *Ангел благого молчанья*). Идея «проклятого» Некрасова имплицитно содержится в некрасовских вариациях Белого и Блока.

Тема «воли к гибели», одного из двух путей, предложенных, по Некрасову, человеку *среди мира дальнего для сердца вольного*, – эта тема у Белого и Блока теряет свое исходное этическое и политическое обоснование и является в своей чистоте: *Сердце тайно просит гибели*. Воля гибнуть, причем гибнуть вполне, гибнуть и духовно –

¹ Вяч. Иванов. // Чукоккала. М., 1979. С. 252.

воля художника (и в этом его отличие от обывателя): но в этом и воля России. *Роковая родная страна*, мучительная Россия Некрасова превращается в двусмысленный идол: ее любят не «вопреки» ее тьме, но именно *за* эту тьму, за гибельность, за неразличение добра и зла – и любят со страстью ницшеанского *amor fati*: *Россия, Россия, Россия, Безумствуй, сжигая меня* (Белый). *Народ* Некрасова, страдалец и терпеливец, носитель необъяснимой кротости («Что думает старуха, когда ей не спится») приобретает у Белого и Блока иные, ужасающие черты. Он остается по-некрасовски потусторонним интеллигенту – но смысл этой потусторонности меняется: народ «Пепла» и «Двенадцати» запределен всякому закону, всякой гуманности; это стихия и бездна. О некрасовском отчасти патерналистском умилении перед народом речи уже не идет: это очарованность нечеловеческим (сверх- или недочеловеческим). Необходимо для справедливости заметить, что Блоку близок и другой, более некрасовский образ народа (*Народ – венец земного цвета*, «В голодной и больной неволе...» – ср. «Гимн» Некрасова: *Господь! твори добро народу*) и что тема народного Великого Грешника намечена у самого Некрасова (в частности, в «Коробейниках»). То, что «Коробейники» (а символом Руси эта поэма стала для Блока уже в «Песни Судьбы») так решительно включены в ткань «Двенадцати», чрезвычайно существенно (см. цитату из «Песни странника»: *Холодно, товарищи, холодно и ветер* из нее же, лейтмотив поэмы; повторную рифму *холодный-голодный*, имя героини и др.). *Черная злоба, святая злоба* «Двенадцати» – продолжение некрасовского «святого гнева» (а в революционной поэме В.Хлебникова «Настоящее» эта тема дает уже *святых убийц*). И блоковское *попиранье устоев*

священных – не продолжение ли некрасовской борьбы с фарисейскими «добродетелями»?

Переключение некрасовской социальной мысли в мистический регистр «демонизма» – инициатива символистов, но материал, пригодный к этому переключению, предоставил сам Некрасов. Тем не менее рецензент «Пепла» С.Соловьев справедливо заметил, что в книге присутствует вся некрасовская Россия – за исключением православного храма, без которого пейзаж (и весь мир) Некрасова немыслим.

Полярная духовная потенция Некрасова – «тайна православной души» – раскрылась за пределами символизма, в поэзии Анны Ахматовой. Заметим, что именно Некрасов, а не крестьянские и не «новые крестьянские» поэты (Клюев, Ширяевец, Есенин) смог выразить глубину традиционной народной веры (знаменитый «Влас», «Орина, мать солдатская», «Мороз, Красный нос»), безумную для рациональной набожности XIX века. Сам Некрасов перед лицом этого нечеловеческого терпения колеблется, то восхищаясь *святым всепрощением*, то подозревая в нем *тупое терпенье*, рабскую забитость и – неведение Бога! (ср. поразительную последовательность характеристик народа: *Кто все терпит во имя Христа... Кто бредет по житейской дороге В безрассветной глубокой ночи, Без понятия о праве, о Боге, Как в подземной тюрьме без свечи*). У крестьянских поэтов суд над этой кротостью был однозначным: *Не мстит нас матери учили За цепи сильным палачам – Увы! бессмысленно водили За палачей молиться в храм!* (И.Никитин). И только Ахматова выразила эту юродивую веру, открытую Некрасовым русской поэзии, уже из глубины: *И будь слугой смиреннейшим того, Кто*

был твоим крошечным супостатом, И назови лесного зверя братом, И не проси у Бога ничего.

Эстетическая апология Некрасова у символистов стала возможной благодаря встрече с новейшим искусством Запада. Теперь в некрасовской некрасивости увидели новую красоту: «красоту наших дней», «красоту трагического» (К.Бальмонт), красоту тривиального (т. е. неклассическую красоту модернизма). В Некрасове – за его способность эстетически передавать зло, низость, обыденность – увидели соперника Верхарна и даже Бодлера (Брюсов). *Неуклюжесть, грубость* – расхожие характеристики некрасовского стиха – были осмыслены как новая форма (ее блестяще анализировал Белый). В его «какофонии» увидели возрождение допушкинской гармонии Державина (Цветаева, Чуковский). Символизм открыл для себя, благодаря Некрасову, поэтическое обаяние фабульного стиха, «рассказа в рифму», некрасовскую «композицию оглоблей», прерываемую взволнованными лирическими репликами, «ролевые стихи». Наконец, окрыленный символистский стих принял в себя некрасовское мастерство интонирования и версификацию. Семантическая функция этой версификации переменялась. Если в свое время демократический стих приветствовался как наименее культурно нагруженный и тем самым пригодный для новых тем, теперь он сам стал культурным знаком, стилем. Так «культурно», стилистически осознанно звучит некрасовский стих в «Пепле» и в блоковской поэзии *третьего тома*. Но с полной отчетливостью свою уже музейную стильность обнаруживает некрасовская манера у Хлебникова (аллюзии «Псовой охоты» в «Ночи перед Советами»: это уже не продолжение, а пастиш).

Однако переключение некрасовского наследства из «земного» регистра в «небесный» (в небо мистики и формы) не отменило для символистов и более традиционного, гуманистического его восприятия. Такая рецепция Некрасова особенно значительна у А.Блока. Пафос жертвенности и социального сострадания (...туда, где унижение, Где грязь, и мрак, и нищета), породненности с обманутыми и униженными; продолжение некрасовских городских сюжетов: падшей женщины, пропащего и пьяницы, фабричных мук, солдатского горя; «правый гнев» на сытых и пошлых; темы обиды и отмщения – и некрасовские покаяния в неспособности мстить, раздвоение между «страстью» и «нежностью» («Ангел-Хранитель»), некрасовские психологические жесты уныния (роковой пустоты), душевного омертвения, публичного покаяния, умиления «простым»; летопись любовной драмы... Некрасовские символы сеяния, жатвы, пути, судьбы, тройки и глядящей вслед женщины («На железной дороге»)... Пафос трезвости как художнического и человеческого императива в противовес незаконной «мечте»; труд как принятое проклятие (Работай, работай, работай и т. п.). (Без таких осложнений, с простым энтузиазмом эту тему продолжает «поэт труда» В.Брюсов.) Перечень некрасовских мотивов у Блока трудно закончить. Если же сравнить прямые реплики Блока (Внимая ужасам войны – «Коршун»), общий характер его трансформации Некрасова становится ясен: своего рода «восстановительный перевод» с прозаического подстрочника на язык вдохновенной свободной лирики. В блоковской передаче воспринял Некрасова поздний Пастернак.

Чрезвычайно интересное боковое усвоение Некрасова можно проследить у постсимволистов, Ин.Анненского и

В.Ходасевича. Некрасовские образы интериоризируются: ср. характерно некрасовский мотив каторжного труда, переключенный у Ходасевича на описание работы сердца: *В ночи ли проснусь я, усталый, На жарком одре бредовом – Оно, надрываясь, в подвалы Ссытает мешок за мешком.* Внутренняя жизнь рассказывается как бы некрасовским языком («Старые эстонки» Анненского), но ее сложность, рефлексия невидимых или прежде замалчиваемых сторон душевной жизни, внимание к субъективным смещениям внешней реальности не имеют никакого источника в некрасовской лирике личности (ср. усложнение некрасовской темы у Ходасевича: *Все, что так нежно ненавижу И так язвительно люблю*).

Имя Ахматовой уже не раз поминалось нами (в связи с «чужим словом» и церковнославянизмами, с православной темой и гражданским служением). В Музе Ахматовой некрасовская Муза пережила как бы второе рождение. Некрасовская стихия была рано и глубоко усвоена Ахматовой и, кажется, действовала в ее поэтическом подсознании (см. немотивированные переключки строк из «Кумушек» и «Псовой охоты» с «Сероглазым королем» или такое эхо: *Великое чувство! у каждой дверей – и Победа у наших стоит дверей*), воздействуя на метрику, строфику (двустипшие некрасовского типа), словарь (очищенная от диалектизмов народная речь), фольклорно-церковную символику. Перечень содержательных и формальных переключек Ахматовой–Некрасова обширен. Но существенно другое: Ахматова не столько продолжает Некрасова – она отвечает ему. Совет Достоевского Некрасову (вложенный им в уста народа): «Не люби ты меня, а полюби ты мое» исполнился в «народной мысли» Ахматовой. Граница между «на-

родом» и «интеллигентом» преодолена в опыте общего страдания (некрасовский герой чувствовал призвание страдать за страдающий народ – или «воспеть его страдания») и общей (христианской) опоры в переживании его. Поэтический и религиозный ответ, найденный Ахматовой, исключил некрасовские темы «святой мести» и даже «священной ненависти» к палачам: он заключается в *предстоянии*, в свидетельстве о мучениях перед небом и будущим, которому принадлежит суд (*Я была тогда с моим народом Там, где мой народ, к несчастью, был*). Изумлявшее Некрасова народное терпение исповедано Ахматовой изнутри: эту кротость уже нельзя спутать с «забитостью». И еще одна граница разрушена в лирике Ахматовой: разделение демократического и аристократического искусства. Ахматовская *Муза в дырявом платке*, *Муза плача* в терновом венце, *засеченная муза* – это та же Муза, что Данту диктовала *Страницы Ада*: она увенчана и другим, *златокранным* венцом.

Одна из самых неожиданных рецепций Некрасова – поздняя лирика О.Мандельштама. Сохранившиеся первые опыты Мандельштама («Средь лесов, унылых и заброшенных...», «Тянется лесом дороженька пыльная...») написаны на жаргоне некрасовской школы, всякий след которой изгнан из «Камня» и «Tristia». Некрасовская интонация забрезжила в «Стихах об Армении» (*Как люб мне натугой живущий*). В гражданских (условно) стихах 30-х годов эта стихия названа («Квартира тиха, как бумага...»: *И столько мучительной злости Таит в себе каждый намек, Как будто вколачивал гвозди Некрасова здесь молоток*) и отмечена ясными знаками – метрическими, строфическими, рифменными (*предатель-содержатель, изобразитель-смеситель*,

глазища-голеища и др.), народным и департаментским слогом. Мотивация некрасовского присутствия, очевидно, проста: присяга «честному» разночинству и с его позиции – противостояние режиму, дурному двойнику, псевдонаследнику некрасовской эстетики, пустившему его слог на *чесанье колхозного льна*.

Но настоящий пир некрасовских аллюзий открывается в «Воронежских тетрадах», где простая рациональная мотивация исчезает (*Размотавший на два завещанья Слабовольных имуществ клубок И в прощанье отдав, в верещанье Мир, который как череп глубокий*): безумно точный фонетический, версификационный, синтаксический, словообразовательный слепок с Некрасова – при этом с абсолютно чуждой ему семантикой и образностью. Некрасовская манера прилагается к темам, предельно далеким от Некрасова: метафизическим («Восьмистишия»), внутрикультурным (*Небо вечера в стену влюбилось...; Нереиды мои, нереиды...; Длинной жажды должник виноватый...; Где лягушки фонтанов, расквакавшись...* и др.). Глубоко насыщены Некрасовым «Стихи о неизвестном солдате» (метрический прообраз – «Меж высоких хлебов затерялося» с колыбельной «стрелку»-самоубийце: ср.: *Доброй ночи, всего вам хорошего*). Кроме того, в первой строке – *Этот воздух пусть будет свидетелем* – странным образом откликается «Современная ода»: *И беру небеса во свидетели*. Разночинская стиховая и синтаксическая просодия, резко контрастная космической, апокалиптической, заушной образности «Солдата», их культурной переполненности, вносит особое смятение: требование разгадки своего присутствия. Что это? Расширение социально родного мира «бедного» реализма до дантовской всеохватности? еще один знак принадлежности к *гурьбе и гурту*? воспомина-

ние о Некрасове как о лучшем плакальщике над мировой могилой? Масштаб смещения Некрасова у Мандельштама можно сравнить лишь с хлебниковским Кольцовым (*Ну, таишься, Сивка Шара земного*), но мандельштамовский случай много сложнее.

Обобщая символистские и постсимволистские рецепции Некрасова, можно заметить, что перед нами тот несчастый в истории литературы случай, когда традиция не мельчает в своих продолжателях, но осложняется, обогащается, поднимается на ту высоту, которая исходно содержалась в ней лишь как смутная возможность.

Нормативная теория соцреализма нашла в Некрасове идеал той классики, которой наследует новый метод: его поэзия оценивалась как более «прогрессивная» и более «реалистическая», чем пушкинская (А.Твардовский). Превращение «гражданского служения» в государственную службу осуществил В.Маяковский: сомнения в законности такого продолжения не допускались. Новой словесности импонировали в Некрасове его «понятность», его антиаристократическая художественная позиция, консервативность его поэтики (так она воспринималась после авангардистского взрыва). «Некрасовским» был стиль наиболее официозных авторов: в наследники Некрасова назначались Н.Грибачев, А.Сурков, А.Недогонов и многие другие¹. Некрасовская (адаптированная) форма утвердилась на десятилетия; господствующими жанрами официальной поэзии оставались стихотворный фельетон, песня и монтажная поэма.

¹ Пример такой перверсии подал сам Некрасов, употребив свою обычную символику и риторику в рептильных стихах «Сын народа, тебя я пою».

Более чистое продолжение некрасовской линии обнаруживала крестьянская советская поэзия: песенная лирика М.Исаковского, простонародные сюжеты А.Твардовского.

Вместе с тем, в некрасовском же наследстве поэты искали отдушины: правдивость «прозаичного стиха» и человеческие интонации Некрасова заметны в поздней лирике Н.Заболоцкого («Я воспитан природой суровой...», «Неудачник», связанные с некрасовским символом пути: *Не дорогой ты шел, а обочиной*, – и многие другие послеландерные стихи).

Различия направлений в советской поэзии можно определить как различия внутри некрасовской школы: так различаются, например, «тихая» и «эстрадная» поэзии 60-х годов. Лидер «эстрадной», или «гражданской», поэзии Е.Евтушенко обновил политическую остроту стихотворного фельетона, возродил некрасовский культ Народа (уже отделенного от государства, в отличие от сталинской «народности»); техника его лозунга-афоризма весьма близка некрасовской (ср.: *И не иди во стан безвредных, Когда полезным можешь быть – Я делаю себе карьеру Тем, что не делаю ее*).

Неожиданную реплику Некрасова представляет собой «черная лирика» Ю.Кузнецова. Некрасовское страдание описывается с другой стороны: со стороны мучителя; в преувеличенно рутинный стих включена абсурдная или сюрреалистическая образность.

Продолжения Некрасова в русской поэзии невозможно свести воедино, невозможно даже выстроить в хронологической последовательности (советская рецепция не наследует символистской или постсимволистской). Тем не

менее, несколько генеалогических линий можно наметить. Линия ученичества: Некрасов – народники, крестьянские поэты, сатирики – советская поэзия. Линия творческого продолжения: Некрасов – Маяковский – Бродский. Романтическое наследование: Некрасов – Ап.Григорьев, А.Апухтин – Блок – Пастернак. Линия сложных трансформаций: Некрасов – Тютчев, Белый, Сологуб, Анненский, Ходасевич, Ахматова, Мандельштам. И – линейно неупорядочиваемая – вся *посленекрасовская эпоха* русской поэзии.

1993

.....

В поисках *взора*: Италия на пути Блока¹

...равеннское, разбудить Галлу. Надо найти
в арийской культуре *взор*, который бы смог
бестрепетно и спокойно (торжественно)
взглянуть в «любопытный, черный
и пристальный и голый» взгляд [азиата].

*А.Блок. Дневник 1911 года, 14 ноября*²

Александр Блок, первый трагический лирик предреволюционной России, не был – как видно из его путевых картин – слишком благодарным путешественником; даже если он, как истинный наследник российского гуманизма, называл «Европу и Италию особенно» «своей другой родиной» (Письмо матери, 7 мая 1909, Флоренция), Италия и после встречи осталась для него тем, чем была, – страной без земли и без людей: «Здесь нет земли, есть только небо, искусство, горы и виноградные поля. Людей нет» (Письмо Е.П.Иванову, 7 июня 1909, Сиена), «чужой стороною»:

Страстно твердить твое имя, Мария,
Здесь, на чужой стороне?
(«*Madonna da Settignano*»)

¹ Написано для итальянского тома очерков: I Russi e l'Italia. A cura di Vittorio Strada. Banco Veneto, Venezia, 1996.

² Все цитаты поэзии, прозы, писем и дневников Блока приводятся по соответствующим томам издания: Блок А. Собр. соч. в 8 тт. М.-Л.: ГИХЛ, 1960–1963.

У Блока явно не было простой пытливости и вкуса к тому, что Пушкин назвал «привычками бытия»: именно это открывает приезжему чужой обиход, как Вас. Розанову в его итальянских зарисовках. Чего Блок искал в Италии? Неба искусства и праха великого прошлого, как в предсмертных стихах Баратынского:

Небо Италии, небо Торквато,
Прах поэтический древнего Рима,
Родина неги, славой богата...

Но и этот традиционный для русской лирики перечень итальянских привязанностей применительно к Блоку придется сократить: объехав за два без малого месяца (с 1 мая до 21 июня 1909 года) 13 итальянских городов, до Вечного Города Блок не добрался, и никакого сожаления об этом не выражал; не только Тасс и Ариост, но даже Петрарка не входил в круг его «авторов», представленный исключительно Дантом; что же до «неги», радости и вольности, которые так привлекали в Италии гостей из печальной России, Блок – в силу своего трагического и по сути аскетического, если не мученического дара – никогда не видел в этом ничего кроме соблазна. Отношения с «простым счастьем», с миром «красивого уюта» были для него выяснены. Кроме того, Блок явно не был предрасположен к европейскому Югу; он решительно избирал суровый скандинавский Север и собственную генеалогию возводил к «северным скальдам»:

Я только рыцарь и поэт,
Потомок северного скальда...
(«Встречной»)

И тем не менее *путь* его поэзии (а путь – центральный художественный и экзистенциальный символ Блока) про-

шел через Италию, и все, что было после итальянского путешествия, несет на себе следы этого опыта.

Блок отправляется в Италию весной 1909 года после тяжелого личного кризиса; он уезжает из пореволюционной России, из политической ситуации, внушающей ему крайнее отвращение, с желанием «заткнуть себе уши от всего русского», «умыть руки и заняться искусством» (из итальянских писем матери). Возможно, его странствие в Италию было одним из последних промедлений перед окончательным вступлением на путь «гнева и печали»,

туда, где униженье,
Где грязь, и мрак, и нищета.
Туда, туда, смиренней, ниже... –
(«Да. Так диктует вдохновенье...»)

одной из последних встреч с родными небесами искусства.

Но, если это путешествие такого рода, мы, казалось бы, должны ожидать свежих и ярких отзвучиваний об итальянской живописи, зодчестве, музыке, истории, о *savoir-vivre*? Чего-то вроде гениальных личных переживаний «искусства на его месторождении», которые позволяют «в отличие от отдельных картин увидеть самое живопись, как золотую топь, как один из первичных омутов творчества», уловить «живую суть исторической символики», – все то, чем так богаты венецианские страницы Пастернака в «Охранной грамоте» или мандельштамовские вариации на итальянские темы...

И что же, в стихах и прозе об Италии («Молнии искусства»), в письмах и записных книжках Блока известные лица – Савонарола, Данте, Леонардо, Медичи, фра Беато, – по сути, появляются как хрестоматийные тени, без малейшего усилия их интеллектуального или чувственного прояснения:

Где Леонардо сумрак ведал,

Беато снился синий сон...

(«Флоренция», 1)

или так возмущившая Мандельштама

Тень Данта с профилем орлиным.

(«Равенна»)

Даже в страстном предпочтении, которое Блок выражал ранней живописи, пренебрегая Тинторетто и Тицианом, можно заподозрить не столько его личный выбор, как воздействие прерафаэлитской критики, вкус эпохи. Кстати, и сам «сомнительный», погруженный в эротический воздух образ Мадонны – центральный образ «Итальянских стихов» (о котором речь пойдет дальше) – несомненно вызывает перед глазами женские портреты прерафаэлитов, а не итальянские примитивы.

Говоря о пластических образах, Блок передает главным образом их сюжетный слой, и читателю, избалованному авторами, умеющими тончайшим образом переводить зрительные и тактильные впечатления в словесные – ср. хотя бы леонардовскую «Вечерю» у Мандельштама («Небо вечера в стену влюбилось»), – это наверняка покажется наивным и школьным.

В небе искусства Блок не искал той «божественной физиологии» и «веселого ремесла», к которым чуток филологический взгляд, – и не случайно. Ему было довольно банальности, самого общего места, известного каждому гимназисту факта, точность которого он и не думал обсуждать и продумывать заново, – чтобы осветить все это болью участника или свидетеля:

Чтобы от истины ходячей

Всем стало больно и светло.

(«Балаган»)

Но главное: искусство не было для него производством изящных или совершенных вещей. Оно было образом жизни – эсхатологическим образом: «вещь» искусства была для него в своем роде антивещной, «провалом в вечность», чем-то вроде того очистительного пламени, в которое у вершины Чистилища со страхом, вслед за Арнаутом, вступает сам создатель «Комедии». Как о главном событии встречи с искусством в Италии Блок рассказывает не о переживании старой живописи или архитектуры, а о своем восхождении на гору Monte Luca, о том, как он едва не упал в пропасть... Опыт такого рода он считает лучшей пропедевтикой искусства; это понимание не «эстетично»: «эстетика теряет смысл для человека, чувствующего себя на высоте и едва не упавшего в пропасть»; «описанное мной нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт если не со способом создания, то с одним из способов постижения творений искусства» («Молнии искусства»). Можно заметить, что в этом символическом опыте Блок описывает не что иное, как пространственную структуру дантовской *поэты sacra*.

По отношению к «хаосу душевной и материальной жизни» искусство выступает как испепеляющая стихия. За искусством такого рода, убийственным для обыденной жизни – и особенно «современной» жизни, убийственным для того, что Блок называл «гуманизмом», за искусством, «неслыханное разрушение» которого он предсказывал («Возмездие падет и на него: за то, что оно было великим тогда, когда жизнь была мала», «Молнии искусства»), Блок и отправился в итальянское паломничество. За искусством, которое представляет собой *шок величия*.

Другим шоком такого рода, единственным опытом жизни, чье напряжение родственно и равно напряжению искусства, в блоковском мире была любовная страсть.

Ожидание некоего видения или любовной встречи – это атмосфера «Итальянских стихов»; на языке Блока, их *музыка*. В женском облике предстают города, посещенные им: Равенна, с ее Галлой, «лукавая» Сиена, «нежная» Флоренция-Иуда, Венеция-Саломея, Перуджия – девушка с любовной запиской, девушка из Сеттиньяно...¹ Возможная или невозможная, но ожидаемая *строгая страсть*:

Когда-нибудь придет он, строгий,
Кристалльно-ясный час любви.
(«Сиенский собор»)

И потому (осмелимся сказать) Блок, чье знание европейской – и итальянской – культуры невозможно сопоставить с эрудицией его современников: Вяч.Иванова, Дм.Мережковского, В.Брюсова, М.Кузмина (откликнувшегося на «Итальянские стихи» двумя полемически безмятежными стихотворными циклами), с уже упомянутыми младшими поэтами, Пастернаком и Мандельштамом, – Блок, тем не менее, оказывается интимнее, чем любой из них, связан с огромной традицией европейской лирики: я имею в виду лирику любви как особого рода посвящения, как служения и гностического откровения². С традицией *европейского зрота*.

¹ Совершенно также описывает итальянские города влюбленный в Италию Эзра Паунд: см. наст. изд., Переводы.

² О связи Блока с этой традицией пишет американский исследователь «Итальянских стихов»: см. Gerald Pirog. Aleksandr Blok's Итальянские стихи. Confrontation and Disillusionment. Slavica Publishers, 1983. Однако вывод Дж.Пирога о крушении этой традиции в Блоке и, в частности, в «Итальянских стихах» кажется слишком прямолинейным:

Об этой традиции в русской поэзии до Блока можно было только догадываться – по пушкинским отголоскам: в частности, по стихам «Жил на свете рыцарь бедный», которые были так же неприемлемы для духовной цензуры своего времени, как блоковская «Maria da Spoleto», переименованная в цензурных соображениях в «Девушку из Spoleto», и уже совершенно недопустимые в оригинальной версии «Благовещение» и «Глаза, опущенные скромно». Православная традиция неизбежно воспринимает влюбленное рыцарское служение Мадонне – и вообще интимное переживание Ее женственности, которое ощутимо в «Рыцаре Бедном» Пушкина и с особой силой у Блока, – как грубое кощунство. И, быть может, Блок был одним из последних потомков Арнаута в ряду Поэтов, для которых, как это описывают позднесредневековые «Поэтрии», «законы поэзии» и состоят в «законах тонкой любви» (*fine* – или *pure amour*). Другие великие ученики Данте в нашем столетии – П.Клодель, Т.С.Элиот, О.Мандельштам – по всей видимости, не нуждались в Беатриче как в центральном обосновании собственного творчества и залоге Новой Жизни.

В этом смысле Блок, со всей смутностью его дантологии, имел больше оснований примерять на себя платье флорентийского изгнанника, чем его тонкие знатоки и интерпретаторы. Одним из последствий итальянского путешествия стало для Блока самоотнесение с Данте, открытое им избирательное сродство (в стихах, посвященных Флоренции, он зашел в этом так далеко, что его «дантовские»

«Blok as a modern lost the possibility of gnosis, the apprehension of this Reality, through the erotic encounter», p. xii. («Блок как человек современности (модерна) утратил возможность гносиса, познание этой Реальности через любовную встречу»).

инвективы и проклятия «Флоренции – Иуде» оказались не допущенными цензурой!). Но ни этими любовными инвективами родине, ни попыткой новой песни «Ада» («День догорал на сфере той земли», 1910) не исчерпывается дантовское измерение, вошедшее в поэзию Блока. Известен его замысел издать «Стихи о Прекрасной Даме», сопроводив их прозаическим комментарием наподобие «Новой Жизни», – то есть, передумать собственную судьбу и дар по Дантовой мере.

Конечно, тема явления Женственной Тени как главного события поэтической и человеческой судьбы сложилась у Блока задолго до итальянского путешествия. Больше того, до Италии в его поэзии был уже многообразно разыгран двоящийся, «сомнительный» образ служения поэта, который мы встречаем в «мариологии» «Итальянских стихов». В этом служении до неразличимости смешано жертвенное поклонение:

Дева, не жду ослепительной встречи –
Дай, как монаху, взойти на костер!

и острая чувственность – таящаяся:

Счастья не требую. Ласки не надо.
Лаской ли грубой тебя оскорблю? –
(«Девушка из Spoleto»)

или открытая:

Быть с Девой – быть во власти ночи...
(«Глаза, опущенные скромно...»)

Двойственность этого отношения перенесена на самый предмет поклонения, в котором подозревается тайное демоническое сладострастие:

Ты многим кажешься святой,
Но ты, Мария, вероломна...

Но только в «Итальянских стихах» эта «Вечная Женственность» оказалась так прямо связана с образом Богородицы, а поэт представлен Ее паладином (дерзость, немыслимая у Данте; как известно, один из близких Блоку читателей заметил в приведенных стихах тень пушкинской «Гаврилиады», с чем Блок не спорил, говоря, как обычно, о провиденциальной необходимости «падения» для дальнейшего «синтеза»)¹.

Итальянские впечатления, поражающее русский взгляд в Италии изобилие светской живописи на библейские темы, с неизбежной интимностью, которую вносит в них бытовая трактовка и которую Блок назвал «вечной спутницей демонизма» (автокомментарий к «Итальянским стихам»), несомненно, провоцировали ту сознательную про-

¹ Такой «синтез» небесного и земного заключен в замысле другого, уже не итальянского, а польского сюжета, над которым Блок начал думать в конце того же 1909 года: в плане поэмы «Возмездие». Отношения с Польшей, как и отношения с Италией, Блок не может представить иначе, как все то же «*etotic encounter*», любовную встречу, несущую в себе некое космическое и историческое откровение. Однако в отличие от «адриатической любви», «польская» — во всяком случае, в замысле — не должна кончиться бесплодно. В задуманном эпилоге поэмы «простая мать», напоминающая и Деву, и Страну (поскольку Россия у Блока — страна страдания по преимуществу, «родная Галилея», то Польша, российская жертва, «страна под бременем обид», в каком-то смысле еще больше Россия, чем сама Россия), нянчит младенца, родившегося от героя поэмы, сына «Демона», самого поэта; этот младенец и будет исповителем, «который, может быть, наконец, ухватится ручонкой за колесо, движущее человеческую историю» (Предисловие к поэме «Возмездие»). В «Итальянских стихах» тема матери и младенца представлена иначе: младенец, укутанный «священной шалью», — сам поэт в своем грядущем воплощении:

И неужель в грядущем веке
Младенцу мне — велит судьба
Впервые дрогнувшие веки
Открыть у львиного столба?

фанатию евангельских тем, которая увенчалась в поэзии Блока образом Христа, идущего перед революционными погромщиками «в белом венчике из роз» (поэма «Двенадцать»): образом не только внецерковным, как заметил С.С.Аверинцев, но и не евангельским. Такому «Христу» предшествовала «вероломная Мария» «Итальянских стихов».

Любовная встреча в «Итальянских стихах» не то чтобы не состоялась: она перенесена в неведомое будущее. Открывающая сюжетный цикл «Равенна» с непробудно спящей Галлой и завершающее его «Успение» изображают в сущности одну, любимую Блоком ситуацию: Спящую Царевну древних сказок. Такой же Спящей Царевной видел он свою Россию:

Ты и во сне необычайна.
Твоей одежды не коснусь.
Дремлю – и за дремотой тайна.
И в тайне ты почиешь, Русь.

Пробуждение, однако, возможно; оба стихотворения завершает образ пения:

Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поет.
(«Равенна»)

А выше, по крутым оврагам
Поет ручей, цветет миндаль...
(«Успение»)

и взгляда в даль, пространственную и временную:

Ведя векам грядущим счет...
(«Равенна»)

Могильный ангел смотрит в даль.
(«Успение»)

Но эпилог «Итальянских стихов» («Эпитафия Фра Филиппо Липпи» в элегических дистихах, переведенная Блоком с латыни), так же, как его латинский эпитаф («Надпись на городских часах»), отодвигают весь любовный сюжет, замыкая его в рамку отстраненного размышления о всеокрушающем времени (эпитаф) и торжестве бессмертного искусства над временем и прахом (эпитафия).

Это, нигде больше у Блока не встречающееся композиционное решение чрезвычайно существенно. Оно представляет собой пластическую реализацию новой мысли об искусстве и художнике, которую Блок открыл для себя в Италии. Старая живопись, фрески, на которых автор вписывал автопортрет в свою композицию, оказались для Блока подсказкой нового поворота его пути. Идею «личного мифа» Художника – героя собственной трагедии сменяет новая концепция: «созерцателя спокойного и свидетеля необходимого» (авторский комментарий Блока к «Девушке из Spoleto»). Иначе говоря, лирик становится эпиком, протагонист трагедии присоединяется к хору.

Без этой смены позиции, происшедшей в Италии, нельзя представить Блока позднейших сочинений – «поэзии третьего тома» и, прежде всего, самого «свидетельского» и летописного из его созданий, «Возмездия». Это тот новый *взор*¹, который Блок обрел в Италии.

¹ Интересно, что в частотном словаре «Итальянских стихов», составленном Дж. Пирогом (op. cit.) слову «*взор*» принадлежит первое место среди существительных (12); кроме того, семантическое поле «*зрения*» представлено множеством других лексем: *взгляд, глядеть, глядеться, смотреть, глаз, видеть*. Зрительная стихия торжествует в этом словаре. Вообще же «*взор*» и «обмен взглядами» принадлежит к самым сильным символам блоковского мира; рационально прояснить семантику этого символа вряд ли возможно.

Мы пока не коснулись еще одной важнейшей темы итальянских опытов Блока: выяснения отношений между катастрофической «современностью» («всеевропейской желтой пылью» – «Флоренция», 1) и «священным» прошлым. Позицию Блока нельзя свести к обычному романтическому пассаизму. Настоящее, цивилизация, лишенная сакрального измерения, по Блоку, обречена; но ретроутопия пугает его еще больше: «Лучше вся жестокость цивилизации, все «безбожие» «экономической» культуры, чем ужас призраков – времен отошедших; самый светлый человек может пасть мертвым перед неуязвимым призраком, но он вынесет чудовищность и ужас реальности» (Дневник 1912 года). Он ждет другого: пробуждения интенции прошлого в настоящем, его не нашедшей выхода силы, алчущей «Новой Жизни», своего неведомого будущего.

Когда через два года после своих европейских путешествий, в 1911 году, Блок – который раз – размышляет о грядущей катастрофе европейской («арийской», на его языке) культуры, о победе Востока («Восток» имел для него отнюдь не расовое значение, ибо к этому «азиатству» он относил, скажем, и этическую разнузданность некоторых высказываний Вас.Розанова) и ищет в «своем» наследстве не «гуманизма», который он считал бессильным, а некоторой простой и великой *силы*, – он вспоминает равеннскую Галлу. Ее открывшийся *взор* –

Чтоб черный взор блаженной Галлы,
Проснувшись, камня не прожог –

мог бы стать ответом новому варварству. Более определенно смысл этого сжигающего взора Блок пытается сооб-

щить в «Молниях искусства» (глава «Взгляд египтянки»): «никакого приблизительного удовлетворения этой алчбы не может дать ни римский император, ни гиперборейский варвар, ни олимпийский бог... постоянное напряжение, напрасная жажда найти и увидеть то, чего нет на свете». Это взор любви и поэзии, как ее видел Блок. Этого взора – почившего священного прошлого – он «не разбудил» на древних итальянских гробницах. *Путь* вел его к тому, чтобы присоединиться к разрушительному взгляду варвара («Скифы», «Двенадцать»).

1996

Контуры Хлебникова

Хлебников своеобразен – это его первая характеристика и для энтузиастов своеобразия, и для тех, кому дороже иные смысловые и эстетические ценности. Однако общее место о своеобразии Хлебникова, об особом его статусе в поэтической традиции, как ни странно, не стало исследовательской проблемой. Попытки концептуальных определений поэтики Хлебникова (Р.Якобсон, Ю.Н.Тынянов) почти современны его жизни. Впрочем, современники Хлебникова видели в нем не «поэта своей эпохи», но «поэта будущего». Будущее 10-х и 20-х годов прошлого века давно наступило, и литературной современностью Хлебникова должно было бы стать, в частности, наше настоящее. Ничего похожего мы не обнаружим – и, по всей видимости, это опровергает предсказания и о судьбе Хлебникова, и о судьбе русской словесности. Подобным опровержением оказалась историческая реальность и для известного предсказания Гоголя о том, что Пушкин – это русский человек, каким он будет через двести лет...

Но будущее – не такая простая вещь, даже грамматическая категория будущего, введение которой Р.Якобсон называл «грамматической реформой, совершенной русским футуризмом»¹. Как содержательная категория будущее

¹ Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 337–338.

противопоставлено прошлому и настоящему иначе, чем отрезок – другим отрезкам в одном линейном ряду (перед будущим линейный ряд реальности обрывается), – но как отрицание, отрицательное присутствие, «то, чего еще нет», «то, в чем нет того, что принудительно есть и было». Это область смыслового скачка, которая из каждого времени видится как горизонт, линия схождения «реальности» с ее «смыслом» – и как горизонт, будущее передвигается с движением времени. Попытка фиксировать его в какой-то временной конкретности, объявить вот этот или тот кусок земли горизонтом – зловещая практика утопий, по существу отменяющая будущее, т. е. цель и смысл всего наличного, с которым оно надеется совпасть, тот предстоящий Рим, ради которого Эней покидает Дидону. Если сам Хлебников временами говорил о будущем конкретно, утопично, хронологично (как, например, в «Утесе из будущего»), то, требуя от стихов «иметь такую скорость, чтоб пробивать настоящее (...) вещь хороша, когда она, как камень будущего, зажигает настоящее»¹, он несомненно имел в виду будущее смыслового скачка, отрицательную силу нового смысла². Почему отрицательную? В библейском рассказе фактически «неисполненное» пророчество Ионы о гибели Ниневии исполняется в том, что прежняя жизнь ниневитян уничтожается их раскаянием. Будущее уничтожает все, что не похоже на образец, а новый образец обновляет

¹ Свояси // Хлебников В. Собрание произведений. Т. 2. Л., 1928–1933. С. 8.

² Ср. осмысление «отрицательной величины» у самого Хлебникова: «любимый, ожидаемый, но отсутствующий человек – отрицательное существо» (Т. 5. С. 127). Ср. также: «Смысловое будущее враждебно настоящему и прошлому как бессмысленному, враждебно, как враждебно задание не-выполнению еще, долженствование бытию, искупление греху» // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 109.

весть о будущем. Предсказание «пробивает настоящее», забывшее его. Эти, по видимости, отвлеченные рассуждения самым прямым образом связаны с Хлебниковым, чье устойчивое определение (и самоопределение) – «поэт будущего». Значение этой характеристики и нужно было бы выяснить. Что в опыте Хлебникова (а значит, и в его поэтике) несет эту отрицательную для поэтической традиции, для позитивного «искусства настоящего» силу будущего?

Внутренний анахронизм или ахрония нашего литературного настоящего – тот контекст, в котором идет обсуждение Хлебникова. Поэтому с ним связываются – заслоняя его уникальность – проблемы, которые относятся вовсе не к Хлебникову, а к широчайшему кругу явлений поэзии XX века. Первая среди них – проблема «понятности» и «непонятности», «разумности» и «заумности» (в прагматическом повороте: «поэт для читателей» и «поэт для поэтов»¹). С этого и начинается свою – вероятно, первую в современном хлебниковедении – общую постановку проблемы метода Хлебникова американский славист Х.Баран. «Сосредоточив свое внимание на «деревьях» отдельных образов и систематических мотивов, мы упустили «лес» системы Хлебникова в целом»². В ответ на расхожее – и

¹ Интересно отметить перемену осмысления «поэта» в этом клише. Когда Пушкин в «Памятнике» прямо относит себя к «поэтам для поэтов», назначая мерой собственного бессмертия существование поэтов («И славен буду я, доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит») на месте горацанского бессмертия Рима и державинской славы Росса во вселенной, его «поэт для поэтов» означал нечто иное, чем «экспериментатор для производителей», как у Маяковского, а именно: посвященный для посвященных.

² См. Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 552.

зачеркивающее поэзию Хлебникова в целом – представление о нем, как о «непонятном», «алогичном, если не патологичном» авторе, возникает апологетическая концепция поэта, представленная конкретными анализами, которые доказывают сознательность, преднамеренность и мотивированность отдельных строк, образов и тем. Благодаря таким расшифровкам (исследования Вяч.Вс.Иванова, Б.Леннквист, самого Х.Барана) многие «темные места» действительно прояснились, и можно полагать, что круг «немотивированного» будет и дальше сужаться. Но в целом апология Хлебникова как поэта полностью «логичного» не объясняет особого эстетического качества его текстов. Оно противоречит и задачам самого Хлебникова, который, напоминая Х.Баран, «понятым» стихам предпочитал «властные» и в «слове понятом разумно» видел «гибель художественного слова».

Итак, проблема «понятности» или «простоты»¹. Хлебниковская ли это проблема? «Слова эти... в гораздо большей

¹ Кроме преднамеренной «непонятности», о которой речь пойдет дальше, есть непонятность мнимая. О ней говорят, когда значение «понятого» и «естественного» подменяют «привычным», которое также бездумно отождествляется с «простым». О том, что «привычное» чаще всего не просто, как сложная система эклектических запретов, что именно движение к простоте составляет пафос обновления, писал в стихах («Она (простота) всего нужнее людям, Но сложное понятней им») и прозе Б.Пастернак (Скрябин «примеры предосудительной сложности приводил из банальнейшей романсной литературы». – Охранная грамота. – В его кн.: Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1983. С. 198). О том, как в эпохи художественной инерции стремление к «простому» означает эксплуатацию сложных стертых традиций, писали Ю.Н.Тынянов (о «простоте» Есенина в ст. «Промежуток» // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 171) и М.А.Гаспаров (о стиховой культуре второй половины 19 века: Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., Наука, 1984. С. 162).

мере понуждают нас *изменяться*, нежели *понимать*» – это определение лирики принадлежит поэту, которого никто не заподозрит в близости «русскому дервишу», П.Валери¹. «Понятность» и «властность», «разумность» и «сила» противопоставлены здесь так же, как в приведенных словах Хлебникова. Это не случайное и не точечное совпадение. Огромная поэтическая практика и программные установки поэтов конца XIX–XX века, и европейских, и русских (ср. эссе русских символистов или «Разговор о Данте» с его категорическим: «Где возможен пересказ, там простыни не смяты, поэзия не ночевала»²), свидетельствует о том, что в какой-то момент поэзия отчетливо предпочла пути «передачи информации» путь «трансформации сознания» своего адресата, пути «оформления смысла» – путь «метаморфоз смысла», возникающего и развертывающегося в ходе сложения самой стиховой ткани.

Потенции стихотворного языка, к которым она при этом обратилась, не были ею открыты или изобретены, но были выдвинуты на первый план со своего фонового или служебного (в предшествующей лирике) места. Среди них и весь арсенал фонических, ритмических, композиционных возможностей, которые создают ту колеблющуюся семантику слова и словесных единств, какую вслед за Верленом называют «музыкой»; это и возможности автономного поэтического слова (слова «топологического» или «динамизированного», в разных определениях): игра вертикальными пластами словесных значений, этимологией, графической и артикуляционной выразительностью слова; это и семантизация грамматики в стихе; и конденсация смысла пу-

¹ Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 358–359.

² Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 5.

тем цитаты, аллюзии и стилизации; и, наконец, избегание слишком «тематического» материала. Лирика фиксирует преимущественно тот внутренний опыт, который (опять воспользовавшись словами Валери) «существует не иначе как будучи функцией слова (...) и гибнет, достигнув чуть большей отчетливости»¹. Или – словами Т.С.Элиота, поставившего задачу «трансцендировать» эту «абсолютную поэзию» П.Валери: «это концентрация, и новая вещь возникает из концентрации опытов, которые для активной и практической личности вообще не покажутся опытами»². Автономность стихового языка и доминирующая роль стиховой конструкции обобщены теоретическими исследованиями (классическая «Проблема стихотворного языка» Ю.Н.Тынянова и многие труды формальной и структуралистской школ). Но столь же явный сдвиг в выборе «содержания», «тем», которые в контраст прозе представляются поэтическими, осмыслен куда меньше. С определенным упрощением можно сказать, что главной и богато варьируемой темой становится само событие творчества, процесс рождения вещи, который из фоновой темы предшествующей традиции выходит на первый план, как это случилось и с «автономной формой»³.

¹ Валери П. Указ. соч. С. 474.

² Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 482.

³ «И лучшие произведения мира, повествуя о наизычайнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении» // – Пастернак Б. Охранная грамота // Указ. соч. С. 229. Сужение репертуара тем отмечалось с огорчением, как если бы то был не закономерный процесс литературной истории, а деградация: «Игрой без мяча» назвал такую литературу В.Шкловский («Верните мяч в игру» // Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. С. 369); о том, что, утратив любовную тему, лирика перестает быть собой, думал М.М. Бахтин (Автор и герой в эстетической деятель-

У «поэтической темноты», у «смысла в себе» как поэтического смысла *par excellence* своя генеалогия и своя каноничность, переступить которую к какому-то моменту стало так же трудно, как и в иное время – нарушить закон «понятности». Всякий смысловой прозаизм – в виде идеологической определенности, отчетливого сюжета, морали – требовал своего рода оправдания (ср. восхищение Пастернака «средневековой смелостью», с какой молодой Маяковский «сблизил лирическую стихию с темой»¹).

И как раз в отношении такого рода «непонятности» или алогичности Хлебников не только не самый радикальный среди своих современников: он, скорее, составляет им контраст. Многие из названных выше элементов лирического «внушения вне смысла» вообще чужды его поэтике (например, неустойчивая, смутная семантика, возникающая из тесноты стихового ряда, «тьень» или «музыка» словесного смысла). Его слово конкретно и не знает многозначной неопределенности². Даже там, где он говорит на

ности // Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 148–150.

¹ Пастернак Б. Указ. соч. С. 269. Ср. осуждение «плена у тематизма» в «Промежутке» // Тынянов Ю.Н. Указ. соч. С. 173–175.

² Когда Мандельштам с его редкостной эстетической проницательностью назвал русский язык Хлебникова «обмирщенным» (Мандельштам О. О поэзии. Сборник статей. Л., 1928. С. 31), не разъясняя своей парадоксальной характеристики (парадоксальной, т.к. мало кто из современников Хлебникова в таком изобилии дает высокую лексику церковнославянского происхождения), вероятно, он имел в виду именно семантический строй этого языка. «Мирским» представляется отсутствие многозначности и семантической неопределенности у хлебниковского слова – то есть того, что свойственно церковнославянскому слову как сакральному, как не вполне ясному для русскоязычного восприятия (эта семантическая развоплощенность церковного языка и возмущала Л.Толстого: «Господня земля и исполнение ся» – что значит? – и провоцировала его сверхконкретные переводы Писания, в которых литургический язык

«чисто звуковым» или «словотворческом» языке, смысл целого складывается из дискретных единиц, мотивацию которых он может открыть сам (как, например, он объясняет цветовую символику звуков в связи со стихотворением «Бобэоби пелись губы»); при отсутствии авторского комментария его может восполнить исследователь. Успешные расшифровки отдельных сюжетов и «темных мест» свидетельствуют о том, что отсылки Хлебникова к источникам разного рода просты и прямы; источник (культурная или бытовая реальность) не претерпевает таких сложных трансформаций, как это случается, например, у Мандельштама¹.

элиминируется не как стилистическая, но как семантическая стихия). Хлебников же славянским словом называет актуальную конкретность:

Замок кружев девой нажит,
Пляской девы пред престолом (...)
Что дворец был пляской нажит
Перед ста народов катом.
(«Ладомир»)

Несмотря на возможную здесь библейскую аллюзию (пляска дочери Иродиады перед Иродом), эти словесные характеристики Кшесинской, ее особняка и Великого Князя ни в малейшей мере не «развоплощают» своих героев, не переносят действия в иную реальность. В этом отношении блоковский язык совершает противоположное движение: не прибегая к славянской лексике, он семантически уподобляется литургическому:

В городе колокол бился,
Поздние славя мечты.
(«В городе колокол бился...»)

¹ Так, истолкованное А.Битовым (Вопросы литературы, 1983, № 8, С. 197, 202) как отзвук древнерусской миниатюры сравнение битвы с виноградом:

Я сказал: «Виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке;
В каменной Тавриде наука Эллады – и вот
Золотых десяти благородные, ржавые грядки... –
(«Золотистого меда струя из бутылки стекла...»)

у Мандельштама несомненно восходит к античному источнику – к «Георгикам» Вергилия:

Хлебников цитирует «один к одному» и его обращение с «чужим словом» и «готовым предметом» напоминает технику аппликации, коллажа. Сложно уловить точки, на которых задержалось внимание поэта, сложно повторять путь его непредсказуемой эрудиции – и это отодвигает надежду на полно комментированного Хлебникова в отдаленное будущее, а часто поручает воли счастливой случайности. Но сейчас нам важно другое: в принципе, у хлебниковской темноты есть «дно». Так, для стихотворения «Меня проносят на слоновых» таким дном, как показало исследование Вяч. Вс. Иванова, оказывается индийская миниатюра. У непонятности (алогичности) другого рода – как например, у блоковского:

В кабаках, в переулках, в извивах,
В электрическом сне наяву –

или более резкого мандельштамовского:

Играй же на разрыв аорты
С кошачьей головой во рту... –

никакой реальный комментарий не обнажит дна, ибо его нет; в таком, далее не анализируемом составе «кошачья голова во рту» и должна быть принята читателем этих стихов.

Свой виноградник сперва поровнее разбей на квадраты.
Так на войне легион, растянувшись, строит когорты,
И на открытой стоит равнине пешее войско,
В строгих и ровных рядах, и широкое зыблется поле
Медью горящей, но бой пока не завязан, и бродит
Марс между вражеских войск, еще не принявший решения.

(пер. С. Шервинского)

Но интересна сама «культурная поливалентность» образа – от зрительного образа до эпического сравнения, от Древней Руси до августовского Рима. Такие «перебродившие» культурные отсылки не характерны для Хлебникова.

Конечно, и Хлебников дает образцы нечленимого далее и не имеющего отчетливого второго плана смысла:

Сквозь полет золотистого мячика...

(«Весны пословицы и скороговорки»)

но в целом затрудненность восприятия его стихов связана не с характерной для всей новой лирики имманентностью смысла вещи (отказ от «готового смысла» в лирике коррелирует с отказом от фигуративности в пластике). И, соглашаясь с Х.Бараном в том, что «тесные рамки «разумности» и полной понимаемости исказят природу хлебниковской поэтики», нужно искать какого-то дополнительного момента, без которого эта природа искажается еще заметнее.

Хлебников – словесник, Хлебников – поэт языка – еще одно определение (и самоопределение) его метода. Дело не только в экспериментальной и паранаучной работе Хлебникова с русским языком, изучению которой посвящены труды В.П.Григорьева (нужно заметить, что эта работа – лишь один из жанров творчества Хлебникова; она несущественна для многих его больших и малых сочинений); не только в более сложных преобразованиях, которые производит «путеец языка», таких, как семантический сдвиг:

Весна рыбачкою одета,
И этот холод *современный*
Ее серебряных растений.
(«Поэт»)

семантический диалектизм:

Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и *вер*.
(«Кузнечик»)

смещенная или архаическая семантика падежных форм:

О сомнений быстрых вече, –
Что пожалуюсь отцу?
(«Гонимый – кем, почему я знаю?..»)

и конструкций:

Спасти рожден великороссов
Быть родом, разумом забытым.
(«Хаджи-Тархан»)

Есть более важная общая проблема. Это проблема отношения языка и внеязыкового мира. Кризис традиционного языка и связанное с ним экспериментальное построение новой системы символов так же не относятся к уникально хлебниковским чертам, как и «непонятность», о которой речь шла выше. Это проблематика, общая для всех реформаторских и авангардных направлений XX века. Но, обращаясь к философии языка, мы ближе всего подходим к какому-то центральному моменту мысли Хлебникова. «Язык» или «текст» (книга, звук, слово, алфавит, рукопись) у Хлебникова тождествен миру, и природному, и историческому. Это тождество – тема стихотворения «Единая книга». Метафоры и сравнения, построенные на нем, бесчисленны (*Моя так разгадана книга лица; И книгу погоды читал; Весны пословицы и скороговорки По книгам зимним проползли; Ты широко сияешь, книга Свободы или ига, Какой прочесть мне должно жребий На полночь широко небе?; Почерком сосен Была написана книга песка, Книга морского певца; Золотые чернила Пролиты в скатерти луга; На записи голоса На почерке звука жили отшельники и т. п., и т. п.*) и связываются с любыми темами, равно и в прозе: «Здесь же я впервые перелистал страницы книги мертвых, когда видел вереницу родных у садика Ломоносова

<...> Первая заглавная буква новых дней свободы так часто пишется чернилами смерти»¹; «Зеленые сады над развалинами старых храмов, ветки и корни деревьев, впившиеся в белый камень лестницы <...> Не так ли хорошенькую рассеянную головку пишет рука на старой книге в тяжелом переплете?»²; «Были напечатаны издательства леса на книгах черной топи. Не только свои медведи, но даже охотники умеют читать эти частушки в издании топких болот, от первых времен мира»³. Ряд интереснейших реализаций отождествления «быть» или «значить» («писать», «читать», «издавать звук») у Хлебникова так огромен, что не остается сомнения в том, что здесь – основная тема его поэтической мысли. Как показало прекрасное исследование О.А.Хансен-Леве⁴, огромный потенциал парадигмы «мир – текст» связывает пучки хлебниковских образов, таких, как *цветы – чернила – дерево – огонь – город – птица – череп – конь – еда – рот – глаз*, общим знаменателем которых становится языковой знак, действенный и созерцаемый. Это, видимо, не инвариант сюжетов и символов, а подлинный Миф Слова.

И опять приходится напомнить, что Миф Слова (и Миф Книги),⁵ развитый у Хлебникова в несравнимой тотальности и богатстве вариаций, так или иначе тоже принадлежит общему кругу забот не только русского футуризма, но са-

¹ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 547.

² Указ. соч. С. 555.

³ Указ. соч. С. 569.

⁴ Hansen-Löve A.A. *Die Entfaltung des «Welt-Text» – Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs.* – In: Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. Ed. Nils Åke Nilsson. Stockholm, 1985, p. 27–87.

⁵ Историю этого мифа или метафоры в европейской культуре см.: Hans Blumenberg. *Die Lesbarkeit der Welten.* Suhrkamp Verlag, F.a M, 1983.

мых далеких от него школ нашего столетия. Это одна из тех новаций, которые в действительности означают возвращение от позднейшего натурализма к старым традициям: к барокко, которое с родственной модернизму рациональной последовательностью проводило тему панзнаковости мира¹, к средневековой словесности и ее библейскому образу (в особенности, к образам псалмов и пророческих книг) и, в другую сторону, к магическому тождеству имени и вещи в мифических текстах².

В своем служении культу языка Хлебников своеобразен так же, как своеобразен Пушкин в служении общеромантическому культу Святого Искусства: он искренен. Внутриэстетические и почти условные топосы современников

¹ Ср. Дж.Донн: «Весь род человеческий создан одним *Автором* и весь он – один том; когда кто-то из людей умирает, не вырывается *Глава* этой книги, она *переводится* на некий лучший язык; и каждая *Глава* должна быть таким образом переведена; Бог нанимает разных *переводчиков*: иные части переведет старость, иные – болезнь, иные – война, иные – судебные решения; но Господня рука в каждом *переводе*; и Его рука сплетет вновь все наши рассыпанные листы, для того книгохранилища, где каждая *книга* будет раскрыта, и каждая – открыта для других» (Devotions, 17).

² Некоторые из «языковых» или «рукописных» метафор Хлебникова поразительно совпадают с традиционными:

Чернилами хворей буду исправлять черновик,
человеческий листок рукописи...

ср. «Христос есть род книги... Эта книга продиктована в расположении Отца, записана в восприятии Матери... исправлена в Страстях, украшена знаками препинания в восприятии ран... сплетена в Воскресении...» («Repertorium morale»), цит. по Gellrich J.M. *The Idea of the Book in the Middle Ages: Language Theory, Mythology and Fiction*. Cornell University Press, 1985. Или:

Вырубим в звуке окна и двери...
(«И вот зеленое ущелье Зоргамы...»)

и

Он челнок сбивает пеньем
Из кусков большого дуба...
(«Калевала», пер. А.И.Бельского)

стали для обоих поэтов глубоко интимными событиями: не темой сочинения, а темой жизни¹.

Книга Мира Хлебникова, в отличие от средневековой Книги, – текст, создающий сам себя. Это Книга без Автора (хлебниковские «Боги» не более, чем часть ее текста). Ее творцом (или читателем, или корректором, что в мире Хлебникова – одно) становится тот, кто способен читать ее, «зоркий»:

Глазами синими увидел зоркий

Записки стыдесной земли.

(«Весны пословицы и скороговорки»)

Хлебниковский язык – по преимуществу язык императивов (уточнить непосредственное впечатление от избытка этой глагольной формы в его текстах может только подсчет; но речь идет о более широком явлении – о языке как творящей и овладевающей реальностью силе: «Отрежьте грязь призывом: грезь!» – и подобные примеры влияния перестановки букв на историю и природу).

Прочесть или пересоздать Книгу Мира, перевести ее с языка императивов на другой язык императивов – значит, по Хлебникову, уловить все связи и законы мира, и прежде всего, законы времени, которые окончательно уравнивают в его мысли человеческий мир истории и мир природы². Это и значит переступить в будущее. Читая Мировую

¹ Так понимает позицию Пушкина относительно романтической сакрализации искусства Р.-Д.Кайль: Keil R.-D. *Der Fürst und der Sänger: Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puškin*. – Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. Herausg. N.B.Harder & H. Roethe, W. Schmitz Verlag in Giessen, 1978, S. 219–269.

² Примерам отождествления природного с историческим в стихах и прозе Хлебникова несть числа (*Заря ночная, заратустрь! А небо синее, молцартъ! И, сумрак облака, будь Гойя!*). Может быть, самый яркий из них – теория происхождения религиозных конфессий из животных видов:

Книгу, Поэт уничтожает всяческого рода границы (Азии и Европы; Русалки и Богоматери; всех наречий – сливая их в «единый смертный разговор»; всех сословий, всех племен – соединяя их в «созвездье человечье»; человеческого и природного мира; вещей и живых тварей; «я» и народа, «я» и государства, «я» и космоса и т.п., и т.п...). Не перебирая конкретных черт Будущего у Хлебникова, можно назвать его в целом миром Единства (или, на его языке, совпадения с «осью вращения»: «Счастье людей – вторичный звук; оно вьется, обращается около основного звука мирового (...) Здесь основные звуки счастья, его мудрые отцы, дрожащая железная палочка раньше семи голосов. Проще

«Где в лице тигра... мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность Ислама. Где мы начинаем думать, что веры – затихающие струи волн, разбег которых – виды» («Зверинец», Указ. соч. С. 185). Если мы вспомним уподобления «натурального» и «культурного» у других поэтов («Читайте, деревья, стихи Гесиода» или «И птицы Хлебникова пели у воды» Н. Заболоцкого, «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гаме, И Гете, свищущий на вьющейся тропе» О. Мандельштама, «Луг дружил с замашкой Фауста, что ли, Гамлета ли...» Б. Пастернака), то увидим, что там, где они вчитывают в природу антропоморфизм, Хлебников отчетливо натурализует культурное. Человек в его Мифе лишен своих традиционных прерогатив: разумности («Разум Мировой» течет сквозь него так же, как через камни); языка (языком обладает или языком является все сущее); личности (человек может быть переведен у Хлебникова числом или звуком; единство личности не абсолютно, человек состоит из целых «государств», «народов меня», которым следует «дарить свободу»); истории (открытые Хлебниковым законы исторического времени, смены и повторяемости эпох и катастроф говорят о совершенно натуралистическом его видении, о подчинении ее циклическим закономерностям, подобным чередованию приливов и отливов, астрономическим периодам и под.). В этой-то связи, в связи с исчезанием человека в картине мироздания, кажется справедливой проницательная догадка Х.Барана: геометрия Лобачевского «иконически отражает глубинную структуру мифа». Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 567.

говоря, ось вращения»: «Утес из будущего»). И эта задача сверстывания единой Книги¹ напоминает средневековый образ, проходящий как видение перед пилигримом Данте:

Nel suo profondo vidi che s'interna,
Legato con amore in un volume,
Ciò che per l'universo si squaderna...
(*Par. XXXIII, 85–88*)

(Я видел в его – вечно света – глубине сходится воедино, переплетенное любовью в один том, то, что рассыпано на листы во вселенной) –

с той разницей, что в Мифе Хлебникова объединяющая миссия возложена не на Любовь, а на «разум мировой»:

Я верю: разум мировой
Земного много шире мозга
И через невод человека и камней
Единою течет рекой,
Единою проходит Волгой.
(«*Синие оковы*»)

¹ Нужно заметить, что книга и песня, звуковой и письменный языки для Хлебникова совершенно равноправны: ср. «Моя так разгадана книга лица» – и *Но пусть рук поющих речь Слуха рук моих коснется*. Более того, между языковым и неязыковым звуками нет различия: оба суть знаки. Осязаемое и видимое может восприниматься как звучащее – и наоборот; «прочсть» и «слышать» – в равной мере синонимы «понять»: *и стана белый этот снег Не для того ли строго пышен, Чтob человеку человек Был звук миров, был песнью слышен?* Синэстетические ряды Хлебникова, в отличие от сходных попыток его современников (и предшественников: еще Гете сердился на входившую при нем в моду теорию звуко-цветовых соответствий), обоснованы не психологически, не сродством чувственных восприятий, но своей объективной символической сущностью: они означают нечто тождественное. Звук и цвет – два языка среди других, на которые переведено «многопротяженное единство мира». Но самый близкий его перевод, по Хлебникову, выполнен на язык чисел.

«Пророком» этой веры у Хлебникова становится бунтарь (Разин, Пугачев), поскольку главный враг будущего для него – не грех, а рабство, как настойчиво повторяет Хлебников.

Итак, начав речь с господствующей надо всем творчеством Хлебникова идеи – Языка (с «язычества», по его каламбурному самоопределению), мы приходим к Мифу, который эта идея Языка творит – и совпадает с ним, потому что хлебниковский Миф о мире есть, в сущности, Миф о Языке. Так, «Слово о Эль» – слово об одном из «законов физики» хлебниковского мира, об архетипе «облегчения веса», связывающем «лося», «лыжи», «лень», «любовь», «людей» и другие свои конкретные воплощения, чьи имена на русском языке включают букву/звук Л. Единство мира (основная хлебниковская идея, по В.П.Григорьеву и Р.В.Дуганову) – это единство значащего целого, универсум соотнесенных между собой знаков, отсылающих к тому, что Хлебников называет «нечленораздельным единством», «многопротяженным многообразием». Этот язык атомичен, он составлен из дискретных единиц, но – характернейшая черта хлебниковского Мифа – эти единицы не организованы иерархически. Более того, задача поэта – и читателя истории¹ – разрушить все «деления и метки», масштабы значимости, все иерархически организованные единства, «дать свободу» составляющим их частицам, вплоть до «народов себя»; одним

¹ Числовой связью соединяются предельно разномасштабные события в любом ряду исторических закономерностей, учтенных Хлебниковым: *Германская империя... основана через 317х6 после римской империи в 31 году до Р. Христовой Женильба Пушкина была через 317 дней после обручения* (Хлебников В. Указ. соч. С. 79).

словом, уничтожить *вертикаль* смысловой организации, начиная с «верхнего положения» «богов» («неба», «звезд») над людьми и человека – над одушевленной и неодушевленной природой¹. В хлебниковской лингвистике нет принятых иерархий лексических и грамматических значений, корневых морфем и аффиксов: каждое слово в хлебниковской «замедленной съемке» предстает как многокорневое образование, сцепление семантически равных частиц. Суффикс, например, обладает полнотой корневой семантики: «*времышы*» – «растения времени», по аналогии со своей моделью «*камышы*», осмысленной как «кам-ышы» – «растения камня», что следует из зеркальной образности стихотворения:

Времышы-камышы
На озера береге,
Где каменья временем,
Где время камнем...

тогда как «*времири*» (модель: «*снегири*») – «птицы времени»:

пролетели, улетели
стая легких времирей...

Значения «растения» и «птицы» присоединены к одному корню «врем-» суффиксами – и слово, таким образом, осмысливается как композита.

Когда же масштаб корня у Хлебникова равен звуку («звездный язык»), «суммирование слова» из равных слагаемых еще более откровенно. Хлебниковская наука языка не признает иерархии, поуровневого расположения

¹ Нужно подчеркнуть, что это именно отмена вертикали, а не ее инверсия, обыкновенная для Маяковского (*звездь у меня в сапоге Кошмарней, чем фантазия у Гете*) и других футуристов.

языковой материи относительно ее семантической функции: «Древо ограды дает плоды и само» («Курган Святогора»). В результате выравнивания уровней слово оказывается весьма эфемерным единством, мнимой единицей, раскатывающейся, как ртуть, на свои составные, «звука атомы».

Так, в упомянутом «Слове о Эль» мы видим, как имена, включающие Эль, оказываются сужениями и иллюстрациями его смысла: семантический масштаб звука/ буквы и слова обратен¹. И таким же неинтегрированным, готовым рассыпаться единством предстает у Хлебникова всякая сложная вещь в мире. Исчезновение категориальных представлений совершенно предсказуемо в картине такого архаического атомизма. Перечисление тех антиномий, которые сняты в Мифе Хлебникова, предложенное Р.В.Дугановым², справедливо, но недостаточно. Основные категории, которые здесь действуют, это: множественное – единое, частичное – целое, расчлененное – нерасчлененное и т. п. Именно поэтому вызывает возражение та схема хлебниковского Мифа, которую строит Х.Баран³.

¹ В связи с таким характером языковой единицы понятно, в частности, почему у Хлебникова невозможна «колеблющаяся семантика» слова, его контекстуальное преобразование. «Самоценное слово» Хлебникова часто вовсе не значит «слова, свободного от практической нагрузки», но оно всегда значит «слово, сохраняющее независимость от любого контекста».

² «В нем (мире поэта) нет ничего внешнего, что не было бы в то же самое время внутренним, нет ничего объективного, что не было бы субъективным, ничего материального, что не было бы идеальным. И наоборот. Здесь все есть все, все субъективно-объективно, лично-внелично и т. д., короче говоря, все есть Единое» // Дуганов Р.В. Проблемы эпического в эстетике и поэтике Хлебникова. – Изв. АН СССР, ОЛЯ, т. 35, № 5. М., 1976. С. 432.

³ Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 556.

Дуализм и его медиация, положенные в основу этой схемы, относятся скорее к конкретным сюжетам и темам хлебниковских сочинений (таким, как антитезы славянства – запада, прошлого – современности и под.), чем к глубинной структуре его мышления. Глубинная структура – если она действительно глубинная – должна манифестироваться на всех уровнях – и несомненно, в поэтике, в самом *строе* художественной ткани. Дуальный миф естественно выражается в трагическом и трагедии (пример чему – ранний Маяковский); эпичная, протекающая поверх своих фабул и тем поэзия Хлебникова имеет к трагическому очень отдаленное отношение.

Поскольку мифотворчество Хлебникова интересует нас здесь только как конструктивный фактор его художественного метода, мы оставляем в стороне те конкретные «мифические» темы, сюжеты, идеи, которые не находят в его методе пластических параллелей¹.

И в теме «мифотворчества» требуются некоторые уточнения собственно хлебниковского контура. Сама по себе «мифологичность», обращение к мифопоэтическим структурам – такое же общее свойство новейшего искусства, как и обсуждавшиеся выше «непонятность» и языковой эксперимент; между этими тремя элементами есть взаимная обусловленность². Исследовательская литерату-

¹ Именно они часто разлучают Хлебникова с читателями. Пафос научного познания как духовного дела (в свою очередь, не различающий умозрительной теории с техникой и технологией), идеи рукотворного изменения мира и многое другое – это то, что выражает в Хлебникове не «поэта будущего», но мыслителя очень конкретного прошлого.

² Так, уже приведенные слова П.Валерии о «существующем только в функции слова» относятся равно и к поэзии, и к мифам.

ра о «новом мифологизме» огромна, и не стоит уточнять, что она не сводится к сознательному использованию мифологического материала или вторичной литературы о мифе¹. Мифопоэтические образы и структуры являются спонтанно, стоит обратиться к дологическим глубинам языковых значений и к «измененным» или «расширенным» состояниям сознания. В поэтическом мире любого из так называемых «сложных» поэтов обнаружатся следы и фрагменты какого-то лично пережитого «мифа» (как, например, мифологемы «пчел», «ласточки», «ночного солнца» у О.Мандельштама), часто совпадающие с «объективными» архаическими метафорами. Но среди всех поэтических мифологий мифотворчество Хлебникова – совершенно особое явление. Это не эстетически преобразованные тени, эхо мифов и архетипов, не «алогичная логика мифа», принятая наряду с логикой понятийного мышления – и действующая там, где их предметы не соприкасаются. В созданиях Хлебникова мифотворчество разворачивается во всей своей архаичной силе и тотальности как единственно возможное осмысление мира, как логический (т. е. алогичный с точки зрения бытовой и понятийной логики) и эстетический (т. е. внеэстетичный с точки зрения классической эстетики) метод. Дело не в том, что в каких-то образах Хлебникова (дерево, вода, глаза и др.) просвечивает их мифическая семантика; с этим мы можем встретиться и у другого поэта. Дело в том, что здесь мифологическое сознание проявляет такие свои свойства, к которым «эстетическая мифология» XX века вовсе не хотела бы вернуться. Характеризуя мифотворческий метод

¹ Можно вспомнить, что Вяч.Иванов, которому в этом отношении противопоставлен у Х.Барана Хлебников, призывая искусство к творению нового мифа, образец такового видел не в ученой поэзии, а в А.Блоке.

Хлебникова, Х.Баран привлекает идеи К.Леви-Строса о *бриколаже* (архаическом способе решения проблемы путем подбора первых попавших под руку средств) и Ф.Боаса о *комбинации* как характернейшем принципе создания текстов из гетерогенных элементов в мифе. Х.Баран полагает, что мысль Боаса о мифологических мирах, которые строятся лишь затем, чтобы быть разрушенными, о построении новых мифологических миров из обломков старых, могут быть лучшим эпиграфом к обсуждению своеобразия Хлебникова. Можно добавить, что к поэтической логике Хлебникова замечательно приложима и та реконструкция «натурального» мифа, какую предлагает О.М.Фрейденберг¹.

¹ Ср., например, общую картину «дорелигиозного» сознания («Миф и литература древности» М., 1978), где конкретные образы существуют как метафоры «единого» и, как его метафоры, семантически тождественны между собой; об образе этого «единого» («миф строит природу и человека в виде нерасчлененного целого где-то на горизонте неба – земли с сильной окраской того, что мы называем хтонизмом», С. 30); о вещах, которые первобытное сознание делает «стихий, зверем, героем» (С. 65); о том, что сюжет всех мифов, «героичных по форме, один – космогонезхатологический» (С. 62). Совершенно в традиции архаичного мышления у Хлебникова не символический, но подлинно мифологический статус приобретает конкретика: исторические лица (Разин, Ломоносов), научные теории (геометрия Лобачевского), географические места (Волга), технические изобретения (Всемирное Радио), персонажи славянской демонологии (Русалка) – все это переходит в разряд космических «сил». Хлебниковское разрушение иерархии, о которой шла речь выше, есть разрушение именно той иерархии, которая была выстроена в ходе преодоления мифологического сознания. Что же до снятия антиномий типа субъект – объект, внутреннее – внешнее, которые отмечает у Хлебникова Р.В.Дуганов, то они могут производиться в рамках этих иерархий: так, все они преодолеваются – и это программная установка – в поэтической мысли Рильке, метод которого никак нельзя назвать мифотворческим. Когда Рильке пишет о мнимости некоторых фундаментальных разделений, таких, как жизнь и смерть («Дуинские Элегии», 1: *Впрочем, живущие все делают ту же ошибку, слишком себя отличая. Ангелы, говорят, часто не знают, среди они живых или мертвых. Вечный по-*

Мифотворчество как метод и есть, по Х.Барану, ответ на «самый широкий, покрывающий разные жанры и периоды вопрос: что в поэтическом видении Хлебникова побуждает его в одних случаях создавать фрагменты высочайшей описательной (повествовательной) точности и в других – ведет к искажениям и небрежностям, затемняющим смысл этих отрезков текста?»¹.

Контраст, касающийся «точности» и «смысла», не менее резок и в области красоты или качества формы: за строками и строфами эпиграфической неоспоримости («Русь, ты вся поцелуй на морозе!») следуют фразы, которые отчаянным усилием, «подгоняя ответ под рифму», выполняют условия версификации («Синеют вместе тот и та»); за пиками «самоценного слова» – пассажи, где словам отведена роль куда более служебная, чем в традиционной поэзии (где, как известно, выбор окончательного варианта чаще, чем смыслом, определяется фонетикой, ритмом, композиционным положением слова). Мифологический метод Хлебникова как преимущественно, почти исключительно содержательный поиск² заставляет осторожнее об-

ток сквозь обе области несет с собой все возрасты, и они отдаются эхом в обеих», перевод мой – О.С.), когда он создает образ будущего, в котором «все станет здешним», реальность его высказываний располагается там, где они не могут быть ни подтверждены, ни опровергнуты никаким опытом, кроме внутреннего.

¹ Ср.: Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М.: Языки русской культуры, 2000. С. 554. Этот вопрос не ставился исследователями Хлебникова, видимо, в силу его подозрительно обывательского характера – а также в силу того, что он принадлежит противникам Хлебникова.

² Очень трудно выразить суть различия между смысловой задачей Хлебникова и смысловыми же направлениями, к которым относил себя и О.Мандельштам и Б.Пастернак. Она, вероятно, в том, какой смысл в каждом случае считается предметом искусства.

ращаться с такими традиционными понятиями поэтики, как «стиль», «жанр», «композиция», когда они прилагаются к его текстам, сама «текстуальность» которых (в традиционном представлении текста) весьма относительна. Хлебников отказывается следовать первому требованию эстетического творчества – овеществлению этого процесса, направленного, как к своей цели, к завершенной и замкнутой «вещи». Он даже не отказывается: отказ – в виде поисков «открытой формы», создания «фрагментов» или текстов с утратами, веера вариантов взамен окончательного текста или каких-то других, внешне деструктивных, но по сути композиционных приемов, – остается движением *внутри* традиции, внутри ее элементарного условия так или иначе организовать замкнутое эстетическое целое. Простейшим доказательством этому служит публикация открытых, фрагментарных и т. п., вплоть до нулевых¹, текстов в утвержденной автором редакции. Хлебников же не то чтобы противостоит этому общему или более частным (жанровым, стилистическим и т. п.) требованиям: он как бы не знает, что значит их исполнять.

Композиция (а точнее сказать, состав и последовательность) текстов Хлебникова провоцировала разные попытки найти ключ к их общему построению. Поскольку характер связности этих текстов слишком явно отличался от знакомого по литературе, поиски особого композиционного принципа, действующего в них, вели к иным родам

¹ «Нулевые» произведения, как пустая страница поэмы Василиска Гнедова, или пустое время музыкального исполнения (4 минуты 33 секунды тишины Дж. Кейджа для фортепиано), или пустые холсты, взятые в раму, не только не отменяют закона замкнутой цельности произведения, но акцентируют его, делая своим единственным содержанием.

искусства. Для немотивированной смены точки зрения у Хлебникова¹ предлагались аналогии с живописной композицией аналитического кубизма² и с музыкальной полифонической композицией³. Но интерпретации такого рода переводят поэтику Хлебникова на язык «школ», сознательно проведенных приемов, минус-приемов и запретов, тогда как сама история его текстов полностью исключает возможность того, что какая-то композиционная задача была последовательно и окончательно проведена. Результаты могут внешне совпадать с кубистическими или полифоническими принципами, но функционально они иной эстетической природы. Описывая их как «сдвиги», «монтаж» и т. п., мы совершаем ту же методологическую ошибку, что и, если говоря о работе с символическим цветом в иконе, употребим термины «локальных», «контрастных» и т. п. цветов. «Разгадке» композиционного строя в каком-то из сочинений Хлебникова всегда грозит опасность быть опровергнутой следующей публикацией текста – как это случилось с исследованием Б.А.Ларина об одной строфе стихотворения «Немь лукает луком немным», опубликованной как отдельный текст⁴. И это не проблема неудовлетворительной практики публикации Хлебникова, но его общего метода, в согласии с которым

¹ Успенский Б.А. К поэтике Хлебникова: проблемы композиции // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

² Григар М. Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда. // Structure of Texts and Semiotics of Culture. Ed. J. van der Eng & M. Grygar, The Hague-Paris, 1973, p. 59–101.

³ Интересное распределение повествования поэм Хлебникова между несколькими «голосами» предпринято в исследовании музыковеда Л. Гервер «Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова» // Советская музыка, 1987, № 9.

⁴ Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974. С. 88–92.

ни состав, ни последовательность, ни принадлежность отдельных фрагментов этому или другому целому или их изолированное бытование не являются окончательно и однозначно решенными. Статус текста (и, собственно, связность текста) у Хлебникова типологически близки не авторской литературной традиции, но фольклору и средневековой словесности.

Так же, как отношение к композиции, вне­традиционная работа Хлебникова со стилем. Широ­чайший репертуар стилей, которые он имитирует то с поразительной точностью, то с такой же поразительной небрежностью (см. хотя бы псевдоархаическую форму «дорози» – «Синеют ночные дорози»), осмыс­ляется им как единый словарь, как ряд равноправных синонимов, выбор из которых производится по смысловому (внутренняя этимология) или звуковому, а не стилистическому и историческому принципу. Неверно было бы назвать такой подход полистилистикой (что предполагает функциональное использование стиля): это в­нес­тиль­ность. Она действует у Хлебникова равно и в области языковых стилей, и в области художественных манер. Так, в прологе поэмы «Поэт» («Весен­ние святки»):

Как осень изменяет сад,
Дает багрец, цвет синей меди.

явная аллюзия на Блока («Как океан меняет цвет», первая строка цикла «Кармен») не несет никакого (в том числе, пародийного) отношения к цитируемой поэтике; она совершенно нейтральна. Следующая строка, еще более неожиданная пол­у­цитата:

Бежит туда быстрее лани.

не имеет в виду ни «Гаруна» (неизбежно вызванного цитатой), ни вообще поэтики лирического эпоса XIX века. Инверсии в ямбе, отсылающие к старине русского стиха:

Корзину держит овощей

или:

Стволы украшены березы

(при том, что в версификации Хлебникова совершенно законны были бы неинверсированные стихи: «Украшены стволы березы»), целиком анахроничные строфы:

Бела, белее изваянья,
Струя молитвенный покой,
Она, божественной рукой,
Идет, приемля подаянье –

и многие другие синтаксические и фонетические черты пушкинской и допушкинской поэзии (что отчасти мотивировано днем создания «Поэта» – 19 октября) не поставлены ни в ироническое, ни в какое иное отношение с другими элементами этой поэмы: ни с образностью авангардистского характера:

Близорукие очки текут копотью по лицам,
По кудрявых влас столицам. –

ни с «детскими» провалами в лексике:

Восклицали: Дева – Цаца!

или:

И раки кушают меня, клешнею черной обнимая? –

ни, наконец, с общей идеей миссии поэта – соединяющего сестринством «двух изгнанниц», Богородицу и Русалку (впрочем, истолкованных как «невеста звезд и вод невеста»). Есть много возможностей отыскать связность в этой

поэме, как и в других текстах Хлебникова, доказать композиционную необходимость каждой детали – но, скорее всего, такие интерпретации окажутся не реконструкцией авторского замысла, а конструированием, вторичным упорядочиванием импровизационного потока Хлебникова.

Если в комбинирующей «бриколажной» композиции целого, в его неутвержденной текстуальности ближайшие аналоги Хлебникову за пределами авторской традиции – фольклор и средневековая словесность, то его обращение со стилями и жанрами напоминает детское творчество и *Naivkunst*. Поэзия «культурной традиции», обращаясь к мифологии, преобразует ее материал по внеположным ей эстетическим законам: Хлебников, обращаясь к эстетической градации, преобразует ее материал по законам мифотворческого сознания.

Итак, эстетическим следствием мифотворческого метода Хлебникова стала: его внеположность огромной традиции – не частной традиции академической или натуралистической школ, которую низвергали авангардные течения, а всему послеренессансному искусству с его задачами овеществления творчества в законченных произведениях, с законом «органического единства» вещи (как назвал этот композиционный принцип Гете), не отмененным, а обостренным до идеи «кристаллического единства» в последующем движении искусства, с его представлением стиля как системы запретов и, в связи с этим, с соединением «критического» и «творческого» лиц в каждом профессиональном художнике. В этом смысле эстетики как конструктивного фактора творчества не отменило и не может отменить ни одно из авангардистских

и реформаторских движений, предлагающих вместо одной системы запретов – другие, не менее жесткие (ибо «эстетика избегания традиционных средств»¹, анти-прекрасное на месте прекрасного, анти-композиция на месте композиции и другие виды внутритрадиционной антитрадиционности не менее властно распоряжаются индивидуальной волей художника, чем правила Буало). Вещь – хотя бы в форме анти-вещи – причем вещь, предназначенная к публичному восприятию уже в своем замысле, остается в центре творческого процесса.

Можно увидеть трагическую иронию в том, что поэт Мирowego Единства, всеобщих связей, единой Книги не создает цельных вещей. Но, вспомнив свойства его Мифа всеобщности – отсутствие иерархий, атомарное рассыпание слова и вещи, смещение масштабов, в результате которого часть преобладает над целым, – мы увидим, что поэтика Хлебникова не противоречит, но прямо отвечает содержательному уровню его Мифа.

И наконец, последний – и, вероятно, определяющий все остальные – контур Хлебникова. У замкнутой и космично устроенной вещи эстетической традиции есть коррелят другого уровня: замкнутость и отграниченность эстетического опыта в существовании художника (повторенные в его зрителе). Единство художественной вещи имеет своим спутником раздвоение личности на эстетическую (творческую) и другую – раздвоение, описанное известными стихами:

Пока не требует поэта...

¹ Формула А. Шенберга. Цит. по: Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С. 39.

Внетворческая личность может быть не обязательно «ничтожной» в сравнении с творческой: вполне вероятно, во времена модернизма она будет даже более нравственной¹. Но главное, автор оказывается носителем двух истин: правды поэтической (или «внутренней», или «ментальной») и правды, практикуемой им в «действительности». До некоторого времени всякая очная ставка двух этих реальностей выглядела варварством, и эксцессы в виде подражания жизни искусству (как самоубийства читателей «Вертера») или суда жизни над искусством (как процессы над «Цветами зла») не меняли автономного положения искусства в сознании просвещенного человека. Он должен был уметь понять эстетический смысл в его собственном ряду, и сама замкнутость поэтической правды была ее оправданием перед лицом бытовой правды или религиозной истины. Освобождение от прямолинейно понятой ответственности за свои слова компенсировалась повышенной ответственностью художника перед собственным произведением: стремлением к возможному совершенству, а значит, целокупности его – что и составляло практическую этику автора.

Однако эти непросто усваиваемые и легко утрачиваемые человеком культуры условия отношения к эстетическому смыслу (балансирование на грани «верю» и «не верю») с какого-то времени начинают ощущаться как обременительные и несправедливые, и островное положение эстетического смысла и эстетического чувства в человеческом существовании ставится под подозрение. Кризис автономности искусства выливался в самые разные формы: и в

¹ Можно надеяться, что вне процесса сочинения поэт не так уж любит «смотреть, как умирают дети» или шантажировать собеседника доносом: «А ваши кто родители? Чем вы занимались до семнадцатого года?»

романтическое жизнестроительство, и, с другой стороны, в эстетизацию философии и религии; и в пародирующие и нигилистические по отношению к собственной автономии художественные течения, и в попытки сделать искусство «больше чем искусством» (инонаучным познанием или молитвой), и наконец, в принятие и подтверждение собственных рамок (которое выразилось в строительстве нового художественного языка, более независимого от обыденного, и в поэтической мифологии, и в сужении репертуара тем – во всем, о чем шла речь выше). И только в эпоху больной совести эстетической традиции оказалось возможным явление такого автора, как Хлебников, – внеположного этой традиции и выразившего ее внутренние интенции. В биографической реальности Хлебникова нет раздвоения пушкинского Поэта, нет границ между «профаническим» и «творческим» человеком, «вдохновенным» и «невдохновенным» состояниями. В этом, вероятно, и лежит причина разрушения «органической цельности» произведения.

Если от свойств хлебниковской поэзии, которые с точки зрения традиционной эстетики оцениваются как «слабости» и «неудачи», мы обратимся к тем, которые представляются «удачами» и «находками» самого высокого полета, мы увидим, что и в этом Хлебников внеположен традиции. Красота его образов, сравнений и даже фонетики производна от реальности тех связей, которые он устанавливает или читает в мире и переживает не как относительную частичную, эстетическую – но как абсолютную и единственную достоверность.

Сравнив «письменные» образы «Грифельной оды» Мандельштама, например:

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

с хлебниковскими:

На записи голоса.
На почерке звука жили пустытники...
(«Шествие осеней Пятигорска»)

мы понимаем, что в первом случае нам сообщают «фигуру», иносказание, поэтическую правду (характерно в той же оде: *Двурушник я, с двойной душой*); во втором же – сопоставление скал с фонограммой – не троп, а прямая речь: то полное отождествление, которое присуще мифологической метафоре. Сила и красота хлебниковских образов – отрицательная сила: она уничтожает вещественный мир, открывая в нем мир знаков. Там, где эстетическая традиция строит стены домов и храмов, Хлебников строит окна и пробоины.

У Хлебникова не было последователей. Несмотря на свое огромное подспудное влияние на русскую поэзию, он оказался внеположным не только предшествующей и современной себе, но и последующей традиции. Его находки, усвоенные, продолженные, вызвавшие самостоятельные процессы в творчестве других поэтов (раннего Заболоцкого, обериутов, позднего Мандельштама, А. Тарковского и многих других), вернулись в ту область цельных вещей и эстетического творчества, из которой сам Хлебников вышел.

1985–1988

Шкатулка с зеркалом.
Об одном глубинном мотиве
Анны Ахматовой

Глубинным мотивом (иначе: инвариантом) в этой работе называется определенная константа творческого мира поэта, некоторый смысло- и формообразующий элемент, на котором держится своеобразие и цельность этого мира. Такой мотив располагается глубже текстов, «под» высказанными словами или «прежде» них, ближе к сердцевине того, что можно назвать сообщением поэта. Глубинным он называется потому, что на поверхности, в словесном выражении нигде прямо не появляется. Инвариантом – потому, что выражен в многочисленных вариантах, составляя то, что в них обще. Если обнаруженная нами константа – в самом деле глубинный мотив и инвариант, она должна обнаруживаться и в «содержательном» плане поэтических текстов (в особенностях сюжетов, ситуаций, образов, тропов), и в самой внешней их форме (синтаксической, ритмической, звуковой). Так, читатель без особых проверок согласится, что один из инвариантов пастернаковского мира – «пересечение границы», «поверх барьеров» – пронизывает всю ткань его стихов, и словарь их, и синтаксис, и метафорику, и ритм. Сама идея инвариантов и ее разработка принадлежат А.К.Жолковскому; блестящие образцы ее применения к разным поэтическим системам (Пушкина, Пастернака)

он предложил в ряде исследований по порождающей поэтике, написанных совместно с Ю.К.Щегловым.

Участвуя в домашнем семинаре по поэтике, который регулярно собирался в московской квартире А.К.Жолковского в конце 70-х – начале 80-х годов (его постоянными участниками были М.А.Гаспаров, И.М.Семенко, Е.М.Мелетинский, Ю.М.Фрейдин, Ю.И.Левин, Н.В.Брагинская; захаживали туда Б.А.Успенский, Ю.М.Лотман, А.Я.Гинзбург и другие), я и задумала эту работу. Мне представлялось, что обнаружить глубинные мотивы в «ясной» поэзии труднее, чем в поэзии «темной», из которой ход в глубину гораздо ближе. Так я решила посмотреть, как обстоит дело с глубинными мотивами у Анны Ахматовой.

* * *

То, что принято называть *поэтическим миром* и что в некотором роде само идет в руки искушенному читателю «сложной», «темной», «герметичной» лирики (поскольку такая лирика ни на что другое, в сущности, не отвлекается), весьма сложно обнаружить в лирике Ахматовой. Поэтический мир – круг лирических констант, лежащий глубже всех конкретных текстов и задающий выбор их тем, композиционных решений и т. п., *natura naturans* поэта – скрыт именно за «простотой» Ахматовой, за тем, что в ней связывается с «прозаической родословной»¹. Здесь

¹ Сама мысль О.Мандельштама о «прозаической родословной» Ахматовой спровоцирована контрастным фоном: символистским и постсимволистским разрывом с классической прозой – с сюжетностью, повествовательностью, психологичностью, с прозаическим словом, предметным и логичным. Свойства стихотворного языка, каким он получается в описании Ю.Н.Тынянова, только после этого разрыва и стали видны невооруженным взглядом или, вернее, на них и стал направлен взгляд. Но

преобладают события, и события в самом традиционном, самом простодушном смысле: роковая встреча, измена, смерть... Природа или культура (*в Эрмитажных залах, Где со мною мой друг бродил*) существуют только вокруг людей, живущих жизнью «героев», и относятся к ним как разнообразным зеркалам. Глубинные мотивы, принадлежащие поэтическому миру, не только сложно извлечь, вероятно, они не могут иметь здесь такого решающего значения, как, например, описанный А.К.Жолковским инвариант «великолепия» для лирики Б.Пастернака¹. Отвлечение от явно выраженного («роман в стихах») и явно утаенного (затекстовый автобиографический контекст; подтекст, выстроенный цитатами и реминисценциями) в стихах Ахматовой, конечно, обедняет портрет этой лирики, больше, чем какой-нибудь другой. Однако моя тема – только один, не связанный прямо с прозаическим «содержанием» глубокий мотив в его разнообразных воплощениях. В отношении к нему Ахматова удивительно постоянна. Им насыщена и «Поэма без героя», обычно противопоставляемая лирике. Назовем его «ОДНО В ДРУГОМ».

1. СКВОЗНОЕ ПРОВЕДЕНИЕ МОТИВА И ЕГО ОСОБЕННОСТИ

Зрительным представлением этого мотива могла бы быть «матрешка», вложенные друг в друга объемы. Не соположенность вещей, а их внутрисложенность и ее возможные

ведь разрыв с прозой никогда не был так резок – иначе пришлось бы искать родословную любовной лирики Баратынского и Лермонтова в еще не существующей психологической прозе.

¹ «Глубинный мотив» близок понятию «инварианта», введенному А.К.Жолковским и Ю.К.Щеголовым в цикле исследований: «Тема – приемы выразительности – текст».

последствия – лирическая тема Ахматовой. Глубинный мотив внутрисположности проводится на всех уровнях ее поэтики и, как часто бывает, ярче всего откликается на самых поверхностных.

НА УРОВНЕ СТИХОТВОРНОГО ЯЗЫКА: необычайное множество конструкций с предлогом «в», которые можно было бы принять за обычный поэтизм, если бы не их интенсивность и пространственная осмысленность: *И душная во мне тоска; в тебе такая мука; Лежит во мне одно воспоминанье; во мне еще жива Страстная страшная неделя; Во мне печаль, которой царь Давид По-царски одарил тысячулетья; Иль тайна тайн во мне опять* и т. п.¹ Первое стихотворение первой книги Ахматовой – из таких, отвечающих на вопрос «в чем?» определений (любовь – *в молитве тоскующей скрипки, в еще незнакомой улыбке, змейкой, голубком*). Характерная странность ахматовского мира – определение предмета через его место.

НА ПРЕДМЕТНОМ УРОВНЕ – всяческие ларцы, ящики, укладки, шкатулки, котомки – разного рода вместилища, переполняющие мир Ахматовой.

НА УРОВНЕ СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОМ: *Со дня Купальницы-Аграфены Малиновый платок хранит. Молчит, а ликует, как царь Давид. В морозной келье белы стены, И с ним никто не говорит. Приду и стану на порог, Скажу: «Отдай мне мой платок!»* (75)². До последнего двустипхия – это образ замкнутого хранилища, тайника (красное хранится в белом, горячее и летнее – в холодном, страсть – в молчании). Финальный композиционный жест открыва-

¹ Конструкцию с предлогом «в» как особенность ахматовского стиля описал В.В.Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой. – В кн.: Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

² Ссылки по изд.: Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976.

ет ларец этого стихотворения, наружу выхвачен малиновый платок и все, что пряталось. Противоположный композиционный жест – финал стихотворения «Я с тобой не стану пить вино» (75): вместе с опущенными глазами все захлопывается внутри. Композиционные решения, совпадающие с одним из вариантов нашего глубинного мотива, особенно ярки в первых книгах Ахматовой. С новой сложностью смысловая композиция – метафора мотива возникает в «Поэме без героя».

Наконец, на «ИДЕОЛОГИЧЕСКОМ» УРОВНЕ: *Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошлое тлеет* (358) – и общая картина времени у Ахматовой (см. ниже; мы пока приводим только очевидные, не требующие особого разбора примеры).

Внутриположность, изображаемая Ахматовой, необычна. Три ее свойства кажутся самыми интересными:

1. Часто, но не обязательно внутриположны контрастные вещи. Но, вопреки ожиданию, внутреннее не относится к внешнему, как «реальное» к «мнимому», «суть» к «видимости»: *Как белый камень в глубине колодца, Лежит во мне одно воспоминанье* (124) – и внутреннее, и внешнее, и «я», и «колодец», и «камень», и «воспоминание» одинаково реальны и равноценны. В таком мире нет необходимости устранять внешнее, срывать его, как личину, за которой скрывается лик. Свойство вещественности или невещественности также не имеет значения в этом контрасте: материальное и невещественное легко приравниваются друг к другу уподобляются: *Царскосельскую одурь Прячу в ящик пустой, В роковую шкатулку, В кипарисный ларец* (262) – если вещественность этого ящика-шкатулки-ларца мнимая, ибо он на ходу превращается в книгу И. Анненско-

го, то настолько же мнима невещественность «одури» (ср. совершенно дематериализованный ларец у Блока: *Только первая снится любовь, Как бесценный ларец, перевязана Накрест лентой, алой, как кровь*). Если и можно назвать какой-нибудь признак ахматовского противопоставления внешнего и внутреннего – это психологический контраст, страсть внутри бесстрастия (или наоборот), особенно ясный в конкретных воплощениях мотива: «красное в белом и белое в красном» (см. ниже), в сюжете – условно – «дурной монах» или «блаженная блудница».

2. Внутриположные вещи могут существовать раздельно – это относится и к таким «вещам», как сердце: *вынь из груди мое сердце и брось* (287), *сердце скрыла, Словно бросила в Неву* (187). Они самостоятельны, разделены твердой границей и не вступают ни в какое взаимодействие. Почти пушкинский образ: *И малиновые костры, Словно розы, в снегу растут*, даже усугубленный: ведь здесь в опасности не только роза, но и снег – но вся сладострастная острота пушкинского образа исчезла. По ахматовской физике все остается собой в любом месте – и лед в зное: *Во мне – как льдинка в пенистом вине... Не растопил ее великий зной* (114).

3. Внутренность или внешность внутриположных вещей не постоянна. Они могут меняться пространственной ролью: воспоминанье может лежать внутри, его достают, прячут, вынимают. Но в него можно войти, как в дом, в подвал. На перемене пространственных функций «мы – она» построено смысловое развитие стихотворения «Родная земля»: *В заветных ладанках не носим на груди... Но ложимся в нее и становимся ею* (263). Другое стихотворение представляет все наоборот: *И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою Очертанья живые моих царскосельских садов* (254). Такая перемена местами – один из отзвуков «зеркальной

темы» Ахматовой: *Не я к нему – а он ко мне... Не он ко мне – а я к нему* (235). Зеркальная перемена местами внутреннего и внешнего разыгрывается в «Поэме без героя»: маски гостей – это, собственно, вывернутая наружу их внутренняя сущность. Не-герой, пришедший без маски, тем самым, оказывается лишенным сути. Так же значительна и множественность масок героини.

2. ВАРИАНТЫ МОТИВА

С мотивом «одно в другом» у Ахматовой обычно связана какая-нибудь сюжетная ситуация. Можно выделить три таких ситуации:

I. Статическое положение одного в другом;

II. Положение, несущее в себе потенциальное нарушение статики;

III. Динамическая ситуация: установление или нарушение внутрисложности. (Нужно отметить своеобразие динамики Ахматовой: это мгновенное, результативное действие. Оно может быть многократно – *сколько раз* – но не постепенно: это, собственно, не движение, а перемена поз. Этих перемен поз больше, чем названо: *Если ты к ногам моим положен, Ласковый, лежи* (64) – императив изображает и запрещенную попытку встать.)

Каждая из этих ситуаций представлена рядом вариантов.

Первая ситуация:

а) Одно в другом устойчиво, законно (важная для Ахматовой характеристика) и должно быть сохранено: *В каждом древе распятый Господь, В каждом колосе тело Христово* (226), *Но живы навсегда В сокровищнице памяти народной Войной испеленные года* (232), *И комната, где окна слишком узки, Хранит любовь* (43), *Ведь капелька новгородской*

крови Во мне, как льдинка в пенистом вине (114), Лишь голос твой поет в моих стихах, В твоих стихах мое дыхание веет (61), Отраженье мое в каналах, Звук шагов в Эрмитажных залах (376). С таким поворотом мотива связана содержательная тема: пронести, сохранить, остаться дома.

б) Одно в другом незаконно, страшно, но не может быть изменено: *А во флигеле покойник... Как тому назад три года (110), Навсегда забиты окошки (57), Или забиты, забиты, за... (303), (прошлое): Что там? окровавленные плиты Или замурованная дверь (258).* Такую же невозможность изменить страшную внутрисложность изображает отказ в ответ на соблазн: *Из сердца выну темный стыд (148).* Это одна из возможностей переживания судьбы, рока у Ахматовой. Но чаще рок выражает другая ситуация (см. ниже).

в) Внутрисложность никак не оценивается: так есть. Прямее всего этот мотив выражен в латинском эпиграфе: *Deus conservat omnia*, дающем ключ к «Поэме без героя». *Как белый камень в глубине колодца, Лежит во мне одно воспоминанье (125), Во мне еще, как песня или горе, Последняя зима перед войной (107) и т. п.*

Вторая ситуация: неустойчивое положение одного внутри другого, грозящее переменой. Что-то прячется, прячет, таится, сквозит, зреет в другом: *А в недрах тайно зреет семя Грядущего (332), Как в прошедшем грядущее зреет, Так в грядущем прошлое тлеет (358), А будущее в комнате соседней Еще топталось, как толпа статистов (426)* – вспомним соседнюю комнату «Поэмы», где так же топчется прошлое. Как уже видно, таким тревожным внутрисложением связаны у Ахматовой времена: настоящее – прошедшее – будущее. Настоящее – не точка в линейном развитии, а вместилище и того, что прошло (на самом деле,

спряталось), и того, что идет (на самом деле, таится). Память и предвиденье – характернейшие свойства ахматовской героини – немыслимы без опоры на такую картину времени, «кашеева яйца».

Еще примеры уже существующего, но еще не вырвавшегося (или не ворвавшегося) будущего: *Шепоточек слышу в плюще. Кто-то маленький жить собрался* (354), *Кто воет за стеной, как зверь, Кто прячется в саду?* (313), *Победа у наших стоит дверей* (215) – и прошлого: *Мы создаем, что не могли б вместить То прошлое в границы нашей жизни* (332). Такой поворот общего глубинного мотива часто выражается в сюжетах «неволи», «плена», «заложничества»: *Ты знаешь, я томлюсь в неволе* (69), *Сердце темное измаялось В нежиллом дому твоём* (53), *Как хорошо в моем затворе тесном* (104), *Неузнанных и пленных голосов* (201), *Из-под каких развалин говорю* (301), *тебя оставил За себя наложницей в неволе* (150), *Забыл меня на дне* (265).

С этим сюжетом связан ахматовский символ птицы (друга, сердца, песни) в клетке – которую можно выпустить на волю, которая может улететь: *Та комната, похожая на клетку... Где он, как чиж* (325), *Певчих птиц не сажала в клетку* (365), *В старых часах притаилась кукушка, Выглядит скоро* (273). Часы с кукушкой и музыкальный ящик (*Выпадало за словом слово, Музыкальный ящик гремел*) (371) – представляют механическое нарушение нахождения внутри, статичную динамику. Между прочим, механическая кукушка всегда тянет за собой тему леса – и лес, тем самым, уподобляется ограниченному вместилищу вроде часов: *Я живу, как кукушка в часах, Не завидую птицам в лесах* (48), *Пусть навек остановится время На тобою данных часах... И кукушка не закукует в опаленных наших лесах* (376).

С этой, второй ситуацией связана характерная ахматовская тема метаморфозы или нахождения в чужом облике: *боги превращали Людей в предметы, не убив сознания. Здесь многое должно сказать не убив сознания* (125). Метаморфоза Ахматовой – как бы маскарад, перемена платья, перенос старого содержания в новую форму: *Летели, как птицы, Цвели, как цветы, Но все равно были бы и я и ты*. Чаще всего перемещение неизменной сущности в новую оболочку выражает конструкция с творительным сказуемым падежом: ¹ *Серой белкой прыгну на ольху* (123), *Я к нему вле-таю только песней и ласкаюсь утренним лучом* (125), *Ни ласточкой, ни кленом... Не буду я людей смущать* (210), *Но лучше б ястребом ягненка мне когтить Или змеей уснувших жалить в поле* (283), *Днем перед нами ласточкой кружила, Улыбкой расцветала на губах* (250). *Я стала песней и судьбой, Ночной бессонницей и вьюгой* (305), *Он женщиною был* (265). Последний пример своей вопиющей грамматикой показывает маскарадность метаморфозы, вложенность одного образа в платье другого.

Частичная метаморфоза выражается конструкцией «в чем-то»: *Не с тобой ли говорю В остром крике хищных птиц* (III), *Он был во всем... И в баховской Чаконе, И в розах, что напрасно расцвели* (240). Ослабленный и осложненный вариант метаморфозы – «притворяться», «прикидываться», «принимать за»: *Зачем притворяешься ты То ветром, то камнем, то птицей* (105), *Я притворюсь беззвучною зимой* (301), *Пятнадцать лет – пятнадцатью веками Гранитными как будто притворилось* (336), *Я его приняла случайно За того, кто дарован тайной* (355).

¹ Я следую толкованию этой конструкции у В.В.Виноградова: «Творительный сказуемый связан с мыслью о превращении субъекта». Указ. соч. С. 411.

Ситуация неустойчивого, грозящего переменой положения одного внутри другого богато и разнообразно разыграна у Ахматовой. Она может быть нагружена любым содержанием: предчувствие и приближение горя, вдохновения, праздника – и сопровождаться любым оценочным отношением.

Третья ситуация – нарушение или установление внутриположности. Многочисленные примеры такого рода можно разделить на три группы, в зависимости от субъекта совершаемого действия.

а) Волевой акт героини или других героев: «ВЛОЖИТЬ», «ВЫНУТЬ», «СПРЯТАТЬ», «НАШАРИТЬ И НАЙТИ»: *Все мои бессонные ночи Я вложила в тихое слово* (56), *Ты его в своей бедной котомке На самое дно положи* (74), *Она слова чудесные вложила В сокровищницу памяти моей* (324), *И чье-то веселое скерцо В какие-то строки вложив* (202), *Или из памяти вынул Навсегда дорогу туда* (118), *Из памяти твоей я выну этот день* (121), *Из сердца выну темный стыд* (236), *Вынь из груди моей сердце и брось* (287), *И мимоходом сердце вынут* (307), *В которую-то из сонат Тебя я спрячу* (249), *И в памяти черной пошарив, найдешь* (259), *Бес попутал в укладке рыться* (372). Эти действия связаны с названным или угадываемым образом вместилища – ларца (котомки, укладки и т. п.).

«ВЛИВАТЬ», «ВПИТЫВАТЬ», «ПИТЬ» – действия, связанные с образом вместилища для жидкости, кувшина, сосуда (явственная переключка с библейским образом человека – сосуда): *Как соломинкой, пьешь мою душу* (31), *Весь яд впитал, всю эту одурь выпил* (208), *Ты не выпьешь, только пригубишь Эту горечь из самой глубины* (376), *Изменой первою, вином проклятья Ты напоила друга своего... он гибель*

пьет (151), *Словно я свои же рыданья Из чужих ладоней пила* (221), *А ревность твою, как волшебный напиток, Не отрываясь, пила* (317), *И яростным вином блудодаянья Они уже упились до конца* (319), ...опытность – пресное, Неутоляющее питье (87).

«ВОЙТИ», «ВЫЙТИ», «ВЫРВАТЬСЯ», «ВОРВАТЬСЯ», «ВПУСТИТЬ», «ПРИЮТИТЬ», «ВЫПУСТИТЬ», «ВСТРЕТИТЬ НА ПОРОГЕ», «ЗАГЛЯНУТЬ В ОКНО» – группа действий, ясно связанная с символом дома: *Вхожу в дома опустелые* (209), ...*как вошел ты В мой полночный дом* (250), *Там строгая память... Свои терема мне открыла... Но я не вошла, я захлопнула страшную дверь* (150), *И в тайную дружбу с высоким... вошла* (121), *Как будто перекрестилась И под темные своды вхожу* (297) *Когда спускаюсь с фонарем в подвал (памяти)* (196), *Я к нему влетаю только песней* (125), *И выходят из обители святители* (162), *Как вышедшие из тюрьмы* (248), *А так, как тот, кто вырвался из плена* (249). *И гостью страшную ты сам к себепустил* (289), *Один ведет гостей в хоромы (о выходе книги)* (306), *В мою торжественную ночь Не приходи* (82), *И если в дверь мою ты постучишь, Мне кажется, я даже не услышу* (68), *Зачем же к нищей грешнице стучишься* (114), *Не достучишься у чужих ворот* (143), *Я, к стеклу прикишая стужа* (336), *Кто же бродит опять у крыльца... Кто прики к ледяному стеклу* (257), *Лучше заглядывать в окна к Макбету* (209), ...*окно раскрыл В темнице гробовой* (143), *Я окошка не завесила, Прямо в горницу гляди* (142), ...*кто спокоен в своем доме, Раскрывши окна, сказал* (70), ...*выпустить птицу – мою тоску* (70), *За то, что в дом свой странницупустил* (155). И духовная, и физическая жизнь у Ахматовой мыслятся как замкнутый круг: *И тесен назначенный круг* (204), *Сужается какой-то тайный круг* (201), – зона, замкнутая, законная,

но граничащая с запретной: *И почему-то я всегда вклинялась В запретнейшие зоны естества* (292) – отголосок сказочного мотива типа Синей Бороды, о пленнице, заглядывающей в запретную дверь. Такое нарушение зоны, сама возможность перейти границу толкуется у Ахматовой и как избранничество, и как греховность: память и прозрение переходят границу времени, творчество – границу видимого мира (*не так, как у людей; у меня на все свои законы*), двойничество – границу личности.

ЗАРЫТЬ, ЗАКОПАТЬ, ВЫРВАТЬСЯ ИЗ ЗЕМЛИ: *И я закопала веселую птицу* (86), *А люди придут и заруют Мое тело и голос мой* (73), *Значит, хрупки могильные плиты, Значит, мягче воска гранит* (361), *Непогребенных всех – я хоронила их* (300), *И вечные навек захлопну двери* (301). Последний пример объединяет символы дома и земли.

б) Те же действия совершаются некоей силой, независимой от воли или противной ей: *С дыханием жизни врываяется в дом* (205), *...ландышевый клин Врывается во тьму декабрьской ночи* (191), *...во дни святые Ворвался день один* (83), *Спьянули ввалится в горницу слава* (303), *...осень валит Тамерланом* (261), *...ломаются в комнату липы и клены* (260), *...имя Молнией влетело в душный зал* (199).

А она в обреченное тело Силу тайную тайно лила (24), *Смертный час, наклонясь, напойт Прозрачную сулемой* (73), *А тоска мою выпила кровь* (39).

Вылетит птица – моя тоска (70), *Из тюремного вынырнув бреда, Фонари* (190), *И из чьих-то приплывшая снов И почти затонувшая лодка* (257), *Ну, а вдруг как вырвется тема* (309), *Или вышедший вдруг из рамы Новогодний страшный портрет* (237), *Иль во тьме подземный камень точит, Или пробивается сквозь дым* (206). Мы видим, что не только поэт врывается в запретные зоны, но и сама запретная зона

своевольно врывается в дом, и бывает губительной – и благой.

в) Третья вариация соединяет и сопоставляет две предыдущие: нарушение концентричности или установление ее идут сразу с двух сторон – это и личное усилие, и ответ на него безличной силы. Здесь возможны два случая:

в-1) Действию изнутри отвечает противодействие снаружи, возвращающее все на прежние места: *Отпустила я на волю... – Да вернулся голубь сизый, Бьется крыльями в стекло (116), Когда погребают эпоху... – А после она выплывает (208).*

в-2) Невольный личный акт подхватывается сверхличным, что-то вырывается изнутри с тем, чтобы вернуться снаружи. Это самый страшный мотив ахматовской лирики. «Кто чего боится – то с тем и случится», пересказ Екклесиаста: «Чего страшится нечестивый, то и постигнет его». Он составляет почти исключительную тему поздних стихов. Вот его прямое, «идеологическое» выражение: *Как будто все, с чем я внутри себя Всю жизнь боролась, получило жизнь Отдельную и воплотилось в эти Слепые стены, в этот черный сад (330), Не оттого, что в мысли о тебе Уже чужое что-то просочилось... Я на пороге встретила его (225),* (не нужно объяснять, что это «не оттого» означает как раз «оттого»).

Так и переживается рок у Ахматовой: нового в сущности нет, есть трагическое обнаружение и узнавание. Вся Первая часть «Поэмы без героя» воплощает этот мотив (*Эта я, твоя старая совесть*). Начинаясь с шепоточка в плюще, с вырывания темы помимо воли, Первая часть кончается угрожающей возможностью ее возвращения. Вместе с тем, вторжение мертвецов – не больше чем обнаружение тайной внутренней жизни. И вся эта неустойчивость замкнута

в твердый круг: In my Beginning is my End. Deus conservat omnia¹.

С этой ситуацией можно связать «зеркальную» тему поздней Ахматовой: выход из зеркал и вход в Зазеркалье. Зеркало здесь – более всего двойник, внешнее, отделившееся от внутреннего и встречающееся с ним (*И в скольких жила зеркалах*). Зеркало Ахматовой связано с прошлым, а прошлое у нее никогда не совпадает с собой: там может быть небывшее (*небывшее свиданье*) и не быть бывшее (*из памяти твоей я выну этот день*). Зеркало связано с будущим – гадательное зеркало Татьяны – Светланы. Неизрасходованная вторая возможность события (*Бывало, я с утра молчу, А сердце пополам*) и является из зеркала – и встреча эта не обязательно пугающая: *И самой же себе навстречу, Как из зеркала наяву... Шла Россия спасать Москву* (130).

Зеркало первых книг – еще не символическое, бытовое зеркало из женского обихода. Перед зеркалом создается канонический образ поэтессы в напряженной и аффектированной позе – тот, с которым она не захочет встретиться *до долины Иосафата*. Замечу, что зеркал в ранних книгах больше, чем названо: героиня видит себя в интерьере, со стороны; там, где говорится «я», мы видим «она»: часто пейзаж оказывается косвенным описанием отведенных глаз – как в стихотворении «Перо задело о верх экипажа» или *А за окнами мороз И малиновое солнце Над лохматым сизым дымом* – (перевела глаза) – *Как хозяин молчаливый Ясно смотрит на меня!* (81). Так что позднее Зазеркалье со всей его фантастикой – не новая тема, а новое явление старой темы, еще один пример того, как «В моем начале мой конец».

¹ В моем начале мой конец (англ.). Бог сохраняет все (лат.).

Три описанных здесь ситуации, воплощающие мотив «одно в другом» с их разнообразными вариантами, в разных и противоположных оценках обнаруживаются на всем протяжении творчества Ахматовой. Эволюция ее поэзии, при резкой перемене поверхностных выразительных приемов и выбора предметов и тем, не коснулась этого глубинного мотива. Его изменение заключается во все большей идеологизации. В ранних книгах он действует, скорее, в области «орудийной сферы», не связываясь тесно с темами стихов, с их новеллистическими сюжетами. В поздних стихах, где такие сюжеты подаются пунктирно и связь событий почти ирреальна, этот мотив превращается во внутреннюю тему ахматовских вещей, в мировоззренческую позицию.

3. ВМЕСТИЛИЩА И ГРАНИЦЫ

Стихия Ахматовой – твердые тела, отграниченные, оформленные: вещи. О «вещности» Ахматовой писали много, и по-разному¹. Но дело не только в излюбленных предметах изображения. Сам принцип композиции Ахматовой – создание *вещи* с одним центром тяжести, с выраженной или спрятанной пуантой. Но эти стихотворения-вещи не так похожи на композиции минувшего столетия, как может показаться: важнейшая конструктивная роль принадлежит в них паузе, пустоте, недомолвке, умолчанию.

Даже когда поздние стихи и особенно «Поэма» изображают неестественные смещения, вихрь предметов – сами эти предметы не теряют формы, или, по-ахматовски, очертаний. Достаточно посмотреть на небо Ахматовой: *каменное*,

¹ См. изложенную А.С.Чудаковым дискуссию о «вещах» Ахматовой. – В.В.Виноградов. Указ. соч. С. 505.

шелковое, из стекла, бирюзы, синего лака (оно никогда не бывает воздушным), на алмазную, хрустальную, сводчатую зиму. Недаром, портретируя иную поэтику Пастернака, Ахматова вынуждена создать страннейший образ расплавленного алмаза: *И вот уже расплавленным алмазом Сияют лужи* (188). На *круглый луг, неживую воду, плащ вод, парчовую тину*. Парки и сады покоятся внутри собственных очертаний: *И словно тушью нарисован В альбоме старый Булонский лес* (56). *Очертанья живые моих царскосельских садов* (254). И даже – *очертанья Фауста вдали* (296).

Неразграниченность представляется опасной. Пестрота, ее выражение, появляется в стихах как предвестие беды: *Вдруг запестрела тихая дорога, Плач полетел* (115), *И в пестрой суете людской Все изменилось вдруг* (211), *У грядок груды овощей Лежат, пестры, на черноземе* (63), *И, прежде небо отражавшим водам, Пестрят широкие плащи* (94) *Все влажно, пестро и светло* (228). За всеми этими картинами явно или скрыто следует неблагополучие.

Границами у Ахматовой оказываются: ограды (в том числе, *лучшая в мире*), забор (*Там с девушкой через забор сосед Под вечер говорит*), ткань (*Прикосновения сквозь ткань; И моего коснулся платья*), порог, дверь, туман и дым (*дымовая завеса*), наконец, *заветная черта*. Кроме этих «готовых» оград, вещи избавлены от взаимодействия собственными контурами, очертаниями, своей цельностью и неизменностью. Лучшей представляется связь вещей через границу, не переходя ее, – нежнейшая беседа, благоговейный взгляд. Я думаю, с этой значимостью ограды и разграниченности связан новеллистический сюжет Ахматовой – *одиночество вдвоем* или *неразрывная разлука*.

Попробуем разобрать это вместилище, устроенное на подобие матрешки: внешний мир, очерченный твердым небом, где солнце (49) и луна (158) – окна; лес (сад, парк); дом; экипаж (соединение дома и экипажа – *Дом пестрей комедьянтской фуры*); сундуки, ящики, ларцы, котомки, укладки; запретная комната (чулан, подвал) в доме. Тело (для души, сердца, солнца – *А с каплей жалости твоей Иду, как с солнцем в теле*), душа (чаще всего для песни), музыка (для «чего-то»: *В ней что-то чудотворное горит* (251), *В которую-то из сонат Тебя я спрячу* (349), *И в недрах музыки я не нашла ответа* (319), глаз (для зрячка и *ржавого веночка*), часы (для кукушки), книга (для того, что в ней написано или в нее заложено). Всего перечислить невозможно – каждый предмет может оказаться своего рода шкатулкой.

Изо всех этих «ларцов» останавлиюсь только на д о м е, одном из самых смысловесущих предметов ахматовского мира. Дом – это родина (*мы остались дома*), творчество (книга – дом, в который хозяин-поэт ведет гостя-читателя), жизнь; твой дом – твоя жизнь; войти в чей-то дом, делить с кем-то кров, стучаться к кому-то, прийти в гости – метафоры разных отношений между героями. Дом – век: *В прохладной детской молодого века* (194). Произведения литературы – дома (дом Макбета, дом Командора), читать – значит заглядывать или прокрадываться в дом. «Поэма»: *В ней прохладно, Как в доме, где душистый мрак И окна закрыты от зноя* (220). Зима – *белее сводов Смольного собора*; осень *построила купол высокий*. Чаще всего сюжет стихотворения каким-то образом связан с домом: побег или возвращение, встреча на пороге и т. п. Многозначительный эпиграф «Я теперь живу не там» соединяет в себе конкретность и символичность неслиянным, только Ахматовой свойственным способом. Дом, в его привычной и древней

многозначности, при этом естественной, небрежно-оппортунистической и опертой на быт, – такой же сквозной символ Ахматовой, как путь и открытое пространство – А.Блока¹. Но нужно помнить, что дом этот – чужой: *Ну, идем домой! Но где мой дом и где рассудок мой?* (196).

4. НЕКОТОРЫЕ ДОМЫСЛЫ

Не следует до безумия расширять сферу действия этого мотива – глубинного мотива концентричности, нарушаемой и все же по сути нерушимой. Но кажется, позволительно от строго текстуального анализа перейти к более сомнительным и недоказуемым прямыми ссылками рассуждениям.

Биография и литература. «Поэзия и правда» Ахматовой находятся в той же связи вмещающего и вмещаемого и так же зеркально меняются местами. О том, как «вкладывается» в стихи и «вынимается» из стихов биографическая конкретность, говорят многочисленные комментарии к ним. Говорит и пушкиноведение Ахматовой, приоткрывающее ее собственный метод перешифровки реальности: в пушкинских этюдах поражает уверенность в единственности разгадки тех или иных «темных» мест – и разгадку эту Ахматова ищет, нимало не сомневаясь, в биографии. Настоящий читатель для Ахматовой – тот, кто посвящен в реальный достиховой мир и может оценить напряжение между двумя этими моментами. Особенно ясно это в поздней лирике, задуманной как бы для единственного читателя: *Читайте все – мне все равно, Я говорю с одним* (298), *Все это разгадаешь ты один* (191). Так же и друг Ахматовой – ее

¹ Максимов Д.Е. Идея пути в поэтическом сознании А. Блока // Блоковский сборник, II. Тарту, 1972. С. 25–122.

читатель: *Ты стихи мои требуешь прямо.* «Поэзия» помещена внутрь «правды»: *Пусть в крови не осталось ни грамма, Не впитавшего горечи их.* Героиня ведет себя в стихах, как поэт. Это и незаконно (повторяющийся мотив недозволённости поэтического ремесла для женщины), и благо (*Я для тебя не женщина земная*). В конце концов, так есть.

Поэт и читатель. Ахматова вводит читателя в свое Зеркалье, она (редкий случай!) описывает его в своей *Arg poetica* («Тайны ремесла»), где тайна читателя компенсирует раскрытость поэта – тайна перемещается туда, *как в землю закопанный клад*. Читатель – действующее лицо ахматовских стихов: участвовать в них можно, лишь приняв на себя роль, которую отводит тебе поэт. Оставаясь собой, не став персонажем, можно ничего не услышать: внятного каждому, как совесть, Ахматова не говорит. Читатель, вмещенный поэтом, вмещает его: *На свете кто-то есть, кому бы Послать все эти строчки* (245).

«Этот» и «иной» мир. При невозможности всякого взаимодействия вещей в мире Ахматовой невозможно и смешение двух этих миров. Они разделены, и предмет изображения составляет по преимуществу «этот» мир, который можно внести с собой и в «иной» – *Но возьму и за Лету с собою* (254), *Принесу покаянную душу И цветы из русской земли* (180), и в который «иной» врывается. Будущий «иной мир» изображается в традиционно церковных и традиционно античных формах: Элизий, залетейская сень, покой, божественное милосердие. Тот «иной мир», который врывается в здешний, в ранних стихах благостен, это традиционный мир христианских видений (посещение ангела, видение храма), но уже и в ранних стихах возникает

тема явления искусителя, предлагающего нечто вроде фаустовской сделки. В поздних же стихах присутствие «иного мира» осознается почти исключительно в инфернальных тонах. Монашеский, утешный характер ахматовской поэзии некоторыми авторами явно преувеличен – здесь так же явно наследие «проклятых» поэтов (*Дьявол не выдал. Мне все удалось*).

Иная жизнь предполагается сосуществующей с этой, и лучшей, и более страшной, иногда вторгающейся сюда с вестью о себе: *Чьей бы ты ни сделалась женою, Продолжался (я теперь не скрою) Наш преступный брак* (336), *Может быть, где-нибудь вместе живем, Бродим по мягкому лугу, Здесь мы помыслить не можем о том, Чтобы присниться друг другу* (306). Вторжение иного мира в здешний влечет за собой нарушение естественных законов: невероятные повторы событий, разрывы пространства (выход портретов из рам, отражений и т. п.). Ахматовская поэтика не располагает средствами изображать «иной мир». Он всегда «одет», он внутри традиционных, литературных или церковных образов. Там же, где нужно выразить опыт, еще не нашедший традиционной формы, остаются одни местоимения: «что-то», «кто-то», «она» (*Я была на краю чего-то* (220), *Тень чего-то мелькнула где-то* (363), *А я уже стою на подступах к чему-то, Что достается всем, но разною ценой* (220), *И жизнь после конца и что-то, О чем теперь не надо вспоминать* (331). Или попытка снять имя, не совпадающее с сущностью: *Ту, что люди зовут весною* (239), *Ждала ее, Еще не названную мукой* (92), *Дорога не скажу куда* (251)¹. Не-

¹ См. исследование Т.В.Цивьян, с лингвистической точки зрения рассматривающее содержательную неопределенность поэзии Ахматовой: «Наблюдения над категориями определенности-неопределенности в поэтическом тексте. (Поэтика Ахматовой)». – В сб.: Категория определенности-

гативные определения, «негативные предметы» (*невстреча, непосылка поэмы, несказанные речи*) переполняют позднюю лирику, где, кажется, речь идет только о несуществующем, но имеющем место¹. При этом нового имени, созданного преобразованием ли какого-то реального слова, или новой словесной связью («в слово сплочены слова» – Б. Пастернак) не возникает. Неопределенность, неназываемость составляет странное внутреннее зерно этих очень определенных стихов.

Психологическая сфера. Психологическая контрастность проявляется не только в характерном для Ахматовой изображении героя и героини в несовпадении их внешнего и внутреннего (*Сегодня я с утра молчу, А сердце пополам; Я смеюсь, а в сердце злобно плачу; Улыбнулся спокойно и жутко И сказал мне: «Не стой на ветру»*), но и в самом эмоциональном строе речи. Такие объективные эпитеты, как *высокий дом, влажный чернозем, мягкий луг, алая роза, студеная вода, черные грядки* окажутся пустыми поэтически, если в них не слышать внутренней субъективности: любующегося и ласкающего взгляда.

Слово в стихотворном языке Ахматовой не переживает заметной семантической деформации, «рациональный элемент слова»² остается нетронутым – как все «вмести-

неопределенности в славянских и балканских языках. М., 1979.

¹ Средства негативной поэтики у Ахматовой многообразны и требуют отдельного описания. Характерно, что главную и невыполненную еще задачу своего «священного ремесла» Ахматова видит именно в утверждении отрицания: *Но еще не сказал ни один поэт. Что мудрости нет, и старости нет, А может, и смерти нет* (207).

² Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 114.

лица» и «оболочки» ее лирики. То, что представляется неназываемым, так и остается неназванным, едва намеченными негативными двойниками слов (*невстреча*), отрицаемыми подобиями («похоже на... – но не...»), неуточняемыми местоимениями. Тем не менее, эта таинственная область каким-то образом присутствует и внутри ее вполне словарных, вполне прозаических слов.

5. КОНКРЕТНЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ МОТИВА

а) *Красное в белом и белое в красном*

Для интерпретации цветовой символики Ахматовой важны и описанные выше простота и конкретность ее зрительных образов (ср. для контраста «фисташковые голоса на молоке» Мандельштама, или «узкий гудок» Пастернака, или «серебряную ложку протянутых глаз» Хлебникова), и ее согласие на традиционную, почти эмблематичную систему значений, и сосуществование символического и конкретного внутри каждого образа.

Чистые локальные цвета Ахматовой неуволимо эмоционально окрашены: видеть цвет и обладать цветом отрадно (*Белея в чаще изумрудной* (251), *Белеют четко в изумрудном дерне* (33), *Широк и желт вечерний свет* (119) – но о постоянной символике этих ясных и ярких цветов говорить не приходится. Исключение составляют красный (от малинового до желтого: *желтое пламя*) и белый (от белоснежного до серого). Они традиционно эмблематичны. Красное – страсть, грех, жизнь, жар; белое – бесстрастие, чистота, холод, смерть (*Белая лежишь в сиянье белом; Я гощу у смерти белой; А здесь уж белая дома крестами метит*). Интересно не их значение, а их расположение. Они почти не появля-

ются врозь. В первых книгах Ахматовой характернейшее положение красного – внутри белого, и, по общему закону ее физики, оба цвета или оба смысла остаются нетронутыми: *И малиновые костры, Словно розы, в снегу, растут* (94), *Я несу букет левкоев белых. Для того в них тайный скрыт огонь...* (35), *Мой рот тревожно заалел, И щеки стали снеговыми* (46) (можно вспомнить Петрарковскую метафору «роз на снегу» – алых губ на бледном лице, и ахматовский образ цветка-рта: *...о, не одну пчелу Румяная улыбка соблазнила* (172)).

Заметим, что с сопоставлением красного и белого связано сопоставление разных времен года, как в уже приведенном стихотворении «Со дня Купальницы-Аграфены»: малиновый летний платок в белой морозной келье. Тот же обостренный контраст намечен и в других стихах с церковными «вещами»: снаружи белая зима, холодное жилье, в нем белое (символически и конкретно – белизна бумаги) Писание, в нем «красная» (символически) Песнь Песней, в ней – красный кленовый лист: *...но иней пушист ... А в Библии красный кленовый лист Заложен на Песне Песней* (94). Тройная белизна (снега, жилья, бумаги), двойная алость – и все похоже на пушкинский поцелуй на морозе, на покоящийся в возможности (или невозможности). Это же сочетание благочестия и страсти, но уже без оттенка соблазна и греха: *И белые нарциссы на столе И красное вино в бокале плоском... Моя рука, закапанная воском, Дрожала, принимая поцелуй, И пела кровь: Блаженная, ликуй!* (145). (Здесь двойное сопоставление: воск и кровь видятся, конечно, как белое и красное. В последнем возгласе раскрыт символ этого контрастного состояния: блаженность перекликается с белизной и ликование – с пламенем.)

Еще примеры красного в белом: *Имоют светлые дожди Его запекшуюся рану, Холодный, белый, подожди* (26) («рана» невольно вызывает цветовое впечатление), *Сквозь инея белую ветку Малиновый каплет свет* (117), *И малиновое солнце Над лохматым сизым дымом* (106), *Штатается пьяный огонь По высохшим серым болотам* (105), *Румяной розе и лучу Мне один удел... Ая белей, чем снег* (147), *Тот август, как желтое пламя. Пробившееся сквозь дым* (177).

Но так же, как красный в белом, может сохраняться и белый в красном, холод в огне: *Но капелька новгородской крови Во мне, как льдинка в пенистом вине... Не растопил ее великий зной* (114), *Только б сон приснился пламенный, Как войду в нагорный храм, Пятиглавый, белый, каменный* (128).

Белое в красном и красное в белом внутренне отвечают многим сюжетам и психологическим состояниям молодой Ахматовой («дурной монах», «блаженная блудница», «равнодушная страсть»: *Напряженно и страстно ждать, Что ему ничего не надо* (80), *...жарко гладит Холодные руки мои* (64).

«Новогодняя роза», подхваченная через десятилетия «Поэмой», – редкая ситуация гибельности «красного в белом». Еще одна такая обреченная роза на снегу (и опять пушкинская – Марина): *Ты, запретнейшая из роз, Ты, на царство венчанная дважды, Здесь убьет тебя первый мороз* (312). Но чаще именно роза – источник гибели: она крепко соединена с образом костра, как в «Последней розе»: за цепью смертей в огне просьба об «алой розе» кажется не контрастом к историям страстей, а их «свежим» отражением. Оба образа – и стужи, и огненной розы – соединяются в имени Морозовой: огонь старообрядческих само-

сожжений и снег известной картины Сурикова, самого звуко смысла имени героини.

Характернейшие образы первых книг «красное в белом» и «белое в красном» в какое-то время исчезают. Поздняя лирика соединяет их в новом образе холодного белого пламени и ледяных роз: *Весь белым пламенем объят* (219), *В белом пламени клонится куст Ледяных ослепительных роз* (163), *Но воздух жжется их благоуханьем И на коленях белая зима* (266), *Лайм-лайта холодное пламя* (203), *Холодное, чистое, легкое пламя Победы моей над судьбой* (242).

б) «Одичание», «беспорядок».

Общий глубинный мотив воплощается здесь в тематическом кругу «природы» и «культуры». У Ахматовой они вообще не противопоставлены: «природа» у нее похожа на «культуру», и только в редких ситуациях выбора дикому предпочитается культивированное (полевым цветам – садовые, *для святой Софии*; но нужно заметить, что именно эти искусственно выращенные цветы и называются *цветами из русской земли*).

Возможно, лес, приобретающий в описаниях Ахматовой стройность парка, архитектурный интерьер сельской зимы (*И на пышных парадных снегах* (163)) не кажутся «дикими» из-за самого поэтического письма, разделяющего, выстраивающего: изобразить спутанность и хаотичность на таком языке трудно. Но интересно, что сама дикость у Ахматовой представляет собой прежде всего особое состояние культуры – запущенность, упадок, небрежность: *Одичалые розы пурпурным шиповником стали* (254), *На дикий лагерь похожим Стал город пышных смотров* (177),

Затянулся ржавой тиной Пруд широкий, обмелел (38). Парадоксальным образом «культура» предшествует дикости, которая до поры до времени заключена внутри нее. И любимый момент Ахматовой – тот, где «культурное» рассыпается, где сквозь него пробивается дикое. Лопухи, крапива, мох, подорожник, плющ, плесень – любимые растения Ахматовой, не сельские и не городские, а окраинные, растения запустения, покрывающего порядок. Это и есть праздничный беспорядок, оговорка, источник поэзии: *...миренный подорожник... Он украшал широкие ступени* (199), *Крапиве, чертополоху Украсить ее надлежит* (208), *И крапива запахла, как розы, но только сильнее* (165). Так описано все Царское Село в «Царскосельской оде».

И самый стиль Ахматовой, традиционно сближаемый с классицизмом, – такой же дичающий классицизм. В слове и метрике, в манере цитации, в композиции, в жестах героини (*У меня на все свои законы И, быть может, одичалый нрав*) нас окружает окраина классицистического парка.

1986

.....

«Вакансия поэта»:
к поэтологии Пастернака¹

*Auch ich war in Arkadien geboren*².

Fr. Schiller

Название этих заметок (и, тем более, память о контексте пастернаковских слов), кажется, подсказывает единственную тему: место поэта в государственной структуре. Но если то, что я собираюсь сказать, и подойдет к этой теме, то с другой стороны. Нарочитым прозаизмом, на канцелярском жаргоне здесь названо то, о чем прежде говорили как о «миссии поэта», «поэтическом призвании» или «назначении».

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей власти розданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Дело, конечно, не только в стилистическом сдвиге. «Старая» идея призвания или предназначения всякую внешнюю, социальную иерархию с ее «вакансиями» и «талонами» превращала в равнину – в сравнении с той вертикалью, которая открылась избраннику. Называют ли эту вертикаль, эту сверхличную силу (медиумом или инструментом которой осознает себя творческая личность)

¹ Выступление на «Первых Пастернаковских чтениях». Москва, 1990.

² Но и я в Аркадии родился (нем.) Фр. Шиллер.

«волей неба», «волей языка», «состоянием мировой культуры», – в отношении социальной иерархии это несущественно. Понятно и то, что такого места, о присвоении которого могут спорить претенденты, такой «вакансии», как «избранничество», нет: она является вместе с избранником и вместе с ним устраняется. Никакой «великий совет» не может ее ни «оставить», ни «ликвидировать». Тем не менее, употребление Пастернака не иронично, как не ироничен и его знаменитый «*талон на место у колонн*». Причина тому, что полицейская чиновническая структура может приниматься так всерьез, парадоксальным образом заключена в самой сердцевине мысли Пастернака о поэте.

К этой теме, к поэтологии Пастернака, в отвлечении от стилистики формулы и злобы дня, мне и хочется обратиться. Поэтология Пастернака – это в значительной мере антропология. Поэт – просто самый известный ему род человека вообще, «*бедного Homo Sapiens'a*», его словами. Опыт Пастернака о поэте – это опыт о человеке¹, как у многих поэтов XX века, как у его любимейших предшественников, Рильке и Блока (последний, правда, предпочитал слово «художник»). И эту свою тему Пастернак предпочитает решать на полях, ненароком, «по касательной», в придаточных предложениях (чуранье деклараций – постоянный принцип Пастернака: об этом он говорит в письмах, прозе, стихах; это отличает его любимых героев, Ларису и Жи-

¹ Доказательство тому – поэтическое призвание главного героя романа «Доктор Живаго». Можно заметить, что многие герои Пушкина прямо или косвенно связаны со стихотворством (среди вторых – Онегин, Гринев, Евгений из «Медного всадника»). Но было бы преувеличением говорить о том, что поэт для Пушкина – это человек *par excellence*. Пушкин предлагает «профессиональное» решение темы – при том, что сама «профессия» Поэта, несомненно, сакральна для него.

ваго, от их невольных антагонистов). Но общее решение темы, которое с гимнической торжественностью излагают поздние строфы Рильке:

Im Schlafe selbst noch bleiben sie die Wächter:
aus Traum und Sein, aus Schluchzen und Gelächter
fügt sich ein Sinn... Und überwältigt sie's,
und stürzen sie ins Knien vor Tod und Leben,
so ist der Welt ein neues Mass gegeben
mit diesem rechten Winkel ihres Knie's!

(«Nicht Geist, nicht Inbrunst», 1926)

*(Даже во сне они (поэты) остаются на страже:
Из сна и бытия, из всхлипываний и смеха
Является смысл, и это побеждает их,
И они рушатся на колени перед смертью и жизнью.
Так миру задается некая новая мера
Этим прямым (праведным) углом их колена) –*

при всем различии дикций близко позднему пастернаковскому:

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья, отстою.

(«Когда разгуляется»)

Пересказанная смиренной, а точнее, нескромной прозой, эта пастернаковская и рильковская мысль выглядит так: поэтический дар, в конце концов, состоит в благодарной побежденности миром; этот дар не исключителен, он передан всем как образец для следования.

Неоромантическая постановка темы (равно свойственная в русском XX веке и Блоку, и Маяковскому, и Цветаевой, и бесчисленным эпигонам неоромантизма в советской лирике) дуалистична: Поэту (и всему человеческому,

что он собой представляет) противостоит «чернь» (обы-
ватель, буржуй, бюрократ, толпа). В роковом поединке с
«чернью» и «бытом» (естественной средой самореали-
зации «черни», «обеденным столом», противопостав-
ленном «письменному») Поэт трагически обречен. Его
страдания и гибель мыслятся как мистериальная космиче-
ская жертва («за всех – *противу всех*»). Такой дуализм, как
известно, с самого начала отталкивал Пастернака¹. В его
поэзии – вплоть до позднейших стихов – мы не встретим
характерного «ты» или «вы», смертельного врага Поэ-
та², не встретим дуэльных интонаций вызова, гнева, обли-
чения, обращенных к собратьям по роду человеческому.

Мир Пастернака монистичен, и это касается не только
поэта и непоэтов: определение творчества в нем есть опре-
деление природы. Поэзия – не профессиональное занятие,

¹ «Поэт, положенный в ее (романтической легенды) основанье, немислим
без непоэтов, которые бы его оттеняли... В отличие от пассионалий, нуж-
давшихся в небе, чтобы быть услышанными, эта драма нуждается в эле
посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в фили-
стерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины свое-
го содержания». – Охранная грамота // Пастернак Б. Воздушные пути.
Проза ранних лет. М., 1983. С. 272–273.

² Иначе в романе: сквозь весь сюжет проходит противопоставление
даровитости и *бездарности* (выражение бездарности – предвзятость,
активничанье, фразерство, пение с чужого голоса и любой другой вид
вторичности; все это означает непричастность жизни; о том же, что Па-
стернак называет *жизнью*, требуется отдельное исследование). Дарови-
тость и бездарность имеют при этом, конечно, не «профессиональное»
значение. Отношение даровитости и бездарности – не противостояние:
точнее всего их выражает ситуация от-стояния зла от *жизни* и покинуто-
сти дара (спящие ученики; одинокий герой, вокруг которого «*все тонет
в фарисействе*»). Одиночество Поэта – одиночество голоса, которому не
отвечает человеческий хор. При всей резкости разграничения дара и без-
дарности, личного и безликого, первозданного и выдуманного (в ранней
лирике этот контраст принимает форму отчужденности «взрослого»
мира, ср.: «*Устарших на это свои есть резоны*» и подобное, о Боге:

это жизнь и, прежде всего, природная жизнь (при том что природа не противопоставлена истории, как к этому привыкли, напротив, она органически исторична: ср. пассаж о новизне музыкального языка Скрябина, уподобленной новизне весенней листвы 1903, а не 1803 года¹), митингующие деревья и звезды в стихах и прозе о революции. Образцов тождественности творчества и природы так много (ср. хотя бы хрестоматийное «Определение поэзии»), что приводить их не стоит. Можно только отметить, что о «первичности» того или другого, природы или творчества, как она выражена в структуре пастернаковских уподоблений, говорить не приходится: их связывает братское или сестринское родство. Можно сказать и больше: творчество – это жизнь, в которой выбирать и различать ни к чему и не следует. Естественность, случайность, небрежность, обмолвка – все в *Ars poetica*² Пастернака противостоит «умению», «технике», «эрудиции». Талантливо живут и талантливо пишут именно так: «*нечаянно и наугад*».

Но у такого доверия к случайности должно быть какое-то обоснование! Пастернаковское обоснование, можно предположить, – интуиция бесконечного богатства и доброкачественности мироздания – и, тем самым, творчества. Выбрать «не то», «не самое лучшее» из *сплошного*

«Когда он лишь меньшей из взрослых И сверстник сердца моего») оно никогда не обобщается до сущности дуализма. «Даровитый» человек ни в малейшей мере не призван бороться с бездарностью. Он в общем-то – и при самом плохом исходе – не является ее жертвой: *жизнь* в мире Пастернака лишь на время может оказаться во власти насильника. Насилие не способно даже осквернить *жизни*, поскольку никакого внутреннего касательства к ней фатально не имеет. Мир позднего Пастернака – мир победившего Воскресения.

¹ «Люди и положения» // Пастернак Б. Указ. соч. С. 422.

² Поэтическое искусство (лат.).

великолепия невозможно. Нарушить или обеднить его может только «нарошность», «выдумка», «лозунг» (здесь Пастернак поразительно близок к А.Толстому).

Тема «назначения поэта» естественно отсылает к Пушкинской речи Блока и его определению «дела поэта», в начале которого, как все знают, – прислушивание к родному хаосу. В философии творчества Пастернака все обстоит иначе: космического устроения хаоса, демиургического действия поэту не поручено, ибо космос и так уже *есть*. Он есть *только что*, он совершенно нов. Первичная интуиция Пастернака связывает поэта не с хаосом до творения, но с начальными Днями Творения. С Прологом, определившим историю, но расположенным за ее пределом. Одно из первых стихотворений Пастернака (в ранней редакции названное «Эдем») сообщает это первовидение – еще с той прямоотой, которой мы позже у него не встретим:

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево развернется Инд,
Правей пойдет Евфрат.

А посреди меж сим и тем
Со страшной простотой
Легенде ведомый Эдем
Взовьет свой ствольный строй.

Так одним ударом, «нечаянно и наугад» Пастернак попадает в самый центр мировой поэтической традиции. Вспомним лес, сад, луг и две реки на вершине дантовской горы Чистилища в Земном рае: – и тот комментарий, которым сопровождает этот пейзаж проводница Мательда¹:

¹ Современный комментатор сообщает: «Мательда – герменевтическая или, шире, экзегетическая Мудрость, Разум, богословски подготовленный

Quelli ch'anticamente poetaro
l'età dell'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.
Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre ed ogni frutto;
nettare è questo di che ciascun dice.

Purg. XXVIII, 139–144

(«Те, кто в древности слагали стихи о золотом веке и его блаженном состоянии, должно быть, на Парнасе видели сон об этом месте; здесь невинен был человеческий корень, здесь вечная весна и всякий плод, а вот нектар, о котором все говорят»).

Так в средневековье понимали «пророческий дар» божественно вдохновенной языческой поэзии: ей открывается земной рай, невинное, неиспорченное, не ведающее греха и смерти состояние человека и мироздания. Эта глубинная интуиция связывает поэтическую традицию Европы дохристианской и христианской.

Но разве это совпадение – с Данте и его учителями – не противоречит предыдущему тезису о «первозданности» Пастернака? Его собственному утверждению: «И вновь Адам разут»? Как можно, не обмолвясь, говорить о враждебности «эрудиции» пастернаковскому миру, густо пронизанному отсылками, именами, реминисценциями? Но дело в том, что связь с традицией осуществляется, по Пастернаку, парадоксальным образом: через проникновение в ее «месторождение» (это слово, как и последующие, взято из «Охранной грамоты»), в ту точку или силовой

к объяснению Писания и аллегорической и мистической интерпретации языческих поэтов». «Древние поэты», упомянутые здесь, – прежде всего Вергилий (Четвертая эклога) и Овидий («Метаморфозы», I). – Mattalia D. Dante Alighieri: la Divina Commedia. II. Rizzoli, Milano, 1960, p. 514.

.....

столп, где лепится весь улей символов, увязок, пророчеств и воспоминаний. Другой творящей связи с культурой не бывает: потребитель искусства (и «эрудит») видит следствия, вещи; исследователь уясняет причины и свойства процесса, породившего вещи; но творец попадает в момент рождения, всегда тот же, в творческую культуру, когда она обнимает свое будущее, все время своего последующего развертывания, как композиционная идея пьесы – собственное линейное изложение. И таким образом *самое* традиционное оказывается самым первоизданным, поскольку главное высказывание традиции посвящено Началу. Поразительно, что глубоко пережитой Пастернаком опыт слушания искусства как речи о собственном рождении¹ имеет неожиданную параллель: предел мистического созерцания в паламитских «Триадах» приобщает к «рождающей глубине» Божества.

После «Близнеца в тучах» мы уже не встретимся с «программными» стихами – в том числе, и с декларацией о поэтическом призвании как даре «*сквозь лиры лабиринт*» видеть Эдем. Но отсветы – точнее, просветы в этот смысл встречаются нас постоянно в пастернаковских сравнениях: «*как впервые*», «*как в первый день творенья*», и даже так: «*и все опять впервые*». Но важнее этих фигур, значение которых ничуть не декоративно, то, что весь мир (и в первую очередь столь язвящий неоромантиков быт) описан как Эдем, как чистое счастье существования, где все – и грозы, и стаканчики с купоросом, и Ягайло с Ядвигой, только что сойдя с «*верстака жизни*», – «хороши весьма».

¹ «...И лучшие произведения мира, повествуя о наизычайнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении». Охранная грамота // Указ. соч. С. 229.

Кажется, нет ничего менее похожего на Земной Рай Данте или Золотой Век Вергилия с господствующими там образами покоя, устраненной динамики, снятых контрастов (Данте даже спрашивает, каким образом в Эдеме текут воды и дует ветер). Мир Пастернака бурен, все приведено во взаимодействие, драматично, взволнованно и перетасовано: свет *«пачкает нам рукава»*. Самый эдемский из образов – Сад – и тот дан в ливне, шуме, беге. Счастье – или блаженство – или бессмертие существования заключено в максимальной динамике, интенсивности, скорости, сдвиге (*«еще шибче, еще горячее»*), в пересечении или игнорировании всех границ (*«поверх барьеров»*). И, тем не менее, это новое явление того же мира, где *«любить легче, чем ненавидеть»*, где нет различий «сути» и «внешнего», «главного» и «деталей»... Этот мир – до истории, но есть история любви к нему. Или так: история есть ответ на первоначальную любовь (ср. видение *ответности* истории в «Магдалине»).

В биографическом опыте каждого человека есть эпоха, более всего помнящая об Эдеме, – раннее детство, даже младенчество, еще не овладевшее языком. О даре «вечного детства» Пастернака писали много. Нужно заметить, что отождествление детства с глубиной и подлинностью, а, тем самым, с поэзией, ставшее привычным (но не осмысленным) для современного читателя, совершенно непредставимо не только у таких лириков, как Маяковский, но и у классиков – у Пушкина или Гете. Видимо, необходимы были те преобразования художественного языка и взрослых «резонов», которые произошли в XX веке, чтобы понять детство как *иную семантическую систему* (а не другую эмоциональность, «наивность», как делали в ста-

рину). Среди многого другого, эту иную систему отличает субъектно-объектная нерасчлененность восприятия и понимания; переживание собственной пассивности и активной одушевленности окружающего; неразделенность языка и мира, имен и именуемых вещей; особое, близкое, тактильное восприятие пространства с неустоявшимися еще координатами взрослого опыта (верх-низ и т. д.); иное представление о причинности и т. д., и т. д... Связь вещей, которую дает запомненное детство, кажется целомудренной и менее обидной для мира, чем позднейшая отчужденная система понятий и суждений. Это наводит на мысль о том, что относительная безгрешность детства – безгрешность не только «моральная», но (и это кажется мне важнее) гносеологическая¹.

Приняв «вечное детство» Пастернака² в намеченной здесь перспективе – эдемского первовидения – можно избежать многих недоразумений: например, распространенных укоров Пастернаку за «неуместный для такой эпохи оптимизм» и т. п.

Мы говорим о поэтологии Пастернака так, как будто это неизменный на протяжении жизни круг представлений.

¹ «Дар детства» не следует путать с инфантилизмом, который практикует авангард: нет вещи более далекой от инфантилизма (от дозволенной себе бездумности), чем глубокая серьезность раннего детства, чем его любовь к мудрости.

² Ахматовское посвящение Пастернаку («Поэт», 1936) исключает сколько-нибудь легкомысленное понимание дара «вечного детства»: он поставлен в ряд с «щедростью светил» – образом, перекликающимся с пастернаковской темой божественной и человеческой щедрости:

Как будто вышел человек,
И вынес, и открыл ковчег,
И все до нитки роздал.

(«На Страстной»)

Но читатель заметит, что изложенное здесь более приложимо к первой творческой эпохе. Многие важнейшие установки Пастернака пережили огромное изменение: *суть, неслучайность, трагизм* вошли в его мир как темы и ценности. Абсолютная пассивность, потерянности, подверженность внешним воздействиям героя ранней лирики и прозы¹ превратились в другую пластику: в жест благодарности и поклонения. Поэтический дар – память или предвидение немыслимого счастья, и потому несет в себе весть о *мире* в самом глубоком смысле этого слова: мире со свидетелем внутри, прежде всего; с судьбой и историей; с мирозданием и традицией; с «общими местами», мелочами, прозаизмами. «Слезы от счастья», которыми исполнены поздние стихи и роман, говорят о другом Эдеме, чем вещи ранней поры, – о возвращенном рае чистой совести.

И роман, и лирика, и жизненное творчество Пастернака свидетельствуют о невероятной силе, которой обладает память о первоначальном счастье, о приобщенности бессмертию: оно категоричнее делает для человека невозможной капитуляцию перед внешней ложью и злом, какие бы тотальные масштабы оно не принимало. Когда творчество Пастернака будет осмыслено в категориях духовного опыта, мне кажется, сам собой оживет вопрос, обращенный древнерусским книжником своему герою, Князю Владимиру: «*откуда исти памяти будущия жизни сладкую чашу?*»

Не перестающим поражать от своего вечного повторения образом, именно весть о мире, о великом примирении бы-

¹ Эти черты повествователя довоенной прозы остроумно анализирует Р. Якобсон (Проза поэта Пастернака: заметки на полях // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 335).

ла встречена ожесточением и гонением, которые сообщили свидетельству об Эдеме свидетельский (то есть мученический) характер. «Сладкая чаша», «нектар, о котором все говорят» оказались тем, о чем просят: «Чашу эту мимо пронеси!».

Возвращаясь к названию: «*вакансия поэта*», оставленная государством, предназначалась для тех авторов (и людей), каких молодой Пастернак назвал бы «*взрослыми*», у которых «*свои есть резоны*». Иной «резон», как показала история, оказался для них не смешон, а смертельно ненавистен.

1990

.....

V.

.....

.....

ТРИ ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ:
«ПОСЕЩЕНИЕ»

1.

Притча и русский роман¹

– Ты написал поэму?
– О нет, не написал, – засмеялся Иван, –
и никогда в жизни я не сочинил даже двух
стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил.

Ф.М.Достоевский
«Братья Карамазовы»

Мое сообщение названо очень широко – и хотя речь пойдет о более частных вещах, пускай название намечает тот горизонт, с которым можно соотнести намеченные здесь линии.

Говоря о *русском романе*, я имею в виду явление, нашедшее себе имя в Европе, а именно, во Франции (E.M.de Vogüé, *Le roman russe*. Paris, 1886): большой роман XIX века – в сущности, роман Толстого и Достоевского и то, что каким-то образом ему подобно. Подобно, в частности тем, что соотносится с более древними, чем изящная словесность нового времени, образцами. С *притчей* в том числе.

В глубине «русского романа» обыкновенно лежит нечто подобное притче: иногда «готовой» притче, вынесенной в эпиграф (как евангельская притча о зерне в «Бра-

¹ Выступление на Международном Коллоквиуме «Великий Инквизитор вчера и сегодня». Париж, 1994 год.

тях Карамазовых», как аллегорически истолкованный эпизод со свиным стадом в «Бесах», как библейский эпиграф в «Анне Карениной»). Таким образом, все «реалистическое» повествование оказывается измерено мерой этой заданной темы – то есть, понято тоже как своего рода притча: оторвано от собственной данности, напряжено к некоторому искомому смыслу. При этом повествование слишком обширно, свободно и подробно выписано, чтобы каждый его момент мог пониматься как прямо символический: между предельным смыслом, к которому тяготеет «русский роман», и его художественной плотью существует огромная асимметрия. Путь позднего Льва Толстого к художественному минимализму «народных рассказов» представляется совершенно естественной попыткой выровнять эту асимметрию, приблизиться к классической притче. В случае Достоевского можно наблюдать другую технику упрощения этой асимметрии: навязчиво повторяющиеся из романа в роман детали, сюжетные ситуации, диспозиции действующих лиц вычленяют – внутри реалистического письма – некоторые устойчивые, хотя до конца и не проясняемые символические парадигмы (такие, как, скажем, «сад», «перелезание через ограду», и т.п., и т.п.).

Обсуждаемая здесь нами «поэма», в которой нет «и двух стихов», «Великий Инквизитор» – прекрасный образец той асимметрии, о которой идет речь: «непрописанный» текст уже обладает жизненной реальностью. Однако если реалистическая «пропись» окончательно утратит значение, мы будем иметь дело с совершенно другим явлением, чем «русский роман». С иллюстративными душеполезными изделиями – или же с открытым символизмом. Напряженное сосуществование двух планов,

каждый из которых крайне существен, и определяет образ «русского романа» – а вообще-то говоря, всего того, что Т.Манн назвал «святой русской литературой». Ибо жанр – роман – не имеет здесь определяющего значения: в стихотворной драме Пушкина «Моцарт и Сальери» за тщательно выписанным «музыкантским» сюжетом мы не можем не узнать его древнего прообраза, истории Авеля и Каина (страдания того, чья жертва не принята небом, и его месть – там брату, здесь собрату, – тому, чья жертва по необъяснимым «разумом» и «справедливостью» причинам оказывается угодной). Уникальное напряжение двух этих планов свойственно «русскому роману», который в пластике послеренессансного типа воплощал не просто архаичный или архетипичный, но сакральный, притчевый сюжет. Эта поэтика находит неожиданную, но по существу близкую параллель в живописи и графике Рембрандта на библейские темы.

Теперь необходимо объяснить, что в данном случае имеется в виду под *притчей*. Притча может быть описана в самых разных перспективах, но здесь нам важно одно ее свойство, а именно: ее надсловесный, надязыковой характер. Притча в принципе переводима, пересказуема, отвлекаема от своих слов – и в этом смысле полярна поэзии. В разных традициях известны притчи, состоящие не из слов, а из жестов, действий (например, такие рассказы из древних патериков: один подвижник посылает другому горящие угли в полотне, тот – в ответ – в платке посылает ему воду, и т.п.). Быть может, ремарка Клоделя в одной из пьес: «Слова, произносимые актерами в этой сцене, могут быть не слышны зрителям», как нельзя лучше описывает ситуацию притчи: это то, что можно видеть без слов – или

сквозь слова. Это собственно смысловое событие; приблизительно говоря, это явление «совершенно другого» в «здешней» реальности. Или, на языке автора «Поэмы о Великом Инквизиторе», Ивана Карамазова, – неевклидово схождение параллельных.

Геометрическая метафора, с помощью которой Иван описывает собственную неспособность *верить*, требует комментария. Геометрии – и особенно символу пересекающихся параллельных прямых – принадлежит удивительное место в русской культурной истории. Достаточно вспомнить, что значила геометрия Лобачевского в утопических проектах Велимира Хлебникова и его современников. По остроумному наблюдению американского слависта Х.Барана (H. Baran), сходящиеся параллельные стали своего рода иконой этой богоборческой религии. Геометрическая модель была нагружена религиозной, философской, моральной и даже политической семантикой, общей и для поборников «евклидова ума», и для его противников. Здешний, земной, наличный, человеческий мир понимался как евклидов; таинственный, чудесный, божественный, будущий мир располагался в неевклидовом пространстве. Пересечение параллельных означало апокалиптическое снятие всех противоречий, в том числе нравственных (мать обнимет убийцу своего ребенка – вот апогей «неевклидова» для Ивана Карамазова; «*святые убийцы*» Хлебникова – другая версия того же пересечения параллельных), в конце концов – устранение страдания и смерти. Когда Иван – а вместе с Иваном и все «научное» мировоззрение его времени – не принимает возможности неевклидовой геометрии в земном пространстве («*увиджу, но не поверю*»), это предполагает абсолютную транс-

цендентность «иного», «благого» мира. Когда же революционные утописты решают, что установление законов лобачевской геометрии в повседневности – задача чисто техническая (из пространственной революции они собирались извлечь практические выгоды, вроде «съедобной земли»), это означает полную имманентность «нездешнего» в их – тоже «научном» – сознании, возрождение архаичнейшей мифологической модели мира в форме инженерных проектов.

Отметим, что «евклидову уму» Ивана недоступными представляются не столько физические чудеса (о которых он, собственно, и речи не заводит), а возможность любви к ближнему. Со всей остротой он чувствует *чудесный*, «неевклидов» характер этой любви, которая представлялась таким простым, само собой разумеющимся делом либеральному религиозному настроению его эпохи (Достоевский не устает пародировать это дешевое и по существу кощунственное благодушие и в «Карамазовых» – эпизод с Ришаром – и во многих других сочинениях).

Итак, несколько уточнив принятое здесь значение слов «*притча*» и «*русский роман*», обратимся к сочиненной, но не написанной *поэме* Ивана Карамазова (авторское определение жанра которой после работы Вас.Розанова оказалось так прочно забыто, что никто не вспоминает о ней иначе как о «Легенде»).

«Великий Инквизитор» в высшей степени обладает той двойственной реальностью, притчевой и романной, о которой речь шла выше. Притчевая сила *поэмы* так велика, что многие критики рассматривали ее в полной изоляции не только от романа, в который она включена, и от героя

.....

(весьма характерного героя!), который ее «сочинил», видя в ней своего рода *hors d'oeuvre* «Братьев Карамазовых», – но и вообще в отвлечение от сферы художественного смысла, как некое открытое исповедание веры Ф.М.Достоевского. Это исповедание могло вызывать и горячее сочувствие (как у многих русских мыслителей), и самую резкую критику (как в отзывах П.Клоделя, который видел в Христе поэмы лжехриста, самозванца-харизматика). Но и в том и в другом случае вопрос о *романном* значении «Инквизитора» даже не вставал. И это, конечно, не простое недоразумение: своим не по-романному напряженным смыслом поэма о Великом Инквизиторе провоцирует отклики именно такого рода.

В отличие от упомянутых выше «готовых» притч, положенных в основание русских романов, «Великий Инквизитор» – заново сочиненная притча. При этом, как нетрудно заметить, она опирается на классические евангельские притчи о *посещении* (заимодавец и должники, хозяин виноградника и работники, жених и девы). Это подобие делает еще более очевидным существенное отличие новой притчи: евангельские притчи этого рода финальны, они говорят о конце отсутствия Владыки, о явлении во всемогуществе и славе, которым невозможно более противиться, о конце «свободы» как оставленности на себя. То, что изображает «Великий Инквизитор», – никак не такой конец; это как бы пробное посещение, оставляющее посещенным свободу «делать что делаешь», в конце концов – еще раз судить Сына Божия. Это никак не притча о последнем ответе человека на вопрос Творца, наоборот: вопросы продолжает задавать человек и ответа продолжает требовать от Создателя как от подсудимого. Тема поэмы о Великом

Инквизиторе – епифания, повторяющая Первое Пришествие, – постоянная и едва ли не основная художественная и жизненная тема Достоевского (ср. его поиски выбора в личной жизни при помощи вопроса «Что бы сделал Христос в этих обстоятельствах?»; известна интерпретация романа «Идиот» как «провалившейся епифании»; в сущности, все хриstopодобные герои Достоевского – Зосима, Алеша, Сонечка и др. – представляют собой такого рода явления «испытующего сердца» и при этом не облеченного внешней силой и властью). Взятая даже в своем притчевом смысле, в отвлечении от словесного воплощения, поэма о Великом Инквизиторе представляет собой рискованный умственный эксперимент: на рискованность такого призывания «исторического Христа» в мир – и в Церковь! – существующие как бы в ситуации абсолютного Его отсутствия, и указывал П.Клодель. Временная и конфессиональная локализация такой «христооставленной» и в конце концов хриstopорческой Церкви (Испания, инквизиция, Римский Престол) вряд ли введет в заблуждение сколько-нибудь вдумчивого читателя. Очевидно, что речь идет, как обыкновенно в притче, о предельно универсальных вещах – и не о судьбе католичества беспокоится автор «Братьев Карамазовых» и его герои.

Если же оставить в стороне рискованность самой изначальной коллизии «Великого Инквизитора», смысл изображенного в ней столкновения заведомо решен: решен и в самом романе, в «авторитетном слове» старца Зосимы (*«Пред иной мыслью станешь в недоумении, особенно видя грех людей, и спросишь себя: взять ли силой, или смиренною любовью? Всегда решай: возьми смиренною любовью. Решишься так раз навсегда, и весь мир покорить сможешь»*). Если

.....

этот выбор не перестает и, вероятно, никогда не перестанет ставить нас в «недоумение» и вынуждать подбирать новые и новые аргументы в пользу предпочтения силы (а самые изощренные аргументы Достоевский уже открыл в рассуждениях Ивана и Инквизитора: из жалости к человеку, из сострадания к страданию), это вопрос сложности не смыслового выбора, а волевого решения. Это вопрос Ивана: «вижу, но не верю». Поэтому обсуждение смысла дилеммы не обещает ничего особенно интересного: апология «насилия во имя блага человечества» не может быть убедительной внутри христианской парадигмы. Но находимся ли мы внутри этой парадигмы с автором поэмы, Иваном Карамазовым?

И здесь стоит обратиться к другой, *романной* стороне «Легенды». К ее композиционной функции, к собственно словесному воплощению – к тому, что меньше другого занимало ее критиков.

Вопреки мнению Вас.Розанова, «Легенда» самым тесным образом связана с общим повествованием «Братьев Карамазовых». Это второе из трех упоминаемых и пересказываемых в романе сочинений «*Очевидца*» (литературный псевдоним Ивана), следующее за статьей о церковном суде и предшествующее «*Геологическому перевороту*». Все три сочинения ставят одну тему – «*окончательного устройства человечества*» и представляют собой последовательное развитие мысли от клерикального фундаментализма (церковный суд) через кризис «Великого Инквизитора» к фундаментализму богоборческому. Интересно (возвращаясь к геометрической символике), что противоположные отношения к «неевклидовому пространству» у Ивана Карамазова и у революционных утопистов приводят к одному

выводу: для Ивана необходимо, чтобы параллельные *не* сходились, чтобы явление «нездешнего» в «здешнем» стало окончательно невозможным – тогда-то немногие «новые люди» окончательно устроят детское счастье остальных; для утопистов начала века для той же цели, для того же ничем не ограниченного активизма «председателей земного шара» необходимо *свести их повсеместно...* У Ивана, как и у другого героя-«литератора», Раскольникова, «разрешение мысли» в форме статьи предваряет действие; точнее – открывает дорогу этому действию (непосредственно за «публикацией» «Великого Инквизитора» в трактире следует сговор Ивана со Смердяковым). Как и в случае с Раскольниковым, всеобщая мысль об устройстве человечества находит поразительное практическое осуществление в тривиальном уголовном преступлении.

«Великий Инквизитор», несомненно, принадлежит смысловому полю Ивана Карамазова, которому в общем устройстве романа отведено вполне определенное место. Ибо бахтинская концепция *полифонии идеологий* в романном мышлении Достоевского требует хотя бы такой коррективы: идеологизирующие «голоса» его романов явно разделены на «больные» и «здоровые», или же – вопрошающие и отвечающие. И нужно заметить, что многие темы, которые принято опознавать как характерно достоевские, *внутри* романов Достоевского относятся к сфере вопрошающих голосов – и не оставлены без ответа (так, например, преклонению перед страданием, своего рода культу страдания – «*будто это чин такой, страдалец*», как говорит Иван Карамазов, – который привычно считают *credo* Достоевского, *отвечают* многие высказывания старца Зосимы и еще больше – сцена его встречи с един-

.....

ственной счастливой посетительницей в толпе страдающего и кающегося народа). Эти ответы могут быть не замечены в силу того, что они обыкновенно произносятся вскользь и как бы *a parte* и не имеют своих сюжетных последствий, в отличие от бунтов и сомнений вопрошающих героев. Персонажи, «знающие ответ», обыкновенно вынесены за рамки сюжета: они даны у предела жизни, где все происшествия – в прошлом (отец Подростка, брат Зосимы, сам Зосима). Но это не мешает видеть их *внутри* мира Достоевского; их словами он ответил своим позднейшим критикам.

Что касается Ивановой идеи Великого Инквизитора, ей в «Братьях Карамазовых» отвечает идея старчества, *идея Зосимы*. Эту идею составляют те же мотивы: спасение человека, служение немногих многим, духовная власть, послушание до полной отдачи собственной воли другому – те же *опасные* мотивы, без которых не может обойтись мысль о церковном христианстве и которые не стоят перед религиозностью другого, индивидуалистского типа. Мы оставим в стороне сопоставление вопроса Инквизитора и ответа Зосимы, поскольку наша задача – только указать на несоответствие «мысли» «Легенды» с общей мыслью Достоевского.

Итак, дилеммы «Легенды»: противопоставление «чуда, тайны и авторитета» – Христовой любви; «счастья» – «свободе»; «страдания» – «конечной гармонии» мы вправе рассматривать как дилеммы вопрошающего сознания, изображенного со всем сочувствием и стремлением понять, но никак не совпадающего с сознанием автора.

И здесь нам придется еще раз поспорить с Бахтиным. Принцип многоголосого построения далеко не исчерпы-

вает всей композиционной техники Достоевского. Часто мы видим, что «голоса» или смысловые сферы героев не так существенны, что поверх этих границ проводится развитие других, не персонажных, не человеческих единиц, причем переключивание их из «голоса» в «голос» может принимать прямо скандальный характер (например, несомненно пародийный Фетюкович на суде повторяет не что иное, как слова Зосимы: *«Русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего»*). Эти единицы нельзя назвать «идеями»: это скорее слова или группы слов с переменчивым, непроявленным концептуальным содержанием. И это ключевые слова! Так, в монологе Инквизитора слово *«чудо»* на ходу меняет значение; слово *«любить»* значит одно в первоначальном употреблении Ивана (о том, что *любить* ближних невозможно) – и другое в его поэме (обвинение Инквизитора Христу в том, что Он *не любит* людей) и т.п., и т.п. Кроме того, эти навязчивые словесные лейтмотивы обыкновенно вспыхивают пучками: *«гармония»* – *«страдание»*; *«свобода»* – *«счастье»*; *«свобода»* – *«чудо»*; *«тайна»* – *«счастье»*... Вероятно, такому опеванию слов можно подобрать свою музыкальную аналогию – и она будет не менее уместна для описания композиционной техники Достоевского, чем знаменитая полифония.

Мне представляется, что внимательное описание словесной ткани Достоевского – в иной перспективе, чем «свое» и «чужое» слово – еще предстоит. И после такой работы мы сможем с большей основательностью говорить об общем смысле его построений и об отдельных его фрагментах, как обсуждаемая здесь поэма о великом Инквизиторе. Словарь Достоевского – и особенно словарь его вопрошающих героев – состоит из слов, *блуждающих вокруг своего*

.....

понятия, противящихся концептуальному схватыванию. Это блуждание может происходить в высоком патетическом регистре («гимны» Мити Карамазова) – и в низком, пародийно-абсурдном (речь Лебядкина и подобных ему героев). Чтобы не быть голословной, один пример: слово «*верить*», ключевое слово Ивана Карамазова, значит нечто своеобразное. «*Не верить*», по Ивану, можно очевидным, виденным собственными глазами вещам («*увиджу, но не поверю*», а в речи черта пуще того, в прошедшем времени: «*видел, и не верил*»). Как понятно из контекста, словом «*верить*» названо здесь то *действие*, именно действие, которое привычным образом было бы обозначено приблизительно как «принять» «полюбить», «восхвалить». Не отличив слова Достоевского от устойчивого языкового узуса, мы будем интерпретировать совсем другой текст, созданный нашими языковыми и понятийными привычками. Мы будем толковать о других, чем у Достоевского, «свободе», «вере», «любви». Быть может, они будут иметь отношение к *притче*, но не к той ее реализации, которую дает предельно напряженная *словесность* «русского романа».

Но, возвращаясь к поэме о Великом Инквизиторе как к *притче о Посещении*: ее кульминацию составляет, несомненно, последний поцелуй Спасителя Инквизитору – по мнению некоторых, двусмысленный и соблазнительный финал. Но мне кажется, именно здесь мы вырываемся из сферы Ивана (с какой бы целью и для каких дальнейших «*все дозволено*» он не «*сочинил*» его) в область чистого видения, оставляющую за видящим свободу сказать: «*Вижу и не верю*». Вызванный Достоевским и его героем образ в конце концов действует так, как это свойственно Ему. Было бы недоразумением увидеть в этом сверхразумном,

сверхъестественном приятии «ренановские болота» бес-
сильного, ничему не противящегося гуманизма, предве-
стие убогого Иешуа М.Булгакова. Это именно та Любовь,
которую Иван опознал как чудо, как неевклидово схождение
параллельных.

1994

2.

«Неудавшаяся епифания»:
два христианских романа,
«Идиот» и «Доктор Живаго»¹

Большой писатель оставляет после себя мир несколько иным, чем он был до его прихода, и похоже, что речь идет о чем-то более серьезном, чем «влияние», и что такие изменения необратимы. Мы живем в мире «после Достоевского», и вынуть это измерение из происходящего уже невозможно: мы «последостоевские» люди. Тем более это относится к словесности и, вероятно, с особой силой – к словесности на русском языке. Я с некоторым сомнением говорю: вероятно, потому что вся мировая литература явственно ощущает себя в последостоевском времени, и в течение XX века урок Достоевского по известным причинам был куда интенсивнее воспринят не на родине Достоевского, а за ее границами; как известно, нормативная литература соцреализма должна была строить себя в принципиальном отсутствии Достоевского.

Не нужно уточнять, что принадлежать последостоевской эпохе вовсе не значит быть в плену Достоевского: это значит только *состоять с ним в отношениях*, и в том числе – в

¹ Выступление на Международном юбилейном симпозиуме «Достоевский в современном мире» 17–20 декабря 2001.

отношениях спора. Не нужно уточнять и того, что спор не обязательно означает опровержение, но может иметь в виду восполнение или, словами «Охранной грамоты» Пастернака, желание сделать то же, «но шибче и горячей». Именно в таких отношениях, на мой взгляд, состоят два эпохальных христианских романа: «Доктор Живаго» и «Идиот». Внешнее сюжетное сходство их очевидно: явление «неотмирного», «блаженного» героя – Юрия Живаго, князя Мышкина – в подчеркнуто, по-газетному современной реальности; далее, его вовлеченность в странный роман с двумя женщинами, «чистой» – Тоня, Аглая, и «роковой», «падшей» – Лариса Федоровна, Настасья Филипповна; по отношению ко второй герой пытается исполнить роль спасителя (у Пастернака для этой пары намечено два прообраза: Магдалина и Христос, царская дочь и Георгий Победоносец) и в конце концов губит ее и гибнет сам; далее, это фигура соблазнителя-покровителя – Комаровский, Тоцкий; затем, это тема благородства, аристократизма – князь Мышкин, «рыцарь бедный»: ср. один из ранних вариантов названия пастернаковского романа: «Нормы нового благородства» и предварявшие роман «Записки Патрикия Живульта», имя которого переводится как «рыцарь жизни»¹ и многое другое. Эти сходства настолько явны, что кажется маловероятным, чтобы они не входили в замысел Пастернака². Но нас интересует не само по себе сопоставление сюжетных схем (с модификациями, которые тоже интересно проследить), а общий

¹ Комментарии В.М.Борисова и Е.Б.Пастернака // Пастернак Б. Собрание сочинений в пяти томах. Том III. М.: Худ. Лит., 1990. С.646.

² Однако никакими аргументами в пользу сознательной работы Пастернака с сюжетом Достоевского в ходе создания «Доктора Живаго» мы, по свидетельству Е.Б.Пастернака, не располагаем.

замысел двух романов, который можно – очень приблизительно – назвать так: явление подлинного христианства (иначе: «святой души», «Божьего человека», человека, похожего на Христа) в современном обществе, епифания. Сами названия двух романов уже ясно говорят, о каком образе святости пойдет речь: «Идиот» – «Доктор Живаго». Болезнь, убожество, глупость (компоненты значения «идиот»; мы оставляем в стороне этимологию), – и здоровье, и больше, чем здоровье: целительство и разум, даже ученость¹.

Конечно, уже *современность* Достоевского и *современность* Пастернака, на фоне которых происходят две эти епифании, – разные вещи, и это не мало значит². Но самые глубокие расхождения и сближения касаются общих представлений о мире, о грехе, о смерти, о жизни, о человеке – то есть, всего того, что можно назвать личным богословием Достоевского и Пастернака³.

1. НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ АНТРОПОЛОГИИ ДОСТОЕВСКОГО

Я начну с самого общего очерка того, как выглядит человек у Достоевского.

¹ См. Седакова О. Гетевское начало в романе Б.Пастернака «Доктор Живаго» (в частности, о гетевской реминисценции названия: Доктор Фауст – Доктор Живаго): Пастернаковские чтения, Москва, 1999.

² Томас Мертон этими условиями объяснял многое: в эпоху господствующей Церкви, писал он, христианство принимает сложный и болезненный, достоевский образ; в эпоху гонений оно возвращается к пастернаковской простоте апостольских времен (Th.Murton. *Boris Pasternak. Disputed Questions*, 1958).

³ Мы оставляем в стороне генеалогию этих богословий, их связи с современной им и традиционной христианской мыслью.

Если представить себе человеческую личность как своего рода ландшафт, то на фоне «естественного» или «реалистического» психологического пейзажа новой литературы, и западноевропейской, и русской, «достоевский» пейзаж выглядел фантастическим (если теперь он так не выглядит, то этим мы обязаны не только истории, но и самому Достоевскому). Достоевский занят вертикальным срезом человека, а не горизонталью. Я имею в виду бедность его человеческой горизонтали – то есть, разнообразия сословных, исторических, психологических, в общем-то и возрастных типов – в сравнении не только с Львом Толстым, но даже с Пушкиным (если у Достоевского и есть «типы» такого рода, то они совсем условны, похожи на ампула: «ампула чудачки-аристократки», «француза», «поляка», «страшного мужика», «мальчика», «старика» и под.). Достоевского интересует некоторый «человек вообще» – при том что этот «человек вообще», конечно, совершенно характерен: это герой своего времени, «новый человек», русский разночинец второй половины XIX века, человек неблагополучной, если не катастрофической судьбы, невротического склада и холерического или, реже, меланхолического темперамента. Возраст его – подростковый, в старом употреблении, то есть приблизительно до 30 лет. Он не занят на службе, да и вообще не имеет определенных занятий (временное секретарство – типичный для него труд). Другие разновидности homo sapiens'a – скажем, барин, отец семейства, сановник и сангвиник Стива Облонский, – в мире Достоевского как бы не совсем люди, они не дошли до своей «последней правды».

На таком материале Достоевский и ставит свой вопрос о человеке. Этот человек, беспочвенный, деклассирован-

ный, оторванный от корней, «чужой», «посторонний», остался героем времени в XX веке. Боюсь, его времени еще не видно конца.

Итак, психический мир как ландшафт, со своей наземной частью, низом и верхом. Средняя часть, разумная, социальная, соотнесенная с ближайшими обстоятельствами, привычная глазу, просто говоря, *видимая* – словами Достоевского, «евклидова». Верх и низ, небеса и подземелье человека подчиняются другой геометрии. Прежде всего – они *невидимы*. Само их раскрытие – чрезвычайная вещь, взрыв, откровение, скандал (поскольку их невидимость – условие социальной жизни, как мы теперь скажем, по умолчанию). Таким раскрытием и занят Достоевский. То, что происходит с человеческим миром в постоянно создаваемых им чрезвычайных обстоятельствах, можно описать знаменитой фразой Гоголя: «Вдруг стало видно...» – но не «далеко вокруг», а глубоко вниз и далеко вверх.

Новация Достоевского, которая прежде всего привлекает общее внимание, – это, конечно, «путь вниз», в скрытое поскольку стыдное, *rudenda*. Откровение этого подполья, этого психологического ада происходит в характерном «достоевском» жесте заголения – или в ответ на провокацию.

Своеобразие авторской оптики, непривычность очертания вещей в мире художника часто – и не так наивно, как кажется, – связывают с применением какого-то особого прибора, или приема построения ракурса, или разработанной стратегии взгляда на мир. М.Пруст объяснял сущность своей оптики прибегая к метафоре телескопа: он рассматривает ближайшие вещи как с Луны в телескоп.

«Camera obscura» В.Набокова – больше, чем название одного из его сочинений: здесь, вероятно, нам предъявлена общая стратегия его творческого зрения. Как в таком случае описать оптическую технику Достоевского? Достоевский выключает некий свет и смотрит, что будет без него, в темноте. Или, словами Вас. Розанова, что будет, «когда ушло начальство». Или – когда почва ушла из-под ног.

Вопрос о видимом – это, по существу, вопрос о возможном. Возможно ли (видано ли?), чтобы человек потащил другого за нос в дворянском клубе? Этот жест Ставрогина в «Бесах» в каком-то смысле сокрушает вселенную. Вселенную, в которой культурно невозможное (и потому «невиданное») почитается физически невозможным. Выходкой Ставрогина Достоевский показывает, что *всё* физически возможное и в самом деле возможно и осуществимо. Совсем недавно, 11 сентября 2001 года, мы пережили подобное крушение иллюзии невозможного – культурно невозможного.

Какой же свет выключен – или какое начальство удалилось? Какая почва ушла из-под ног? Это вопрос. «Укорененность»? «Достоинство»? «Порядок вещей»? (жизнь ввиду Лиссабонского землетрясения как некая норма, которую предлагает Достоевский, обсуждая безмятежную лирику Фета). Или «честь», как полагал Мандельштам, писавший о невозможности «достоевских» скандалов в мире Пушкина?

Но, может быть, «надежда»? Ведь именно надежда часто лежит в основе того, что называется ханжеством: надежда на добродетель, если не мою, то добродетель «вообще», ради чего и стоит «делать вид» и «притворяться лучше,

чем ты есть». Заголение «Бобка» происходит в азарте отчаяния. Да, я думаю, что более всего речь идет о надежде. В эпоху Достоевского, возможно, некое фундаментальное крушение надежды, отчаяние и отчаянное бесстыдство были в значительной мере авторским экспериментом и могли показаться алармистским преувеличением. Но скоро в России свет и в самом деле выключили, начальство и в самом деле исчезло (место «нормального» начальства, место Удерживающего занял тупой и беспощадный Хам), а «беспочвенность» достигла той меры, какой и Достоевский не воображал. С позиции героев «Доктора Живаго» эпоха Достоевского уже принадлежит тому ушедшему, докатастрофическому миру, где *«любить было легче, чем ненавидеть»*.

Мы стали свидетелями того, как это разрушение почвы происходит в разных частях мира – и чем выше градус глобализации, тем шире. Достоевский первым вывел на сцену публичной мысли этого нового человека, безродного человека на голой земле, и даже не на земле, а на разверзающейся хляби. Как идеолог, он надеялся на возвращение к «почве», как художник – показал, что это уже невозможно. Именно на месте «почвы», то есть, семейных, сословных, культурно-религиозных, национальных устоев, *делающих человека* раньше, чем он сам возьмется делать себя, и разверзается это психологическое подполье. Декультурация – вот что такое жест Ставрогина.

С декультурацией, с социальной недовоплощенностью, непризнанностью, изгойством связана непомерная страсть к *другому*, невероятная заинтересованность в *чужом мнении* о себе, отличающая героев Достоевского и сочувственно проанализированная М.М.Бахтиным.

С именем Достоевского обыкновенно прежде всего и ассоциируется это раскрытие ландшафта психики вниз, в подполье, в психологический ад («достоевщина»): ср. такие характеристики его мира в исследованиях XX века, как «феноменология зла», «сошествие во ад» и под. Другими, не христианскими словами, эта «нижняя» глубина называется хтоническим хаосом. «Под ними хаос шевелится». Из этого хаоса и вырываются протуберанцы невероятного, необъяснимого для благодушного гуманизма насилия, низости, «дерзости» и проч., «оскорбительная низость преступления» (Ин.Анненский). В форме выходки Ставрогина, нечаевщины, грядущего бунта... Он, хаос, обнаруживается и внутри отдельного героя (садизм, эгоизм, сладострастие в ребенке, напр.) и складывается в типично достоевские фигуры шутов, подлецов, бесстыдников и т.п. – жертв мира, униженных и оскорбленных. Предметы традиционной филантропической жалости и опеки, у Достоевского они обнаруживают свою другую, угрожающую возможность: желание расквитаться, космический цинизм, который ничем не дорожит и ничему не доверяет. Такое о «бедных людях» в благополучном мире было мало известно (ср. пастырский опыт Дитриха Бонхеффера¹).

Их не то чтобы непривычно много в сюжетах Достоевского; они водятся стаями,

словно листья в ноябре,

в суете хронических интриг и лихорадочных сплетен и редко поднимаются с фонового, второго плана на первый,

¹ Со знаменательным заключением: «Чем удаленнее от всех социальных структур живет человек, тем легче формируется у него такая позиция (недоверие как доминанта поведения)» // Бонхеффер Д. Соппротивление и покорность. М., Прогресс 1994. С. 256–257.

образуя персонажа первого ранга (попытка Ставрогина, вылепленного едва ли не против его воли, персонажами второго ряда как собственную «большую» реализацию). Но существеннее другое: перемена их художественного статуса. Они более не «отрицательные» герои, они обладают интроспекцией, у них есть оправдание, есть «своя правда». Они знают себя: то есть, они не побоялись посмотреть прямо на собственные свойства – и в этом смысле они неуязвимы («да, низок-с»). Достоевский продолжает пушкинский опыт со Скупым Рыцарем и Сальери. Низким героям предоставлено слово, свое слово – а в словесности этого достаточно для оправдания. Последний антиморалистский вывод из этого *откровения низа* таков: плохие не окончательно плохи, и хорошие вовсе не хороши, в каждом из них есть «семя тли», уголок хаоса. Достоевский настаивает на хаотической бесформенности человека, упрощение которой – жалкая ложь.

– Кто бы на его месте поступил иначе? (т.е. не сподличал бы) – спрашивает племянник Лебедева.

– Как кто? – воскликнул князь Ш.

Голос Достоевского в этом показательном диалоге явно не совпадает с голосом человека старой чести, посторонним в его сюжете, но и с голосом антропологического цинизма он также не совпадает. Достоевскому принадлежат обе реплики.

Эту пронизательность к фундаментальной греховности человека более всего и связывают с именем Достоевского. И она находится у него в сложной связи со *страданием*, буквально затопляющим его мир – и вовсе не однозначным (ср. признание черта Ивана Карамазова о том, что страдание человеческое затмило ему величие мироздания – или же

слова самого Ивана, ставящего под вопрос культ страдания: «*Будто чин есть такой – страдалец*»). Страдание и злая мысль или насилие связаны, как в «Аду» Данте змея и тот, кого она жалит: они превращаются друг в друга. Страдание у Достоевского – это прежде всего провокация, как в «Книге Иова». Для героев первого ряда, как Иван Карамазов, Раскольников, – это провокация чужого, общего страдания; для мелких героев – их собственное. В общем-то, это архифабула повествований Достоевского, в том числе и сюжета «Идиота», где Мышкин подвергается провокации страдания Настасьи Филипповны. Мы можем догадаться, что невозможность безгрешности в мире связана у Достоевского с невозможностью общего счастья: его взыскующий герой требует общего счастья не только в будущем: оно должно перекрыть и каждое страдание прошлого и причиненное им внутреннее зло (вопрос Ивана Карамазова, может ли мать убитого ребенка полюбить его убийцу). Достоевский думает о рае (или о Царстве Божием) всерьез: не как о компенсации «этой жизни», о *втором* по отношению к ней, но как о *первом*, как о единственной возможности нравственной жизни на земле.

И здесь мы переходим к другому расширению ландшафта человека по вертикали, не менее характерному для Достоевского: вверх, в область рая или Царства Божия или святости. В привычном поле классической литературы это тоже фантастический пейзаж. После Данте, уже начиная с Петрарки, мы более не встретим *святого* в качестве действующего лица литературного произведения и *святости* как некоторого реального измерения, некоторого дальнего камертона, по которому сверяется все прочее, некоторой реальной *потребности* человека (у Петрарки это уже долг).

«Ад» Данте начинается в «Раю», как известно. Можно сказать то же и о Достоевском. «Пороки», которые обыкновенно изображает новая литература, уже не имеют непосредственной райской генеалогии. Они, собственно, и не грехи, поскольку грех в строгом смысле совершается перед лицом неба, в раю, как первый раз.

Вероятно, следует уточнить: я имею в виду не «хорошего человека», «доброго человека» (такого рода героев в новом искусстве немало), а именно *святого*, то есть человека, каким-то образом свободного от законов «мира», «мира сего» в том смысле, как он понимается в новозаветных текстах – и потому безумного в глазах мира. Как и в случае с «подпольем», святость, желание *«иметь сердце горе»*, *sursum corda!* у Достоевского присутствует практически в каждом действующем лице. *Святым* (иначе: чудесным) у него заняты все, не исключая Свидригайлова, Смердякова, Карамазова-отца; всем им жизненно важно выяснить, возможно ли такое на земле.

Святость представляет собой у Достоевского такой же скандал, как глубинный грех. Здесь происходит разрыв континуума: земная, мирская доброта у него не переходит в святость, между ними бездна. Святое, Божие понимается как «Совершенно Иное». В этом спор Достоевского с либеральным христианством, с европейским филантропическим гуманизмом, благодушие которого изображается им как некое злостное недомыслие, глупость сердца.

А как это соотносится с благочестием, условно говоря, леонтьевского склада, с которым Достоевский безусловно разделяет интуицию глубинной греховности мира и огромной силы внутреннего зла? Аскетический уставный строй, который ревностно охраняет благочестие такого рода, – строй, в котором возможны и многочисленны чудеса,

но образ *святости* как *памяти о святости* несомненно преобладает над *ожиданием* ее нового и обновляющего мир явления; в котором самые формы святости как бы заранее известны и поле явления ее ограничено (монашеской средой, священными предметами и т.п.). У Достоевского же *святость* является в своей простоте и непредвиденности (в определенном смысле, нечуждственности, не защищенности чудом – ср. эпизод с мощами Зосимы) – и оказывается скандалом (в этимологическом смысле слова *skandalos* – соблазн, греч.), причем прежде всего скандалом для хранителей предания (скандал Великого Инквизитора)¹. Да и вообще для «добрых людей»: «Зачем же такие преувеличения? Есть же мера». Но меры нет, и это являет святость.

2. ДВА НЕСОСТОЯВШИХСЯ СЧАСТЛИВЫХ КОНЦА

Можно задаться вопросом, почему же, собственно, святость и святой исчезли из искусства нового времени? Быть может, это ограничения реализма, самого реалистического письма? Быть может, святость может изобразить исключительно иератическое искусство, символизм иконы, а не набросок с натуры? Однако простодушные новеллы «Цветочков св. Франциска», в которых реалистическая бытовая детализировка только усиливает очарование и убедительность образа «нового человека», «беднячка Христа» опровергают такое предположение.

Скорее уж, святому нечего делать в *сюжете* новой словесности – ведь он *вышел*, он безвозвратно ушел из того

¹ Тот же скандальный, взрывающий благочестивую данность образ святости мы встретим у позднего Льва Толстого: в «Отце Сергии», в «Фальшивом купоне».

.....

мира, в который вписан сюжет: из мира, где главный интерес составляют судьба и характер. Ни первое, ни второе уже не существенно для святого. Он не подвластен судьбе: а в новом искусстве, как в греческой трагедии, то, чему мы сопереживаем, есть в конце концов роман человека с судьбой. И традиционное, едва ли не единственное выражение судьбы в новой словесности – любовная страсть.

Что касается характера, то для святого характер не так фатален, поскольку характер – вещь сотворенная, ставшая, а святой – человек творимый, в котором въяве действует творческая воля Божия, которая и из камней, как известно, может создать детей Авраамовых.

И Достоевский, и Пастернак не отказались от выполнения условий классического европейского романа, и это в определенном отношении обрекает их на неудачу. «Совершенно хороший человек» (у обоих писателей это человек вопиюще «бесхарактерный») оказывается вовлечен в силовое поле судьбы. Его святость (и это можно сказать об обоих протагонистах) – в его разоруженности. У него нет *своей* воли (много раз отмеченное и автором, и другими персонажами полное *безволие* Юрия Живаго, фантастическая пассивность Мышкина, которым на глазах читателя каждый пытается манипулировать), у него нет своего интереса. Это относится и к его отношениям с героинями, которые никак нельзя описать в духе «плотского искушения». Его увлекает сострадание. Но в конце концов он не только не спасает, но губит свою Магдалину и гибнет сам (князь Мышкин) – или не губит, но, как в обобщающем эту сюжетную линию «Доктора Живаго» стихотворении «Сказка», сражает ее губителя – и после этого вместе с ней впадает в сон, которому не видно конца.

В обмороке конный,
Дева в столбняке.

Но дело не только в отсутствии хэппи-энда, который был бы в обоих случаях грубейшим нарушением художественной правды. Вся эта любовная линия вольно или невольно развенчивает героя как победителя мира. Здесь, в стихиях мира, он неуместен. Он не гений любовного романа, которым можно любоваться, как средневековым Тристаном. Он не чистая жертва в таком поединке с миром. В этом жанровом пространстве его кротость оказывается малодушием. Что, как скажут здравомыслящие люди, и требовалось доказать: человек не от мира сего не должен участвовать в делах мира. Его участие оставит за собой только груду развалин и множество разбитых судеб.

Но эпилог «Идиота»: возвращение Мышкина в ничтожество безумия, пустынная Европа, где только и можно *«поплакать над этим несчастным»*, как говорит генеральша Епанчина, – оставляет нас с другим чувством: все происшедшее в романе не было неудачей или крушением, а было действительно чудом явления Человека, в каком-то смысле искупающим жизнь всех, с кем он оказался связан.

Объяснить это странное просветление, быть может, поможет финал «Доктора Живаго»: вслед за невнятным концом жизни героя мы присутствуем при его посмертной победе, его, можно сказать, «втором пришествии» в виде тетради его сочинений в руках друзей. *«Состарившимся друзьям у окна казалось, что эта свобода души пришла, что именно в этот вечер будущее расположилось ощутимо внизу на улицах, что сами они вступили в это будущее и отныне в нем находятся»*¹. Не тривиальная мысль об искуплении

¹ Пастернак Б. Указ. соч. С. 510.

жизни художника его сочинениями нас в данном случае интересует, но тема *введения в будущее*, в «счастливое, умиленное спокойствие за всю землю», в «неслышную музыку счастья» (там же).

Так и участники жизни князя Мышкина, не оставившего по себе никаких сочинений кроме образцов древних почерков, обязаны ему переживанием того, что «*эта свобода души пришла*»: переживанием бессмертия.

3. НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ АНТРОПОЛОГИИ ПАСТЕРНАКА

В письмах Б.Пастернака последних лет мы постоянно встречаемся с мыслью о «*готовом будущем*», об уже наступившем, невиданном счастье, настолько новом, что «*прежнее прошло*», и объем всего отошедшего, умершего, более не реального еще трудно обозреть. Это переживание неслыханной простоты, новизны и небывалости:

Вселенной небывалость
И жизни новизна –

связано и с его работой над романом, и прежде всего – с его христианской жизнью. К тому, что «*прошло*», во многом относится и мир Достоевского – во всяком случае, те его болезненные, темные и неразрешимые области, которые по большей части продолжала словесность XX века, и русская, и европейская. Подполье, психологический ад, «*неправедные изгибы*» души не то чтобы отменены: их раскрытие больше не относится к задаче современного, по-настоящему современного художника, по Пастернаку. Катастрофы века сделали провидческие метафоры прошлого наглядной обыденностью; в образах такого рода уже нет будущего и, тем самым, нет искусства.

Мы только вкратце и крайне обобщенно коснемся здесь поэтической антропологии Пастернака¹. В ней основания той удивительной уверенности в том, что грех, смерть, ад – «последние вещи» в традиционной аскетической мысли – преодолимы и по существу преодолены, что, называя наш мир «падшим», мы не говорим о нем последнего слова – уверенность, которая так поражает во всем, что пишет Пастернак (и что многие его современники осуждали как совершенно несвоевременное и безответственное благодушие).

Человек у Пастернака – прежде всего художник, и в этом своем качестве он брат вселенной («сестра моя жизнь») и потомок *«высших сил земли и неба»* (*«и ничего общего с набожностью не было в его чувстве преемственности по отношению к высшим силам земли и неба, которым он поклонялся, как своим великим предшественникам»*²). Эта тема – творчества, поэзии как фундаментальной глубины человека, и не «профессионала», а человека вообще – совершенно чужда Достоевскому. Существо творчества и артистического вдохновения, как об этом в стихах и в прозе многократно и в разных словах говорит Пастернак, – это память об Эдеме, память особого рода: не ностальгическое воспоминание о навеки утраченном золотом веке, но память о рае как вечно действующей силе, *«памяти будущей жизни сладкая чаша»*, словами первого русского писателя, митрополита Илариона Киевского. Творчество, «сестра жизни» и «подобие Божие в человеке», по Пастернаку, обладает силой очищения и возрождения, по-

¹ См. об этом подробнее статью «Вакансия поэта»: к поэтологии Б.Пастернака.

² Пастернак Б. Указ. соч. С. 69.

.....

скольку сама жизнь – уже воскресение из небытия («*Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили*»¹). Жизнь, вечная жизнь, бессмертие у Пастернака – имя одной реальности. Поругание, совершенное над жизнью («*жизнь – поруганная сказка*», из письма Б.Пастернака), не непоправимо и по существу не проникает в ее глубину; она отходит от низости и грязи легко, как от слез, как это случается с Магдалиной в стихах Живаго, как это происходит с героиней романа Ларой. В образе Лары – новой Настасьи Филипповны – сопротивление Пастернака Достоевскому особенно очевидно. Болезнь мира не смертельна, это не «*болезнь к смерти*», он «*спит, а не умер*» («*И как от обморока ожил*»). Святость является как врач, как великий диагност – герой романа. Говоря совсем обобщенно, в святости у Пастернака нет ничего чрезвычайного (постоянные мотивы обычности, обыденности великого), святость (или гениальность, что для Пастернака одно) в природе вещей, в природе жизни, пока она жизнь. Человек не изгнан из рая, поскольку он не изгнан из жизни.

Да, мы можем увидеть во всем этом эхо романтической Германии. Это ее «*слезы от счастья*», ее благоговение перед «*святой жизнью*», *Heilige Leben* Гельдерлина, перед «*сказкой жизни*» (Новалис). Но так же, как кошмарные образы-предчувствия старых художников (вплоть до Кафки), эпоха Пастернака сделала простой явью, так и это лирическое предчувствие о чудесной природе посюстороннего, о жизни как святости, жизни как таинстве благодарения получило в созданиях Пастернака какое-то совсем иное, можно сказать, практическое осуществление.

¹ Там же.

Слова о том, что мы живем в послепастернаковское время, для многих не покажутся убедительными в той же мере, как подобное утверждение о последостоевском мире. По всей видимости, в искусстве с тех пор ничего не изменилось, разве что оно все охотнее говорит о собственном конце. Будущее, внесенное Пастернаком в настоящее, до сих пор еще ждет внимания и доверия к себе.

2001

3.

Маленький шедевр:
«Случай на станции Кочетовка»¹

Я хочу начать с извинения: мне непривычно говорить о прозе. Роман Якобсон сравнил прозу поэтов с походкой горца, который идет по равнине. Проза поэта такова – он привык исполнять другие условия, чем прозаик, учитывать другие ограничения и другие возможности – и то, что в соприродной ему среде, на узкой и опасной тропе представляет собой ловкость и изящество, на равнине выглядит нелепо или манерно. Так вот, единственный род прозы, о котором мне приходилось говорить, это именно проза поэтов.

Трудный для меня разговор о «настоящей прозе» я начну со слов академика Алексея Федоровича Лосева (насколько я знаю, нигде еще не опубликованных и неизвестных слов; их записал Владимир Вениаминович Биbihин, в то время секретарь Лосева). Лосев делился своими мыслями с Биbihиным после того, как он слушал по радио «Август 14-го» (и не спал всю ночь после этого): «Постой, я тебе еще вот что скажу – Мережковский в книге «Толстой и Достоевский» пишет, что Толстой гениален в изображении стра-

¹ Выступление на Международной конференции «Александр Солженицын. Проблемы художественного творчества», Москва, 17–19 декабря 2003 года.

стей тела, а Достоевский в изображении страстей души и ума. А вот это уже я, Лосев, говорю: Солженицын гениально изображает страсти социальные. И в этом ему, конечно, помогает его время, такое ужасное».

Как все помнят, у Мережковского это несколько иначе выражено, он говорит: тайнозритель плоти – Толстой. Тайнозритель духа – Достоевский. И продолжая Мережковского, мы можем сказать, что Солженицын – тайнозритель социального и исторического. Исторического, поскольку оно социально. Слова Лосева мне представляются много глубже, чем это может показаться из их нарочитой простоватости – характерной вызывающей простоватости Лосева. Мне кажется, что здесь есть очень важный ключ к пониманию Солженицына-писателя – и даже Солженицына-критика (литературного критика). Ведь то недовольство предшественниками, которое мы часто слышим в литературной критике Солженицына, можно связать именно с этим: с тем, что стихия социального и исторического, впервые так цельно выраженная в его «художественных исследованиях», никогда прежде не являлась в такой очевидности, никогда не была осознана таким образом, никогда не была предметом художника.

Критика определенного типа приучала нас так читать классику – в социальных обобщениях: тип лишнего человека, тип маленького человека и т.д. Но на самом деле, конечно, сами писатели так не думали. Мера и способ этого обобщения, историко-социологического, совершенно не соответствуют непосредственной реальности классической литературы. Ну, предполагал ли Пушкин, например, что в Онегине он изображает «дворянский тип 30-х годов XIX века»? Или что в песне девушек, собирающих ягоды, он изображает «крепостную Россию»? Думаю, что нет.

Пушкин изображал просто «доброего приятеля», потому что не «дворянских» приятелей у него и быть не могло, и просто Россию, потому что никакой другой России он не знал.

Но, если русский художник XX века не знает, что он изображает советскую Россию, если художник в Германии 30-х годов не опознает, что он участник особой истории, особой – гитлеровской – Германии, то вряд ли он достойный свидетель времени, и вряд ли он полноценный художник и доброкачественный мыслитель. Социальная история стала стихией, которая захватила частную жизнь человека: нет, не только частную, но и публичную жизнь, умственную, профессиональную жизнь. Сказать точнее – история встала *между* человеком и его жизнью, между ним и его же мыслью, и частной и публичной. К каждой теме – хотя бы, допустим, к исследованию Плутарха (я вспоминаю первую работу Сергея Сергеевича Аверинцева) – можно стало пройти только *через* эту среду, иначе даже простое историческое и филологическое исследование самых удаленных предметов стало бы ложным и бессмысленным. Этот переворот совершило время, которое Лосев называет «таким ужасным» – время Солженицына.

Нужно заметить, что в это же самое время, в XX веке, и в европейской мысли появилась тема этого преобладающего, вездесущего социального. Экзистенциалистская тема расчеловеченного человека, анонимного человека, находящегося во власти некоей надчеловеческой социальной силы, на фрейдовском языке – безличного «Супер-Эго» в психике каждого. Но тут даже не приходится сравнивать Солженицына с его европейскими современниками: это совсем другая и по-другому понятая социальность, и, соответственно, совсем другие выводы делаются из ее «тайноз-

рения». Естественно, сама реальность социального, с которой имеют дело Камю и Солженицын, несколько разная. Социальность Солженицына – это идейно, квазирелигиозно обоснованная социальность, в ней есть некоторая позитивность: во всяком случае она претендует на некоторую позитивность. Она выдвигает ценности, ради которых человек должен пожертвовать собой и своим. Тогда как герой экзистенциализма, «посторонний» и себе самому и всему вне его, социальный человек Европы – у него нет никакой «положительной» программы, он как будто ничему и не служит, и не должен служить. Довольно трудно определить, что собственно составляет эту безличную стихию, пожирающую личность, которую называют *das Mensch, l'on* и др. Русским соответствием здесь было бы слово «люди» в определенном употреблении: «как у людей», «что люди скажут». Во всяком случае, позитивной, идеологической программы у этих «людей» нет.

Так вот, мне хотелось бы как раз на примере моей любимой вещи Солженицына (может быть, потому что она, как мне кажется, среди всех его трудов ближе к поэзии) и обнаружить вот это самое новое зрение, «тайнозрение социального». Здесь, в самом близком классическому письме, это представляется труднее всего – и интереснее всего. «Случай на станции Кочетовка» – великолепно исполненный канон новеллы (вообще говоря, целого пучка новелл, но большинство ответвлений сюжета проходит побочно, между делом). В этом повествование – я помню свое первое, еще школьное чтение, – веет лермонтовской «Таманью». Нам рассказывают некий случай, который произошел в случайном месте, одинаково чужом для действующих лиц. Все они оторваны от родных, все они странники.

Место действия – узловая железнодорожная станция – это не место обитания, это пункт следования, который все минуют, благополучно или нет. Но больше того, сама земля в это время – переходящая из рук в руки, и неизвестно в чьих руках находящаяся в момент повествования – это тоже не место обитания. Это место наступления или отступления. Тема бездомности, всеобщей снятости с мест, «карусели», как говорит герой повествования, доведена до фантастического напряжения, при этом совершенно реалистически мотивирована. Можно отметить, что такое место и время – классическое для новеллы, это ее месторождение. Вспомним, что классическая новелла возникает в чумном городе Боккаччо, когда где-то между жизнью и смертью встречаются выбитые из привычного герои, и начинают рассказывать занимательные истории.

Такое время-пространство, заметим – не только поле действия многообразных разрывов, которые очевидны, но и поле невероятных встреч. Таких встреч, о которых говорят – судьба свела. В не-катастрофическое время каким образом могли бы сойтись два протагониста «Случая», юный лейтенант Вася Зотов, откуда-то из северной глуши (как говорит его оканье), и столичный актер Игорь Дементьевич Тверитинов, встретивший революцию 25-летним человеком? Причем встретиться так, что судьба одного целиком зависит от другого?

Итак, перед нами новеллистическая экспозиция – сцена, на которой случай всемогущ. Случай пересекает барьеры всех обычных разграничений: социальных, географических и т.д. Это повествование о непредвиденной событийности жизни, о непредсказуемой фатальности: что-то происходит случайно, но навсегда. Как говорит Тверитинов свои последние слова, *«этого не исправить»*. И за всей этой

детально, очень детально, натуралистично прописанной сценой мы чувствуем мифический фон. Этот мифический фон прежде всего выражает погода: косой ливень, тяжелый ветер, который всегда говорит о приближении какого-то необычайного, значительного события.

И вот здесь-то как раз, в этой близости к классическому канону, особенно ясно видно то своеобразие Солженицына, которое, как я думаю, имел в виду Лосев. Мир, который мы здесь видим, мир, сошедший с рельс, говоря метафорически, а говоря прямо, продолжающий катить свои поезда по рельсам на Восток, сцеплять и расцеплять вагоны, перестраивать составы, – это *мир социальный*.

Что же такое *социальное*, о котором идет речь? Это предопределенность по возможности всего. Это данная человеку возможность избежать прямой встречи с жизнью и с самим собой. Социальный человек инструктирован в идеале для любой ситуации. Он знает, он в принципе *должен* знать все необходимое о каждой вещи – и что это такое, и как с этим поступать. Вполне социальный человек ни перед чем не должен впасть в недоумение. Он должен узнавать: а, это вот то-то; меня учили так-то; здесь я должен вести себя так-то. Искать выход из непредвиденной ситуации, из недоумения – в самом ли себе или где-то еще, в неведомом – социальный человек не может. Не может, поскольку ничто кроме накрепко усвоенной инструкции не представляет для него авторитетной инстанции. Говоря совсем просто, социальный человек живет в завершенном мире, в мире, где происходить ничего не должно. Переводя все это на язык психологии, можно сказать, что окончательно социальный человек – невротик. Его отношения с миром и с собой – это хорошо защищенный невроз. Он-то и рекомендуется социальностью в качестве нормы.

И сам главный герой, лейтенант Зотов, и все его отношения с остальными персонажами «Случая» имеют в себе это социальное измерение. Среди всех только он целиком усвоил инструкции, которые ему даны. Все остальные окружающие их не усвоили (как старик Кордыбайло) или усвоили слабо. Они должны были бы быть такими, как Зотов, но они такими не стали. Он действительно новый человек – не по долгу, не по корысти, а от всей души. Замечательны его слова: *«Уцелеть для себя – не имело смысла»*. Зотов написан внимательно и без предвзятого осуждения. В его отношениях с другими персонажами сочувствие читателя чаще всего будет на его стороне, потому что эти недоработанные, необработанные люди – они явно корыстны, мелки и т.д., и только он целиком принадлежит некоей высшей сфере. Особенно это видно в его истории отношений с беженкой Полиной (*«Полину, ребенка ее и мать он полюбил так, как вне беды люди любить не умеют»*).

И, как всякий социальный человек, он запрограммирован на катастрофу, на крушение, на невольное злодеяние, на то, чтобы «не ведать, что творишь». Катастрофа приготовлена тем, что Зотов *инструктирован*, но не *осведомлен*. Об этом своем страшном и беспомощном состоянии он только начинает догадываться. Его действительно инструктировали, но ни о чем не осведомили, от него утаили все необходимые сведения, начиная с того, куда и зачем идут поезда, которые он должен отправлять, где расположен враг, в чьих руках земля и т.д. Начиная с непосредственных условий работы, которую он должен исполнять, вся эта реальность от него утаена.

Повествование открывает масштаб его неосведомленности: он знать не знает, что значит тридцать седьмой год для таких людей, как его собеседник (*«А что было в тридцать*

седьмом? Испанская война?»). Он не знает, что существует такая область жизни в его стране, как лагеря. Он не может представить – с чего начинается вся трагедия – каким образом его современник и соотечественник может не знать нового названия города Сталинград. Таких людей у нас просто нет и быть не может. Инструкция отвечает: это враг. Зотов обречен на свою роковую ошибку. Т.е., на самом деле, вот эта идеология или социальность в каждом отдавшемся ей человеке закладывает возможность такого крушения. Потому что когда-нибудь, при каком-то «случае» – и это неизбежно – условное окружение, декорации, относительно которых он инструктирован, рухнут, и из-за них явится нечто непредвиденное: явится настоящая реальность, о которой он *ничего* не знает – и, что страшнее, *не умеет знать*. Даже образ карусели, о которой он думает, глядя на предвоенные семейные фотографии Тверитинова («и миллионы людей прокрутились в какой-то проклятой карусели – кто пешком из Литвы, кто поездом из Иркутска») – это не полный образ, из-за его неосведомленности. Он не знает (и роковым образом не может узнать), где были с Тверитиновым эти фотографии детей и жены (его самого на них нет). Зотов видит страшное перемешивание людей, местностей, которое несет с собой война. Он не знает того, что в это время сметается еще одна неприступная в мирное время граница: на воле появляются люди из заключения и становятся возможны такие странные встречи. От переживших то время, все мы, я думаю, слышали рассказы о такого рода невероятных встречах в начале войны. Итак, она происходит – и кончается плохо для обоих (что будет с Тверитиновым, гадать не приходится: «Разберутся и с вашим Тверикиным. У нас брака не бывает»; но и безмятежная эпоха жизни Зотова обрывается). Стало быть, это

случай с дурным – и фатально предопределенным концом: таким образом, вовсе и не случай: антислучай.

Мне всегда хотелось понять, в чем состоит странное, и, посмею сказать, нездешнее величие этого маленького сочинения. Коллизию этой встречи можно очень легко трактовать реалистически: это встреча двух миров, которые не могут вступить в общение, «новый мир» не может узнать «старого», потому что он о нем просто ничего не знает. Он не знает, что такое бывает. Зотов пытается вспомнить, глядя на фотографии Тверитинова, что они ему напоминают. Но вспомнить ему почти нечего, во всяком случае, из своей жизни ему вспомнить нечего (*«самому Зотову никогда не приходилось бывать в таких семьях»*), он находит *«мелкие засечки памяти»* – театральные постановки, картины, книги. Характерно, что этот «новый» герой – человек без прошлого. Среди всех его размышлений нет никакого воспоминания о родных местах, о родителях, только об оставленной жене. Он как бы ниоткуда. Только его оканье позволяет заключить, из каких географических мест России он происходит. Он как будто вырос на совершенно новом месте – и встречает человека из старой жизни со всеми ее неизвестными ему ценностями и незнакомыми ему привычками, *«умным уютом»*. Зотов из лучших «новых людей»: этот неведомый ему уют вызывает у него приязнь, а не зависть – «классовое чувство», которое, по инструкции, он должен был бы в таком случае испытывать.

Несомненно, такой реалистический план присутствует в «Случае на станции Кочетовка», но не он представляется мне самым существенным, не он сообщает то странное волнение, с которым мы остаемся после его чтения. Самым существенным мне представляется другое – и здесь, в попытке уяснить этот другой смысл я многим обязана раз-

мышлениям Анны Ильиничны Шмаиной-Великановой, с которой мы все это неоднократно обсуждали. Архисюжет этого сочинения может быть назван так: Посещение. Это история Посещения. И если мы улавливаем этот пунктирно прописанный сюжет, мы читаем происшедшее иначе. Первое поэтическое воспоминание «Тамани» при чтении «Случая», о котором я говорила в начале, достаточно поверхностно. На самом деле то, что вспоминается здесь вполне серьезно, – это такие сюжеты, как толстовское «Чем люди живы?»¹. Речь идет о посещении человеческого мира неким иным, высшим началом, о самом существовании герой рассказа не был информирован и осведомлен.

Архитипический сюжет посещения включает в себя некоторые устойчивые моменты. Прежде всего, вестник, посещающий мир, приходит инкогнито. Его трудно узнать. Только некоторым встречным на его пути что-то подсказывает о его необычайной значительности, что-то бессознательно привлекает к нему. Уже узнавание, влечение – знак некоторой избранности, чистоты сердца.

То, что Зотов – можно сказать, праведник социальности, праведник идеологии (ход повествования показывает, что он по-своему безукоризненный герой, мученик своих убеждений), вероятно, оправдывает то, что именно ему этот герой является. Именно он видит посещение (это видение выражается в необъяснимой приязни к новому знакомцу, в попытке что-то вспомнить и узнать): все остальные в этом странном персонаже ничего особенного не видят. Откуда мы можем заключить, что Тверитинов – это вестник, своего рода ангел или что-то вроде того? Мы узна-

¹ Л.И.Сараскина в обсуждении этого выступления напомнила мне о той важной роли, которая принадлежит толстовскому сочинению в «Раковом корпусе».

ем характерные черты Посещения. Всегда, когда речь идет о явлении какого-то посланца из другого – Божьего – мира, его отличает прежде всего *простота*. Он прост среди крайне сложной, усложненной жизни, среди хитроумных сплетений принятого, практичного, полезного, политического. Там, где все отлично знают условности и условия существования, он как-то *слишком* прост. Так, Тверитинов между делом говорит: «*а то еще за шпиона примут!*» – то, чего люди, хорошо знающие ситуацию, никогда не произнесли бы. Его простота обнаруживается и многими другими чертами. Он доверчив: «*эти доверчивые глаза*»; он не ждет подвоха со стороны Зотова до последнего мгновения.

У Зотова нет слов, чтобы назвать то, что влечет его и располагает к этому чудному человеку. Он выбирает слово совсем неподходящее – «*уравновешенный*»: «*Зотов уже не сдерживал симпатии к этому уравновешенному человеку*». И еще одно слово – «*внимательный*». У него явно нет слов, нет воспоминаний для того, что заключено в его странном собеседнике. Более просвещенный человек наверняка назвал бы это неотмирностью, для Зотова, который таких слов не знает, это уравновешенность.

Тверитинов абсолютно беспомощен, и это тоже характерная черта посещений XX века. Если, допустим, в ветхозаветном рассказе мы видим вестника всесильного, грозного, такого, который уничтожит плохо принявшего его человека – здесь же он сам находится в крайне угрожаемой позиции, и это отвечает небывалой реальности XX века. Известно немало рассказов людей, которые переживали в эти годы нечто вроде такого посещения божественного: и всегда они видели этих вестников в образе совершенно беззащитного и отдающегося в их власть человека, такого,

как этот Тверитинов, который целиком находится во власти лейтенанта Зотова.

Дальше мы видим, что происходит то, что обыкновенно происходит в случаях Посещения. Первый момент – неожиданное расположение героя, необъяснимое для него самого: он мгновенно доверяет своему гостю. Его покоряет улыбка – вспомним «Чем люди живы?». Что действует на всех, кто встречает ангела? Его взгляд и улыбка, доверяющий взгляд и освобождающая улыбка. Действие Тверитинова на героя – освобождающее действие: Зотов неожиданно становится откровенен, он начинает ему рассказывать о самых разных вещах, в том числе и о положении на фронтах (военная тайна!), сам удивляясь этому: *«но уж очень редок был случай отвести душу с внимательным интеллигентным человеком»*. Можно сказать, начало посещения состоялось – человек откликнулся вестнику, и никто другой из всех героев этого рассказа откликнуться явно не мог.

Но затем начинается вторая часть посещения: испытание. И этого испытания, как мы видим, наш герой не выдерживает. Он предает своего гостя. Вот здесь открывает свой трагический потенциал его неведение, его неосведомленность. Он не способен понять, как может вот этот человек не знать всем известных вещей, и по простейшей ориентации, в которой он инструктирован, он относит его к врагам – и перестает верить собственному чувству (*«Тюха-матюха! Раскис. Расстился перед врагом, не знал, чем угодить»*). Дальше мы видим, как Зотов, вызывавший у нас несомненное сочувствие своей чистотой, детскостью, – этот самый Зотов ведет себя подло, и сам чувствует собственную подлость (*«Его самого резала противная фальшь собственного голоса»*). Это поразительное превращение. С таким человеком, как Зотов, что-то, а подлость как-то не

связывается. («*А лгать Зотов – не умел*»). «Случай *отвести душу*» оказывается «случаем погубить душу».

И здесь я хочу заметить, немного забегая вперед: «Случай на станции» – один из самых уничтожительных ударов по социальности и идеологии, которые нанес Солженицын. Вместо привычного образа фанатика-идеалиста, ограниченного, но чистого человека (как до сих пор изображают человека идеологии – и «чистоте» его противопоставляют «грязного», но добродушного обывателя¹), мы увидели неожиданного и неизбежного подлеца. Солженицын нам говорит, что в этом месте, в человеке социальном, человеке-идеологе, подлость неизбежна, что без подлости здесь дело не делается при самых возвышенных намерениях.

И вот благородно обоснованная подлость совершается, и тут завеса поднимается: напоследок, обернувшись, Зотов видит своего гостя, преданного им человека, *в рост* – и рост этот оказывается нечеловеческим. Рост Короля Лира – и больше. «Он взбросил руки, вылезавшие из рукавов, одну с вещмешком, распух до размеров своей крылатой темной тени, и потолок уже давил ему на голову» – и звучит его настоящий голос, произносящий бессмертные слова: «*Ведь этого не исправишь!*», слова последнего суда, звучат, «*гулко, как колокол*». Зотов видит истинный облик гостя: так обычно, со времен Книги Товита, и видят ангела, который отлетает.

Казалось бы, этот рассказ – повествование о неудавшемся посещении, о непоправимой катастрофе. Герой не вы-

¹ Как в бесконечно цитированной в последнее десятилетие строке Бродского: «*Но воруга мне милей, чем кровопийца*». В цепной реакции греха, изображенной в другой притче позднего Толстого «Фальшивый купон», воруга, подлец, кровопийца, фанатик неразделимы.

держал испытания, он сдал человека на гибель и предал себя. Однако на самом деле последняя фраза рассказа, его открытый конец: *«Но никогда потом во всю жизнь Зотов не мог забыть этого человека...»* – говорит о противоположном. Посещение удалось. Наверняка жизнь его уже решена. Страдательным лицом, в конце концов, оказывается герой этого рассказа. И это не катастрофа, а начало другого пути.

И вот, наконец, последнее, что я хотела сказать с самого начала: о тайнозрительстве социального у Солженицына. Да, этот очень прикровенно изложенный сюжет посещения можно было бы поместить в ряд других произведений всех времен: посещают человека ангелы (боги, вестники: ср. хотя бы гетевскую балладу «Бог и баядера») – и испытывают, чем он им ответит: то есть, что он такое в своей глубине, на самом деле. Здесь, в «Случае» можно обнаружить даже замечательную сцену угощения: Зотов вдруг отдает своему гостю припасенный табак, т.е. он ведет себя как настоящий гостеприимец, как в своем роде Авраам, принимающий ангела. И вдруг все это оборачивается такой низкой подлостью...

Но вот что отличает «Случай». Обыкновенно посещение – это испытание человека как человека, как имярека. Так это и у Толстого, в его «Чем люди живы». Испытывается каждый отдельный человек, каждая «душа»: а что будет, когда он, именно он, сапожник Н. или барин Т., встретит ангела? Здесь же, в солженицынском «Случае», испытывается не человек сам по себе, не Зотов как таковой, а вот эта самая социальность. Это она, в своем лучшем воплощении, пережила странную встречу, «случай», и это она угадала – опять же, не Зотов – она угадала в этом вестнике своего опаснейшего врага: совсем не такого врага, как

думал бедняга Зотов, не шпиона, не офицера, а в самом радикальном смысле врага всей этой социальности, всей этой квазирелигии, врага, которого можно назвать так – живая человеческая жизнь.

Постскриптум.

Современный читатель может закрыть «Случай на станции Кочетовка» с облегчением: слава Богу, в наши дни – это историческое повествование, нам-то не грозит ошибка бедного Зотова уже потому, что всей этой идеологии, этой формы социальности больше нет. Никто как будто не обязан теперь хранить классовую бдительность и искать врага во всем незнакомом. Увы, у социальности много форм, и любая из них, крепко или слабо идеологизированная, левая или правая, прогрессистская или консервативная, националистическая или космополитическая, делает с человеком то же, что с героем рассказа. Своему адепту она готовит свой, не так-то легко угадываемый «Сталинград», который превращает случай освободить душу в случай погубить душу.

2003

Lux aeterna¹

Заметки об И.А. Бунине

...Счастлив я,
Что моя душа, Вергилий, –
Не моя и не твоя.

И.Бунин

Иван Алексеевич Бунин – участник «русской легенды» (как назвал мир, созданный русскими поэтами, прозаиками, художниками Вл.Ходасевич), один из ее создателей и свидетель ее конца. Предчувствие развязки, какого-то зловещего и окончательного подведения черты подо всем, что знакомо и любимо, в той же мере составляет напряжение его дореволюционной прозы, как и поэзии Блока. Другое дело, что, в отличие от Блока, никакой личной жажды, надежды, ожидания небывалой новизны у Бунина с этим роковым обрывом не связано. Новизна – вообще не его тема, и страсть справедливости, влекущая Блока к проклятию «старого мира», Бунину, кажется, незнакома. Здесь все проще. Надвигается конец, который, как все уже чувствуют, унесет все и который влечет к себе человека уже сейчас, влечет необъяснимо, как бунинских героев, одержимых самоубийством: крестьян («Веселый двор») или юных дворян («Дело корнета Елагина»). Дико и необъяснимо, но скорее всего, причина этому есть: влечет просто потому,

¹ «Свет вечный» – из латинского Реквиема: «И свет вечный да воссияет им».

что где-то *все уже кончилось*. «Последнее свидание». «Последний день». «Последняя весна». «Последняя осень». «Эпитафия».

Письмо Бунина – волшебное письмо. Волшебным в искусстве обычно называют то, что глубоко и строго обдуманно автором, что выполнено в высшей мере добросовестно. Неразложимый остаток, с которым мы остаемся после чтения любого рассказа Бунина, противоречит всему тому, о чем он повествует. Речь в этих рассказах часто идет о вещах ужасных, жестоких и грубо бессмысленных (деревенские рассказы), о вещах грязных и пошлых («Легкое дыхание», «Дурочка»), о вещах безнадежных («В Париже») – но то, с чем мы остаемся после этого чтения, можно назвать какой-то странной, волнующей поэзией бытия, своего рода умилением.

Каким образом происходит такая возгонка? Какая алхимия восстанавливает золото реальности из ее кровавой грязи и сора? Л.С.Выготский в своем классическом анализе бунинского «Легкого дыхания» предлагает видеть здесь катартическое действие формы. Он имеет в виду прежде всего композицию, то есть стратегию преодоления хронологической последовательности фабулы, идущей от своего начала к своему концу. Этот конец никак не совпадает с развязкой действия, развязка заключена не в конце, а в освобождении от конца. Сообщение построено таким образом, что оно укрощает агрессию самых тяжелых тем и смыслов, покрыв их одним смыслом – безусловной красоты. О красоте – умной и сдержанной красоте бунинской формы – спорить не приходится. Можно даже заметить, где чаще всего помещается у Бунина эта алхимическая реторта: в названии (сразу же задающем повествованию дру-

гую высоту и скорость: «Легкое дыхание», «Древний человек», «Птицы небесные», «Огонь пожирающий») – и в финале, который раздвигает все рассказанное, как штору, и распахивает окно¹. Да, это то, что можно назвать «мастерством» и даже «приемами»: игра с концом и началом. Своего рода альтернатива чеховской технике повествования, которая, в передаче того же Бунина, заключалась в том, чтобы, написав рассказ, вычеркнуть у него начало и конец: *«Тут, – как он заметил, – мы, беллетристы, больше всего врем»* (И.А.Бунин, «Чехов»)².

Но, я уверена, дело не совсем в этом, не совсем в композиции: преодоление тяжести у Бунина происходит еще до формы – оно-то и порождает возможность такой формы, такого рода рассказа о сюжете. Преодоление происходит в самом общем, если угодно, *жанровом* ракурсе, в котором Бунину открывается реальность: *так видит жизнь элегия*, так видит ее *надгробное пение*. Это жизнь, о которой известно, что она смертна: больше того, она увидена как будто *после* опыта смерти, опыта небытия. Поэтому само ее явление во всех своих подробностях чудесно и уже похоже на воскрешение. Опыт такого рода называют мистическим. Но Бунин – художник русской школы, а русской школе всякий открытый мистицизм претит как дурной вкус.

¹ Иногда такая финальная фраза помещена внутрь повествования, но конец сюжета в строгом смысле совпадает именно с ней:

«А потом ты проводила меня до калитки, и я сказал:

– Если есть будущая жизнь и мы встретимся в ней, я стану там на колени и поцелую твои ноги за все, что ты дала мне на земле» («Поздний час»).

² Я думаю, это различие связано и с тем, что Чехов не был стихотворцем. Бунин, как поэт, должен был испытать силу двух этих крайних позиций текста: ведь стихотворная ткань, в сущности, состоит из сплошного начала и сплошного конца.

Я говорю все это к тому, чтобы не превратить Бунина в «отражателя» или «летописца» событий, выпавших на его век. Бунинский дар благодарного плача о минувшем не отражает «исторических обстоятельств», действительной гибели великой цивилизации, а предшествует им. Это его личное артистическое призвание – к особому видению, к особому роду искусства: к поминовению. Не только Россия кончилась (какая была эта Россия, нам и рассказывает Бунин). Не только юность умерла. Конец и бессмертие каким-то интимнейшим образом связаны во всей вселенной. В этом я вижу общую тему «волшебного реализма» Бунина.

После того, как предчувствия сбылись, исторический конец эпохи наступил, в поздних вещах Бунина русские сюжеты звучат как будто со дна морского¹, оттуда, куда ушла вся эта Атлантида и прежде всего – сердце бунинской поэзии, провинциальная поместная жизнь с ее странной красотой и невнятицей: мерцанием лиц, положений, происшествий. Никто там не понимает мотивов собственных действий, но каждый втянут в эти действия всей силой своей души – точнее, не души, а плоти и крови (Бунин – един-

¹ Морем, под которым она скрылась, для самого Бунина была европейская жизнь. Ее несхожесть с дореволюционной Россией обострила его ясно-видческую ностальгирующую память, сообщила невероятную детализировку его описаниям минувших вещей. Мы же, его читатели, родившиеся на той же земле, благодаря его прозе и могли увидеть, что здесь безвозвратно исчезло и стерто из общей памяти – оказывалось: все. Ничего из вещей, обихода, разговоров, привычек, ритмов жизни, ничего из бунинского русского космоса вокруг не было. На местах действия его сюжетов стояли дворцы пионеров и дома отдыха. Советская эра погребла вещественный и психический мир, запечатленный Буниным, под глубочайшим слоем руин и новостроек. Разница между этим новым миром и старой Россией была куда фатальнее, чем между старой Москвой и старым Парижем. Но этого Бунин увидеть не мог.

ственный из русских классических прозаиков – просто и открыто говорит об эроте, продолжая пушкинское «*В крови горит огонь желанья*»). Там, на дне морском, горит огонь. Оттуда «*долетает свет*». Там «*начальная любовь*». Там бунинское родное время, весна, пасхальная весна северной страны. Весна, и молодость, и разрывающая сердце любовь. «*Ах, все равно, Катя...*» («*Митина любовь*»).

Это страстная невнятица – в отличие от глухой чеховской невнятицы, в которой герои нигде не могут совпасть с собственной жизнью и смертельно устали от собственного полуприсутствия. Что бы ни совершали бунинские герои, они несомненно *были*: и в этом чудо. Потусторонний звук сопровождает у Бунина сдержанный голос повествователя. Художественный гений Бунина в том, что он вызывает минувшее, не досказывая его, – вызывает во всей его непроясненности, в неподведенности итога, в недоумении, в ожидании. Говоря проще: он вызывает его живым, живущим. Да, все это невозвратно исчезло, этого здесь нет и не будет нигде, эти ожидания никогда уже не получают своего разрешения – но это *было*. В утверждении того, что бывшее *было*, я слышу пафос – не только художнический, но религиозный – пафос Бунина. Было – то есть принадлежало чудесной реальности. Мало кто с такой силой и простотой, как Бунин, чувствовал и давал почувствовать своему читателю ту правду, которая выражена в гетевской строке:

Кто был, в ничто не превратится.

У Бунина, пожалуй, она еще сильнее: во-первых, он, в отличие от Гете, не различает тех, кто *был* (при жизни), и тех, кто *не был* (гетевскими словами, не представлял собой энтелехии), у него *были* все. Кроме того, у него это не обе-

щение, а утверждение: кто был (и что было) в ничто не превратился. Уже не превратился. Он есть, он существует – и существует *вместе* со своим концом, параллельно ему. В то, другое его существование, неразрушаемое, можно проникнуть – причем проникнуть здесь, в посюстороннем мире:

Летний ветер мотает
Зелень длинных ветвей
И ко мне долетает
Свет улыбки твоей.
Не плита, не распятие –
Предо мной до сих пор
Институтское платье
И сияющий взор.

Бунин видит одновременно две реальности: бесповоротную конченость жизни (кладбищенская плита) и ее мерцающее – здешнее – бессмертие¹. Две эти реальности так сильны именно потому, что одновременны. Речь идет вовсе не о психологической памяти («ты умерла, но я тебя помню и вижу как живую»): речь о настоящем, отдельном существовании, о *lux aeterna* – вечном свете из древнего Реквиема, который Бунин вспоминает в «Темных аллеях» (правда, противопоставляя этому латинскому, европейскому «вечному свету» свою степную «невысокую зеленую звезду»). Его вечный свет – это свет реальности, которая *была*, которая *была навеки*. Это отсюда «*долетает свет улыбки*»: к нему можно обращаться и разговаривать с ним, как в этих легких строфах. Нужно заметить, что в этом отношении – одновременного исчезновения и бессмертия – умершие и продолжающие жить не слишком отличаются друг от друга:

¹ Сила здешнего такова, что уникальным образом в этой строфе слово «платье» звучит выше и трепетнее, чем «распятие»!

Разве ты одинока,
Разве ты не со мной
В нашем прошлом, далеком,
Где и я был иной?

В сердцевине бунинского мира, умершего и бессмертного, живущего здесь своей второй воскресшей жизнью, мира, перед которым он крайне редко оставляет свою обычную «объективистскую», наблюдательскую сдержанность и позволяет себе последние слова – уже не принадлежащие литературе и форме, слова простой и нестерпимой растроганности – в сердцевине его *«начальная любовь»*, благодарность некоей давней ушедшей женской любви, *«доброте небесной»*¹. Но не меньше – полевым цветам и стране, которой больше нет: *«Была когда-то Россия, был снежный уездный городишко, была масленица – и был гимназистик Саша...»* («Подснежник»). И милой старой словесности, еще допушкинской:

И внукам, правнукам покажет
Сию Грамматику Любви.

И чудесной силе, *«очарованью безответному»* звезд, горящих над его *«дальней могилой»*... Бессмертному счастью.

Срок настанет – Господь сына блудного спросит:
Был ли счастлив ты в жизни земной?

Мне кажется, у Бунина было две тайны. Одна – *«мертвая печаль»*, о которой мы знаем из его стихов:

Никого в подлунной нет,
Только я да Бог.

¹ Скажи поклоны князю и княгине
За доброту небесную твою...

Знает только Он мою
Мертвую печаль,
Ту, что я от всех таю.

Эту тайну он унес с собой.
Другая же осталась:

Будущим поэтам, для меня безвестным,
Бог оставит тайну – память обо мне.

Эту бунинскую тайну, посвященность в бессмертие погибшей жизни, в наслаждение этим бессмертием, расслышал и по-своему продолжил Владимир Набоков, другой поэт русской Атлантиды. Ее ответ мелькает в ранних рассказах Андрея Битова. И всех нас, в школьные годы читавших прозу и стихи Бунина в среде, которую они разрывали своим уже необъяснимым благородством, его ритмы и слова возвращали в тот мир, которого больше никогда не будет и который больше никогда не превратится в ничто. Бунинский *«вечный свет»* стал последним словом «русской легенды», ее послепрощальной – после *«окаянных дней»* и парижских улиц – встречей с собой. С жизнью, в которой, как заметил Пастернак, *«любить было легче, чем ненавидеть»*. Последним словом – говоря словами Томаса Манна – «святой русской литературы». Дальше началась другая история.

2004

.....

VI.

.....

.....

«Узел жизни, в котором мы узнаны»¹

Русская поэзия 30–40 годов

как духовный опыт

1

Православный богослов о. Александр Шмеман в своем поминальном слове Анне Ахматовой сказал: «В Ахматовой Серебряный век нашел свою последнюю правду: правду совести». С полным правом мы можем отнести те же слова – о «восполнении совестью» к другим младшим участникам Серебряного века: к Мандельштаму, Пастернаку, Цветаевой. Недаром само это слово, *совесть*, так действительно появляется в их прозаических и поэтических трудах («Искусство при свете совести», М.Цветаева, «*Это я, твоя старая совесть*» – А.Ахматова, «*куб дымящейся совести*» – Б.Пастернак о книге и др.). *Совесть* при этом часто предстает как нечто внеположное и, пожалуй, противоположное *искусству*, судящее его – и, быть может, смертельное для многих из того, что свободное художество до некоторого времени полагало само собой разумеющимся.

Кроме того, совесть депсихологизируется: речь идет не о прекрасно известной Серебряному веку теме личной вины и ответственности (особенно сильной у Ин.Анненского),

¹ Выступление на Седьмом экуменическом конгрессе «Осень Святой Руси. Святость и духовность в России во времена кризиса и гонений (1917–1945)». Бозе, 16 – 19 сентября 1998.

но о *совести* как о надличной, едва ли не онтологической реальности. Совесть судит человека не изнутри, как бывало, а снаружи. Так это теперь выглядит: приходит и судит (ср. свидетельства о. Павла Флоренского и Дитриха Бонхейфера о том, как ввиду катастрофических обстоятельств многое в классическом искусстве для них умирает; как происходит жесточайшая редукция восприятия). Суду так понятой совести подвергается самый исток артистического творчества – в его реальной исторической форме: искусства модерна.

2

Серебряный век русской культуры входит в общее мировое движение *модернизма*. Искусство и мысль модернизма в самом общем смысле можно характеризовать как свидетельство *тревоги*.

Это в равной мере относится и к его темам, и к его формообразованию. Тревога относительно реальности реального, то есть, непосредственной данности; переживание расплавленных форм и рухнувших границ (ср. О.Мандельштам, «Пшеница человеческая»). Это позиция и крайне индивидуалистская, и одновременно ставящая под вопрос реальность индивидуума («*Неужели я настоящий?*»). Это состояние, очень мало согласующееся с теми формами, которые знакомы как традиционные формы *devotional art*, «благочестивого искусства», где необходимо присутствует мир, примиренность и принятые на веру разграничения и устойчивые концепты. Традиционный взгляд видит в модернистской технике нечто скрыто кощунственное (как увидел это в храмовых росписях В.Врубеля Вас.Розанов).

Предчувствие крушения, какого-то фундаментального распада, неблагополучия вселенной, общества и человека –

в корне модернизма. Вещность его созданий всегда неокончательна. Созерцание их дискомфортно. Конфликт их с широким зрителем, с его ментальными и эстетическими привычками неизбежен.

3

Есть представление о том, что модернизм опережал историческую реальность, предсказывая грядущие антропологические катастрофы XX века. Реальность с запозданием стала похожа на воображение Кафки и пластические образы экспрессионистов. Во всяком случае, авторы этих катастроф – германский нацизм и советский тоталитаризм – как известно, ненавидели модернизм поистине смертельной ненавистью. Пропагандистское искусство этих режимов, необычайно сходное между собой (как сходны и суждения его «теоретиков», Геббельса и Жданова), конструировалось как ретроутопия, попытка вернуться в домодернистскую, благополучную, «гармоничную», «гладкую» эстетику. Этот вопрос – о стилистическом расхождении тоталитаризма с современным ему искусством и о том, почему тоталитаризм так серьезно воспринимал стилистику («у нас за стихи убивают», О.Мандельштам; «скоро за то, что мы пишем, будут расстреливать», А.фон Веберн) – требует самого серьезного осмысления. Почему *стиль* в этом веке требовал себе мучеников? Во времена «полистилистики» это представляется немислимым.

4

Известные слова Мандельштама о том, что нигде так не *«ценят стихи, как у нас: у нас за них убивают»* подтверждают неэстетическую серьезность *эстетики* в обществе, из-

бравшем богоборческий и человекоборческий путь, когда, по словам И.Бродского, гибнет не герой трагедии, а хор. Чистый модернизм в этой ситуации подпадает под суд не только палачей (где его диагностируют как «дефективное», «упадочное», «больное» искусство), но и противоположной стороны: в присутствии небывалого страдания, перед его лицом разговор о крушении и без того рухнувших пределов и ценностей становится излишним и нравственно сомнительным. Какого искусства ждут гонимые?

5

Русские наследники модернизма, великие поэты нашего века, не отказывались от его наследства, что в их случае становилось уже исповеднической позицией. Попытки слиться с «народным», то есть ждановским и геббельсовским искусством в их случае выглядели бы как предательство (я имею в виду *только* стилистику, потому что тематически «Московские тетради» Мандельштама не полемичны по отношению к внешним *темам* пропаганды). Искусство автономное, свободное, традиционное в настоящем смысле (то есть, связанное со всей своей историей), безумное (то есть, вдохновенное, не зависящее от прямых интенций автора) – почва, которую никто из них не покидал ради каких-то других целей (дидактических, проповеднических и под.). Всякое довершение модернизма было для них возможно только изнутри искусства.

6

Мы можем обозначить два контрастных пути такого довершения модернизма в нашей поэзии 20–50 годов. Этими путями фундаментальная тревога, лежащая в его

основе, приходит – не к новой уверенности (это было бы подтасовкой, подгонкой под ответ), но к какой-то новой надежде, к обретению какой-то новой точки опоры внутри себя, какой-то новой цельности («настоящего я») и новой простоты, какого-то парадоксального утешения в эпоху, ненавидящую дешевое утешение, как это выражено в стихах Пауля Целана о св. Франциске:

Сияние, которое утешить не хочет, сиянье.

Мертвые, Франциск, они еще ждут подаянья –

того, что и требовала от художника *совесть*, главное действующее лицо этой художественной эпохи.

Первый путь – новый консерватизм. Это путь Ахматовой. Консерватизм как духовное сопротивление. Такова же, в сущности, «вторая манера» Пастернака, проза и стихи «Доктора Живаго». Однако его «вторая классичность» не так монолитна: в ней, в отличие от традиционной религиозности Ахматовой, предложено совершенно новое понимание христианства.

Второй, контрастный путь ведет к обострению модернизма, усугублению его авангардного строя, к доведению до крайности его странных возможностей. Такова поздняя манера Мандельштама, его «безумных» «Стихов о неизвестном солдате» и «Восьмистиший».

Два этих контрастных пути можно показать на ряде противоположных, «исповеднических» в своем роде высказываниях двух поэтов

о языке:

И мы сохраним тебя, русская речь

(Ахматова, «Мужество»)

vs:

Мне хочется уйти из нашей речи

(Мандельштам, «К немецкой речи»)

О неподвижности и движении:

И быстрые ноги к земле приросли
(Ахматова, «Лотова жена»)

vs.

Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем!
(Мандельштам, «О, как же я хочу...»).

Ряд таких контрастов можно продолжать.

7

Консерватизм Ахматовой (консерватизм в этимологическом смысле: *сохраняющая* позиция; как в ее любимом девизе герба Шереметьевых *Deus conservat omnia*) укоренен в ее начале. Уже тогда, в тревожном и смутном настроении модерна ее ясное письмо воспринималось как большая и неожиданная новация. Ее традиционная религиозность, в контраст «духовным поискам» модерна религиозность православная и церковная, никогда прежде не выражалась в русской авторской словесности от первого лица.

Домодернистскими – и как оказалось, посломодернистскими – были такие черты Ахматовой, как «репрезентативное я» («*Я голос ваш*»); особая историчность ее письма, подобная летописной перспективе и др.

Стоит отметить беспрецедентный в русской истории поворот этой темы у Ахматовой советских времен. Среди плачей, которые составляют ее поэтическую летопись «*времен Веспасиана*», есть удивительный плач-причитание по русской Церкви: после прощального звона колокола русские святые расходятся из обителей:

И выходят из обители,
Ризы древние отдав,

Чудотворцы и святители,
Опираясь на клюки.
Серафим – в леса Саровские
Стадо сельское пасти,
Анна – в Кашин, уж не княжити,
Лен колючий теребить.
Провожает Богородица,
Сына кутает в платок,
Старой нищенкой оброненный
У Господнего крыльца.
(«Причитание», 1922)

Сама церковь уходит из храма. В наши дни, когда колокола, вопреки ожиданию Ахматовой, вновь звонят в городах и весях и *«чудотворцев и святителей»* вновь собирают в восстановленные обители, где совсем недавно располагались овощехранилища и спортивные залы, стоит по меньшей мере помнить времена *другого* бытия традиционной веры, нищего и бездомного. Кажется, поэтических свидетельств об этом изгнании веры из храма никто, кроме Ахматовой, не принес. Собственное дело Ахматова видит как восполнение церковного: она поминает погибших и запрещенных к упоминанию не просто как народная плакальщица. Она предает их земле, как Антигона брата, вопреки государственному запрету:

Непогребенных всех – я хоронила их...

Она в своем роде отпевает их – когда церковь не может этого сделать:

Вот это я тебе взамен могильных роз
Взамен кадильного куренья...

Тот же мотив поэта, творящего память тем, кого церковь не может отпеть, звучит у позднего Пастернака:

Душа моя – печальница
О всех в кругу моем.
Ты стала усыпальницей
Замученных живьем...

История, неизменно увиденная в свете последней правды, предстает у Ахматовой как череда бедствий, как шествие Горя. Но одновременно – как праздник. Ее Муза Плача – в той же мере Муза Праздника. Праздник, «ликование», «победа» – само участие в роковой истории.

Как будто пьют за ликованье наше
На брачном пире тысячи гостей.

Тревога модернистского искусства находит разрешение в этом созвучии Победы-Страдания.

Где радость теплится страдания,
написал А.Фет. Здесь она не теплится, а празднует и торжествует.

8

Путь Мандельштама контрастен. Его слово становится все более «фантастическим», от «понятия» устремляясь к «порыву». Синтаксис сдвигается *«от именительного падежа к дательному»* («Разговор о Данте»). Общая композиция – от формы к *«формообразующему импульсу»*. Готовыми (то есть, неистинными) формами для такого сознания должны были представляться и традиционные концепты религии; всякая опора стала бы для него компромиссом. Путь ведет его *«в львиный ров»*, *«все ниже, ниже, ниже»*, к первым формам, в изначальные колебания вещества и психики. Ничего более далекого от прямого исполнения заказа времени невозможно представить. И это устранение форм ради порывов, смыслов ради тяготений

(порывов) оказывается не «подрывающим основы», а наоборот, новым и необычайно сильным приобщением к целому, какой-то последней, непсихологической, созерцательной правдой.

Я приведу одну поразительную историю катартического и просветляющего воздействия «темных» мандельштамовских стихов. Я слышала ее непосредственно от того, с кем она случилась. Стихотворение Мандельштама «Флейты греческой тэта и йота» спасло его от предательства на допросах¹. Эта история не была бы так поразительна, если бы речь шла о стихах с каким-то ясным доктринальным или моральным заданием. Но это стихи из тех, чей смысл имманентен их звуковой плоти и никакому прозаическому, «идейному» пересказу не поддается.

9

И в мандельштамовском случае поэзия приходит, как к своему пределу, к грандиозному и величественному празднику, вселенскому Событию (финал «Неизвестного солдата»), созвучному образности пророческих книг. Ахматовская общая «мораль», ее весть могла бы быть выражена так: ничто не исчезает, *Deus conservat omnia*.

У Бога мертвых нет.

Мандельштамовская: все еще не есть, но будет – и будет вечно будущим, тем, о чем сказано:

Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия.

Будет обещанием:

И все, что будет, – только обещанье.

¹ Подробнее этот эпизод рассказан в эссе «Поэзия и антропология».

Двумя контрастными путями русский модернизм приходит к прозрению трагичной и ликующей полноты. Это не «песни протеста» и не просительная молитва («*И не проси у Бога ничего*»), но свидетельство переживания какой-то непобедимой свободы в львином рву своей современности.

1998

.....

Непродолженные начала русской поэзии¹

Я слышал, как пела ты, бренность.
Пауль Целан

За последние десятилетия стало очевидно, что наступил своего рода европейский триумф русской поэзии XX века (впрочем, не только европейский, мировой: японские многотомные издания Хлебникова!) – сопоставимый с триумфом русского романа в конце XIX века. На опыте собственных встреч и чтения я могу подтвердить, что в кругу поэтов и читателей поэзии Франции и Италии, Англии, Швеции и Германии Поэтом Века несомненно назовут Осипа Мандельштама. И это при грандиозном Рильке, при Т.С.Элиоте, Кавафисе, Клоделе...

Хронологически этот век русской поэзии, в отличие от Золотого пушкинского и Серебряного блоковского, еще не нашел себе имени и металла: этот век гонимых поэтов кончается со смертью Пастернака и Ахматовой.

Прошу прощения за то, что я начну этот разговор с вещей известных, даже слишком, до боли известных – но без этого не обойтись. От того, что они всем как будто известны, они не стали осмыслены и просто всерьез учтены. Как писать историю русской литературы после Октября?

¹ Выступление на конференции: «Культура XX века: между множественностью и единством». Москва МГУ, 21–22 мая 2001.

Это было гонение на творческую культуру, вероятно, не имеющее прецедентов. И если с «пятилеткой безбожников», с «воинствующим атеизмом» все кажется ясно – то о «культурной революции» требуется еще думать и думать: что за враг скрывался за «сложным», «упадочным», «заумным» и «буржуазным» искусством, за «сумбуром вместо музыки» и т.п.? Почему оно стоило так дорого? Ведь все эти авторы, ставшие символическими лицами столетия, – свидетели, мученики своего искусства.

Кому и когда говорила,
Зачем от людей не таю,
Что каторга сына сгноила,
Что Музу засекли мою.
(Ахматова)

Но могли ли они сами сказать, за какое свидетельство они принимают муки?

За гремучую доблесть грядущих веков,
За высокое племя людей...
(Мандельштам)

Не за политическое, не за религиозное в строгом смысле. Что имела в виду «культурная революция»? Из-за невыясненности ее сути случаются такие недоразумения, как книга М.А.Гаспарова о гражданской позиции Мандельштама: с властью у него были *только* эстетические расхождения.

Вспомним о других «ужасных вещах», уже собственно профессиональных. С 30-х до 80-х годов русская поэзия была полностью изолирована от европейской. Таким образом, модернизм модели Т.С.Элиота, новая метафизика или новая христианская поэзия в роде П.Клоделя оставались ей неизвестными. Она была изолирована и от всего,

что делала русская поэзия и русская мысль в эмиграции. То, с чем наши поэты, начавшие в дореволюционные годы, продолжали творческий разговор, была эпоха Серебряного века. Любви к нему и спора с ним хватило еще на десятилетия (этим заняты и «Доктор Живаго», и «Поэма без героя»).

Но следующему поколению уже и Серебряный век был почти неизвестен. По свидетельству Александра Величанского, в его молодости за пределами совсем казенной словесности были известны два поэта: Есенин – и Маяковский. Тимур Кибиров впервые прочел Мандельштама в 21 год. Для юного Бродского и юного Кривулина, по их рассказам, откровением стало знакомство с Баратынским. Рано или поздно (поздно, по большей части), запрещенная поэзия узнавалась. Но узнавалась она вырванной из своей гуманитарной почвы – да и человеческой тоже. Сама эта вырванность не могла еще осознаваться вполне.

Итак, мы читали эти запретные, «нездешние» слова:

Я буду метаться по табору улицы темной...
(Мандельштам)

или:

Ты ли, Путаница-Психея...
(Ахматова)

или:

Кто создан из камня, кто создан из глины, –
А я серебрюсь и сверкаю!
(Цветаева)

или:

Ко Мне на суд, как баржи каравана,
Столетия поплывут из темноты...
(Пастернак)

или:

Пожалуйста, не улетай,
О госпожа моя, в Китай!
(Арсений Тарковский)

и чувствовали, что *что-то происходит*. Что-то необратимое. Как в молодых стихах Мандельштама:

Так вот она, настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась!

Человек, выглянувший из пещеры Платона, уже не поверит, что эта пещера и есть все, что «дано нам в ощущения». Освобождающая сила, сопригордная поэзии, сила, открывающая другие пространства смысла и чувства, устанавливающая *связь*, являлась, как удар молнии. Это было явление свободной души. Ее речь.

Говоря: *свободной* – я имею в виду вовсе не «независимой» или «непокорной»: свободной в том смысле, в каком «свободный» противопоставляется «рабскому»: души благородно открытой, доверительной (раб замкнут и подозрителен), освобожденной от собственной низости, жадности и страха, видящей свободу мира и любящей эту свободу. Это свобода одаренной и дарящей души, вещи нездешней – и как ничто другое присутствующей здесь.

Те, кто это узнал, как будто принимались в «высокое племя людей». С волками или с псами (как Кибиров продолжил Мандельштама:

Оттого что не волк я по крови моей
И не пес я по крови моей.)

делать нам было нечего.

Интересно, что именно так – как освобождающую силу – переживают великую русскую поэзию XX века и читатели других языков. Если она освобождает их, то от совсем других обстоятельств, чем были наши.

Один из отзвуков этой благодарности – стихи Пауля Целана, посвященные Мандельштаму:

Я слышал, как пела ты, бренность,
Я видел тебя, Мандельштам. (...)
Трехцветному флагу с поклоном
Я по-русски сказал: Прощай!
Погибшее было спасенным
И сердце – как крепость, как рай.
(«Вечер с цирком и крепостью»)

То, что эти обладающие необычайной освобождающей силой слова были сложены в условиях крайней несвободы, породило легенду, крайне популярную в последние годы: легенду фатального выбора – или благополучное общество без гениальных созданий, или же лагеря и вдохновенное искусство. Это утверждение повторяют, как закон Ньютона: но, в отличие от закона механики, оно совершенно ложно. В гонимом русском искусстве XX века была – и с последней решимостью *пела*, словами Целана, – вечная природа или само *начало* поэзии.

И когда я наполнился морем –
Мором стала мне мера моя...
(«Флейты греческой тэта и йота...»)

То же начало звучит в «Горных вершинах» вполне благополучного Гете. В этом смысле я и говорю о «началах» русской поэзии: не о том, что были сделаны какие-то новые «находки», которых дальнейшие поколения «не продол-

жили», а о том, что в ней в полную силу прозвучало *начало* (*начала*) поэзии.

Стихи Осипа Мандельштама даже в переводах, и часто не слишком удачных, тем и дороги его иноязычным ценителям, что для них это последнее – и тем самым, самое родное высказывание этого начала, начала поэзии. То же можно сказать и об Анне Ахматовой – с той разницей, что в ней говорит другое начало поэзии: не вселенская отзывчивость Мандельштама, звучание «пятой стихии»:

И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосая органная игра
Сопровождает голос женский,
(«Я в львиный ров и в крепость погружен...»)

а человеческий голос, способный именовать глухонемую стихию истории:

И это станет для людей
Как времена Веспасиана...

Гонение и благополучие – не то, что дает или отнимает у поэта это «море», этот покой, *Ruhe*, это *начало*.

О необходимом условии, при котором звучит лирика, Мандельштам писал: это чувство невинности, «*волны внутренней правоты*». При утрате чувства правоты и невинности поэзия умирает. Умирает и музыка. Проницательные критики Моцарта замечают, что самое поразительное в его сочинениях – это чувство какой-то уверенности и непогрешимости, с которым звучат его мелодические обороты и гармонии. Это эдемское самочувствие парадоксально. Как оно возможно в человеке земном, в *conditio humana*¹,

¹ Условие человека (лат.): имеется в виду существование в падшем мире.

необъяснимо – но о нем, из него говорит искусство¹. Новизной XX века было изображение этого опыта *лирического волнения* не как сладостного сна, а как взрыва. Сравним:

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем.
И пробуждается поэзия во мне.
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит и ищет, как во сне...
(Пушкин, «Осень»)

И:

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя...
(Мандельштам)

Взрыв формы, мысли, чувства – в этом душа высокого модернизма, его бессонницы, и дух катастрофического времени, в котором нет снов, но есть кошмар наяву и потрясающие пробуждения.

То, что происходит в дальнейшем, в то время, которое называют послекатастрофическим, или временем «после Аушвица и ГУЛАГа», подтверждает слова Мандельштама. Идея «смерти поэзии» в новейшей цивилизации связана не столько с силой пережитого горя, сколько с утратой того самого чувства невинности и собственной правоты. С самочувствием плохой «скромности». Кто мы такие, чтобы видеть сны, чтобы «петь»? – спрашивают современные поэты. Выход из платоновской пещеры завален ощущением какой-то сугубой общей виновности, и личного недостойнства. Поэзия становится «скромна», она ограничивается ситуацией *conditio humana*, путь из которой к на-

¹ Развернуто эта тема излагается в статье «Вакансия поэта».

чалу отрезан. На русском языке впервые эта поэзия вины несовершенства («смирения», «трезвости») прозвучала в зрелом Бродском. Но форма Бродского, то есть его воля к форме остается докатастрофической.

Возможно ли возвращение к «невинности»? К правоте? Без этого нет формы, нет поэзии, нет музыки, нет *начала*. А ввиду отсутствия начала с нами остается человек целиком социализированный. Он герметически заперт в своей социальной данности, как это получается у современных мыслителей и авторов. И все, что ему остается, – это пародировать ее и осуществлять деструкцию. При этом с каждой новой деструкцией мы, как ни странно, оказываемся не на свободе, а в еще более замкнутом, *незначительном* пространстве.

Возможно ли другое? Я оставляю этот вопрос открытым. Вспомню только один пример – позднего Пастернака, воскресшего в «Стихах из романа» после мутного порабощения («*И как от обморока ожил*»). Этот выход заключался в обретенной «начальной», свежей, как рассвет, вере – и в возданной памяти жертвам. В таком случае роза вновь становится розой и

Щебечет птичка на суку
Легко, маняще.

2001

О Николае Заболоцком

Николая Алексеевича Заболоцкого обыкновенно не вспоминают в одном ряду с Мандельштамом, Цветаевой, Пастернаком, Ахматовой – даже с ближайшим ему из «олимпийцев», Велимиром Хлебниковым. Он не вошел в плеяду ярчайших звезд новой русской поэзии, которая за последние десятилетия привлекла к себе внимание мира, почти как «русский роман» век назад.

Быть может, дело в том, что поэтический мир Заболоцкого не приобрел какой-то последней, чеканной завершенности – и его имя не стало знаком, способным при упоминании вызвать в уме целую художественную вселенную:

И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей игре, –
(«*Восьмистишия*»)

как имена Шуберта и Моцарта в этой строке Мандельштама, или как имя Хлебникова у самого Заболоцкого:

И птицы Хлебникова пели у воды.
(«*Вчера, о смерти размышляя...*»)

Можем ли мы с такими же последствиями упомянуть имя Заболоцкого?

Леонид Аронзон, петербургский поэт, погибший в 1970 году и до сих пор не прочтенный, попытался уловить образ Заболоцкого, «*каким его сделала вечность*», – и для этого прежде всего противопоставил его дар «*легкому дару*»:

Есть легкий дар, как будто во второй
счастливый раз он повторяет опыт...
Но мне, увы, отпущен дар другой... –

и в конце отчеканил его завершенный до символа образ:

где, озвучив дыханием свирели
своих кларнетов, барабанов, труб,
все музицируют: растения и звери,
корнями душ разваливая труп!
(«Сонет душе и трупу Н.Заболоцкого»)

Это одно из возможных завершений – но, пожалуй, оно касается только раннего Заболоцкого. Эксцентричный и жуткий мир «Столбцов и поэм» – и зеркальный ему, «нормальный» и рассудительный мир поздних стихов поодиночке не совпадают с тем, что можно было бы назвать «миром Заболоцкого». Ни та, ни другая эпоха Заболоцкого не стала символом своего литературного времени.

Макабрический абсурд последней вспышки русского авангарда окончательно выражен у А.Введенского, Д.Хармса, К.Вагинова. Самодумную мудрость о жизни, смерти, космосе, человеке и других последних вещах полнее, чем «Торжество земледелия» и близкие ей вещи, выражают немыслимые монологи героев Платонова.

Что до социалистического классицизма 50-х годов, ему не нужна была обобщающая творческая личность, потому что стиль этот по самому своему замыслу был внеиндивидуальным. Кто сказал: «Не позволяй душе лениться», «Быть знаменитым некрасиво», «А все хорошее, друзья, дается нам недешево»? Не правда ли, кажется, что кто-то один? Шум двух времен перекрывает голос Заболоцкого и в его начале, и в его конце.

А между тем, Заболоцкий начинал какую-то новую речь. Ему открывалась своя музыка. Его струне резонирует в душе что-то, чего другие поэты не затрагивали:

Спой мне, иволга, песню пустынную,
Песню жизни моей.
(«В этой роще березовой...»)

Есть особая доверительность и честность в его слове. На черном можно сказать так: это музыка тихо и целомудренно переживаемой беды. Осторожно приоткрытая потаенность. Если настроить зрение на Заболоцкого и потом посмотреть этими глазами на других поэтов, многие прекрасные образы и строки удивят своей как будто нескромностью: почему автор так уверен в том, что говорит, – будто его словами движет нечто превышающее его, нечто надчеловеческое и неопровержимое? Заболоцкому не дано забыть о человеческой беспомощности.

И боюсь я подумать,
Что где-то у края природы
Я такой же слепец
С опрокинутым в небо лицом.
Лишь во мраке души
Наблюдаю я внешние воды,
Собеседую с ними
Только в горестном сердце моем.
(«Слепой»)

Наверное, Вяч.Иванов назвал бы его, как он назвал Некрасова, «истинным поэтом, но поэтом, лишенным благодати». И в самом деле, только Некрасов обладал подобной Заболоцкому чуткостью к боли, настроенностью на неслышимый другим стон. Но у Некрасова страдание – это стихия человеческой, и даже уже, российской жизни. Забо-

лоцкий же в этом освещении видит весь космос, полный неслышанных, безымянных существ, «*малюток вселенной*», безропотно претерпевающих и свое умирание, и свою жизнь, и краткость ее, и длительность – с непроясненным смыслом:

О сад ночной, о бедный сад ночной,
О, существа, заснувшие надолго!
О, вспыхнувший над самой головой
Мгновенный пламень звездного осколка!
(«*Ночной сад*»)

«Философию природы» Заболоцкого принято связывать с традицией Баратынского и Тютчева. Но в этом сопоставлении упущено что-то очень важное. Классическая русская лирика прошлого века, дитя христианской цивилизации, безусловно разграничивала человеческий и природный миры. Через границу можно было перекидывать мосты уподоблений, аллегорий:

Учись у них – у дуба, у березы...

Можно было предпочесть природное человеческому, как у Батюшкова:

Я ближнего люблю, но ты, природа-мать,
Для сердца ты всего дороже.
(«*Есть наслаждение и в дикости лесов...*»)

Но *неразличение* двух этих миров выглядело бы странным дикарством. Прекрасно различал их и возвышенный пантеизм, с которым обычно соотносят мирочувствие нашего Тютчева или Гельдерлина.

Границей оставалась субъектность, действующая исключительно в человеческом мире: за его пределами действо-

вали «силы», «сущности», вещи другого порядка. Заболоцкий же в природе – в реках, животных, частицах – не видит ничего, кроме *существ*.

Я, как древний Коперник, разрушил
Пифагорово пенье светил
И в основе его обнаружил
Только лепет и музыку крыл.
(«Поздняя весна»)

Интуиция, противоположная мандельштамовской:

Быть может, прежде губ уже родился шепот...
(«Восьмистишия»)

В отношении просвещенного пантеизма Заболоцкий – атеист.

Быть может, его Муза приняла в наследство славянские поверия, темные для XIX века: не «мифологическую систему» славян, а обыденный опыт крестьянского общения с миром (следы которого можно найти в быличках, в духовных стихах вроде любимой Заболоцким «Голубиной книги»). Кстати, в славянских повериях, как знают их исследователи, необыкновенное значение принадлежит теме смерти и умерших – «дедов», «душ», «родителей» – продолжающих существование в воде и тучах, в растениях, птицах, бытовой утвари.

И это одна из настойчивых тем размышлений Заболоцкого. Городецкий, Клюев, ранний Есенин воспользовались образами славянского язычества как своего рода экзотикой. Заболоцкий не играет этой стихией, он едва ли отличает ее от собственного опыта проникновения в «скользящий мир сознания» природы.

Но, чем бы ни был вызван этот дар Заболоцкого, особый дар эмпатии к нечеловеческому в мире – языческим наследством или личным незабытым опытом детства – поэтические плоды его удивительны. Страдание замерзающей реки, переданное в стихотворении «Начало зимы», вероятно, уникально в европейской поэзии. Беседы Заболоцкого с природой:

Читайте, деревья, стихи Гезиода! –

могут напомнить разговоры Франциска Ассизского с братом волком и сестрой цикадой или, из русских преданий, стихи о святом Егории, проповедующем зверям «новую веру». Но за сочувствием, которым связаны у Заболоцкого человек и природа, стоит их общее сиротство и печаль, оживляющая и согревающая и одинокий мир, и «песню пустынную»:

И животворный свет страданья
Над ними медленно горел.
(«Старость»)

Судьба Заболоцкого, при всех очевидных несходствах, напоминает другого русского поэта, тоже как будто незавершенного и не досказавшего своего – из скромности? из недостатка «легкого дара»? Я имею в виду Иннокентия Анненского.

Зная поэтическую искренность Заболоцкого, мы не можем принять конец его «Завещания» за обычное общее место:

И сладко мне стремиться из потемок,
Чтоб, взяв меня в ладонь, ты, дальний мой потомок,
Доделал то, что я не довершил.
(«Завещание»)

В поэзии никто, никакой потомок не может довершить дела другого. Но при новом свете прежний голос может звучать с другой отчетливостью.

Спой мне, иволга, песню пустынную,
Песню жизни моей.

1994

Анна Баркова

Об Анне Барковой наш читатель не знал до последнего времени. Только в 2002 году Маргарита Андреевна Федотова издала прекрасно составленный том ее сочинений, включающий в себя стихи, прозу, драму, эпистолярное наследство. Сегодня мне хочется говорить об Анне Барковой прежде всего как о свидетеле XX века¹.

«Свидетель» и «мученик» переводят одно греческое слово – *martyr*. Оно изначально не обязательно имело в виду насильственную смерть и страдания (хотя без последних дело обычно не обходится; Вл. Антоний, митрополит Сурожский, любил цитировать фразу Паскаля: «Я верю только тем свидетелям, которые дали себя зарезать»). Тем не менее, можно быть свидетелем и остаться в живых. С другой стороны, не всякий претерпевающий страдания – непременно свидетель. Свидетель – слово из судебной номенклатуры. Должно быть некоторое «дело», судебное дело, в котором он приносит свое свидетельство. Не всем дано – а точнее, не всем хочется – знать и чувствовать, что это «дело» возбуждено, что суд идет и каждый живущий участвует в этом процессе. Так что, прежде чем быть свидетелем обвинения или свидетелем защиты, свидетель такого

¹ Выступление на вечере, посвященном Анне Барковой, в Фонде «Русское Зарубежье», 2006. Вечер входил в цикл, который назывался «Свидетели двадцатого века».

рода приносит свидетельство о самой реальности этого последнего суда – реальности, которую очень многие хотели бы опровергнуть. Глядя на фотографии Анны Барковой, мы ясно видим: само ее лицо (как и лицо другого человека родственной ей судьбы, Варлама Шаламова) есть свидетельство. Это очевидно прежде, чем мы узнаем что-либо о сочинениях и биографических фактах. Чистое свидетельство – сила этих лиц.

Для профессионального историка «свидетельством» («документом») является все, что оставили по себе жители эпохи: это могут быть и воспоминания какого-нибудь высокопоставленного партработника, и «*“Правды” первая страница*»¹. Целиком и преднамеренно лгущие, такие документы, тем не менее, представляют собой «исторические свидетельства» эпохи. Опытный историк знает, как их читать, что из них вы-читать, как их переводить на другой язык, чтобы получить несомненный факт. Все эти документы помогают восстановить, *что фактически происходило на самом деле*.

Но мы говорим о свидетельстве и свидетелях другого рода: оставленные ими документы свидетельствуют о другом: о том, как *происходившее*, «*фактическое*» *относилось к правде*, к некоей самой общей человеческой правде, к тому, что Кант назвал «законом, записанным в моем сердце». Оракулы современности сразу же возразят и Канту, и мне, сочувственно его цитирующей, что никакого общего для всех закона в сердце человека не записано, что в нем – в зависимости от эпохи, культуры, религиозной традиции и

¹ Вот «Правды» первая страница, Вот с приговором полоса (О.Мандельштам, «Стансы»).

других определяющих обстоятельств – записаны такие разные вещи, что ни о какой общей для всех нравственной правде говорить некорректно. Скептический – риторический – вопрос Пилата: «А что есть истина?», возможно, никогда не повторяли с таким удовольствием и безмятежностью, как в наши дни. Что же, за таким вопросом, отклоняющим все вопросы и все ответы, обыкновенно следует выбор поступка, как это и случилось с Прокуратором. Это все, что я могу ответить моим оппонентам в данном случае.

Итак, свидетелем в том смысле, о каком мы говорим, становится каждый человек, жизнь которого не теряет связи с этим записанным в его сердце законом. Каковы бы не были его убеждения, в какие бы заблуждения он не впадал, минимальным условием свидетельского статуса будет то, что он выражает их нелукаво, не с двойной мыслью. Что он самым серьезным образом целиком *присутствует* в собственной жизни. В этом случае он получает возможность видеть вещи, которые для запутанного в себе человека выглядят «слишком сложными» и не поддающимися моральному суждению, в их простом, последнем виде – и свидетельствовать об этом их простом виде. Так Анна Баркова, еще до своего реального опыта гугаговского ада в одном из своих лучших стихотворений свидетельствовала о происходящем вокруг нее таким образом:

За чертовой обеднею,
В адском кругу...

Здесь, в стихах 30-го года Баркова решительно не с теми, кто совершает эту чертову обедню, черную мессу, она с теми, над кем ее пытаются совершить, с жертвами этих служителей ада:

Храню тебя, истерзанную до костей
Кнутами мастера дел заплочных.

Но и в ранних «пролетарских» стихах, где она с восхищением (и при этом с болью) принимает «новый новый завет», завет «*святой ненависти*», вселенского пожара, разрушения святынь (по ее мысли, этот новый новый завет сменяет «ветхий завет» любви) слово Барковой обладает силой свидетельства. Она выражает этот дух так прямо и окончательно, как вершители истории совершенно не собирались делать:

Мы *во имя* шлем на плаху друга,
Истребляем дом свой и семью.

Характерна здесь пустота «имени», которому приносятся такие жертвы: во имя кого? Чего?

В совсем поздних, саркастических стихах, говорящих уже о другой эпохе, когда огненные демоны бунта исчезли и над «жертвами времени» воцарился другой злой дух, серый дух выживания любой ценой, Баркова находит имя, которым освящается предательство:

И надо отречься, надо
Во имя лишних дней, минут.
Во имя стад мы входим в стадо,
Целуем на коленях кнут.

(1971)

И – как ответ этому «имени» – ее клятва в верности свидетельству как свидетельству:

Ты склоняешься к закату,
Ты уйдешь в ночную тьму.
Песни скованной, распятой
Не пожертвуй никому.

(1972)

.....

Анна Баркова была крайне самостоятельным, незаурядным, одаренным, пронзительно и пронизательно мыслящим и страстно чувствующим человеком, изначально сознающим личное – трагическое – призвание, свою «ночную душу», тоскующую по мучению. Такому человеку в любом обществе не было бы легко. Но в «прекрасном новом мире» такого человека просто и категорически не должно существовать (повторю: при любых его идеях и убеждениях). Такой человек был автоматически осужден на смерть – если не физическую, то гражданскую. Остаться полноправным гражданином нового государства он мог бы *только отказавшись* от всего названного выше: от своего дара, призвания, ума, силы чувства, самостоятельности, незаурядности. Отказаться начисто – или попытаться вести «двойную жизнь». Но сами свойства эти таковы, что в условиях двойной жизни, в темноте они разлагаются. Они существуют только на свету. Судьба Барковой – свидетельство того, *что* предполагала лояльность этому режиму (во всех его, столь разных стадиях: романтических двадцатых, людоведских 30–50, «оттепельных» 60-х и серых 70-х): *от чего* он требовал отказаться под угрозой уничтожения. Требовал от каждого человека, которому довелось родиться в эти годы на всей этой разноплеменной территории, над которой власть системы была ничем не ограничена. Задумаемся над хорошо известными фактами: шестая часть земной суши, восемь десятков лет – вот область действия категорического императива такой «лояльности». Вот в каком масштабе человек должен был превратиться в «нового человека». Свидетельство Барковой особенно ясно, поскольку противостояние Человека и Системы в ее случае не имело изначально «идейного» и «классового» обоснования.

Анна Баркова была сильным поэтом. Между поэзией (и вообще искусством) и обществом-государством отношения всегда не идилличны. Времена дружбы некоторого социального устройства и высокого свободного творчества – редкие острова в море человеческой истории: классическая Греция, высокое Средневековье, Флоренция Медичи... Чаще всего мы наблюдаем закон, выраженный Рильке:

Есть древняя вражда между великим созданием и жизнью.

Но никогда прежде творческий дар сам по себе (опять же, независимо от конкретных содержаний, которыми он занят) не был основанием для тюремной изоляции от общества. Общеизвестно, что коммунистическая идеология была воинствующим атеизмом. Гораздо меньше продумано другое ее свойство: война не на жизнь, а на смерть со свободным вдохновением, с творческой культурой. Культурная революция, произведенная новым строем, еще не обдуманавсерьез. А это чрезвычайно актуальная задача. Как традиционную веру должна была заменить эрзац-религия «безраздельной преданности решениям партии», так и всю прежнюю творческую культуру должна была заменить эрзац-культура «передовая» и «классовая», иначе говоря, неквалифицированная, недаровитая, невдохновенная. Эту культуру создают не ученые, мыслители и художники, а госслужащие, чиновники, «труженики идеологического фронта». Творческая судьба Барковой, ее изгнание из публичной словесности, продолжавшееся и после смерти автора, – свидетельство этого культурного переворота. Таких свидетелей немало, и многие из них еще не вернулись из небытия или только-только, обычно трудами какого-то одного человека, в свою очередь незаурядного, или группы таких людей, возвращаются к читателю. Назову только имя

своеобразнейшей поэтессы Веры Меркурьевой, которую извлек из литературной братской могилы М.А.Гаспаров. Или – ближе к нашему времени – прекрасного поэта другого поколения, Леонида Аронзона, чье собрание сочинений издано только что в издательстве Ивана Лимбаха, усилиями его друзей. Короткая жизнь Аронзона (ровесник Бродского, он прожил 30 лет) пришлась на годы «серого террора». Ни одно из его стихотворений не было опубликовано при жизни автора. Для историка сам список того, что было запрещено к печати в советские годы, будет лучшим документом характера официальной культурной политики. Но свидетельством в нашем смысле слова является позиция автора, который всю свою жизнь остается непубликуемым в своем отечестве, зная при этом, каких мелких уступок было бы довольно для того, чтобы пересечь границу гутенберговской литературы: «совсем небольших», изменения нескольких слов или названия.

Я не буду углубляться в разговор о поэзии Анны Барковой. Мне хотелось бы отметить только одну вещь: связь ее поэтического свидетельства с предшественниками. Уже в обсуждении ее первой книги («Женщина», 1922), и вновь – в критике, встретившей ее второе явление («... Вечно не та», 2002) рядом с именем Барковой постоянно возникает другая Анна: Ахматова. Это сопоставление представляется мне гораздо более внешним и несущественным, чем другая и важнейшая связь: Баркова и Блок. Язык поэзии Барковой остается по существу символистским до последних лет, и эта культура слова резко отличает ее не только от Ахматовой и Цветаевой, но с другой стороны – от «новых» пролетарских и союзписательских авторов. Но дело даже не в этом. Поэзия Барковой продолжает

многие важнейшие темы символизма – и особенно, темы Блока. Назову лишь некоторые из них: стремление к гибели («Сердце тайно просит гибели»), «забвенье устоев священных», гнев к «старому миру» и жажда «мирового пожара», «мировой пляски» – но более всего, это образ России: азиатской России. Неутолимая тоска, обреченный бунт, фигуры «русских азиаток»: странниц, дурочек, еретичек, юродивых старушек... Все это блоковские фигуры. Но продолжение – неточное здесь слово: Баркова не продолжает темы Блока, а «реализует» их. Или свидетельствует об их реализации. То, что у Блока было пророческим, поэтическим символом, здесь овеществляется: не в поэтическом языке, который остается прежним, но в мысли и чувстве. Это иная мысль и иное чувство. «Холод и мрак грядущих дней», о которых гадал Блок, наступили, катастрофа стала бытом. Путь к докатастрофическому состоянию казался отрезанным. Об этом роковом переломе говорят герои «Доктора Живаго». *«Возьми ты это блоковское: «Мы, дети страшных лет России», и сразу увидишь различие эпох. (...) И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптичны, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным¹, и дети – дети, и страхи*

¹ «Переносное» и «буквальное» – не совсем точные определения. Поэтический язык Блока тоже не «переносен», а в своем роде «буквален». Но то, к чему он относится буквально, – это другой ярус существования, другой ярус опыта. В этом ярусе и блоковские «дети», и «страшные годы» – не метафора, а реальность. Над тем, чтобы воспринимать это как метафору, поработала жестокая и тупая сила, шок пропажи смысла перед лицом реализованного кошмара. Такой шок оставляет человека с эстетическим цинизмом. Все, что нельзя пощупать, «метафорой» сочтет прибитый униженный человек-изгой: «барские затеи! Нам бы ваши заботы!».

страшны, вот в чем разница». Ничто резче не выразит этого перелома в сознании и его реальности, чем восьмистишие Барковой «Только подражание Блоку»:

Ночь вся в пурге. Фонарь и вышка,
Мелькающий и злобный свет.
Кто брошен в эту ночь, тем крышка.
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь – все повторится снова:
Нелепость пьяного суда
И острый, хуже, чем терновый,
Венец железный навсегда.

1970

«Подражая» Блоку, Баркова оставила в стороне важнейшую составную его восьмистишия – замыкающий и

Интересно, как Баркова пересказывает Мандельштама, вся поэзия которого держится «*лишь на внутренней тяге*», на этом упраздненном в аду лагерей ином опыте смысла. Вот ее реплика:

«Мне б немного тепла овечьего,
Серной спичкой могу согреться».
Он смотрел на звездную россыпь,
В нищете свою жизнь прославил.
Кто сгубил жизнелюба Осю,
А меня на земле оставил?

Вот оригинал:

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь – мне так нужна забота, –
И спичка серная меня б согреть могла.
Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка, (нищета)
И верещанье звезд щечкочет слабый слух
(далее: С собакой впереди идти *под солью звезд*)
Но желтизну травы и теплоту суглинка
Нельзя не полюбить сквозь этот жалкий пух (*жизнелюб*)

Что исчезло в пересказе? Полет *не своего* смысла, речь *не о себе*. Слова Мандельштама *значат*, а не *передают* смысл, как у Барковой.

растянутый на две строки зеркальный повтор. Зачем? Слово «*навсегда*» должно передать смысл безысходности буквально. Композиция – в прошлом. До катастрофы можно было заниматься композицией.

Анна Баркова – кроме всего другого, свидетель того, как умирает гадательный, мерцающий поэтический смысл¹. Подобно этому ее собрат Варлам Шаламов принес свидетельство о смерти того рода прозы, которую называют fiction.

2006

¹ В самом ли деле это общее послекатастрофическое крушение «другого», поэтического, неовеществляемого, неконкретизируемого смысла в «метафору»? Поэзия Пауля Целана противоречит такому обобщению.

«И почему у нас совесть и страх...»

К юбилею Анны Ахматовой

В мемуарах Л.К. Чуковской мы встречаем такой эпизод: Ахматова, отвечая собеседнику, который говорит ей о «классичности» ее поэзии и сравнивает ее с Пушкиным, называет себя всего лишь автором «горстки странных стихов». Великих стихов всегда – горстка (как еще мы измерим наследство Горация, или Сафо, или Тютчева, или Бараташвили? и даже написавшего очень много – для лирика – Блока?), и они всегда *странные*. Это неперемнное свойство того, что мы называем классикой, «огонь под ледяной корой», словами Гете, и не чувствует этой странности только совсем поверхностный, совсем непоэтичный читатель. То, в чем этого нет, называется не классикой, а эпигономством или академизмом. О классической странности (иначе говоря: новизне или свежести) Ахматовой говорить особенно трудно, потому что она не лежит на поверхности: у Ахматовой нет эксцентричных метафор, «ярких» сравнений, новаторской версификации, каких-то небывалых форм композиции. Для современницы высокого модернизма Серебряного века и его продолжения, авангарда, Ахматова как будто совсем консервативна и не по-модернистски «проста»: почти девятнадцатый век.

Я – тишайшая, я – простая, –
«Подорожник», «Белая стая»...

Излишне говорить, что простота эта обманчива: «*Ушкатулки тройное дно*»; «*Но признаюсь, что применила Симпатические чернила*», предупреждает читателя сама Ахматова. Наши лучшие филологи пытались приоткрыть ларчик этой «простоты» и много чего там обнаружили (Б.Эйхенбаум, В.Виноградов). «*Тайны ремесла*». В других стихах Ахматова уточняет – «*священного ремесла*»:

Наше священное ремесло
Существует тысячи лет.

То, что в Ахматовой может быть принято за «консерватизм» в тривиальном его понимании (которое предполагает чужение всего нового, глухоту к нему, оградительство, исторический пессимизм – все, чего в Ахматовой и в помине не было!) – это в действительности очень сильный и *новый* жест, и художественный, и этический, и политический. Жест хранения, защиты того, что под угрозой, и верности тому, чего уже не сохранишь. Сила *такого* консерватизма особенно велика в те времена, главный импульс которых составляет разрушение всего «до основания, а затем» – построение «*нашего*, нового мира». Мир Ахматовой – не «наш», а Божий мир. Так было уже в первых книгах, где даже влюбленность (вещь как будто совершенно стихийная и самовольная) не в руках героини: она просит о ней как о *вести*:

Ты, росой окропляющий травы,
Вестью душу мою оживи, –
Не для страсти, не для забавы,
Для великой земной любви.

С тем более поразительной силой это звучало в новые, послереволюционные времена. Тема хранения (*Deus conservat omnia*, «Бог сохраняет все», любимый Ахмато-

вой девиз из герба Шереметьевых) – одна из главных тем Ахматовой, тема (или даже задание) и ее поэзии, и ее жизни.

И мы сохраним тебя, русская речь –

это сказано во время Второй Мировой войны. Но хранить многое, очень многое (среди другого, и русскую речь) ей пришлось не только от иноземных разрушителей. Когда Ахматова – в диалоге с эмигрантами – говорит:

Не с теми я, кто бросил землю
На поругание *врагам* –

она имеет в виду отнюдь не «нашествие иноплеменных».

Осквернили пречистое Слово,
Растоптали священный Глагол,
Чтоб с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол.

Хранить то, что уничтожено и под страхом кары должно быть стерто из памяти каждого соотечественника:

Непогребенных всех – я хоронила их...

Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена.

Музой Плача назвала молодую Ахматову молодая Цветаева. Это вещее слово приобрело в последующие годы неожиданно конкретное значение. Ахматова стала плакальщицей – едва ли не единственной, во всяком случае, одной из очень немногих – над миллионами людей, лишенных и похорон, и обряда, и памяти.

Такую же неожиданную конкретность приобрел в судьбе Ахматовой некрасовский образ Музы в терновом венце, Музы, подобной крестьянке, которую секут на Сенной:

Кому и когда говорила,
Зачем от людей не таю,
Что каторга сына сгноила,
Что Музу засекли мою.

То, что было символами и образами, фигурами речи, в судьбе Ахматовой стало простой фактической реальностью.

И среди всех безымянных могил, среди запрещенных к поминовению имен и вещей, среди тюрем и пыток, среди тех, кого она по-библейски называет упившимися *«яростным вином блудодеянья»*, Ахматовой выпало хранить и другое – маленькое, слабое, то, что возникает:

Кто-то маленький жить собрался...

Хранить достоинство человека и поэта, с которым многие так решительно расстались, уговаривая себя, что иначе нельзя и что «все так делают». Ахматова свидетельствует: не все.

Хранить живое общение со всем, что создал человеческий гений, от Эсхила до современника Т.С.Элиота – и что было вычеркнуто из официальной культуры как «идейно чуждое».

Хранить, наконец,

свежесть слов и чувства простоту,

почти невозможные во времена мутной и неискренней казенной жизни.

Еще долго после смерти автора ахматовские стихи публиковались у нас в изуродованном виде: с огромными пропусками, с измененными датами, в смещенной хронологии. Только с выходом полного корпуса текстов мы смогли различить общий путь Ахматовой – и увидеть, каким магни-

том собирается эта «горсть странных стихов». Мы смогли увидеть в ней прежде всего Поэта Истории; быть может, единственного в нашей литературе свидетеля этих десятилетий, сохранившего летописную ясность зрения:

И это станет для людей
Как времена Веспасиана¹.

Этой летописной широты мало кто ожидал от автора первых книг, от «русской Сафо», чьей непривычно смелой любовной лирике так охотно откликались и так неловко подражали:

Я научила женщин говорить.
Но Боже, как их замолчать заставить!

Свидетель истории – и отечественной, и мировой – Ахматова продолжает главное, быть может, дело русской словесности.

Первым самостоятельным жанром Древней Руси были, как известно, летописи. Они начинались с Сотворения мира. Записи о позднейшем, о том, что происходило на глазах хронографа, располагались в этой перспективе: от Сотворения мира – к последнему Суду. «*В моем начале мой конец*», этот любимый Ахматовой стих (впервые сказанный Машо по-старофранцузски, потом пересказанный Т.С.Элиотом по-английски) уместен и здесь. История – увиденная как бы взглядом из будущего – осталась навсегда

¹ Имеются в виду времена раннехристианских гонений. Несомненно, Ахматова в число новых мучеников нового Веспасиана включала и людей культуры, поневоле ставших исповедниками:

За гремучую доблесть грядущих веков
За высокое племя людей
Я лишился и чаши на пире отцов,
И веселья, и чести своей. (О.Мандельштам)

сердцевинной темой для русского писателя: для Пушкина, для Льва Толстого, для Солженицына. Ахматова вписала в эту летопись полное достоинства и сострадания слово о временах Горя. Об этом еще гадательно она говорила в ранних стихах:

Путь мой жертвенный и славный.

Конечно, это совсем малая часть того, о чем можно было бы говорить в связи с Анной Ахматовой. Но все же историческое призвание, призвание к истории – это, вероятно, самая твердая, как алмазом прочерченная линия ее судьбы. Она не сомневалась в справедливости потомков, которые увидят все так, как современникам не давал видеть страх и умственный туман.

только ваши дети

За меня вас будут проклинать.

И здесь нам придется коснуться поразительного и крайне печального явления. «Дети» (или теперь уже внуки) вовсе не проклинают мучителей Ахматовой, а с необъяснимой страстью занимаются «развенчанием ее культа». Антиахматовская литература пополняется новыми и новыми статьями и книгами. Что бы это значило? Вероятно, то, что *«времена Веспасиана»* еще далеко не кончились.

«Развенчивать» же Ахматову, которая никаких венцов себе не требовала и, как все высокие души, бесстрашно смотрела на собственные провалы и слабости:

Оставь! и я была, как все,

И хуже всех была, –

и как все верующие люди, называла это «грехом», а себя – «грешницей», просто нелепо.

«Звезда нищеты».
Арсений Александрович
Тарковский

Я тень из тех теней...

Арсений Тарковский

В письме к отцу молодой Пастернак, еще не начавший «Сестры моей жизни», пишет: «Стихотворений на свете так мало, что поэзия была бы Ко и нор'ом¹», если бы множество стихотворцев не переполняли ее стишками². В конце жизни он говорит о том же: о позоре литературного производства, о «литературном процессе», который только тем и занят, чтобы сделать появление этих редчайших вещей крайне затруднительным – или вообще невозможным³. До последнего времени, слава Богу, «поэтам хорошим и разным», «литературному процессу», и направляющим этот процесс критикам и теоретикам добиться

¹ В современном написании – Кохинор, знаменитый алмаз.

² «Стихотворений на свете так мало, что поэзия была бы Ко и нор'ом, не пучься она от изобильного множества стишков; стишками занимаются стада, табуны» // Борис Пастернак. Об искусстве. М., 1990. С. 308.

³ «Я бы никогда не мог сказать: «побольше поэтов хороших и разных», потому что многочисленность занимающихся искусством есть как раз отрицательная и бедственная предпосылка для того, чтобы кто-то один неизвестно кто, наиболее совестливый и стыдливый, искупал их множество своей единственностью и общедоступность их легких наслаждений – каторжной плодотворностью своего страдания». Письмо Вяч.Иванову. –

этого все же не удалось. Вопреки всему, кто-то еще раз дает нам увидеть, что поэзия – аномалия в ряду обыденностей, счастье и чудо. Что то, что может сообщить она, никаким другим образом не сообщается.

И было это как преображение
Простого счастья и простого горя
В прелюдию и фугу для органа.
(Тарковский, «После войны»)

За это мы и благодарны Арсению Александровичу Тарковскому. В самое неблагоприятное для этого время он был занят этими редчайшими, как алмаз Кохинор, вещами – стихами: бессмертными, поющими словами, которые в греческой античности называли крылатой речью. Драгоценные камни естественно ассоциируются со звуком его стихов, но еще больше – «*капля лазори*», вода: не простая, царственная, *ионийская* вода:

Мой кузнечик, мой кузнечик,
Герб державы луговой!
Он и мне протянет глечик
С ионийскою водой.
(«Загадка с разгадкой»)

К «литературному процессу» своей современности (нескольких довольно разных современностей: литературной современности 30-х, 40-х, 50-х, 60-х годов) они не имели никакого отношения. Там писали, там рассуждали, там спорили совсем о другом и по-другому. Там всегда было не до ионийской воды и камней Кохиноров.

Указ. соч. С.350. «Литературный процесс», школы и направления, «столетия посредственности и банальности» «лишь для того и существуют, чтобы гению ... как можно больше усложнить и затруднить миссию возмещения». Письмо Ренате Швейцер. – Указ. соч. С.357.

Начнем с одного из самых чудесных русских стихотворений: «Бабочка в госпитальном саду»

Из тени в свет перелетая,
Она сама и тень и свет.
Где родилась она, такая,
Почти лишенная примет?
Она летает, приседая,
Она, должно быть, из Китая,
Здесь на нее похожих нет.
Она из тех забытых лет,
Где капля малая лазори
Как море синее во взоре.

Она клянется: навсегда! –
Не держит слова никогда,
Она едва до двух считает,
Не понимает ничего,
Из целой азбуки читает
Две гласных буквы –
А
и
О.

А имя бабочки – рисунок,
Нельзя произнести его,
И для чего ей быть в покое?
Она как зеркальце простое.
Пожалуйста, не улетай,
О госпожа моя, в Китай!
Не надо, не ищи Китая,
Из тени в свет перелетая.
Душа, зачем тебе Китай?
О госпожа моя цветная,
Пожалуйста, не улетай!

Тарковского часто называют последним поэтом высокой (или чистой, или классической) традиции; естественно, эта традиция включает в себя модерн и авангард. Но высокую традицию уже погребали на похоронах Ахматовой – и сам Тарковский прощался с ней как с *последней тенью*:

И эту тень я проводил в дорогу,
Последнюю – к последнему порогу.

В таком случае он – уже после-последний поэт; иногда мы слышим об этом от него самого:

Мне странно, что я еще жив
Средь стольких могил и видений.
(«Оливы»)

Итальянская переводчица и исследовательница Тарковского Паола Педиконе пишет о нем как о «характерно позднем», «младшем» поэте¹. В этой связи рядом с ним можно вспомнить единственное имя – Марию Петровых. Они, друзья и адресаты Мандельштама («*Ты, Мария, гибнущим подмога*») и Цветаевой («*Ты стол накрыл на четверых*»), остались среди чужих, в глухом одиночестве (я имею в виду одиночество поэтическое, а не биографическое).

Святой колыбелью была мне
Земля похорон и потерь.

Есть такой склад поэта – как и человеческий склад: поздний ребенок в семье, последыш. Вокруг Тарковского были уже поэты другой культурной крови. Конец прежнему роду подвела, казалось, сама история: нужно было хотя бы кра-

¹ Arsenij Tarkovskij. *Poesie e racconti*. A cura di Paola Pedicone. – Ed.Tracce, Pescara 1991.

ем детства, как Тарковский, застать другой мир и другой русский язык. («А в доме у Тарковских...»). Следующим поколениям в этом было отказано. Они не застали необесчещенного мира. А в обесчещенном – откуда взять святую беспечность, и странное беззлобие, и неувядающее восхищение? А из этих веществ и складывается форма той поэзии, которая редка, как Кохинор.

Что же такое честь? В посвящении Мандельштаму Тарковский пишет:

Говорили, что в обличьи
У поэта нечто птичье
И египетское есть...
Было нищее величье
И задерганная честь.
(«Поэт»)

Нищее величье – оксюморон, но и *здерганная честь* – тоже оксюморон, которого можно не заметить: честь, среди прочего, предполагает личную неприкосновенность, для начала телесную, *habeas corpus*¹:

Власть отвратительна, как руки брадобрея.

Многое другое так же отвратительно для человека чести, какими и были поэты «старой традиции»², все те, кого с дикарской усмешкой называли «небожителями».

¹ Букв: «Да имеешь тело» (лат.). Право личной неприкосновенности гражданина, установленное «Великой Хартией» (Magna Charta), подписанной Иоанном Безземельным в 1215 году.

² Здесь я вновь вспомню Пастернака – вообще говоря, поэта, по письму совсем не близкого Тарковскому. Но, как на «старшем» в этой традиции, о которой мы говорили, на Пастернаке лежал долг высказывать и обдумывать то, о чем Тарковский за пределами стихотворства молчал. Размышляя о поразительности таланта, который он прежде всего, как мы уже слышали, соединял с *совестью, стыдливостью и плодотворным страданьем* –

Но что-то мешает мне увидеть творческое одиночество Тарковского в словесности 60-х – 70-х годов таким образом, как одиночество прощального запоздалого голоса, приходящего из невозвратного прошлого. И сам Тарковский думал иначе:

Я не один, но мы еще в грядущем.

Он чувствовал себя не «последним», а начинающим будущее. Звезда его – не вечерняя, а утренняя:

Мимо всей вселенной
Я пойду смиренный,
Тихий и босой
За благословенной
Утренней звездой.

Так, впрочем, всегда и чувствуют свое дело поэты этой – классической? высокой? чистой? как назвать ее? – традиции.

Удивительно вот что: поэзия, все мосты к которой были последовательно сожжены, все входы завалены нескладными, плоскими, бесцеремонными стихами «в стиле баракко»¹, которые и составляли норму нашего «литературного процесса», – поэзия Тарковского не была не понята; больше того, она не была не полюблена, с первой же его запоздалой

и этим противопоставлял гения «процессу», Пастернак говорит и об этом его качестве: чести. «Дарование учит чести и бесстрашию, потому что оно открывает, как сказочно много вносит честь в общедраматический замысел существования». Письмо К.Кулиеву. – Пастернак. Указ. соч. С. 336.

¹ Удачная находка Е.Евтушенко: «У барака учился я больше, чем у Пастернака, ...и стихи мои в стиле баракко». Диалектику учили не по Гегелю, поэзию – не по Пастернаку. Чем не переставали гордиться.

книги («Перед снегом», 1962¹). Мы переписывали их и помнили наизусть².

И странно же они выглядели, эти строфы в наших разрешенных изданиях:

И моя отрада
В том, что от людей
Ничего не надо
Нищите моей...

Не то что «смысл» (вопиющий среди лозунгов о счастье миллионов, о том, как не ждать милостей от природы и т. п.) – звучание этих слов производило головокружение: земля уходила из-под ног, мы оказывались в среде (действительно, в среде: световоздушной, цветозвуковой среде) свободы. Свободы небывалой, как будто потусторонней. И замечу: не только и не столько *нашей* свободы от кого-то или чего-то – а свободы всего остального *от нас*. Быть причиной чьей-то свободы – большое счастье, может быть, самое большое:

Я стал доступен утешенью;
За что на Бога мне роптать,
Когда хоть одному творенью
Я мог свободу даровать!

Пушкинская «Птичка».

¹ Первая книга А.Тарковского должна была выйти в 1946 году. Но после «внутренней рецензии», в которой говорилось: «Поэт огромного таланта, Тарковский принадлежит к Черному Пантеону русской поэзии, к которому принадлежат также Ахматова, Гумилев, Мандельштам и эмигрант Ходасевич, и потому, чем талантливее эти стихи, тем они вреднее и опаснее», набор был рассыпан. – Цит. по Arsenij Aleksandrovich Tarkovskij. *Poesie scelte*. Introduzione e traduzione di Donata De Bartolomeo. Edizioni Scettro del Re, Roma, 1992, p. 11.

² Еще более широкое хождение стихи Тарковского получили после фильма «Сталкер». Мне случилось видеть перепечатки под названием «Стихи из фильма «Сталкер» без имени автора.

Ласточка, бабочка, крылатая или глубоководная *малютка-жизнь* Тарковского, которая может ускользнуть, уплыть, упорхнуть, едва пожелает, и никому ничем не обязана – гостя звезда и царственная гостя душа, покидающая больничную девочку, – никто ее не удержит, и вообще никто ничего не удержит, и поэтому

...в державной короне
Драгоценней звезда нищеты.

Францисканская вежливость («*Пожалуйста, не улетай, О госпожа моя...*») или дальневосточное чурание насилия есть в том, как Тарковский обходится с вещами, тварями, словами, формами. В интонациях его чтения слышна причет мусоргского юродивого.

Летайте, ласточки, но в клювы не берите
Ни пилки, ни сверла...

Причет и «песенка», напоминающая верленовскую *chanson grise*¹, полюбленную еще Мандельштамом:

Я не знаю, с каких пор
Эта песенка началась, –

самые родные Тарковскому жанры. Здесь, в легком переменном ритме его слово как рыба в воде:

Я так давно родился,
Что слышу иногда,
Как надо мной проходит
Студеная вода.
А я лежу на дне речном...

¹ Песня навеселе, шальная песенка (франц.).

Повторю: не только темы и смыслы Тарковского были так поразительны и одиноки среди «литературного процесса» тех времен – не только и не столько. Сама материя его стиха, сама его стихотворная ткань: его легкие, как будто залетейские хорей и ямбы, его легкие, как будто элементарные, а на самом деле многомерные рифмы («*фонарь*» – «*словарь*»), причем и то, и другое в связи с кустом шиповника, а с «*шиповником*» при этом зарифмован «*письмовник*»), его легкие уподобления, которые летят, как перекасти-поле... И особенно – его обращение со знанием, его семантическая техника, отпускающая смысл из клетки «предметного содержания» – «*в пространство мировое, шаровое*». Тот чудесный смысл, в котором *толку мало*, одна *чепуха* («*учит Музу чепухе*»), смысл, летящий навстречу абсурду, к какой-то домузыкальной музыке, которой кончается членораздельный звук, вроде жужжания шмеля или воркования голубя.

Три великие тени двадцатого столетия осеняют стих Тарковского: Велимир Хлебников, Осип Мандельштам, Анна Ахматова. Всего роднее ему, вероятно, Хлебников, гость и нищий больше, чем кто-нибудь в русской поэзии. Мандельштам – спутник Тарковского в опасных путешествиях на край сознания: в полубред болезни и раннего детства, в полусон предсмертья, где являются какие-то веялки, спицы, осколки:

И веялку приносят
И ставят на площадку
И крутят рукоятку...

Ахматовский тон мы встречаем в величавых элегиях Тарковского, написанных белым ямбом. Этот его жанр я люблю меньше других. Здесь его голос, детский и бедный,

испуганный и доверчивый, становится отстраненным и театральным.

Я человек. Я посредине мира...

Звучит монолог героя лирической трагедии (как в пушкинском «*Вновь я посетил*», как в ахматовских «*Северных элегиях*») – но где же герой?

Тарковский не оставил себя в своих стихах, как это сделали Ахматова и Пушкин. Психологического, биографического героя в них нет; это положение не меняется и от присутствия каких-то несомненно биографических подробностей. Тарковский знал это свое свойство и пытался бороться со своим ускользанием из собственной речи:

Я долго добивался,
Чтоб из стихов своих
Я сам не порывался
Уйти, как лишний стих.

Он, тем не менее, ушел. Но оставил в них кого-то другого: некое существо на грани исчезновения, когда так многое отступает, что «себя», в сущности, нет. Индивидуально ли это существо, мгновенная личность, последняя вспышка Психеи, «*почти лишенная примет*»? Вероятно, но совсем не так, как индивидуальные «герои» и «персонажи». И уместен ли был бы «герой» в такие времена? После Хлебникова и Мандельштама Тарковский сделал еще шаг в область исчезновения «героя» и «персоны», туда, «*где нет меня совсем*»¹. Его еще больше нет, чем позд-

¹ Имеются в виду стихи Мандельштама:

О, как же я хочу,
Нечуемый никем,
Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем.

него Мандельштама. В эту область, прочь от «ненужного я», влекло лирику XX века.

Из трех наших сопоставлений – с Хлебниковым, Мандельштамом, Ахматовой – очевидно, что новизна того, что говорит Тарковский, – прежде всего, отрицательная новизна, новые отказы, новые отсечения. Анархизм Хлебникова, воспаленное воображение Мандельштама, пифическая уверенность Ахматовой – все это исчезло. Прибавилось ли что? Несомненно: совсем категоричный отказ от насилия и агрессии. Прежде всего – в самой форме. Таким легким, развоплощенным словом, писаным как будто языком тени, рисунком бабочки, письмом Психеи, русская Муза еще не говорила. Красота этих стихов смиренна. Она совсем не покушается на внимание читателя: хочешь, слушай, хочешь – иди себе мимо.

Я боюсь, что «смирение» привычно поймут как нечто вроде «личной скромности». Известны образцы такой скромности: Баратынский («*Мой дар убог*», «*Не восхищен я Музою моею*»), Ин.Анненский (избравший псевдоним *Ник. Т-о*). Такой скромностью отмечен и повествователь-герой Бродского («*Совершенно никто, человек в плаще*»; «*Ты никто и я никто, Вместе мы почти пейзаж*» и множество подобных высказываний). Но смирение совсем другая вещь: таинственная, и с «личной скромностью» никак не совпадающая.

Тарковский вовсе не «скромен» в этом смысле: он декларирует родство своей строки с мазком Винсента Ван Гога, Пауля Клее, Феофана Грека; в конце концов – с «*грубостью ангела*». Его «*кровная родня*» – «*от Алигьери до Скиапарелли*». Царь Баграт, Григорий Сковорода и дру-

гие высокие тени знакомы ему, как друзья детства. Да что там! Он видит себя среди апостолов!

И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идет бессмертье косяком.

С «нескромностью» такого рода мы встречались. Мы встречаемся с ней каждый раз, когда речь идет о необычайном – то есть настоящем событии творчества. О той самой поэзии, редкой, как Кохинор. Если бы Муза на вопрос Ахматовой:

Ты ль Данте диктовала
Страницы Ада? –

ответила «скромно», отрицательно (да кто мы, дескать, такие рядом с Данте?), то по-настоящему смиренно, то есть правдиво было бы тут же оставить занятия стихотворством. «Личная скромность» – позиция слишком непростая... А гордость призванием, поэтическим, человеческим, уверенность в нем:

Я больше мертвецов о смерти знаю –

проста и беззащитна. Она проста, как движение сомнамбулы. Представить себе сомнамбулу – самозванца или симулянта невозможно. Такая «уверенность не в себе» не только не приобретается волевым усилием – она им даже не удерживается. Для этого необходима неоспоримая признанность, которую мы не сами себе выбираем:

В младенчестве моем она меня любила
И семистольную цевницу мне вручила.
(Пушкин, «Муза»)

В этом-то, я думаю, в «нищем величье», в памяти о царственности дара («Ты царь. Живи один») и состояло одиночество Тарковского в лирике последних десятилетий.

Никто другой не относил себя к «роду» Феофана Грека и Данте Алигьери, никто не рассказывал о голосах, беседовавших с «маленькой Жанной», как человек, которому такой опыт хорошо известен. Не один Тарковский любил великое искусство и высокие души – но он один любил их вблизи, как свой своих. Другие рассказывали историю неразделенной любви к великим теням или историю сиротства в мире после *конца прекрасной эпохи*.

Мы говорили о трех тенях старших современников, осевших стих Тарковского. Но главным магнитом его мира была другая тень: Пушкин. Пушкинское воздействие избирательно – и тоже редкостно, как Кохинор. Восхищаться Пушкиным, посвящать ему более или менее удачные вирши – это одно, но нести в собственном смысловом и звуковом строе то, что начал Пушкин, – совсем другое. Здесь не место распространяться о том, что такое эта пушкинская нота и в чем она узнается. Но самые простые ее приметы назвать можно: это свобода как дар, о чем мы говорили выше («*Свободы сеятель пустынный*») и это особая красота, живая и аскетическая (мне приходилось говорить о том, что два любимых эпитета Пушкина – *живой* и *чистый*, и что интересны они ему только вместе)¹.

... больше ничего

Не выжмешь из рассказа моего.

Вот этого-то «литературный процесс», где все из всего требуется выжимать, никогда не примет.

¹ См. «Дар свободы». Опубликовано во французском переводе. POUCHKINE, Revue EUROPE consacrée à POUCHKINE. Revue littéraire Mensuelle. Numéro 842–843, de Juin – Juillet 1999, p. 119–121.

Песнь бескорыстная сама себе хвала.

Вот этого-то «литературный процесс» не знает, а если и увидит, «увидит – и не поверит», как говорил Иван Карамазов.

Госпитальная бабочка Тарковского, с которой мы начали, не прячет своего родства. Сравнив ее с мандельштамовской («*О бабочка, о мусульманка*») и хлебниковской («*Я мотылек, залетевший в жилие человечье*»), можно увидеть, что произошло. Последний взгляд, взгляд Тарковского, беднее и благодарнее. Взгляд нищего и калеки, взгляд из госпитального сада, над которым стоит царственная *гостья звезда, звезда нищеты*. И это не завершение традиции, а ее следующий шаг – шаг в будущее, о котором можно только просить. Так с будущим было всегда, но понятно это стало совсем недавно:

О госпожа моя цветная,
Пожалуйста, не ултай!

А «литературный процесс»? Он давно уже кончился. Он всегда давно уже кончился, хотя и делает вид, что продолжается и что дел, «задач», «проблем» у него невпророт.

1990 (кончина А.А.Тарковского) –
2008 (его столетие)

.....

VII.

.....

Кончина Бродского

In my beginning is my end.

T.S.Eliot

Ma fin est mon commencement

Et mon commencement ma fin.

Guillaume de Machault¹

Первая в мире монография о Бродском, написанная Валентиной Полухиной, называлась «Joseph Brodsky: A Poet for Our Time». Название книги подхватывало слова самого Бродского – о Вергилии: «Поэт для своего времени». Тем самым, его можно читать и так: «Бродский – наш Вергилий». Центральный поэт восходящей Римской Империи – и центральный поэт... начала некоей новой мировой империи, складывающейся на наших глазах? или, наоборот, конца Советской империи, «конца прекрасной эпохи»? Во всяком случае, центральность и империяльность – неотъемлемые составные этого образа.

Наше время – планетарное время – выразило Бродскому свое признание с необычайной щедростью. Такого множества высочайших наград и почетных званий при жизни не получал ни один поэт; кажется, и близкого к такому не было. Среди этих знаков признания есть и такой: в минувшем го-

¹ «В моем начале мой конец» (англ.). Т.С.Элиот.

«Мой конец – мое начало И мое начало – мой конец» (франц.). Гийом де Машо.

ду Флоренция избрала Бродского своим почетным гражданином – как бы расплачиваясь с российским изгнанником за выдворенного ею некогда флорентийского гражданина Данте, который и по смерти не пожелал вернуться в родной город, – и, тем самым, говоря: Бродский – наш Данте.

Время, в лице своих авторитетных институций: комитетов по международным премиям, академий, университетов, муниципалитетов древних городов, безоговорочно признало в Бродском своего центрального поэта. И конечно, это же сделала читающая русская публика, не успевшая каким-то формальным, официальным образом короновать Бродского при жизни. Российских наград и российских званий Бродский не получил: и в России – это самая высокая честь, как известно. Быть отмеченным государством, которое ни с одним из своих поэтов по-человечески не обошлось, – это бросает на награжденного некоторую тень штрейк-брехерства; да и вообще всерьез Россия любит только поэтов-страдальцев. И Бродский, не навестивший родину в те годы, когда он был бы здесь самым желанным гостем, подтвердил этим неотменимость своего страдания: в определенном смысле смертельность своего изгнания.

Но еще сильнее, чем признание во всем мире и государственное гонение на родине, центральное положение Бродского выражает отношение множества читателей к нему: особенно интимное, находящее в его сочинениях собственный опыт, который без Бродского остался бы не выраженным, не нашедшим формы, не вошедшим в искусство и в историю. «Он выразил наше поколение», «он пишет именно о том, что я думаю и чувствую, – и выражает это единственно возможным образом», – такие слова часто можно услышать от читателей Бродского.

Согласие такого широкого круга читателей со стихами, которые складываются при них, с их языком и формой – вообще говоря, необычная вещь в искусстве нашего века, которое довольно долго остается «темным», «слишком сложным», затрудненным для своего современника. Быть может, быстрая адаптация к Бродскому подсказывает нам, что Бродский не столько завершает классическую эпоху поэзии как Последний Классик (общее место в разговорах о нем), то есть Последний Модернист – сколько стоит у начала новой, постмодернистской эпохи, которая после кризисов классического модернизма и классического авангарда вновь повернулась лицом к широкой публике? Что Бродский осуществил этот поворот раньше, чем его теоретически декларировал Умберто Эко?

Но есть важнейшее различие, и его нельзя упустить. Бродскому в его отношении к поэзии, к служению Муз был совершенно чужд цинизм, и он не только не высказал бы, но наверняка и не думал того, что прокламировал Эко: установки на художественный рынок, на изготовление эстетического товара, на коммерческий успех. Суждения Бродского о словесности и ее служителях, о своих учителях, поэтах прошлого и современниках, выраженные во всем, что он написал, благоговейны. Без преувеличения можно сказать, что поэзия – его святыня в той же мере, в какой она была *«священной жертвой»* для Пушкина. И больше того: что кроме словесности в его мире не так много святынь и уж, во всяком случае, ни одна не в рост этой: словесности, служению Языку, который побеждает смерть и время. Да, смерть, время и деспотизм. Потому что вторая, столь же непререкаемая святыня Бродского – личная свобода, говоря более прозаически: независимость частного лица.

Бродский – голос поколения, очень значительного в нашей истории. Теперь настоящие, творческие очертания этого поколения, так долго заслонявшиеся шумным официальным шестидесятиничеством, все виднее. Это поколение Венедикта Ерофеева, Мераба Мамардашвили, Андрея Тарковского... Впечатляющий ряд имен, который можно продолжать. Я назвала бы их радикально освободительным поколением, людьми героического нонконформизма, ищущими самой серьезной (не политической только, а то и вовсе не политической) основы для личной независимости, для «самостоянья человека».

Это было удивительное противостояние, удивительное бунтарство, противоположное западному, произведшему в годы молодости Бродского контр-культурную революцию. На Западе свергали культуру: культуру как часть истеблишмента, как одну из «репрессивных структур». У нас же, в обществе победившей контр-культуры, все было наоборот: оттуда, из картинных галерей, из филармонических залов, из библиотек веял воздух свободы. Свободы от принудительной тупости и заниженности существования, свободы от неотвязного присутствия Полиграф Полиграфича, который языков не учил и не уставал этим гордиться. На выжженной земле культуры, как вспоминал о своем поколении Бродский в Нобелевской речи, при вандалах начальниках любовь к культуре и даже обыкновенная начитанность были бунтарством: «библиотечной эмиграцией» называлось это в официальной прессе; за «ученость» можно было схлопотать не только от властей, но и от соседей по месту жительства, месту работы и месту в общественном транспорте («больно умные!»).

Западное бунтарство было, естественно, антиклерикальным и богоборческим: и Церковь, и всякая религиозная традиция тоже представлялись там «репрессивной структурой», угнетающей личность. Освобождающегося человека в России в те годы посетило какое-то совершенно особое религиозное вдохновение, внецерковное и вне-традиционное вообще: «идеализм», как они часто это называли. Для Венедикта Ерофеева, для Бродского и для многих, многих других, не оставивших по себе стихов, прозы и философских трудов, религиозная жизнь была таким глубоко своим, личным, интимным, с глазу на глаз переживанием (вспомним разговоры Венички с «Богом в синих молниях» в «Москве – Петушках»), что какую-либо традицию, догматику, дисциплину увязать с этим было бы просто невозможно. Они узнавали все как впервые, все сами. Чужое и общее ничего не значило. Это была стихийная анархическая религиозность, возможная только там, где всякая традиция выжжена и где уже трехлетнему ребенку вбивают в голову «атеизм» (то есть покорность всей своре наших надзирателей с их вечно живым Вождем, непогрешимостью которого далеко превосходит догматическую непогрешимость Папы Римского *ex cathedra*). И только в таких условиях можно было пережить сногшибательную, безумную новизну тех истин, которые теперь преподают детям в школах и по радио. Безумную новизну помыслить, что есть Бог! И что есть душа! У тебя лично она есть!

...это я, твоя душа, Джон Донн.

И какую свободу это обещало! Политическое сопротивление в сравнении с ней казалось частным, техническим делом. В одном американском интервью Бродский сказал, что с юности считал своей целью «оголтелую проповедь

идеализма». На том же советском жаргоне Венедикт Ерофеев говорил о своей любви ко всем «оголтелым реакционерам»...

И еще особенная черта этой страсти к свободе: она была антиреволюционной, антинасильственной, вызывающей к «жалости к каждому чреву», словами Венички. В стране, пресыщенной насилием и презрением к человеку, другая, негуманистическая оппозиция не была бы радикальной.

Те, кого я назвала, – и те, кто может вспомниться еще, – каждый из них оваян своей легендой, неоспоримым личным героизмом. И это поколение явилось тогда, когда «смерть героя» в европейской культуре была уже историческим фактом! Героическое «быть собой», когда это запрещено и забыто почти всеми вокруг, предполагало одиночество как творческую и жизненную тему. Каждый из них был особенным образом одинок, не по стечению обстоятельств, а по выбору... быть может, по очень раннему выбору детства, когда человек еще не успевает решить, он выбирает или его выбирают. Быть может, это фундаментальное одиночество больше всего отличало радикальных нон-конформистов от тех, кто публично представлял «шестидесятые» в официальной культуре: те были людьми компаний.

И еще одно открытие тех лет: смертность человека! Как помнят все (если хотят помнить), тема смерти была совершенно запрещенной в советской идеологии. Нет, люди не должны были считать себя бессмертными, но... каким-то образом их вообще освободили от этой заботы. И вдруг: смерть! смерть! смерть! – из стихотворения в стихотворение юного Бродского. И это понималось как: свобода! свобода! свобода!

Смерть – это тот ольшаник,
В котором стоим мы все.

Эти слова звучали как набат: не бойтесь! Но почему, собственно? Что в этой мысли о смерти оказалось таким освобождающим? Можно найти много объяснений – но в конце концов это необъяснимо. Во всяком случае, изъятие памяти о смерти позволило государству делать с человеком то, что оно делало: превращать его в «жертву истории», как прекрасно назвал это состояние в своей Нобелевской речи Бродский. В существо, которое лично ни в чем не виновато («время было такое»), но которое, увы, строго говоря, трудно назвать человеком.

Между прочим, в такую же жертву истории, разве что другой истории, превращает и художника, и его зрителя нынешнее «актуальное искусство»: вовлекаться в него можно только всерьез забыв о смерти и имея один резон: «время теперь такое». В другие времена художник был, как Бах или Леонардо, а в наше время художник – тот, кто нагишом на четвереньках ползает на цепи и кусает зрителя; все относительно, смена парадигм. С памятью о смерти, которой нет дела до парадигм, но есть дело до тебя лично, такое не пройдет.

Я возвращаюсь к теме Последнего Классика, Завершителя традиции. Меньше всего в нашей юности мы воспринимали Бродского так. Точно наоборот: это было начало. Начало возвращения свободного искусства. Начало явления мира открытого и широкого, не имеющего ничего общего с марксистской мышеловкой «общественного бытия, определяющего общественное сознание», «базиса и надстройки», решения пленумов по животноводству и сим-

фонической музыке и т.п. Начало (или возобновление) действия категорического императива личной независимости художника, без которой вообще нет творчества. Начало еще неловкое, еще имеющее в виду дальнейшее и непредвиденное развитие. «Талон на место у колонн» был разорван и выброшен, и пути назад больше не было. Зато впереди – все, все. И Данте, и Бах, и Андрей Рублев. Волнующая новизна.

Бродский и его ровесники, исходящие из интенций, противоположных современным им западным (левым), были приняты с восхищением за пределами России и обогатили современную мировую ситуацию. Наш теперешний авангард, постаравшийся совпасть с западным контркультурным движением, обкрадывает ее. Позиция неконформизма более не представляется «современной». Начало освобождения российской культуры затоплено апофеозом «конца цивилизации», истощенности, пустоты и т.п. Певцы этого конца света с особенной убежденностью говорят о кончине Бродского как конце классики. Теперь, наконец, – вполне *их* время.

Но сам Бродский – каким образом из голоса начала он стал голосом конца? Тема начала и конца, о совпадении которых говорят и старинный французский, и новый английский эпиграфы этих заметок, в отношении Бродского принимает другую форму. То, что имели в виду Машо и Элиот, – таинственное присутствие всего времени, всего протекания в каждой его точке целиком. Начало и конец у Бродского различаются как две предельных точки траектории маятника. Движение, несущее образ какой-то сугубой неподвижности...

На пятый день по кончине Бродского мне пришлось оказаться в Стокгольме. Бродский любил бывать в Стокгольме; как и Венеция, северный портовый город напоминал ему Ленинград. И, глядя на перспективы улиц, каналов, вод, взятых в гранит, на корабельные снасти, на близость открытого пространства – моря викингов, странствий, авантур – я впервые поняла, что опыт первых лет жизни, проведенных на краю суши, что-то значит; первая любовь к такому пространству что-то значит; что многое в дальнейшем можно угадать как ее следствия. То, чего мне, выросшей в срединной, замкнутой и теплой, как люлька или наземное гнездо, Москве, не понять. Бродский любил географию. В Москве, как и в провинциальных городках России, географию знать не тянуло: ты живешь дома, от твоего дома до всего остального далеко, далеко. Ближе вверх, чем на Запад или на Восток. Ближе и интереснее: ведь на горизонте среднерусской равнины – то же, что вблизи, и конца этой близости не предвидится. К большей привязанности к одному и тому же, к большему обращению внутрь или вверх, наверное, склоняют только степь и пустыня.

И мне показалось в Стокгольме, среди почти петербургских шпилей, при ветре с моря, у рябящих вод, на которые летит снег, и темная блестящая вода принимает его и не белеет, – мне показалось, что я впервые угадала то, чего не ощущала прежде в стихах Бродского: позитивный полюс его тоски, его странную для меня страсть к горизонту. Правильно или нет, но я поняла это как страсть старых мореходов, голод новизны, сильных событий, невиданных стран. Страсть, в которой совпадают Улисс (если не гомеровский, то дантовский) и Капитан Немо Жюль Верна. И его тоску и скуку, его резиныацию, которая мне казалась слишком уж

похожей на пресловутое *taedium vitae*¹ (ничего другого не будет; «мир останется прежним»; вот и все, собственно) я поняла как шок столкновения с реальностью, в которой все это, настоящая одиссея, настоящие сильные люди (мужчины) и прекрасные авантюристки-дамы, страсти, опасности и приключения, все это уже невозможно; та прекрасная эпоха, эпоха смелой западной молодости, Фауста, Бранда, Амундсена, кончилась. И потому-то современный ландшафт представляет собой пустыню. И героизм остался один: не беречь себя...

Но не только география, я признаюсь: что-то еще разлучает меня с Бродским; что-то разлучает меня с его сочинениями. Я понимаю, что речь о себе не слишком уместна в таком случае, но я не хочу делать вид, будто говорю не от себя, не из своего топоса, как сказал бы Мамардашвили, а из какой-то у-топичной «объективности».

Бродский обычно не срывается с маятникообразной траектории: за движением вверх непременно можно ожидать отдачи вниз, за движением вправо (открытая сентиментальность) – движение влево (ирония, усмешка). Выдержка оставаться на этих качелях, не оставить никакого открытого движения без противовеса, видимо, была для него делом чести, словесной и человеческой. Пробой стоицизма и смирения, как он его понимал: принятия того, что есть, во всей его непримиримости и безнадежности. Я знаю единственное исключение: «Осенний крик ястреба». Здесь действие срывается вверх, в одну сторону: в отличие от полета души в «Элегии Джону Донну», которая, добравшись до предельной высоты, возвращается к спяще-

¹ Отвращение к жизни (лат.).

му, здесь подъем, восходящая траектория кульминирует в гибели. Этому далеко зашедшему порыву нет другого противовеса; вверху та же пустота, но нежилая: разрывающий живое создание вакуум. Такую попытку можно совершить один раз в жизни, потому что двум смертям не бывать. Нечеловеческое, нездешнее – всегда нежилое. Со словом «вечность» рифмуется «бесчеловечность». Для жилой среды, в которой движется затухающий маятник (ведь дело происходит во вселенной, подчиненной закону тепловой смерти) Бродский еще в юности нашел слово: *данность*.

Да. Лучше поклоняться данности.

И вот, возвращаясь к начальному разговору о Последнем Классике: классика (хотя долго выяснять, что это, собственно, такое, но допустим, что мы понимаем и так), классика в любой форме никогда не могла бы согласиться с этим: *поклоняться данности*. Классика, пока она классика, самая трагичная и даже затрагичная, как у Кафки, самая разодранно авангардная, как в хлебниковском «Зангези», не знает капитуляции: не как содержательной темы, а как ритма, как формальной субстанции.

И такая могучая сила
Зачарованный голос влечет,
Будто там впереди не могила,
А таинственной лестницы взлет –

так в поздних больничных стихах Ахматова портретирует классическое пение. Так, мне кажется, и вообще звучит голос классического искусства. Данте выразил это опережающее присутствие будущего в настоящем одним глаголом, неуклюжим схоластическим неологизмом «*s'infutura*» – «вбудуществляется»: «*Poscia che s'infutura la tua vita*»

(«Поскольку вбудуществляется твоя жизнь»), как сообщает ему в Семнадцатой Песни «Рая» Каччагвида. Ахматовское «впереди», дантовское «в будущем», вергилиевское «будущее», которым намагничен весь ход Энеиды, — это разные вещи и, в конце концов, метафоры: все это привычно располагается впереди, в линейной последовательности (а может располагаться и вверху; в общем-то это одно и то же), но значит нечто нелинейное. Я вовсе не имею в виду личных убеждений художника и того, верит или не верит он в посмертное существование; я имею в виду, что это «впереди» переживается и передается в каждом моменте; это и есть формообразующая тяга искусства. Классического искусства, которому, говорят, вышел срок. Это то, что преобразует сообщаемые искусством «чувства» — в предчувствия, и я бы сказала, почти непременно — в хорошие предчувствия, в предчувствия счастья. Эти предчувствия звучали в молодом Бродском — ими полон «Рождественский романс»; но уже в финале этих счастливых стихов они замыкаются в фигуру маятника:

Как будто жизнь качнется вправо,
Качнувшись влево.

Бродский часто напоминал, что содержание поэта — не в его темах, а в его форме. В полном согласии с ним относительно того, где искать смысл поэтического сообщения, приводя строку о «данности», я вовсе не хочу представить ее отмычкой ко всему миру Бродского. Можно сказать это, а можно и противоположное — зависит от момента, зависит от композиционного места! Хлебников сказал об этом с обезоруживающей прямоотой:

Я не знаю, Земля кружится или нет,
Это зависит, уложится ли в строчку слово.

Во время нашей единственной встречи – в Венеции, в декабре 1989 года – Бродский прочел из Цветаевой:

На твой безумный мир

Ответ один – отказ! –

и сказал: «Вот *это* для меня поэзия!» И я никогда не стала бы ловить его на противоречии между «поклонением данности» и «отказом от безумного мира», между цветаевским безоглядным взмахом и его маятником: да и нет здесь противоречия. Стоическая умудренность, мужественная смиренность перед положением вещей, выраженная не тем или другим афористическим речением, а всей формой поэзии Бродского, и есть вид отказа. И это, может быть, и делает Бродского «Поэтом для нашего времени», его Вергилием и Данте, классическим выразителем неклассического состояния.

1996

Иосиф Бродский: воля к форме

То, что больше всего внушает мне почтение к Бродскому и благодарность ему, относится не к собственно стихотворной области. Если стих Бродского, его фраза и период звучат с неоспоримой реальностью, если они явно *есть* (а про множество сочинений именно этого и не скажешь), то дело здесь уже не в «искусстве поэзии» в узком смысле (или в «искусстве дискурса», если речь идет о его эссеистике), не в «привычке ставить слово после слова». Дело в том, что это *высказывание*, человеческое высказывание. Высказываний на свете несопоставимо меньше, чем текстов. Стихи Бродского, в общем-то, – такие же «другие» среди стихотворных текстов его ровесников и младших современников, как «Москва-Петушки» – среди окружающей их «профессиональной» прозы. На эти вещи – или в эти вещи – ушла жизнь автора, а не свободное от жизни «рабочее» время.

Гул затих. Я вышел на подмости.

Автор *высказывания* (даже если это высказывание о том, что говорящему сказать нечего:

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу

и что у него «*ничего внутри*»), а не составитель очередного «текста» среди «текстов», делает этот шаг. Он беспово-

ротно выходит туда, где он целиком видим. А это значит: в пространство трагедии.

И играть согласен эту роль.

И потому можно спорить с содержанием высказывания, можно сожалеть, что *высказанными* оказались эти, а не другие вещи, можно не принимать тона высказывания, который, как известно, делает музыку – но с реальностью, с бытийностью этого сообщения ничего не сделаешь.

Естественно, я нисколько не хочу этим принизить собственно поэтического дара и труда Бродского. Однако одаренных, и очень одаренных людей было немало и среди его ровесников, и в младших поколениях. Если говорить о труде, умственном и душевном труде, круг этот уже очень сузится. Мыслить и трудиться как-то не входило в обязанности наших поэтов – и официальных, и неофициальных. Многие считали это просто вредным для блаженно наивной поэтической души. Иным на десятки лет хватало двух-трех мыслей, формальных и содержательных, например: употреблять поменьше эпитетов – или внедрять бойкие прозаизмы – или решить, что предметная реальность важнее всех «абстракций» и потому «деталь» всегда вывезет. Так что тема труда уже подводит к тому, о чем я хочу сказать. Труд поэты боятся не напрасно: он и в самом деле может убить душу – ту душу, которая дышит лирикой, легкую, безотчетную душу – молодую:

Я душу свою молодую
Убил непосильным трудом.
(Тарковский)

Но сильная душа требует этого риска – риска труда и возможной смерти, и выживает. С потерями, несомненно (так

Данте «Комедии», который, кажется, может уже все, никогда не сможет написать трепещущий и туманный сонет «Новой Жизни», всемогущий автор «Анны Карениной» никогда не напишет ничего похожего на первую главу «Детства», и виртуозный американский Бродский – своих трогающих, как простой романс, стихов «Ни страны, ни погоста») – но и с «вторым талантом». А «первого таланта», молодой души так или иначе надолго не хватает.

Бродский с самого начала взялся за *трудные* вещи. Он принял словесность как служение («*Служенье Муз чего-то там не терпит*») – а это совсем другое дело, чем «самовыражение», охота за «удачами», более или менее регулярное производство текстов и т. п. Он верил в «*сияние русского ямба*» (из юношеских тюремных стихов), в силу любого метра, в силу словесной последовательности, удлиняющей существование.

– Некоторые находят, что мои длинные стихи слишком длинные?

– Я думаю, это необходимая длина.

– Да, пока мы говорим, мы еще живы.

Это тоже из разговора в Венеции.

Бродский стал тем, что в английской традиции называют «национальным поэтом», то есть центральным автором своей эпохи, стихотворцем, влияющим на историю. Он гениально угадал, что в такой момент в такой стране центр располагается в провинции, что необходима радикальная центробежность: не движение протеста, а глубоко личное, «частное» отстранение от государственной службы, от служилости. Императив «частного лица», который

он заявил, и был центральной – гражданской, этической, эстетической, в конце концов, государственной – задачей времени. Эта «частность» личного существования приняла у Бродского монументальный масштаб. (Попытка стать «национальным поэтом» в старом понимании, то есть некоей Сверхцентральной Собирающей Фигурой, давала в это время, в общем-то, пародийный вариант Евтушенко: *«Моя фамилия – Россия, А Евтушенко – это псевдоним»*. Смешно вообразить, чтобы Бродский объявил, что его настоящее имя – Российская Словесность, например; он представлялся Бродским, и это частное имя прозвучало и запомнилось по всей земле.)

Национальным поэтом своего поколения была Ахматова: она была голосом его жертв:

Не с теми я, кто бросил землю
На поругание врагам.

Новый национальный поэт Бродский стал голосом решительного отказа от подневольной общности, от *«отборной собачины»* (*«Украшался отборной собачиной Египтян государственный строй»*). Требовалось построение одиночества, построение ситуации человека один на один с вселенским пейзажем; говоря по-пушкински, возобновление *«самостоянья человека»*. Требовался человек, который не потеряет себя и в том случае, если у него будет отнято все (кроме языка, уточним), если он и *«бросит землю»*. О таком человеке за годы режима забыли. Я не вижу, чтобы и в либеральные годы позиция самостоянья как-то укрепилась в нашем отечестве. Только многочисленные новые роения, тусовки, общие большие и малые группы. Одиночества (в смысле Бродского) и *«творческой печали»* явно больше не стало.

Я говорила выше об одаренности, которой как будто было недостаточно, чтобы что-то сделать: но есть такая одаренность, такое реальное чувство дара, которое делает смешной самую мысль о компромиссе:

Волхвы не боятся могучих владык
И княжеский дар им не нужен.

С этой уверенностью Бродский заговорил уже в первых стихах.

Итак, о труде. Прежде всего, Бродский проделал труд осознания, рефлексии того положения вещей, какое сложилось в тогдашней словесности.

Первый и самый очевидный шаг, который он предпринял, – это выход из той изоляции, содержательной и формальной, в которой к 60-м годам по известным причинам оказалась русскоязычная традиция. Я имею в виду не только его раннее влечение к опыту польской и английской поэзии, но и в границах отечественной словесности – выход из круга «классики» XIX века (и ее эпигонов) к допушкинским образцам и к модернизму XX века. «Нормальный классицизм», избранный им, был чутким ответом историческому моменту. Экспериментальное, авангардное было бы при таком расположении светил, «на выжженной земле» культуры, как в Нобелевской речи Бродский описал положение своего поколения, безответственной и анахроничной позицией.

В то время у нас ненавидели аналитизм: его бранили «сальерианством»; гармонию поверять алгеброй почиталось кощунством. В своей неофициозной, практической версии советская поэзия – как и советское искусство

вообще – представляло собой, в сущности, эпигонский романтизм десятого разлива. Так что страх перед всем «сухим, отвлеченным, теоретическим»¹, неприязнь ко всякой формальной и содержательной сознательности были для него вполне органичны. Бродский каленым железом выжигал в себе всяческий романтизм, всякую сентиментальность и мелодраматизм. Холод и дистанция – эти навыки хотел он привить русскому стиху. И здесь, конечно, этос английского стиха, отстраненный и ироничный даже в своих метафизических образах, был очень кстати. Мне жаль, что другая возможность английского стиха – не сдержанность, как у Одена, а страстная прямота, как в «Квартетах» Элиота, – в дикцию Бродского не вошла. Но таков его выбор.

Русские классические поэты (в отличие от советских, которые прозой говорить не умели, тем более, филологической прозой) не чурались аналитического начала: блестящая критика пушкинской эпохи и великолепная эссеистика поэтов Серебряного века – тому примеры. Но в самый стих эта «прозаическая», критическая разумность каким-то образом не проникала: перед стихотворной речью стоял как бы некоторый фильтр.

В русском стихе господствует словосочетание. Что же еще может быть в стихе, спросите вы? Вот что:

¹ Чрезвычайно любили наши писатели цитировать – то ли за Марксом, то ли за Энгельсом – стихи Гете:

Суша теория, мой друг,

А древо жизни вечно зеленеет, –

не думая о том, кто в «Фаусте» произносит эту сентенцию (Мефистофель) и по какому поводу (соблазняя студиязуса фривольными выгодами медицинской профессии).

Sei das Wort die Braut genannt,
Bräutigam der Geist;
Diese Hochzeit hat gekannt
Wer Hafisen preist.

(«Пусть слово зовется невестой, Женихом – дух; Эту свадьбу знает тот, Кто восхищается Гафизом»). Это гетевское четверостишие (*Geist*, «дух» означает здесь умственное, дистанцирующее начало) описывает довольно общее свойство европейской поэзии Нового времени. В русском стихе тот же образ брака, свадьбы относят к сочетанию слова со словом:

И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.
(Мандельштам)

Быть словам женихом и невестой!
Это я говорю и смеюсь.
Как священник в глуши деревенской,
Я венчаю их тайный союз.
(Ахмадулина)

Нужно ли перебирать последствия двух этих разных родов смыслостроения: сочетания «ума» со «словом» – или «слова» со «словом»?

Быть может, семантическую беспечность русской поэзии можно связать с опытом многовекового общения с церковнославянским языком: с навыком воспринимать «не совсем понятное» священное слово. Слово сильное, прекрасное, внушающее (суггестивное), а не несущее какую-то конкретную информацию. От своей непонятности оно становится еще сильнее и краше. Известно, что литургические и молитвословные тексты часто остаются непонятными даже для тех, кто знает их наизусть. Навык восприни-

мать – в этимологическом смысле глагола – словосочетания без попытки «перевести» их на обыденный русский язык.

Бродский явно отказывается от «священной невнятицы» поэтической речи; его изменение от ранних стихов к поздним можно описать как последовательное движение от словосочетания, которое несет музыкальный импульс, к соединению ума и слова, к нанизыванию афоризмов и дефиниций.

В русской словесности однажды уже было время, когда возникла такая же необходимость в дистанцированном, рационально проясненном и отстраненно называющем свой предмет слове. Тогда его называли «метафизическим языком». И донором тогда оказалась не английская, а французская словесность. В переписке Вяземского, Баратынского, Пушкина необходимость выработки «метафизического языка» обсуждается в связи с переводом романа «Адольф» Б.Констана. Что, собственно, имелось в виду под «метафизическим языком»? Это выражение, заимствованное у Мадам де Сталь, применялось к описаниям определенного рода психологии: сложной и слабой психологии «современного человека». Чтобы различать и прояснять изгибы этих противоречивых переживаний, требовалось отстраниться от собственной психической жизни, стать «наблюдателем» своих чувств. Точность и холодность таких «наблюдений» ценилась весьма высоко. И поэтическим явлением этот «метафизический язык» стал в лирике Баратынского. Речь шла в сущности о чем-то большем, чем язык: сама позиция Баратынского-лирика – «метафизическая» (в обсуждавшемся выше смысле) позиция, отстраненно, *post factum* или на значительной дистан-

ции фиксирующая причины и следствия, антитезы и со-
вмещения, «вид» вещи и ее «суть»¹.

Мы можем заметить, что Бродский еще усилил отстраненность «метафизической» позиции Баратынского: он дистанцируется не только от собственной психологической – но и от телесной данности (известные снижающие автопортреты). Но, как и в первой трети прошлого века, речь вновь идет о «современном» человеке, о какой-то новой опустошенности в «конце прекрасной эпохи». Выход, предложенный Бродским, – выход в пустыню («Остановка в пустыне»), в ту «бесплодную землю» современности, которую открыли его европейские учителя, Элиот и Оден. Бродский выступает как суровый моралист: пустыня (как пишет он в стихотворном послании другу-поэту) лучше, чем сладости египетского рабства, фата-морганы лирических садов, призраки оазисов.

Потусторонний звук? Но то шуршит песок,
Пустыни талисман в моих часах песочных.

Другие, непризрачные сады и оазисы им не обсуждаются. Он поэт суровой и бедной жизни, в которой, тем не

¹ Вероятно, как «метафизический» роман задумывался и «Евгений Онегин». Строки *Посвящения*:

Ума холодных наблюдений
И сердца горестных замет

почти исчерпывающе суммируют тональность и содержание «метафизических» сочинений. Но с появлением дома Лариных, «Татьяны милой» и «простонародной старины» замысел круто повернул от «метафизики», отодвинув ее на поля лирических отступлений. Автор вместо умудренного, отжившего свое мизантропа

(Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей etc.)

оказался простодушным новичком в жизни:

...что делать? я люблю
Татьяну милую мою.

менее, вспыхивает римское счастье свободы или красота «Вертумна».

Сдержанность (холод) и дистанция, выработанная Бродским, так и остались для многих читателей «иноземными». Другие – и тоже многие – с удивительной легкостью усвоили эту позицию, которая в их исполнении превратилась в позу, в гримасу неприятного снобизма или дендизма, которая застыла на лице бесчисленных подражателей Бродского. Гримаса бывалого человека, которого ничем не удивишь и ничем не восхитишь. Однако Бродский не был таким человеком! Моральный урок, который он преподавал (а он, несомненно, близок к классическим моралистам: ср. «Назидание»!), был уроком стоицизма, а не цинизма.

Легко назвать вещи, которых скепсис Бродского никогда не касался: прежде всего, это само «служение Муз» («и несомненна близость божества») и служители языка, поэты, о которых он говорит с глубочайшим почтением; это язык, к которому он испытывал какое-то религиозное чувство; это горе («Только с горем я чувствую солидарность») и вообще человеческая немощь; это свобода, которая «всего милей, конца, начала»; это личное достоинство и зрелость (*Ripeness is all*¹, любимая им реплика Лира)... Можно сказать, что в целом высказывание Бродского – это «наставление о мужестве»: о том, что требуется с достоинством вынести невыносимое. За его отстраненным тоном слышно непреодоленное и непреодолимое горе, тот самый «вой», которого он себе «не позволял». Тот ли это стон, о котором говорит Баратынский в «Осени», «вполне торжественный и дикой», не берусь судить. Но не только счастье, а простая веселость представляется в таком мире

¹ Ripeness is all – Зрелость – это все (англ.). Шекспир. «Король Лир».

своего рода предательством. (Я не имею в виду бытовую веселость Бродского, известную всем, кто его знал.) *Веселых стихов* он не писал: шуточные – да.

Мне кажется, что метафизическое (не в обсужденном выше, а в привычном смысле метафизики) толкование Бродского преувеличено (не говоря уже о попытках обнаружить в нем какую-то буддийскую мистику). С английскими метафизиками если что и роднит его, то острое и неотступающее переживание смерти, конечности, распада (барочная травма тления, во всей силе представленная, скажем, в «Надгробном слове самому себе» Джона Донна, где вся человеческая жизнь, начиная с утробного состояния, представлена как череда смертей). В этом свете действительность, несомненно, выглядит смещенно («*вид планеты с Луны*») – но метафизическое ли это смещение (во всяком случае, в традиционном смысле метафизики)? Скорее уж *радикально физическое*, причем произведенное по законам ньютоновской механической физики (по словам современного британского физика, исходящей из «богословия скупости»: ср., между прочим, размышление Бродского о том, как Некто Великий экономит на нас свои мозговые клетки). Это ее время, пространство, масса, трение, скорость и т. д. оказываются каркасом образности Бродского, перекрывая частности мира, черты лиц, очерки вещей. Мир метафизики в традиционном понимании – совсем другой.

Вторая сближающая Бродского с барочными метафизиками черта – воля к форме, виртуозной форме. Минимальная единица этой остроумно, сложно и жестко организованной формы – строфа. Язык (сам по себе рыхлый и доволь-

но тусклый язык¹), схваченный силовым полем формы, архитектоники, ставший таким образом *вещью* (кажется, главное слово Бродского) – едва ли не единственная сила, противодействующая распаду, всеобщему рассыпанию в тлен и пыль, в которое вовлечена его вселенная. Так часто высказывался и сам Бродский, и почитаемый им Оден.

Эта воля к форме (совершенно утраченная новейшим постмодернизмом) создает интересный парадокс. Бродский, реформатор отечественной словесности, на фоне актуальной европейской и американской поэзии выглядит чрезвычайно консервативным автором (еще более консервативным он часто становится в переводах, выравнивающих его стилистику, просеивающих вульгаризмы его языка). Он представляется своего рода парнасцем, поздним классиком (античные мотивы, культуурофилия, традиционные жанры и формы, дисциплина версификации и под.), образцом «настоящего» поэта, на который указывают культурные политики *Back To Basics*. Левые поэты относят Бродского к истеблишменту.

При этом самым консервативным элементом его поэтики оказывается дискурс: неразрушенная рациональная и синтаксическая структура речи. Такой, вразумительный язык относится к допороговому миру: а то, что более всего лирично в новейшей поэзии, изображает мир пороговый или запороговый, некое измененное внесловесное состояние сознания, некий транс, выраженный а-синтаксичностью, разрушением линейной горизонтальности смысла. Образцы такого рода поэзии на русском языке – Геннадий Айги, вероятно, самый популярный ныне поэт Европы, и Елизавета Мнацаканова.

¹ Я имею в виду не столько стилистическую пестроту его речи, но особое

Более всего асинтаксичность ударяет по глаголу. Глагол практически исчезает. И это естественно: глагольная семантика, увязывающая высказывание с лицом, временем, характером действия, говорит о хорошо координирующемся в реальности, здоровом сознании. Конечно, и синтаксис Бродского не так прям и прост, и его фразу как бы сносит по касательной. Но в целом на фоне рухнувшей грамматики – и тем более, логики – его речь выглядит до странности правильной. Можно сказать, что рациональный консерватизм Бродского возвращает европейской традиции ее саму – в уже забытой ею стадии.

Итак, едва ли не язык, схваченный формой, – единственное противодействие космической энтропии... И все-таки нет. Прислушавшись к речи Бродского, к реальности его говорения, с которого я начала, мы чувствуем, что все-таки нет. Прежде чем быть высказанным, что-то должно просто *быть*. В конечном (и в начальном) счете и выдержка формы, и усилие говорения держатся на человеческом субстрате, на личном решении, с которого я и начала: на воле сохранить достоинство человека. Совсем просто говоря:

качество отдельного слова: в лирическом слове обыкновенно присутствует нечто вроде внутреннего восклицательного знака, который нет-нет да и вырвется наружу:

О бабочка, о мусульманка! (*Мандельштам*)

О сад ночной, о бедный сад ночной! (*Заболоцкий*)

О пренебрегнутые мои! (*Пастернак*).

В слове Бродского обычно заключен как бы антивосклицательный знак, знак понижения пафоса. В синтаксическом выражении – это ряд констатирующих наличное положение вещей назывных предложений: конструкция, столь же характерная для Бродского, что и торжественное «О» обращения – для классической лирики. Его отстраненные называния-регистрации несут жест не-обращения к именуемому (см., например, реестры из «Римской элегии»).

на порядочности – или, как называл это сам Бродский, на *врожденной брезгливости*. В другом случае, как показала ближайшая история, уже не получится и стихов. Тот, кто хорошо прочел¹ Бродского, вряд ли предпочтет выгоды несвободы, вряд ли согласится, что вещи (в том числе, религиозные и политические «вещи») можно разделить на «цели» и «средства» таким образом, что первые извиняют вторые – или так: что «вообще» это нехорошо, но «в данный момент» необходимо.

Мне приходит на память картина, свидетелем которой я оказалась: в старинном венецианском палаццо на званом вечере, который устроил его хозяин и друг Бродского, Джироламо Марчелло, Бродский стоит перед одним из гостей (местным композитором) и в чем-то убеждает его, как учитель школьника. «*The dignity of man...*» – я прислушиваюсь. «*The dignity of man*, – страстно внушает Бродский итальянскому маэстро, – *consists in his obedience*». «Достоинство человека состоит в послушности». Эта тема послушности кажется странной после всего, что я говорила о воле и интеллектуализме Бродского, но именно в ней заключено основание и того, и другого. Послушным может быть тот, кто в самом деле что-то *слышит*.

1996–2000

¹ Я имею в виду приблизительно то «хорошо», о каком говорил Гете в «Итальянском путешествии»: «Кто хорошо увидел Рим, уже никогда не будет окончательно несчастным».

Русская поэзия после Бродского

Вступление к «Стэнфордским лекциям»¹

Прежде всего, я думаю, я должна объяснить – и себе самой, в первую очередь – почему, на каком основании я берусь читать этот курс по новейшей русской поэзии.

Я не критик и не исследователь современной поэзии. Мои собственно филологические интересы располагаются в другой области: точнее, в двух областях. Первая – это славянские древности: языческая архаика и фольклор, чем я довольно долго занималась под руководством Н.И.Толстого, а затем Вяч.Вс.Иванова² – и история древнерусского и церковнославянского языка (этим я продолжаю заниматься и теперь, и плод этих занятий – изданный, но продолжающийся словарь³). Вторая область моих филологических интересов – общая поэтика. Здесь в качестве моих учителей я могу назвать Ю.М.Лотмана и его круг, так называемую тартускую школу семиотики, и другого, к сожалению, менее известного в России и в мире ученого,

¹ Этот курс читался во время зимнего семестра 2007 г. в Стэнфордском университете.

² См. мою книгу: Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., Индрик, 2004.

³ Церковнославяно-русские паронимы. Материалы к словарю. На материале Св. Писания и богослужебных текстов. Комментированный словарь. Составление, перевод, предисловие. М., Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина, 2005.

гениального фонетиста М.В.Панова, по-своему продолжавшего традиции формальной школы. Мне приходилось читать несколько курсов по общей поэтике в МГУ. Материалом для них была по преимуществу классика XX века, и русского, и европейского (Р.М.Рильке, Т.С.Элиот, П.Клодель). Были также пушкинские и дантовские семинары.

Но поэты-современники?

Я не летописец, а действующее лицо этой истории. Всякое действующее лицо видит происходящее со своей колокольни. Другие участники вряд ли согласятся с той картиной, которую я вам предложу. Моя колокольня расположена в стороне от активной «литературной жизни». Я не принадлежу – и никогда не принадлежала – ни к одному из разнообразных направлений и школ нашей современной поэзии. По ходу дела я сообщу об этих направлениях. Обещает ли такая отстраненность какую-то «объективность»? Не думаю. Моим выбором авторов и тем, как я представляю каждого из них, руководит не желание «объективного обзора наличной словесности на русском языке», но определенная *мысль о поэзии*.

Вопрос в *мысли* о поэзии. Точнее сказать: в мысли поэзии. В том, что поэзию не только «создают» или «воспринимают», но ее мыслят: ее *как-то* мыслят. Сочинение того или другого стихотворения, прочтение и истолкование того или другого стихотворения – уже последствия этой самой общей «мысли поэзии». Между прочим, филологам этого, как правило, делать не рекомендуется. Едва ли не первое условие «научности» для филолога-профессионала – это как раз *не* мыслить себе поэзии, т.е. не ставить самого общего вопроса о «границах поэзии», о ее «сущест-

стве» или «природе», о ее оправдании, о ее самой общей задаче в обществе и – посмею сказать – в мироздании. Здесь предполагается область «субъективного» и «недоказуемого», не эксплицируемого. Описание всей словесной данности, безоценочное, приближенное к естественнонаучному – такой была жесткая позиция М.А.Гаспарова. М.А.Гаспаров любил ссылаться при этом на мнение английского поэта и филолога-классика о том, что если для вас Еврипид, скажем, существенно отличается от какого-нибудь комедиографа десятой величины – вы не филолог. Это как если бы зоолог уважал слона и презирал муху-дрозофилу. Не уходя в такие крайности отождествления гуманитарной вещи с природной, можно сказать иначе: существо поэзии для предметного филолога – это дилетантский или «философский» вопрос. Так же лингвисты обыкновенно оставляют общую мысль о языке кому-то другому: философу, антропологу.

Не только филологи, но и поэты могут оставить самую общую мысль о поэзии кому-то другому. Они включают в словесность как в своего рода производство текстов, давно запущенное в ход, начало и основания которого не обсуждаются. На этой налаженной фабрике можно и дальше создавать добротные, остроумные, трогательные, глубокомысленные, успешные вещи. Можно «выражать себя» при помощи орудий, которые тебе как будто даром предоставляет традиция: употреблять жанры, метры, ритмы, созвучия, метафоры и т.п., выбирая то, что больше подходит к настоящему случаю. Зачем обсуждать принципы действия этой отлично работающей машины? (так Гете отозвался о молодом поэте, приславшем ему стихи: «за него пишет их хорошо развитая система немецкой версификации»).

Можно быть уверенным, что произведения такого рода легче найдут путь к «широкому читателю», поскольку они не нарушают его умственных и эстетических привычек. Бывают времена и положения, когда поэт может чувствовать себя свободным от «теоретизирования» или «рефлексии» и петь себе, как птица, иначе говоря: как Бог ему на душу положит – или же, слагая стихи, полагать, что таким образом он служит каким-то другим, внепоэтическим целям, гражданским, религиозным, дидактическим... Однако и в первом, и во втором случае «отказа от рефлексии» мы видим уже следствие некоторой изначально принятой автором (хотя и не высказанной) общей мысли о поэзии. А именно – мысли о поэзии как о фабрике стихотворных вещей, которую я описала выше.

Но есть поэты, которым открывается мнимость всей этой фабрики, всей этой налаженной «традиции» умножения текстов, которым известна парадоксальность самого факта существования поэзии в мире. Поэты, которые начинают сначала. Иначе говоря: те, кто думает не о «вещах искусства», а об «орудиях»: об изготовлении этих «орудий». В этом смысле, я думаю, Мандельштам назвал Данте «орудийным мастером» поэзии. Вот о таких авторах – не уверенных в собственном следующем сочинении: будет ли оно вообще? – я бы и сказала, что они мыслят поэзию. Такие авторы – не обязательно «критики» и «теоретики». Для того чтобы мыслить поэзию, не обязательно писать о ней аналитические и философские трактаты. По прекрасной формуле Б.Пастернака («Охранная грамота»), *«лучшие произведения мира, повествуя о наизычайнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении»*. В самом деле, самое интересное и самое важное сообщение, которое со-

держит в себе произведение искусства, – это сообщение о собственном истоке. Позволю себе продолжить Пастернака: они не только несут в себе сообщение о своем рождении или о своей родине – они приобщают к этому началу. А поскольку начало это, привычно называемое «вдохновением», чудесно (я употребляю здесь это слово в прямом смысле, имея в виду то, что не умещается в ряду «природных закономерностей»), то в способности приобщать к этому опыту своего читателя и заключена особая сила поэзии, ее недискурсивная мысль, ее деятельное созерцание. Я говорю здесь о поэзии, но это в равной мере относится и к музыке, и к пластическим искусствам: в отличие от Бродского, я не провожу здесь существенного различия.

Как выглядит эта мысль у поэтов, о которых я собираюсь говорить? Вот одно из лучших стихотворений лучшего, если позволено, поэта, Елены Шварц: несомненно, в первую очередь оно об этом (как и многие другие ее сочинения).

СОЛОВЕЙ СПАСАЮЩИЙ

Соловей засвистал и защелкал —
Как банально начало — но я не к тому —
Хотя голосовой алмазною иголкой
Он сшил Деревню Новую и Каменного дышащую мглу,
Но это не было его призваньем. Он в гладком шаре ночи
Всю простучал поверхность и точку ту нашел, слабее прочих.

Друг! Неведомый! Там он почуял иные
Края, где нет памяти, где не больно
Дышать, — там они, те пространства родные,
Где чудному дару будет привольно.
И, в эту точку голосом ударив, он начал жечь ее

как кислотой,
Ее буравить, рыть, как роет пленник, такою ж
прикрываясь темнотой.

Он лил кипящий голос
В невидимое углубленье –
То он надеялся, что звук взрастет, как колос,
Уже с той стороны, то умолкал в сомненье.
То просыпался и тянул из этой ямки все подряд,
Как тянут из укуса яд.

Он рыл туннель в грязи пахучей ночи
И ждал ответ
С той стороны — вдруг кто-нибудь захочет
Помочь ему. Нездешний свет
Блеснет. Горошинку земли он в клюв тогда бы взял
И вынес бы к свету чрез темный канал.

Соловей, как известно, – один из вечных символов поэзии («Как банально начало»). Мы сразу же вспомним одно из «Определений поэзии» Б.Пастернака:

Это двух соловьев поединок.

И множество других его соловьев: из «Маргариты», из «Доктора Живаго», «где соловей, весны любовник»... Или «бессмертную птицу» из «Оды соловью» Дж.Китса... Или «западно-восточного» соловья Гете-Гатема...

Но у этого вечного символа возможны разные смысловые повороты: иначе говоря, и отсылая к поэту, он может иметь в виду разные призвания. И тот соловей, которого мы слышим в этих стихах, – это, с одной стороны, очень характерный образ Елены Шварц (я надеюсь посвятить в дальнейшем занятие этому ее сквозному сюжету: муза – птица), с другой стороны, это образ, сильно схватывающий

определенный исторический момент. Это образ поэзии как страсти освобождения, побега из плена, пробивания хода в герметичном пространстве «здесьнего» – на свободу, на родину *«чуждого дара»*. Вы вспомните, я уверена, что так обычно и бывало с поэтами:

О, на волю, на волю, как те! –

Но заметим, как усилен здесь, у Шварц, этот образ плена, тюрьмы – и почти смертельного и едва ли не обреченного усилия певца. Это, повторю, не только личная черта Е.Шварц. Я слышу в этом и общее переживание исторического момента, той особенно интенсивной тоски по «свободе» и по «другому», «родному» пространству, которым отмечены «глухие семидесятые» в нашей стране. Эта взыскуемая свобода отнюдь не совпадала со свободой политической в узком смысле слова.

Пастернак сказал – нарушая, как и я только что, канон объективности высказывания: *«лучшие произведения мира»*. В «лучших» и в самом деле эта их связь с собственным рождением, эта мысль поэзии о собственном начале особенно прозрачна. Этим признаком я и руководствуюсь, выбирая имена и сочинения, о которых собираюсь вам рассказывать. Это будет то, что, на мой взгляд, имеет значение для мысли о поэзии, мысли поэзии. Я оставляю в стороне весьма достойных авторов, которые говорят по преимуществу о другом, тех, кто, как я говорила, включился в стихотворное производство.

Можно предположить, что поэзия о поэзии или же поэзия, мыслящая поэзию, – явление поздней, рефлектирующей, кризисной словесности. Но в действительности – это глав-

ная тема самой начальной поэзии. Я могу только сослаться на наблюдение знатока (В.В.Бибихина, читавшего курс по древнейшим гимнам на санскрите): все древнейшие гимны вращаются вокруг одного центра – собственного происхождения, собственной новизны. Древняя поэзия не перестает изумляться собственному существованию, собственному возникновению. Своей мерцающей реальностью: поскольку эта реальность – не само собой разумеющаяся данность, а дар.

Рассказывая о собственном рождении, поэзия не отворачивается от мира, как сказали бы об этом работники и инженеры фабрики словесности. Ее изумление себе нельзя назвать «саморефлексией», не стоит путать его с нарциссизмом. Напротив: именно так она и говорит точнее всего о мире и о человеке. Тот момент, то место, то состояние человека, в котором она рождается, – важнейшее в мире. Именно это хранит традиция, понятая в настоящем смысле: опыт жизни в ее чрезвычайной интенсивности, в ее открытости, опыт жизни в ее изумляющем *аспекте* (прибегая к термину Витгенштейна).

Изменения, повороты традиции, которые внешне могут выглядеть как разрушение, искажение, деструкция, служат сохранению существа традиции, т.е. передачи Начала. Они призваны убрать инертную, склеротичную, мертвую ткань, которая заслоняет это Начало – и которая часто воспринимается как «простота» и «традиционность». Здесь-то и возникают темы «непонятности», «сложности», «заумности» и т.п., с которыми ассоциируют новую поэзию. Именно так понимали поэзию, о которой я буду говорить, в официальной советской литературе. Сопротивление новому – то есть верному себе – искусству у публики обычно высоко. Но в нашем случае такая рецен-

зия: «непонятно!», «заумно!» была не отзывом рядового обывателя, а политическим и идеологическим приговором. Правильное советское искусство – прежде чем быть «идейным», «классовым», «материалистическим» и т.п. – должно было быть *понятным*. И еще: оно не должно было быть «*формалистским*». То есть присутствие в нем формы (совсем не обязательно авангардной!) не должно беспокоить «простого читателя», он должен получать как бы слегка оформленное, слегка украшенное «содержание».

Я говорила, что мысль о поэзии не обязательно связана с «теоретической оснащенностью» и «исторической сознательностью» автора. Но чаще всего без этого не обойтись. Произведение говорит о своем рождении – и это значит: о рождении формы. Форма в высшей степени исторична. Если мы не чувствуем какой-то острейшей связи данной формы с моментом, не чувствуем, что «такого еще не было», мы назовем такое сочинение бесформенным и, вообще говоря, бессодержательным. Я понимаю форму отнюдь не в противопоставлении «содержанию». Содержание, которое проникает весь физический состав произведения, в случае стихов – его ритм, синтаксис, звуковой строй – это и есть форма. Расхождение этого содержания с прозаической темой стихов может быть скандальным, и бывало таким в казенной поэзии.

«*Поэту важен токмо звон*», как писал Василий Тредьяковский. Для русского стиха, сохранившего до последнего времени довольно строгие нормы звуковой организации, быть может, это особенно важно. И поэтому все поэты, о которых я буду говорить, что-то делали со «звонком» сти-

ха, с его ритмикой, с его звуковым строем. И еще одна вещь должна, если мы находимся в мысли о поэзии, быть изъята из инертного употребления: язык. Поэт вновь открывает драматическое отношение языка и стиха.

Здесь мы в некотором отношении подходим к объяснению названия моего курса: «Русская поэзия *после* И.Бродского». Я имею в виду: после его появления, вследствие его появления. Бродский – в резком противопоставлении советской литературе – возобновил мысль о поэзии. Он проблематизировал многие привычки, которые приобрел стих на русском языке в советское время. И собственно в своих стихах: вводя новые ритмы, воскрешая сложную строфику, обновляя привычный поэтический словарь. И в аналитической мысли: заговорив о поэзии и поэте как медиуме Языка (который приобретает у Бродского гипостазированную сущность), предложив вновь *думать* о стихах, об авторах, об истории – как этого давным-давно не делали в советской словесности, но как это делали поэты Серебряного века, чья эссеистика для нас не менее интересна, чем стихи («Охранная грамота» Б.Пастернака, «Разговор о Данте» О.Мандельштама) и как это делали все значительные европейские поэты XX века, Р.М.Рильке, Т.С.Элиот, У.Оден, П.Валери, П.Клодель... Я думаю, что за эссеистику Бродского мы должны быть благодарны Америке.

Те, о ком я собираюсь говорить в этом курсе, обыкновенно находили иные, чем Бродский, пути обновления поэзии как смысла. Но все уже названные темы: ритм, сонорность стиха, язык, метафорика, общая композиция – все это, и другое (например, графический образ стиха и даже проблема окончательности стихотворного текста – или же его

существования в виде равноправных вариантов) было для каждого из них самым существенным делом. И я надеюсь познакомить вас со многими счастливыми находками, которые были при этом сделаны – и которых русская поэзия до этого не знала.

Stanford University, 01.12.07

.....

Леонид Аронзон:
поэт кульминации

В каждом из авторов, которых мы будем обсуждать в нашем курсе¹, мне хотелось бы выделить какой-то момент, важнейший для него и существенно новый для всей нашей поэтической традиции. Такой центральный для Леонида Аронзона момент я нахожу в его работе с композицией. Поэтому я и назвала нашу тему: «Поэт кульминации».

Одно из лучших стихотворений Аронзона (и безусловно, одно из лучших стихотворений, написанных на русском языке) и описывает нам этот опыт кульминации.

УТРО

Каждый легок и мал, кто взошел на *вершину холма*.
Как и легок и мал он, венчая *вершину* лесного холма!
Чей там взмах, чья душа или это молитва сама?
Нас в детей обращает *вершина* лесного холма!
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
и *вершину холма* украшает нагое дитя!
Если это дитя, кто вознес его так высоко?
Детской кровью испачканы стебли песчаных осок.
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
Это память о рае венчает *вершину холма*!
Не младенец, но ангел венчает *вершину холма*,

¹ Имеется в виду вышеназванный курс лекций «Русская поэзия после Бродского». Леонид Аронзон был первым из обсуждавшихся авторов.

то не кровь на осоке, а в травах разросшийся мак!
Кто бы ни был, дитя или ангел, *холмов* этих пленник,
нас *вершина холма* заставляет упасть на колени,
на *вершине холма* опускаешься вдруг на колени!
Не дитя там – душа, заключенная в детскую плоть,
не младенец, но знак, знак о том, что здесь рядом Господь.
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
посмотри на *вершины*: на каждой играет дитя!
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
Это память о Боге венчает *вершину холма*!

(1966)

В двадцати одной строке этого стихотворения два слова, *вершина* и *холм*, врозь и вместе, повторяются по десять раз. Иначе говоря, речь идет не просто о кульминации, но о кульминации кульминации (и «вершина», и «холм» отвечают латинскому *culmen*).

Итак, кульминация. Кульминация – момент формы. Причем формы, как ее знает определенная эпоха: условно считая, Новое время, со времен Ренессанса, и особенно романтическая эпоха, которую последующие эпохи не раз отменяли, но которую по существу ничто не сменило. Для древних, фольклорных или средневековых текстов этот

Хотя хронологически Аронзона никак нельзя поместить «после Бродского», он, ровесник Бродского, покинувший наш мир много раньше нобелевского лауреата, становится известным относительно широкому читателю только в последние годы. Но существенно даже не это. Та альтернатива, которую его поэзия представляет пути Бродского, породившему широчайшую волну эпигонства, заключала в себе больше творческого будущего для поэтов младшего поколения, которые не раз об этом говорили (Виктор Кривулин, Елена Шварц). Все сравнения хромают, но приблизительно так же мы поместим Велимира Хлебникова «после» Маяковского, «поэта для поэтов» – после «поэта для читателей». После – поскольку там, откуда приходят новые возможности для настоящего и для будущего.

момент не слишком значителен. Можно сказать, что в них нет кульминации – или что их там много. Кульминация становится центром притяжения там, где есть идея развития, причем драматического, драматургического развития. В основе этого развития лежит некоторый конфликт, сопоставление и встреча двух сил. Вот в таком случае и возникает тема кульминации, точки высшего напряжения всего произведения, к которой нас с самого начала ведут. Но драматическое развитие – не единственное условие кульминирующей композиции: кульминация важна там, где пространство замкнуто, где художественная вещь существует в заданных границах начала и конца. На открытом просторе эпоса холмы (*culmina*) и равнины свободно сменяют друг друга. Самый знакомый нам род композиции – это как бы подъем от завязки на холм кульминации и затем спуск к развязке. В момент кульминации произведение приближается к пределу собственной полноты, которая одновременно есть выход из себя, из всей своей данности.

В классическом построении (классическом для XVIII–XIX веков, но основанном на традиции античной классики) кульминация связана обыкновенно с золотым сечением: это лучшее для нее место. В восьмистишии, скажем, это будет начало второго катрена, пятая-шестая строка. Можно проверить эту закономерность на лучших восьмистишиях. Например, «Я вас любил» Пушкина – вот они, пятая-шестая строки: *«Я вас любил безмолвно, безнадежно, То робостью, то ревностью томим...»*.

К этому, как бы против воли, шло развитие повествования, начатого с позиции «почти обретенного покоя». Можно вспомнить другие восьмистишия Пушкина. Можно посмотреть на восьмистишия Баратынского или Гель-

дерлина... Но не будем отвлекаться. Мне просто хотелось заметить, что классическая кульминация – вещь не слишком очевидная, это не просто «ударное место». Но тот, кто привык ее отмечать, по-другому читает целое.

Вопрос о композиции (как и все творческие вопросы формы) никогда не стоял в образцовой «советской литературе». Иначе и быть не могло: императив формы (см. выше) существует там, где действует вдохновение, понятое во всей серьезности. Иначе говоря: присутствует то, что категорически запрещено, поскольку относится к «идеализму», «метафизике», «мистике» и другим предосудительным вещам. В мире победившего материализма вдохновения не бывает, следовательно, не бывает и его реализации – формы¹. В стихотворении-рассказе, стихотворном фельетоне (а это и был основной жанр советской лирики), естественно, кульминация будет чисто сюжетной и ударными строками непременно будут последние, как в басне. Все, что предшествовало концовке (рассказ в стихах или размышление в стихах), излагалось как придется, по порядку; как правило, в форме четверостиший (все иные виды строфики были забыты) и одним из тех немногочисленных метров, какие остались в ходу. Из всех вопросов формы «молодежную» волну 60-х занимала только рифма (броская ассонансная

¹ Ср. «Я ни на минуту не задумуюсь поставить прямое равенство между тем, что называют вдохновением (оно существует) и тем, чего не называют осмысленностью формы». Б.Пастернак. Письмо К.Г.Локсу (28.1.1917). Далее, развивая тему формы как «начала жизненности (сочинения) и приспособленности его сожития со всей прочей жизнью» Пастернак заключает: «Это и есть то, что Вы назвали дифирамбизмом «Барьеров». Очень верно и удачно» // Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 310. Дифирамбическое начало: не это ли мы и имеем в виду, говоря о гимничности Аронсона?

рифма, которой они очень гордились, – а рифма, как заметил С.С.Аверинцев, это самый непоэтический элемент версификации, своего рода аналог «остроты», которая, по Верлену, *«оскорбляет лицо лазури»*) – но уже одного этого хватало, чтобы обвинять их в «формализме». Еще в советской поэзии ценились «находки»; к «находкам» относились эффектные сравнения и метафоры, которые, видимо, заготавливались впрок. Этот несколько упрощенный очерк наличной к 60-м годам разрешенной поэзии я привожу для того, чтобы ощутить, какой силы эстетическое сопротивление заключалось уже в первых стихах Аронзона. Он с самого начала писал *«перед лицом лазури»*. А писать перед лицом лазури и значит: чувствовать форму. Точнее – чувствовать в форме.

Итак, концовка-«мораль». Ради этой «морали» все и сочинялось, ее и ждал читатель. Ее он и запоминал, как *apte dictum*, как *bon mot*, как лозунг, наконец. Так я, увы, по гроб не забуду финальных строк стихотворения Е.Евтушенко: *«Я делаю себе карьеру Тем, что не делаю ее»* («Карьера», 1957) и других его не менее эффектных концовок. Между прочим, как заметил М.А.Гаспаров, такая композиция – точная противоположность античной лирике, которая начинается с самого «сильного места», как бы с удара гонга, который затем, в последующих строках затихает. Такой техникой уходящего в никуда, рассеивающегося в воздухе конца владел в русской поэзии Пушкин: почему он часто и не завершал стихов: *«Куда ж нам плыть...»* («Осень», 1833).

Этого рода «слабеющую» к концу композицию мы увидим у Батюшкова; у Мандельштама: у поэтов, одаренных эллинистической грацией.

Но, повторю, «сильное», «ударное» место – это не кульминация. Кульминация связана со сплошным развитием текста, с его исподволь подготовленным – и при этом неожиданным (в чем и заключается мастерство композиции) взрывом. Мы оказываемся на вершине повествования, откуда видно все – и вперед, и назад. За этим моментом в классической композиции следует путь по склону, к разрешению, к развязке.

Мысль о сочинении как о некотором связном целом и его центре, его вершине свойственна сознанию, которое, может быть, ближе музыкальному, чем собственно словесному. Таким и было сознание Леонида Аронсона.

Как и другие радикально «другие», то есть неофициальные поэты (а также художники, музыканты, составлявшие так называемую «вторую культуру» – хотя сам этот термин возник позже смерти Аронсона, в глухие застойные времена) Аронзон знал императив формы и представлял себе ее историю в русской поэзии. Кончалась эта свободная история формы (мы уже говорили, что официальное искусство располагалось за пределами этой истории, и эта запредельность истории была идейно и теоретически обоснована) Велимиром Хлебниковым и его «ночными» продолжателями, а также поздним Мандельштамом, Пастернаком... Все это были в те времена почти или совсем не публикующиеся стихи, так что само знакомство с ними было не иначе как даром судьбы или случая (в провинции возможностей для такого случая было несравненно меньше, чем в Питере и Москве, да и то в определенных кругах, которых достигала культурная контрабанда). Для статистического читателя (в те годы очень многочисленного) и для статистического стихотворца – и тогда, и еще на долгие времена – русская поэзия XX века сводилась к Блоку, Маяковскому, Есени-

ну и небольшим осколкам Цветаевой и Ахматовой. Я не знаю, в каком возрасте Аронзон познакомился с «другой» поэзией. Для каждого из нас открытие ее составляло эпоху, своего рода «второе рождение»¹. Во всяком случае, во всем, что нам известно из написанного им, он уже твердо стоит на этой основе. Никаких следов общения с «советской поэзией», которую в окончательном обобщении можно назвать произведением обыденности и ее самовыражением – во всех, и содержательных, и языковых, и формальных отношениях, но главное, в отношении личности говорящего, который с гордостью декларировал:

Мне грозный ангел лиры не вручал.
Рукоположен не был я в пророки... –

никаких следов этой этики и эстетики обыденности и заурядности в текстах Аронзона мы не обнаружим. Он как будто по праву рождения принадлежал к тем, кого здесь называли «небожителями», подозревали в презрении к «простым людям» и трактовали соответствующим образом. Генеалогию его стиха мы видим в названных выше поэтах (Велимире Хлебникове, Николае Заболоцком и других ОБЭРИУтах, в Осипе Мандельштаме). Однако открывает этот список Пушкин: настоящий Пушкин, которого статистический читатель и статистический стихотворец тоже не знали, Пушкин – гений формы, учитель наслажденья², сам – часть русского пейзажа и русского звучания (что одно, ибо этот зимний пейзаж состоит из звуков) и его создатель:

¹ Тимур Кибиров, вспоминая о том, что впервые он прочел Мандельштама в 21 год, добавлял: «И этого я им никогда не прощу!».

² «Внемлите же с улыбкой снисхожденья Моим стихам, урокам наслажденья» («Сон (отрывок)»).

А.С. ПУШКИН

Поле снега. Солнцеснег.
Бесконечный след телеги.
Пушкин скачет на коне
на пленэр своих элегий.

Яркий снег глубок и пышен,
и сияет, и волнист.
Конь и Пушкин паром дышат,
только стека слышен свист.

Ветра б не было в помине,
не звенела бы река,
если б Пушкин по равнине
на коне б не проскакал¹.

(20 января) 1968

Исходя из них, из «небожителей», и после них, так, как они еще не писали, – вот здесь начальная точка Аронзона. Его ранние, не совсем самостоятельные вещи похожи на ученичество у Пастернака (раннего Пастернака). В дальнейшем от Пастернака, кажется, следа не осталось, но это не совсем так: Пастернак, как и Аронзон, – поэт счастья и восхищения, редкий в России лирический склад!

Благодарю Тебя за снег,
за солнце на Твоем снегу,
за то, что весь мне данный век
благодарить Тебя могу.

¹ В этих стихах Аронзон, вопреки обыкновению, пытается выйти из кульминации к какому-то финалу, разрешению (третья строфа) – и мы видим, насколько этот финал, эта «мораль» не в рост предшествующим строфам.

Передо мной не куст, а храм,
храм Твоего КУСТА В СНЕГУ,
и в нем, припав к Твоим ногам,
я быть счастливей не могу.

(1969)

Не слышим ли мы здесь – доведенное до белого каления,
до крайней кульминации – эхо строф Пастернака? Пейзаж
как храмовое богослужение:

Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья, отстою.

(«Когда разгуляется»)

Пастернак обещает отстоять эту «долгую службу»,
Аронзон падает на колени перед мгновенной епифанией.
Он сразу же – в кульминации, которая в данном случае
принимает форму не восхождения на холм, а падения ли-
цом к ногам.

Аронзон начинает с того места, где Пастернак кончает.
Великие стихи позднего Пастернака, такие, как «Август»
или «В больнице», или «Свадьба», почти мучат нас сво-
ей подробной повествовательной длительностью: изгото-
вка на взлет, на скачок задана с начала, но как долго она не
исполняется! Как долго приходится ждать этой блажен-
ной кульминации, летящих, сверкающих, *совсем свободных*
слов:

Прощай, лазурь Преображенская...

О Господи, как совершенны...

Жизнь ведь тоже только миг...

Как медленно и через какой лес подробностей мы поднимаемся к этим вершинам. И как эти вершины сразу же несут в себе разрешение, развязку – широкую, открытую, но развязку. Совсем с другой стороны, чем «советская поэзия», Пастернак пришел к апологии обыденного и «прозы». Этому его решению служить «*святой повседневности*», «*богу деталей*», «*пристальной прозе*» мы и обязаны столь долгими изготковками.

Но разделить пастернаковского умиления обыденностью и прозой новое поколение поэтов не могло. Проза и обыденность и так окружала нас со всех сторон, как тюрьма и кошмар.

О, на волю, на волю, как те!

(«Разрыв»)

Иначе говоря: «*Встаньте, уйдем отсюда!*» (Мк. 14, 42). Куда? Сразу же – в кульминацию, в предельное. Детали больше не нужны. Или же – это будут иные, безумные детали.

Вот здесь помогли ОБЭРИУты. Они нашли язык для «новой» абсурдной повседневности, которую Пастернак называл «*немыслимым бытом*», но продолжал описывать как вполне мыслимый. После эпохи «*немыслимого быта*» «*обыкновенная*» повседневность воспринималась уже как литература, и слишком условная литература. Вокруг ее просто не было. Было что-то такое: «*Где кончаются заводы, Начинаются природы...*».

Во многих стихах Аронзона присутствие обэриутского сдвига, экстравагантной образности и смещенной грамматики (с неизбежным комическим или ироническим оттенком) кажется – мне, во всяком случае, – несколько избыточным. Самые «свои», самые «чистые» вещи Аронзона – его гимны. В них он не похож ни на кого. В них он совсем новый. Поэт безвыходной кульминации, *«пленник холмов»*.

В этой «новой гимнографии», которая с первого слова вводит в предельное напряжение и держит его до последнего слова, его форма открывается как форма мира. Искусство кульминации – это мир в форме епифании, в форме мгновенного явления рая. Найденная и осознанная позиция. *«Материалом моей литературы будет изображение рая. Так оно и было, но станет еще определеннее. <...> То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы Истины»*¹. Материал Аронзона – это момент мира, увиденного в его славе, увиденного как рай или храм. Вершинный момент свободы – и одновременно полной плененности (*«Холмов этих пленник»*, *«Я быть счастливей не могу»*). Плен – поскольку развязки не предвидится. Спускаться некуда. Свет некоего сверхсмысла – и близость абсурда. Неразличимость блаженства и катастрофы. Тяга к смерти как кульминации жизни, как к выходу (входу) в рай². Это в той же мере формальная, что и жизненная структура Аронзона. Ср.: *«Его смерть была*

¹ Л. Аронзон. Собрание произведений в двух томах. СПб, 2006. Т.1. Форзац.

² Бабочка и свеча – вариация Аронзона на гетевскую тему. У Гете, как мы помним, тот, кто не знает этой *«блаженной тоски»* (Selige Sehnsucht) по *«огненной смерти»* – тот еще не житель земли, а *«унылый гость»*. Однако тайная мудрость Гете *«Умри и стань!»* («Stirb und werde!»)

Такой момент, опыт такого рода обыкновенно описывают как «невыразимый словами», как «требующий молчания». Если уж автор взял такой «материал», его язык должен выразить неязыковое, надъязыковое. И в самом деле, не язык – тема Аронсона (в отличие от Бродского, который буквально гипостазировал язык и видит в нем универсальную объясняющую причину всего на свете, выводя, скажем, рождение революционного утопизма из синтаксических свойств русского языка).

Каким же образом язык может сказать о неязыковом? Через композицию, развеществляющую слово, строящую такое целое, которое нельзя пересказать словами. Создание длительности, передающей то, в чем нет времени. Какова же эта длительность? Перебор повторов, симметрий, пауз. Вращение, как в калейдоскопе, нескольких символов, складывающихся в разные комбинации: бабочка и свеча, холм, ручей, сад, небо, дитя. В конце концов, уже не символов и не слов — а *мест* слов, *мест между* словами:

```

XX XXXXXX
      XX
XXXX  XXX
      X
  XXX

```

представляет собой не кульминацию этих стихов, а их развязку или даже «мораль». В случае Аронсона порядок двух этих глаголов придется переменить: «*Стань и уми!*».

• 526 •

х х х х х
х
х х
х х х
(1964)

Сведение стиха к кульминации естественно ведет к минимализму – и далее к молчанию, к размещению пустот. Молчание, пустота – единственный выход из плена предельного.

В отличие от Бродского с его английскими и польскими донорами, Аронзон, по всей видимости, не выходил за пределы русского стиха. Но у него есть европейский брат и внутренний современник – Пауль Целан, тоже своего рода «новый гимнограф», так же сосредоточенный на немыслимой кульминации и ничего, кроме кульминации, в поэзии не желающий. Оба они смотрят за «*решетки языка*» в явленную (Аронзон) или взыскуемую (Целан) эпифанию. Религиозный и мистический опыт, который для обоих совпадает с самим стихотворством, не относится к какой-то исторической или конфессиональной традиции. Это «бедная религия». Все ее содержание – невероятная, лишаящая дара речи Встреча. Вообще говоря, последняя встреча. О Том, с кем происходит эта встреча, известно единственное: что он – Творец этого мира.

Прибавление. О поэзии и рае.

Интересна интуиция Л. Аронзона в его размышлениях о райской природе искусства: «*Так было всегда*». В самом деле, назначение поэта так и понималось. Мне приходилось писать это в связи с Б.Пастернаком¹ и с Данте².

¹ «Вакансия поэта». К поэтологии Пастернака. См. наст. изд.

² Земной рай в «Божественной Комедии» Данте. См. наст. изд., Переводы.

Так в Средневековье понимали «пророческий дар» божественно вдохновенной языческой поэзии: ей открывается земной рай, невинное, не ведающее греха и смерти состояние человека и мироздания. Эта глубинная интуиция связывает поэтическую традицию Европы дохристианской и христианской.

Пейзаж дантовского луга на холме – утреннего луга, между прочим, – и собирающая красные и желтые цветы неведомая Мательда... Не странно ли? Мы вернулись к разговору о стихотворении «Утро», с которого начали.

2007

.....

Возвращение тепла

Памяти Виктора Кривулина

Я бы хотел умереть, зная, что умираю
смертью свободной, ничем не навязанной
смертью.

В.Кривулин

«Посылка баллады», март-май 1978.

Есть стихи, как бы заведомо отложенные про запас, на потом, на долго. В них нет того простого лиризма, который захватывает нас прежде, чем мы начнем что-то понимать. Такие стихи необходимо понимать с самого начала, так или иначе, но понимать: без этого не обойдешься. Поэтому они трудны. Это не только случай Баратынского и Тютчева (с которыми Виктор Кривулин всегда признавал свое родство:

Я Тютчева спрошу: в какое море гонит
Обломки льда советский календарь,
И если время – Божья тварь,
То почему слезы хрустальной не проронит?),

но во многом и позднего Пушкина. Голос мысли и «ропота», без которого мысль, в отличие от песни, не обходится. Голос художника, не подражающего вещам, но строящего о вещах суждение:

...я надеюсь, я верую – нет!
я хотел бы уверовать в пепел хотя бы, в провалы...

Голос тютчевского «мыслящего тростника», который у Кривулина возвращается к своему источнику и становится «паскалевым тростником»:

Где ломается обруч, земля, твоего горизонта,
как паскалев тростник.

Я думаю, что в этой трудности – единственная извиняющая причина тому, что поэзия Кривулина осталась у нас до сих пор по существу не оцененной и не получившей достойного обсуждения. Неизвиняющих причин бездна, но говорить о них не интересно. Теперь, прощаясь с Виктором Кривулиным (нашему знакомству почти тридцать лет), мне хотелось бы думать прежде всего о его поэзии: мне хотелось бы, чтобы именно об этом начали думать. Это важнее и интереснее другого.

Кривулин – дитя артистического подполья и во многом создатель «второй культуры» (о которой он сказал противоположные вещи, каждая из которых правдива:

Дух подпольной культуры – как раннеапостольский свет... –

но:

Кто сказал: катакомбы?
В пивные бредем и аптеки!
И подпольные судьбы
черны, как подземные реки,
маслянисты, как нефть.
Окунуть бы
в эту жидкость тебя, человек,
опочивший в гуманнейшем веке!);

Кривулин, «Барон де Кривулен» – выдумщик, любитель и постановщик авантюрных и абсурдных ситуаций, о кото-

ром – и от которого – все слышали столько невероятных историй; наконец, Кривулин последних лет, участник реальной политики, – все это в конце концов второстепенно в сравнении с его стихотворным трудом, музой которого была – как мне представляется – Клио, «ведьма истории», как она названа в одном из вершинных стихотворений Кривулина, «Клио». Вот она, свидетельница истории, на вселенской панихиде:

всех отходящих целую – войска и народы и страны –
в серные пропасти глаз или в сердце ослепшее глины.

Последнее сочувствие, необъяснимый и неожиданный прощальный поцелуй – как единственный итог всего «отходящего». Такой историчности, отстраненной и экстаичной одновременно, русская поэзия, вероятно, не знала. Эту возможность предоставило художнику наше время, которое называют «временем после ГУЛАГа и Аушвица»: внеисторичного больше нет. А это значит: нет ничего абсолютно близкого, совершенно «своего» (поскольку человек не может отождествить себя целиком с историчным) – и нет ничего совершенно чужого. Отстраненность и втянутость требуется как-то согласовать. В лирику, как в летопись, входит все – но это не наивный, а метафизический эпос,

рот,
готовый прилепиться ко всему.

Кривулинский Художник – Очевидец опустошен от «своего» («он только оболочка Для жара тайного»), имперсонален, как принято говорить. Это позволяет ему видеть историю иначе, чем ее видят непосредственные, «персональные» участники, ее деятели и жертвы. Он смотрит с точки зрения Клио – но Клио, как мы видели, не «равно-

душная природа», в ней есть странная нежность, преодоление отврата: муза истории целует мертвые глазницы и умершее сердце.

Вот сжатый до шести строк образ российской истории – видимо, со времен Московской Руси:

Как забитый ребенок и хищный подросток,
как теряющий разум старик,
ты построена, родина сна и господства,
и развитие твое по законам сиротства,
от страдания к насилию – миг
не длиннее, чем срок человеческой жизни...

Вот – в летописной перспективе – своеобразное умиление «застойных лет»:

Так хорошо, что радость узнавания
тоску утраты оживит,
что невозвратный свет любви и любованья,
когда не существует, – предстоит!

Реплики Мандельштама (*«выпуклая радость узнавания»*, *«наука расставанья»*, *«длится ожиданье»*) и Ахматовой (*«Как хорошо, что некого терять»*), перенесенные в послекатастрофический мир. Глубина этого времени схвачена как разлука, утрата, отсутствие. Самочувствие *«воронки после взрыва»*, как писала Елена Шварц. Это было открытием 70-х. Медленно и болезненно выяснялось, *что же* собственно отсутствует. Среди другого, и это: *тихий свет любви и любованья*, фатально невозможный в джунглях советского быта. Все те, кто принимали эту увечную реальность за полную и настоящую, за неисторическую, оказались чужими – а ведь это были почти все! И часто – самые близкие: в такой чужой семье рос и Кривулин.

Из брошенных кто-то, из бывших,
не избран и даже не зван...

Но открытие этого глубочайшего сиротства и уродства
наличного существования несло с собой какую-то радость
и свободу. Победа и простое благополучие в таком мире
выглядели бы оскорбительно и смешно.

Я выбираю поражение,
как выход или выдох чистый.

Еще одна эпоха с замечательной точностью описана Кри-
вулиным – послевоенные годы с их голодной утренней эй-
форией:

пустынны улицы, предчувствие Парада
звук не включен еще... кого-то молча бьют
возле моей парадной – и не надо
иных предутренних минут

я знаю, что прошла – пережита блокада
мы счастливы – меня я чувствую возьмут
сегодня вечером туда к решетке Сада
где утоление голода – салют.

Биографическая – детская – точка зрения удивительно
отвечает инфантильности самой эпохи: кажется, и «сред-
ний взрослый» (из тех, кто «возьмет на салют») был в
той же бессловесной отключке: *«кого-то молча бьют... мы
счастливы»*.

Говоря об историчности Кривулина, я имею в виду нечто
иное, чем точное схватывание «своей эпохи» и множества
других эпох. С точки зрения истории – с точки зрения пре-
ходящести и смертности, это понятно. Но, как ни странно,

это не последнее слово об истории и времени, которое говорит Кривулин:

В насилии и зле
история течет – но время на иконе
есть инок на скале.

Время, а не вечность видит он «на иконе», то есть в образе! Время уподобленно иноку, совершающему подвиг «ангельского жития на земле»! У Кривулина бывают странные прозрения.

Да, я прочел и я прожил непрочную *чернь* человеческую
И к *серебристой* легенде склонился словно бы к пене морской.

Чернь и серебро, история и легенда – не тривиальная антитеза черного и белого, тьмы и света: силой языковой связи они соединяются в общем образе черного серебра, изделия, украшения.

Но даже если речь идет не об украшении, а об искажении образа, и это искажение для чего-то существенно необходимо:

Неискаженный, вид его неистин.
Но в искаженье скажется родство
лица и образа, страданья и витийства.

Искажение образа (замысла) Кривулин описывает в оптической метафоре желтого и голубого освещения («эффект свечи» Латура):

любая рожа в замысле сводима
к чертам архангела и лику серафима,
но помещенное в неровный желтый свет
искажено изображение.

Однако попытка переменить желтое освещение на правильное, голубое, представляется незаконной. «На месте

человека» возможна единственная встреча с безусловным – в «вечности сиюминутной», в «суете»:

Помимо суеты, где ищут первообраз,
где формула души растворена во всем,
возможно ль жить, избрав иную область
помимо суеты – песка под колесом.

Поиск запретного («на красный свет») «мистериального поворота» обречен:

Напрасно я на празднике народном
ищу мистериальный поворот
на красный свет...

Уже лет двести как некую свежую новость переживают скрещение поэзии и прозаизма. Но есть скрещение неожиданное и труднее: это скрещение аналитичности и самозабвения, иначе – историчности и лиризма. Лирика по существу моментальна и точечна. Лирика, как определял ее Поль Валери, «членораздельно выражает то, что нечленораздельно пытаются выразить крики, слезы... поцелуи». Историчный же взгляд как будто бесконечно далек от того, чтобы выражать «слезы и поцелуи», он исполнен внимания и вдумчивости. Но во что вдумывается кривулинский Летописец? Он пишет не хронику: он пишет

желанное пророчество о скором
конце вселенной.

Да, это экстатическая историчность: каждый момент истории переживается как ее конец, или как один из образов конца, «образ для нас», и потому летописание уравнино с ясновидением, с записью пророчества Кассандры, которого троянская история отнюдь не исполнила до конца:

... не Троя кончается – некий
будущий город с миллионным его населением.

История – разворачивание во времени *«скорого конца вселенной»* – у Кривулина оказывается вещью той же природы, что миф: историческое располагается везде и нигде, никогда и всегда.

Китайская древность:

В тайном Шу, присутствующем всюду,
вергилиев Рим в ожидании смены веков:

Здесь мы. Здесь тоже мы. И здесь.

Египет 18-й династии, Голландия времен колониальных экспансий, Петербург прошлого века, где барыня обращается к служанке:

Пелагея! – смотрю на тебя – и темно:
ты по-русски *«морская»* – что имя? звучанье одно
а смотрю на тебя – в океанские страшные дали
погружаюсь, тону, опускаюсь на дно –

все это головокружительно стоит перед своим концом,
перед погруженьем на дно, в безумие, в *«звучанье одно»*.
Исторические формы приобретает внутренний мир, гля-
дящий в *«иллюминатор лица»*:

у памяти, чья карта полустерта,
есть собственный индокитай
с камбоджей смерти.

И в конце концов, весь этот ход – отход – веков оказыва-
ется несущественным перед чем-то несхватываемо целым:
Приближающимся Лицом:

Одно Лицо, и то
сопровожаемое запахом лекарств –
одно живет Лицо, но рваными кусками...

«Пустой», «безличный» Художник-Очевидец Кривулина узнает себя осколком этой всеохватывающей персональности:

И я – от «мы», разбитых пополам
осколок мыслящий...
что мы? – я спрашиваю – что сегодня с ними?
все историческое – вот оно – снимим!

Сила «я», мыслящего осколка, которая уравнивает «все историческое», заключена в его способности *видеть, и видеть сострадательно*. Видеть так, как Клио целует отходящих. Внимание и сострадание, отношения, от которых не опустошено летописное «я», дарят времени «инобытие»:

инобытие
примет глина ставшая собором.

Все сохраняется, легенда захватывает всех. В этом образе преображенной глины можно увидеть ответ Паулю Целану с его «Псалмом»: *«Никто больше не вылепит нас из глины»*.

Но Летопись Кривулина знает другой «конец времен», внутри истории – конец человеческих времен. Финал стихов «Александр Блок едет в Стрельну»:

*Он шутил – и я смеялась
он казался оживлен...
две недели оставалось
до окончания Времен.*

В апокалиптических образах «последней битвы» описана Мировая война, перерастающая в гражданскую:

На глазастых на живых колесах как бы в цирке
наш ли цезарь переходит Вислу
или ихний островерхий кайзер...

В этих стихах («Гражданская война (Адам)») я нахожу самое поразительное по точности, самое летописное и провидческое обозначение того, что в самом деле произошло здесь. Вот она, кровоточащая разгадка, третья от конца строка:

сердце Мира сердце вырвано в сердцах.

Такого рода разгадками оправдывается для меня само существование поэзии.

Можно по-разному истолковывать, что именуется здесь *«сердцем Мира»*. Можно принять соединение двух этих слов без толкований. Сердце «нового человека» – то, из которого вырвано *«сердце Мира»*. Древний образ, и сказочный, и библейский. Сердце плотное и сердце каменное. Или стеклянное сердце из сказки Гауфа. Или могучее механическое из бодрой песни: *«И вместо сердца пламенный мотор»*.

В кругу кривулинской мысли мы найдем обратный, оборотный образ: «очеловечение» больной обезьяны, приобщение зверя к сознанию в обход языка и смысла. Большой зверек продвигает через решетку ладонь *«почти человечью»*,

радуясь перед небесной картечью
знаку избрания – увечью! (...)
Бог помогает больным обезьянам
очеловечиться – больше любого
из говорящих о Боге – миную
минное поле смысла и слова
и выводя на тропу неземную
к речке сознания, скрытой туманом
невыразимой тайны живого...

По такой – не только «антидарвинской», но пожалуй, и антитейяровской – лестнице восхождения живого от зверя к человеку и дальше к «звездному телу»:

но восполняется то, что отняли,
древним эфиром. Тело печали
телом сменяется звездным, –

поднимаются не в «борьбе за существование» и не в повышении уровня организации, а в простом погружении в боль. Первым оказывается не «сильнейший», а слабейший, не самый удачный экземпляр рода, а урод, наученный страданием. Вероятно, *«вырванное в сердцах» «сердце Мира»* каким-то интимнейшим образом связано со страданием: с принятым страданием.

Я начала с трудности поэзии Кривулина. Трудна ее новизна: она лежит не в тех областях, где привычно ожидают встретить новое – и где его уже давно не может быть: в каких-то «находках», «концепциях», разрушениях и смещениях норм и форм и т.п. Новизна, которая в самом деле необходима, связана с какой-то вестью (говоря по-мандельштамовски: *«Не бумажные дести, а вести»*) о нашем положении в мире, который современный художник переживает как сверхисторический или пост-исторический. Ирония, патетическое проклятие, гротеск, холодная игра – все эти позиции отторжения истории стали отчетливо рутинными.

Предложение Кривулина я назвала бы возвращением теплоты – но уже осознанной, *знающей* теплоты. Знающей, что утрата очеловечивает и мучение приобщает к *«сердцу Мира»*. Нужно ли говорить, что при всей программной имперсональности это и был интимно личный опыт? Никто из тех, кто общался с Кривулиным, не вспоминал о его

увечье, о той боли, с которой он с детства жил – казалось – как ни в чем не бывало, ничуть не напоминая при этом героев самопреодоления. Мы просто забывали, чего это стоит. И – с благодарностью ему – не будем вспоминать и дальше. Но будем видеть:

– Мы глаза, он сказал, не свои:
нами смотрит любовь на страданье земное...
Я сидел на грязной земле.
Я шептал – не ему – «смотри».

20 марта 2001

Слово Александра Величанского

Честь и хвала всем тем, кто в этой жизни
Обрел и защищает Фермопилы.
К.Кавафис, перевод А.Величанского

Слово Александра Величанского так свежо, свободно и особенным образом – как бы не задумываясь – мудро, что не хочется надолго заслонять его рассуждениями. Сам он знал природу своего голоса – и умел ее называть. Так, например:

Вы мне на слово не верьте –
верьте мне на звук
иль на отзвук лучше. Ведь я
сам лишь отзвук. Слух
всколыхнется, как разлука –
отзыв тайных уз, –
и заблещут слитки звука,
вспыхнут густки уст.

Настоящий поэт (как говорили в иные времена, поэт милостью Божьей) обыкновенно знает, чем он занимается, где родина его дара. Настоящий читатель поэзии слышит, как в словах этого восьмистишия действует энергетическое поле гласного звука «У», сгущающегося к концу до предела (*сгустки уст*): это «У» связывает все четные рифмы: *звук – слух – уз – уст*, а во второй строфе – уже и нечетные:

разлука – звука. Слышит хороший читатель, конечно, не только это, но мы остановимся здесь.

Одно из поздних, прощальных стихотворений Величанского несет энергию другого гласного – пронзительного русского «И» в ударной и в рифменной позиции:

Я еще не знаю, брат,
сколь тенист Аид,
сколь смолой своею ад
до краев налит,
но давно звучит во мне,
словно лейтмотив,
ностальгия по земле,
на которой жив.

Тенист – Аид – налит – звучит – лейтмотив – ностальгия – жив. Страстное «И» в контрастном созвучии с величавым «О»: *сколь – сколь – смолой – краёв – давно – словно – которой.*

Почему я начинаю с гласных, со звуков вообще? Прежде всего, потому, что с них, с *отзвука*, с *эха* начинал сам Величанский. Во-вторых, потому, что этого в стихах не подделаешь. Звуковое устройство стиха не в наших руках: скорее мы – в его (за исключением, может быть, рифмы – самой непозитической составной стихотворной ткани; кстати, рифме Величанский не уделяет большого внимания). И наконец, потому, что в классической поэзии звук – не что иное, как месторождение ее смысла. Как у Блока:

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.

Как у Величанского:

Звучи же, звук, – созвучий
очарованье свято.

Да, *звук*, о котором идет речь (поэтический звук, не обладающий такой физической реальностью, как музыкальный), – это не только колебания акустических волн, не только фонетика и артикуляция, не только звуковая плотность слова. Это знак. Я имею в виду не специальный семиотический смысл слова «знак», а простой, языковой: «знак падает» – то есть сообщает весть о чем-то, примету чего-то. В поэтическом звуке есть весть о волнующем присутствии или приближении – чего? Живой свободной души (то есть, души вообще, поскольку несвободная и неживая вещь – явно не душа). Знак неоспоримый и неподдельный – или, словами Величанского, *признак*:

Мы признаки Бога
и призраки нас.

Вспышки живых, *звучащих* слов – вот по чему так голодало то глухонемое время, задышающееся в казенных глушилках.

«В их мощи нет блеска», сказано о немецком нацизме времен его восхождения. Нет в такой мощи и еще кое-чего – *звука*. «Их мощь *не звучит*». Мы знаем это по нашему режиму периода его упадка. Все, что делают эти победительные режимы, в начале своем или в конце, *не звучит*. Какой бы монументальной громкости не набирали их фанфары и барабаны – не звучит. Оглушает, заглушает – на что все это, собственно, и рассчитано – но не звучит. Нечему звучать, нечему значить. Звучит совсем другое:

Ты не плачь, моя прекрасная,
я молиться научусь...

Звучит самозабвение и отрешенность. Это слышит Величанский в музыке:

Звучи, звучи, виолончель,
искореняя скорбь,
и ни о чем, и ни о ком
не забывай, не помни –
но неподвижность душ смычком
замедли и ускори.

И в языке:

Спасенья ищи от унынья-греха
лишь в чистых глубинах, в ключах языка,
лишь в речи изгибах, провалах, в самом
забвенье ее о себе, обо всем.

Согласитесь, что это другая философия языка, чем у Бродского, – да и вообще другая философия. Опыт целительного забвения «о себе, обо всем», святой бесцельности и беспечалия (свободы от попечений, слово из языка аскетики), отзвук пушкинского забытья: *Я забудусь у камина... Я забываю мир... Забыться праздною душой...* Осмеливаюсь предположить, что те, кто не отличают присутствия этого звучащего забвения в стихотворных словах, «ускоряющего и замедляющего» нашу душу, просто не побывали в сердце искусства, где пение и немота – одновременны:

так петь, чтобы неметь
от собственного пенья
под аккомпанемент
цезур сердцебиенья.

В иные времена это и называлось вдохновением, даром. Петь, не немая, – или неметь, не рискуя запеть, – это совсем, совсем другое. К сожалению, многим (и стихотворцам, и читателям стихов, не говоря уже о критиках) знакомы только две эти вещи. В таком случае самые живые, самые звучные строки Величанского останутся непреступными.

Стихи мои короче
июньской белой ночи,
но долгим влажным сумраком окружены они
и вы о них мечтали...

Читатель этой книги должен вспомнить, как это бывает. Какими бывают *желанные* стихи, стихи, которых ждут.

Нужно было бы многое сказать об Александре Величанском, поскольку читатель новых времен, которому вряд ли что известно о «замолчанном поколении» нашей поэзии (почти не оставившем по себе ни фотографий, ни звукозаписей, ни представительных изданий) нуждается в самых первых сведениях о происходившем. Эту эпоху (приблизительно с конца 60-х до середины 80-х) не без оснований называли «бронзовым веком» русской поэзии. Теперь ее участники, давно или недавно покинувшие наш мир, начинают появляться перед читателем: Леонид Губанов, Виктор Кривулин... Но это только начало. Чрезвычайно запоздалое и недружное начало.

Следовало бы сразу же сказать об особом месте Александра Величанского среди неподцензурных поэтов эпохи, московских и ленинградских (в то время составлявших один круг). Следовало бы сказать о нем и вне этого контекста, о движении его поэзии от ранних стихов, свежих, как ледяная вода, к теплоте поздних.

Нужно было бы сказать о том, что было насущным для него: об Эмили Диккинсон – ангеле его поэзии, о народных балладах, грузинских и британских, о его библейских и мифологических темах, об Элладе его детства,

эгейской Одиссеевой воде.

О Кавафисе, о Киркегоре, с которым он спорил. О русском фольклоре, который он знал как мало кто. О класси-

ческой музыке и современной живописи. О его Грузии, Пскове, Балтике; о его Москве и среднерусской глуши... О его особом жанре: сплаве быстрой песенки и медленного афоризма – и о его особом тоне: сплаве легкости и рассудительности, почти резонерства. О его очаровательном московском говоре. Наконец, о самом Александре Леонидовиче Величанском, человеке по-здешнему «небесном» (как сказано в одном из его прелестнейших стихотворений:

Во всех землях всё по-земну –
Всё в Русее – по-небесну) –

и не по-здешнему («по-европейски» или «по-дореволюционному») порядочном, человеке чести и вкуса, удивительным образом не затронутым всеобщей мизантропией и высокомерной интеллектуальной скукой.

Я слишком плох, чтоб не любить людей –

так объяснил он сам дар своего сердечного сочувствия великим и малым, сильным и слабым, мужчинам и женщинам, но женщинам в особенности.

Потаенную жестокость
в женском сердце не жалей,
потаенно и жестоко
преклоняйся перед ней,
ты не знал ее до срока
или знал едва-едва –
безвозвратно, одиноко
сохрани ее слова.

Да, очень многое необходимо было бы сообщить, но, как я говорила, мне не хочется надолго отвлекать читателя от самих стихов, от «звучания смысла», словами Величанского.

Единственная тема, на которой я позволю себе задержаться, – это тема поэта и его времени, поэта и его общества. Для художников – современников Величанского определенность позиции в этом отношении значила, без преувеличения, все. Величанский был чистейшей воды нонконформист. Это был его ранний и окончательный выбор. Людей, сделавших такой выбор, было невероятно мало: это значило согласиться на неминуемое публичное небытие.

Принимаю удел
временно не быть.

Казалось бы, для него был возможен и другой удел: в 1970 году в «Новом мире» Твардовского состоялся дебют Величанского, который был всеми замечен. Как же странно было видеть на «разрешенных» страницах такие слова:

Но если справедливость – только месть
и если в мести добродетель есть,
будь они прокляты – добро и справедливость!

Еще страннее, чем смыслы этих стихов¹, был их тон: говорящий совершенно не имел в виду ничего постороннего своим словам, никакой инстанции, вкусы которой были всем так хорошо известны! А он писал, как будто их не знал:

ведь время – не сахар и сердце – не лед,
и снежная баба за водкой идет. –

¹ Как рассказывал Величанский, Твардовский спросил его: «Почему у Вас нет стихов против Сталина?» – «Потому что я никогда не писал в его честь», – ответил Саша. Другой обсуждаемой темой была пресловутая «непонятность». «Простые люди этих стихов не поймут», – сказал Твардовский. «Может быть, их дети поймут», – ответил Саша. Оба ответа показались Твардовскому убедительными.

Автор этих строк вошел в мир нашей служилой литературы как вольный человек. Так что то, что никакого продолжения за его дебютом не последовало, было более чем естественно.

Во «временном небытии» жить нелегко, и долго такую жизнь почти никто не выдерживал. Среди публичных фигур эпохи «борьбы с идеологией», разрешенной и начатой сверху, людей позиции Величанского мы почти не встретим. Голосом «перестройки и гласности» и последующего либерального десятилетия стали совсем иные авторы и деятели. Время Величанского, который вопреки известной русской пословице («нет худа без добра») и ее сочувственному толкованию в прозе Бродского, решительно и со знанием дела предупреждал:

Ах, от худа кроме худа
ничего не жди.
Если предаст Иуда
и никто не верит в чудо –
посреди вражды,
среди пьянства, среди блуда –
ты от худа кроме худа
ничего не жди. –

это его время так и не наступило. Если бы оно наступило, мы были бы свидетелями действительной перемены отечественной истории.

Однако что мы имеем в виду, когда говорим о времени таким образом?

«Времени невидимая твердь» – так называлась одна из первых книг Александра Величанского (естественно, самиздатская книга). Видимой же была не твердь, а хлябь, болото бесформенного существования, о котором многие

читатели этой книги к счастью для них не успели узнать, а те, кто знали, с удовольствием подзабыли. Кто теперь не удивится, почему такие строки, как те, что я вспоминала по ходу нашего размышления, были необсуждаемо запрещенными? Почему мы могли читать их только в самиздатских книжках, на папиросной бумаге, в слепых лиловых копиях? Почему эта ясная как день поэзия почиталась «темной», «непонятной», «заумной»? С точки зрения какого «ума» она располагалась за его пределами? Почему нельзя было назвать имя автора стихов, которые стали знаменитой песней «Под музыку Вивальди»? Тот читатель, которого называют широким, мог узнать голос Величанского по одной этой очаровательной песне. Он узнал его и любил:

Под музыку Вивальди,
Вивальди! Вивальди!
Под музыку Вивальди,
под славный клавесин...

Но чей это голос, ему не сообщили (так же, как не сообщили ему имя другого отверженного поэта, Анри Волохонского, распевая его слова: «Над небом голубым»).

Почему? Теперь это выглядит странным недоразумением. Тогда же это было законом, не знающим исключений. «У нас так не пишут». Как *так*? Объяснения казались излишни: «сами понимаете». Мы понимали: так, как пишет и говорит *свободный* человек, а не «жертва истории». «Жертвами истории», как вы помните, Бродский назвал не тех, кого эта «история» истребляла (они-то как раз остались в «*невидимой тверди времени*»), а наоборот: выживших, «победителей», иначе говоря, тех, кто по разным причинам присоединился к «народному хору», который

пел о «беззаветной преданности» избранному курсу, – присоединялся по разным причинам. Из страха; из недомыслия («нас так учили»); из желания быть со всеми, «как все»; по каким-то еще мотивам, например, из веры в «историческую необходимость» и «современность». Об этой пресловутой «современности» Величанский сказал совершенно определенно:

нет на свете тебя: человек современен лишь Богу:
Богу предвечному в миг все современны века.

В такой *современности* и располагается «времени невидимая твердь». Иначе, словами Кавафиса, прекрасно переведенного Величанским (перевод этот также не был опубликован – как и его переводы Эмили Диккинсон, над которыми он работал всю жизнь, как многие другие его переводы), можно сказать, что у этих «жертв истории» не было своих Фермопил, им оказалось *ничего защищать*. Как известно, спартанский царь Леонид и его малочисленный отряд погибли, Фермопилы, узкие ворота в среднюю Элладу были взяты персами – и навеки стали символом человеческой чести и верности, которая важнее, чем победа. Вот что в конце концов означает дар: защиту Фермопил, которые непременно будут взяты в хляби времени – и которые в его невидимой тверди останутся отвоеванными, не пропустившими врага.

Вопреки Гоголю, русский человек со всей вероятностью ни через 200, ни через 400 лет не станет Пушкиным. Но в каком-то смысле он уже *стал* Пушкиным: в тот самый момент, когда Пушкин заговорил. Время Величанского не наступило, если мы думаем о времени всеобщего признания и усвоения того, что он говорит. Но оно наступило

в другом отношении: благодаря ему, по-русски сказано не только печально-примирительное «нет худа без добра». Мы уже не можем не знать других, золотых слов, сказанных русским языком:

Ах, от худа кроме худа
ничего не жди.

Сентябрь 2005

Тон

Памяти Владимира Лапина
(1945–2005)

Я слышу тон, все время слышу тон.

Вл. Лапин

Владимир Петрович Лапин – мой самый давний друг
Володя Лапин – умер через пять дней после того, как ему исполнилось 60 лет. О его юбилее не было нигде и никак упомянуто: разве что как раз к этому дню, по чистому совпадению, вышла большая подборка его стихов в «Континенте» (№ 122). Многолетняя работа Лапина в русской поэзии осталась почти незамеченной. Вундеркиндное начало (детские стихи Лапина одобряли и цитировали С.Маршак и К.Чуковский; первая его книга, «Тетрадь Володи Лапина» вышла, когда автору было 16 лет, а стихи, вошедшие в нее, он написал в 12) – и затем десятилетия полного отсутствия в публичной литературной жизни. Стихи его не публиковались в советские годы, когда Лапин был близок правозащитным кругам; в новые времена выходили подборки в толстых журналах («Дружбе народов», «Знамени», «Новом мире», «Континенте»); были изданы две небольших книги – «Сверчок» (М.: Carte blanche, 1993) и «Тон» (СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2003). И, хотя обе эти книги без малейшей рекламной поддержки быстро исчезли с прилавков, реального присутствия поэта

Владимира Лапина в современной словесности так и не сложилось. Критики и активисты литературного процесса были заняты другим.

Среди поэзии «новой волны», на фоне раскрепощенного «актуального искусства» последнего десятилетия голос Лапина был настолько же неуместен, как и во времена подцензурной словесности. Поздно говорить о том, что голос этот был достоин куда большего внимания, а сам говоривший – не таких ужасающих условий жизни (менее обеспеченного человека среди моих небогатых друзей и знакомых не было). Не трудно надеяться на то, что рано или поздно это заслуженное внимание к тому, что писал Владимир Лапин (а он не переставал писать до последних дней) еще придет, что его неопубликованные сочинения будут собраны и изданы. Лапин пришел в русскую поэзию со своим тоном, а такие вещи случаются не часто – и даром не проходят.

Я начинаю с этих печальных обстоятельств не для того, чтобы укорить современников и собратьев: скорее, чтобы выразить нашу общую вину перед ушедшим. Обида художника состоит не в том, что ему чего-то не дают, чего-то не добавили – но в том, что у него не взяли, не приняли того дара, с которым он пришел. Владимир Лапин был из тех, кто всей душой предпочитает давать и помогать – а не брать и просить помощи. Он знал и чувствовал, что у него есть свой читатель, что есть те, кому его стихи принесут то, что может приносить человеку поэзия:

и вещее «ау»,
И вера в то, что в мире не одни мы,
И сопряжение с еще незримыми родными....

С ранних стихов Лапин воспринял урок Бориса Пастернака («Доктор Живаго» был одной из главных книг его жизни, да и в самой смерти его – на ходу, на людной улице – поневоле слышится эхо гибели Юрия Живаго): поэзия без прикрас, без романтической позы и богемной безответственности, без «лирического героя», очаровывающего читателя своей беззащитностью и наивностью. Поэзия, в которой быт не отделен от бытия и *«все символично, насколько значительно»*. Поэтический словарь без поэтизмов, приближенный к обыденной речи. Деталь, вдруг обретающая вселенский размах, – точнее: частность, втянутая в движение к целому:

У музыки нет малозначимых нот.
Движенье вселенной содержит полет
Осенних дворов, недомытых и тухлых,
Старушек в давно уже свихнутых туфлях,
Того, что грызет голодающий кот,
Ужавшись на средней ступеньке подъезда;
Всему свое время, всему свое место,
Но это еще не последний исход...

Уже в юности Лапина привлекала позиция взрослого, многое пережившего и многое обдумавшего человека. Его привлекала серьезность – вещь как будто не слишком поэтическая. Но эта взрослость никак не означала разочарованности и скепсиса: нет, это

Пытливый ум, сочувствующий взгляд
И сердце, принимающее близко –

и это готовность:

Старое сердце – болящая область, готовая
к горькому дыму, подобно быломu вулкану –

и это ожидание до последнего часа – и даже после него, как в последних опубликованных стихах Лапина, «Vita aeterna»:

Жду, не заметив того, что пришла –
И не торопится, и не торопит.

Ожидание целого – то есть бесконечного, неизмеримо-го, неисчислимого, вход в которое может открыться в чем угодно – например, в запахе полыни:

Ему одно – простор и щель,
Ему равно малы
И мир известных нам вещей,
И дальние миры.

«Прозаизмы» Пастернака и некоторые другие черты его поздней манеры вошли в общее письмо благополучной советской поэзии поздней эпохи. На «постпастернаковском» языке писали все «думающие» официальные поэты. Но это было не ученичество, а досадное воровство. Никакого внутреннего сродства с великой смелостью Пастернака в этих авторах не было. Их «прозаизмы» ничего не заземляли – поскольку и заземлять-то было нечего. У Лапина – и там, где сюжеты его совершенно натуралистичны и почти сатиричны – речь идет о музыке, о странных и таинственных догадках, о проникнутости всего всем. Его поэтическая погода – ветер, ливень, вьюга, буран: состояние мира, слившегося с движением. Самые сильные его стихи воплощают это нарастающее движение, его порывы, его густоту – самой своей ритмической и звуковой плотью:

Измотаны яблони, яблоки сбиты на грядки –
Десятки незрелых плодов и еще раз десятки,
Их пачкает, моет и прежнюю мутью кропит...

Здесь русский стих вдруг вырастает из своей бытовой ве-
тоши и становится величавым, как в старые времена:

...ни вору, ни гостю

Ни ветер, ни дождь не уступит стези.

Да, больше всего в стихе Лапина я люблю эту подспуд-
ную, только его голосу дающуюся музыку, которая несет
деталь за деталью, мысль за мыслью – и мы физически чув-
ствуем, как

...саму

Ее затягивает, вопреки желанию,

В немыслимое мирозданье,

В свет и во тьму.

И это совсем не пастернаковская музыка. Она тяжелее,
порывистее, она огибает какие-то полины и воронки, и ее
финал выводит в головокружительную, я бы сказала, голо-
дающую бесконечность:

Пространства оправданный голод

Глотает меня, как слюну.

Так – загадочно – кончается диптих «Зимняя наука»:

Тогда уж держись: если в наших землях кто и воскрес,

То дело было – зимой.

Быть может, самому Лапину было дороже в собственных
стихах другое: мысль, которой он очень дорожил; герои его
стихотворных новелл – новые люди в русской лирике, та-
кие, как заблудившаяся марийка, Петр Петрович, подо-
зрительная бабка из городского захолустья, путеукладчи-
ца – хозяйка бульдога по кличке Гиацинт...

старые мальчишки, девочки, дядьки и тетки,

Отцы и мать-мачехи, вовсе не демоны: бывшие умницы и идиотки.

О Пушкине – сравнивая его мировоззрение с чистым пие-тизмом Жуковского – кто-то сказал: опыт вдохновения и был его религиозным опытом. В определенном смысле то же можно сказать об опыте Владимира Лапина. Догматическая, церковная религиозность оставалась ему чуждой и практически мало известной: но в поэтической работе он находил свое общение с иным, с родным бытием – и порой прозрения его были поразительно глубоки. Продолжим вспоминать стихи, которые мы произвольно оборвали:

Но это еще не последний исход –
И сдавленный голос, когда он без фальши,
Содержит предчувствие много как дальше
Житейских невзгод.

Под скрипы текущих долгов и расплат
Он помнит Голгофу и знает разлад
Гвоздя с бытием и греха с преисподней;
Тесней для него все равно что свободней,
И подлинно волен лишь тот, кто распят.

Каждый, кто сложил хотя бы одну строфу, после которой поэзия стала богаче, достоин благодарной памяти. Владимир Лапин сказал немало такого, за что мы навсегда останемся благодарны ему – и тому движению, тому «тону», который его вдохновлял.

январь 2005

Айги: отъезд

...когда не снега и не рельсы, а музыка
будет мерить пространство
между нашими
могилами.

«Отъезд», 1958. Снег, рельсы – все оказалось правильно, как часто бывает с поэтами. Геннадий Николаевич Айги теперь на родине. Места эти, как мы знаем из его стихов, зимой белые, бедные, глухие. Прекрасное завершение книги. «Теперь всегда снега».

Я вспоминаю конец этого, еще совсем раннего стихотворения Айги – и вот из его же начала:

Мы умрем, и останется
тоска людей
по еле чувствуемому следу
какой-то волны, ушедшей
из их снов, из их слуха,
из их усталости.

По следу того,
что когда-то называлось
нами.

След какой-то волны – это, наверное, самое точное название общего образа стихов Айги, образа Айги вообще. Мне слышится в этом ряде слов инверсированное соединение двух пушкинских сравнений:

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальной
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый *след*, подобный...

У Пушкина речь идет об иноязычном имени. Тема иноязычия неотделима от Айги. Его русские слова – след волны, рожденной другим языком. Ближайшая догадка – родным чувашским, а дальше: бессловесным языком ландшафта, музыкальным языком интервалов и ритмических долей. Стихи почти без слов. И чем дальше – тем больше без грамматики. Сравните с приведенными выше строками позднейшее:

И – состояние –
Цветка одинокого – розы:
Как неумелое: в несколько – будто – приемов
Объятье – младенца:
Без обнимаемого.

(«Вечер»)

Русский язык – временное пристанище этих стихов (кто скажет по-русски: «чувствуемый», «обнимаемый»?): этому *следу волны* будет ничуть не хуже и в немецком, и во французском, и в итальянском – и далее везде. И везде теперь *останется тоска людей* по этому *следу какой-то волны*.

У нас мало кто представляет меру признания, меру востребованности Айги в мире: она огромна. Айги был звездой первой величины в современной мировой поэзии, о нем говорили, как о живом классике, новом Малларме или новом Целане. Дело даже не в разнообразных наградах: он был, вероятно, самым читаемым поэтом современности.

Его книги – на французском, английском, немецком, итальянском я видела в руках, на книжных столах, в дорожных сумках читателей в самых разных местах Европы. У нас мало кто задумывается о самом существовании этого квалифицированного европейского читателя поэзии, поскольку в масс-медиа о человеке этого рода (вовсе не таком уж реликтовом) речь не идет, а к тому типу искусства, которое называют «актуальным» это племя или это сословие имеет мало отношения. «Актуальное искусство» существует в пространстве радикально публичном, а современные читатели поэзии – это область личного: личного вкуса, личной истории, своего дома, в котором не устраивают «хэппенингов» и «акций». Личного – не значит одинокого; в этой области есть семейный круг, есть дружеские круги, есть другие роды общности вкуса и привязанностей, в том числе и поэтических. Не стоит думать, что потоком «актуального» и массмедийного эта область целиком вымыта из европейской современной культуры. Она и обширна и устойчива. Ее населяют не только «дореволюционные» (я имею в виду «контркультурную революцию» 1968 года) старики, но и совсем молодые люди, студенты, школьники. Я не назвала бы эту область «маргинальной» или «приватной»: личная – это, вероятно, самое верное ее определение. Вот в этой-то области и нашлось место Айги. Его друзьями и собеседниками стали самые серьезные художники, музыканты, поэты, мыслители современности (посмотрите на посвящения его стихов, посмотрите на работы и отзывы о нем). По существу он стал первым прижизненным *мировым поэтом* русского языка. Его предшественники в этом – Мандельштам, Цветаева, которых действительно повсюду *читают* (и не меньше, чем на родине), уже не слишком задумываясь о том, что это перевод, так же, как

читают прозу Достоевского, Чехова, Толстого... Как все больше теперь читают прозу Варлама Шаламова. Но со всеми названными авторами это произошло много позже их смерти. Вы скажете: а как же Бродский? В этой мировой библиотечке можно встретить Бродского-эссеиста, но мне не приходилось видеть читателя того рода, о котором я говорю, с книгой переводных стихов Бродского. Томики же Айги (на разных языках) мне показывали разные люди с такими словами: «Вот это теперь самое дорогое для меня». Все это трудно представимо в России, где Айги и издавался не слишком щедро (и в полиграфическом отношении совершенно неверно: в образ стихов Айги непременно входит и их зрительный облик, графическое решение и, как воздух, необходимая этим словам большая белая пустота страницы), и читателей находил очень избирательно.

Как будто вместо существа дела я говорю об успехе. Но этот странный, уникальный успех прямо относится к существу дела. Айги стал мировым поэтом, которого ждали, в котором была нужда. Именно *этого* не доставало в современной лирике, и его приняли с радостью. Никаких «стратегий успеха» или «раскруток» здесь не предпринималось – это знают все, кто знал Айги. Айги с самого начала писал то, что хотел, – и так, как хотел.

сокровенная песнь: «ничего мне не надо»
да иного я тоже
ничего-то не знаю
только то еще поле...
(«Песенка для себя»)

Его темы и тон обнаружились рано. Переходя на прозу, он говорил на том же языке. В нашей словесности он стал наследником авангарда и модернизма (кстати, и сама

эта тема – нищеты – не тема ли это Хлебникова, позднего Мандельштама, Арсения Тарковского?

И моя отрада
В том, что от людей
Ничего не надо
Нищете моей,
(Тарковский, «Бедный рыбак»)

и не только русского, но и европейского, французского по преимуществу. Таких наследников – с органическим даром высокого модерна – у нас не много: рядом с Айги я назвала бы лишь одно имя: Елизавета Мнацаканова. На Западе же, где язык модернизма вошел в привычку квалифицированного читателя, в Айги чувствовали другое: архаическую основу – часто заводя речь о его шаманской генеалогии. Я совсем не знаю чувашской традиции и не могу судить, в какой мере связан Айги с этим источником. Он, несомненно, хорошо знал свой фольклор и древнюю обрядность – я помню, как однажды в Вене он чудесно рассказывал мне об обрядах, сопровождающих у чувашей весеннюю пахоту и сев. Мне кажется, говорил он при этом не как совсем уж посторонний этим верованиям человек (что нужно делать, чтобы не повредить первым дням «беременности земли» – хранить молчание, ходить в белом, держать пост). Сравните его стихотворение 1985 года, из одной строки:

ПОЛЕ ВЕСНОЙ

там чудо покрывает ум

Легко предположить, что особая чувствительность Айги к природным вещам связана с совсем еще близким язычеством. Но она связана и с современным «моментом ци-

визации», с обострившимся переживанием хрупкости и драгоценности живого, которое сразу опознается как крайне современный опыт. Ничего этнографичного, ничего стилизованного в поэтическом языке Айги мы не найдем. Это явно «язык после Хайдеггера», язык не имен, не слов, а слов о словах: вообще говоря, метаязык. Айги сам в интервью австрийскому журналисту сказал, что пишет он «на метаязыке». Да и общая мысль его – *след какой-то волны* – слишком метафизична, слишком бесплотна для архаического сознания. Ее составные: пространство, отсутствие, движение – категории новой европейской мысли. Айги никогда не брал на себя роли «экзотического» автора: этой, очень доходной вакансией современной глобальной культуры он никак не хотел воспользоваться. Из пространства малого языка, языка почти без истории письменности Айги вышел – как будто минуя советскую и российскую дремучесть – непосредственно в мир планетарной цивилизации, в ее «здесь и теперь». И это конфигурация также очень современная.

К сожалению, мы не можем оценить его огромных трудов для своего языка. Айги обеспечил чувашскую словесность шедеврами русской и европейской классики. Пастернак, рассказывают, был потрясен, выслушав переводы собственных стихов, выполненные Айги; однажды мне пришлось слушать его чтение на чувашском целановского «Псалма» – звучало это поразительно! Должна признаться, что в звучании его русских стихов я никогда не чувствовала такой силы.

Но вернемся к модерну и шаманизму. Это сближение на самом деле не странно. В обоих случаях важна одна вещь: то, что называют «измененным сознанием» или «порого-

вым состоянием», родом транса или экстаза, или сновидения наяву, которого всегда ищет высокий модерн – и путь к которому знает архаика. Этот особый миг, почти вневременную волну – или ее след, как мы не раз говорили, – и записывал Айги. Примета его – распад привычных рациональных связей языка, иная форма высказывания, иные пути слова. Умолчания, пустоты, открытые формы... Эта стихия измененной, преображенной, деформированной речи (выбор эпитета зависит от интенции каждого отдельного автора) вообще природна поэзии, она разве что форсирована в модерне. И сложилось так, что на современной карте европейской поэзии – после ухода Пауля Целана – мы почти не найдем этой области. Филипп Жакоте, Ив Бонфуа... Почти и все. Почти вся эта воображаемая карта занята сатирой разного рода, социальной сатирой – и поэзией о невозможности поэзии. «Интересное общество, которое в форме искусства порождает исключительно сатиру на себя!» – выслушав очередную музыкальную новинку, заметил один из последних европейских «аристократов разума» философ фон Рикт.

Оказалось, что Айги пришел, чтобы ответить голоду современного читателя по высокой, серьезной, созерцательной, «таинственной» поэзии – и ответить при этом взыскательному позднему вкусу, который не переносит тривиальностей, пустой патетичности и слишком прямолинейных путей чувства и мысли. Который сосредоточен преимущественно на переживании «бесконечно малых» величин – в их соотносительности с «бесконечно большими». Так, к примеру, выглядят многократно запечатленные Айги флоксы – или его вечная, самая глубокая, быть может, тема: поле (см. «Поле старинное», «Поле – Россия», «Воспоминание

Поле» и др.). Нищая поэтика Айги в совершенстве отвечала этим ожиданиям «нового созерцания». В совершенстве отвечала она им и своей метафизической неопределенностью, не связанностью никакими конкретными религиозными доктринами. Не чувство иного мира – а лишь предчувствие или послечувствие его (*след волны*), догадка о нем или принятая неугадываемость его («*а не лучше ли вместе Не догадаться?*») вопрос, не вызывающий к ответу. Своего рода внеконфессиональная апофатика. Приглашение к медитации без фигур. «*Почти как ветер*».

Но эта нищая, негативная поэтика несла свое сообщение – постоянное и сильное. И новое в сравнении с классическим модерном и авангардом. Его смысл: бережность, жалость, любование, сострадание, поклон некоему целому, не различающему «великого» и «малого», скромность, почтительность, благодарность (книга «Пора благодарности»). Играл ли на этих струнах классический модерн? Айги сообщил ему новый тон, освободив этот строй от неизбежного для него катастрофизма, вызова, надрыва. Как это удалось? Просто, я думаю: так просто, что стыдно и сказать. Просто Геннадий Николаевич Айги был добрым и скромным человеком. В той же Вене, посетив музей Шуберта, он пришел в слезах и рассказывал, что не может успокоиться, увидев очки Шуберта на его прикроватном столике: Шуберт, просыпаясь, надевал очки, чтобы успеть записать музыку, которая только что ему приснилась.

Боль, катастрофа, страдание угадываются за его словами, да и в них (Айги очень исторически сознательный автор) – но все это покрывает некая благая тишина. Вызову, неисцелимой страсти Целана отвечает почти бессловесная колыбельная Айги:

она
пустым (ибо все уже отдано)
лицом: будто место безболья
высится – по-над полынью
(«Последний овраг (Пауль Целан)»)

По этой колыбельной и тосковал бессонный современный мир.

Айги интересно писал в одной из своих прозаических вещей об авангарде как о времени без сна. Со сновидениями, но без сна. Его поэзия знает сон – может быть, куда больше, чем сновидения. Сон, хвала безболью.

«О нашей современности принято думать более всего в связи с утратами и деградацией, – писал швейцарский читатель Айги художник Маркус Штеффен, – но у нас есть и некоторые приобретения. Никогда еще человек не различал так ясно всеобщей хрупкости мира и его всеобщей связности. И, тем самым, никогда не хотел в такой мере избежать любого насилия – в виде действия, мысли, формы».

Этому новому опыту защиты и хранения как места человека – на месте прежнего бунта и страсти – отвечает поэзия Айги. Это если не вообще первый, то первый столь последовательный ответ «нашему положению».

Прощайте, Геннадий Николаевич! Спасибо Вам.

28 февраля 2006

.....

L'antica fiamma¹.

Елена Шварц

Елена Шварц – одна из ярчайших звезд в небе русской поэзии XX века. В этом небе с его звездами ближними и дальними, утренними и вечерними, с его созвездиями, туманностями, метеорами и другими небесными телами, свет ее звезды – самый молодой в этой сверкающей россыпи – не потеряется и не померкнет. Но если небо поэзии, то почему только русской? Звезда Елены Шварц движется в небе мировой поэзии. В наши дни планетарность поэтических событий стала совсем наглядна. Написанное в Измайловских Ротах почти без промедления звучит на шведском или итальянском. Но дело даже не в этом. С самого начала Елена Шварц принадлежала тому поэтическому миру, который располагается над веками и традициями и открывается первыми сложенными по мусическим законам словами. В мире Гомера, Данте, Эмили Диккинсон... Так было задумано – не столько ей, сколько о ней. Давным-давно, в

¹ Древнее пламя (ит.). Имеются в виду слова Данте перед появлением Беатриче:

Men che dramma

di sangue m'è rimaso che non tremi:

conosco i segni dell'antica fiamma (Purg. XXX, 46–48).

(*Ни грамма Крови во мне не осталось, которая бы не трепетала: Узнаю знаки древнего пламени*). С таким чувством я впервые прочла в юности самиздатские копии стихов Елены Шварц. Они в дальнейшем составили книгу «Exercitas exorcitans» («Войско, изгоняющее бесов»).

нашей молодости я писала об этом ей (точнее, одной из ее героинь или масок, ее alter ego, римской поэтессе Кинфии, и потому элегическим дистихом):

Нет, не забудут тебя, если будут кого-нибудь помнить.
Тихого мальчика в сад тихий садовник ведет:
– Видишь розы мои? это Гораций. А это –
возле фиалок Сафо – Кинфия, тайна и мак.

Горация Лена любила («Две сатиры в духе Горация») и читала в оригинале:

Курю табак турецкий, оду
Горация с трудом перевожу,
И часто мой словарь ныряет в воду.
(«Времяпровождение»)

В оригинале она читала и других любимых поэтов: Верлена по-французски, Данте по-итальянски, Гёйне по-немецки, Кольриджа по-английски, польских поэтов по-польски... Многоязычие было ей дорого и необходимо. Вспышки иноязычных слов в визионерском «Плавании» – польских, немецких, английских, зарифмованных с русскими, – поражают.

Вся она темная, теплая, как подгоревший каштан.
Was hat man dir, du armes Kind, getan?

Это как сверкнувшее в прореху языковой ткани известие о том, что поэт в действительности пишет на всех языках сразу. Так

в прорехи звезд
Сияет ослепительное тело.

В смене языковых одежд Лена (в силу нашего долгого общения – ему лет 35, не меньше – я не могу называть ее иначе), вероятно, любила исходное – и финальное – единство

стихотворного мира, единство словесного мира, «струны мировой азбуки», словами ее любимого Хлебникова.

Он один – хотя их много –
Одинаков навсегда
Древний филин астрологов.
Спотыкаясь, всходила звезда
По проволочной лесенке полночи.

Слова о звезде, с которых мы начали, – не тривиальная, испоганенная бесчисленными «суперстарами» метафора. Звездное небо – не метафора, и небо поэзии – тоже не метафора. Елена Шварц бесконечно любила звезды. Как сама она пишет, больше всего в этом мире:

Из всего – только всего и жаль –
Звезды, и даже слова о звездах.

Последнее, чего будет жаль, прощаясь с жизнью. Она знала карту звездного неба, как мало кто теперь: как старинные мореплаватели и поэты. И «слова о звездах», именования звезд – сколько их у нее! Звезда Мицар и свирепый Сириус, Кассиопея-бабочка, все фигуры Зодиака... Быть может, только у Данте астрономия так неотступна (он, как все знают – хотя, кажется, никто не задумался, почему – и Ад, и Чистилище, и Рай заканчивает словом *stelle* – звезды): все происходящее происходит перед изменчивыми конфигурациями этих неусыпных глаз Аргуса, этих огней, этих «световых печатей»: ввиду светил. Лена нашла для них множество удивительных и очаровательных уподоблений: «тяжелое гусиное яйцо» утренней зимней звезды, «фамильное серебро» ясной весенней полночи:

О небо! Небо! грустно мне!
И вот ты вынесло, умильное,

И выставило на окне
Все серебро свое фамильное.

фонтан и рана звезды:

Звезда огромная фонтаном
Над пропастью души горит
И в голове тщедушной сада
Как рана светлая болит.

Как у Данте, все у нее кончается звездами¹.

Но есть нечто еще более последнее, уже после всего, после прощания. Это стихи:

Нет тела у меня и нету слез,
А только торба в сердце со стихами.

С горстью русских стихов в кармане хочет она найти себя в иных пространствах. И просит, чтобы они не сгорели *«в распахнутом огне»* («Когда лечу над темною водой»). Служенье Муз – для кого-то безнадежный анахронизм – было для нее простой реальностью. Нет, не простой: таинственной, священной реальностью. Образцом поэта в конце концов был для нее Царь Давид, пляшущий перед ковчегом. Священный экстаз, видение-откровение, спасительная жертва – все это входит в ее мысль о поэзии, в ее *Ars poetica*, искусство поэзии.

Елена Шварц рано – похоже, с самого начала – заговорила своим голосом. Я не знаю ни одного ее школьного или подражательного стихотворения. В первых же известных сти-

¹ Я оставляю в стороне ее сложные и напряженные отношения с Луной. Обо всем не скажешь, и эти мои заметки – ни в коей мере не полный очерк поэзии Елены Шварц.

хах (1968 года: более ранних я просто не знаю; но уже о том, что она сочиняла подростком, ходили легенды) все на месте: ее голос совершенно свободен, ее пестрый и отчетливый словарь собран, «клавиатура упоминаний» обширна и послушна, причудливый ход рассказа (шедевр здесь – «Баллада, которую в конце схватывает паралич») испробован, ритм, подвижный, как ртуть, играет («полиметрия»). Все уже удалось. Небывалый реализм интонаций: речь – обиженная, задирающая, сочувственная – записана «как живая»; от рассказа о предмете она мгновенно переходит в разговор с предметом, с любимым, попадающим на глаза:

И повторяю: я вам не флейта,
Я не игрушка вам,
ни вам, печенка, селезенка,
ни сердцу, ни мозгам.

Так дети заговаривают со всем, что встречают по дороге. Ибо – «Зачем книги без картинок и разговоров?» – как спрашивает кэрролловская Алиса. Но в этой как будто простодушной детскости действует взрослый, очень острый ум: остроумие в старинном смысле слова. В первых же стихах Шварц явился ее удивительный образный ряд («сравнений цепи»), та свобода от обыденного наможенного облика вещей, какой обладают сновидцы и визионеры. Образы Шварц являются из глубины сновидений, в них просвечивают архетипические фигуры. Неслучайно потом она так увлеклась Юнгом: он исследовал и описывал то, что ей было давно и хорошо знакомо. Да, и звук: мгновенно опознаваемый звук Елены Шварц:

Скрипят его ботинки,
Как двери рая.

Гармонизация шумов, назвала бы я эту звуковую работу, или: просветление шумов. Консонантизм у Шварц сильнее вокализма. Но ее согласные звучат как гласные. Это музыка XX-го века, в стороне от классической кантилены.

В начале наших семидесятих годов такая ранняя самостоятельность (да и вообще самостоятельность) была просто чудом. Время для этого было крайне неблагоприятным. Елена Шварц в своем «Бурлюке», посвященном Виктору Кривулину, описывает его точно: *«пора глухоговоренья»*:

Но вы – о бедные – для вас и чести больше,
Кто обделен с рождения, как Польша,
Кто в пору глухоговоренья
Родился – полузадушенный, больной,
Кто горло сам себе проткнул для пенья...

Сквозь насильственное забвение, сквозь культивированное десятилетиями гуманитарное невежество (Бродский назвал его «выжженной землей культуры») только-только пробивались «настоящие» имена и стихи: ближайшие по времени – обэриуты и Серебряный век, но и классика, и древность открывались нам как последняя свежая новость.

Открылась бездна, звезд полна.

И среди этих неожиданных, сильных, властных манер не впасть в зависимость, в ученичество, в подражательность – это было почти невозможно. Кто вторил Мандельштаму, кто акмеизму вообще, кто обэриутам, кто молодому Пастернаку, кто Цветаевой. Лена не вторила никому. Самыми близкими ей по просодии были Велимир Хлебников и Михаил Кузмин. Совсем открытый Велимир – и лукавый Кузмин с «лисыим шагом» его музыки.

Но важнее всего своеобразие ее ритмов, тем и образов то, что Елена Шварц знала себя поэтом и никем другим, и говорила как поэт, то есть, как власть имеющий, а не как «исполняющий обязанности поэта», ИО или ВрИО поэта, на канцелярском языке. А ведь такова реальная ситуация большинства стихотворцев. Пока не является «сам» поэт, можно решить, что ничего другого и не бывает. И не должно быть! как не уставали декларировать советские стихотворцы, похоронившие в историческом прошлом всех других, «небожителей» и «жрецов»:

Мне грозный ангел лиры не вручал.
Рукоположен не был я в пророки –

гордо объявлял один из столпов этой служилой поэзии.
Елена Шварц говорила о себе прямо противоположное:

Огромного сияющего Бога
Я не унижу – спящего во мне.

Естественно, навлекая на себя раздражение, подозрения в нарциссизме, шарлатанстве и мании величия. Впрочем, если те, советские стихотворцы были литературными чиновниками на государственной службе, постсоветские похожи на клерков какой-то Фирмы С Ограниченной Ответственностью; но, как и прежние, они «временно исполняют обязанности» поэта. И над «небожительством» посмеются еще презрительнее. Поэт,

на миг вобравший мира боль и славу, –

совсем другое дело. Все знают, что это славно. Но как это больно, догадаться со стороны трудно.

Живой и вставшею могилой
Лечу пред Богом одиноко.

Она пришла в русскую поэзию со своим миром, со своим космосом: по вертикали он простирается от Альдебарана до глубины рудников и морского дна:

Я опущусь на дно морское
Придонной рыбой камбалой

по горизонтали – во все четыре стороны света. В этом мире есть Китай и Северный полюс, белорусские местечки, Аркольский мост, городок Стокгольм и Дева Венеция, множество эпох и обитателей этих эпох («Распродажа библиотеки историка»). А птицы, а рыбы, а звери. А насекомые! пчелы, шмели, мухи, даже моль... Среди мух есть и белые мухи – Музы, а среди зверей – такие, каких можно встретить только в старых Бестиариях. Впрочем, и все шварцевские звери, птицы, пчелы, растения туда стремятся – куда-то поближе к Единорогу, в мир иносказаний. «Пятая сторона света» занимала ее не меньше четырех общеизвестных: ангелы, эльфы, саламандры, всяческие иноприродные существа – вроде китайских оборотней-лис, да еще обширная шварцевская бесология (более занимательная, чем графическая серия Дм.А.Пригова на эту неприятную тему). Ей интересны люди, находящиеся в постоянной связи с этим пятым измерением: пифии, сивиллы, библейские пророки, святые, юродивые, алхимики, монахи всех конфессий, даосы, хасиды и фиваидские пустыnnики. А среди «простецов» – уроды, глухонемые, полоумные: они тоже ближе к Тому. Что же до соединения вер, которое задумывала Е.Шварц, «экуменизм», даже экуменизм без берегов – слишком слабое для этого название. Не только веры человеческие, но и веры животных и стихий она пыталась изложить и соединить («Воздушное Евангелие», «Благая весть от четырех элементов», «Труды и дни Лавинии») –

или познакомить друг с другом, поселить в одном помещении («Прерывистая повесть о коммунальной квартире»).

Во всем этом утопическом проекте, несомненно, есть нечто «понарошку», некоторая игрушечность и театральность. Этот необозримый мир мог сворачиваться и помещаться в волшебном коробке театра, даже кукольного театра. Городок в табакерке. Театр биографически был ее родной стихией. Кинфия, Лавиния, юродивая, цыганка, лиса, ворона – все это роли, сыгранные Еленой Шварц на сцене стихотворного слова. Кинфия среди них, на мой взгляд, – удача всемирного масштаба. Она затмевает все знаменитые игры в античность, и «Песни Билитис», и «Письма римскому другу». Естественным образом сочинения Шварц оказывались на сцене – в петербургских и французских постановках. В ее лирической героине, когда она не выходит в каком-то сценическом костюме (да просто в ее характере), я вижу и другие образы: прежде всего, Маленькую Разбойницу из «Снежной Королевы» – и гетевскую Миньону, дитя, изгнанное из земного рая, томящееся в тюрьме земной муки. Маленькая разбойница вступает за молодого Маяковского. Дитя ждет возвращения туда, где ему – после всего – участливо скажут: «Что с тобой сделали, бедное дитя?» *Was hat man dir, du armes Kind, getan?*

Страшный мир, он для сердца тесен.
О, на волю, на волю, как те!

Список таких – миньоновских – порывов Dahin! Прочь, туда! (как эти блоковский и пастернаковский) можно продолжать до бесконечности. Поэтический порыв всегда обнаруживает тесноту, замкнутость, несвободу наличного мира. Мы вдруг сознаем, что мы в Египте – и надо ис-

.....

кать выхода из рабства. Так происходит и с героями христианской мистической поэзии (сирийская «Повесть о жемчужине»). Спасение – выход, Исход. Переживание глухой, безнадежной замкнутости мира у Елены Шварц необычайно сильно. Можно подумать, что в этом причина самых острых страданий и в этом стимул новых и новых поэтических опытов побега на свободу. С этой темы все по существу начинается. «Соловей спасающий» – заглавное стихотворение Елены Шварц. Финал этого чудесного стихотворения изнемогает и рушится. Попытка городского соловья пробить звуком стену шаровидной ночи, найти в ней точку *«слабее прочих»* и в ней пробуравить ход в *«те пространства родные, где чудному дару будет привольно»* кончается сослагательным наклонением. Но вновь и вновь в разных стихах предпринимается этот штурм «здешней» стены. Того, что сами поэтические звуки и образы, подарки *«чудного дара»*, размыкают нашу глухую наличность, что они в самом начале уже услышаны, для Елены Шварц недостаточно. Ожидается какой-то другой, радикальный выход – в том числе, и освобождение стиха, «птицы в клетке» (*«Строфа – она есть клетка с птицей»*). Тема клетки, плена, заточения, в котором птица поет и разговаривает, но слушать ее некому, из книги в книгу нарастает: это своего рода сюжет, развивающийся годами. Соловей *«в гладком шаре ночи»* – затем птица в клетке, а клетка в башне *«свернутой, как кокон»*:

И мы поем, а петь нас Бог учил,
И мы рычим, и мы клокочем,
Платок накинута – замолчим.

Дальше больше: клетка Птицы оказывается в океане («Попугай в море»), и затем Птица поет уже на дне

морском... Дальше, кажется, некуда. И вот в самых поздних стихах, из последних (цикл «Большой взрыв», опыт мистически осмысленной астрофизики, посвященный Кириллу Козыреву), образ замкнутого мироздания вдруг преобразуется: оно все оказывается полно выходов. А на месте *«точки той, слабее прочих»* оказывается исходная и финальная Точка нетленная.

Покуда Вселенная достигнув предела
Не закатится в точку опять,
Пока электронный саван – тело,
Зачем она сияла, пела
Нам не узнать

Одно хорошо – в ней повсюду есть выходы,
Столько их, что по сути,
Все скользит из космической мути
И весь Космос – огромный Исход.
И ведет
Всю Вселенную
В Точку нетленную
В огненном облаке невидимый Моисей.
31 окт 2009

Головокружительный финал темы. Творение как Исход.

В своих эссе о поэтах Елена Шварц предложила видеть в каждом из тех, о ком она пишет, голос какой-то стихии («Горла стихий»). Не нужно долго вглядываться, чтобы понять, что лучшее в ее голосе принадлежит огню. Не все сгорает в этом огне: остается шлак, прах, пепел, некоторые избыточные строки и стихи, к которым мы не будем возвращаться. Но там, где событие поэзии реально, там ее голос открывает свою огненную природу. В одну из наших первых встреч, в ранних семидесятых, в ее первой кварти-

ре у Черной Речки я увидела школьную зеленую дощечку, на которой мелом были написаны слова: «*Огонь пришел Я низвесть на землю, и как желал бы, чтобы он уже возгорелся!*» (Лк. 12, 49). Эти слова, написанные узким легким почерком Лены, смотрели прямо на входящих в комнату. Не знаю, был ли это стих дня, который должен был наутро смениться другим. Но мне кажется, это был стих Лениной жизни. Она столько говорит о разнообразнейших видах огня: об огне звезд, грозы, огне светильников, спичек, свечек, плашек, о печном пламени (птица на дне морском поет

О звездах над прудом,
о древней коже дуба
и об огне свечном,
и о печных огнях,
негаснущих лампадках...)

об огне молнии, о необжигающем огне Купины. Весь мир предстает у нее как епифания огня: кровь – один из ее главных символов – носитель пламени, «*подкожный святой уголек*»; цветы – пламя растений, и прочее, и прочее... Сама жизнь – саламандра, живущая в огне. Так этот мир был задуман, так он творился:

А ведь Бог-то нас строил – алмазы
в костяные оправы вставлял,
А ведь Бог-то нас строил –
как в снегу цикламены сажал
и при этом он весь трепетал, и горел и дрожал,
и так сделал, чтоб все трепетало, дрожало, гудело,
как огонь и как кровь, распаясь, в темноты летело...

И о последнем роде огня вспомним: о нежгущем благодатном огне Воскресения («Пасхальный огонь»). Частью этого огня она хотела бы стать:

Я бы хотела в нем уплыть –
не рыбой,
Я бы хотела в нем летать –
не птицей.
А просто слиться, раствориться.
я стала б его грубой частью,
которая, проснувшись, жжет.

На этом мы и простимся. Теперь она часть того *древнего*
огня, antica fiamma, с которым приходят на землю поэты и
томятся, пока он не разгорится.

27 марта 2010,
Лазарева Суббота.

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Айги: отъезд · 558
Анна Баркова · 444
В поисках взора: Италия на пути Блока · 277
«В целомудренной бездне стиха». О смысле поэтическом
и смысле доктринальном · 127
«Вакансия поэта»: к поэтологии Пастернака · 349
Возвращение тепла. Памяти Виктора Кривулина · 529
Вокализм стиха · 177
Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также
«Похвала поэзии» · 13
«Звезда нищеты». Арсений Александрович Тарковский · 460
Звук · 194
«И почему у нас совесть и страх». К юбилею Анны Ахматовой · 454
Иосиф Бродский: воля к форме · 490
Кому мы больше верим: поэту или прозаику? · 158
Контуры Хлебникова · 290
Кончина Бродского · 477
Леонид Аронзон: поэт кульминации · 515
Маленький шедевр: «Случай на станции Кочетовка» · 394
Наследство Некрасова в русской поэзии · 246
Немного о поэзии. О ее конце, начале и продолжении · 141
Непродолженные начала русской поэзии · 429
«Неудавшаяся епифания»: два христианских романа,
«Идиот» и «Доктор Живаго» · 376
О Николае Заболоцком · 437
От автора · 8
Поэзия за пределами стихотворства · 120
Поэзия и антропология · 99
Поэзия и ее критик · 114
Поэзия, разум и мудрость: мысль Александра Пушкина · 227
Притча и русский роман · 363
Русская поэзия после Бродского. Вступление
к «Стэнфордским лекциям» · 504
Слово Александра Величанского · 541
Стихотворный язык: семантическая вертикаль слова · 169

Тон. Памяти Владимира Лапина · 552

«Узел жизни, в котором мы узнаны». Русская поэзия 30 – 40 годов
как духовный опыт · 419

Успех с человеческим лицом · 147

Четырехстрочный амфибрахий или «Чудо» Бориса Пастернака
в русской поэтической традиции · 206

Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве Анны Ахматовой · 322

L' antica fiamma. Елена Шварц · 567

Lux aeterna. Заметки об И.А. Бунине · 409

Седакова Ольга Александровна
Четыре тома
Том III. Poetica

★

Редактор М.Криммель
Корректор Ю.Королева
Художник А.Райхштейн
Верстка И.Яворский

★

Подготовка электронного издания

Редактор М.Криммель
Дизайн Р.Князев