

АЛЕКСЕЙ ПУРИН

ЛИСТЬЯ, ЦВЕТ И ВЕТКА

О русской поэзии XX века

Журнал «Звезда»
Санкт-Петербург
2010

Пурин Алексей

П 91 Листья, цвет и ветка. О русской поэзии XX века — СПб.: ЗАО «Журнал „Звезда“», 2010. — 384 с.

ISBN 978-5-7439-0150-0

Книга петербургского поэта, эссеиста и переводчика, лауреата премии «Северная Пальмира» (1996, 2002) посвящена русской поэзии минувшего века. Статьи и эссе, вошедшие в нее, публиковались в ведущих литературных журналах России и в научных изданиях.

Тем не менее представленное здесь — не «сборник работ», а некое смысловое единство, высвечивающее генетические взаимосвязи творческих методов поэтов XX века — Анненского, Вячеслава Иванова, Кузмина, Блока, Ахматовой, Пастернака, Маяковского, Цветаевой, Мандельштама, Георгия Иванова, Бенедикта Лившица, Набокова, Заболоцкого, Вагинова, Рейна, Бродского, Кушнера, Бориса Рыжего... «Листья, цвет и ветка — / Всё заключено в одной почке» (М. Кузмин).

Книга состоит из трех разделов. В первом исследуется сам феномен поэтического высказывания, его особенность. Во втором — персоналии этих высказываний, вышеперечисленные поэты. В третьем разделе автор полемизирует с рядом иных эстетических и культурологических воззрений на русскую поэзию прошлого века — и вообще на поэзию.

По мнению некоторых литературных наблюдателей, сочинителю предлагаемых эссе удастся «подниматься до уровня исследуемого им писателя» (Инна Лиснянская. «Литературная газета», 28 декабря 1994), а их текст «обладает сверхпроводимостью поэзии» (Елена Невзглядова. «Новый мир», 1997, № 10).

ББК 84. Р7

ISBN 978-5-7439-0150-0

© А. А. Пурин, 2010
© В. А. Гусаков, худож. оформление, 2010
© Журнал «Звезда», 2010

Я делаю попытку объяснить, как возникает сложность художественного создания из скрещивания мыслей и как прошлое воссоздается и видоизменяется в будущем.

Иннокентий Анненский
(Из письма к А. В. Бородиной от 6 августа 1908 г.)

I

ПОВЕРНУТЫЙ ВСПЯТЬ

Начать разговор о поэзии следует издалека, от истоков, ab ovo — из какого-нибудь Коринфа, куда, к изумлению недругов и друзей, возвращается Арион, брошенный разбойниками с корабля («с Парохода современности» — припоминаете?), но чудесно спасенный дельфином, посланным на подмогу Предводителем муз. От греческого поэта и музыканта VI в. до н. э. не сохранилось ни единой строки — до нас дошло лишь дуновение мифа, периодически округлявшее паруса последующих художников. Об этой движущей и связующей силе искусства и стоит порассуждать.

Знакомый литератор, человек образованный и тонкий, но не пишущий, к счастью, стихов, однажды меня озадачил. «Знаете, — сказал он, — вот в чем надо бы разобраться: отчего нынешние поэты так любят использовать античные реалии, рядиться в туники?» Вопрос был спровоцирован моими скромными опытами, но тут же перешел к общеизвестному — к «Кинфии» Елены Шварц, к эллинистическим реминисценциям Кушнера, к «Каппадокии» и «Письмам римскому другу»...

Не помню в точности, что я тогда ответил. Сослался, вероятно, на Батюшкова, с его циклом «Из греческой антологии». Быть может, на «Александрийские песни» Кузмина или на Вагинова, ведомого Флавием Филостратом. Озадачило же меня иное, отнюдь не проблема эллинистической зараженности современных стихов (вспомним вдобавок «латинский» синтаксис Тютчева, замеченный еще Ю. Н. Тыняновым, или мандельштамовский «Камень» — этот катехизис «всемирного горожанина», где Рим уподоблен самой Природе и «месту человека во вселенной»). Озадачило странное ощущение невозможности

пересказа того, что представляется очевидным; ощущение неспособности растолковать невидящему то свойство искусства, которое кажется тебе его родовым признаком — определяющим, наиглавнейшим.

Пересказ и анализ, повторю, невозможны, но, может стать-ся, небесперспективна попытка поймать это свойство в ассоциативную сеть, построить вокруг него поле более или менее близких метафор.

Вот некто надевает на себя римскую тогу и начинает вещать от лица Цицерона, прощаться со славой Вечного города. На первый взгляд, перед нами — костюмированное представление, преследующее воспитательную цель, назидание. Но это не так. Подлинное искусство всегда — не просто игровое действие, не просто подтверждение системы архаических архетипов. Это всего лишь отдельные аспекты искусства — игровой, назидательный, пародийный... Они-то, мы с вами уже научены, с легкостью фальсифицируются и фабрикуются: сравните, например, мухинский монумент на ВДНХ со статуей афинских тираноубийц, Гармония и Аристогитона.

Дело не просто в кочующих сюжетах и формах, не в джойсовском «Улиссе» и Фрейдовом анализе, не в том, что даже красноармейцы (у Луговского) ставят «Царя Эдипа». Дело в феноменальной способности искусства, особенно поэтического, как бы выносить время за скобки, отменять неизбежность хронологической шкалы, достигать некой внеисторичности и вневременности. Тютчевское стихотворение о римском ораторе парадоксально тем, что не различает минут — все они (и Цицеронова, и авторская, и читательская) равно *роковые*, равно *блаженные*.

Если три точки во всем идентичны, то они суть одно. И, читая стихотворение, я утрачиваю свое временное (и временное) я, отождествляюсь с Тютчевым, с Цицероном, становлюсь как бы никем. «И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет». И вновь как свою воспримет ее слушатель. Почему? Потому, что у поэтической речи нет отправителя и адресата: не почту и не мандельштамовскую «бутылку» напоминает она, а скорее неограниченную во времени и пространстве компьютерную сеть, во владение всем объемом которой входят простым подключением.

Поэзия подобна сверхскоростной связи, мгновенно соединяющей меня, жителя двадцать первого этажа, с доисторическим,

мифологическим подземельем. Можно сравнить этот эффект со сном наяву — проникновением сознания в подсознание, можно — с «концом истории», о котором так модно говорить нынче, но который не моложе самой истории — и вот уже несколько тысячелетий успешно разыгрывается внутри искусства.

Внеисторичность, вынесенность в мистериальное измерение (наш трезвый на вид век предпочитает именовать его «экзистенциальным») — вот, кажется, водяной знак подлинного искусства. Рисунок же на такой неподдельной банкноте, адресованной всем — и никому конкретно, может изображать что угодно: любовь Херея и Каллирои, мещанский быт провинциального городка, тяготы захватнического похода... В искусстве, не утрачивая при этом связи с обстоятельствами окружающей жизни, человек возвращается к своему истоку, к младенчеству цивилизации. Почти наугад взяв в свидетели Александра Кушнера, прочитаем:

Я знаю, почему в Афинах или Риме
Поддержки ищет стих и жалуется им.
Ему нужны века, он далями сквозными
Стремится пробежать и словно стать другим,
Трагичнее еще, таинственной, огромней.
И эхо на него работает в поту.
Он любит делать вид, что все каменоломни
В Коринфе обошел, все дворики в порту...

Обратим внимание на изображенное в этих стихах мгновенное преодоление сквозных далей истории, на каменное — как в лабиринте — ауканье эха, на таинственность и огромность происходящего со стихом превращения. Поэт, скорей всего — неосознанно, прозревает здесь нечто, относящееся к духу до конца не расшифрованных древнегреческих мистерий, отзвуки которых сохранились в самой природе стиха... Дворики двориками, но они — в порту. Сюда некогда приплыл Арион. Здесь ожидает нас гомеровский перечень кораблей. А поплывем мы с вами в Элевсин или на Крит.

«Стих» по-латыни — *versus*, что, в отличие от «прямой» и «прямоидущей» *прозы*, означает «повернутый (вспять)», «возвращающийся (к началу)». *Versus* происходит от *vers*, входящего, к примеру, в такие сегодняшние слова, как «версия», «конвертируемый», «инверсия», «реверс», и указывающего

на какое-либо вращение или превращение. По мнению римлян, *стих* — инвертирован, амбивалентен и потаен; он пребывает в состоянии (пре)вращения.

На ум незамедлительно приходит одно из ранних стихотворений поэта, уже призванного нами в свидетели:

На античной вазе выступает
Человечков дивный хоровод.
Непонятно, кто кому внимает,
Непонятно, кто за кем идет.

Глубока старинная насечка.
Каждый пляшет и чему-то рад.
Среди них найду я человечка
С головой, повернутой назад.

Он высоко ноги поднимает,
Он вперед стремительно летит,
Но как будто что-то вспоминает
И назад, как в прошлое, глядит...

Смысл происходящего на окружности кушнеровской амфоры предельно неясен. Тут наличествует временная неопределенность, взаимоподмена причин и следствий. Замкнутый хоровод танцующих заколдовал время — и оно исчезло: никто не знает, где начинается и где заканчивается замкнутый круг. Это ощущение обратимости времени сконцентрировано в «повернутом» участнике ритуала, персонифицирующем *versus* — стремительно летящий вперед, но одновременно повернутый вспять притяжением прошлого, амбивалентный.

Поэзия, как известно, — «езда в незнаемое». Внимание следует обратить на это «незнаемое» — невидимое, неразличимое. Мы едем вперед, но не видим, что нас ждет впереди. Потому что едем мы задом наперед, глядим вспять. Вслушиваемся в прошлое, стремясь угадать в нем шорох грядущего.

Дабы уяснить, хотя бы отчасти, сущность такого действия, вообразим себе спортсменов-гребцов. Или — еще нагляднее — обратимся к греческой мифологии, припомним Персея, поражающего мечом Медузу Горгону. Повернутый вспять, он созерцает поверхность своего отшлифованного щита. (Близкий смысл извлекается и из мифа об Орфее и Эвридике: на то, что хочешь увидеть и зафиксировать, нельзя смотреть.) Прошлое

и есть такое вот зеркало Персея, в котором поэт способен прозреть грозное, всегда «роковое» будущее. Мнемозина, мать Аонид, недаром почиталась греками как божество памяти.

Говоря о провидении, подчеркну: я отнюдь не сторонник внесения в жизнь какой-либо мистики. Важно, советовал Мандельштам (статья «Утро акмеизма», 1912—1913), не смешивать различные планы бытия и относиться к потустороннему с должною осторожностью. Речь у нас идет исключительно о происходящем внутри «вещи искусства» и неприложимом к явлениям обыденной жизни. Между обыденной человеческой жизнью и «потусторонним» искусством существует мембрана, которая в принципе непроницаема для человека, — и то, каким образом человеку удастся ее всё-таки преодолевать, совершенно необъяснимо.

Когда мы проникаем в поэтическое произведение и переживаем его изнутри, мы не вполне понимаем происходящее с нами. То ощущение ускользающего прозрения, которое на мгновение возникает в нас, мы называем «эстетическим наслаждением». Невозможно остановить этот «прекрасный» миг, сохранить живым и проанализировать это ощущение. Не поддающееся анализу, это превращение в читателя, тем не менее, уже *произошло*. Читатель его претерпел — и сам знает об этом, хотя и не в состоянии такое прозрение-превращение вразумительно описать.

«Этого я не знаю, — начинает Анненский свою статью «Что такое поэзия?» (1903). — Но если бы я и знал... то не сумел бы выразить своего знания или, наконец, даже подобрав и сложив подходящие слова, всё равно никем бы не был понят. Вообще есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять. Разве есть покрой одежды, достойный Милосской богини?»

Будучи постижима лишь чувствами — или даже лишь неким «сверхчувством», суть таинства невыразима в словах. Однако сама мистериальная подоплека поэзии очевидна — не случайно один из самых пронизательных поэтов XX века и переводчик Еврипида вспоминает Афродиту Милосскую. Послушаем — для сравнения, с оглядкой на стихотворческий или читательский опыт, — как современные исследователи реконструируют и интерпретируют античные ритуалы, нашедшие отражение в мифе о Критском лабиринте («хороводе», согласно Гомеру и Гнедичу).

«Поле перед (Кносским. — А. П.) дворцом занимала площадка для танцев с выложенным лабиринтом фигур, которые были обязательны при исполнении эротического весеннего танца. <...> Похоже, что древний танец „журавля“, — а журавли тоже исполняют брачные танцы, — имел фигуры, построенные по типу лабиринта. В некоторых лабиринтах танцоры держали в руках бечеву, которая помогала им сохранять нужную дистанцию и безошибочно исполнять все фигуры. Эта бечева могла навеять историю о клубке ниток».¹

«Таинство... начиналось игрой с быком во дворе царского дворца... <...> Всё оккультное происходило ночью в Лабиринте... Учитывая предание, мы полагаем, что Лабиринт состоял всего из двух спиральных витков и круглой, открытой сверху центральной площадки... <...> Древняя аттическая роспись на вазах изображает круглую середину Лабиринта, где мистов ночью ждал Минотавр. <...> Мисты входили в Лабиринт через узкую низкую дверцу, двигаясь в танце задом наперед и держась за вымазанный кровью канат, который с силой тянул впередиидуший мистагог. <...> В наружном витке мистов ожидали подручные в звериных масках... Танец — прыжки с высоко вскинутыми коленями — продолжался под звериный рев... <...> Требующий всех сил танец задом наперед, со склоненной головой, уже сам по себе мог стимулировать одаренного миста к обнаружению на лбу душевного органа, который сказание о Тесее называет *венком Амфитриты*, а Гомер в „Одиссее“ — *глазом Полифема*. <...> Вслед за мистами мы попадаем во внутренний виток Лабиринта, где... провожатый приуготовляет душу к метаморфозам... Виток заканчивается круглой площадкой Афродиты, которая зовется морем. <...> Сцену (происходившую здесь. — А. П.) описывает Гесиод в „Щите Геракла“: блаженные ведут хоровод в озаренной светом части Гадеса (Элизии), посередине, играя на кифаре, сладостно и печально поет могучий сын Лето — Аполлон».² Далее, согласно этой реконструкции, мистам является Минотавр, который, сняв бычью маску, оказывается, скорее всего, Афродитой.

Между прочим, упоминание «бечевы» Грейвзом и соображение Лауэнштайна о порождении «шестого чувства» ритмической напряженностью представляются мне чрезвычайно

¹ Грейвз Р. Мифы Древней Греции. М., 1992. С. 264

² Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М., 1996. С. 92—100.

важными для понимания природы поэзии: поэтическое прозрение — следствие воздействия метра и ритма, таинственным образом преобразующих речевую материю.

Ритуал в лабиринте изображал экзистенциальные превращения — рождение, смерть, возрождение. (Учтем еще замечание Грейвза: «Сбежать из лабиринта означало родиться вновь».) Многие смысловые компоненты этого ритуала ставят его в ряд повсеместно распространенных обрядов инициации, детально изученных антропологией нашего века. Но в метафорическом строе кносского ритуала нам интересен не внешний, обычный для такого рода обрядов и связанный с образами «пещеры», «второго рождения», слой. Интересен слой специфический, глубокий и тонкий, рисующий образ некоего спиралевидного, обратнотупового возвращения в исходную точку небытия и покоя, в безынтенционное *море*, семантически связанное с пеннорожденною Афродитой. Интересно именно то, что соотносимо, например, с финалом мандельштамовского стихотворения «Silentium» (1910):

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Попутно можно припомнить мелочи — Кушнера, который иногда кажется себе «чудовищем с глазом горящим», строчки Фета: «Как хорош чуть мерцающим утром, / Амфитрита, твой влажный венчик!»

В целом же поддержанная трехтысячелетней акустикой метафора Критского лабиринта кажется невероятным прозрением — прозрением молекулярных первооснов биологической жизни, вплоть до двойной спирали дезоксирибонуклеиновой кислоты. Как и спираль ДНК, спираль лабиринта хранит генетический код — искусства, не отличимого от любви.

Или все эти смысловые оттенки привнесены сегодняшними интерпретаторами? Но как быть тогда с «в красоте рожденным» Платона, куда списать его «мир идей»? Как, наконец, быть с поэзией, со сперматозоидом-versus'ом, стремительно несущим в грядущее генетический код прошлого?

Любовь — взаимная расшифровка двух недешифруемых по отдельности знаковых строчек. То же может быть сказано

о стихах. Если они подлинные, то их Ариаднина нить ведет нас в преодолевшее время средоточие лабиринта, где нас встречают поющий Феб и пугающая, скрывающая свой лик Киприда, но где внезапно происходит удивительное, необъяснимое превращение — разгадка смысла существования, катарсис, прояснение.

Лучший свидетель тому — сама поэзия. А что такое поэзия — легко представить, перечитав стихи Кузмина, написанные в 1916 году. Комментировать в них ничего не нужно.

Листья, цвет и ветка —
 Всё заключено в одной почке.
 Круги за кругами сеткой
 Суживаются до маленькой точки.
 Крутящийся книзу голубь
 Знает, где ему опуститься.
 Когда сердце делается совершенно голым,
 Видно, из-за чего ему стоит биться.
 Любовь большими кругами
 До последнего дна доходит
 И близорукими, как у вышивальщиц, глазами
 В сердце сердца лишь Вас находит.
 Через Вас, для Вас, о Вас
 Дышу я, живу и вижу,
 И каждую неделю, день и час
 Делаюсь всё ближе и ближе.
 Время, как корабельная чайка,
 Безразлично всякую подачку глотает,
 Но мне больней всего, что, когда Вы меня называете «Майкель»,
 Эта секунда через терцию пропадает.
 Разве звуки могут исчезнуть
 Или, как теплая капля, испариться?
 В какой же небесной бездне
 Голос Ваш должен отразиться?
 Может быть, и радуга стоит на небе
 Оттого, что Вы меня во сне видали!
 Может быть, в простом ежедневном хлебе
 Я узнаю, что Вы меня целовали.
 Когда душа становится полноводной,
 Она вся трепещет, чуть ее тронь.
 И жизнь мне кажется светлой и свободной,
 Когда я чувствую в своей ладони Вашу ладонь.

СМЫСЛ И ЗАУМЬ

Поэзия, сказано, есть Бог... Наличие или отсутствие поэзии в том или ином тексте недоказуемо, как и существование Божие. Можно лишь указать: вот здесь она есть, здесь ее нет. Оппонент, правда, тут же возьмет перо и оспорит, вернее — укажет по-своему: и тут есть, и тут, и тут, а вон там нет. Значит, нужно усаживаться поудобней, раскрывать книгу, входить в подробности и детали. Точней — понуждать читателя к совместному чтению, вчитыванию, сопониманию. Это, разумеется, не доказательство, а лишь единственно возможные и единственно достижимые подступы к недоказуемому. Возможно ли такое со-чтение? Думаю, да. Ибо кроме врожденного дара существует ведь и воспитываемый вкус. Более того, что толку от врожденного дара, если мы не начитаны, не осознаем поэтической многозначности, а подчас и первого словарного значения литературного слова? Вот давайте и почитаем, подумаем, ощупаем мыслью и чувством стихотворную ткань, поищем художественный смысл. Возьмем, например, два «тематически» близких стихотворения разных поэтов — и сравним их. Ну, ради забавы, — о насекомых... Вот хлебниковский «Кузнечик»:

Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

Стихотворение знаменитое и, по-моему, одно из лучших в наследии будетлянина. Что о нем можно сказать? Оно кажется наполовину написанным — до союза «и» в четвертой строке, с крепким началом и слабым концом. Оно растет из придуманного «крылышкуя», и, пока энергии этой выдумки и напряжения этой неожиданности хватает, оно держится, а затем — скукоживается, гаснет, впадает в невнятицу и банальность, в дурной тон, падает. Оно тратит энергию, а не набирает ее. Уже то, что неологизм «крылышкуня» услужливо стоит у входа, навязан читателю, дан априори, а не рожден развертыванием звукоряда, уже это — сигнальный звоночек предстоящего спада, значок ущербности.

Стихотворение не взлетает, как наполненный теплым воздухом монгольфьер, а прыгает с колокольни, куда оно до опыта помещено внеположным неологизмом. Максимальная высота, которой пользуется стихотворение, задана сразу — и по существу при помощи внеэстетической манипуляции, при помощи фокуса, вводящего нас в заблуждение. Никто не видел того, как натужно и потно неологизм затаскивали на колокольню, но все видят, как его оттуда толкнули — и он «полетел». Здесь нет свойственного искусству развоплощения, вознесения, преодоления силы тяжести, а есть как раз косное следование ей — свободное (сколь неудачен термин! Именно — «несвободное») падение. Здесь нет превращения, энергетической метаморфозы. Работа стихотворения, вспомним школьную физику, равна нулю, несмотря на очевидность затраченных сочинителем лингвистических сил.

И всё же две начальные строчки вполне хороши, а третья — просто великолепна: и яркий зрительно-звуковой образ («кузов пуза»), и подготовленная, выпестованная текстом рифма («уложил»). До слова «вер» петля всё же входит в петлю, звено — в звено. Но вот «вер» — уже колечко, лежащее совершенно отдельно от предыдущего смысла. Здесь происходит разрыв, распад связи. Практически ненаходимое в словарях слово, которое употребляет здесь Хлебников, подсовывая нам свой обиходный омоним и пренебрегая нашим ожиданием рифмы, воспринимается как чисто звуковой довесок к строке, как заполнение ритмической пустоты бессмысленным зеркальным отражением «трав», как полупалиндром. Мы увидим ниже, что можно постфактум построить фабульную конструкцию,

и не одну, для осмысления этих «вер». Но в момент чтения здесь неизбежна семантическая лакуна, необратимо злокачественно разрушающая смысловое поле стихотворения. Здесь мы спотыкаемся на бегу. Здесь от нашего велосипеда отваливается колесо. Здесь мы сбиваемся при исполнении музыкальной пьесы. И это непоправимо. Что бы мы дальше ни делали, мы уже не станем ни призерами, ни лауреатами. Если провод оборван, то лампочка не горит, как бы мы ни убеждали себя в том, что электроны всё равно-де присутствуют внутри медной проволоки. Тока нет.

Цепь уже восстановить невозможно. Даже — рифмующимся и, вероятно, недурным «зинзивером». Вымышлено ли это слово Хлебниковым или выискано им в каком-нибудь раритетнейшем, стремящемся к семантическому нулю словаре? Почти неважно. В сущности, «зинзивер» здесь — несомненный неологизм, ибо вероятность найти его в словаре вряд ли выше вероятности не обнаружить там любого, вот сейчас выдуманного вами или мной несуществующего созвучия. Не окажется ли «зинзивер» попросту опечаткой, столь приветствовавшейся Хлебниковым? «Свободу от данного мира, — писал он, — дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества, и поэтому может быть приветствуема, как желанная помощь художнику».¹

Существенно то, что в этого «зинзивера», как бы он ни был фонетически заманчив, мы точно уже не поверим. Не поверим, потому что нас сбили, отвлекли, заставили рыться в справочниках, заниматься побочным — рассудочным — делом. Нас спровоцировали включить аналитическое мышление, точнее — тот его уровень, который противопоказан при эстетическом восприятии. Теперь мы на каждое слово будем смотреть с подозрением, с разъедающим скепсисом. Мы сбились с ритма. Ведь поэзия — жестковременное искусство. Она сродни ходьбе. А для ходьбы чрезвычайно значимы, с одной стороны, повышенная рефлекторность и пониженная рассудочность (здесь не рефлексия, а рефлекс: идущий не должен думать о том, как действуют его ноги, иначе он неизбежно оступится), а с другой стороны, структура поверхности, по которой идут (мучительно топтать по шпалам, на каждом шагу вычисляя, как далеко следует

¹ Хлебников В. Собрание произведений. Т. 5. Л., 1933. С. 233.

занести ногу). Читатель стихов — не шахматист, раздумывающий, куда имеет смысл поставить фигуру. Дело не в том, хуже это или лучше; дело в том, что это другой — *эстетический* — уровень мышления. А вот читатель Хлебникова уподобляется шахматисту или человеку, движущемуся между рельсами. Тут происходит не рефлекторное обнаружение твердой смысловой почвы, а утомительная, едва ли не мышечная работа рассудка, — более того, неблагоприятный труд рассудочного торможения бессознательных импульсов.

Означает ли сказанное, что стихи — гладкая прогулочная поверхность? Нет, разумеется. Стихи — дискретная, прерывистая смысловая линия, семантическая морзянка. «Без плана, вспылками идущее сцепление» — по выражению Анненского. Но эта дискретность и непреднамеренность должны быть гармонизированы, приобщены к человеческому языку. Ибо стихи — как-никак сообщение, предполагающее адресата. Читатель стихов — белка, бегущая в колесе стихотворения и раскручивающая это колесо. Стихотворение приходит в движение лишь в том случае, если семантические перекладкины расположены на оптимальном мыслительном расстоянии. Иначе после ряда неудачных попыток привести текст во вращение белка просто покинет нелюбопытный объект.

Можно ли, стоя одной ногой на хлебниковском «пинь, пинь, пинь!», другой дотянуться до соседнего «тарарахнул»? Между ними ведь даже не Гибралтарский пролив, а Атлантический океан. Несомненная хлебниковская гениальность тут налицо: трудно найти другое звукоподражание, которое было бы в той же степени немислимо «тарарахнуть». Не уверен лишь в том, что природа этой гениальности — поэтическая. Скорее всего — лингвистическая, филологическая. Недаром же Хлебникова так любят филологи и лингвисты. Он — творец грандиозной словарной утопии, мечты о вселенском, а еще лучше сказать — «вавилонском» словаре, который бы содержал в себе всё, но в котором, как и в борхесовской «вавилонской библиотеке», нельзя было бы отыскать ничего. Парадокс хлебниковской утопии состоит в нивелировании и исчезновении «самовитого слова», неумолимо стремящегося к нулю на фоне дурной бесконечности создаваемого поэтом «вавилонского» лексикона.

Отсюда и та ущербность, та окись безвкусицы, которую нельзя не заметить в заключительных строчках «Кузнечика», растущих из какого-то лубочно-рыночного «лебедя дивного»,

из самоварного золота умирающих лебедей К. Д. Бальмонта, из прыщаво-озабоченного остроумия гимназистов («Отдайся, Ольга! Озолочу»). Внутри хлебниковской утопии все слова и все иероглифы равноценны, а всё написанное заслуживает одинакового внимания. На что похож такой подход к начертанным знакам? В случае чтения — на филологию (отнюдь не являющуюся действенным «словолюбием»). В случае писания — на графоманию. Хлебников — нечто вроде идеального, «философского» графомана, предельное приближение к платоновскому эйдосу «графоман». Сочетание его самоценных, как вышедшие из обращения купюры, слов не создает устойчивых смыслов.

И всё же, возможна ли дешифровка хлебниковского стихотворения в целом, прояснение его фабулы? А почему бы нет! Скажем, такая: кузнечик — политеист («много вер») и прагматик («много трав» — «в кузов пуза») — напуган птичкой, выглядящей с его шестка ужасающим «зинзивером», чье «пинь, пинь, пинь!» слышится ему как страшное «тарараханье»; он обожествляет грозную птичку, обретая Бога Единого; он обращается к Нему с молитвой: «О, лебедиво! О, озари!» Здесь «лебедиво» — атрибут «зинзивера», аналогичный «Господи» в обращении «Господи Боже».

Такой домысел (или какой-либо иной: «*Зинзивер* — народное назв. большой синицы, к-рую также наз. кузнечиком. Однако в нач. стих. речь идет о кузнечике-насекоме, хищнике, питающемся и „травами“ и „верами“, т. е. представителями различных видов фауны...»¹; но, так как комментируемое тут слово не отражено даже в словаре Владимира Даля, это толкование остается столь же гипотетическим, как и наше; «*Sinn Sie weg?*» — хочется спросить читателя на будетлянско-немецком: верите ль, дескать?) — такой домысел способен, кажется, придать стихотворению некоторую смысловую цельность — правда, чрезвычайно неустойчивую. Созданная рассудком, она тут же становится его жертвой. Здание художественной идеи произведения, как и хрупкую пустоту готического сооружения, несут контрфорсы и аркбутаны поэтики, а не наоборот. Мнимая цельность «Кузнечика» достигается не путем эстетического катарсиса, не путем самопроизвольного семантического раскрытия текста, а употреблением вспомогательного аналитического

¹ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 661.

инструмента — своего рода логического эректора. Эстетическое наслаждение отягощено здесь противоестественностью побочных ощущений, ложным чувством читательского бессилия, присутствием инородного тела. Цветок не сам раскрылся перед нашим изумленным взором — это мы его расковыряли пальцем... Подозреваю даже, что ценители поэзии Хлебникова суть люди, испытывающие не тягу к эстетическому переживанию, а склонность к интеллектуальной игре, к логическому удовольствию — вроде разгадывания ребусов и крестословиц. (Вот пример такой хлебниковской шарады, живо напоминающей сочинения старика Синицкого из «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова: «Трижды Вэ, трижды Эм! / Именем равный отцу!» Разгадка: «Владимир Владимирович Маяковский». Заметим, что Хлебников оказался не в состоянии даже правильно сосчитать, сколько «вэ» в этом имени.) Это люди не эмоционально окрашенного, а, рискнем сказать, фригидно-игрового мышления, никогда не переживающие художественного катарсиса, эстетического оргазма.

А вот стихотворение Мандельштама:

О, бабочка, о, мусульманка,
В разрезанном саване вся, —
Жизняночка и умираючка,
Такая большая — сия!

С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О, флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья — боюсь!

Как доказать, что те три междометия «о», которые работают в этом стихотворении, вовсе не похожи на волоокую тавтологию «о, озари»? Это можно только услышать. И всё же заметим: хлебниковские междометия — эмоционально индифферентны; они могут произноситься либо ударно, либо безударно — в зависимости от нашего читательского, то есть внешнего, произвола. В чем тут причина? В том, что «Кузнечик», строго говоря, не стихи, в нем нет выраженного стихотворного ритма. Напротив, мандельштамовский амфибрахий (даже если он увлажнен пиррихием — пропуском ударения) читается однозначно, императивно: «О, ба́бочка, о́, мусульма́нка...» Внутренний

императив стихотворного размера обрекает первое междометие на безударность, а второе — на стояние под ударением. По существу, это разные поэтические слова: значение «о» не равно значению «ó». Стихотворный размер как бы сам по себе преобразует смысл слова, увеличивает его энергетическое содержание, порождает *новое* слово. Ритм выступает в стихах в роли химической энергии, превращающей смесь отдельных элементов-слов в соединение, обладающее свойствами, отличными от свойств исходных компонентов, и характеризующееся общим звуковым полем (звукорядом) и общим эмоционально-смысловым контекстом.

В энергии ритма прежде всего и состоит секрет поэзии. Стихотворение больше, нежели сумма стоящих в нем слов; стихотворную мысль нельзя пересказать прозой; слово в стихе обладает «колеблющимся признаком значения»¹; в итоге формальных операций с «материальными» словами тут образуется некая неформальная, «нематериальная» прибавка — то, что принято понимать как ниспосланное свыше, боговдохновенное, продиктованное Аонидой.

Природа всех этих явлений — ритмическая. Поэзия есть прежде всего дар потворствования ритму, дар контрапункта — гармонической согласованности в ритмическом, звуковом и мыслительном развертывании текста во времени. Поведение стихотворца следовало бы сравнить с поведением водного лыжника — во-первых, работающего на грани двух сред, а во-вторых, обязанного в каждый момент времени сохранять баланс приложенных к его телу сил: ветровой нагрузки, силы трения, силы натяжения троса... Ритм, то есть функция стихотворного размера, и есть как раз такая движущая сила стихотворения («сила натяжения троса»), которая только кажется наперед заданной, неизменной и внеположной. На самом деле она — зримое выражение суммы сил, функция равновесного состояния, переменная: трос ритма то провисает, то вновь натягивается.

Блистательный пример — стихи Бродского. Например, «Муха» (мы помним, что занимаемся поэтической энтомологией!):

Пока ты пела, осень наступила.
Лучина печку растопила.
Пока ты пела и летала,
похолодало.

¹ Т у н я н о в Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924. С. 56.

Теперь ты медленно ползешь по глади
замызанной плиты, не глядя
туда, откуда ты взялась в апреле.
Теперь ты еле

передвигаешься. И ничего не стоит
убить тебя. Но, как историк,
смерть для которого скучней, чем мука,
я медлю, муха...

Стихотворная интонация, как раз и порождающая неотделимую от стихов эмоциональность, — это фигура ритма, вписанная в прямоугольник «школьного» версификационного размера. Формально следовало бы написать:

Пока ты пела, осень наступила.
Лучина печку [жарко] растопила.
Пока ты [глупо] пела и летала,
[на улице совсем] похолодало.

С точки зрения Бродского, то, что мы приписали в скобках, — ритмический чертополох, «слова-паразиты», досужие жесты, неуместные на лыжне: лыжнику недосуг почесать пятку или поковырять в носу. Бродский техничен в самом высоком смысле: за счет элементарного вычленения он создает в «Мухе» сильное интонационно-смысловое движение, напор. Так, сжимая тюбик, мы выдавливаем из него зубную пасту.

Правда, при таком внимательном разглядывании нельзя не заметить и некоторого механицизма, некоторой свойственной Бродскому «чрезмерной искусности», некоторого слишком очевидного сальерианского лоска. Бродский чересчур динамичен. Он быстро и расчетливо проходит музейной анфиладой, бросая многозначительные взгляды направо и налево. Для него гораздо важнее само движение ритмическо-интонационного я, его осанка, его динамичный имидж, чем окружающие экспонаты и архитектурные полости. Отсюда — отчетливо романтический оттенок его анфиладных, бесконечно длинных стихотворений. В определенном смысле Бродский пренебрегает богатством мира, берет малую часть предложенного.

Сказанное, вероятно, покажется парадоксом, но взгляните, пожалуйста, на паркет музейного зала. Его состояние неодинаково в разных точках: есть участки сильно истертые, слабо

истертые и участки девственной нетронутости. Когда мы всерьез осматриваем экспонаты, то невольно подчиняемся некой средневывитанной траектории движения, хотя при этом нами, разумеется, движут импульсы и соображения, никак не относящиеся к состоянию паркета. Так вот, стихотворная траектория Бродского существенно отличается от маршрута обычного посетителя жизни. Так рядовой посетитель не ходит. Это и именуется «романтизмом». Бродский движется по эрмитажному залу жизни так, словно идет по струне, натянутой под куполом цирка. Он — в чисто поэтическом смысле — чересчур жонглер и эксцентрик (что нисколько не отменяет его гениальности). Он — противоположная Хлебникову крайность в мире стихотворной фауны.

Хлебников же абсолютно деструктивен; его движение по музейной комнате как бы лишено специфической целесообразности искусства, абсурдно с точки зрения эстетики. Градусник, прибор для измерения влажности, чулки на смотрительнице зала, урна для мусора, гвоздь, на котором висит картина, — всё это оказывается на том же уровне восприятия, что и собственно живопись экспонируемых в зале холстов. По существу, это утрата искусства как такового. Поэтому Хлебников волен ходить (а чаще — стоять) по своему личному, бессистемному и не относящемуся к искусству произволу. Новизна Хлебникова — это стояние в нефункциональном и нецелесообразном месте выставочного зала; там, где до него никому не пришлось в голову постоять. Ну, скажем, за шторой или вплотную к пустой стене. Это, так сказать, «новизна вообще», а не специфическая новизна искусства.

Понятно, что для Хлебникова и сам архитектурный объем, сами стены искусства — не более чем досадные и бессмысленные препятствия. Он пытается их проломить. Поскольку ему безразлично искусство само по себе, ему тем более неинтересны его ограничения, берега его смыслового русла. Хлебников оказывается на территории зауми не оттого, что идет туда осмысленно и целенаправленно, а оттого, что для него и смысл и заумь — одно. Как едино для Хлебникова искусство и неискусство. Это не расширение территории смысла и территории искусства, а отказ видеть реально существующие границы. В этом есть, конечно, нечто жалко умильное и детски наивное. Так ребенок говорит «дай, дай, дай!», показывая на луну. Хлебников создает иллюзию новизны. Как и Бродский

(но в значительно большей степени), Хлебников работает скорее в эстетическом цирке, чем в эстетической опере. Он — иллюзионист, разгуливающий по арене (а то — между зрительскими рядами) и вынимающий из рукава предварительно спрятанного туда «зинзивера»... Если мы, конечно, не будем столь бессердечны, чтобы счесть его клоуном и паяцем.

Но вернемся, как говорится, к нашим бабочкам и кузнечикам. Мы показали противоположные пограничные крайности эстетического: жонглера-эксцентрика, чья ловкость вызывает у нас зависть, восхищение, головокружение и ощущение холода под сердцем, и клоуна-иллюзиониста, чьи манипуляции порождают в нас чувство недоверия, подозрительности, примитивного любопытства, даже скуки, даже презрения, даже низменный смех и низменное чувство собственного превосходства. Что касается Мандельштама, то он ближе к «золотой середине». И поэтому он — вне цирка. Его поэтика — эстетическая опера. Или, если угодно, стихотворный балет. Такая поэзия не только дает совершенно иной спектр эмоций, но, что важнее, сама дышит эмоциональной средой (как балет — музыкой), извлекает поэтическую ценность прежде всего эмоциональным, внутренним способом.

В отличие от статичного (в лучшем случае — падающего) хлебниковского «Кузнечика», в мандельштамовском стихотворении идет постоянный эмоционально-интонационный подъем. Мы отметили, что уже в первой строке безударное междометие сменяется ударным. Подчиненные динамичному стихотворному ритму и напряженному звукоряду, эти «о» как бы закольцовывают контекст, сцепляют «бабочку» с «мусульманкой», образуя ту неразрезаемую, живую метафору, которую современные теоретики литературы предлагают зачем-то именовать *метаболой*.¹ Вот где, оказывается, эта подлинная, развитая «метабола» — не у нынешних «метаметафористов» (сколько ни говори «халва-халва», слаще во рту не станет), а у Анненского и Мандельштама. Еще Вячеслав Иванов писал о подозрительном для него символизме Анненского, где свойственное декларативному символизму двоемирие «низкого» и «высокого» перерождается в сложную взаимосвязанность психологического (от слова «душа») и механического (псевдоживого).

¹ Э п ш т е й н М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков. М., 1988. С. 167.

Здесь нам придется сделать еще одно отступление и вспомнить стихотворение Анненского «Стальная цикада»:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска.
Звякнет и запахнет
С дверью часовщика...

Сердца стального трепет
Со стрекотаньем крыл
Сцепит и вновь расцепит
Тот, кто ей дверь открыл... <...>

Здесь мы с тобой лишь чудо,
Жить нам с тобою теперь
Только минуту — покуда
Не распахнулась дверь...

Уже Ортега-и-Гассет (да, в сущности, и Платон) понимал метафору не как простое уподобление одной вещи другой, даже не как взаимное отражение двух вещей, а как возникновение новой, третьей вещи, принадлежащей художественной реальности. Тройная метафора Анненского «цикада-часы-сердце», вернее обыденно-«будничное» основание этой метафоры, порождает новую вещь — эмоционально-эстетическое осмысление хрупкого, двусмысленного и необязательного чуда жизни. Здесь изображение жизни как безжизненного, бездушного механизма парадоксальным образом ведет к ее одушевлению (психологизации) и осмыслению (наделению смыслом), к отысканию экзистенциальной ценности. Поэтому у Мандельштама и цитата (то есть фрагмент культуры) — *не выписка, а цикада*: ей свойственна неумолкаемость. Это вовсе не та коллекция проколотых насекомых, которую собирает концептуализм.

Дело, конечно, не в «метаболе», не в приеме, а в волшебстве. Если чуть изменить, чуть сдвинуть, написать — «Вот бабочка, как мусульманка...», то «метабола» как бы останется, а волшебство потускнеет. Исчезнет эмоциональный подъем, лирический человеческий голос. Каждое мандельштамовское слово — в отличие, например, от хлебниковского — преисполнено эмоционального смысла, сияет им, обменивается смысловой и эмоциональной энергией с соседними словами, со всем текстом. Все слова взаимно подпитывают друг друга, становятся

крупнее и многозначнее, нежели живя в простом словарном разброде. Это не коснеющие слова-лягушки «заумного» анатома-аналитика, а *живые* слова.

Выше мы обратили внимание читателя на «полупалиндром» в хлебниковском «Кузнечике»; нечто подобное можно найти и в мандельштамовском стихотворении: «*в саване вся*». Разница в том, что поэзия Мандельштама — приключения слов, тогда как стихи Хлебникова — эксперименты над ними.

Приключения слов и образуют лирический сюжет мандельштамовского стихотворения. Бабочка неожиданно оказывается мусульманкой, заворачивающейся в покрывало, прячущей лицо. Причем отгадка — почему ж мусульманка? — мелькнет у читателя раньше, чем он получит разъяснение в шестой строке («ушла с головою в бурнус»). «Метаболическую» пару *бурнус / саван* прорастает другая «метаболическая» пара — *жизняночка / умирашка*. Мерцающая, разводя и складывая крылья, бабочка олицетворяет собой переживание жизни и смерти, неустойчивое экзистенциальное равновесие. «Разрезанный саван» — это, конечно, напоминание о евангельском Лазаре. Бабочка — нечто умирающее и воскресающее, встающее из праха. Мандельштам настаивает на этом — он еще раз повторяет слово «саван» в предпоследней строке. Но здесь саван изображен уже победно, мажорно — развернут ветром. Текст стихотворения развивается нарастанием эмоциональности.

Пребывая в третьей строке, мы изумляемся подготовленности и осмысленности мандельштамовских неологизмов — «жизняночка» и «умиранка». Они рождены самим звуковым полем и смысловым контекстом, неподдельны; ласкательный суффикс стоит там, где нужно, и его нет там, где он неуместен.

В четвертой строчке мы застаем бабочку в ее «жизняночном» состоянии и поражаемся ее роскоши, красоте, великолепию: такая большая! «Сия!» — означает, что нам недостает слов от восхищения, что у нас перехватывает дыхание. Нам нужен торжественный архаизм, что-нибудь вроде олейниковского «ваше превосходительство, мой!». «Сия!» — как бы такое вот брошенное на первом слоге, оборванное окончательным восторгом «ваше сиятельство!». Восторженное «сия!», между прочим, спасает и неточную рифму, и неожиданные у мусульманки «усы», грозящие развернуть текст в сторону Бенедиктова, капитана Лебядкина и Игоря Северянина.

Эта строчка — «С большими усами кусава» — кажется мне пришедшей прямиком из детского языка; сравним ее, например, с моделированием детского языка в романе Андрея Белого «Москва под ударом» — с японцем *Сюсюкой Картавой*... Соседство архаизма «сия!» и детского неологизма вполне закономерно: такая лексика стремится выразить невыразимые, сверхвысокие уровни эмоционального; она несет в себе энергию эмоциональной гиперболы. «Усы» — вообще очень значимая деталь в детском гиперболистическом сознании: ребенок, пририсовывающий усы бритому фотовождю, — явление обиходное.

Важно, что эта «детскость» возникает в стихотворении непреднамеренно. Она — не сознательное копирование детских повадок, а эмоциональный разрыв мыслительной дисциплины взрослого. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить мандельштамовскую «кусаву» с преднамеренным обезьянничаньем постмодернистов, изготавливающих, скажем, вполне придуманные, наперед виданные портреты усатого Сталина в наряде и интерьере Леонардовой Моны Лизы, в которых цитата как раз перестает быть цикадой, становится ядовитой цикутой — глумливой выпиской и бесплодной карикатурой (не Сталин подвергается осмеянию, а именно Леонардо). Ирония постмодернизма (наверное, следовало бы снабдить этот термин кавычками) — эмоциональное чистописание, а не живой эмоциональный почерк. Остроумие постмодернизма рассчитано не на отдельного сложного человека, а на некое упрощенное массовое сознание, общее мнение. Тут, по существу, нет человека, нет эмоции, а значит, нет и искусства в строгом понимании этого слова. Один дизайн. Дизайн же невозможно уравнивать с искусством — так же, как нельзя уравнивать прическу и макияж с человеком вообще.

В отличие от модернистско-постмодернистской литературы, которой принадлежит и «Кузнечик» Хлебникова, стихотворение Мандельштама — наглядный пример лирической эмоциональной динамики. Ближе к финалу «детская» интонация сменяется взрослой («развернутый саван»), а затем это смысловое колебание синтезируется амбивалентным — детско-взрослым, лукаво-серьезным, актерско-подлинным, трагическим (если вспомнить евангельскую коннотацию) — восклицанием «боюсь!». И это, конечно, чисто человеческое искусство, чисто человеческая эмоциональность, чисто человеческое зрение,

а не некое «метареалистическое» «зрение муравья», вымышленное нашими доморощенными постмодернистами. (Почему бы не сказать нескольких слов и о нем, коли мы увлеклись исследованием насекомых?)

«Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказано — „и горний ангелов полет“, и все они входят в существо Реальности», — пишет М. Эпштейн¹, считая заслугой литературного авангарда 1980-х годов как раз разработку таких строчно-метафизических «реальностей». Речь тут идет не о человеческом представлении о неживом, животном или божественном, а об эстетическом переживании, будто бы сообщаемом читателю текстами, будто бы отражающими «мышление» муравья, «ощущение» электрона и «самосознание» ангела. Но можно ли словами — то есть специфическими орудиями человеческого мышления — говорить о том, чего ни читатель, ни сам автор никогда не видели и чего они оба не в состоянии сколь-нибудь правдоподобно себе представить?

Искусство, в отличие от мистики, не априорная метафизика, а лишь мнимое развоплощение косного материала. Стихи — *лишь* словесный текст, а вовсе не благие помыслы его автора. Архитектура — *лишь* то, что воплощено в материале; а то, что только нарисовано на бумаге, именуется «архитектурной фантазией» и на самом деле не имеет ничего общего с искусством. Все эти «лишь» очень существенны для понимания сути искусства. Любая вещь искусства — *всего лишь* кусок мертвой материи. Художник не развоплощает, а воплощает; акт созидания — процесс, проходящий в «физической» плоскости; тут нет места ни для какой метафизики. Еще существеннее то, что собственно феномен искусства — то есть развоплощение воплощенного — возникает *только* в восприятии этого куска материи зрителем, слушателем, читателем. Это не означает, что художник стоит вне искусства; просто он — *первый* зритель, слушатель или читатель. Он — первый, кто воспринимает воплощенное (точнее, каждую стадию, каждый шаг, каждую операцию процесса воплощения), первый, кто воплощенное развоплощает, извлекая тем самым — именно и *лишь* в «психологической» плоскости — феномен искусства. «И увидел Бог всё, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1:31).

¹ Там же. С. 160.

Искусство не может выйти из плоскости физическо-психической земноводности по той простой причине, что сам феномен искусства есть возгонка физического в психическое, другими словами — одухотворение телесно-душевного человека. Тем самым искусство обладает вполне божественной функцией в отношении человека. Но вне человека ему нечего делать, вне человека его не существует. Оно не может поэтому зайти в метафизическую «реальность», если таковая действительно есть, не перестав быть искусством. Метафизическую «реальность» по определению нельзя воплотить, а невоплощенное нельзя развоплотить, вознести.

Корректней, впрочем, сказать так: да, «невидимая» метафизическая «реальность», разумеется, может быть предметом искусства; но такого искусства, которое не пользуется никакими «видимыми», физическо-психическими, материальными средствами, — то есть *невидимого* искусства. Для рождения же эстетически значимого слова необходимо его бытование на психологическом уровне, реальное (психофизическое) существование поименованного предмета в человеческом восприятии. В крайнем случае — серьезное общечеловеческое подозрение. Эстетическое переживание возникает только в человеческом диапазоне; скажем, на пересечении читательского представления о «горнем ангелов полете» с преображенным художественным текстом представлением о таком «полете» автора — то есть внутри психологически обусловленного. Все остальные авторские домыслы о «невидимом» пройдут сквозь эстетический уровень читательского сознания, как вода сквозь фильтрованную ткань; в границах эстетического останутся лишь твердые частицы реальности, открытой человеку; эти частицы либо эстетически прореагируют с читательским сознанием, либо нет. Что же касается «невидимой» воды, то читательское сознание — *чисто логически* — примет ее к сведению как непроверенную информацию. Непроверенное не содержит ни эмоциональной, ни эстетической потенции.

Искусство и жизнь существуют в зыбкой и узкой зоне согретого воздуха. Их, разумеется, очень интересует окружающий ледяной вакуум. Они могут о нем думать, но не могут его потрогать пальцем; они могут воображать свои ощущения от соприкосновения с ним, но не могут раздвинуть экзистенциальной реальности за его «метафизический» счет. Если поэт-

астронавт привезет нам баночку вакуума, то всё равно ни он сам, ни читатель до этой пустоты не сумеют дотронуться. Наша реальность ее не терпит.

Сказанное имеет непосредственное отношение к теме нашего разговора, к проблеме смысла и зауми. Рассмотренная эстетика — прямая наследница «заумной» эстетики первого авангардизма. Она исповедует эстетическую всеядность и эстетическое безразличие именно потому, что обслуживает запросы дурной множественности постмодернизма. Сам же постмодернизм есть метастазная фаза авангардизма, при которой злокачественные новообразования перестали быть локализованными — малозависимые друг от друга ассоциации уродливых клеток расселились по всему телу искусства.

Мрачный прогноз? Вовсе не призываю в него поверить. Надеюсь, он ложен. Важно только заметить: не всё «старое» старо (иногда «старое» — синоним «здорового» и «живого»), не всё «новое» — во благо (иногда «новообразование» грозит не только «старому», но и самому существованию целого и живого).

«Зрение муравья» — новообразование, злокачественное для организма искусства. Уже хлебниковские «кузов пуза» и «зинзивер» суть попытки реализации в литературе такого «зрения», несущие с собой утрату человеческой интонации, эмоциональный некроз, неинтерес к экзистенциальным ценностям. Если Мандельштам рисует не столько насекомое, наряженное игрушечной «мусульманкой», сколько психологическое состояние говорящего человеческого я, то в стихотворении Хлебникова вообще нет никакого я, никакого голоса. Оно — механистично, линейно, лишено двойного (экзистенциального) дна. Оно — не более чем рациональная мыслительная фигура; не более чем физическая конструкция, изъятая из эмоциональной среды; прыжок с колокольни примитивно-логического «остроумия». Искусством же движет не острота языка, не острота ума, даже не острота зрения, а экзистенция лирического я — то есть сложнейшая органическая система (по существу — жизнь), где и язык, и ум, и чувство, и зрение, и слух — всё сосуществует неразрывно, усиливая друг друга и, увы, ослабляя. Это «пенье средь многих помех». Предмет и одновременно инструмент искусства — сложная жизнь, а не извлеченная из нее рациональным путем голая, простая и очевидная умозрительность.

Вопрос о смысле и зауми — это вопрос о природе и границах искусства, вопрос о его необходимой божественной составляющей. Мы начали с того, что сказали: существование поэзии недоказуемо. Беда эстетики — особенно когда она занимается словесностью — та же, что и беда теологии, тшащейся словом ощупать Слово. И тут и там слово оказывается и объектом и инструментом исследования.

И всё же попробуем рассказать — на что, по нашему мнению, похоже искусство. Оно — не интеллектуальная игра, не мыслительный фокус. Логическо-игровое мышление ему противопоказано. С другой стороны, как мы заметили, божественная составляющая искусства, сам его феномен — возникающее впечатление «надиктованности» и боговдохновенности — наличествует лишь при соблюдении определенных условностей, обязательных ограничений и неочевидных правил. Искусство, несомненно, несет в себе структурность, системность.

Оно не игра, а *язык*, который при всей его новизне и современности помнит свою многотысячелетнюю историю; в котором «старое», если оно живое, не старей «нового», а «новое» зачастую оказывается синонимом «минутного» и «мимолетного». Искусству, как и языку, внутренне, недеklarированно присущи условности и ограничения. Но язык отличается от игры тем, что он первичен и самодостаточен: его правила извлекаются из него самого, «сделаны» из его материала, не привнесены извне. Мы можем не знать писанных правил языка, но понимать многое из того, что нам говорится. Для этого всего лишь нужно быть носителем языка.

Носителем искусства как языка выступает весь человеческий род. Эта всемирная общность вовсе не означает косности; искусство, как и язык, — одновременно и инертно и динамично. Правда, привить искусству или языку подлинную новизну — дело нешуточное. Куда легче придумать «новый» «язык», свой «язык», групповой «язык», «язык» будущего; заговорить о многоязычии постмодернизма, об очередной Вавилонской башне.

Разнообразная «заумь» и есть конгломерат таких попыток достичь новизны в искусстве (точнее, создать впечатление ее присутствия) игровыми, то есть негодными, средствами. Изобретенный «язык» — разумеется, не язык, а игра. «Заумники» — это кружок эсперантистов, члены которого обещают человечеству земное блаженство, если оно откажется от живого и примет мертворожденное, выморочное, внеэмоциональное.

Мне очень жаль людей — если такие, конечно, есть, — которые думают и чувствуют на эсперанто.

На практике заумный авангардизм, разумеется, не говорит на чистом волапюке, а пытается скрестить живой язык с мертворожденным. Плодотворно ли такое скрещивание? Думаю, нет. В отличие от латинизмов, галлицизмов и германизмов «эсперантизмы», «волапюкизмы» и «крученыхизмы» отторгаются живой тканью. В искусство нельзя вживить неживое. Заумное «слово», как и заумное «искусство» в целом, навсегда останется обывательским участком легочной ткани; в лучшем случае — рассосется.

С точки зрения искусства как языка пользование правилами игровых «языков» есть простое небрежение внутренними условностями искусства. В простом небрежении условностями нет ничего хорошего. Более того, оно постыдно. В словесности оно именуется графоманией. Последнюю очень часто путают с гениальностью потому, что они имеют одну и ту же природу. Только графомания — не «диктовка музыки», а ее коварная месь. Материя искусства мстит графоману за незнание ее свойств и условностей. По определению Набокова, «искусство есть норма». Графоман — ненормален, тогда как гений (и вообще сколь-нибудь значимый художник) — сверхнормален. Зрителю важно увидеть не только величину отклонения от уровня нулевой ремесленной «беллетристики», но и знак этого отклонения. Причина же отклонения всегда одна и та же — свойство художественной среды, у которой иной, чем у среды жизни, коэффициент преломления.

Карандаш, погруженный в стакан с водой, кажется сломанным, но его никто не ломал. Графоман запикивает в версификационный размер самую добропорядочную и человеколюбивую прямую житейскую истину — и она превращается в нечто чудовищное, богопротивное, гадкое и омерзительно-смехотворное... Гений сцепляет будничные слова, что-то о «полумертвых мухах» и «пролитой известке», — и это музыка сфер, Бог и слеза на реснице...

«В поэзии есть новизна, как и в пространстве», — говорит в одном месте Набоков. Скажем так: в искусстве есть особая кривизна, стихи всегда искажают первоначальное намерение автора. Прямое, когда его помещают в искусство, искривляется; кривое, может быть, распрямляется. Туда нельзя засунуть косное и негнущееся, не повредив самой ткани художественного:

углы вылезут наружу, станут торчать в неискусстве, как ослиные уши. Внеположное, каким бы оно ни было высоким и верным, не может войти в искусство, не претерпев превращений. Если художественная голограмма внешней идеи равна самой этой идее, пребывающей в неискусстве (политике, философии, религии, этике), то идея «художественно» оглушает. Поэтому столь водевильно идеологизированное искусство.

Художник, увы, должен отразить себя в поэтическом кривом зеркале. Это одна из по-настоящему страшных особенностей искусства. От такого зеркала ничего не скрыть. Оно превращает обиходную маску добряка-весельчака в кошмарную рожу морального чудовища. Оно укрупняет подлинную (внутри тайную, стыдливо скрываемую) человечность. Оно обладает разрешающей способностью, позволяющей фиксировать тончайшие переходы эмоций. Искусство — лакмусовая бумажка для определения кислотности различных мыслительных и жизненных сред.

Есть, правда, еще один вариант: можно вообще не подходить к этому зеркалу, а, оставаясь в неискусстве, просто исказить лицо; можно выйти к публике с априори кривым лицом, утверждая, что налицо художественная кривизна. Причины тому могут быть разные — болезнь, ненависть к миру, дикая страсть, человеколюбие, профетизм, материальный расчет... Важна не причина, важно то, что в любом случае априорная кривизна стоит вне искусства. Ибо при соприкосновении с кривизной подлинного искусства, при отражении в подлинном кривом зеркале бытовая кособокость и кособрюхость оказываются плоскими — и тут-то проявляется их скрываемый движитель.

Такова и «заумь». В практическом смысле этот вариант даже выигрышнее — и значительно легче — варианта столь же неискусственной «нулевой» беллетристики. Современники, а лучше сказать — читательские и зрительские толпы, отдают первородство тем, кто — как, к примеру, Давид Бурлюк — выходит к ним с измазанной нечистотами физиономией, в канареечной кофте, в мохнатых перчатках; от кого несет патриархальной овчарней. Современники слепы, им надо потрогать и понюхать. А чечевичная похлебка достается незамеченным гениям — Тютчеву, Фету, Анненскому, Мандельштаму... Все они кажутся читательской толпе отставшими от жизни посредственными традиционалистами. Гений, с точки зрения толпы, — массовик-затейник.

Если вы хотите разобраться в искусстве, не ходите на поэтическую тусовку. Идите в сад. Незнакомец подсядет на облюбованную вами скамейку и предложит сыграть в шахматы. Вы согласитесь. Но если с третьего хода вы заметите, что ваш партнер передвигает фигуры совершенно произвольно и по диагонали берет вашим конем вашего же ферзя, то, ручаясь, вы не сочтете это ни гениальностью, ни талантливостью, ни даже оригинальностью. Вам просто станет тоскливо, скучно и нехорошо... В конце концов, искусство качественно отличается от игры только «количественной» сложностью: там — миллиарды клеток и миллионы фигур. Но разговаривают там столь же интимно, тет-а-тет. А главное, без жульничества.

Искусство — это «прямизна речей, / Запутанных, как честные зигзаги / У конькобежца в пламень голубой», — считает Мандельштам.

Но кое-где мы можем прочесть, что и Мандельштам — поэт «заумного слова». Ценители зауми пытаются оправдать ее существование высказываниями, выуженными из карманов подлинного искусства. Например, мандельштамовским — «Значенье — суета, и слово — только шум» (из стихотворения «Мы напряженного молчанья не выносим...»); каково, однако, не отличить автора от изображенного им угарно-романтического персонажа, конкретно — стихотворца Владимира Пяста, которого автор к тому же именует «безумным» и «кошмарным человеком», читающего по-английски «Улялюм» не менее «безумного» Эдгара По!) — или его же «блаженным, бессмысленным словом». Извлеченное из контекста, словосочетание и правда напоминает задыхающуюся рыбешку, выпучившую глаза и округлившую рот, немой мунковский «Крик»... Не станем ссылаться на то, что поэт называл себя «смысловиком» и призывал художников «разумом энциклопедистов» сдерживать «иррациональный корень» надвигающейся тоталитарной эпохи. Просто вернемся в контекст:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В *первый раз* произнесем.

В черном бархате *советской ночи*,
В бархате всемирной пустоты,
Всё поют блаженных жен родные очи,
Всё цветут бессмертные цветы. <...>

Мне не надо пропуска ночного,
 Часовых я не боюсь:
 За блаженное, бессмысленное слово
 Я в *ночи советской* помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
 И девическое «ах» —
 И бессмертных роз огромный ворох
 У Киприды на руках. <...>

Обратим внимание: произнесение «блаженного, бессмысленного слова» отнесено в неопределенное будущее — быть может, даже за границы земной судьбы, а пока поэт только «молится» за него (что не лишено христианских коннотаций); речь здесь идет о черноте «советской ночи», которой это «слово» и противоположено; «блаженно и бессмысленно» всякое слово в стихах — например, «ах», «процитированное» автором тотчас же за рассматриваемым нами высказыванием — едва ли не в качестве примера. Поэтическое слово «бессмысленно» и «блаженно» лишь потому, что наряду со словарно-смысловым значением наделено эмоциональной ценностью, наполнено согретым человеческим теплом воздухом, несущим его вверх. Можно сказать, что любое слово стихотворения, сохраняя семантическое богатство, одновременно уподобляется эмоциональному междометию: «Киприда» — здесь такое же восклицание, как и «ах». Не случайно в этом стихотворении нет ни одного восклицательного знака; они подразумеваются после каждого слова.

Да, стремление искусства состоит в том, чтобы развоплотить материал, дематериализовать слово, довести его до «златого безмыслия», как сказал Баратынский, до семантического и эмоционального «блаженства», вознести его к небесам, воссоединить с Отчим и первоначальным Словом. Река неумолимо течет к морю, где ее ждет исчезновение и безынтенциональность. Следует только понимать, что вера в Абсолют, надежда на вечную жизнь, тоска по бессмертию — это *поиски смысла*, то есть нечто очень далекое, если не прямо противоположное полему мистицизму, полагающему себя *уже впадшим* в окончательное Ничто, в нирвану, в «блаженную» заумь. Последнее — не блаженство, а блажь.

КРАТКИЙ КУРС ЛИРИЧЕСКОЙ ЭНТОМОЛОГИИ

Согласно античной традиции, поэт — пчела. Он переваривает нектар натуры, засахаривает и консервирует мир. Он, разумеется, консерватор. В виде стихотворного меда аромат жизни хранится достаточно долго.

Пчела — насекомое, хоть и роевое, но индивидуально-крылатое, отдельно летающее. Она, если угодно, рядовой Эрот, но не гладкотелый пеший эфеб. Таков и поэт. Он «и крылатый», но не «икры, латы», как срифмовал Ф. К. Годунов-Чердынцев. Это муравей движется по проторенной, мускусной, потно-спартанской тропке — пчелой же руководят неочевидные побуждения. У пчелы несравнимо больше метафорических степеней свободы.

Если вы, скажем, Платон, назовите поэтов «подражателями подражателей», ибо каждая их генерация жужжит по существу так же, как все прежние и последующие. Если вы средневековый софист или ценитель соборности, взгляните на соты, на сам коллективно-готический, анонимный мед. Если вы картезианец и гуманист, оцените ганзейский, венецианский, тициановский мех, усеянную амстердамскими ювелирами парчу, драгоценно-тяжелые золотые украшения — всю латунно-винную и каштаново-карюю чересполосицу шмеля иль пчелы, похожих еще и на радужную оболочку — окаём антрацитового зрачка. Пчела еще — глаз, зрение, оттого и поэт.

Пятясь, пчела выбирается вон из цветка,
Ошеломленная, прочь из горячих объятий.
О, до чего ж эта жизнь хороша и сладка,
Шелка нежней, бархатистого склона покатай!

Это Кушнер, который недаром переписывается с Улиссом...

Кифаред-лирник Орфей-Фамирид — пчела еще и потому, что пчела — метафора семантической амбивалентности, слепок корпускулярно-волновой неопределенности колеблющегося (по Тынянову) признака значения поэтического слова, его смысловой и эмоциональной бисексуальности — мнимой бесполости. Или, как говорит Мандельштам, «блаженной бессмысленности», в которой на самом деле всё осмысленно и обжито. Пчела — среднее метафизическое из рационального вертолета и спиритуального серафима. «Шестикрылого» лишь в силу того, что нам не дано увидеть эти крылья в покое, сосчитать спицы вращающегося велосипедного колеса.

У Осипа Мандельштама греческая пчела дичает, усыхает в осу. Дело тут не только в «Осе» и «Оське». Дело скорее в непрекрасном Иосифе, в золотых глазах азийского божества, в их колючем, узком, игольном зрачке — кошачьем и ростовщичьем. Поэтический мед начинает горчить, становится диким медом Сирийской пустыни. Еще немного — и мандельштамовская оса станет соцреалистическим слепнем (слепающим, слепым), словно реализуя завещанную Некрасовским свободомыслием-слепоглазием и подмеченную в четвертой главе «Дара» метаморфозу — тройное угрюмое равенство шмеля, овода и осы.

Наряду с пустынным медом у Мандельштама появляющиеся и сопутствующие акриды — всяческая архаическая саранча, летящая из «отдаленных монументальных культур» надвигающегося исторического материка, из грядущей Ассирии:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.

И военной грозой потемнел
Нижний слой помраченных небес,
Шестируких летающих тел
Слюдяной перепончатый лес.

Стрекозы, оказывается, ужасают своей телесностью. Они шестирукие, а не шестикрылые. Они схожи с божествами несредиземной, глубинной Азии, где угрожающе-геометрические крылья даны четверолапым когтистым хищникам.

Мандельштамовские и хлебниковские стрекозы и прямокрылые (цикады, кузнечики, саранча) суть предчувствие тоталитарного исторического междуречья, с его шумеро-вавилонской символикой и преклонением перед научно-технической мощью: тушинскими лазурными аэроиероглифами и прыгучестью автоматического оружия. Тут — в поэтике позднего Мандельштама — модерн отвердевает в конструктивизм, пластика становится плоскостным проектированием. Он-то еще пишет, что цитата не выписка, а цикада, но завтра скажут, что цикада — цитатник, что стрекоза — самолет, что «Нам разум дал стальные руки-крылья, / А вместо сердца — пламенный мотор». И, как ни странно, этот шедевр сталинского классицизма генетически связан не только с мандельштамовским акмеизмом и хлебниковским футуризмом, но и с сецессионом Иннокентия Анненского. Цитата у Мандельштама потому и цикада (а часы — кузнечик), что она отворяется анненской дверью часовщика:

Жадным крылом цикады
Нетерпеливо бьют...

Или в другом стихотворении:

Так хорошо побыть без слов,
Когда до капли оцет допит...
Цикада жадная часов,
Зачем твой бег меня торопит?

«Метабола» Анненского — *цикада-сердце-часы* — механистична, но это еще бионика югендштиля, а не разводной ключ ампирного конструктивизма, не «Стальной соловей» Асеева...

Но тут мы сбились на птиц.

Для целей же нашего Краткого курса важно, что осы, стрекозы и прямокрылые — синонимы усыхания, насильственного структурирования, навязанной иерархичности, формальной функциональности. Они — нечто угрожающее душе, но и влекущее ум своей якобы осмысленной целесообразностью. В них заключен соблазн самоуничтожения — во времени или в социуме.

Бабочка (у Мандельштама, позже — у Кушнера и у Бродского) — прежде всего «жизняночка и умирайка», экзистенциальное перемежение, двойчатка страха и счастья. «Бабочка

поэтова сердца», у Маяковского, на первый взгляд, имеет в виду то же трепетное мерцание и жалобное биение. Потом, однако, становится ясно, что кубофутуриста занимает скорее бант, деталь туалета, галстук.

У Пастернака бабочка (буря?) почему-то не вылетает, оставаясь «куколкой тутовой». На удивление ничего нового не говорит о бабочке Набоков, списывая тут с зоофилического богословия Павла Флоренского, пересказанного Василием Розановым. (А о. Павел списывает с «Асклепия» Гермеса Трисмегиста.) Бабочка у маяковского тезки присутствует преимущественно в качестве личного вензеля, аристократической бельевой метки.

Для бабочки климат нашего столетия не слишком благоприятен.

Разного рода жуки — предмет Заболоцкого и обэриутов. Им казалось, что еще возможны такие отдельно ходящие жуки с фонарями. Заболоцкий даже построил на трех жуках циолковско-федоровскую утопию. Но утопия была грустной, ибо «жука клевала птица». Самого же поэта посадили в клетку, развернув его тем самым в сторону некрасивых (*некрасовских?*) девочек и невозможного в поэзии лебедя — «животного, полного грез». Неизвестно, что стало бы с прочими обэриутами, проживи они дольше, — от Баркова до Ломоносова не так далеко. Говорят, Заболоцкий лицом бухгалтер. Нет, он вылитый Ломоносов.

Впрочем, мы опять отклоняемся, теперь — в сторону хомо сапиенса.

В недавние годы был проявлен некоторый интерес к муравьям.

Общеизвестно, что муравей — солдат и раб. Он — ползущий знак, фрагмент орнамента, деталь иероглифа. Скажем, три муравья — это число 888, а один — знак бесконечности, песочные часы, матрешка, гантель... Тут масса занятного для юнната, каковым и следует счесть, например, Андрея Вознесенского — известного любителя чего-нибудь с чем-нибудь спарить или с+ить.

Муравей — как поэтическое явление — скучноват.

Каждый из нас интуитивно чувствует, что все насекомые — в смысле нашего отношения к ним — делятся на два совершенно неравных класса. До одних мы способны дотронуться пальцем,

до других — отвратительно. Важен именно импульс отвращения, а не боязни. Боязно прикоснуться к пчеле или осе, отвратительно — к мухе, клопу и к вовсе уж безобидному таракану. Дело даже не в прагматических соображениях гигиены. Жук-навозник менее неприятен, чем вполне изысканно и чисто-плотно питающийся прусак.

Омерзительны именно насекомые, живущие рядом с нами — бытовые, кухонные, домашние, делящие с нами пищу и сон, — паук, муха, блоха, клоп, вошь, таракан... Еще Христос цитировал пророка Михея: «Враги человеку — домашние его».

Промежуточное положение занимает комар — кровососущая сильфида, стерильный беспидный шприц, вооруженный болезненным хоботком и горящим во лбу «маленьким фонариком». У Анненского он символ пронзительно-чуткой бессонницы: «Едва пчелиное гуденье замолчало, / Уж ноющий комар приблизился, звеня». Комар — тонкое экзистенциальное колебание, пребывание сознания на пленке, отделяющей ощущение бессмысленности существования от жажды поиска примет божественного происхождения мира. Невыносимый ночной комар в спальне — подлинный «растлитель духа», в тючевском смысле: слыша его, человек «отчаянно тоскует». Комар — синоним Тоски.

Заметим, что часть «наших домашних» — при всей их гнусности — способна к полету, парению, зависанию или прыжку, то есть к некоторой поэтической возгонке.

Во-первых, паук — творец радужной паутины. Если в метафизической конуре Свидригайлова и в тюремном номере Цинцинната он — банальная инкарнация сатаны, то, скажем, в дневнике Гумберта Гумберта старый жемчужный паук в пижаме изображен как метафора напряженной влюбленности, перерастающая в метафору художественного творчества. «Я нынче в паутине световой», — откликается Манделыштам. Увы, все стихи, по определению, сатанинские. Впрочем, в равной мере — боговдохновенные. Фифти-фифти. Гармония (золотая середина) и есть такое вот не слишком глубокомысленное насвистывание.

Что с того, что паук — кровосос? Страсть и поэзия — тоже не вегетарьянцы.

Мухи у Анненского (Апухтина) — неотвязные, назойливые мысли, знак неблагополучия человека в мире, нота разлада:

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке —
Слепы, жадны и глухи.

Муха — та же нота, что и комар, но взятая значительно ниже. У Олейникова она оборачивается утраченной любовью. Вообще, за исключением моторно-оптимистической Цокотухи Чуковского, муха в стихах — персонификация грусти, дряхлости и упадка. В новой поэзии она замещает крыловскую стрекозу, пропевшую красное лето, выступает в ее амплуа. Стрекоза-то нынче — в аэропорту.

Муха — стареющая попрыгунья. Поэтому в ней есть нечто чеховское, надломленно-интеллигентское. Ей бы пенсне и билет до Италии. Муха полна высокой философской иронии.

Ее подлинное место — в Венеции, рядом с гнильцой, голубями, дохлой (но по-венецейски благообразной) крысой, — рядом с холерной бациллой, хитровой игрой хромосом и мальчиком Тадзио. Она ведь дрозofiла, сверх всего прочего. Ее портрет в полный рост очень уместен среди адриатических анфилад Бродского, которому вообще нравится зевание Вельзевула. Здесь есть всё, что определяет ее семантическую атмосферу, — старость, сырость, ущерб, умирающее либидо, малеровский шезлонг, баратынская «Осень», менделевский горошек, мокрый снег, абразивная пыль междурамы, микробы и смерть.

Блоха известна всем по Замятину и Лескову. Она — персонаж сказа, дитя прозы. Она — тож попрыгунья, но какая-то наукообразная, сметливо-кунсткамерная, нестареющая и скабрёзная. В поэзию она почти не заскакивает, если не считать патриотических оперных выкриков «Блоха? Ха-ха!» да «мадам Петрову» из олейниковской баллады. Баллада, кстати сказать, — блошиный и механический жанр.

Осталось описать вовсе уж гнусную тройку — вошь, клопа, таракана. Вошь — насекомое экзотическое, батальное, относящееся к героическим временам войн и революций. Ее роль в литературе чисто служебная, недостойная нашего с вами повышенного внимания.

А вот клоп и прусак — подлинные герои XX века, грандиозные образы изящной словесности. Ими пользуется литература, которая норовит смертельно уязвить мир, оскорбить его как можно больнее. Назвать пьесу «Клоп» — значит, по существу, с наслаждением плюнуть в лицо мирозданию. Точно такое же мирохульство движет Лебядкиным-Достоевским и Николаем Олейниковым.

Собираательный образ этих «врагов человека», его «домашних» дан Кафкой. Рассказ о превращении Грегора Замзы равновелик евангельским притчам. Он выворачивает сюжет одной из них наизнанку и многое в нем проясняет. Стоит ли изумляться высказываниям Назаретянина о Его Матери и Его братьях? Ведь отношение братьев и Матери к Богочеловеку не может быть сопряжено с меньшим экзистенциальным ужасом, чем отношение родителей и сестры к человекоклопу.

С другой стороны, окончательное и веселое развенчание бытового божка, земного страшилища произведено Чуковским в «Тараканище». И, думаю, более соблазняться клопами и тараканами литературе не стоит.

ЗЛАТОЕ БЕЗМЫСЛИЕ, или МОРСКОЕ КЛАДБИЩЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

За военные фетовские завои императорских астр; за, наоборот — острые, розы соборов, отражающиеся в зеркальных стеклах роллс-ройса; за сосновую музыку своей дорогой Савойи; за Ламартина со стрекозой; за провансаль парижских картин. Кажется, я сейчас разочарую аудиторию. Вряд ли во рту у меня спрятан доклад. Скорей — сообщение. И то — заковыченное, и то — как бы кончеевское, врученное через третьи руки, — то, от которого, помните, сохранились лишь две строки:

Виноград созрел, изваянья в аллеях синели.
Небеса опирались на снежные плечи отчизны...

Какой «отчизны»? — следует здесь язвительно полюбопытствовать, — что-то не припоминаем мы таких русских картин, не наши это пейзажи; разве что ливадийскую отворили дворцовую оранжерею... А сколь непатриотично звучит грамматический эпиграф к занявшему нас сочинению *écrivain*'а (плоточная латынь) с сомнительной птичьей псевдофамилией: «Воробей — птица. Россия — наше отечество. Смерть неизбежна». Так и вижу ледяной полированный лабрадор под швейцарскими «кипарисными тисами»... Идеальное место для успенья стилиста!

Вы скажете: зачем же подмешивать альпийские сливки в наше сегодняшнее шампанское? Но не всё ли равно? Всё — свое за сосновой доской Савойи. Стокгольм сливается с Осло — в стихах, написанных на смерть Ольги Ваксель. Могила ее — в скандинавском снегу. А Скандинавия этого сорта не знает границ, как и синонимичное ей искусство. В кипарисовом ларце Ниццы такой снег и такой лед лишь психоаналитически

замещены мрамором. Изваянья синеют. Где — в нордическом или в романском море — дрейфует (не дрейфь, Дрейфус!) сахарный островок Бёклина? Без разницы. Нет здесь мыслительной дисциплины... Одно спасение — заподозрить зреющий набоковский виноград в принадлежности к красным — и, вооружась трехцветной астрой кокарды, вернуться к исходной точке.

Между прочим, цвета наших дружно трепещущих флагов отчетливо человечны — в сущности, это цвета анатомического атласа, схемы кровообращения. Круговорот крови связан не только с революционным террором, Бородино или «Марсельезой», но и с поэзией, которая, на первый взгляд, всё время таскала нам французский озон, возвращая Франции русскую углекислоту. Одни Мережковские и диссиденты как туда надышали, не говоря уже о Достоевском или Толстом! А потекло всё еще с Кантемира, служившего русским послом в Париже и писавшего в автоэпиграмме:

Что дал Гораций, занял у француза.
О, коль собою бедна моя муза!
Да верна; ума хоть пределы узки,
Что взял по-галльски — заплатил по-русски.

Смешно сказать, но даже «метаболист» Надсон, спаривший жертвенник с арфой, пыланье — с рыданьем, и удивительно схожий лицом с одним нынешним русско-американским придумщиком направлений и терминов, — и он, бедный, удосужился пожить в Ницце накануне своей безвременной смерти, оставив нам забавные строчки, сочетающие обычные для него стилистическую глухоту и экологическое морализаторство с неосознанным, но едва ли не сологубовским, мелким садизмом:

Жалко стройных кипарисов —
Как они зазеленели!
Для чего, дитя, к их веткам
Привязала ты качели?
Не ломай душистых веток,
Отнеси качель к обрыву,
На акацию густую
И на пыльную оливу.
Там и море будет видно:
Чуть доска твоя качнется,
А оно тебе сквозь зелень
В блеске солнца засмеется,

С белым парусом в тумане,
 С белой чайкой, в даль летящей,
 С белой пеною, каймою
 Вдоль по берегу лежащей.

Какого символиста мы с вами недосчитались!

Какой некрополь наши соотечественники выстроили на кромке Лазурного берега! Кто только не заглядывал в этот окуляр подзорной трубы Европы начиная (неудачное слово!) с Василия Тредиаковского: «Начну на флейте стихи печальны, / Зря на Россию чрез страны дальны». Вижу, вижу, дескать, тебя из своего далека, когда, вольно и плавно... Львиная доля Гоголя тут!

Или:

Красное место! драгой берег Сенский!
 Тебя не лучше поля Элисейски...
 Чрез тебя лимфы текут все прохладны,
 Нимфы гуляя поют песни складны.

Если смертельное манит «неизъяснимыми наслажденьями», таящими залог бессмертья, то как же может не влечь к себе страна, так кличущая главную магистраль своей столицы; страна, западающая, точнее — южнеющая, в клиническую вангоговскую арлекинаду карликовых виноградников в марлевых разгородках, наконец — в предельную вечнозеленую блажь южных пляжей, чтоб там — «незримо слить в безмыслии златом, / Сон неги сладостной с последним, вечным сном», иными словами — окончательно воплотиться, достичь полноты любовного обладания, как сказал бы Сартр? «Каскады, розы, / Мелезы, тополи...» Что ближе Парижа для языка нашего? Почему Ницца нам снится? Или она, наша поэзия, так возмещает нереализованную пушкинскую мечту о посещении Франции?

О, этот Юг, о, эта Ницца!..
 О, как их блеск меня тревожит!
 Жизнь, как подстреленная птица,
 Подняться хочет — и не может...
 Нет ни полета, ни размаху —
 Висят поломанные крылья,
 И вся она, прижавшись к праху,
 Дрожит от боли и бессилья...

Но ведь это и есть состояние экзистенциального воплощения, которое в другом тютчевском стихотворении («Итальянская villa») столь по-сартровски разрушается движением развоплощенной, инструментальной жизни:

Что это, друг? Иль злая жизнь не даром,
Та жизнь, — увы! — что в нас тогда текла,
Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,
Через порог заветный перешла?

Обратите внимание, сколь он настойчив в недобром эпитете и сколь знаменательно здесь обращение к возлюбленной — «друг», усечение назревающего Другого... Но, как правило, тут, во Франции, всё склонно овеществляться — эти «лимфы» и «нимфы»; эта аннабеллалаида в прибрежном гроте — увы, тоже внезапно разрушаемая посторонним движением; этот «прелестный впалый живот, где мои на юг направлявшиеся губы мимоходом остановились»; эти остановленные воплощающим вниманием «руки марсельских матросов», поднимающие опасный в устах Евгения Абрамовича (салют кожно-нарывному литературоведению!) христианско-масонский «якорь — надежды символ», кажущийся нам символом совершенно иной надежды... Или вот — не менее подозрительный мандельштамовско-вёльфлиновский Собор Богоматери, спасающийся от смертоносного воплощения и покоя лишь игрою мышц — на манер порочного культуриста.

Смерть не обязательно гнездится в Венеции и Триесте. Она — отплытие из Марселя в Неаполь, валерильковское дуновение Дуино, бесследное исчезновение «трепещущего острия» времени и пространства; она — Средиземное море существования, прозрачный синоним любви... «В котором часу — на Марсель?» Бог весть...

Пушай они в Париже,
Берлине или где, —
Любимее и ближе
Быть на земле нельзя, —

подпекает проигрывателю беззаботно-смелый Кузмин. А грузный драгун Фет трусит:

Под небом Франции, среди столицы света,
 Где так изменчива народная волна,
 Не знаю отчего грустна душа поэта
 И тайной скорбию мечта его полна...

И дальше: «Не дай моим устам вкусить из горькой чаши / Изгнания мрачного по капле жгучий яд!» Странные вроде бы страхи для середины прошлого — достаточно мягкотелого — века. Но мы-то догадываемся, чего на самом деле самоубийственно страшится поэт: его пугает соблазн «умереть в Париже», зреющая и вплотную подступающая возможность последнего воплощения, от которой он бегал всю жизнь — и тогда, когда не женился в молодости по любви; и тогда, когда, умирая, пытался инструментально — посредством ножа — нарушить нарастающее овеществление своего тела. Не следует относить к политической плоскости и стихи — тогда еще не спущенного с поводка — нашего старшего современника:

Париж увижу я, смогу увидеть Рим —
 И к невским берегам вернуться дорогим.

Фантастична, конечно, только вторая часть этой — отнесенной Кушнером в метемпсихозное будущее — мечты. Немыслимо как раз возвращение. Смерти и любви предаются, как правило, не зная пути назад, не ведая выхода из обступившего состояния...

Если вы еще помните, мы отправились в этот поход из набоковского Монтрё. Швейцария — периферия той одушевленной плоти, к которой испытывает самоубийственное влечение русская поэзия. В сущности это манящее нас Другое представляет собой соединение Франции и Италии: Италия, которая «солгала» фетовскому сердцу, олицетворяет прежде всего плоть Другого, тогда как Франция — его душу, его сознание. Италия — тепла и пластична; Франция — вольна и незакомплексована. Их слияние — полнейшая психофизическая противоположность я нашей поэзии, лучший любовный объект для нее, лучшее вейнингеровское дополнение. А уж средиземноморское побережье Франции — попросту говоря — лоно, полное финальной гармонии и амбивалентного экзистенциального соблазна, — некое последнее сосредоточение, внутри которого неммыслимо уже никакое развитие; прижизненное златое безмыслие.

Удивительней всего то, что такое насквозь субъективное русское лирическое ощущение находит некоторое подтверждение во французской поэзии. Вот Поль Валери (перевод Б. Лившица) описывает приморское кладбище, этот тихий кров,

где голубь плещет
Крылом, средь сосен и гробниц трепещет!
Юг праведный огни слагать готов
В извечно возникающее море!

И дальше:

Как, тая, плод, когда его вкушают,
Исчезновенье в сладость превращает
Во рту, где он теряет прежний вид,
Вдыхаю пар моей плиты могильной,
И небеса поют душе бессильной
О берегах, где вновь прибой шумит.

И еще:

Лишь сердца моего, лишь для себя, в себе лишь —
Близ сердца, близ стихов, что не разделишь
Меж пустотой и чистым смыслом дня, —
Я эхо внутреннего жду величья
В цистерне звонкой, полной безразличья,
Чей полый звук всегда страшит меня!

И, наконец:

Зенон! Жестокий! О Зенон Элейский!
Пронзил ли ты меня стрелой злодейской,
Звонящей, но лишенной мощных крыл?
Рожденный звуком, я влачусь во прахе!
Ах, Солнце... Черной тенью черепахи
Ахилл недвижный над душой застыл.

Понятно, что в случае французского поэта влечение как бы направлено на себя, герметизировано. Тем большее, однако, достигается сосредоточение, поясняющее, так сказать, «свойства страсти». *Солнце* здесь — *Феб*, а *черепаха* — разъясню — лира, которая, разумеется, неизбежно оказывается в итоге действенной любого моторного смельчака: якобы мертвое, то есть —

воплощенное, здесь — внутри отзывчивой, иронической и бесцельной цистерны вечной поэзии — предстает куда более подлинным, чем банальное живое, с его посрамленной инструментальностью. Сама Натура — лишь длинная и разреженная тень искусства, покоящегося, как стрела в апории Зенона.

Полная неподвижность искусства заставляет уточнить и нашу рабочую анатомическую метафору: здесь не кровоток, но бие-ние лимфы; не линейная фабула похищения, но объемный сюжет обладания:

В лесах, где Жувици гордится над рекою
И Сейна по цветам льет сребренный кристалл.

Дело вовсе не обстоит так, будто Батюшков везет полонянку-элегию из освобожденного от узурпатора Бонапарта Парижа, а Эвариста Парни ведет за уздечку, как жеребца. Не перетягивание каната, не сердечный насос, а скорее — весы, приливо-отливное равновесие:

«Шуми, — он пел, — волнами, Рона,
И жатвы орошай,
Но плеском волн — родного Дона
Мне шум напоминай!»

Никакого течения, никакого развития — лишь подозрительный шум *волны Мирона*, *комунестическая* печаль задающегося вопросом «куда теперь идти?» солдата, совместное сумасшествие Батюшкова и Исаковского, пляшущая алмея Анненского и Рембо, «тот не мышь, кто не любил тебя» пытающегося защититься Ходасевича et cetera — чушь собачья, дивная дичь, преследуемая югендштилевыми завитками серовских борзых, курчавым огнем бессмертия, златым безмыслием Юга.

Никакого развития. А если и есть развитие в литературе, то только такое, как рисуется в одной строчке Анненского: «Развившись, волос поредел» — развитие, ведущее художника или стиль к усыханию, к *неслыханному* старческому *простатиту*, к верлибрической лысине. Художник и стиль стареют и умирают, но это никак не касается искусства, способного вновь стилистически свернуться в златом безмыслии эмбриона. Вечная старость «конца истории» и «постмодернизма» — пустая мечта сегодняшней танатофобной атлантической цивилизации.

Собственно говоря, это желание развить живую спираль в неживую прямую — старо. «Маллармэ хочет только, — писал еще Вячеслав Иванов, — чтобы наша мысль, описав круги, спустилась как раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали». Выводя чернилами «Маллармэ», Иванов имеет в виду, конечно, Иннокентия Анненского, о котором спустя десятилетие Мандельштам скажет: «Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитав свои поколения на изучении русского языка, подобно тому как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов...»

В гиперборейской гиперболе Мандельштама (пернатость которой спровоцирована, конечно, не только ивановскими спиралями, но и пушкинским — *тяжелым* и *страшным* орлом), думаю, содержится вполне рациональное стилистическое зерно — точная констатация утраты Европой центростремительной, сосредоточенной, самодостаточной конвенциональной поэзии. Европейцы, как бы послушавшись русского символиста-соборника, раскрутили душу на манер спортивного метательного снаряда — и отпустили... Отпустили — в разреженные просторы верлибра, в инструментальную тень обыденной жизни.

А вот у нас кое-что еще сохранилось...

О, глядишь, трогаешь, гладишь — и не можешь нарадоваться: какая же это крепкая, живая, сосредоточенная и великолепная штука — русская силлабо-тоническая поэзия!.. А ситуация такова: стареющее, верлибрически расширившееся и ослабевшее, но продолжающее манить в себя средиземноморское лоно, некогда породившее русский организованный стих, — и этот стих, сосредоточенно и вождельно стремящийся вернуться в собственное вневременное безмыслие, свернуться в своей сладостной добытийной могиле. Античный сюжет для венского эскулапа. У слова «кладбище» есть властный, влекущий синоним.

II

НАБОКОВ И ЕВТЕРПА

1

Писать о Набокове? Читать написанное о Набокове? Не лучше ли читать его книги? Меня смущает вертлявое легкомыслие ручной Терпсихоры, с каким она уже обежала две строчки и летит дальше, словно не подозревая о наших сомнениях. Стоит ли поднимать занавес? Что мы сообщим нового понимающему читателю? Как докричимся до того, кто не слышит? Книги Набокова выпущены из подполья... Но что за дичь слетает с пера: это ардисовские-то изыски — подполье? Правильнее сказать: впущены в наш совковый подвал... Вот-вот его самого обмоют, обрядят и сделают классиком к столетнему юбилею, как Ахматову, уже совершенно уподобившуюся Екатерининскому монументу напротив Елисеевского магазина: внизу, по окружности колокола, замерли соратники и придворные.

«Кажется, Розанов говорит где-то», — процитируем мы вкрадчивую критикессу из «Дара», — о временном фокусе той или иной человеческой жизни. Досадно, что Ахматова предстанет перед нами в порфире великодержавной старухи; если ей установят памятник, не сомневаюсь, он будет удешевленным вариантом чижовской скульптуры. Фокус Набокова — мальчик с велосипедом?

Но постойте, что же мы станем писать? Эссе? Essay пишут в Оксфорде. Мало того что слово, соседствующее в латинской транскрипции с Элизием и Улиссом, отдает в русской — брюсовской самоварной (или, вернее, передвижнической — из Крамского и Ге), невесть откуда выкопанной новозаветной латынью, да еще с отзвуком ее церковнославянского перевода, — русский эссе как жанр скатывается к памфлету, если не

к пасквилю и доносу; и ты уже чувствуешь, читатель, как у пишущего чешутся волчьи резцы.

Или, может быть, предисловие, послесловие? О, когда б нам его заказали неведомые, могущественные, мудрые антрепренеры, выпускающие на сцену мертвых и иностранных писателей (живым советским не то чтобы более доверяют, но как бы не удостаивают эскорта) не иначе как в сопровождении то ли конвойного, то ли проводника, — разница, по существу, небольшая — в любом из этих амплуа есть нечто собачье; и чем крупнее и интереснее автор, тем больше ситуация напоминает крыловскую олеографию, где маленькая петитная Моська залиvisto лает на безответное удивительное животное. Мучительно-неразрешимой загадкой было для меня всегда — чем же, чем же они руководствуются, решая, куда забежать со своим петитом — до или после; благодаря вечнозеленому де-душке-баснописцу, знаю теперь: глупости! Всё им едино — что хвост, что хобот...

Но нет, как я не прав! Это забота о тебе, дорогой друг. Несколько старомодная, несколько викторианская, как те глашатаи, которые должны были идти в Лондоне впереди автомобилей, движущихся с черепашьей медлительностью. Правда, у набоковского авто иная скорость, и у нас нет повода завидовать авторам предисловий.

Мы начали не то что издалека, а вообще сбоку. Мы должны выстрелить в кажущуюся пустоту, дабы попасть в движущийся объект. Смешно полагать, как, наверное, полагаешь в эту минуту ты, любезный попутчик, что, избежав отклонений, двинувшись напрямик, мы успешнее достигнем намеченной цели. Прямолинейное мышление, если и вообще представимо, то уж точно не оптимально. Каждое предложение — целый улей живых слов и возможностей, сам воздух «дрожит от сравнений». Любая пчела готова лететь в любом направлении, и хочется проследить за всеми. Оказалось, что живущие в статистическом, вероятностном мире передвигаются не по шоссе, даже не по извилистой тропке, а по болоту, прыгают с кочки на кочку, выискивая более или менее твердую почву. Человек девятнадцатого столетия очень подивился бы такому нашему ломаному пунктиру. И ежели ты, читатель, ошибочно забежавший сюда взглядом и уже затравленно озирающийся, быстренько ретируешься, то и чудесно. Ничего здесь особенно интересного не предвидится. Прощай, дружище!.. И только, только если

вы едете в Тосно, если еще час пятьдесят у вас впереди тоски, а весь, весь жалкий журнальчик уже зачитан, излистан, и никого и ничего, — то вот только тогда, только тогда, может быть... Но и тогда не жди, что мы станем сучить паучью так называемую «красную нить» и пленять роскошно-зеленую муху Концепцию. Коль и возьмем мы в дорогу Ариаднин клубок, то — ты уже предвидишь, да? — как будет наша ниточка виться, петлять и менять окраску.

Мы не будем также выпиливать лобзиком и городить фанерные декорации, разрастающиеся в унылых, пыльных полостях после- и предисловий, где, например, мысль, свистнутую из первых рук, из пятого предложения «Других берегов», с чичиковской невинной любезностью выдают за свою и пишут, отвергая расхожее будто бы сравнение Набокова с другим экспатриантом, что-де «нет писателя Теодора Юзефа Конрада Коженевского (настоящее имя автора «Лорда Джима» и «Ностромо»)», не замечая, как энциклопедические гомункулы Теодор Юзеф и лорд Джим предательски подмигивают нам из-за плеча бутафора. О, как же мы любим тяжелую артиллерию бенгальских хлопушек, не будь которой, возможно, скупка и перепродажа краденого сошла бы с рук!

Мы не станем, как это принято по неписанным правилам набоковианы, рисовать комикс, в котором облытый, лоснящийся, улыбающийся Набоков с лицом обезумевшего от счастья обладателя патентованных пилюль д-ра Пеля с задней обложки «Нивы», окруженный гипертрофированными шахматными конями и бумажными бабочками, неустанно пишет слово «пошлость» латинскими буквами, а оно всё не хочет привиться на меркантильной американской почве, — в отличие, дескать, от слова «нимфетка», которое, может быть, бог его знает, и вошло в какие-либо «ляруссы»; но когда о том наперебой доносят наши петитсочинители, мне отчего-то видится сценка, где все они, взявшись за руки, бестелесные, как д-р Рэй (Видворт, Массачусетс), хором распевают эту его, доктора, фразочку из предисловия к «Исповеди Светлокожего Вдовца» (сохраним тут их пронизательный стиль): «И можно поручиться, что через десять лет термин „нимфетки“ будет в словарях и газетах». О, здесь, я думаю, не обошлось без Александра Сергеевича, писавшего Бестужеву о грибоедовской комедии, помните? — «О стихах я не говорю: половина — должны войти в пословицу».

Сколько же он расставил ловушек! И надо бы прислушаться: «Не троньте его, не троньте. Ему нечего вам сказать. Не подходите к рельсам, там высокое напряжение. Доступ закрыт» («Николай Гоголь»).

Не можем. Читаем и, что еще хуже, пишем, достигая подчас головокружительных высот графомании — не просто некомпетентности, но очаровательной умственной неуклюжести, способной вызвать эрзац эстетической реакции, счастье глумливой ухмылки... (Как тут не вспомнить недавно вычитанную жемчужину: «Фрондерский заквас Денис Давыдов всосал, как говорится, с молоком матери» (В. Н. Орлов).) Кстати сказать, оно, это «счастье», замечательно описано Набоковым: «...пробежал, улыбнулся и стал сызнова читать с интересом... По мере того, как он читал, удивление его росло, и в этом чувстве было своего рода блаженство... Долбящий, бубнящий звук слов, ходом коня передвигающийся смысл... (словно у человека руки были в столярном клее, и обе были левые)... всё это так понравилось Федору Константиновичу, его так поразило и развеселило допущение, что автор с таким умственным и словесным стилем мог как-либо повлиять на литературную судьбу России, что на другое же утро он выписал себе в государственной библиотеке полное собрание сочинений Чернышевского».

Словно герой набоковского рассказа «Посещение музея», неожиданно для себя отворяющий дверь в морозную полосу отчуждения советской России, мы, бездумно доверившись развернувшейся выше цитате, оказываемся в «скандальной» (Набоков, разумеется, поиздевался и над словечком «бессмертная», прилипшим к «Горю от ума») главе «Дара», которую, — и это не забывают отметить со слезами умиления на глазах все наши моськи, — наотрез отказался печатать «солидный эмигрантский журнал». От себя добавим — отказался, забавно подражая тексту романа: «Ну что — прочли? — спросил Федор Константинович... — Прочел, — ответил Васильев угрюмым басом».

Но прежде чем говорить о четвертой главе, без которой, конечно же, нарушается равновесие книги и в которой доказательство оправданности и гармонии мира ведется как бы от противного, вернемся к первой странице романа, да что там! — к титульному листу.

«Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностраный критик заметил как-то,

что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единиц), у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон, очень длинный и очень желтый, запряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией... <...> Тут же перед домом (в котором я сам буду жить), явно выйдя навстречу своей мебели (а у меня в чемодане больше черновиков, чем белья), стояли две особы... <...> „Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку“, — подумалось мельком с беспечной иронией — совершенно, впрочем, излишнею, потому что кто-то внутри него, за него, помимо него, всё это уже принял, записал и припрятал».

Таким мастерским и волшебным гимнастическим упражнением на литературном снаряде, с последующим мягким, фиксированным, точным приземлением на черный мат фабулы начинается книга, озаглавленная «Дар»; и вдумчивый читатель сообразит: речь в ней пойдет о писательском даровании главного героя — Федора Годунова-Чердынцева, мы даже уточнили б — *лирического героя*, обратив внимание на неустойчивость и взаимозаменяемость личных местоимений — *я, он*. И разве такая неожиданная двойная фамилия — да еще Годунов! да еще Федор! — не есть подсказка? Явный уж перебор отстранения, двойной отход, удвоенный минус... Автор подсовывает нам имя, похожее на несокращенную дробь, — ее должен сократить читатель, получая в итоге единицу лирического *я*. Красивая, вполне «набоковская» алгебра, поверяемая гармонией. Верней — лирикой: вспомним хотя бы мандельштамовские стихи, где *она*, «в отчуждении и силе», превращается в *ты*, открывающую «свой аленький рот».

Не только «черновик» и «толстая штука» из литераторского арго сигнализируют о неденежном, невещественном характере *дара*, но и очень длинный и очень желтый фургон, выросший из «довольно красивой рессорной небольшой брички, в какой ездят холостяки»; и те двое, что, оставив теперь обсуждение вопроса «доедет то колесо, если б случилось, в Москву?», следят за выгрузкой мебели; и эта гипербола — «все немецкие например» (и эта «гипертрофия», к слову!), напоминающая гоголевские; и, разумеется, «первое апреля», без которого непредставимо никакое подлинное литературное начинание.

Нет, мы не хотим сказать, что такая датировка размагничивает серьезность последующего текста, в том числе и текста четвертой главы; но искусство вообще в некотором смысле — «первое апреля», что всегда надо иметь в виду. То есть должествование тут ни при чем, абберация зрения при рассматривании вещей искусства — естественна, это норма. Нет ничего смешней, а в определенных обстоятельствах — и страшней, подхода, при котором произведения литературы воспринимаются без такой поправки — как юридический документ, как докладная записка. Не скорректированное мозгом зрение дает перевернутое изображение. Странно видеть, как люди, снабженные волшебным прибором — я говорю не о душе, не о мозге даже, о глазе всего лишь! — прибором, способным молниеносно оценивать расстояние до любой поверхности и самофокусироваться, пользуются косной лупой, если не плоским, пыльным осколком, накладывая его на поэтический текст в поисках авторского самоговора, этой «царицы доказательств» критической беллетристики (а на самом деле, увы, — ни belles, ни lettres!), и раздают нам со страниц предисловий и послесловий сенсационные фотографии своего дефектного, противоестественного и суеверного зрения. Все эти «Машенька — только призрак», «Кончеев — только плод воображения», «мнимое солнце», «холодный эстет-виртуоз», «большее любопытство к бабочкам, нежели к людям», «холодная ловкость словесного мастерства», «распад дара», «пасквиль на Чернышевского», и снова — о бабочках, бабочках, бабочках; тогда как Набоков, расставивший и здесь силки, отсылает нас к Гоголю в своем англоязычном эссе: «...равно чудны стекла, озирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых».

Холодна ли ловкость гимнаста, танцующего на кольцах, виртуозность балетного танцовщика? Или она обеспечена жарким потом и быстрой кровью, игрою и сверхнапряжением мышц? Или, может быть, это всё — действительно пустые занятия? «Но то, что Гоголь родился 1 апреля, это правда», — напоминает Набоков... А Чехов, снявший с уже «обшарпанной» гоголевской брички рессоры и привязавший к ее задку звякающее ведро («Степь»), умер 2 июля — правда, по старому стилю. Где? Нет, не в Монтрё. Но всё-таки в Баденвейлере.

Не могу отказать себе в удовольствии привести здесь запись Лидии Гинзбург: «Сотрудница „ЛГ“ сказала, что Набоков —

прозаик не ахти какой, зато очень хороший поэт, вроде Бунина. Один из иностранцев заявил, что „Лолиту“ Набоков написал с целью заработать на порнографии». Прелесть записи как раз в том, что оценка сказанному не дается. Она не нужна. Комментарии тут излишни. (Заметим, впрочем: Гинзбург передает лишь смысл высказываний участников «круглого стола» в «Литгазете», тем самым невольно их облагораживая, делая чуть более пристойными. На самом же деле, например, Солоухин — тут же поименованный «выдающимся стилистом» — говорил: «Приоритет формы над содержанием у него, конечно, в какой-то мере существует». Селиванова: «Для меня Набоков — в первую очередь поэт, поэт *высокой* бунинской ноты».)

Комментарии и вообще излишни, необщезначимы, необщедоступны, необщепонятны. Собственно говоря, я занят сейчас сомнительным делом. Как устанавливается связь поэта с читателем? Интимно. Тут невозможен посредник, сводник.

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронуто-торжественном уборе...

Полюбит, и узнает, и поймет...

Обратите внимание — другой *поэт*. Мы вспомнили Анненского, но могли бы вызвать в свидетели Баратынского, Мандельштама... Набокова: «Случайный читатель, наверное, так далеко и не заберется. Но я буду рад не случайному читателю — братьям моим, моим двойникам».

— Как же так, — справедливо возмутится случайный читатель, — по-твоему получается, что поэзия существует для поэтов и еще каких-то «братьев» и «двойников»?

Увы, дорогой случайный читатель, увы. И если тебе недостаточно этих свидетельств, сошлюсь на Пушкина, которому ты безоговорочно доверяешь: «И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один Пиит». Видишь, не рассчитывает А. С. на большее, в отличие от своего бронзового истукана, коего лучшее стихотворение, с твоей, дружок, точки зрения, — то, которое посвящено милой, очаровательной Анне Петровне Керн и которое словно специально составлено веселым гением из копеечной романтической бижутерии, дабы

похохотать с друзьями над ее и твоим вкусом. То, что это стихотворение — связанное к тому же в общем пушкинском контексте с глаголом, который издатели вынуждены заменять точками, — шалость, знает и наш прозаик, иначе он, боготворящий Пушкина, не мог бы присвоить фамилию дамы, адресата стихотворения, малоприятному персонажу своего романа. И то, кстати, что сей инженер Керн рекомендован нам как приятель Блока, еще более усугубляет сомнительно-романтический оттенок обеих этих «инженерно-технических» немецких фамилий.

Мы забрели, читатель, в опасные трущобные переулки общих вопросов, где за каждым углом поджидает маньяк с обрезком ржавой трубы и из каждого неумытого окна готово вылиться ведро нечистот. Но пути назад уже нет, и, прежде чем возвратиться на освещенные улицы набоковской прозы, нам придется преодолеть несколько мрачных кварталов. Как это ни грустно, мы должны будем признать, что число людей, адекватно воспринимающих поэзию, невелико: их значительно меньше, чем даже людей, пишущих в рифму; их ненамного больше, чем подлинных поэтов. Поэзия — достаточно узкая специальность, предмет которой, однако, — жизнь, то есть нечто общеинтересное и «общепонятное». За исключением некоторых частных (например, самой поэзии, входящей составной частью в свой же предмет), предмет поэзии — та реальность, с которой поэзия работает, — общелюбопытен и *как бы* общедоступен.

Именно здесь коренится широко распространенное, но ложное представление о якобы «неслыханной простоте» высших достижений искусства, о том, что необщепонятное в искусстве — либо несовершенно, либо этически неполноценно, то есть продиктовано неким «снобизмом». Исходя из такого ребячливого представления, сочинению, скажем, по квантовой физике позволительно быть непонятным в связи с необщеинтересностью предмета исследования — впрочем, тут я несколько приукрашиваю действительность: мы помним и имперское юдофобство в германской науке, и «неслыханную простоту» родного ВАСХНИЛа, — но проза и стихи (стихи почему-то особенно) должны быть прозрачны для любого неподготовленного читателя.

«Ненавистно всё то, что нельзя тронуть, взвесить, сосчитать», — пишет Набоков в «Корольке» о подобной системе

ценностей. Очень трудно взвесить и сосчитать художественное дарование. Для прочтения, так же как и для написания, нужен дар. Если его нет, не стоит особенно огорчаться: не все же обладают математическими способностями или хорошим телосложением. Дар — природное свойство. Дар — это дар. Единственное, чего не следует делать, не обладая конкретным даром, — заниматься тем, где именно этот дар необходим. Разве все разговоры о набоковском «снобизме» (до такой степени уже ставшем штампом, что создается впечатление, будто таков был титул писателя — князь Вяземский, граф Толстой, *сноб Набоков*) — не следствие ситуации, когда эстетически глухой человек должен нечто немедленно написать в силу своей профессиональной обязанности или определенного, предполагающего наличие дара положения? Он, увы, не в состоянии даже прочесть. Ему всё это неинтересно, так же как нам неинтересны его маршальские романы.

Отражение набоковской прозы, прошедшей через незаинтересованное, неродственное сознание, неизбежно окажется искривленным, неполным, нелюбопытным, малопонятным, скучным и диким еще и потому, что книга Набокова — о поэте, с точки зрения поэта и — добавим, немного смутясь, уже предчувствуя грозный (то ли старотолстовский, то ли простоермиловский) окрик, — *для поэта*. Впрочем, под словом «поэт» мы здесь понимаем заинтересованного друга-читателя.

Как можно назвать прозу, рассказывающую о поэте, с точки зрения поэта, интересную прежде всего поэту? Проза поэта? Лирическая проза? Прозопоэзия?.. Не будем выдумывать. Читая «Дар» и «Лолиту», мы не можем не удивляться своеобразию этой прозы, ее поэтической подкладке. Поэзия симулирует прозу, проза подражает поэзии? Зыбко! Мы вовсе не думаем, что проза — как бы «недоделанная» поэзия. Напротив, проза сложнее поэзии; сама специфика художественной прозы словно ускользает от наших аналитических инструментов.

И всё-таки проза Набокова не может быть правильно понята вне поэтических ассоциаций, более того, мы найдем в ней некоторые структурные свойства стиха. Парадокс заключается еще в том, что поэтом Набоков был, перефразируя газетного новомортуса, не самым волнующим, а вот прозаиком — высшего класса, гроссмейстером. Зина Мерц скажет лирическому герою «Дара»: «...я люблю твои стихи, но они всегда не совсем

по твоему росту, все слова на номер меньше, чем твои настоящие слова». Конечно же — это о Набокове. Проза Набокова — обходной маневр, посредством которого посредственный (во всяком случае «на номер меньше» Гумилева или Ходасевича) стихотворец обрел поэтическое бессмертие. Стихи превратились в прозу, чтобы в ней по-настоящему реализоваться. Говоря об общелитературной тенденции, не следует забывать, что она складывается из частных опытов отдельных писателей; тем удивительнее, что она, кажется, всё-таки существует.

Дело не в том, что перед нами новый роман; дело не в новой «форме», а в новом «содержании» и новом герое, которыми оправдывается новизна формальных приемов: речь идет не о «прогнесе» или «развитии», а о незыблемой и неизменной новизне всякого подлинного искусства; новая новизна не отменяет и не затеняет старую, но складывается с ней, прирастает к ней. Фабула авантюрного романа в «Лолите» — вроде тех двух недоразвитых, «формальных» колесиков, которые приданы для устойчивости гипертрофированно огромному переднему колесу циркового велосипеда. Это скорее пародия на роман, симуляция романа. Фабула «Лолиты» — зримо окрашенные линии фахверка, то есть ложные, декоративные конструкции. Несущим в романе выступает поэзия. Главный герой романа — жизнь. Этим и оправдано существование «Лолиты».

Мнимая фабульная конструкция, однако, выполняет здесь важнейшую эстетическую функцию — включает драматическое движение. «Пруст доказал необходимость движения, создав роман, разбитый параличом, — пишет Ортега-и-Гассет в эссе «Мысли о романе». — <...> ...ситуация, оптимальная для познания... лежит где-то между чистым созерцанием и неотложным интересом. <...> Только отведя созерцанию второстепенную роль, только вооружась динамизмом определенного интереса, мы, возможно, обретаем оптимальную способность познания, восприятия окружающего. <...> Поскольку романная флора и фауна вымышлены, автор должен внушить нам известный воображаемый интерес, увлечение, которые станут динамической основой, перспективой видения. <...> Созерцание существует лишь благодаря минимуму действия». «Лолита» как бы иллюстрирует эту мысль философа, фабула здесь оказывается действенным катализатором созерцания.

Почему «Дар» назван романом — вообще неясно. Дневник от третьего лица, обрамляющий целую небольшую библиотечку

сочинений Годунова-Чердынцева и вырезки из газет с разгромными отзывами о них, «материалы для биографии», «поэтическое хозяйство»... При этом, однако, нет никакого насилия в соединении, казалось бы, разнородного материала, чем страдают многие произведения прозы нашего века. Это одно растение, и, хотя материал соцветий отличен от ткани листвы или стебля, во всех клетках его — один и тот же генный набор. Нужно только уметь это увидеть. Здесь нет никакого бахтинского многоголосия, никакого игрушечного театра, привидевшегося герою Булгакова. Кто вообще выдумал «набоковский контрапункт»? Ищите его в «Мастере и Маргарите». Лирическое единство «Дара» организовано на совершенно ином уровне. Здесь один голос, как в книге стихов большого поэта.

Новая проза отличается генетической однородностью на протяжении всего произведения, даже всей системы произведений автора (прустовская эпопея — лишь крайний и наиболее очевидный случай), — таково и одно из существеннейших свойств лирической поэзии.

Начиная с Пушкина и Баратынского происходит отторжение от лирики чужеродных тканей поэмы и эпиграммы, эпический жанр выпадает в осадок. Лирическое стихотворение как бы обретает более крупный масштаб: осваивает эпические амплуа, замещает эпос. И наоборот, крупная вещь — поэма, стихотворный роман — становится фрагментарной, уподобляясь книге стихов. Не случайно Набоков уделил столь много внимания и любви «Евгению Онегину» — тоже роману, понятому как лирическое произведение. Не случайно «Дар» заканчивается прозообразно набранной псевдоонегинскою строфой. «Евгений Онегин», если подумать, а не «Сумерки» Баратынского, — первая русская *книга стихов*, первый большой лирический текст.

Новизна пушкинского романа и набоковской прозы — не игровая (они не предлагают читателю новой игры, новых правил, новых «приемов»), а языковая, первично-естественная — в том смысле, что искусство и есть язык. Новое искусство — всего лишь сегодняшнее состояние этого старого (вечного) языка. Читателю позволительно не знать правил некой новой игры, но ему не прощается отставание от языка. Когда в очередном послесловии нас стараются убедить, что Набоков — только любопытный зарубежный гибрид, забавный уродец, экспонат кунсткамеры, мы с удивлением замечаем здесь совершенно то же

отношение к новому как к чужому, иностранному и враждебному, какое было у шишковистов, боровшихся (к счастью, малоуспешно) с «офранцуживанием» и «онемечиванием» русского литературного языка (вернее, языка русской литературы) Карамзиным, Жуковским и Пушкиным. Новое им кажется иностранным.

Но ведь и мы, не страдающие ночным недержанием ребячливого националистического страха, вслед за Тыняновым, увидим подобие латинского синтаксиса в стихах Тютчева? Умные современники Батюшкова сравнивали его с Петраркой, находя некое «итальянство» в его «Опытах». Нас, видимо, настолько удивляют возможности языка, вдруг открываемые истинными поэтами, что мы не находим иного способа отметить эту новизну, как только сравнив ее с иноязычием. Разумеется, происходит и реальное взаимодействие языков и литератур; иноязычная прививка обогащает поэзию, дает шанс успешного прорыва, обхода, опережения времени. Но это лишь частный случай языковой новизны. Для поэта же вообще мучительно скольжение по гладкописи уже освоенных стиливых интонаций, стершийся приводной ремень снижает отдачу двигателя. Преодолевая такое проскальзывание, поэт стремится к обретению иной, другой, как бы «немецкой» речи — к новому трению:

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За всё, чем я обязан ей бессрочно. <...>

Чужая речь мне будет оболочкой...

Разве не ясно, о чем говорит здесь Мандельштам? О речевой, а значит, и душевной новизне, необходимой для реализации дара. А реализация дара нужна для утверждения самого ценного — человеческого:

Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен.

«Знаешь ли ты мою новую страсть? — пишет сестре в 1813 году Батюшков. — Немецкий язык».

Понимание нового как дистанции, даже как «эмигрантской дистанции», в приложении к Набокову предопределено забавной уверенностью в номинальной стоимости тех девальвированных языковых купюр, которые пытаются нам всучить в качестве высших достижений современной отечественной литературы, — очередных, сменяющих друг друга повторов «Войны и мира»...

Скрепя сердце и рискуя попасть в пространство, простреливаемое со всех сторон, мы всё же вынуждены сказать: даже честнейшие из этих старообразных романов, писать и хранить которые было гражданским подвигом, — и «лирический доктор с лубочно-мистическими позывами, мещанскими оборотами речи и чаровницей из Чарской» (говоря словами Набокова), и батально-лагерная параллельная эпопея, калькирующая толстовскую даже в названии, — всё это уже не обращено в будущее, уже не лежит на столбовой дороге искусства. Вернее, они-то — на столбовой дороге, но само искусство с нее ушло. Эта кончившаяся эстетически вместе с великим романом девятнадцатого столетия столбовая дорога ведет теперь по иным областям — политики, этики, публицистики.

Стилистический язык искусства нельзя подновить или «подморозить», он обновляется сам по себе. Насильственно остановленный художественный язык не узнаёт изменяющегося мира — в той же степени, что и придуманная «модернистская» игра. Мы вынуждены следовать течению языка, переживать вместе с ним крушение, деформацию и новое становление литературных жанров, которые порождает сам ландшафт времени и закономерно связанные с этим ландшафтом мировоззренческие флора и фауна. Нас перестали интересовать классический роман и поэма. Речь, разумеется, идет не о «Медном всаднике», а о сегодняшних воплощениях жанра. Нас привлекает квази-эпистолярная, квазифилософская, как бы выполняющая не свои функции художественная проза — например, проза Лидии Гинзбург. Интересно, что название последней ее книги — «Человек за письменным столом» — тоже квазифилософично, напоминает что-либо вроде хёйзинговского «Homo Ludens», но не равно «человеку пишущему». Эта несводимость к философской плоскости, как и к любой другой, это существование в объеме, на нескольких плоскостях культуры сразу, а равно и некая лирическая сверхзадача такой прозы нами отчетливо ощутимы, потому мы и говорим: «квази-». Здесь слово «лирическая»

не имеет ничего общего ни с «лирическим доктором», ни с той паточностью, которую считает лирической прозой обыденное сознание, а означает лишь новый для прозы «механизм» провоцирования эстетической реакции.

Нас интересует, например, «нормальная поэзия нормального изумизма» Саши Соколова — обратим тут внимание на эпитет «нормальная», который нам еще пригодится, — оперирующая особой теснотой образного и звукового рядов, и, напротив, лишенная этой тесноты на поверхности, но как бы идущая кратчайшим маршрутом лирического стихотворения в глубине проза Евгения Харитонов.

А с другой стороны, нас интересует поэзия, отважившаяся воспользоваться приемами психологической прозы, склонная расшатать и полуразрушить свой волшебный, в течение двух веков скрупулезно отлаживавшийся механизм, чтобы возникнуть в ином качестве. Балет этой поэзии вовсе не становится «авангардистским» хэппенингом, не впадает в преждевременную для молодой русской силлаботоники собачью старость верлибра, но стремится быть *современным* балетом.

Происходит взаимосближение жанров, и проза Набокова находится в эпицентре этого нового становления. Завоевания Набокова впечатляют нас потому, что он деформирует и пересоздает классический роман *изнутри* — дело ведь не в наличии или отсутствии знаков препинания и абзацев.

Итак, читатель, перед нами — прозаическая книга, лирический герой которой — поэт; она так хороша, что мне хочется переписать ее всю. Вот Федор Константинович перечитывает, «как бы в кубе, выхаживая каждый стих», как бы ставя себя на место безвестного ценителя, автора ожидаемого «братского» отзыва в газете, — увы, хвалебной рецензии Федор Константинович не дождется — свою только что опубликованную первую книжку «Стихи», «содержащую около пятидесяти двенадцатистиший, посвященных одной теме — детству», талантливых, отлично написанных в манере высокого ученичества, о чем и сказано будет много страниц спустя, когда вынырнет из забвения «монументальное исследование Андрея Белого о ритмах». Мы присутствуем при соревновании прозаика и поэта: прозаик, вырастая из комментатора, отодвигает стихотворца на второй план. Неплохие стихи порождают великолепную прозу, поначалу льнущую к ним, опирающуюся на них, которая

потом, одолев стихи, как бы присваивает по праву победителя некоторые их свойства, и прежде всего лирическую способность к переключке: «...туманное состояние младенца мне всегда кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия, становящимся приближением к нему, когда я напрягаю память до последней крайности, чтобы вкусить этой тьмы и воспользоваться ее уроками ко вступлению во тьму будущую...»

Мы отыщем эту мысль у Набокова еще раз на первой странице «Других берегов», но важнее иное — мы обнаружим очень похожее и у других поэтов: о непрочности детского бытия, о соседстве его со смертью, о странности различного нашего отношения к предварительной и последующей безднам; читатель сам вспомнит нужные строки. Сложная, преобразующаяся мысль, порождающая сложное, раскрывающееся чувство, подводит нас к оправданию существования. Мы видим, что мысль эта — не голая, умозрительная, но — образная, лирическая, основанная на трепетной подробности и неразрывности мира, а потому и готовая к переключке, каковая и есть отражение живой недискретности. Пафос поэзии и, добавим, набоковской прозы, может быть, и состоит в том, что они дают шанс *осмыслить* жизнь, то есть буквально — ощутить наличие в ней смысла без привнесения извне вымышленных, внеположных схем и конструкций. «Смысл жизни — в жизни, в ней самой», — говорит другой поэт. Поэзия и жизнь — синонимы. Вспомним «онегинский» финал «Дара»: «...и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка».

Это очевидно стихи. Но, быть может, и вот это — стихи: «...опишем и бредовое состояние, когда растут, распирая мозг, какие-то великие числа, сопровождаемые непрекращающейся, словно посторонней, скороговоркой, как если бы в темном саду при сумасшедшем доме задачника, наполовину (точнее — на пятьдесят семь сто одиннадцатых) выйдя из мира, отданного в рост — ужасного мира, который они обречены представлять в лицах, — торговка яблоками, четыре землекопа и Некто, завещавший детям караван дробей, беседовали под ночной шумок деревьев о чем-нибудь крайне домашнем и глупом, но тем более страшном...»

Не правда ли, это похоже на лирическое стихотворение? Укол в самое чувствительное место памяти, вербализация подсознательного. Кто не пережил гриппа с перельмановским *ofbus pictus*’ом в жарких ладонях? Но прекрасное, эстетическое обеспечено тут не только особенностью повода, а и художественными приемами — интонацией, создающей подобие вязкой среды бреда, усложненным синтаксисом, конструирующим горячее состояние, — самой фактурой лирического, всё равно ничего бы не стоившей, когда б она не была прозрачна для «внимательного ума» и не имела бы экзистенциального выхода. Тогда только и наступает то состояние художественного вещества, при котором оно способно к поэтической переключке.

Переключка — очевидное выражение внутренней активности лирической ткани. Почему мы говорим: лирическое стихотворение — кратчайший путь? Не потому ли, что это наиболее активный вид художественной материи, внутренние структурные связи которой могут быть развернуты вовне? Малоактивные химические элементы обладают прочными, жесткими, ненарушаемыми внутренними связями — правильной, бездефектной структурой. Лирическое, то есть активное, предполагает непрочность внутренних связей, их подвижность, многовариантность, незавершенность кристаллической решетки, предрасположенность к отдаче и получению... Сверх физико-химического сравнения предложим еще биологическое: лирическое стихотворение — живой организм, но особый, это рой, муравейник, термитник. Пусть наши слова подтвердят греческие и римские пчелы, залетающие в родные гиперборейские ульи... А к набоковскому градуснику и каравану дробей, поглядите, так и липнет другая пчела:

Помню, помню, как вырастает нежный трепетный стебелек
Гладкой примулы остекленевшей, достигая красной черты.
Перед сном остается только отзвук или полунамек.
От дневной низколобой музыки. По обоям ползут цветы:
Отсыревшей расцветки, слабые — мак, татарник,
бессмертник, шалфей...

И еще: «Или вслед за печальными хорезмскими алгебраистами / Заклинать крошечных гадов чудной арабской вязи?» (Николай Кононов). Ирина Роднянская, проанализировав прозаический сдвиг в современной поэзии, назвала такие стихи

«стихопрозой». Но мне лучшие их образцы кажутся вполне орфическими. Как, впрочем, и проза Набокова. Наверное, нас загипнотизировал Пушкин, неосторожно поделивший литературу на «лед» и «пламень»... «Где нежное детство и крупные звезды во тьме?» — спрашивает поэт. И отвечает: «В блаженном краю, прозаическом и стихотворном». О федеративном устройстве этого края он, как мы видим, умалчивает...

Я пишу жалкий «Baedeker» по блаженной стране; несколько расплывчатых видов. Не стоит особенно доверять нашему путеводителю. Вот и сейчас он вытянул нитку, выдрал клоч поэтического ландшафта, процитировал. А ведь цитата, увы, скромней текста, который в ложбине между кушнеровским вопросом и кушнеровским ответом способен материализовать всё что угодно — ну хоть подобие кочующего по страницам российской прозы транспортного средства: «Где автомобиль с запасным колесом на боку / И цепкими дверцами, черный, каретообразный?» Не говоря уж о «бискайских волнах» и «швейцарских видах»...

Но мы отвлеклись... А Федор Константинович тем временем сочиняет стихотворение. О, как блистательно протянута Набоковым трепещущая нить этой темы сквозь тридцатистраничную толщу обычного дня его лирического героя! Какая высокая разрешающая способность у набоковского глаза! «Мне еще далеко до тридцати, и вот сегодня — признан. Признан! Благодарю тебя, отчизна, за чистый... Это, пропев совсем близко, мелькнула лирическая возможность». И читатель уже участвует вместе с Набоковым и Федором Константиновичем в подборе и отбраковке слов, восхищаясь их абсолютным слухом: «За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин? Нет, нет, всё улетело, я не успел удержать». Мы заходим с Федором Константиновичем в кафе и покупаем пирожков (пусть этот фрагмент прочтут сытые хулители сирийского аристократизма!), а слова «отчизна» и «признан» продолжают перекликаться. И вот вечером, под колеблющимся на ветру фонарем, через двадцать страниц, они опять с нами: «И это колебание... что-то столкнуло с края души, где это что-то покоилось, и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось „Благодарю тебя, отчизна...“, и тотчас, обратной волной, „за злую даль благодарю...“ И снова полетело за ответом: „...тобой не признан...“ Он сам с собою говорил,

шагая по несуществующей панели...» Тут нам мешают, начинают отворять дверь дома. Окружающий мир снова завоевывает наше внимание на полстраницы; но вот Федор Константинович в постели, и «божественное жужжание» вновь с ним. «Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха. Как мне трудно, и как хорошо... И в разговоре татой ночи сама душа нетатот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот... Спусти три часа опасного для жизни воодушевления и вслушивания он, наконец, выяснил всё, до последнего слова...»

Кому нужен этот, вообще говоря, набор слов? Стихотворцам? А кому нужен толстовский Левин с косою в руках — косарям?.. О, сколь сладко вдохнуть воздух блаженной страны! Согласимся с Набоковым: «Как мне трудно, и как хорошо...» И с Мандельштамом: «И как хорошо мне и тяжело...» (из стихотворения «Люблю появление ткани...», которое я и рекомендую тут же перечитать). «Дар» — книга, в частности, о том, из какого «сора», из какой «пыли» в «овраге» растет литература. Из жизни. И о том, *как* она оттуда растет, *как* появляется ее ткань.

Мы уже могли наблюдать, как из глумливого удивления, подсвеченного «своего рода блаженством», у нашего героя родился замысел «романизированной биографии» Чернышевского. А вот финал: «Было решено, что она (Зина. — *А. П.*) отправится туда (на бал. — *А. П.*) в девять, а он последует через час. Стесненный пределом времени, он не сел после ужина за работу, а *проваландался* с новым журналом... Посмотрев на часы, он *медленно* стал раздеваться, затем вытащил *сонный* смокинг, *задумался*, *рассеянно* достал крахмальную рубашку, вставил *увертливые* запонки... *замер* на минуту, *бессознательно* натянул черные с лампасами штаны и, вспомнив, что еще утром надумал вычеркнуть последнюю из накануне написанных фраз, нагнулся над и так измаранным листом. Перечтя, он подумал — а не оставить ли всё-таки? — сделал птичку, вписал добавочный эпитет, *застыл* над ним...»

Остановимся на мгновенье. Не правда ли, эти замедленность и сонливость что-то должны означать. Обыденная ситуация одевания в гости сопряжена с иными психологическими нюансами:

В гости собираясь, бреясь, галстук скользкий
 Выбирая, щеточкой вельветовый костюм
 Чистя (залипает пыль в шершавые бороздки),
 Бодрое волнение ощущаешь, легкий шум...
 (Алексей Машевский)

Интуиция нам подсказывает: что-то произойдет неожиданное, Набоков нас подготавливает. Посмотрим:

«...и *быстро* всю фразу похерил. Но оставить параграф в таком виде, то есть повисшим над бездной, с заколоченным окном и обвалившимися ступенями, было физически невозможно. Он просмотрел подготовленные для данного места заметки, и *вдруг* — *тронулось и побежало перо*. Когда он опять взглянул на часы, был третий час утра, знобило, в комнате всё было мутно от табачного дыма. Одновременно донесся звяк американского замочка. Мимоходом из передней в его полуоткрытую дверь Зина увидела его, бледного, с разинутым ртом, в расстегнутой крахмальной рубашке, с подтяжками, висящими до пола, в руке перо, на белизне бумаг чернеющая полумаска. Она с грохотом у себя заперлась, и всё стало тихо... Он так никогда и не узнал, в каком Зина ездила наряде; но книга была дописана».

Таков поэт. «То своенравно-весел, то угрюм». А вот как пишет об этом Фет в письме к Полонскому: «Никто более меня не ценит милейшего, образованнейшего и широкописного Ал. Толстого, — но ведь он тем не менее какой-то прямолинейный поэт. В нем нет того безумия и чепухи, без которой я поэзии не признаю... Поэт есть сумасшедший и никуда не годный человек, лепечущий божественный вздор». Важно лишь, чтобы этот вздор был *божествен*. Поэзия, впрочем, единственный вид сумасшествия, страдающие которым отлично понимают друг друга.

«Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен...» Как не оценить этого «малодушия» в спущенных подтяжках? Набоков — антиромантик. Он совершает фигуры высшего пилотажа, ускользая от романтической коллизии, перед которой бессилен, например, Томас Манн, не только романтизирующий художника в «Докторе Фаустусе» и «Смерти в Венеции», но и явно любующийся в «Волшебной горе» нетронутой умственной простотой и эмоциональной добропорядочностью Иоахима

Цимсена. Набоков же ускользает — хотя, казалось бы, к ней предрасположен, ибо, с одной стороны, ему очень интересен Поэт, а с другой — Пошлость, обывательская слепота. «...я ясно понимаю, во-первых, — читаем в «Истреблении тиранов», — что настоящий человек — поэт». Но место поэта — самое что ни на есть антиромантическое; романтическая патетика не имеет ничего общего с поэзией. Это специально подчеркнуто. Поглядите, что он устраивает: «Извините меня, если от этого огорода, плывущего мимо, в ослепительном блеске парников и колыхании мохнатых маков, я прямо перейду к тому закуту, где, сидя в позе роденовского мыслителя, с еще горячей от солнца головой, сочиняю стихи» («Адмиралтейская игла»). По Набокову, и юный герой, сочиняющий стихи в позе роденовского мыслителя (вспомним розановский «кабинет уединения»), и Годунов-Чердынцев, испытывающий удовольствие от стрижки ногтей, проводящий ночи в спущенных подтяжках, — норма, не нуждающаяся в романтизации. Романтизм — уплощение, обеднение реальной сложности и прелести «суетной» жизни.

Мы совсем не случайно вспомнили пушкинского «Поэта»: Набоков всё время ориентирован на Пушкина. Пушкин — главная ценность набоковского мира; он постоянно с нами, когда мы читаем «Дар». Вот и поглядим еще раз, как Аполлон требует поэта к священной жертве. У Федора Константиновича зреет желание написать книгу об отце: «...он, на диване, грызя ногти (внимание! — *А. П.*), читал толстую, потрепанную книгу; раньше, в юности, пропускал некоторые страницы — „Анджело“, „Путешествие в Арзрум“, — но последнее время именно в них находил особенное наслаждение... его что-то сильно и сладко кольнуло... <...> Опять этот божественный укол! <...> Он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот звук от него требует». А затем следуют две страницы, целиком посвященные Пушкину. Но предоставим их заинтересованному читателю — для самостоятельного домашнего чтения. В набоковской прозе, где нет ничего случайного, необязательного, мы то и дело замечаем след веселого русского гения: «Он вынес вещи, пошел проститься с хозяйкой... отдал ей ключи и вышел. Расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как, где-нибудь в России, от Пушкинской — до улицы Гоголя».

Кстати, о ключах. В финале книги нетерпеливые любовники спешат к дому, не подозревая, что не имеют от него ключей;

о ключах должен помнить читатель, с которым автор устанавливает интимную, прямую, лирическую связь. Незаметное для третьих лиц, чаще всего — героев, подмигивание позволяет сообщить другу-читателю нечто важное, предупредить о грядущем повороте событий — затем, чтобы мы испытали эстетическое волнение, глядя на ничего не подозревающих, доверчивых персонажей.

Чтение, как и вообще восприятие искусства, сродни любви. Это партнерские отношения, здесь значимо взаимодействие. И если эпопея Пруста — «смиреница» из мучительного пушкинского стихотворения «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...», то роман Набокова — молодая вакханка, которая — как и мы, признаемся, как и Пушкин, конечно, — наслаждением дорожит... И как же радует нас набоковское доверие к нашей душевной и умственной проницательности, если нам предоставляется право самим, например, уловить момент, когда умозрительные годуновско-кончеевские беседы, поначалу удовлетворяющие реальности, начинают переступать за грань, западая в очевидную невозможность совместного душекопания, в патетику, в немыслимую для нашего такта степень откровенности, и становится явным их одноличностное происхождение — как их единственное оправдание, как снятие готовой уже овеществиться пошлости. Как нам льстит, что автор не подозревает нас в столь распространенном пороке душевной распушенности.

«„Да, вам направо, мне — напрямик“. Они простились. Фу, какой ветер... „...Но постойте, постойте, я вас провожу. Вы, поди, полунощник, и не мне, стать, учить вас черному очарованию каменных прогулок“. Да, да, Набоков, мы заметили: это «вы, поди, полунощник» — уже за чертой нормы, а то, что говорится дальше (со специальной аллитерацией сна, которую мы еще не однажды расслышим в «Даре»), просто немыслимо.

Что касается второй — грюневальдской — «беседы», то она держится за реальность куда упорней. Читатель, уже однажды полупопаавшийся, гонит от себя мысль, что его надуют повторно, проведут на той же самой мякине. Даже такие полунамеки, как «есть союзы в мире, которые не зависят ни от каких дубовых дружб» или «вашего Фета я, например, не терплю, а зато горячо люблю автора „Двойника“ и „Бесов“» (пламенный привет лорду Джиму!), — еще проходят, но «ваша, простите, похабно-спортивная нагота» и «очень далеко, очень таинственно

и невыразимо, крепнет довольно божественная между нами связь» — полный обвал. Всё идет вразнос, Лже-Кончеев окончательно бюргерлизуется.

Такие авторские подсказки, вернее — проверки читателя, широко используются Набоковым.

Вот Федор Константинович засыпает и несколько раз просыпается. Наконец, в очередной раз, его будит телефонный звонок. Набоков, с окаменевшим лицом, говорит устами встревоженной Зины (мнимо-Зиниными устами): «Это звонили тебе... Твоя бывшая хозяйка, Egda Stoboy. Просит, чтоб ты немедленно приехал. Там кто-то тебя ждет. Поторопись». Он «натянул фланелевые штаны» и «пошел, задыхаясь, по улице». Федор Константинович спешит, мы понимаем, навстречу приехавшему, считавшемуся пропавшим без вести, даже погибшим, отцу... Stop! Стоп, читатель! Как звали хозяйку, быстро ответь. Не помнишь? И я не помню. Но то, что ее не звали Egda, — 100 % гарантии: ты бы запомнил, если б ее звали — *(Вс)егда С тобой*, не правда ли? Перелистаем назад. Так, конечно же, нет. Недаром твое внимание уже тогда, при первой встрече, обратили на ее имя: «У этой крупной, хищной немки было странное имя; мнимое подобие творительного падежа придавало ему звук сентиментального заверения: ее звали Clara Stoboy». Обратили затем, чтобы, когда скажут «Egda Stoboy», ты ощутил бы перебор, дурной вкус кошмарного сна. Увы, всё, что будет так хорошо разворачиваться дальше: встреча с отцом, слезы счастья, — ты знаешь уже, только сон; и тебе больно смотреть на спешащего, взволнованного, не ожидающего подвоха Федора Константиновича. Набоков, конечно, мучитель, — но искусство вообще не церемонится.

Приятно собрать исписанные листы — довольно пухлая стопочка получается. Вот, оказывается, в чем состоит удовольствие прозаика — в ощущении стопочки, в утолщении. Помните «толстую штуку» с первой страницы «Дара»? Ощущение, совершенно незнакомое стихотворцу...

До сих пор мы больше говорили о сходстве прозы с поэзией, мы еще к этому вернемся. Но сейчас давайте, для разнообразия, развернемся на сто восемьдесят градусов. Меня удивляет и восхищает божественная самоуверенность и спартанская выдержка прозаика. Как это он может надуть на десятой странице резиновый шарик вымысла, который лопнет со страшной

силой на шестьсот второй? Такие штуки, кажется, можно вытворять, лишь твердо уверовав в тутошнее, физическое бессмертие, но и тогда неясно: как этот скрываемый под рубашкой лисенок не раздерет пузо, пока проедешь с бдительным и строгим читателем все пятьсот девяносто два поворота? Как вообще можно двигаться в этой аморфной и недискретной среде? Что удерживает здесь от соблазна закруглиться на первом абзаце, тут же свести все ниточки воедино? Что выступает движущей силой в прозе, подобием проходной вертушки стихотворной строфы, словно самопроизвольно проталкивающей смысл? Работа стихотворца напоминает гончарную: необходимо только умело подправить. А за счет чего формируется проза и намагничивается слово в ней? Тут нет ведь очевидных формальных обязанностей, давление которых создает напряженную тесноту образного, мыслительного, звукового рядов в стихотворении, если стихотворец, разумеется, способен наполнить свое произведение художественной материей. За счет такого давления в стихах возникает своего рода пьезоэффект: сжатое слово горит, испускает энергию. Отчего светится слово в прозе?

Как вообще делается проза? Вот, например, набоковская — совершенно прозрачная для внимательного ума, даже вроде бы понятно как сделанная, но вообразить себя делающим эту ювелирно-ломовую работу — немыслимо. Необходимо, кажется, иметь шестьсот рук, чтобы не упустить ни единой нити. Как заставить это вольфрамовое плетение еще и светиться? Нужна какая-то паучья сосредоточенность и чувствительность, сродни той сверхчувствительности влюбленности, которую умеет показать нам Набоков. Вот «Лолита» и «Дар» — два крылышка описываемой мной лирической бабочки; они, заметим, при вертикальном складывании совпадают многими точками своего рисунка. «Лолита»:

«Дождливое утро... На мне белая пижама с лиловым узором на спине. Я похож на одного из тех раздутых пауков жемчужного цвета, каких видишь в старых садах. Сидит в центре блестящей паутины и помаленьку дергает ту или иную нить. Моя же сеть простирается по всему дому, а сам я сижу в кресле, как хитрый кудесник, и прислушиваюсь. Где Ло? У себя? Тихонько дергаю шелковинку. Нет, она вышла оттуда... <...> Как луч, проскальзываю в гостиную... <...> Упорхнула! Радужная ткань обернулась всего лишь серой от ветхости паутиной, дом пуст,

дом мертв. Вдруг — сквозь полуоткрытую дверь нежный смешок Лолиты... Но когда я выскакиваю на площадку, ее уже нет. Лолита, где ты?»

А вот «Дар»: «Каждое утро, в начале девятого, один и тот же звук за тонкой стеной, в аршине от его виска, выводил его из дремоты. Это был чистый круглодонный звон стакана, ставимого обратно на стеклянную полочку; после чего хозяйская дочка откашливалась. Потом был прерывистый треск вращающегося валика, потом — спуск воды, захлебывающийся, стонущий и вдруг пропадающий...»

Какие не уловимые ухом вибрации подсказывают нам: слух Федора Константиновича обострен влюбленностью? Интонация? Слова «чистый» и «круглодонный»? «Полочка», полурифмующаяся с «дочкой»?.. Почему мы извлекаем это, а не противоположное чувство — отвращения, страха? Ведь «халтурные стены» XX века повсюду почти одинаковы, и значит — дело не в мире, а в зрении. «Я сижу в своей комнате — главном штабе квартирного шума», — записывает в дневнике Кафка; и его рассказ «Превращение» — как раз грандиозная притча о злокачественном разрастании человеческой психики в условиях истончения жилищных перегородок. Оказывается, из одного и того же коммунального ужаса можно извлечь диаметрально противоположные душевные состояния. Стакан-то один, да напитки разные.

Итак, прослушивание уборной и ванной. После этого нам будет сообщено, что Федор Константинович довольно часто теперь день начинал стихотворением. А через несколько страниц мимоходом заметят, что он иногда задумывался: кто, собственно, те пятьдесят человек, у которых оказались распроданные экземпляры его стихотворной книжечки, и что достоверно узнал он про судьбу только одного экземпляра: его купила два года назад Зина Мерц. Хозяйскую дочку зовут Зина Мерц, но мы с читателем об этом в известность еще не поставлены. И всё же что-то начинает нас волновать, какая-то догадка зарождается в нас. Не зря же еще раньше промелькнуло «голубоватое газовое платье, очень короткое, как носили тогда на балах» (а «малодушный» поэт наш так и не догадался, «в каком Зина ездила наряде»? Но нет — внимание! — здесь тоже подвох: платье было не Зинино, а *кузинино*). Само имя — Зина Мерц — мы ведь тоже уже слышали в каком-то случайном разговоре. Мы в ожидании, наш слух обострен. И вот через

несколько страниц, описывающих обычный день Федора Константиновича, включающих пересказ двух изученных им рецензий на кончеевское «Сообщение», читаем: «Вдали какие-то большие часы, местоположение которых он всё обещал себе определить, но всегда забывал это сделать, тем более что за слоем дневных звуков их не было слышно, медленно пробили девять. Пора было идти на свидание с Зиной».

Ах вот оно что! За слоем дневных звуков мы еще пропустили полуподсказку: утром «он лежал и курил, и потихоньку сочинял» по-набоковски разорванное телефонным звонком стихотворение (с пропавшей из-за этого полустрокой): «Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полумерцанье в имени твоём...» (Надеюсь, читатель не упустит и возможности определить местоположение «больших часов», заглянув в предпоследнюю фразу романа; а если уж мы заговорили о феномене времени, то как же нам промолчать о сопутствующей *полу-Мнемозине* — извольте сократить формулу! — девятке, связанной с отъездом на бал, с круглодонным стаканом, с randevu — и равной числу Мнемозининых дочерей — муз?) Все паутинки сошлись. Катарсис.

Сошлюсь здесь на точное соображение Елены Невзглядовой: «Лирическое волнение тем заметнее, чем дольше пряталось, и тем сильнее, чем дальше от прямого высказывания». Это — о стихах, но законы искусства универсальны, и вот что пишет Генрих Вёльфлин о живописи: «Чем труднее воспринять лежащий в основе композиции закон, тем беспокойнее она действует... Фантазия понуждается к наивысшему напряжению и угадыванию скрытого. Начинает казаться, что полускрытое само стремится к свету. Картина оживает».

Нас уже не удивляет, что проза Набокова и лирическая поэзия живут по одним правилам. Наряду с частными законами поэтики у них есть и общий, главный закон: подробный, ничего не исключаящий гуманистический интерес к конкретному живому. Их герой — жизнь, не делимая на условно «высокое» и условно «низкое»: стрижка ногтей и треск туалетного валика не представляются чем-то недостойным, это очаровательные подробности жизни, требующие поэтического описания, существующие вместе с высоким и вечным; равноценные, равнозначные.

Мы настаиваем на этой формулировке, на этом широкоохватном *живом*: «„Путешествие“, — вполголоса произнес

Мартын и долго повторял это слово, пока из него не выжал всякий смысл, и тогда он отложил длинную, пушистую словесную шкурку, и глядь, — через минуту слово было опять живое» («Подвиг»). Разве может филологический, энтомологический, даже оологический интерес как-то ущемить интерес «антропологический», помешать любить человека? Существуют люди, для которых изучение бабочек — смысл жизни (мы не имеем в виду Набокова): досадовать по этому поводу — не только нелепо, но и бесчеловечно...

Кстати, о бабочках! Вот, к примеру, еще один Solus Rex, одинокий король — Фердинанд де Соссюр: «Когда мне было двенадцать или тринадцать лет, почтенный Адольф Пикте, автор книги „Les origines indo-européennes ou Les Aryas primitifs“, был нашим соседом... <...> Мысль о том, что с помощью одного-двух слогов, взятых из санскрита, можно воссоздать жизнь исчезнувших народов — а именно такова была идея этой книги... — вселяла в меня несравненный по своей наивности энтузиазм; и у меня нет более приятных воспоминаний, доставляющих истинное лингвистическое наслаждение, чем те, которые и сегодня могут нахлынуть на меня, когда я обращаюсь к этой книге детства. <...> Едва овладев азами греческой грамматики в школе, я счел себя уже достаточно зрелым, чтобы сделать набросок *Общей системы языка* (курсив де Соссюра. — *А. П.*). <...> Так, R-K являлось, насколько я помню, универсальным знаком могущества и самовластия: rex, regis, король, короля...»

Вот здесь, проведя читателя по одной из тропинок великолепного сада набоковской книги, мы можем предложить ему осторожно спрыгнуть в канаву четвертой главы.

Мы уже имели случай проговориться: четвертая глава «Дара» — доказательство от противного гармонии и осмысленности жизни. В сочинении Федора Константиновича разговор ведется с точки зрения поэта, то есть носителя нормы. Каковы ценности такого «настоящего» человека? Жизнь в ее сложности и подробности, Пушкин, Гоголь, Фет, Толстой, Чехов — не правда ли? Как должен он относиться к тем, кто не видит этих его ценностей, более того — третирует и презирает их? «...За пятьдесят лет прогрессивной критики, от Белинского до Михайловского, не было ни одного властителя дум, который не произдевался бы над поэзией Фета. А какими метафизическими монстрами оборачивались иной раз самые тверезые суждения

этих материалистов о том или другом предмете, точно слово мстило им за пренебрежение к нему!.. <...> „Лица — уродливые гротески, характеры — китайские тени, происшествия — несбыточны и нелепы“, — писалось о Гоголе...» (Да простятся мне частные цитаты из текста, который сам занят цитированием; культура вообще переходит от цитирования и цитирования в квадрате к цитированию в кубе, если не в более высоких степенях. Но хорошо, предоставим читателю для самостоятельного изучения те две страницы, где речь идет об отношении Чернышевского к Пушкину...)

Мы заговорили о ценностях поэта — едва ли не подсознательных. Набоков описывает в «Даре», например, предсонное мозговое бормотание, перерастающее в свист самосочиняющихся стихов: «...и умер исполин яснополянский, и умер Пушкин молодой...» Анненский пишет в письме к Е. М. Мухиной: «Кроме мучительных воспоминаний, болезнь оставила мне и интересные. Я пережил *дивный день действительно* великолепного бреда, который, *в отличие от обычной* нескладицы снов, *отличался* у меня удивительной стройностью сочетаний и ритмичностью. Между прочим, все мои, даже беглые, мысли являлись в ритмах и богатейших рифмах... легкость в подборе сочетаний была прямо феноменальная, хотя, конечно, их содержание было верхом банальности. Но вот мучительная ночь была, это — чеховская, когда я узнал о смерти этого писателя. Всю ночь меня *преследовали картины окрестностей Таганрога* (которых я никогда не видел)». Курсив мой высвечивает реликты «ада аллигаторских аллитераций» (ремарка Набокова, «Дар»), реализовавшиеся в частном письме Анненского; фрейдисты и юнгианцы, несомненно, правы: поэты объективизируют подсознательное, вернее — они героически стремятся гармонизировать его обыденный хаос, приручить «метафизических монстров»...

Но вернемся к «прогрессивной критике». Слово, оказывается, мстит за пренебрежение к нему: «...достаточно одного прилагательного, поставленного, ради красоты, позади существительного, чтобы извести лучшее воспоминание... только тошный душок литературной гари» («Адмиралтейская игла»). (Это звучит как ответ А. С. Шишкову; адмирал пишет: «Особливо же помещение сих имен (прилагательных. — А. П.) позади существительных составляло немалую красоту (в древнерусском стихосложении. — А. П.)». Да, «горностаи зимние» — хорошо;

но любое правило живо, пока цветет исключениями. А «эти люди, — читаем у Батюшкова о шишковистах, — хотят сделать *революцию* в словесности не образцовыми произведениями, а системою *новою*, глупою». Сколь знаменательны здесь подчеркнутые нами слова!)

Дело как раз не в литературе, а в общей ущербности выборочного, тенденциозного зрения, разрушающего лелеемую Набоковым гармонию. Не только этическая, но и эстетическая, даже стилистическая, лексическая глухота способна лишить жизнь смысла: «Он с ужасом заметил теперь (ослепнув. — *А. П.*), что, вообразив, скажем, пейзаж, среди которого однажды пожил, он не умеет назвать ни одного растения, кроме дуба и розы, ни одной птицы, кроме вороны и воробья» («Камера обскура»). Смысл жизни утрачен. Бесмертная душа, если она есть, обречена на косноязычие, на несовершенство. Больше того, дефектные духовные очи еще и бесчеловечны, они безразличны к ближнему, смазывают его неповторимый образ: «Он любил... рассказывать о своем брате Василии, — по-видимому, лихом малом, женолюбe, музыканте, забияке... Но всё это выходило в передаче милейшего Л. И. так скучно, так основательно, так закругленно...» («Памяти Л. И. Шигаева»).

Собирательная подслеповатость и условное зрение не только обедняют образ мира, но и таят вполне материальную, вполне ощутимую угрозу. Повествователь в рассказе «Истребление тиранов» вспоминает юность будущего диктатора: «Помню, его городские, неряшливо зашнурованные сапоги были всегда пыльными, как если бы он только что прошел много верст по тракту, между *незамеченных* нив». Сравним это, скажем, с высказыванием полумифического Б. Бажанова о более чем натуральном Л. Троцком: «...он всю жизнь прошел, видя только абстракции и не видя живых людей». Для Набокова неотличение оводов от шмелей, а десятью строчками ниже — еще и от ос, которое Федор Константинович обнаруживает у Некрасова, «в его (часто восхитительной) поэзии» (как не отметить это точное, «набоковское» попадание!), и чудовищные сцены геноцида — явления одного ряда. Варварские расовые и социальные мифы — следствие низкой разрешающей способности духовных глаз их носителей. Какими бы вообще-справедливыми и в-целом-высокогуманными ни были цели таких людей, как Чернышевский, «мелочи» — неразборчивость в насекомых

(«незамеченных», как и нивы!), пушкинобоязнь и фетофобия, эстетическая неряшливость — всё это закономерно ведет их утопию к построению тоталитарного ада.

Набоков феноменален: никому из крупных русских художников XX века не удалось сохранить такую внетоталитарную чистоту; и причина этого не в «эмигрантской дистанции», а в его ангажированности вечной культурой. Когда Мандельштам умиляется «доброму Чарли», я уж не говорю о «товарище Шарло» Маяковского, мы, не правда ли, ощущаем душок отчетливо советского нездоровья, отравления идеологическим хлороформом в замкнутом помещении? Оказывается, соблазн верности рассохлым народническим сапогам и горячка совестливого согласия отказаться от жизни на «культурную ренту» — болезненные проявления, следствия галлюциногенного воздействия злокачественного отрезка истории. Для Набокова Чаплин — «черное чудовище на вывороченных ступнях» (вспомним еще «идиотства Шарло» — у Ходасевича), ибо такое добродушное пародирование стереотипов массового сознания, поэтизация кафкианского человечка-жучка кажутся ему отвратительными.

Пожалуй, мы еще должны подивиться уравновешенности набоковского тона: «...такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительно героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым...»

Читая «биографию романсэ», написанную Федором Константиновичем, не следует забывать, что, по существу, то же тестирование проходит в «Николае Гоголе» и Гоголь — любимый Набоковым писатель. О нем тоже рассказываются мало-приятные вещи. Но ничего страшного, мы не усомнимся в гоголевской гениальности, как в ней не сомневается и автор эссе. Вот нормальная, гармоническая, уравновешенная точка зрения, при которой «Выбранные места...» и «Что делать?» равны в своей антипатичности, ибо место писателя — не молельня ханжи и не выдуманный фаланстер, смахивающий на бордель. «...настоящее место писателя есть его ученый кабинет», — пишет Пушкин, человек, о котором вы не отыщете у Набокова ни единого колкого или хотя бы неосторожно двусмысленного слова, чье присутствие мы постоянно ощущаем в контексте четвертой главы.

Вот он — настоящий из настоящих, залпом пьющий лимонад перед дуэлью (выкиньте «залпом» — всё потускнеет!), сумевший совсем иначе расправиться со смертной тоской уязвленного самолюбия, одолевавшей и Чернышевского... Нет, я не посягаю на те две страницы, на читательское домашнее задание. Ну разве что украду у зазевавшегося попутчика (ау! вы еще тут?) вот это: «В саратовском дневнике Чернышевский приметил к своему жениховству цитату из „Египетских ночей“, с характерным для него, бесслухого, искажением и невозможным заключительным слогом: „Я принял вызов наслаждения, как вызов битвы принял *бы*“ — судьба, союзница муз... ему и отомстила...»

Козлоногий Марсий, помесь военнотружущего божка и гри-вастого наукообразного социалиста, назвавший российского Феба «слабым подражателем лорда Байрона», вызывает к нашей гражданской жалости: шкуру спустили. Поделом! Вот, посмотрите, какие бывают *странные сближения*: «...это был тот Зайцев, который называл Лермонтова „разочарованным идиотом“, разводил в Локарно на эмигрантском досуге шелковичных червей, которые, впрочем, у него мерли, и по близорукости часто грохался с лестницы». Это ничего вам не напоминает? А вот такое: «У Пушкина было четыре сына, и все идиоты. Один не умел сидеть на стуле и всё время падал». И еще: «Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски просто Жуковым» (Д. Хармс, «Анекдоты из жизни Пушкина»). Сравните: «Чернышевского она (Зина. — А. П.) сокращенно называла Чернышом».

Разрушительный всплеск, вызванный совпадением частот независимых волн, называется резонансом. Два разделенных Европой писателя словно притащили зеркало, чтобы поставить его между Пушкиным и тычущей пальцем пошлостью. Пушкин и оказывается той фигурой, которая в четвертой главе «Дара» ставит мат духовной близорукости и идеологическому схематизму. Если Пушкин не прав, то жизнь бессмысленна, а бессмертие невозможно — как бы доказывает от противного автор романа, используя «легко применимый критерий», открытый Федором Константиновичем.

Смысл жизни, бессмертие, поэзия для Набокова суть синонимы. Он пишет о прозе: «...под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи.

Истинная поэзия такого рода вызывает не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения, блаженное мурлыканье, и писатель может гордиться собой, если он способен вызвать у своих читателей, или, точнее говоря, у кого-то из своих читателей, такую улыбку и такое мурлыканье» («Николай Гоголь»).

Где мы слышали уже это мурлыканье? Помните, отец Федора Константиновича коротает время в петербургском имении, тоскуя по Тибету, по любимой работе: «Он не то чтоб был мрачен и раздражителен... а попросту не находил себе места... <...> И затем что-то вдруг изменилось в настроении Константина Кирилловича: ожили и поправились глаза, послышалось вновь музыкальное мурлыканье, которое он на ходу издавал, будучи чем-нибудь особенно доволен...» Константин Кириллович собрался в путешествие (оказавшееся последним); жизнь его стала осмысленной.

Поэзия — смысл жизни — бессмертие. Удивит ли нас то, что поэзия явилась тут в таком энтомологическом платье, тогда как героическая гигантомания из параллельного жизнеописания ее лишена? Поэзия и есть бессмертие; мы вправе считать, что знаменитая набоковская «тайна», увиденная комментаторами в потусторонность, — поэзия: «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та, / А точнее сказать я не вправе». Или — иными словами: «тому тамузыка татот».

И теперь мы можем взять в руки другую книгу.

2

Долгожданная... Что я болтаю — неожиданная! Невозможно даже было представить! Листаю, на ладони держа осторожно, легкий томик советской «Лолиты»: вроде бабочки трехсоткрылатой (где вы, где вы, кордоны, главлиты?) — фиолетовый... нет, лиловатый. Как и ардисовские сестрицы, набранный контрабандным петитом... То ли умер я, Ло? То ли снится к самохваловским Афродитам залетевшая бабочка? «Ло. Ли. Та» — как след троекратный на небе. С автострадами — в сторону боли, с назревающей смертью — в утробе. Сквозь ветвистую сень тeneвую, влажно льнущую к школьному списку, вижу милую лгунюю живую, Карменситочку, ласточку, киску. И под сердцем волна голубая набухает, бискайская, крупно. И бо-бо, ибо, ту love, любая — смертоносна любовь и преступна.

Вот как — добропорядочно, размером сытной радиоточечной лирики, читаемой задушевными и вкрадчивыми голосами профессиональных чтецов, с обязательным «невозможно» и «осторожно», с плавным откатом от «влажнотьнушей» к «вижумилой», кажется мне, нужно начать осторожный разговор об этом невозможном романе. Заразился, видите, обезьяничаю.

Между «Лолитой» и «Даром» лежит мировая война и Атлантический океан, эти книги разительно непохожи, но мир набоковской прозы — един. Его «автобиографическая» русская ветвь тесно сплетена с той, которая содержит «Лолиту». Комплекс набоковских романов не образует линейного цикла, это, скорее, вечное возвращение, восходящий повтор. В сущности, это поэтический принцип; так строятся стихотворные комплексы Осипа Мандельштама или Георга Тракля. Это своего рода стрельба в «десятку». Комплекс (не цикл!) мандельштамовских стихотворений на смерть Андрея Белого — мишень после такой стрельбы. Мы не обнаружим на ней идеального попадания, но контекстное поле, заключенное между несколькими «девятичными» и «восьмерочными» точками, содержит в себе эту невыбитую «десятку». Она как бы поймана общим контекстом, поэтому из такого комплекса стихотворений нельзя выбрать одно или два, отослав остальные в раздел «другие варианты», — контекстно-полевая «десятка» будет утрачена.

По существу, для репродуцирования такого комплекса нужна многомерная полиграфия. Стихотворения, входящие в него, не могут быть однозначно расположены во временной последовательности — я говорю не о датировке, а о художественном времени, — в каждом поэт начинает как бы с нуля и старается выдать «на всю катушку». Циклическое развитие сообществ контекстов вообще утрачивает значение в поэзии, деформируясь в полевое: цикл стихотворений — в книгу стихов.

Внутри больших контекстных полей идет взаимодействие на всех уровнях. Остановимся пока на самом поверхностном. Предшественницами, вернее, в свете сказанного, соседками «бедной девочки» выступают не только Эммочка («Приглашение на казнь»), Магда («Камера обскура»), Лилит (одноименное стихотворение), безымянная героиня рассказа «Волшебник», но и Колетт из Биаррица «Других берегов» (или нет, она — Анна-белла Ли), и даже Зина Мерц, если мы вспомним пошлый «сюжетец» ее отчима-юдофоба о «вдовце» и девочке. Именно в случае с Зиной видно, как изменяется функция этой

«истории», рассказанной Щеголевым, в зависимости от того, в каком контексте она рассматривается — только «Дара» или всего комплекса романов. Это вовсе не авансирование «Лолиты», но поэтическое хозяйство Набокова — не ищите здесь осуждения! — организовано с фермерской американской разумностью: изо всего извлекается максимальный эффект.

Итак, «Лолита», которую Краткая литературная энциклопедия устами наших петитных знакомцев называет «эротическим бестселлером»...

«Лучшее, что Набоков написал... — читаем у Л. Я. Гинзбург, — „Лолита“... роман моралистический; в развязке даже до навязчивости моралистический. Читатель ни на минуту не забывает о том, что герой творит черное дело. Но „Лолита“ также книга о великой любви, непредсказуемо порожденной черным делом... Великая любовь — в отличие от любви умеренной — бывает похожа на болезнь, на опрокинутое равновесие». Вспомним, что эту неожиданную на первый взгляд оценку обыгрывает и сам Набоков, сначала пером д-ра Рэя: «...трагическая повесть, неуклонно движущаяся к тому, что только и можно назвать моральным апофеозом», а потом — собственным, в послесловии: «...чего бы ни плел милый Джон Рэй, „Лолита“ вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали. Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма».

Набоковская коррекция предисловия послесловием означает вот что: поэтическая «мораль» не есть просто мораль, как поэтическое высказывание не равно простому бытовому высказыванию. В той идеальной и тайной области «других форм бытия» (я не знаю, что это такое, да это и неважно), где искусство есть норма, суждения о поэтической морали проистекают из собственной природы искусства. «Не дорого ценю я громкие права», — записывает лихой переводчик Пиндемонта, и блюстители нашей политической морали — слева, справа, посередине — стыдливо потупляют очи, в то время как для нормального слуха здесь нет соблазна. Вот и «Лолита» поэтически высокоморальна; великая поэзия нравственна по определению.

«Ну знаете, в моей записи есть некоторое полемическое преувеличение, — сказала Л. Я., которой я осмелился показать свой текст, — я, собственно, хотела что-то противопоставить всем этим разговорам об эротизме».

И верно, «моралистический» — слово не совсем подходящее. Ведь набоковский пуппенмейстер — Автор, Природа, Бог — как всегда, не предписывает, но потакает персонажам, которых затем наказывает, если они не способны прозреть общий узор замысла и поступать созвучно ему. Эстетические взгляды Набокова, как это ни странно, очень похожи на этические воззрения известного христианского мыслителя двадцатого века, с его требованием индивидуального становления в Абсолюте: «Никакую реальность в ее самой желанной сути не можем мы постичь ни умом, ни сердцем, ни осязанием, если *сама структура вещей* не заставит нас подняться к первоисточнику их совершенства. <...> Божественная Среда открывается нам как модификация глубинной сути вещей. <...> *Мы можем погрузиться в Бога лишь продолжив самые индивидуальные особенности нашего внутреннего устройства за их собственные пределы...*» (курсив Пьера Тейяра де Шардена).

Набоков всем своим творчеством вывернул мнимую «нищету» индивидуализма наизнанку — в то, что критики его искусства называют «снобизмом», «аристократизмом». Он предлагает свой вариант снятия соборно-индивидуалистического расщепления я современного человека, вариант, близкий, например, мандельштамовскому: «...Европа прошла сквозь лабиринт *ажурно-тонкой* культуры, когда абстрактное бытие, *ничем не прикрашенное личное существование* ценилось как *подвиг*. Отсюда *аристократическая интимность*, связующая всех людей, столь чуждая по духу „равенству и братству“ Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия» («Утро акмеизма», 1912—1913).

Но мы, кажется, разбросали слишком обширную сеть, чтобы поймать маленькую пташку морали: вот-вот она упорхнет. Может быть, и следует ее отпустить? Что ей делать в искусстве? Мы лишь хотим вынести набоковскую «Лолиту» из плоскости назидательно-эротической («эротической» — не от слова «Эрос», а от слова «бестселлер») в объем философских и теологических аналогий; недаром же «как-то, где-то, чем-то» из набоковского определения искусства столь перекликается

с «когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное» из «Пира» Платона (211, А). Неслучайно и слово «дар» у Набокова — едва ли не философская категория. Сравним:

...тебе твой дар
я возвращаю — не зарыл, не пропил;
и, если бы душа имела профиль,
ты б увидал,
что и она
всего лишь слепок с горестного дара,
что более ничем не обладала,
что вместе с ним к тебе обращена.

Это из «Разговора с небожителем» Бродского. Индивидуальный дар, оказывается, синонимичен душе, равен ей. И Лолита, *душа* Гумберта Гумберта («грех мой, душа моя»), — его дар. Какой бы эта душа ни была — если мы христиане, она бессмертна; иной у Г. Г., увы, нет...

Всё это, разумеется, надо понимать в эстетическом плане. Эстетическое наслаждение, по Набокову, и есть выход в идеальную (божественную) среду, в прозреваемую за структурой вещей потусторонность. Эстетическое переживание — разговор с небожителем-художником, исполненный восхищения и зависти: он умеет делать то, чего мы не умеем, и так, как нам не под силу. Пара «художник — зритель» превращается в пару «художник — художник» или, если угодно, — «читатель — читатель». Художник не очерчивает себя меловой окружностью, не поучает нас из своего недоступного круга, не морализирует. Он, напротив, манит зрителя в этот круг, ибо любой человек — потенциальный небожитель. В такой системе и пишущий и читающий равно двуприродны, что по сути являет собой эстетическую проекцию христианства.

«...кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та». Это — поэзия. И совсем не случайно так начинается эта книга; собственное Набокову внимание ко всей стоматологической топографии, связанной с фонетикой, даже к «лакомому кусочку, высосанному наконец из дуплистого зуба», в очередной раз отсылает нас к его заявлению: «...всякая великая литература — это феномен языка, а не идей» («Николай Гоголь»). В отличие

от Белинского, скажем, недолюбливавшего моллюсков, в набоковском мире каждая малость (этот вот «лакомый кусочек») равновелика в поэтическом преломлении идеям. На что это похоже? На лирику. На сказанное тезкой нашего прозаика: «Я знаю — / Гвоздь у меня в сапоге / Кошмарней, чем фантазия у Гете». На:

Я вздрагивал. Я загорался и гас.
Я трясся. Я сделал сейчас предложение, —
Но поздно, я сдрейфил, и вот мне — отказ.
Как жаль ее слез! Я святого блаженной.

Обратим внимание: под личное, частное в поэзии всегда подшита мировая культура. Но сродство здесь не только в многовековой устойчивости университетского Марбурга, не только в гребенках, равных Шекспировой драме, и прощальном значении «каждой малости», а и в той интонации страсти, которую передают и пастернаковское стихотворение и набоковская проза, — в «опрокинутом состоянии». Такая лирическая алогичность знакома нам по многим страницам «Лолиты»: «...я смеялся собственным шуткам, и трепетал, и таил трепет, и раза два ощутил беглыми губами тепло ее близких кудрей...» И еще: «Вдруг я ясно понял, что могу поцеловать ее в шею или уголок рта с полной безнаказанностью... она, наверное, не нашла бы ничего странного в том, чтобы взрослый друг, статный красавец — Поздно! Весь дом вдруг загудел от голоса говорливой Луизы, докладывающей госпоже Гейз...» Пастернак:

Когда я упал пред тобой, охватив
Туман этот, лед этот, эту поверхность
(Как ты хороша!) — этот вихрь духоты...
О чем ты? Опомнись! Пропало... Отвергнут.

И конечно, мы обратим внимание на набоковский эквивалент пастернаковского «от гребенок до ног» (совсем уж непроизвольно тянущего за собой срифмованное — «знал *назубок*!»): «Она нестерпимо привлекательна с головы до ног (отдаю всю Новую Англию за перо популярной романистики!) — начиная с головного банта и заколок в волосах и кончая небольшим шрамом на нижней части стройной икры...»

Читатель! Ты чувствуешь — скоро я перейду к простодушному переписыванию знакомых тебе текстов; межцитатные

мостики становятся всё более узкими и шаткими; мы забираемся всё выше и выше в горы, знакомые разве что гёльдерлиновским «сынам Альп». Неподвижно, на уровне наших глаз, парит орел, поднявшийся с отдаленной вершины. Ему нет закона. Гулко и страшно. Но где опасность, там и спасение. И мы вынуждены продолжить:

«„Вот и веранда“, — пропела моя водительница, и затем, без малейшего предупреждения, голубая морская волна вздулась у меня под сердцем, и с камышового коврика на веранде, из круга солнца, полуголая, на коленях, поворачиваясь на коленях ко мне (прямо синематограф! — *А. П.*), моя ривьерская любовь внимательно на меня глянула поверх темных очков... Со священным ужасом и упоением (король рыдает от радости, трубы трубят, нянька пьяна) я снова увидел прелестный впалый живот, где мои на юг направлявшиеся губы мимоходом остановились... Четверть века, с тех пор прожитая мной, сузилась, образовала трепещущее острие и исчезла. Необыкновенно трудно мне выразить с требуемой силой этот взрыв, эту дрожь, этот толчок страстного узнавания... <...> „Это была моя Ло... а вот мои лилии“.

„Да“, сказал я, „да. Они дивные, дивные, дивные“».

Книга Набокова построена нелинейно, в ней предполагает необходимость обратного хода, как в лирическом стихотворении; настоящее первое прочтение «Лолиты» — второе. Темные очки, залетевшие сюда из ривьерского грота, из отрочества Г. Г., от Аннабеллы Ли, отбрасывают нас назад, к другому волшебному куску, вчитавшись в который, увидим, какой головокружительной, кинематографической скорости умеет достичь Набоков, соединяя в одно полуфантастическое предложение далеко отстоящие на оси времени события: «Я стоял на коленях и уже готовился овладеть моей душенькой, как внезапно двое бородатых купальщиков — морской дед и его братец — вышли из воды с возгласами непристойного одобрения, а четыре месяца спустя она умерла от тифа на острове Корфу». Волшебство порождается здесь, конечно, не только сцеплением одновременных событий, не только роскошной звукоподкладкой, почти стихотворной теснотой звукоряда. Это «волшебство» — отражение дуалистической природы поэтического: кто сможет определить, что важнее в той или иной строке — мысль, образ, сочетание звуков?

Что нам напомнит сцена первого появления Лолиты? Лирическую поэзию.

Стояли холода. И шел «Тристан».
В оркестре пело раненое море,
Зеленый край за паром голубым,
Остановившееся дико сердце. <...>
Какая-то дремота перед взрывом,
И ожидание, и отвращенье,
Последний стыд и полное блаженство...

Сравним: «голубая морская волна вздулась у меня под сердцем... <...> этот взрыв...»

Парная роскошь — былая мóкрედь,
Повеял ужас, дымит восторг...
И ты — не тот ведь, и тот — не тот ведь!
Апофеоз! Апофеоз!

Сравним: «со священным ужасом и упоением (король рыдает от радости...)»

Утонули? — В переносном смысле.
Гринок? Есть. Шотландский городок.

Сравним: «„Да“, сказал я, „да. Они дивные, дивные, дивные“».

А еще мы можем вспомнить молодого Толстого, записывающего в дневник (это о любви): «Когда меня спрашивают про время, проведенное мною в Казани, я небрежным тоном отвечаю: „Да, для губернского города очень порядочное общество, и я довольно весело провел несколько дней там“».

Что общего между стихами Кузмина, прозой Толстого, прозой Набокова? Поэзия. По определению Бодлера — «перекличка сердец в лабиринтах судьбы». Главным свойством поэзии и следует счесть эту вот перекличку, радостное согласие с другим, говорящим о мире, героическое и, возможно, единственное подтверждение реальности и общности этого мира, передачу лирического кванта от художника — художнику. Способность к отдаче и получению лирической энергии — единственная внешняя способность искусства: Филомела, обернувшись ласочкой, лишилась и рук, которыми она, безъязыкая, разоблачила

обман царя. Искусство не говорит и не делает, оно способно лишь возбуждать, активизировать, обогащать внутренние связи человеческого сознания. «Слепая ласточка», — говорит Мандельштам.

В идеале — искусство бесчеловечно; всё человеческое, теплое проносится туда контрабандой. Переключка внутри искусства — заговор смертных, которым «власть дана любить и узнавать». Не потому ли столь дороги «милые хрупкие вещи» и интонации живой страсти, столь трудно туда проносимые? Без этой отзывчивости, без этого испускания и поглощения излучений поэзия немислима и не нужна. Мир подлинной поэзии сложен и полон внутренних взаимосвязей. Кратчайший путь, который представляет собою лирическое стихотворение и к которому близко лежит набоковская проза, не значит — простейший, прямолинейный. Это своего рода сверхпроводимость.

Боюсь надоесть читателю, если он еще не свернул в одно из боковых ответвлений катакомбы, по которой мы его вели, не выбрался на свет, оставив самоуверенного чичероне в полном одиночестве, своей навязчивой электромеханикой; но первое, что приходит в голову, когда вспоминаешь «Лолиту», — высокое напряжение, перенагруженные лирические провода. «Лолита» — мерцание мириад лампочек, отражающих непредставимо громоздкую, но гармоническую работу текста. Эстетический эффект здесь зависит от сложности, от осознания читателем наличия миллиарда битов в секунду, пусть эта информация и не перерабатывается им вся. Даже в очередной раз перечитывая «Лолиту», испытываешь ощущение почти эротическое от невозможности задержаться, остановиться, удержать каждую фразу, мысль, уловить оттенок, вернуть — всё летит, необратимо, словно в кинематографе (нет! — в жизни), автомобиль шпарит с зашкалившей ресницей, таймер включен, умопомрачительно вертится цифровая балеринка, отображающая терции. Авантюрный сюжет, заросший лирической поэзией, путает карты и смущает чувства.

В «Лолите» мы сталкиваемся с неустранимым, стилеобразующим противоречием засасывающего, безостановочного сюжета (в широком смысле) и подробной филигранности, требующей медленного чтения. Роман обладает внутренней динамикой стиля, экстраординарной для прозы, делающей его произведением

жестковременного искусства. Он подобен музыкальному опусу, киноленте, стихотворению, где художественное время сосуществует с наперед заданной временной сеткой. Согласитесь, в поэзии такая связь жестче, чем в прозе. И этим, быть может, объясняется абсурдность самых добротных прозаических пересказов стихов: выключение ритма и снятие оперения (рифмы) ведет к перегрузочному разрушению смысла. Стихотворение, как и жизнь, нельзя притормозить, пересказать своими ковыляющими словами. (Возможно, и смерть Анненского была спровоцирована его отставкой?)

Медленное чтение романа необходимо осуществлять на бегу, ибо «Лолита» устойчива только в движении. Как велосипед; остановленный, он — падающая гряда железа. Как электрон квантовой физики. Читатель «Лолиты» помещен в экстремальные условия, требующие мгновенной реакции; он должен двигаться и соображать с ловкостью своего партнера, чтобы не быть с позором изгнанным с корта и из-за шахматного столика.

Искусство ведь — тренажер души; это она — а то кто же! — испытывает удовольствие, называемое эстетическим, как приохотившееся тело — мышечное, от физзарядки. «Лолита» — тренажер особо сложный, на нем работать непросто. Но и польза от сложного тренажера — большая. Этим сравнением мне хочется подчеркнуть, что перед нами — в высшей степени здоровая и полезная книга. Вот одна из ее изумительнейших страниц — описание классного списка Рамздэльской гимназии:

«Так странно и сладко было найти эту „Гейз, Долорес“ (eё!) в живой беседке имен, под почетным караулом роз, стоящую как сказочная царевна между двух фрейлин! Стараюсь проанализировать щекотку восторга, которую я почувствовал в становом хребте при виде того имени среди прочих имен. Что тут волнует меня — до слез... что именно?... Отвлеченность перестановки в положении имени и фамилии, чем-то напоминающая... маску? Не в этом ли слове „маска“ кроется разгадка? Или всегда есть наслаждение в кружевной тайне, в струящейся вуали, сквозь которую глаза, знакомые только тебе, избраннику, мимоходом улыбаются тебе одному? А кроме того, я могу ясно представить себе остальную часть этого красочного класса вокруг моей дымчато-розовой, долорозовой голубки. Вижу Грацию Анджели и ее спелые прыщики; Джинни Мак-Ку и ее отсталую ногу; Кларка, изнуренного онанизмом; Дункана, зловонного шута; Агнессу с ее изгрызанными ногтями; Виолу

с угреватым лицом и упругим бюстом; хорошенькую Розалину; темноволосую Розу; очаровательную Стеллу, которая дает себя трогать чужим мужчинам; Вилльямса, задиру и вора; Флейшмана, которого жалею, как всякого изгоя. А вот среди них — она, потерянная в их толпе, сосущая карандаш, ненавидимая наставницами, съедаемая глазами всех мальчишек, направленными на ее волосы и шею, *моя Лолита*» (курсив Набокова).

Я знаю, почему цитирование считается зазорным — попробуй начни фразу после такого текста. Легче прожить без цитат, чем искать выход из затруднения; но, кажется, мы нашли... Не правда ли, словно мы едем на велосипеде сквозь жарко-холодную теневую вязь, и можно прикрыть веки, взволнованно следя на их тыльной стороне за перемежением фиолетовых и лиловых полос, — такое удивительное соседство разнонагретых слоев, такая волнующе-высокая амплитуда: от «Дункана, зловонного шута», выскочившего как бы из пушкинской эпиграммы, через колеблющуюся амбивалентность прыщиков и угрей — к чуть конфетной романтике Роз, к серьезной вдруг нотке, подpiraемой «задирой и вором»; и всё это оторочено полным блаженством любви, двумя солнечными полянами, которые и соединены узорной тенью аллеи.

Это поэзия. Здесь, как и в современной лирике, художественный смысл больше не лежит на поверхности, а возникает в контексте. Мучительно-сладостное переживание и осмысление необратимо утекающей жизни рождается как бы помимо, вне, между зримо-материальными структурами текста и стоящими за ними образами — всеми этими моментальными снимками школьных товарищей и подруг Лолиты — в душистом воздухе, заполняющем полости, промежутки цветущего текстового боярышника; и он, этот запах, будучи вполне реальным и материальным, совершенно недоступен людям с недоразвитым или нарушенным обонянием. Такие люди способны увидеть лишь мертвую земляную прель, скукоженный бурый листочек, пленку плесени да ядовитый гриб, растущий под сенью напоенного запахами блаженства. Им бы хотелось обойтись без вон того «омерзительного» дождевого червя, без онариста Кларка, без вон той покрытой слизью улитки, ибо они закономерно видят лишь их.

(Тут я уже занес было в очередной раз перо над черепом Неистового Виссариона, дабы припомнить ему его нелюбовь

к мокрицам, да вовремя остановился. А что, собственно, я пишу сейчас, если не размазанно-разночинные эстетические мечтания? С чего бы это рукоблуд Кларк симпатичнее мне эстетического уroda, не испытывающего любви к Набокову?)

Свойство влюбленности становится у Набокова свойством художественной структуры: радужная сеть его романов дрожит и сверкает миллиардом смысловых нитей. «Или всегда, — сообщает Набоков, завуалированно и щедро раскрывая метод, — есть наслаждение в кружевной тайне?..» Разве не ощутит «избранник» сквозь запах роз и зловоние, смешанные на вышеприведенной странице, «неизъяснимую, непорочную нежность, проступающую сквозь мускус и мерзость, сквозь смрад и смерть»? (Стоит только прислушаться к звукоряду процитированной фразы, чтобы убедиться: это стихи — и стихи, заставляющие вспомнить, скажем, любовное стихотворение Анненского «Дальние руки»: «Как мускус мучительный мумий, / Как душистый тайник тубероз...» Опять этот аллитерационный ад подсознания! Но душа — не только *ночи Юнга*, она еще и дневная человеческая интонация: «Я, видите ли, любил ее» («Лолита»); «Любили ль вы, простите ли?..» (Анненский)...)

Отсюда, с этой страницы, обнимая умом и сердцем контекст книги, «избранник» увидит и «Лолиту, бледную и оскверненную, с чужим ребенком под сердцем, но всё еще сероглазую... всё еще мою, мою...» отдаленного финала романа; и «жену Ричарда Скиллера» (фамилия эта напоминает не только английское слово «убийца», но и греческую Скиллу (Сциллу) — во-первых, морское чудовище, компаньонку Харибды, а во-вторых, дочку мегарского царя Ниса, вырвавшую у отца пурпурный волос бессмертия, дабы предать город Миносу, пообещавшему взять ее *в жены*), умирающую при родах «в далеком северо-западном поселении Серой Звезде» — из третьего абзаца предисловия незабвенного д-ра Рэя.

Перед нами проза, которой наскучило быть повествованием, линейным развитием и которая, подобно стихотворению, становится собиранием зарядов, намереваясь по полному прочтении книги разрядиться единым разрядом-катарсисом. Проза подает руку поэзии, поэзия — прозе. Возможно, мы наблюдаем процесс, аналогичный психофизическому сближению полов в современном обществе, вызванному размыванием перегородки, разделявшей мужские и женские интересы? Или мы догадались, что гелий и серебро — из одного ряда?

Обратимся к стихам. Мы уже видели мандельштамовскую стрельбу в «десятку» на уровне комплекса стихотворений. Но и само отдельное стихотворение позднего Мандельштама — такая стрельба: «Как в пулю сажают вторую пулю». Вторая пуля, однако, всегда садится неточно, рядом — образуется напряженный эмоционально-смысловой зазор. А всё стихотворение целиком образует контекстное поле, каждый из участков которого не может быть адекватно понят без подключения всего остального контекста, невычленим из него. Здесь я настоятельно прошу читателя снять с полки книгу и прочесть мандельштамовские стихи — «На мертвых ресницах Исакий замерз...» и «Возможна ли женщине мертвой хвала?...».

Два текста, вызванные известием о смерти Ольги Ваксель, петербургской знакомой поэта, покончившей с собой в Осло в 1932 году, и при выключенном контексте превращающиеся в «набор слов» (как в принципе верно это обывательское определение!), в совокупности слагают новый, иной контекст. Каждый фрагмент, взятый в отдельности, едва ли понятен; прояснение наступает лишь при внимательном прочтении всего комплекса. Смысл проясняется, когда мы накладываем один темный текст на другой. А когда — с одной из соседних страниц, из третьего стихотворения — «жалкий полумесяц губ» льнет к русско-итальянскому «аленькому рту», смысловое поле снова преобразуется, освобождая не проявленное до того, скрытое, кативное серебро любовной темы.

Мы видим, что всё самое важное, самое дорогое, то, ради чего и набираются слова, — жизнь, смерть, любовь; ужас и красота омертвевшего полугипетского прошлого (египетский портик лидвалевского банка ищите на одной из модерно синевящих «барских улиц»); вдруг полегчавший «гигант, что скалою целой» — на реснице (у Гоголя: «алебарда... блестела, казалось, на самой реснице его глаз»); чужест наступившему мебелированному, распавшемуся миру, где нарушена связь («колеса зимуют в снегу», «стынет рожок», Стокгольм спутан с Осло) и где сообщение о смерти близкого человека приходит через два года; искусство, поэзия, музыка (с «выжлятником» из барско-некрасовской «Псовой охоты» и «шейкой» — то ли скрипки, то ли Анджиолины Бозио?), упорствующие в своем праве итальяниться и русеть — последний оплот дара-души среди разлада и тумана; зеркало, с каким-то, кажется, призраком стихотворца, повесившегося в «Англетере» (тут рядом), или,

может быть, отражающее всезнающего парижанина, некогда танцевавшего на дачных подмосковных балах; «Астория», зашифрованная в звукоряде; и многозначительные ласточки — удивленные батюшковские брови, души-лолиты, Филомела-поэзия; и какая-то связь «медведицы» (герценовской «Полярной Звезды»?) с «медвежонком»; и вон там — влево по Большой Морской — дом, где родился — тоже тенишевец — Володя Набоков, которого Мандельштам не читал; и я уже придумываю, а мой текст становится прозой «потока сознания», — всё это убрано в основном с текстовой поверхности, вырабатывается контекстом, то сужающимся, то расширяющимся, как зрачок. «Набранные» слова-корпускулы оказываются волнами; точно найденные амплитуда и частота вызывают резонанс.

Литература, о которой мы говорим, вовсе не интеллектуальная и не головная; она живет простыми человеческими эмоциями. Другое дело, что воспроизвести в сознании читателя простую человеческую эмоцию, а не ее эрзац, можно только интеллектуальным путем.

Сочинительство, как и чтение, есть тоска по многовековой мировой культуре. Не о Мандельштаме ли пишет Жан-Батист Дюбо (1670—1742): «Вергилий и прочие древние Поэты воспользовались бы другими образами, если б писали для северных народов... Они воспели бы прелесть жарко натопленной печи и горячительных напитков. Они охотно живописали бы живейшее удовольствие, которое чувствует человек, пришедший с мороза и присевший у огня...» *Поленья в камине, сбитень* — чем не латынь? Когда центр мировой культуры сместился к северу, ближе всех прочих римлян оказался к нам ссыльный Овидий... «Пусть я в ответе, но не в убытке: / Есть многодонная жизнь вне закона», — говорит Мандельштам в четверостишии, примыкающем к стихам на смерть Ваксель: человеку есть где укрыться от социума — в тайнике культуры.

Настоящая литература, интересующаяся подлинной эмоцией, всегда сложна; она требует внимания и работы. Одно или два слова, запятанные в сложный, словно специально выращенный непролазным кустарник синтаксиса в финале стихотворения, могут развернуть весь контекст на 180 градусов, раскрыть неожиданные пространственно-временные объемы, осветить их жарким смыслом — как это, например, происходит у Александра Кушнера, когда он, казалось бы, рассказывает нам о злосчастной судьбе супруги Нерона:

Какой, Октавия, сегодня блеск несносный,
 Стальной, пронзительный — и взгляд не отвести.
 Мне есть, Октавия, о ком жалеть (и поздно,
 И дело давнее), кроме тебя, прости.

О чем мы подумаем, прочитав это «кроме тебя» на потеплевшем (и то — вряд ли) закате волчьего века? И не услышим ли мы некий особый оттенок даже в набоковском каламбуре (специально беру образчик этой его «слабости», хором журимой умельцами мелкого кегля): «Читатель, брудер! Каким глупым Гомбургом был этот Гомельбург!»? Ведь дальше речь идет о «десятом или двадцатом Фрице или Иване в терпеливом хвосте насильников» и об «угрюмом, разграбленном поселке»... Не *Гомельбурге* ли?

Конечно, Набоков сочинил и массу пустых крестословиц, разгадыванием которых вынуждены заниматься комментаторы; лишь тщеславное желание внести и свой однолептный вклад в академическое лолитоведение заставляет меня указать: висбаденский *Гомбург* пришел в «Лолиту» из «Игрока» (романа об «опрокинутом равновесии» всепоглощающей страсти), а *Петр Крестовский*, промелькнувший в одном из эпизодов, корреспондирует не столько с писателем-эротоманом Вс. Крестовским, сколько с названием приапического растения *Lathraea squamaria* — *Петров крест*... Право же, все исследовательские лепты не стоили б выеденного гроша, когда бы в «Лолите» не билась лирическая жизнь. Труп не менее сложен и интересен, чем живое тело; только занимательность его специальная, научная. Сложность необязательно жизнеспособна, но жизнеспособность необходимо сложна.

(Отчего самые блистательные филологи столь часто выказывают полнейшее отсутствие слуха? Не оттого ли, что ученый интерес к текстовой ткани не предполагает любви к ней: исследователь-анатом «любит» не «тело», а нечто иное — «телообразующие» законы, функции «тела», его химсостав... А вот эстетическое переживание — как раз прямая любовь к живой и сложной плоти искусства.) Сложность — потенция одушевленности: может ли человеческая душа уместиться в амебе примитивной литературной поделки?

Чтобы добиться успеха в метании молота, необходимо несколько раз быстро обернуться на изменчивой пятко-носочной опоре вокруг себя, одновременно спирально вознося его всё выше и выше в вытянутой руке — и наконец отпустить. Сложная

траектория! Снаряд летит дальше, если кроме поступательного движения совершает вращательное — вокруг собственной оси. Никому не придет в голову требовать примитива от инженера или спортсмена. Только художника донимают заявками — выпрямить линию, разъяснить, отразить... Поэта уговаривают быть «больше чем поэтом», что, приношу извинения, напоминает мне домыслы одного гашековского сумасшедшего.

Мы могли бы потолковать еще о многом, милый читатель, положив на диване — в качестве демаркационной линии — книги Набокова: о бездомном, отельном, альпийском, если не модельно-автомобильном романе двадцатого века; о «меблированном шаре» и о «Палас-отеле» в Монтрё, где любимый нами писатель прожил остаток жизни под свист проносившейся внизу автострады; об «Антилопе Гну» и гумбертовском «Икаре»; о книгах, «в разное время потрафивших душе», — «Сестра моя — жизнь», «Защита Лузина», «Двенадцать стульев», которые стоят на полке героя сирийского рассказа «Тяжелый дым», и о «Кипарисовом ларце», прошелестевшем в самоубийственном ответвлении «Дара»; о детских годах Г. Г. и Феликса Круля, о странном сходстве их эфемерных отцов, наделенных легкостью движений и нрава, винегретом из генов и дутым благополучием, о великолепной гостинице «Мирана Палас» и отеле «Савой», о шипучем винце «Лорелея Экстра Кюве» и дедах, торговавших вином, бриллиантами и шелками; о швейцарских кладбищенских авуарах европейской культуры; наконец, о какой-нибудь совсем ерунде — о маршаковско-гумбертовском маршике, поднимающем на ноги всех пожарных, милиционеров и полицейских двух полушарий — на поиски отличившейся при пожаре нимфетки, «лет двадцати», — о, о многом мы могли б с тобой поболтать, да нет ни места, ни времени, — дай бог *дотвердить о сугубом стволе* — как, вероятно, выразился бы нынешний живородящий классик, чьи немислимые для обжигания айсберги плывут сегодня по бледно-голубым морям толстых отечественных журналов (так и вижу эрекцию шестигранного бордово-бархатного редакторского карандаша в конце этой подражательной прустовско-зегелькранцевской — «Камера обскура» — фразы!).

На этом можно было бы и закончить, если бы не читатель, который (гипотетическое предположение) алчет узнать, а что же мы думаем о действующих лицах романа, о бытовом,

так сказать, срезе; может быть, мы сделаем большие глаза и воскликнем: «Как возможно написать такое!» — или сравним Г. Г. со Свидригайловым, или — тут миллион возможностей для людей, полагающих, что искусство говорит и учит, и оказывающихся в итоге в одной теплой компании. И даже если набоковский антифрейдизм чуть более навязчив, чем это необходимо, чтоб не казаться подозрительным, — нас это мало интересует, мы не толкователи сновидений.

«Лолиту», как и «Дар», нельзя понять, если отнестись к ней не как к поэзии, а как к информации. Это лирическое произведение, которое следует судить по законам лирики, а не «этики». Вообще подлинный герой набоковской прозы — не Федор Константинович, не Г. Г., не Лолита, не Зина Мерц, а Мнемозина-Мерцанье поэтического языка. Посвящая роман жене, Набоков, разумеется, дарит ей не трусики нимфетки, не урину Таксовича, даже не розы Гейзиhi, а то сильное лирическое излучение, которое порождает сложный контекст книги и которое есть поэтическая *возгонка* (но не романтическая *разгонка*) подлинной жизни. (Кстати сказать, предпосланное «Лолите» и вполне рядовое для Набокова посвящение не стоит понимать как какое-то «оправдание»; семантически ближе тут — балансирование над пропастью, предложение прыгнуть с балкона, свойственное экстремально-нормальному состоянию влюбленности.) Не для активации ли этого лирического излучения нужен рискованный сюжетный выбор «Лолиты»?

Ответ надо искать в стилистической плоскости, ибо «эротична» в искусстве, конечно, не фабула, а сама художественная материя; еще Эйхенбаум указывал, что вообще проблема эротики — это проблема стиля. Смешно смешивать искусство с реальностью, стилистический интерес — с сексуальной ориентацией автора. Когда б деяния Гумберта происходили в физическом мире, они вошли бы в противоречие с общественной моралью, были бы преступными; но ведь даже такой уравновешенный и нравственно здоровый (то есть не играющий с романтическими личинами) человек, как Гёте, признавался, что ему не доводилось слышать ни об одном преступлении, совершающим которое он бы не мог себя *вообразить*.

Искусство — реальность мнимая, а искусство Набокова — даже вдвойне мнимая (и тут, как это ни странно, удвоение минуса опять дает своего рода плюс). Исследователи романа

заметили, например, что Лолита умирает сорока днями позже Г. Г. (она — как бы его душа); что все события, происходящие после исчезновения Ло, хронологически-иллюзорны, а убийство Куилти — логически невозможно (в фильме С. Кубрика, снятом по сценарию самого Набокова, Гумберт простреливает женский портрет, за которым якобы прячется преследуемый им драматург)... Подлинная литература — такая среда, в которой всякое наивно-прямое моральное суждение созерцателя оказывается в конце концов посрамленным.

«„Неприличное“ бывает зачастую равнозначуще „необычному“», — говорит набоковский д-р Рэй, обнажая прием. Прием, потребный для того, чтобы войти в художественно активную, не успевшую остыть и затвердеть зону, застать жизнь в неожиданном ракурсе, освоить повышенный лирический жар и интонационную новизну той литературы, которая растет на пограничном, психологически сложном и не утомленном обильными всходами поле. Вот, скажем, Кузмин. Разве можно любить и понимать русскую поэзию, не любя и не понимая стихов Кузмина, не сопереживая его лирическому *я*, не идентифицируя себя — так или иначе — с этим *я гомозротических* стихов? Как тут быть? Единственно — поверив, что наше *я* неотделимо от мира, что оно «жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою», как думал Анненский, который в 1903 году как бы предвосхищает «Лолиту»: «Стихи и проза вступают в таинственный союз. <...> Растет словарь. Слова получают новые оттенки, и в этом отношении погоня за новым и необычным часто приносит добрые плоды. Создаются новые слова, и уже не сложением, а взаимопроникновением старых. Вспомните хотя бы слово Лафорга *violupté* (из *violer* (осквернять (*фр.*) — *А. П.*) и *volupté* (сладострастие (*фр.*) — *А. П.*)) — нечто вроде „карамазовщины“). <...> Наконец строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением. Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он — *я*».

«Неприличная» художественная новизна — не что иное, как отражение «необычного», то есть нового человека. Как быть с европейским романом двадцатого века, с подмигивающей амбивалентностью пола героинь любовных историй Томаса Манна или Германа Гессе, столь лолитообразно извлекаемых

из отрочества героя при помощи серебряного карандашика друга детства? Дело тут не в психоанализе — в стремлении искусства изобразить нового, сегодняшнего человека, а не старый литературный штамп, — его изменившуюся психофизику, колеблющуюся гравитационную картину человеческих отношений, отменить геоцентрическую модель любовной истории.

В «Подвиге» Набоков описывает иллюстрацию из томика Мопассана: «Бель-Ами, усатый, в стоячем воротничке, обнажающий с ловкостью камеристки стыдливую, широкобедрую женщину». От каждого слова этого предложения, согласитесь, веет музейной затхлостью. Это то, что сдано в архив, списано.

И странной кажется мне пышнотелость дам,
Эмалевидная их белизна и нега.
Захлопни рыхлый том; они не знают там
Ни шага быстрого, ни хлопотного века...

И еще — из того же Александра Кушнера: «Спи, спи, не страшно спать, когда товарищ есть / По рыхлой тьме ночной, склоненный над работой...» *Товарищ* — необычное, новое слово для любовной лирики (хотя, разумеется, подготовленное — и тютчевским «другом», и «Даром», и музилевским «Человеком без свойств»), но как оно верно отражает происшедшие изменения, деформации, отставку Птоломеевых представлений о звездной механике отношений женщины и мужчины, их самих — изменившихся. Искусство идет на всё, чтобы уловить и показать эту новизну. Литература хочет изменить ракурс, более того — сделать зрение всеохватным, многопозиционным, многосубъектным, посмотреть на жизнь изо всех точек, раздвинуть любые рамки:

И хотел бы я маленькой знать тебя с первого дня,
И когда ты болела, подушку взбивать, отходить... <...>

Я хотел бы отцом тебе быть: отложной воротник... <...>
И сестрой, и тем мальчиком, лезущим в пляжный
тростник... <...>

И хотел бы сквозить я, как эта провисшая сеть,
И сверкать, растекаясь, как эти лучи на воде,
И хотел бы еще, умерев, я возможность иметь
Обменяться с тобой впечатленьем о новой беде.

Не такой ли, как в лирике Александра Кушнера, только доведенный до шока, ракурс мы имеем в «Лолите»? Рискованный выбор Набокова — катализатор, ускоряющий превращение реального в художественное, обходной маневр, позволяющий преодолеть стилистическую, а значит, и этическую преграду. «Лолита» вовсе не сочинение о страсти педофила к нимфетке, а «книга великой любви». Но любовь в «Лолите» как бы переведена на ту «немецкую речь», в которую хочет уйти Мандельштам, чтобы найти обновление взгляда. Необновленный взгляд — слепота. Новизна хотя и может, как мы видим, быть стимулирована «скандальностью», не связывается ею, преодолевает ее, уходит далеко вперед, чтобы там совпасть с иной новизной, пришедшей пусть и с противоположной стороны.

Есть женщины, сырой земле родные.
И каждый шаг их — гулкое рыданье. <...>

И ласки требовать от них преступно,
И расставаться с ними непосильно.
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
А послезавтра — только очертанье.

Почему эти такие далекие от «Лолиты» стихи приходят на ум? Что общего между мандельштамовским стихотворением и набоковской прозой? Только поэзия. И новизна. Трагическая перекличка. Что-то, что-то есть там такое, в этой истории девочки с теннисной ракеткой, женщины, умирающей при родах, что расставание с книгой о ней — непосильно.

«НЕДОУМЕНЬЕ» И «ТОСКА» (Анненский и другие)

Анненский похоронен на Казанском кладбище в Царском Селе. Дважды в юности я предпринял попытку самостоятельно отыскать его могилу.

Один раз — зимой, лет в семнадцать. Смеркалось. Ледяной ветер раздувал полы пальто. Над кладбищенскими деревьями мрачно и агрессивно кружились вороны. Все буквы таились под снегом.

Другой раз — несколькими годами позже, в июле. Накрапывало. Зонтик мешал продираться сквозь липкие заросли. Кусты норовили обрушить за шиворот хрустали петергофских «шутих». Потревоженные вампиры жрали нещадно. Было боязно коснуться подошвой размякшей земли — нога то и дело проваливалась в какой-нибудь склеп... У встретившейся старушки туземного вида я спросил, не знает ли она, где тут похоронен «поэт Анненский». «Поэт? Так вон там», — ответила бабушка и указала сквозь куши. Продрался. Оказалось: какой-то литовец, я его даже читал (чего только не читаешь в юности!) — что-то разночинско-чахоточное, на манер Надсона...

Так, самостоятельно, закладка эта и не нашлась. Как, бывает, всё не отыщешь в книжке давно знаемой строчки — выпала из «Ларца», перекочевала в «Тихие песни», в «посмертное»... Оставалось утешить себя банальным: что искал-то?... разве тот Анненский, которого я люблю, — в осевшем пригородном суглинке?..

* * *

Пусть травы сменяются над капищем волненья,
И восковой в гробу забудется рука,
Мне кажется, меж вас одно недоуменье
Всё будет жить мое, одна моя *Тоска*...

И спустя две строфы:

В венке из тронутых, из вянущих азалий
Собралась петь она... Не смолк и первый стих,
Как маленьких детей у ней перевязали,
Сломали руки им и ослепили их.

Эти стихи («Моя Тоска») написаны 12 ноября — за две недели до смерти. Согласно дневниковой записи Кузмина, накануне, в редакции «Аполлона», он спорил с Анненским — «за безлюбостъ и христиа<нство>». С гримасами редакционной жизни журнала — предпочтением, отданным редактором, Сергеем Маковским, «загадочным» опусам Черубины де Габриак, — связывала, как известно, Ахматова и образ искалеченных детей — ненапечатанных стихотворений. Оба повода — этический диалог с Кузминым, к которому обращены стихи, и творческие «слезы Рахили» — несомненны, но содержание «Моей Тоски» шире и глубже. О чем эти стихи? О жизни и смерти, об экзистенции современной поэту души, о «душе нашего времени», о душе поэта. Такая «душа» неотделима от стихотворчества, но это лишь частный аспект.

В общем же — это душа, «отчаянно тоскующая», утратившая еще во времена Тютчева и Ницше прямую веру, а потому агностическая и внеконфессиональная («Она бесполоая, у ней для всех улыбки»); душа, потерявшая идеалы и внеположные ценностные ориентиры:

Она притворщица, у ней порочный вкус —
Качает целый день она пустые зыбки,
И образок в углу — Сладчайший Иисус...

Ослепленные «маленькие дети», о которых идет речь в этом трагедийно-античном стихотворении, суть помраченные идеалы и ценности, поверженные кумиры. «Я потерял Бога, — писал

он в частном письме 1904 года, — и беспокоило, почти безнадежно ищу оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным». Проницательный Ходасевич, назвавший смерть музой Анненского, прав ровно наполовину: музой его была экзистенция, а пафосом — поиски оправдания жизни-смерти в обезбоженном мире. Если, согласно Александру Кушнеру, душа — главное слово, «главный интерес, главная привязанность» Тютчева, то самая настойчивая и самая болезненная струна поэзии Анненского есть проблема души, даже — проблема души *как феномена*.

Об именах такой, переживаемой и постигаемой чувствами, души — «Недоумении» и «Тоске» — и хочу высказать здесь ряд соображений.

Лирика Анненского недоумевающая и тоскующая прежде всего потому, что она философична. Философична, ибо неустанно актуализирует, переводит в значимый для индивида план извечное, известное еще со времен Платона и сформулированное средневековой философией интеллектуальное распытание человеческой души — крестовину феноменов-ноуменов-идеалов-реалий, прикладывает эту «муку идеала» к личной судьбе пишущего и читающего. Анненский — возможно, самый философичный русский поэт XX века; было б нелепо поэтотому ожидать на этих страницах сколько-нибудь систематического изложения его поэтической философии. Ограничусь лишь несколькими впечатляющими, на мой взгляд, выписками, непосредственно относящимися к нашей узкой теме:

Иль над обманом бытия
Творца веленье не звучало,
И нет конца и нет начала
Тебе, *тоскующее* я?
(«Листы»)

И разлучить не можешь глаз
Ты с пыльно-зыбкой позолотой,
Но в гамму вечера влилась
Она *тоскующею* нотой

Над миром, что, златим огнем,
Сейчас умрет, не понимая,
Что счастье искрилось не в нем,
А в золотом обмане мая,

Что безвозвратно синева,
Его златившая, поблекла...
(«Май»)

Хочу понять, *тоскою* пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...
(«Черный силуэт»)

О счастье уста не молили,
Тенью был полон покой,
И чаши открывшихся лилий
Дышали нездешней *тоской*.

И, взоры померкшие нежа,
С *тоской* говорили цветы:
«Мы те же, что были, всё те же,
Мы будем, мы вечны... а ты?»
(«Январская сказка»)

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе...
(«О нет, не стан...»)

В твоих глазах упрека нет:
Ты туч закатных догоранье
И сизо-розовый отсвет
Встречаешь, как воспоминанье.

Но я *тоски* не поборю:
В пустыне выжженного неба
Я вижу мертвую зарю
Из незакатного Эреба.
(«Спутнице»)

Я люблю всё, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет.
(«Я люблю»)

В раздельной четкости лучей
И в чадной слитности видений
Всегда над нами — власть вещей
С ее триадой измерений.
(«Поэту»)

Тоска глядеть, как сходит глянec с благ,
И знать, что всё ж вконец не опротивят,
Но горе тем, кто слышит, как в словах
Заигранные клавиши фальшивят.
(«К портрету»)

Что же мы видим из этих почти случайных цитат? Во-первых, то, что Анненский действительно ангажирован проблемами философии и психологии — видимости и наличности, слитности и раздельности, множественности и единственности... А во-вторых, то, что, при всей противоречивости его лирической философии, *Тоска* Анненского есть не столько тоска по идеалу, сколько *тоска идеала* — тоска идеального по реальному, ноумена — по феномену. В «Январской сказке» не скоротечное «ты» дышит «нездешней тоской», а идеально-вечные «лилии». В стихотворении «Спутнице» незакатно-идеальное и есть мертвое. Общая «греза» и есть «грязь» («О нет, не стан...»). Любовь — свойство и потенция индивидуального («Я люблю»)... Ценностный акцент, таким образом, сдвигается поэтом в феноменально-реальный (номенальный, но не ноуменальный) угол философского поля, говоря проще: от общего — к частному, от объективного — к субъективному. Сюда направлен вектор этой *Тоски*.

Будучи не только крупнейшим лириком русского символизма, но и наиболее полным и подлинным символистом по мироощущению и художественному методу, Анненский не был, однако, символистом по догме и выбору, не принадлежал к символистской конфессии. Потому именно не принадлежал, что слышал, как фальшивят «заигранные клавиши» в словах идеологов «башенного» движения, старательно делавших вид, что они-то Бога «не потеряли». Приведенные выше строки из стихотворения «Поэту», как и всё это стихотворение, оставшееся, к сожалению, не известным современникам Анненского (впервые опубликовано в 1959 году¹), — прямая инструкция акмеистам, например Осипу Мандельштаму, — инструкция, показывающая закономерный и *бескризисный* переход от подлинного символизма к новому — ассоциативно-индивидуалистическому, если хотите, — искусству:

¹ В томе Анненского в Большой серии «Библиотеки поэта».

Краса открытого лица
Влекла Орфея пиериды.
Ужель достойны вы певца,
Покровы кукольной Изиды?¹

* * *

То, о чем беседовали 11 ноября Анненский и Кузмин, было, по всей вероятности, всегдашним противоречием человеческого *я*, разрываемого противоположно направленными интенциями — индивидуалистической, с одной стороны, и идейно-соборной, конфессиональной, с другой. Иными словами: вечным спором экзистенции и идеи внутри индивида. Вернемся к стихам Анненского, написанным на следующий день:

Да и при чем бы здесь *недоуменья* были —
Любовь ведь светлая, она кристалл, эфир...
Моя ж безлюбая — дрожит, как лошадь в мыле!
Ей — пир отравленный, мошеннический пир!

Под «любовью» здесь можно понимать структурированную религиозную веру, интегрирующую и растворяющую в себе частные человеческие «недоуменья». Под «безлюбовью» — сравните с записью в кузминском дневнике — опыт внеобрядового индивидуального оправдания экзистенции, — трагическое, но и проясняющее (от слова «катарсис») кредо Анненского.

Занятно сравнить смысловой строй приведенной строфы со строем пушкинского «Моцарта и Сальери», изображающего по существу (и, разумеется, столь же пристрастно) тот же самый спор идеологии с жизнью. «Кристалл» и «эфир» у Анненского — с пушкинскими «поверил / Я алгеброй гармонию» и «даром Изоры»; «любовь... светлую» у Анненского — с Сальериевой «любовью горячей, самоотверженьем»; наконец, «пир отравленный» — со сценой в венском трактире.

Покажется парадоксом, если я назову Анненского «моцартианцем»: как может быть моцартианцем «поэт смерти»? Но это так. Только моцартианец он рефлектирующий, недоумевающий,

¹ Почему-то в издании БПБС 1990 года без каких-либо объяснений напечатано: «Красой открытого лица / Влекла Орфея пиерида», — корректорский произвол («проясняющий» смысл, но, увы, убивающий рифму!)?

а значит — тоскующий. И спор — не только в стихотворении «Моя Тоска» — он ведет на самом деле не с другим моцартианцем, пускай даже незамутненным особым сомнением, не с Кузминым, а (если уж искать персонального адресата) с сальерианцем и во многом со своим двойником — с Вячеславом Ивановым. И Иванов — мы увидим — не только поднимает брошенную перчатку, но и не может сложить оружия в течение нескольких лет, борясь даже уже не с самим Анненским, а с его тенью, с его *Тоской*. Почему? Потому что *Тоска* эта оказалась несравненно более жизнеспособной, нежели идеология русско-го символизма.

В программном стихотворении «Другому», адресованном, мне представляется, Иванову, а не Бальмонту, как думают комментаторы (вспомним строчку оттуда: «Твои мечты — менады по ночам»), Анненский писал:

Пройдут года... Быть может, месяца...
Иль даже дни, и мы сойдем с дороги:
Ты — в лепестках душистого венца,
Я просто так, задвинутый на дроги.

Наперекор завистливой судьбе
И нищете убого-слабодушной,
Ты памятник оставишь по себе,
Незыблемый, хоть сладостно-воздушный...

Моей мечты бесследно минет день...
Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря,
Другой поэт ее полюбит тень
В нетронутно-торжественном уборе...

Полюбит, и узнает, и поймет,
И, увидав, что тень проснулась, дышит, —
Благословит немой ее полет
Среди людей, которые не слышат...

Здесь нет возможности развернуто говорить о важном, но общеизвестном — о том, во что превратилось это «как знать», о феноменальной, ни с чем не сравнимой замороженности последующего литературного поколения поэтикой Анненского — замороженности, достигшей даже своего рода героического апофеоза в 1921 году — в мандельштамовском «Концерте на вокзале». В этом стихотворении воспоминание о тени Анненского

гениально контаминировано с впечатлениями от смерти Блока, как бы слито в обоюдовыпуклую мощную линзу, сквозь которую Мандельштам ретроспективно рассматривает всю русскую поэзию — устраивает ей ночной смотр. Мандельштамовская контаминация очень точна. Ибо Блок, собравший (по мнению Тынянова и Мандельштама, выраженному ими в статьях 1921—1922 годов) лирический репертуар XIX столетия, и Анненский, развернувший в XX век новый стилистический луч (что также известно из первых рук — например, из высказываний Ахматовой), и являют собой своеобразный двойной фокус того, что принято называть символизмом. Между тем эти замечательные художники как раз далеки от настоящей символистской конфессии, от ее символа веры — в сравнении, скажем, со своими «присяжными» двойниками — Андреем Белым и Вячеславом Ивановым.

Больше того, вышедший в начале 1910 года «Кипарисовый ларец» просто *изжил* символизм как эстетически значимое течение, и его теоретикам и идеологам, жрецам «кукольной Изиды», не осталось после свершившегося ничего иного, кроме как подыскивать пристойные объяснения причинам мнимого кризиса.

В 1910 году — на это в свое время справедливо указал Владимир Вейдле — в русской поэзии произошел невиданный перелом (по Вейдле — рождение «петербургской поэтики»): вся поэзия, не исключая и действующих символистов, стала двигаться в стилистическом фарватере, ограниченном с одной стороны Анненским, с другой — Кузминым.

С большой осторожностью и с должной субъективностью можно добавить: культурологическая картина русской литературы начала века недостаточно разработана, а суверенное существование символизма как стиля, то есть соответствие имевшей тогда место художественной телесности построениям теоретиков символизма, весьма проблематично. За недостатком доводов воспользуемся метафорой: гусеница декаданса, побившая увядающий реализм, превратилась затем в косную куколку пост-соловьевско-ивановского идеологизирования... Но в биологии такое чешуекрылое, не упуская из вида его предварительных метаморфоз, в целом именуют бабочкой. Бабочка, выпорхнувшая в 1910 году, была по природе своей бабочкою модерна, арт-нуво, югендштиля, лишь рядившейся до поры в символистский кокон.

Именно в этот момент поэзия, обретя крылья, обрела и качественно иную тонкость градаций, бóльшую разрешающую способность, обогатилась степенями свободы — что суть родовые признаки модерна как большого стиля начала века (стиля, неплохо изученного применительно к наиболее «дегуманизированному» искусству — архитектуре¹) — совпала, наконец, с историческим менталитетом: стала апеллировать, образно говоря, к Юнговым архетипам, а не к Фрейдovým символам.

Поскольку мы усмотрели главную струну лирики Анненского в проблеме души, позволю себе несколько выписок из сочинения Юнга «Проблема души современного человека»: «Где бы мы ни обнаруживали существования каких-то внешних форм для адекватного выражения стремлений и надежд, будь они *идеалами* или ритуалами, мы можем сказать, что душа находится вовне, что нет психологической проблемы. <...> Но стоит человеку выйти за рамки любой локальной формы религии... — душа становится фактором по своему собственному праву, с нею уже не обойтись привычными мерами. По этой причине мы имеем сегодня психологию, основанную на опыте, а не на догматах веры и не на постулатах какой-нибудь философской системы. Сам факт существования такой психологии является для меня симптомом глубоких конвульсий, происходящих в коллективной душе. <...> Сущность духовной проблемы сегодняшнего дня содержится для меня в том очаровании, которое вызывает душа у современного человека... даже отвратительные ее стороны не заставляют очарованного отпрянуть. <...> Требования физической и психической жизни, несравнимо более сильные, чем в прошлом, могут показаться признаком декаданса, но они могут означать и обновление, ибо, как говорил Гёльдерлин: „Там, где опасность, растет и спасение“. <...> Возникает беспрецедентное напряжение между внешним и внутренним, объективной и субъективной реальностями».²

Работа Юнга, опубликованная в 1928 году, удивительным образом перекликается со статьей Анненского «Что такое поэзия?» (1903), где, в частности, сказано: «Вместо скучных гипербола, которыми в старой поэзии условно передавались сложные

¹ См., например, великолепное исследование: К и р и ч е н к о Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978.

² Ю н г К.-Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 209—222.

и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни, и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» (курсив Анненского). Или — с мыслями, высказанными им в уже цитированном мною письме к А. В. Бородине (15. VI. 1904): «...душа не отделяется для меня более китайской стеной от природы: это уже более не фетиш. ...душа стала для меня гораздо сложнее, и в том чувстве, которое казалось моему отцу цельным и элементарным, я вижу шлак бессознательной души...»

(Отмечу, что некоторые стихотворения Анненского прочитываются как реализации Юнговских архетипов, например, стихотворение «?»):

Пусть для ваших открытых сердец
До сих пор это — светлая фея
С упоительной лирой Орфея,
Для меня это — старый мудрец.

По лицу его тяжело проходит
Бороздой Вековая Мечта,
И для мира немые уста
Только бледной улыбкой поводит.

В белых автографах это стихотворение называлось «Поэзия», что облегчает его понимание, но, с другой стороны, и указывает на его возможную связь со статьей «Что такое поэзия?», «юнговское» звучание которой мы здесь отметили.)

Совершенно очевидно, что Анненский не только предвосхитил культурологические и философские веяния начала прошлого века, но и был одним из выдающихся осмыслителей нового стиля искусства. Наряду, например, с Генрихом Вёльфлином, у которого Мандельштам попросту взял «играющий мышцами» готический свод: «Существует, например, манера стать, характеризующая эпоху готики. Каждый мускул напряжен, движения резки и метки, внимание обращено к конкретному, в фигуре нет ни капли небрежности».¹ Наряду с Максом Дворжаком, писавшим в 1918 году о высокой готике (но с явной оглядкой на культурную современность): «Человек

¹ В ё л ь ф л и н Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913. С. 77.

сделался совсем в другом смысле, чем в античности, центром искусства: не как объект, а как субъект художественной правды и закономерности. <...> В то время как античность... оттесняла субъективное, оно теперь становится важнейшим исходным пунктом художественного творчества. <...> Место всеобщего решения связанных с данностью проблем, решения, противопоставляемого единичным явлениям действительности... заняло восприятие многосложности явлений природы и жизни».¹ Наряду, наконец, с Хосе Ортегой-и-Гассетом, высказавшим очень похожие соображения об изменении эстетических «точек отсчета» в своей книге «Дегуманизация искусства» (1925).

Гумилев, назвавший «Кипарисовый ларец» «катехизисом современной чувствительности», был глубоко прав, когда писал об Анненском: «У него не чувство рождает мысль, как это вообще бывает у поэтов, а сама мысль крепнет настолько, что становится чувством, живым до боли даже. Он любит исключительно „сегодня“ и исключительно „здесь“, и эта любовь приводит его к преследованию не только декораций, но и декоративности». И еще: «Синтаксис его так же нервен и богат, как его душа».

Сказанное Гумилевым чрезвычайно важно. Модерн, кажущийся невнимательному наблюдателю стилем декоративным, на самом деле есть как раз преодоление декоративности и орнаментальности: всякая точка югендштилевого архитектурного фасада — индивидуальна, она именно — «здесь и сейчас». А «дегуманизация искусства» — то есть в конце концов отмеченная акмеистом взаимоподстановка мысли и чувства — оказывается прорывом к подлинному человеку — от всякого рода идей о человеке: к феномену человека — от ноумена.

Да, «реалистического» человека (отдающего, увы, средневековой схоластикой или Верой Мухиной, что по сути одно и то же) модерн изготовить не в состоянии. Опыты Анненского, например, в этом направлении закончились Ванькой-ключником, псевдофольклором. Но зато любая графическая линия, любая архитектурная поверхность, любая стихотворная интонация модерна говорит нам о субъективной телесно-психологической сложности человеческой индивидуальности. И вся вещь искусства словно льнет к этой сложности, потакает ей, готова стать ее отпечатком и слепком, быть по плечу и по размеру.

¹ Д в о р ж а к М. Очерки по искусству средневековья. Л., 1934. С. 123.

Но модерн — не только физиологически, а (что важнее) и психологически *удобный* стиль; не только надежный стиль, но и стиль экзистенциальной надежды — осмысляющий жизнь, утверждающий ее смысл, трактующий о бессмертии. Стиль, ставящий жизнь выше идеи, частное выше общего, а верней говоря: умеющий найти оптимальную, безболезненную гармонию универсалий. Не живое умертвляется, но мертвое мнится живым: зеркало — озером, лестница — каскадом воды, стена — цветущим кустарником или живой кожей, под которой играют мускулы и натянуты сухожилия. Вещь искусства, созданная человеческой рукой, подобна руке и создана для руки. Модерн — братство и рукопожатие, и, возможно, поэтому здесь и происходит снятие противоречия между духовным «аристократизмом» и косной «толпой», между художником и теми, «которые не слышат».

Модерн — своего рода преодоление времени, его незыблемого континуума: это не одомашненный Рим, не прирученная готика, не прогулочно-парковая Византия; это не эклектика, но существование в сплаве, где всякая точка художественной поверхности отзывается плодотворными аллюзиями и реминисценциями, растущими в разные срезы мировой культуры, — некий художественный прообраз бессмертия.

Вопросы эстетики и поэтики русского литературного модерна еще ждут своего серьезного исследователя. Но само его существование и общие черты стиля для нас уже очевидны. Даже внешние обстоятельства смерти Анненского удивительным образом корреспондируют с семантикой и стилистикой той культуры, которую как бы выявило это событие: на вокзале, за несколько лет до того перестроенном в новом архитектурном стиле, в толпе, скоростно, под свисток динамичного паровоза...

В том, что обстоятельства смерти или последние слова умирающего многое приоткрывают в его личности, обнаруживают существенную ее струну, нет ничего удивительного. Недаром ведь Чехов, к примеру, умер в Баденвейлере, с «ich sterbe» на устах — в нем всегда было что-то немецкое, что-то такое, что позволило Анненскому отозваться на его кончину рассуждением о «палисаднике», «маргаритках» и «мармеладе».

Закономерно и то, что смерть Анненского, в отличие от другой станционной смерти, в Астапово, не вызвала газетного

шума. Умерев частно, без фотографов и журналистов, Анненский оказался последовательней яснополянского старца. Оба они накликали свой железнодорожный уход: Толстой — в «Анне Карениной», Анненский — именуя вокзал «кануном вечных будней», усматривая «эмблему разлуки» в одноруком кондукторе (одноруком — по аналогии с семафором). Но Толстой умер, как человек XIX столетия, — по-барски, торжественно и скандально, измотав репортерскую челядь и «мыслящую Россию». Анненский же — неброско, в сутолоке вокзала.

После него такая смерть вошла в обиход.

* * *

Но давайте вернемся назад, в филологию, и приглядимся к портрету антагониста, нарисованному Анненским в стихотворении «Другому».

«Ты — в лепестках душистого венца, — говорит поэт об этом Другом. — Ты памятник оставишь по себе, / Незыблемый, хоть сладостно-воздушный»... Такой приторно-парфюмерной, если не тошнотворно-кладбищенской «незыблемости», такого косного «памятника» и снижающе-пародийного «венца», согласимся, простить невозможно. Но главное: что должна ощущать оболочка куколки, будучи разрываемая назревшими внутри крыльями? Иначе говоря, что чувствовал Вячеслав Иванов?

Замечательный вообще-то поэт, без параллельной работы которого и Анненский, возможно, не стал бы тем, кем стал, — поэт, очень значимый для следующей поэтической генерации, Вячеслав Иванов, судя по его опубликованной переписке, прожил весь 1910 год в особенном раздраженном напряжении. Причина была в задержке выхода в свет «Cor Ardens» (1911). Когда в начале апреля появился «Кипарисовый ларец», из-под ног символиста словно ушла земля. Ушла, может быть, раньше — сразу со смертью Анненского, привлекая к его образу и наследию внимание «слышащих».

Отмечу любопытную деталь:

Тот миру дан; я — сокровен...
Ты ж, обнажитель беспощадный,
В толпе глухих душою холодной —
Будь, *слышащий*, благословен! —

несомненно, Иванов пишет это (в обращенном к Анненскому стихотворении «Ultimum vale», помеченном сентябрем 1909 года), отвечая на стихотворение «Другому» как бы от имени будущего (вспомним: «Благословит немой ее полет / Среди людей, которые не слышат»). До смерти Анненского отношение к нему Иванова более чем спокойное и корректное: Иванов еще не замечает брошенной царскоселом перчатки, не чувствует всего яда (поменяем тут пушкинские роли местами) этой поэтики.

Но — с поразительной чуткостью — уже в декабре 1909 года Иванов пишет большую и проницательнейшую статью о поэзии Анненского, появившуюся затем в январском номере «Аполлона» за 1910 год. Весь смысловой и даже интонационный строй этого по существу первого самоборения символизма со своим «кризисом» — достойный предмет анализа. Напомню лишь, что Иванов, заявляя здесь о преодолении символизмом якобы предсимволистско-импрессионистического и «ассоциативного» метода Малларме, к которому он относит и поэзию Анненского, заканчивает статью несколько противоречиво: «Анненский становится на наших глазах зачинателем нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скупые нищие жизни. <...> Уединенное сознание допевает в них свою *тоску*, умирая на пороге соборности».

Еще отчетливей претензии к поэтике Анненского Иванов высказывает в работе «Мысли о символизме», опубликованной в 1912 году: «Маллармэ (читай: Анненский. — А. П.) хочет только, чтобы наша мысль, описав широкие круги, опустилась как раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали. <...> Называвшие себя символистами, но не знавшие... что символизм говорит о вселенском и соборном... водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в тесную келью малого я. Иллюзионисты, они не верили в божественный простор мечты и очарование сонной грезы, от которых мы пробуждались в тюрьме. Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души...»

Идеологические претензии религиозно-соборного ивановского сознания к сознанию индивидуалистическому предельно ясны. Но, во-первых, интересно сравнить их с совершенно

противоположным высказыванием другого религиозного мыслителя — Тейяра де Шардена: «Заблуждение лжемистиков состоит в *смешении различных планов бытия* и, следовательно, в непонимании, какого рода активность присуща каждому из них. <...> Медленное созревание прямых причин, сложная сеть материальных систем, бесконечная последовательность звеньев миропорядка — всё это списывается со счетов... Воображение рисует действие Божественного Промысла совершенно открытым и беспорядочным. Это ложное чудотворство, мешающее человеческому усилию и расхолаживающее его. <...> *Мы можем погрузиться в Бога, лишь продолжив самые индивидуальные особенности нашего внутреннего устройства за их собственные пределы*: вот основное правило, которое всегда позволит отличить подлинную мистику от поддельной».¹

Негативный аспект этого высказывания полностью соотносим с идеологией русского символизма, позитивный — с поэтикой и мирозерцанием Анненского. И тут, как это ни странно, декларируемые им «безлюбье», «тоска» и «недоумение» оказываются, в отличие от пустого богоискательства, малоотличимыми от *любви*, даже — от *Любви* христианской. Разумеется — с поправкой на современность, с поправкой на Юнга, писавшего, что в душе современного человека «нет Божества, нет и подчинения или примирения с Божеством; место Божества, похоже, занято целостностью человека».²

Во-вторых, в связи с рассмотренным противостоянием ложного чудотворства и подлинной мистики, мы можем вспомнить тексты ближайших духовных наследников и соратников Анненского — прежде всего «Утро акмеизма» (1912—1913) Осипа Мандельштама («Средневековье... *никогда не смешивало различных планов* и к *потустороннему* относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой...») и кузминское стихотворение «Листья, цвет и ветка...» (1916)³, которые символизируют собой окончательное торжество индивидуалистической «поэтики ассоциаций», катарсис русского символизма, победу «мистики» Анненского над ивановским «чудотворством».

¹ Тейяр де Шарден П. Божественная Среда. М., 1992. С. 74—78. Курсив Тейяра де Шардена.

² Юнг К.-Г. Цит. соч. С. 185.

³ См. с. 13 настоящего издания.

В 1915 году Вячеслав Иванов написал стихотворение «Смерть», ориентированное на стихи Баратынского с тем же названием, заканчивающиеся так: «*Недоуменье*, принужденье — / Условье смутных наших дней, / Ты всех загадок разрешенье, / Ты разрешенье всех цепей».

Стихотворение Иванова, которое я привожу здесь в первой редакции, кажется мне еще и финальным — примирительным — отзвуком его идейно-стилистической полемики с Анненским:

Когда ты говоришь: «Я буду тлеть в могиле,
Земля ж невестою цвести в весенней силе;
Не тронет мертвых вежд не им рассветший свет,
И не приметит мир, что в нем кого-то нет,
Как не заботится корабль в державном беге
О спящем путнике, оставленном на бреге», —
Знай: брачного твой дух не выковал звена
С душой вселенскою, в чьем лоне времена.

Но я б не укорил в безумьи иль надменьи
Восторга слов иных, — когда б в *недоумении*
Ты звезды вопрошал: «Ужель я стану прах, —
Вы ж не померкнете? Вся жизнь во всех мирах
Со мною не умрет, осыпав свод мой склепный
Сметенных ваших слав листвою велеlepной?..»
Ошибся мало ты: зане твой склепный свод —
Родные ложесна, чье имя — небосвод.

Уже в тридцатые годы Мандельштам назвал стиль новой русской поэзии совершенно по-анненски — «*тоской* по мировой культуре», а в марте 1937-го писал: «Где больше неба мне — там я бродить готов, / И ясная *тоска* меня не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане». (Тоска эта «ясная» потому, что пушкинская печаль «светла», а «покой и воля» — некоторым образом синонимы поэзии, то есть — счастья. Сравните у Георгия Иванова (1950 год):

Я не знал никогда ни любви, ни участия.
Объясни, что такое хваленое счастье,
О котором поэты толкуют века?
Постараюсь, хотя это здорово трудно:
Как слепому расскажешь о цвете цветка,
Что в нем ало, что розово, что изумрудно?

Счастье — это глухая, ночная река,
 По которой плывем мы, пока не утонем,
 На обманчивый свет огонька, светляка...
 Или вот:

У всего на земле есть синоним,
 Патентованный ключ для любого замка —
 Ледяное, волшебное слово: *Тоска*.

Курсив Георгия Иванова.)

* * *

На этом фабула наших заметок вроде бы завершена. Да вот беда — не отпускает сюжет. Просто невозможно (*невозможно*, Иннокентий Федорович!) не объяснить, почему безобразная с виду мандельштамовская рифма «отпускает» — «Тоскане» кажется мне божественной. Почему? Потому, что принцип рифмовки в этих стихах — анненский, волшебный. Рифмуются здесь отнюдь не правофланговые слова, а целиком строки, их звукоряд: «И *ясная тоска* меня *не* отпускает» — «К всечеловеческим, *яснеющим* в *Тоскане*».

Хочу подчеркнуть важный, но кажущийся мне недостаточным проговоренным историками литературы аспект. Писавшие о новизне поэзии Анненского усматривали эту новизну почти исключительно в содержательной плоскости его стихов — в их психологизированности, в их «будничном» словаре. Даже ритмическая прерывистость некоторых стихотворений «Кипарисового ларца», соотнесенная Кушнером с сердечной болезнью поэта, представляется мне всё же чем-то достаточно внешним, вторичным. Первичное же и существенное — феноменальное звуковое наполнение его текста, подлинный переворот в стихотворной фонетике, им совершенный. Новый стиль — не новые персонажи и новые аксессуары, даже не новое слово; новый стиль — это новая манера двигаться, изменение динамики, «новый трепет» — как сказал Гюго о Бодлере.

«Он шел одновременно по стольким дорогам!» — вспоминает мемуарист слова Ахматовой. И действительно, голос Анненского где только не аukaется — даже на есенинском проселке («Милая, ты ли? та ли?»). И что самое главное, еще долго будет аukaться — не только через его учеников-постсимволистов, а и *непосредственно, напрямую*. Подчеркиваю эту мысль,

поскольку до подлинного понимания Анненского каждому «другому поэту» суждено дорасти индивидуально — дойти до него сквозь искажения его последователей: неоплатоники — неоплатониками, а Платон-то — сам по себе.

Я не оговорился — именно «сквозь искажения». Общеизвестно, с каким пиететом относилась к Анненскому Ахматова. (Даже название ее третьей книги, возможно, навеяно строчками из анненской трагедии о *вдове* Лаодамии: «Белый Аргос и Спарта золотая / Нежной дивы таить не могли, — / Унесла ее *белая стая*...» Кстати сказать, и эпиграф к этому ахматовскому сборнику — из Анненского: «Горю и ночью дорога светла».) Но меньше всего похоже на стихи Анненского ахматовское «Подражание И. Ф. Анненскому» (1911):

И с тобой, моей первой причудой,
Я простился. Восток голубел.
Просто молвила: «Я не забуду».
Я не сразу поверил тебе.

Ни «причуда», ни чудовищная рифма «голубел» — «тебе» абсолютно у Анненского непредставимы. Но главное, весь интонационный строй — вовсе не анненский. А как раз — ахматовский, продержавшийся в ее лирике долгие годы. Поэтика молодой (и не очень) Ахматовой — подражание *воображаемому*, зауженному и искаженному Анненскому, профанация его истонченного символизма. (Не стану судить, что ценнее, но разница тут примерно такая же, как между христианством Фомы Аквинского и христианством простоватого, немудрящего верующего... Сколь, однако же, замечательна и жива анненская прививка! Вот, например, Ахматова пишет: «Липы нищенски обнажены». Где ж это она видала обнаженных нищих? Они, напротив, всегда укутаны — даже в июльский зной... Но анненская реминисценция спасает строку...)

Итак, не слово, — но *трепет*. Трепет же достигается новизною мазка, в случае поэзии — новизной звука. Потому позволю себе здесь несколько замечаний о рифме и звукоряде Анненского.

Излюбленная рифма у Анненского — составная: *камне — близка мне* (Ахматова отмечает это в своем «Подражании...»), *Багдада — когда-то, на-поди — западе, зашел ты — жёлты, от-туда ль — удаль, костер ты — простерты, грозы вам — розовом...*

Часто в рифме используются частицы *бы, б, ли, ль...* Всем этим он как бы размывает формальное подобие рифмующихся слов, их структурную и функциональную схожесть, сохраняя в неприкосновенности фонетическую полноту созвучия. Если в стихах какого-нибудь Голенищева-Кутузова чередующиеся «мужские» и «женские» рифмы напоминают гвардейцев с дамами на балу (гвардейцы — в мундирах, дамы их — в одинаковых бальных платьях), то рифмовка Анненского — партикулярна: господин в котелке рифмуется с женщиной, ведущей за руку мальчика-гимназиста.

Столь же излюбленный его прием — использование в рифме одинокого полугласного *й*: *стихи — стихий, зале — азалий, усталый — кристаллы, шпалы — талый, растений — тени, разлуки — однорукий...* Употребление лишнего *й* привносит в звукоряд анненского стиха тончайшую нюансировку, некую виртуознейшую «размытость» (сравнимую с живописными приемами импрессионистов), божественную «неточность».

Нечто подобное Анненский проделывает и с метрическим строем стихов, расшатывая и раскачивая на протяжении стихотворения свой излюбленный трехиктовый дольник. Стихотворение при этом начинает как бы мерцать, то сужая, то расширяя звучащий объем строки, постоянно смещая эти объемы относительно воображаемого (заданного двумя начальными строчками) метрического стержня:

То было на Валлен-Коски.
Шел дождик из дымных туч,
И желтые мокрые доски
Сбегали с печальных круч.

Мы с ночи холодной зевали,
И слезы просились из глаз;
В утеху нам куклу бросали
В то утро в четвертый раз.

Уже в третьей строчке реальное наполнение отклоняется от ожидаемого — появляется *лишний слог*, который как бы тормозит интонацию, делает текст жизнеподобным.

Это волшебное мастерство реанимирует даже «мертвенную» форму сонета. Прочтем стихотворение Анненского «Тоска возврата»:

Уже лазурь златить устала
 Цветные вырезки стекла,
 Уж буря светлая хорала
 Под темным сводом замерла;

Немые тени вереницей
 Идут чрез северный портал,
 Но ангел Ночи бледнолицый
 Еще кафизмы не читал...

В луче прощальном, запыленном
 Своим грехом неотмоленным
 Томится День пережитой,

Как серафим у Боттичелли,
 Рассыпав локон золотой...
 На гриф умолкшей виолончели.

Звукоряд первой строки, перебирая клавиши *эль*, *зэ*, и *тэ*, предуготовляет рифмующееся слово «устала». «Вырезки» второй строки подтверждают «лазурь» первой, а поставленное в рифму слово «стекла» оказывается почти точным фонетическим слепком слова «устала». В третьей строке этому слепку соответствует «светлая», а рифма обогащается ранее приготовленным *эр*, которое сохраняется в рифмующихся словах следующих строк. Четвертая и пятая строки спаяны появлением *эм* в финале одной и начале другой (то же — в строках 8—9: «читал» — «в луче»).

Вторая строфа стихотворения вносит в пение рифм неожиданное (но подготовленное нотой *эр*) звучание — «вереницей». Появляется как бы второй голос, который, вместе с сохраняющимся первым («портал» продолжает «рифмоваться» с «хоралом» — и фонетически и семантически), порождает своего рода двуголосие. В рифмующихся словах седьмой и восьмой строк вдруг исчезает *эр*, чем готовится фонетический мостик между рифмами катренов и терцетов: «бледнолицый» — «запыленном», «читал» — «золотой».

Сцепка второй строфы с третьей укрепляется еще и работой струны *чэ* — «чрез», «ночи», «читал», «в луче». А также — отдаленным отзвуком рифмы: «бледнолицый» — «томится». В одиннадцатой строке вновь появляется *эр* — и, соединив собою терцеты, уже не оставляет нас до конца. А финальная *виолончель*

оказывается фонетическим синтезом какой-то *неотмоленной вереницы стекла...*

Ближайшие ученики Анненского прекрасно всему этому волшебству обучились. Вот Мандельштам:

Я молю, как жалости и милости,
Франция, твоей земли и жимолости...

Жимолость = *жалость* + *милость*.

И недаром эти мандельштамовские стихи — о ваноговском Арле... Помните волшебную «Подавальщицу пива» Эдуарда Мане — из Лондонской национальной галереи? Как написаны там янтарные кружки! Живопись в конце концов ничем и не отличается от литературы: тот же метод изображения — *одного другим*. Янтаря — белым, красным, оранжевым (избави бог — желтым!); душевной взволнованности — взъерошенным, измененным синтаксисом, сдвинутой интонацией (избави бог — пожелтелым доносом о «чувствах», выцветшею сентенцией!). Набоков, например, тоже *пишет*, а не раскрашивает: «...обмакну / и заверну погуще кончик / в оранжевую желтизну».

Ничего более эротичного, осязаемого и живописного, как бы серовского, чем «упругие шелка» блоковской «Незнакомки» невозможно себе вообразить. Разве что — из Анненского:

Зажим был так сладостно сужен,
Что пурпур дремоты поблёк, —
Я розовых, узких жемчужин
Губами узнал холодок.

Стоит прочесть вслух — и губы сами всё объяснят. Фонетика — не серафима служанка, а поцелуя: лучшие стихи недалеко ушли от него (вот еще Ходасевич — сухой-сухой: «И пудра мне пылит уста...»).

Поэтики Анненского и Кузмина, лежащие в зоне перерождения символизма в постсимволизм, обладают сверхобычной (даже — болезненной) тонкостью и чувствительностью. В них видоизменяется сама стихотворная ткань. Чтобы наглядно вообразить то, о чем я говорю, представьте себе те участки кожи, где она переходит в слизистую — например, губы.

Пьянящий разрез губ кружит этим стихам ум.

(А у Пастернака — постсимволиста законченного — они, губы, уже медные. И вот вопрос: понравились бы Анненскому

«устрицы во льду», «чашка какао» и «тоненький бисквит»? Вряд ли. Всё это не его, хоть и произрастает на нем; всё это — из кузминской «поджаренной булки». Словно яблоне привили побег груши — и ей, бедной, никак от него не избавиться. Стоит — тоскующая, обиженная, одинокая — «опошленная» какой-то кафешантанной прививкой. Греческая трагедия! Макс Нордау! «Иматра лет» выродилась в «Иматру бацилл».)

Но вернемся к «зажиму» из стихотворения Анненского «Дальние руки»:

Мои вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим
Я выносил в холоде скуки,
Я счастьем обвеял чужим.

Поставленный в рифму, этот «зажим» звучит совершенно иначе, нежели в начале строки. Вообще рифма — это высвечивание слова, взятие его в фокус, в фонетический и смысловой пинцет. Рифмующиеся слова вовсе не уподобляются друг другу, не усредняются: «поблѣк» остается бархатистым и приглушенным, а «холодок» — упругим и бодрым. Рифмы на самом деле не «женские» либо «мужские», а *женско-мужские*. Наличие рифмы — не только прелесть и красота, но и залог плодородия. Как и человек в экстатическом, экстраординарном состоянии любви, рифмующееся слово оказывается в особенном положении. Оно словно нависает над пропастью, оно — крайнее, стоящее «на роковой очередí». Оно, сказал бы Бахтин, — «на пороге». У такого слова — головокруженье, оно само — головокружительно.

В поддельных стихах рифмы — крепеж, в подлинных — оперение. Если они и «сигнальные звоночки», то — всё же — не «ундервудовские», а телефонные: это нас с кем-то (чем-то?) соединила Харита.

* * *

О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

Во второй из приведенных здесь строчек, по-моему, дано наилучшее определение поэзии. Что-то похожее в Нобелевской лекции говорил о поэзии Бродский.

Вячеслав Иванов писал из Монтрё (кстати!) Алексею Скандину, что в стихах адресата «одного мало: Хариты». «Вот понятие, — продолжает он, — которое мне хотелось бы ввести в умственный и словесный обиход... Харита — Милость, — и милость — благодатная, и миловидность, „милорадность“; улыбчивая, пленительная прелесть — и много еще другого. Так вот — нет у Вас веселого неба и стройного танца, и в стихе беспечного радования нет... Но Харита в наше время встречается реже, чем даже хороший вкус. Где же ее сыщешь? Разве у Кузмина? Но его грации слишком похожи на александрийских гетэр».¹

Шестью годами раньше Кузмин записал в дневник: «Был Иванов, моя музыка, по-видимому, ему нравится, в восторге от детских песен... Небрежность слов и внутренняя грация».²

Грация, вспомним, и *харита* — одно и то же. А слова о «внутренней грации», догадаемся, — отзыв Иванова.

Сверх занятого совпадения страниц, впечатляет, как всегда, феноменальный ивановский слух, жадно алчущий пушкинской «прости господи, глуповатости» — такой для него недоступной, почти никогда не пробивающейся из-под каменных плит его ватиканских поэтических площадей.

Не потому ли он так тонко и пронзительно завидовал Анненскому, с которым связывали его не только общие эллинистические увлечения, но и нечто «архетипическое»: матрональная власть жен-вдовушек, какая-то странная олимпийская лень, заставлявшая этих двойников искать запретной любви, не выходя из квартиры и палисадника — у падчериц и своячениц? И не эта ли завистливая тоска оправдывает все ивановские «нечитабельные» версификационные нагромождения?

И еще то, конечно, что среди взорванной им и ковшом натасканной стихотворной породы нет-нет и сверкнут изумрудные и рубиновые крупы грядущего, верней — вечного. То что-то будетлянско-обэриутское:

Или существ слепая битва,
На вражьих трупах буйный пир, —

¹ Письмо от 23/10. X. 1912 г. // Минувшее. № 10. С. 131.

² Запись от 5 мая 1906 г. // НЛО. № 1. С. 131.

в стихотворении «Ночь в пустыне» (сравните: «Ночь в окопе» — у Хлебникова, «Ночь в казарме» — у Заболоцкого). То Мандельштам:

Мы, пчелы черных солнц, несли в скупые соты
Желчь луга — омет и полынь, —

в стихотворении «Carmen saeculare». То Пастернак:

Озимь живая, хмурая ель, —
Стлань парчевая — бурая прель.
(«Неведомое»)

...где дух ветров
С водой и камнем входит третьим,
Как свой в семье, под хвойный кров.
(«Бельт»)

Но, увы, много пыли, праха, бенедиктина и промахов: «Любовью *стремною* гонимой Аретузы» («Сиракузы»), «И ели набожно живую розу» («Золотые завесы»; почему после Есенина и Мандельштама это звучит как *ели живую жабу?*)...

Анненский, воспользовавшись поэтическим прямодуманием Иванова, грациозно и ловко его обманул. Отчетливо, прозрачно и в меру лестно изобразив его как собственного антагониста в стихотворении «Другому», Анненский, тем не менее, сделал так, что стихи эти на самом деле обращены не к угадываемому адресату, Иванову, а к «другому поэту» — из будущего, который появляется в восьмой строфе и заставляет нас вспомнить «хоть одного Пиита» пушкинского «Памятника»: «*Другой поэт* ее полюбит тень...»

Первыми *другими поэтами* стали Гумилев, Ахматова и Мандельштам.

* * *

Бедный наш мистагог, какие письма он получал в злосчастном 1910-м!

О, крылья бледные химеры
На грубом золоте песка,
И паруса *трилистник* серый,
Распятый, как моя *тоска*! —

это финал стихотворения Мандельштама «Я вижу каменное небо...», остроумно посланного юным поэтом в августе 1910 года из Германии, где он тогда учился, Вячеславу Иванову в Петербург. Воображаю себе «радость» мэтра! (Как жаль, что всего этого не замечают и не отмечают наши присяжные комментаторы.) В том же конверте было:

Но ризой думы важной
Всю душу мне одень,
Как лиственницы влажно-
Трепещущая сень.
(«Единственной отрадой...», 1910)

Отчетливо вижу: таская в кармане зачитанный «Кипарисовый ларец», юноша исследует анненскую систему рифмовки и представляет себя «печальным обломком» (один из прообразов грядущего «Камня») на дне «злого и вязкого» омуты:

Тянет, чарует и манит —
Непонят, невынут, нетронут —
Жребий, — и небо обманет...
(«Медленно урна пустая...», 1911)

И вещества, мне родного
Где-то на грани томленья,
В цепь сочетаются снова
Первоначальные звенья.

Там в беспристрастном эфире... <...>

И в ликованьи предела
Есть упоение жизни:
Воспоминание тела
О неизменной отчизне.
(«Душу от внешних условий...», 1911)

И еще раз:

И опять к равнодушной отчизне
Дикой уткой взовется упрек.
(«Воздух пасмурный влажен и гулок...», 1911) —

всё восходит к «обманувшей отчизне» из «Зимнего неба» Анненского.

Отчего душа *так* певуча,
И так мало милых имен... <...>

И, несозданный мир лелея,
Я забыл ненужное «я».
(1911)

Позже, к 1921 году, «милые имена» превратятся в «милую тень», а «несозданный мир» мандельштамовской поэзии, обретя плоть, окажется под угрозой.

ДВОЙНАЯ ТЕНЬ (М. Кузмин)

Имя Михаила Алексеевича Кузмина, мирно скончавшегося весной 1936 года в ленинградской больнице имени Куйбышева и прилюдно погребенного на Волковом кладбище, трудно отнести к разряду «возвращенных имен». Его как бы и не отбирали. Мертвый член Союза писателей и Литфонда все эти десятилетия регулярно приносил государству гонорарный оброк своими переводами из Апулея, Боккаччо и Мериме, а его хрестоматийный «кларизм» торчал из любого учпедгизовского учебника литературы, словно хвостик пестрого галстука, впопыхах защемленного плотно закрытыми дверцами платяного шкафа.

Его просто сложили, как веер, и поместили в витрину подложной экспозиции русских сезонов, в ее фарфорно-балетный раздел, дозволив плоскостное полубессмертие на полотнах Сомова и Головина, на страницах ахматовской гофманианы, куда он вызван из небытия в рое эфемерных мотыльков-однодневок вроде «Коломбины десятых годов» («актерки» Ольги Глебовой-Судейкиной) и ее покончившего с собой поклонника («гусарского мальчика» и стихотворца Вс. Князева), как еще один забавный уродец периода загнивания и разложения:

Маска это, череп, лицо ли —
Выражение злобной боли,
Что лишь Гойя смел передать.
Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать. <...>

Не отбиться от рухляди пестрой.
Это старый чудит Калиостро —
Сам изящнейший сатана,
Кто над мертвым со мной не плачет,
Кто не знает, что совесть значит
И зачем существует она.

Что уж говорить об отношении к Кузмину казенных литературоведов и средней руки эстетов (какая разница — топорные поделки соцреализма или экзотическое имя Черубины де Габриаак заставляет их отмахнуться от подлинного искусства), если даже Ахматова, склонная, по ее собственному признанию, писать на чужих черновиках, полуприсвоившая в «Поэме без героя» новаторскую интонацию, строфику и чуть ли не содержание кузминского «Второго удара» («Кони бьются, храпят в испуге, / Синей лентой обвиты дуги, / Волки, снег, бубенцы, пальба!»), не нашла менее страшных слов для того, чтобы помянуть одного из крупнейших поэтов века, кстати сказать, написавшего предисловие к первой книге ее стихов. Даже вообразив себе любую крайнюю степень бытового ужаса во взаимоотношениях этих людей, невозможно, мне кажется, извинить художника, сводящего поэтическое в одну плоскость со «светским» и изображающего литературно-художественный мир 1913 года как театр марионеток и бал теней.

Тени ведь тоже могут быть разными. Одно дело — «милая тень» Анненского, являющаяся Мандельштаму в оранжереях Павловского вокзала в переломном для русской поэзии 1921 году. И совсем другое — тени и призраки ахматовского зазеркалья, обязанные знать свое место. Уже тот факт, что Ахматова воспринимает эту культуру как *прошлую*, исчезнувшую, преодоленную, говорит, как это ни больно звучит, о специфически советском (жалко сказать — «ждановском») сдвиге ее сознания. Формулировки ждановского постановления в ювелирном (и едва ли не пародийном) ахматовском эпосе просто переадресованы другим лицам — в том числе герою наших заметок. Вспоминая 1913 год, Ахматова приходит к выводам, аналогичным тем, которые делает послелагерный Заболоцкий в эпитафии своим приятелям-обэриутам: всё рассыпалось в прах, всё рухнуло, ничего не осталось в культуре, нет никакой связи между вчерашним и сегодняшним днем. Не говорю уж о Пастернаке, с его торопливой, холерической «музыкой во льду».

Не сужу. Стараюсь лишь осмыслить феномен, возникший в середине столетия, когда крупнейшие наши литераторы — всерьез, а не в угоду даже идеологизированной власти, — как бы перестали воспринимать *другую* культуру, сочтя ее прошлой и мертвой, в то время как именно в ней-то и сохранялась настоящая жизнь. Даже поэзии Анненского, к которому она всегда относилась с особым преклонением, Ахматова по существу

отказывает в суверенном и непреходящем значении, считая ее лишь многоцелевой гениальной потенцией, уже реализованной поэтами ее поколения — поэтами *высокой советской классики*.

Мне представляется, что советская классическая поэзия (имею в виду прежде всего позднее творчество Мандельштама, Ахматовой, Пастернака, Заболоцкого) есть поражающая своей тяжестью и величием, трагическая, непомерно разросшаяся и расширившаяся побочная ветвь нашей лирики. Эта вытянутая в сторону огромная ветвь слишком уж триумфальна, чтобы снова зазеленеть, пустить подлинно живые побеги; на ней сегодня растет разве что плесень соцарта и концептуализма. Основной же ствол, за которым будущее, — может быть, более тонкий, но зато и более жизнеспособный, — это *другая* поэзия, проходящая от Анненского и раннего Кузмина через молодые стихи Мандельштама, Ахматовой, Пастернака, через позднего Кузмина, через прозу Набокова, — называю, разумеется, лишь основные точки ее стилистического маршрута. Эта поэзия была на долгие годы помещена в зону слепого пятна, в двойную тень — официального умолчания и литературской невосприимчивости, была при жизни сдана в музей.

Имена Кузмина и Набокова соседствуют здесь не случайно: *другая* литература — своего рода эмиграция от советской жизни, эмиграция в мнимое измерение самодостаточного и не знающего границ искусства, нечто вроде «русскоязычного» Острова Крым, вымышленного романистом Аксеновым. Но утопический остров самодостаточного искусства кажется мне куда более подлинным и живым, нежели реализованная в действительности материковая антиутопия. У нас нет почвы, не разрушенной агротехникой тоталитаризма, но есть вольный остров литературы, выработавшей по отношению к материку особый стиль поведения. Без понимания этого стиля нельзя понять и позднего Кузмина.

Стремясь сохранить равновесие, рассудок и дар, эта литература не желает смотреть в *ту* сторону, преодолевает соблазн заглянуть в мрачные бездны тоталитарной Евразии. Дабы избежать ее завораживающего гипноза, осилить засасывающий водоворот, в котором исчезли даже Платонов с Булгаковым — гениальные, но словно заколдованные Снежной Королевой тоталитарного (или антитоталитарного, что одно и то же) романтизма художники, — такая литература очерчивает вокруг себя

меловую окружность. Очерчивание это свидетельствует о ясном осознании экзистенциальной опасности, исходящей от агрессивной и зараженной материковой материи. Но отворачивание тут не есть следствие малодушия, а очерчивание не является оберегом. Материк горячо дышит в затылок всякому ее слову.

Такая литература элитарна и индивидуалистична, но ее элитарность и нацеленность на отдельного человека наполняются (на фоне рокочущего идеологическими гусеницами континента) отчетливо гуманистическим и демократическим смыслом. Элитарность — единственное спасение, единственный путь сохранения человеческих ценностей. Путь Замятина, Оруэлла и Хаксли ведет прямоком в тоталитаризм, ибо материализовавшиеся антиутопии начинают наперебой присваивать догадки этих писателей. Антиутопия — место, которое есть. Жанр антиутопии — плоский, вульгарный реализм XX века, методическое пособие для созревающего диктатора. А «высокая классика» невольно становится аккомпаниатором побед и свершений параноидальных ефрейторов и недоучившихся семинаристов, драпируя их преступления в пурпур высокой трагедии и невольно обслуживая таким неправомерным завышением их честолюбие. На фоне этой сценической трагедийности островная литература кажется нетрагичной для невнимательных глаз, не замечающих, что прекрасный остров искусства (и шире — прекрасный мир) — трагичен по определению. Гармония умеет ассимилировать и растворять трагедию, переводить ее на эстетический уровень. Зримо, поверхностно трагедийна как раз дисгармоническая литература — искореженная, подмятая тоталитарным мышлением, способным разглядеть лишь сюжетно-идеологическую поверхность, но не способным проникнуть внутрь художественной структуры.

Разве мы не слышим с каждой второй страницы, написанной о Набокове жителями материка, странных претензий, поразительно похожих на те, что Ахматова предъявляет Кузмину? С точки зрения континентальных туземцев, он, Набоков, конечно же — «баловень и насмешник», погрязший в «смрадных грехах» самовлюбленности и сладострастия, ибо ветхие одежды советской классики, в кои его пытаются облачить, лопаются на нем в самых неподходящих местах. Агонизирующая служилая критика видит лишь искривленный, кошмарный мир, где полноценное, здоровое и совершенное всегда и во всех смыслах хуже искалеченного, безносого и больного.

Все ее домыслы — плоды типично советского, страшного и одновременно жалкого, дисгармонического и поверхностно-трагедийного мировосприятия, козлиные песни. Прав поэт — «...никогда не надо осуждать / Людей, особенно советских», но пора и им помолчать. Теперь, когда к нам не шлют «инструктора с последней установкой», ангажированность мифами тоталитарного романтизма выглядит особенно отвратительной.

Одним из таких мифов оказывается, увы, и миф о «неслыханной простоте», являющейся по существу лишь более респектабельным, чуть усложненным вариантом лозунга «Искусство должно быть понятно массам». Подлинное искусство всегда элитарно, всегда пребывает внутри меловой окружности. Им движет не желание стереть эту черту, а надежда на расширение элиты, на увеличение числа людей, способных эту черту переступить. Искусство не идет к людям, оно не умеет выйти за свои собственные пределы, но оно может манить человека в себя.

Исследователь архитектуры Е. Кириченко так, например, пишет о художественном явлении, одноприродном обсуждаемому нами литературному направлению, — о стиле модерн: «В его образах нет... общедоступности. Его композиции рассчитаны на подготовленного человека. <...> Аристократизм модерна... — оборотная сторона его демократизма... Модерн хочет повысить всех до уровня избранных».

Элитарна в этом смысле и лирика Кузмина. Популярности, сколько-нибудь отражающей его значение для русской поэзии, он не обрел. Впрочем, он за ней и не гнался. Вот уж кто не мечтал стать нобелевским лауреатом (типично советская, к слову сказать, мечта)! Вероятно, ему была понятней и ближе мысль Родена: «Самое главное для художника — быть взволнованным, любить, надеяться, трепетать, жить». Он спешил не за славой, а за молодостью и новизной. В двадцатые годы не друзья-«мирискусники», ставшие всемирными знаменитостями, приковывают его внимание, а почти неизвестные молодые живописцы и графики из группы «13». И нет никакой неестественности в соседстве поздних стихов этого «мэтра» с первыми выступлениями обэриутов на страницах сборников ленинградского Союза поэтов.

«Или популярность, или дальнейшее творчество, — пишет он в статье 1922 года, как бы подключаясь к разговору, начатому в свое время Баратынским и Пушкиным. — Творчество требует постоянного внутреннего обновления, публика от своих

любимцев ждет штампов и перепевов. <...> Как только зародилось подозрение в застое, снова художник должен ударить в самую глубь своего духа и вызвать новый родник — или умолкнуть».

Кузмин многим пожертвовал на этом трудном пути, не все его «новые родники» оказались живыми, но в итоге он предстает перед нами одним из тех редких поэтов, чье позднее творчество не уступает раннему, соперничая с ним не только в мастерстве, умудренности, «простоте», но и, что самое главное, в волшебстве, в упругости поэтической новизны, так что не юбилейная медная музыка заставляет нас обратить к нему голос его же строчек:

Раскройся, веер, плавно вей,
Пусти все планки в ход, —

а естественная потребность в этих *планках* для сегодняшней поэзии и сегодняшнего читателя. Это высокие планки. Раскроем же веер, отпавленный было в литературный музей.

...На перегоне между Гантиади и Гагрой — там, где стальная дорога одолевает ущелье, прорытое резвой речкой, — остывший уже было, пресмыкающийся состав, выскальзывающий из одного угольного тоннеля, чтобы через восемь секунд скрыться в другом, внезапно оказывается на воле, на воздушном мосту, плывет в пылании ослепительного черноморского лета — среди только что выкрашенных кипарисов и уже выгоревших тополей, среди известковых башенок сталинского курортного «Liberty», в спиртовом растворе горячего солнца, в виду теплого греко-латинского моря, оживленного ячеистой белизной и сиюминутностью двух или трех пассажирских суденышек...

Даже после того, как вагон снова войдет в тесную каменную трубу и с кожи слетит животворный жар, сияющее великолепие будет еще какое-то время сохранено засвеченной сетчаткой нашего глаза, а потом, обернувшись, мы станем вглядываться в гаснущее свечение, в отдаленные отсветы, пока не наступит полная антрацитная чернота...

Это воспоминание оживает в памяти, когда я пытаюсь составить общее впечатление от поэтического пути Кузмина, начавшегося белым полднем «Сетей» (1908) и завершившегося

ночной катакомбой книги «Форель разбивает лед» (1929), повернутым вспять зрением, старающимся поймать последние блики исчезнувшего яркого прошлого, удержать погружающуюся на дно Атлантиду. В промежутке Кузмин опубликовал несколько стихотворных книг: «Осенние озера» (1912), «Глиняные голубки» (1914), «Вожатый» (1918), «Эхо» (1921), «Нездешние вечера» (1921), «Параболы» (1923), «Новый Гуль» (1924) и др., но те, первая и последняя, разделенные двумя десятилетиями, оказались главными, написанными навсегда, не похожими ни на какие иные и друг на друга. Эти две книги стихов расположены как бы на разных полюсах, вернее сказать: первая — в точке кипения, а последняя — в точке замерзания. Поэтому, в отличие от остальных сборников Кузмина, в этих двух — почти нет воды, посредственности, безжизненной стилизации и пустого версификаторства.

Увы, Кузмин — неровный поэт. Так же как он не заботился о славе и популярности, он, кажется, не очень заботился и о качестве своих книг, позволяя им подчас скатываться до уровня девичьего стихотворного альбома. Боюсь, он даже совершенно не интересовался собственным поэтическим бессмертием, — редчайший случай в отечественной поэзии! — нигде в его стихах нет даже намека на такой интерес. Он просто жил, плыл по течению, ехал куда везли, феноменальным образом превращая всё это в поэзию.

Кузмин никогда не был машинистом, кондуктором, контролером, не носил фуражку с кокардой из латунной символистской латыни и галуны властителя дум. Его «символизм», а потом «кларизм», а потом «эмоционализм» — не более чем дань журнально-литературной моде, всего лишь игра. Он всегда был только рядовым пассажиром. Как и вся «смысловая», психологическая лирика XX века, его поэзия сошла с вагонных страниц «Анны Карениной».

Но в отличие от Анненского, одиноко стоящего в вокзальной толпе, пробирающегося сквозь полночный общий вагон; в отличие от мандельштамовского «рядового седока», движущегося от «ха́оса» к «ха́осу», от умозрительно-высокого растворения в павловском литературно-музыкальном элизуме — к страшному бытовому желанию затеряться в мешковинном айдесе имперского зала ожидания; в отличие от Пастернака с его «несгораемым ящиком» и пантеистическим чтением Библии в волостных поездах, Кузмин — пассажир европеизированного

купейного вагона; он всегда в купе, *в купе*, в компании, в кругу своих живых и мертвых друзей:

Уезжал я средь мрака...
Провожали меня
Только друг и собака.

Паровозы свистели...
Так же ль верен ты мне?
И мечты наши те ли?

Чуткое ухо услышит в этих строчках локомотивную переключку на всей дистанции — от «Кипарисового ларца» до «Воронежских татрадей», но отметит и разницу — ничего себе «только»! Он избалован. Он всегда окружен друзьями. Здесь как бы нет места трагедии. Но мы не оговорились выше: друзьями, живыми и *мертвыми*. «Кто выдумал, что мирные пейзажи / Не могут быть ареной катастроф?» — спросит под занавес сам Кузмин. Ареной катастроф станет блистательный Санкт-Петербург и Атлантида-Россия...

Но вернемся к нашей черноморской метафоре. Поезд «Россия», в котором ехал Кузмин, вынырнул из одного сумрачного тоннеля в 1908 году и нырнул в следующий в году 1914-м. Какое ослепительное семилетие! В 1908 году... Но нет, одно перечисление имен и событий, названий книг и статей, спектаклей и выставок заполнило бы всю толщу книжки, которую читатель, возможно, держит в руках. Литература, изобразительное искусство, театр, музыка переживают невиданный расцвет, прихотливо сплетаются друг с дружкой, приходят в гармонию с вещным миром. После пресненских баррикад и ревельских виселиц устанавливается и крепнет «человечий стиль» жизни. Кажется, вот-вот осуществится мечта о золотом веке России, мечта о нормальной стране.

Но Август Четырнадцатого поджигает бикфордов шнур, а Август Двадцать Первого подводит окончательную черту. Великолепное передовое искусство, утратившее погибшую почву, оказывается как бы в подвешенном состоянии, неестественность и дисгармоничность которого и приводят в конце концов большую часть этого искусства к распаду, романтизации, к «авангардным» шорам и косоглазию. Кавалерийская легкость этических и эстетических суждений военного цензора, благодаря стараниям которого второе издание «Сетей» (1915) вышло

в свет с поглотившими едва ли не половину текста купюрами, зримо свидетельствует о приближении эры варварского единомыслия и тотальной шереножности. Через пятнадцать лет другой цензор (или сам предусмотрительный автор) вычеркнет из «Форели...» стихотворение о казнях 1918-го, о том, что самый близкий Кузмину человек — Юрий Юркун, взятый большевиками в заложники, оказался тогда, к счастью, «восьмым», а не «каждым десятым» — расстреляным. А через двадцать — начнется поголовное отлавливание и уничтожение приятелей Кузмина, изловчившихся пережить Карпаты, братоубийственную войну, петроградское ГубЧК... Но всё это еще впереди. А пока — 1908 год:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный агат?
Далек закат, и в море слышен гулко
Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад. <...>

Дух мелочей, прелестных и воздушных...

Молодой Кузмин, открывший секрет прекрасной ясности, основанной на лирической значимости мелочей, словно не устает перебирать четки: «дух мелочей», «милые вещи», «милые мелочи», «веселая легкость», «милая резвость», «затеи», «забавы», «бездумное жите», «милый вздор»... Он как бы готов согласиться с обвинениями в никчемности, вздорности своей музыки. Это «Шабли во льду», вновь появляющееся через тридцать страниц,

Вместе визиты, — на улицах грязно...
Так любовно, так пленительно-буржуазно!
Мы верны правилам веселого быта —
И «Шабли во льду» нами не позабыто, —

ничем, кажется, не отличается от бульварно-гастрономических «ананасов в шампанском». (Ахматова, сказавшая П. Лукницкому по поводу замечательного мандельштамовского «Мороженно!» — «не терплю», так, вероятно, всё это и понимала: показателен ее отзыв о кузминской «Форели...», сохраненный Л. Я. Гинзбург, — «очень буржуазная книга».)

Ты — легкий, разноцветный и прозрачный,
И блистешь, когда я огонь в тебе зажигаю.
Без огня ты — картонный и мрачный:
Верно ли я твой намек понимаю?
А предсказание твое — такое:
Взойдет звезда, придут волхвы с золотом, ладаном и смирной,
Что же это может значить другое,
Как не то, что пришлют нам денег, достигнем любви,
 славы всемирной? —

обращается Кузмин к рождественской детской игрушке — картонному домику, подаренному ему уехавшим другом. Именно амбивалентность интонации, отражающая подвижную гамму чувств и какие-то неожиданные условия во взаимоотношениях текста и автора, не дает нам права заподозрить Кузмина в тупой мании величия. Стихотворение Кузмина — не железный робот, беспрекословно выполняющий команды автора, напролом осуществляющий заданную ему программу, а как бы живое существо, которое может вдруг заартачиться, надуться,

не согласиться, которое автору нужно убеждать, брать за руку, уговаривать, успокаивать... Оно может, точно чем-либо взволнованный человек, вдруг заикнуться на одном прилагательном («дорогими руками», «дорогая загадка»), приставляя его к первым попадающим под руку существительным, сделаться косноязычным, начать молоть вздор...

Психологизм лирики Кузмина — не столько в том, что она подмечает и изображает «мелочи» человеческого поведения, сколько в том, что сама ее интонация, ритмика, метрика, сама ее версификация в целом — человекоподобна, как, например, человекоподобны формы сооружений архитектурного модерна, спроектированные «изнутри — наружу». «Форма плана и объема не задана изначально, а вытекает из особенностей пространственно-планировочной структуры сооружения», — пишет Е. Кириченко. Так и в лучших стихотворениях Кузмина ритм и стихотворный размер перестают быть коробкой, льнут к интонационному телу:

Переходы, коридоры, уборные,
Лестница витая, полутемная;
Разговоры, споры упорные,
На дверях занавески нескромные.

Пахнет пылью, скипидаром, белилами,
Издали доносятся овации. <...>

Сладко быть при всех поцелованным
С приветом, казалось бы, бездушным,
Сердцем внимать окованным
Милым словам равнодушным...

Не правда ли, словно сама жизнь ворвалась сквозняком в стихотворный текст, взлохматила его, полуотменила размер? Какая уж тут «мешковатость»? Современная одежда, не сковывающая движений! Кто еще мог так написать в 1907 году, сослаться на запах белил, скипидара и пыли в любовном стихотворении? Разве что Анненский с его «Прерывистыми строками»... «Скука, — пишет Анненский в письме Е. М. Мухиной, — это сознание, что не можешь уйти из клеток словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого „как все“ ...»

Как раз поэзия Анненского и Кузмина сделала в начале XX века первый и самый решительный шаг в сторону от этого «как все» — в сторону психологически осмысленных мелочей и будничного слова, в сторону живой интонации — шаг, сравнимый, может быть, только с пушкинской революцией. Вся последующая русская лирика без него просто непредставима. «Каждая малость», поднимающаяся в своем «прощальном значении» в пастернаковском «Марбурге», и есть синоним подлинной лирической высоты.

Поэзия еще тем хороша, что всякая подлинная дверь в нее сразу распахивает огромный и вечный лирический универсум. Он весь словно живет в каждой настоящей своей частице, как, по домыслам современных физиков, любая точка пространства содержит в себе полную информацию о всей Вселенной. Воздух поэзии дрожит от сравнений:

Двойная тень дней прошлых и грядущих
Легла на беглый и не ждущий день, —

говорит об этом молодой Кузмин. Он и в последние свои годы стремится сохранить высокую моцартианскую концепцию мира, но теперь это не стягивание прошедшего и грядущего в беглое настоящее, а, напротив, вытеснение невыносимого сегодняшнего в лучшее будущее и лучшее прошлое, вернее — создание некой всевременной амальгамы искусства и жизни:

Держу невиданный кристалл,
Как будто множество зеркал
Соединило грани.
Особый в каждой клетке свет:
То золото грядущих лет,
То блеск воспоминаний.

Образы зеркала, ледяной пленки, стекла имеют особое значение в поэтике позднего Кузмина. И дело здесь не только в гностических увлечениях поэта. Форель, разбивающая лед, — конечно же, и любовное упорство, добивающееся взаимности, но прежде всего это стремление вернуть, воссоздать, восстановить мир, оказавшийся вдруг за непреодолимой прозрачной преградой смерти и разрушения. Это не столько бегство из настоящего, сколько желание унести настоящее в прошлое,

контрабанда. Потайные ходы немецкого экспрессионистического кинематографа и манновские спиритические сеансы приобретают в «Форели...» особый интимно-героический смысл, ибо используются для хождений в личное прошлое, отрезанное от Кузмина минными полями революции и мировой войны (этих «богемских лесов вампиров»).

Есть у меня вещица,
Подарок от друзей.
Кому она приснится,
Тот не сойдет с ума.

Безоблачным денечком
Я получил ее,
По гатям и по кочкам
С тех пор меня ведет, —

пишет Кузмин о некой «вещице» — вероятно, граммофонной пластинке, которая моцартовской мелодией как бы гарантирует ему вечное общение с его живыми и мертвыми «незримыми друзьями»:

Пускай они в Париже,
Берлине или где, —
Любимее и ближе
Быть на земле нельзя.

Полуброшенное на ветер «или где», означающее по существу — *нигде*, как и зеркально-звуковое дрожание голоса («на земле нельзя»), скажет нам, может быть, больше, нежели поверхностный оптимистический «смысл» высказывания. Как и не названная в тексте «вещунья» (а стоит назвать, предупреждает Кузмин, — «разобьется / Сейчас же пополам»), латентная и непроявленная эмоция здесь — двузначна, амбивалентна. Это трагическое жизнеутверждение, жизнеутверждающая трагичность настоящей поэзии. Гармония, творимая из дисгармонии. При всем их интонационном отличии нельзя не заметить стилистическую тождественность этих стихов ассоциативной поэтике «Кипарисового ларца»; это одна и та же гармоническая поэзия нашего века.

Постскриптум. Есть ослепительно-солнечный, дневной Кузмин. Есть Кузмин ночной, глянцево-черный. Но есть еще и Кузмин серый, провальный и тривиальный. Некий *Кузьмин...* «Литфонд разослал отпечатанные на машинке повестки с приглашением на похороны члена Союза писателей „Кузьмина М. А.“, — вспоминает Л. Я. Гинзбург. — Кроме грубости и невежества... в составлении текста принимала участие еще хитрость». Не могу отделаться от ощущения, что некая хитрость (кроме С. С. Куняева и Е. В. Ермиловой) принимала участие и в составлении двух первых книг Кузмина, вышедших на его родине после шестидесятилетнего перерыва.¹

Хитрость эта состоит в том, чтобы представить Кузмина как можно более «русским» и «волжским» и как можно менее петербургским и культурным. Увы, сие возможно лишь за счет предпочтения, отданного плоским и мертвым его стихам. Читатель получил в первом случае существенно искаженного, а во втором — совершенно обезображенного поэта, которому словно бы повторно вставили мягкий знак в середину фамилии, заgrimировали и погребли. Остается надеяться на то, что третья волна составителей избежит подобного размягчения.

¹ Ку з м и н М. Стихотворения. Поэмы. Ярославль, 1989; Ку з м и н М. Стихи и проза. М., 1989.

О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ ГЕРМЕТИЗМА (Кузмин-стилизатор)

Вымышленные писателями чудеса бледнеют перед чудесами реальности, усыхают перед утешительным чудом ее высокой непредсказуемости. До такой степени бледнеют и усыхают, что лишь немногим из них, лишь самым нежданно жизнеспособным удастся остаться рядом с людьми, войти в обиход, вписаться в число кружащихся вокруг нас обычных вещей. Чайная чашка, произвольно ставимая на блюдце, — ничуть не меньшая мифология, чем пернатое бегство Дедала с обремененного лабиринтом, но еще похожего на сардоникс, очерченный слоистым прибором, Крита. Кто изобрел этот фарфоровый симбиоз — верх радостной алогичности и дивной необязательности? Разумеется, боги, Бог. «Верую, ибо нелепо». Неверующий может заглянуть, например, в кузминское стихотворение «Фузий в блюдечке» (1917) и успеть одуматься. Блюдце не разобьется от звериного рева стоящей под стихотворением даты.

Миф и история всегда под рукой, верней — под щекой, под наперником нашей подушки. Между искусством и жизнью не протянуть и тончайшей фольги, хотя очевидно, что их природы столь же различны, как божественное и человеческое, ставшие «неслиянным и нераздельным» два тысячелетия назад. Прожитая культура просто живет в каждом из нас, как в прекрасном и ясном христианском Боге живет самоуравновесившийся языческий пантеон. Разве не вызваны уже венские сани тары к царю Эдипу? Разве не ищет любой из нас в ближнем самого уязвимого места — как раз того, которого касалась в минуты младенческой первоначальной закалки заботливая родная рука? Не сказать ли: «ахиллесова пятка» — синоним любви?

А что ж может сильнее волновать и одновременно служить бóльшим утешением, чем рассказ о том же призывнике-

Ахиллесе, столь хитроумно спрятанном мамой среди дочерей Ликомеда (целый роман с переодеваниями, развевающимися туниками, шпильками и сконфуженными улыбками!) и столь простодушно извлеченном из этого прядущего, ткущего и вышивающего женского цветника знающим жизнь Одиссеем? Человек не сложнее скрипки. И все скрипки в сущности одинаковы. Иное дело — музыка, полная неожиданностей. Но без скрипок музыка не звучит.

Может быть, сама жизнь — не более чем стилизаторство: нас, попросту говоря, стилизуют под бесчисленную, уходящую в глубины истории вереницу предшественников. Чего же тогда иного ждать от литературы? Неудивительно, если читатель, вознамерившийся увидеть на страницах предложенной ему книги завоевателя Александра Великого и мнимого тезку его, Калиостро, увидит себя. Ничего и не может быть лучше, потому что действительность, говорим мы, пристыжает мечты. Слово «метафизика» не умней слова «сверхчеловек», тогда как слова «человек» и «Природа» довлеют параметрам бытия.

Так ли уж ирреальны скромные чудеса Азии — какие-нибудь нечистые царьки, Гога с Магогой, питающиеся червяками и мухами; одногрудые амазонки; крокодилы, мочой сжигающие стволы пальм, — так ли уж фантастичны все эти чудища, рисуемые в «Подвигах Великого Александра» вслед за полутора-тысячелетней литературной традицией, если учесть тот удивительный факт, что вот именно они названы достопримечательностями кузминской книжки в дневнике одного ничем не примечательного пражанина, скромного (скромнее индоиранских див) служащего страховой фирмы. Причем дневниковая запись Франца Кафки помечена 21 декабря 1910 года — сколь быстро тогда переводили русские книги!¹

Какая досада, что русский писатель не узнал об этом при жизни! Кузмина, несомненно, порадовало бы такое дальнее и неожиданное, но едва ли не математически выверенное эхо, словно предвосхитившее его собственный интерес к пражской немецкой литературе, особенно к эзотерическим сочинениям Густава Майринка (1868—1932), ориентированным на гностицизм, алхимию и каббалу.

3 марта 1927 года мы застаем Кузмина у витрины книжного магазина — разглядывающим недоступную голографию

¹ К а ф к а Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М., 1991. С. 436.

немецкого издания нового романа Майринка, на покупку которого у поэта нет средств. 7 июля того же года он записывает в дневник: «С вождением смотрю каждый день на книжку Meyrink'a, боясь, не пропадет ли она. Теперь прочел ее название: „Der Engel vom westlichen Fenster“». 13 июля он наконец получает этот роман в подарок от более состоятельного знакомого.¹ Реальность сказочней всякого мифа.

Но если реальность сказочней мифа, то зачем нужны литературные стилизации — едва ли не лучшая часть кузминской прозы? Не был же Кузмин наивнее нас? Или всё-таки был — к его счастью! — и попросту следовал завету тоже наивного Константина Леонтьева: «Пусть бы кто-нибудь, например, переделал или перевел просто, но изящно, на современный язык Жития Святых, ту старую Четь-Минею Дмитрия Ростовского, которую все мы знаем и все читаем, и этого было бы достаточно, чтобы убедиться, сколько в византизме было искренности, теплоты, геройства и поэзии». Сдвиг от паточной святости к иронической авантюристике на самом деле не столь существен и вполне укладывается в пределы наивного творческого импульса. Да и жития святых повествуют не только о благолепии, в противном случае никакой искренности и никакой поэзии в них бы и не содержалось.

Или же всё не столь просто, а для того чтобы разобраться с вопросом о стилизации, нужно сначала решить основное противоречие — основное, если угодно, уравнение кузминского творчества — равенство декларированной им в 1910 году «прекрасной ясности» и «герметизма» его поздней поэзии? А это в свою очередь, возможно, потребует изучения гностических учений в той мере, в какой владел ими Кузмин, считавший себя их знатоком? Наши амбиции так далеко не заходят. Мы ограничимся чисто стилистическим утверждением тождества, сочтем герметизм Кузмина прекрасным и ясным априори, поскольку даже весьма поверхностного чтения исследований по алхимии достаточно для того, чтобы увидеть: «прояснение», «синтез», «сосредоточение» — всё это семантически связано с герметическими процессами.

¹ Б о г о м о л о в Н. А. Вокруг «Фореи» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 209—210. Поскольку дневник Кузмина до сих пор не опубликован полностью, приходится полагаться на правильность указания дат в этом источнике, — но боюсь, здесь путаница с римскими цифрами. Русский перевод романа: М а й р и н к Г. Ангел Западного окна. СПб., 1992.

Если герметика и важна для нас, то только отчасти. Потому что занимаемся мы сейчас не мистической философией, а литературой, ценность которой — в двусмысленности, точнее — в амбивалентности, в размывании логической мысли непреднамеренной эмоцией. Вот, например, сценка из романа «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»:

«Однажды утром он рассказал ей удивительный сон.

Ему не спалось, и сначала наяву он увидел, как по темному воздуху двигались и сплетались блестящие голубоватые фигуры... круги, треугольники, ромбы, трапеции. <...> Вместе с ними носились какие-то инструменты каменщиков, совсем простые: молотки, отвесы, лопаты и циркули. Потом он заснул и очнулся в большом зале, наполненном одними мужчинами... с хор раздавались скрипки, флейты, трубы и контрабасы, а сам Иосиф висел в воздухе, сидя на голубом облаке. Внизу, прямо под ним, на маленьком столике стоял графин с чистой водой... У него горели щеки, он чувствовал, как билось у него сердце, между тем как голубое облако, описывая мелкие (всё мельче и мельче) круги, опускалось прямо на столик с графином. Ему было так радостно, что он проснулся, но и проснувшись, продолжал чувствовать, как бьется его сердце и как пахнет вареным красным вином, смешанным с анисом и розами.

Феличе весь этот сон поняла попросту и объяснила, что Джузеппе женится на графине, будет держать открытый дом и каждый день обедать с музыкой, которая будет играть арии Перголезе».

Эстетическое переживание порождается здесь, разумеется, не виртуозным описанием собрания масонской ложи, а предельно наивной трактовкой матери, парадоксальным образом превращающей графин в графиню, — то есть чисто человеческим и эмоциональным, вносящим разлад в безжизненную гармонию символов и церемониала. Но при этом мы были бы эстетически не правы, если бы оставили без внимания некоторые детали — например, коническо-спиралевидный спуск Иосифа к графину с чистой водой (сосредоточение и прояснение), заставляющий вспомнить кузминское стихотворение 1916 года¹:

...Любовь большими кругами
До последнего дна доходит
И близорукими, как у вышивальщиц, глазами
В сердце сердца лишь Вас находит...

¹ См. с. 13 настоящего издания.

Об этих стихах можно было бы написать целую книгу — настолько они концентрируют в себе мыслительный, эмоциональный и эстетический опыт человечества: от голубя, возвращающегося в Ноев ковчег с вестью о конце потопа, и радуги, по этому случаю завязанной Творцом на манер узелка на платке — для памяти о собственной незлобливости, до близорукой вышивальщицы, корреспондирующей со «слепой кружевницей» Р.-М. Рильке и вбирающей едва ли не всю этику и эстетику Средневековья... Но сейчас нам важно увидеть здесь только то, что вся грандиозная мощь мироздания лирически сосредоточена в это «Вы» любимого человека, всё вращается вокруг этой частной оси.

Нечто подобное происходит и в финале повести «Крылья», где Кузмин рисует своего рода концентрированную историю античного миропонимания, завершая ее, в духе неоплатоников, слиянием классических греческих богов и героев в единое многоликое божество: «И всё начинает вращаться двойным вращением, каждое в своей сфере, и всё большим кругом, всё быстрее и быстрее, пока все очертания не сольются и вся движущаяся масса не оформливается и не замирает в стоящей над сверкающим морем и безлесными, желтыми и под нестерпимым солнцем скалами, огромной лучезарной фигуре Зевса-Диониса-Гелиоса!»

В сущности это достойное пера Данте эллинистическое божество, стремящееся к сосредоточению и прояснению, к внутреннему единству, неотличимо от заимствованного у Пушкина «магического кристалла», изображенного в кузминском стихотворении 1924 года:

Когда любовь в тебе живет,
Стекла никто не разобьет:
Ни молоток, ни пуля.
Я ближе подхожу к окну,
Но как кристалл ни поверну —
Всё вижу облик Гуля.

В другом стихотворении того же года таким магическим предметом, сосредоточивающим и проясняющим универсум, оказывается латинская книга «Orbus pictus» («Вселенная в картинках», «Рисованный мир»):

Тут — Моцарт, Гофман, Гёте, Рим —
 Всё, что мы любим, чем горим...

Во всех случаях некая универсальность не просто складывается на наших глазах, но и становится вместилищем конкретной любви, если угодно, зеркальцем для конкретного любимого человека. В некотором смысле лирический герой Кузмина дарит любимому мироздание.

Нечто вроде такого «невиданного» магического кристалла представляет собой и система кузминских прозаических стилизаций. Во всяком случае, эти стилизации следует счесть «эллинистическими», «александрийскими» — то есть соотносящимися со своими литературными образцами так, как с трудом вычленимые составляющие синтетических богов позднего эллинизма соотносятся с классическими образами Зевса, Диониса или Гелиоса. Зевс — знаем мы — бородатый мощный старик, тогда как Зевс-Дионис-Гелиос — парящее вечно юное божество, едва ли не Митра или безбородый Христос, еще не утративший античной улыбки.

Кстати сказать, мотив бороды способен прояснить некоторые нюансы эстетической специфики кузминского стилизаторства: если в русской «Александрии» XV века борода египетского правителя Нектанеба, вынужденного обстоятельствами к тайному бегству, простодушно сбривается, то персонаж повести Кузмина отвязывает искусственную бороду, снимает атрибут фараоновской власти — своего рода маску. Разница здесь вовсе не в историческом правдоподобию, не существенном ни для средневекового автора, ни для Кузмина, а в понимании экзистенциальной правды, в подсознательном решении вопроса о подлинном и неподлинном. Для средневекового анонима подлинный Нектанеб — царь, а не беглый расстрига. Для ироничного стилизатора Кузмина Нектанеб всегда остается равным самому себе, снимая и надевая различные маски.

И в этом глубокий гуманистический смысл, который не следует упускать из вида, говоря о кузминской иронии и кузминской стилизации. Очевидно, что творчество Кузмина органично вписывается в большое стилистическое единство прозы XX века, с ее отчетливой тягой к стилизационной игре, но игре прежде всего гармонической и музыкальной, значит — в конечном счете гуманистической.

М. КУЗМИН (Опыт краткого жизнеописания)

Опыт краткого жизнеописания М. Кузмина был написан в 1994 г. для литературного тома затевавшейся тогда англоязычной энциклопедии советской культуры и быта. Проект этот, увы, остался невоплощенным. С тех пор появилось множество ценных кузминоведческих работ, в том числе капитальная монография Н. А. Богомолова и Джона Э. Малмстада «Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха» (М., 1996). И тогда, в 1994-м, стремясь быть по возможности точным фактографически, автор не ставил себе целью соревноваться в научности с достойными представителями «клана кузминистов» (выражение Н. А. Богомолова) — тем меньше у него такой претензии сегодня. Всего лишь надеюсь, что некоторые высказанные здесь соображения о структуре кузминского творчества и цельности личности писателя специфичны и достойны внимания. Устаревшая библиографическая часть статьи, разумеется, опущена.

Михаил Алексеевич Кузмин родился 6 (18) октября 1872 г. в Ярославле в семье дворянина, отставного морского офицера. В роду его матери был приехавший в конце XVIII в. в Россию французский актер Жан Офрен, через которого поэт усматривал свое родство с Теофилом Готье. Старообрядческие нравы родительского дома и атмосфера поволжской провинции — Саратова, куда вскоре после рождения мальчика переехала семья, а также раннее увлечение западноевропейской музыкой и словесностью наложили неизгладимый отпечаток на личность будущего писателя, создав в его художественном и человеческом характере неожиданный сплав простоватой чистосердечности и утонченногопряного артистизма, умиления и насмешки. Смешение «французского с нижегородским», благородного

русофильства и «византизма», в духе Константина Леонтьева, с музыкально осмысленным, играющим европеизмом, лишь усложнявшееся и совершенствовавшееся на протяжении жизни, определило творческий облик Кузмина, стало характерным и узнаваемым свойством его поэтики. Уже современники отмечали, что «всемирно отзывчивая» кузминская универсальность уходит прочными корнями в русское прошлое — в XVII в., в царствование Алексея Михайловича, в эпоху «реформации» и рождения капитализма — усилиями скопидомов-сектантов и немцев Поволжья, еще ждущую своего Макса Вебера. «Для меня имя Кузмина связано с пробуждением русского раскола, с темными религиозными предчувствиями России», — писал в 1907 г. Блок, считавший «космополитические краски», щедро разбросанные по поверхности кузминского творчества скорее наносными, нежели органичными (Б л о к А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М—Л., 1962. С. 182—183).

В 1884 г. семья переезжает в Петербург, где в 1891-м, окончив гимназию, юноша поступает в консерваторию и три года обучается в классе композиции Н. А. Римского-Корсакова. Период с 1891-го по 1897 г. наполнен для него музыкальным сочинительством и изучением языков, а затем интересом к философским учениям пифагорейцев, гностиков и неоплатоников, к восточным религиям и патристической литературе, возникшим как результат нравственного кризиса (биографы сообщают даже о имевшей место попытке самоубийства). В эти годы, описанные им в «*Histoire édifiante de mes commencements*» («Поучительная история моих начинаний», 1906, опубл. в 1990) и в письмах к гимназическому приятелю, впоследствии видному советскому государственному деятелю, Г. В. Чичерину, Кузмин переживает и первое подлинное любовное чувство, осознает свою гомосексуальность, которая потом отразится в его произведениях (фактически впервые в русской литературе) как естественная, неприкровенная и внесоциальная данность, наконец, начинает всерьез относиться к стихописанию. В 1896-м и 1897-м он совершает путешествия по Малой Азии и Италии, а в последующие годы — паломничество в поволжские и олонецкие монашеские скиты.

В начале 1900-х гг., как бы завершив этапы духовного воспитания, поэт возвращается в культурную жизнь Петербурга. Общественно-политический аспект бытия всегда был ему чужд. Его влечет мир искусства — словесного, музыкального,

театрального, изобразительного. В годы художественного ренессанса, разбужденного первой русской революцией, Кузмин — завсегдатай наиболее ярких литературных салонов столицы — «воскресений» Федора Сологуба, «башни» Вячеслава Иванова, знаменитых артистических кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов». Он — желанный и постоянный автор ведущих символистских журналов «Весы» и «Золотое руно», а с 1910 г. — один из влиятельных членов «молодой редакции» постсимволистского «Аполлона». Близость к кругу «Мира искусства», дружеские отношения с Сапуновым, Сомовым, Нувелем и другими участниками этого журнального объединения, сотрудничество с передовыми театрами, в т. ч. с театром Комиссаржевской и с Мейерхольдом, погруженность в самую гущу петербургской богемы дополняют портрет Кузмина девятидесятых-десятих годов. Он сочиняет музыку к постановке блоковского «Балаганчика» (1906), выступает в качестве театрального и художественного критика, поет на литературных вечерах под собственный аккомпанемент «Куранты любви» (книга, содержащая стихи и ноты, вышла в 1910 г. в Москве).

Но главным для Кузмина, при всей разносторонности его творчества, становится писательство. Весьма неудачно дебютировав в печати драматической поэмой «История рыцаря д'Алессио» и циклом «XIII сонетов» (Зеленый сборник. Стихи и проза. СПб., 1905), он уже в следующем году публикует в «Вессах» цикл стихотворений «Александрийские песни» (в № 7) и повесть «Крылья» (в № 11, отд. изд. — М., 1907), принесшие их автору успех и скандальную популярность.

«Александрийские песни», хорошо принятые критикой и вызвавшие восторженный отзыв Максимилиана Волошина («Александрийские песни» Кузмина // Русь. 1906. 22 декабря), а равно и другие циклы 1905—1908 гг., вошедшие затем в первую книгу стихов «Сети» (М., 1908), поразили современников неожиданной тематической, интонационной и версификационной раскрепощенностью, новизной поэтического осмысления и преображения вещного мира. Предпринятая Кузминым «прозаизация» стихотворной речи, идущая многочисленными путями (широкое использование белого стиха и свободных размеров; введение повествовательности и фабульности в структуру цикла стихотворений, построенного как своего рода маленькая повесть; повышенный интерес к будничному и обиходному слову, разговорной интонации; декларированное автором пристрастие к «духу

мелочей» — на фоне экзистенциально значимой проблематики стихов и т. д.), сделала «Сети», наряду с «Кипарисовым ларцом» (М., 1910) Иннокентия Анненского, подлинным стилистическим основанием для преодоления символизма в русской поэзии, для зарождения ее постсимволистских течений — акмеизма и футуризма. По утверждению младшего современника, вся русская поэзия после 1910 г. стала двигаться в своеобразном фарватере, «одну из продольных границ которого можно обозначить именем Анненского, другую именем Кузмина» (В е й д л е В. Петербургская поэтика // Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. Вашингтон, 1968. С. XVII). Раскованная, «мешковатая» и демократичная, при всем своем внутреннем аристократизме, поэтика Кузмина, развитая им в следующих дореволюционных сборниках «Осенние озера» (М., 1912) и «Глиняные голубки» (СПб., 1914), оказала глубокое стилиобразующее воздействие на таких несхожих поэтов последующего поколения, как Ахматова и Маяковский.

Напротив, стилистический пафос повести «Крылья», которая может быть прочитана как первый в русской литературе гомосексуальный «роман воспитания» (что спровоцировало не только неадекватную травлю писателя бульварными рецензентами, но и резкое неприятие повести со стороны ряда серьезных литераторов: в отрицательной оценке сошлись, например, Зинаида Гиппиус и М. Горький), состоит как раз в «поэтизации» прозы. Имеющая автобиографическую подоплеку и подводящая итог духовных и эмоциональных исканий автора, повесть на удивление целомудренна и философична. Как справедливо указывалось позднейшими интерпретаторами, в «Крыльях» аккумулируется этико-эстетическая традиция европейской культуры, берущая начало в платоновских диалогах, восходящая к александрийскому синкретизму и синтезу гностиков. Обыденные и мимолетные события текущего дня рассматриваются сквозь «невиданный кристалл» идейного и культурного универсума, наиболее дорогими и близкими гранями которого оказываются для писателя — позднеэллинистическая проза и эпиграмма, византийская и древнерусская агиография, итальянская комедия, французский авантюрный роман и мемуаристика XVIII в., сочинения штурмдрангистов (особенно «Ардингелло и Блаженные острова» И. Я. В. Гейнзе), из новой русской литературы — Лесков и Леонтьев, с его романом «Египетский голубь». «...я не люблю „бездн и глубинности“,

я не люблю Бетховена, Вагнера и особенно Шумана, я не люблю Шиллера, Гейне, Ибсена... я не люблю Байрона. Я не люблю 60-е годы и передвижников», — признается Кузмин в письме 1907 г. (Стихотворения. Письма В. В. Руслову // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 141). А спустя семь лет пишет: «Настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение почти всегда приводят к умиленности Св. Франциска („Сестрица — вода!“), комическим операм Моцарта и безоблачным сатирам А. Франса. Недоразвитые или дурно понятые — к бряцанию, романтизму и Вагнеру» (Раздумья и недоумения Петра Отшельника // Петроградские вечера. Кн. 3. Пг., 1914).

Устойчивое пристрастие к такому «веселому, божественному, не думающему о цели ремеслу» (там же) предопределило и направление переводческой деятельности Кузмина, еще в дореволюционные годы ставшей самостоятельным разделом его творчества, а позже, в советский период, позволило писателю несколько приглушить «самоедский» привкус этой, часто вынужденной, работы. Среди переводов Кузмина, многие из которых признаны образцовыми и регулярно переиздавались в СССР даже в глухие годы сталинского террора, — «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея, «Фьямметта» Боккаччо, пьесы Шекспира («Укрощение строптивой», «Трагедия о короле Лире», «Буря»), лирика Гёте, «Хроника времен Карла IX» Мериمة, стихи Уайльда, произведения Д'Аннунцио, де Ренье, де Гурмона, книга Роллана о Бетховене и многое другое, в частности французские и латинские стихотворные опыты Василия Третьяковского.

Моцартианский идеализм и проявленный в «Сетях» и «Крыльях» принцип этико-эстетического и прозо-поэтического синтеза (проза эмоционально вознесена, поэзия овеществлена), заставляющие вспомнить художественный опыт Пушкина, находят свое выражение в декларированном писателем призыве к «прекрасной ясности», или «кларизму» (О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Аполлон. 1910. № 4), расцененном современниками как антисимволистский манифест. Они определяют тональность его лирики, драматургии (пьесы «Забава дев», «Возвращение Одиссея», «Ночь под Рождество» и др.) и прозы 1907—1916 гг.

«Крылья» — своего рода первоматерия, платоновский андрогин кузминской прозы, развивавшейся затем по двум основным

линиям, которые условно можно назвать «стилизационной» и «бытописательной». К первой относятся «Повесть о Елевсиппе, рассказанная им самим» (1906), стилизованная под романы Лонга и Гелиодора; «Подвиги Великого Александра» (1909), ориентированные на позднеантичные и средневековые полуфантастические повествования о жизни Александра Македонского; романы «Приключения Эме Лебефа» (СПб., 1907) и «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» (1910), имеющие фабульные параллели с романами Прево и Лесажа; наконец, «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» (1916, опубл.: П., 1919), единственное завершённое жизнеописание из задуманной Кузминым серии «Новый Плутарх». Прообразы — то агиографическая традиция, то пушкинская повесть «Дубровский» — обнаруживаются и для многих произведений, повествующих о русской жизни; роман «Тихий страж» (П., 1916) в значительной мере стилизован под Достоевского.

«Бытописательное» направление прозы Кузмина неоднородно. С одной стороны, сюда следует отнести повесть «Картонный домик» (1907), роман «Плавающие путешественники» (П., 1915) и ряд других произведений, в которых завуалированно изображен литературно-артистический быт Петербурга и даны карикатурированные, но узнаваемые портреты известных современников. С другой — большой пласт преднамеренно «непретенциозной», по выражению самого автора, беллетристики, в т. ч. около семи десятков рассказов, написанных в 1913—1917 гг., в период сотрудничества с многочисленными популярными периодическими изданиями вроде «Сатирикона» и «Лукоморья».

Первая мировая война вызвала у писателя определенный прилив патриотизма, отразившийся в некоторых его стихах (цикл «Русский рай», 1915—1917) и рассказах, но прежде всего — надежду на возвращение европейских народов к здравомыслию и возвращению культурных ценностей: «Дай Бог, чтоб этот черный мираж, этот гипноз исчез...» (Синий журнал. 1914. № 31. С. 12). Сквозь ту же призму общеевропейской культуры он увидел и Февральскую революцию — бескровное возвращение санкюлотов Рюда и Делакура: «Русская революция, — юношеская, целомудренная, благая, / Не повторяет, только брата видит во французе, / И проходит по тротуарам, простая, / Словно ангел в рабочей блузе» («Русская революция», 1917); даже рифма тут по-кузмински улыбчива. В стилистическом плане

1917 г. ознаменован «полевением» его стихотворной манеры, интересом к поэтике футуристов — Маяковского и Хлебникова (ода «Враждебное море», кантата «Св. Георгий»), что дало повод некоторым современникам говорить даже о «большевизме» писателя (см.: Чулков Г. Вчера и сегодня // Народноправство. 1917. № 12). Здесь следует учесть и то обстоятельство — способствовавшее в дальнейшем, при советском режиме, относительной безопасности Кузмина, или, верней, создававшее иллюзию таковой, — что видные функционеры большевицкой партии Г. Чичерин и В. Менжинский были его давнишними приятелями.

Однако последовавший за Октябрьским переворотом кровавый разгул террора и обступивший поэта бедственный быт военного коммунизма быстро положили конец и ювенильно-футуристической левизне и «педократической» (по слову С. Н. Булгакова из статьи в «Вехах») восторженности. Стихотворения этой поры, опубликованные фрагменты дневника писателя и сообщения мемуаристов рисуют Кузмина в состоянии глубочайшей подавленности, свидетельствуют о полном неприятии им окружающего порядка вещей, о постоянной материальной нужде и непрекращающейся боязни за жизнь близких, прежде всего Юрия Юркуна (1895—1938) — его верного спутника на протяжении двух последних десятилетий жизни. Кошмар чекистских репрессий, ворвавшийся в судьбу писателя уже в сентябре 1918 г., когда Юркун был арестован в связи с делом Л. Каннегисера, застрелившего председателя ПетроЧК Урицкого («Баржи затопили в Кронштадте, / Расстрелян каждый десятый, — / Юрочка, Юрочка мой, / Дай Бог, чтоб Вы были восьмой», — вспоминает Кузмин в стихах 1925 г.; цикл «Северный веер»), никогда уже из нее не уходил, воплощаясь то расстрелом Гумилева в 1921-м, то загадочной гибелью балерины Лидии Ивановой в 1924-м (впечатления от этого события отразились в стихотворении «Темные улицы рожают темные чувства...», вошедшем в цикл «Панорама с выносками», 1926), то новым арестом Юркуна в 1931-м, — и даже как бы не отпустил поэта за чертой смерти: в 1938-м Юркуна снова арестовали и расстреляли, архив был изъят, а НКВД производил аресты, используя, по слухам, знаменитый дневник Кузмина, переданный им в 1933 г. в Гослитмузей.

«Он потускнел, увял, сгорбился. Обычно блестящие глаза его были мутны, щеки — землисты, кутался он в потертое

пальто. <...> ...не могло быть сомнений, он голоден!» — изображает мемуарист встреченного в послеоктябрьском Петрограде писателя (Ш а й к е в и ч А. Петербургская богема // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 243). Это, однако, полуправда. Правда же состоит в том, что трагические обстоятельства времени выявили в характере Кузмина черты поразительной стойкости и твердости духа, сделали его мирозерцание схожим с мирозерцанием христиан первых веков. Аноним, отрывки из дневника которого были опубликованы Г. Адамовичем в эмигрантской парижской газете, встретил поэта зимой 1924—1925 г.: «Я стал жаловаться на жизнь. Кузмин сказал: — И не совестно вам? — Что совестно? — Да вот так, причитывать. Самое лучшее наше время. Уж вы поверьте. Постарше станете, поймете, голубчик. Чем больше теряешь, тем и лучше» (А д а м о в и ч Г. Рукопись // Последние новости. 1934. 26 июля). Ту же мысль найдем и в стихах: «Ведь нищие всем, всем богаты!» («Медяный блеск пал на лик твой...», 1923). Похожее настроения утраты и веры, осознание обступившей действительности как некой метафизической ссылки выражены во многих стихотворениях начала 1920-х гг. При этом трезвая зоркость и язвительное остроумие не оставляют поэта даже в самые тяжелые дни. «Россия похожа сейчас на квартиру, где кухня посередине — и всюду чад», — передает художница Л. В. Яковлева-Шапорина кузминскую фразу, сказанную в 1919—1920 г. (Цит. по: К у з м и н М. Избранные произведения. Л., 1990. С. 14.).

Творческое осмысление ситуации приводит, с одной стороны, к усилению и прежде свойственного Кузмину интереса к учениям гностиков, что отразилось в цикле гностических стихотворений «София» (1917—1918) и в замысле романа «Римские чудеса» (написаны и опубл. в 1920 и 1922 три главы) — о христианах II в. и противостоянии Апостола Петра и Симона Мага. С другой — к стилистическому предвосхищению зощенковской и обэриутской «коммунально-кухонной» прозы, заметному в рассказах «Подземные ручьи» (1922) и «Голубое ничто» (1923), а особенно в произведениях трудноопределимого дискретного жанра «Пять разговоров и один случай» (сер. 1920-х гг., опубл. в 1984) и «Печка в бане (кафельные пейзажи)» (1926, опубл. в 1977). Количество прозаической продукции Кузмина после 1917 г. резко снижается.

Несмотря на принципиальное неприятие писателем не только общественно-политического устройства и внедряемой идеологии, но и иллюзий «попутчиков» (см. отзыв Н. Я. Мандельштам: «...Кузмин, всех нас презирающий и даже не пытавшийся это скрывать». — Вторая книга. М., 1990. С. 173), не следует представлять его затворником, тем более — человеком, озлобившимся на жизнь. До конца своих дней он остается в гуще подлинной литературно-художественной жизни Петрограда-Ленинграда, пользуется вниманием и уважением постепенно сужающейся культурной среды, особенно молодежи. К 15-летию литературной деятельности Кузмина публикуется целый ряд материалов о его творчестве, среди которых статьи Б. М. Эйхенбаума «О прозе М. Кузмина» (Жизнь искусства. 1920. 29 сентября), В. М. Жирмунского «Поэзия Кузмина» (там же. 7 октября) и И. Глебова «Музыка в творчестве М. А. Кузмина» (там же. 12 октября). 29 сентября 1920 г. на чествовании юбиляра в Доме искусств выступают Гумилев и Шкловский, а Блок произносит знаменательные слова: «...поэтов, как вы, на свете сейчас очень немного» (Б л о к А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.—Л., 1962. С. 439). 20-летие литературной деятельности писателя отмечается выходом в свет брошюры Ленинградского общества библиофилов, в работе которого он принимал участие (К XX-летию литературной деятельности М. А. Кузмина. Л., 1925).

Сохраняются и связи Кузмина с театральным миром. В 1919—1924 гг. он делит должность заведующего музыкальной частью Большого Драматического театра с Ю. Шапориным и Б. Асафьевым (И. Глебовым). Принимает участие в постановках: например, в 1923 г. в Гос. акад. Малом театре ставится пьеса Э. Толлера «Эуген Несчастный» на его музыку (постановка С. Радлова, хореография Г. Баланчивадзе, оформление В. Дмитриева). Пишет множество театральных рецензий.

Начиная с участия в горьковском проекте «Всемирная литература», Кузмин был вынужден отдавать много сил переводческой работе, вызывавшей у него двойственное ощущение, что запечатлено, например, в дневниковой записи от 30 сентября 1931 г.: «Все эти работы — чудеса. Я — неблагодарная скотина. Да, но жизнь, жизнь. Мне скоро 60 лет. Где и кто стоящий (хотя бы и не очень) так жил?» (Дневник 1931 года // Новое литературное обозрение. 1994. № 7. С. 175). Продолжает он работать и в жанре критики — литературной и изобразительного

искусства (Кузмин М., Воинов Вс., Д. И. Митрохин. М., 1922), выпускает сборник «Условности. Статьи об искусстве» (П., 1923).

В 1920-е гг. вокруг Кузмина, Юркуна и Ольги Гильдебрандт, жены Юркуна, складывается круг молодых литераторов и художников, куда входят В. Милашевский, Л. Раков, А. Степанов, В. Петров, И. Лихачев, В. Дмитриев... Кузмин сближается с Вагиновым, с обэриутами Хармсом и Введенским. Совместно с А. Радловой, С. Радловым, Б. Папаригопуло и др. он участвует в редактировании малотиражного альманаха «Абраксас» (Вып. 1—3, П., 1922—1923), где публикует «Декларацию эмоционализма», не получившую, впрочем, отклика в тогдашнем литературном процессе, а по существу на такой отклик и не рассчитанную. «Эмоционализм», понимавшийся Кузминым как проясненная и умиротворенная разновидность экспрессионизма, был начинанием почти «домашним» и имел значение прежде всего в контексте его собственного позднего стихотворного творчества. Несмотря на то что с середины 1920-х гг. практически исчезает возможность публиковать стихи, поэзия Кузмина, вступившая в 1924 г. в новую фазу, находит благодарный отклик в сложившемся узком кружке посвященных. Один из них вспоминал: «В начале тридцатых годов Кузмин был, мало сказать, очень известен — он был знаменит. Полоса непризнания и забвения, позднее так надолго скрывшая его поэзию, еще не наступила» (Петров В. Н. Калиостро. Отрывки // Панорама искусств. Вып. 3. М., 1980. С. 146).

До революции поэт выпустил три стихотворные книги, после 1917 г. — восемь. В сборник «Вожатый» (СПб., 1918) входят стихи 1914—1917 гг., написанные до Октябрьского переворота. Книжка «Двум» (П., 1918), содержащая два стихотворения, и полупорнографическая книжка «Занавешенные картинки» (Амстердам [П.], 1920, рисунки В. Милашевского) — не более чем библиографические курьезы. «Нездешние вечера» (П., 1921), включающая стихи 1914—1921 гг., «Эхо» (П., 1921) и «Параболы» (Берлин, 1923), попавшая в список запрещенных к ввозу в Россию книг, хотя и содержат достаточное число несомненных шедевров лирики Кузмина, представляются, тем не менее, случайными по своей структуре — параллельными и повторяющимися друг друга. Три эти сборника, в стилистическом плане отражающие сложный поиск новой манеры, объединены

и общей эмоциональной тональностью: поскольку по цензурным соображениям в них не вошли наиболее трагические стихотворения первых послереволюционных лет, на первый план выступают иносказательные мотивы и образы — холодной зимы, противопоставляемой уюту утраченного или чаемого в будущем дома, прелестей дальних странствий по экзотическим странам (Шанхай, итальянские города, гора Фудзий) и сферам искусства. «Я солнце предпочитаю / Зайчику мерклых зеркал...» («У всех одинаково бьется...», 1917). «Всё золотая воля снится / В неверном отблеске зеркал» («А. Д. Радловой», 1921). Звучание этих книг чересчур минорно.

Одной из стилистических задач, которые поэту удалось разрешить в своей финальной поэтической книге «Форель разбивает лед» (Л., 1929) и предвосхищающем ее цикле «Новый Гуль» ([Л.], 1924), была задача внесения подлинной трагедийности в подцензурную лирику, поиск мажорности. Широкое использование гностической символики и образности немецкого экспрессионистического искусства (в т. ч. реминисценций из романа Г. Майринка «Ангел Западного окна», из кинофильма Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» и др.), художественное совмещение различных планов бытия («Толпой нахлынули воспоминанья, / Отрывки из прочитанных романов, / Покойники смешались с живыми, / И всё так перепуталось...» — в заключительном стихотворении цикла «Форель разбивает лед», 1927), изображение окружающего мира как мрачной и одновременно яркой фантасмагории — всё это синтезирует в «Форели...» герметическую поэтику темнот, намеков и умолчаний. В то же время этический пафос книги, отчетливо слышимый в ее названии (придающем новый ракурс «зеркально-ледяной» семантике предшествующего этапа стихотворного творчества Кузмина), предельно гуманистичен и состоит в оправдании и поощрении человеческого усилия, направленного на освобождение *я* от пут выморочной действительности. «Преодолевший символизм» в 1910 г., Кузмин словно бы воплощает теперь самые заветные чаяния идеологов этого течения (ср.: «Истинный символизм... ставит себе цель: освобождение души...» — И в а н о в Вяч. Собр. соч. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 612). С той только разницей, что делает это в совершенно иных условиях вывернутой наизнанку советской реальности, когда «гностическое» якобы «бегство от жизни» оказывается на самом деле прорывом к истинному — мирскому, обыденному,

даже «гилическому» («гиликами» гностики называли людей, связанных к материи, к вещному миру) — существованию. «Воспоминание» в этом контексте не есть ретроспекция, напротив — прозрение будущего, которому всегда свойственно возвращаться к норме человеческих отношений, к любви. Мотивы формирования поэтической философии позднего Кузмина, в некоторых аспектах схожей с западноевропейским христианским экзистенциализмом, проясняет дневниковая запись от 6 ноября 1925 г.: «Чтобы мечты исполнились, нужно сойти с ума, как в „Калигари“» (цит. по: Дневник 1921 года // Минувшее: Исторический альманах. № 12. М.—СПб., 1993. С. 424).

Как и предполагал автор, записавший 23 марта 1929 г. в дневнике: «...рецензий не будет. Хвалить не позволят, а ругать не захотят» (цит. по: Дневник 1931 года // НЛО. 1994. № 7. С. 163), советская печать практически обошла книгу молчанием. Стилистическая новизна сборника не вызвала понимания и у критиков эмиграции, за исключением, может быть, Адамовича, который писал в своем, в целом отрицательном, отзыве: «Образ форели, разбивающей лед, проходит через весь сборник как лейтмотив. ...это образ жизни трепещущей, буйной, уничтожающей все преграды. Стихи в книге почти все сплошь „мажорные“: восторженное славословие бытию, хотя бы и трудному, существованию, хотя бы и скудному» (Литературные заметки // Последние новости. 1930. 25 сентября).

Сохранившиеся (после изъятия архива Кузмина в 1938 г.) стихотворные произведения 1930-х гг. малочисленны. Проблематичным остается вопрос о судьбе исчезнувших в недрах НКВД-КГБ материалов и даже — о точном местонахождении могилы писателя, умершего 1 марта 1936 г. от сердечной астмы и погребенного на Волковом кладбище. После войны, в связи с возведением мемориала семьи Ульяновых, участок кладбища был перепланирован, а надгробия перенесены на другие места (см.: Г и л ь д е б р а н д т О. Н. М. А. Кузмин // Лица: Биографический альманах. Вып. 1. М.—СПб., 1992. С. 272).

БОЛЬШАЯ МОРСКАЯ

Есть чудно-грустная отрада:
уйти, не слушать, отстранять
день настоящий, как глухую
завесу, видеть пред собой
не взмах пожаров в ночь лихую,
а купол в дымке голубой,
да цепь домов веселых, хмурых,
оливковых, лимонных, бурых,
и кирку, будто паровоз
в начале улицы, над Мойкой.
О, как стремительно, как бойко
катился поезд, полный грез...

В. Сирин. 1921

Большая набоковская Морская — «Волга впадает в Каспийское море». Нет более подходящего места для рождения такого писателя. Как, впрочем, нет и более уместной декорации для его смерти, чем та, среди которой он умер: ослепительно синее безумие Женевского озера; «Палас-отель», нависающий сотами над проносившейся автострадой; санитарный флажок трехязычной альпийской санаторной страны, взявшей на себя труд хоронить разгулявшихся гениев... «Россия — наше отечество. Смерть неизбежна», — предваряет цитатой из учебника русской грамматики этот художник «золотой середины» — невымышленной гармонии и мнимого контрапункта — один из своих лучших романов. Жизнь, как и нужно, разыгранная по невидимым нотам; не романтическое «жизнь как искусство» и не бытописательское «искусство как жизнь», но жизнь-искусство (слагаемые можно поменять местами — сумма не изменится), —

ведь там, где начинают дышать «почва и судьба», искусство, оказывается, не кончается.

Сколько страниц изгажено рассуждениями о набоковской «бездомности», о «космополитизме» его музыки (как будто бывают патриотически настроенные камни)! Мы тоже не прочь об этом поговорить... Дом-то есть, вон он. Изящный, но одновременно строгий фасад; просторные окна; чугунная вязь арнуво; чуть гипертрофированный карниз... Дом-то есть, только дом этот особенный, стоящий в особенном городе.

Посмотрим на позднюю англоязычную фотографию, сделанную шпигом Мэмори: «Себастьян Найт родился 31 декабря 1899 года в бывшей столице моего отчества. <...> Стояла ясная, безветренная погода, с морозцем в двенадцать градусов по Реомюру. <...> Сухой отчет не передаст читателю... тех радостей, что стоят за подобным описанием петербургского зимнего дня: роскошную чистоту безоблачного неба, предназначенную здесь не для согревания плоти, но для услаждения взора; глянец санных следов на утопанном снегу просторных проспектов, покрашенном посередине щедрой примесью навоза; разноцветную гроздь воздушных шаров над головой уличного торговца в фартуке; золото вкрадчиво изгибающегося купола, затуманенное буйным цветением изморози; на березах в общественном саду каждая тончайшая веточка обведена белым; скрипы и колокольцы зимней улицы... как беспорядочно поворачивали русские экипажи — где, когда и как им вздумается, так что вместо застенчивого, по струнке, уличного движения наших дней видишь... безбрежный, словно сон, проспект, дрожки, замершие под причудливыми углами, и надо всем — неправдоподобную голубизну, которая чуть дальше уже зарделась румянцем мнемонической пошлости» (перевод А. Горянина и М. Мейлаха).

Было бы верхом наивности слепо довериться ложной подсказке — и приписать отчетливо ощутимую «неправдоподобность» этого описания действию обиходной, если не эмигрантско-ностальгической, Мнемозины. Но, не правда ли, здесь есть нечто, заставляющее припомнить мемуары известнейшего барона, привязавшего свою клячу — этот образчик изумительно-го долготерпения — к кресту колокольни русской церквушки? «Я выехал из дома, направляясь в Россию», — начинается книга Распе и Бюргера; да и могла ли она начинаться иначе?

«Зимой снимают с карет колеса и заменяют их полозьями. Зимний путь по гладким, широким улицам всегда прекрасен, так ровен и тверд, как будто убит мельчайшим песком; ничто не может сравниться с быстротой, с которою едешь или, лучше сказать, катишься по улицам этого прекрасного города», — пишет французский посол граф Л.-Ф. Сегюр, тут же вспоминая странный обычай, введенный русским тщеславием: «...лица чином выше полковника должны ездить в карете в четыре или шесть лошадей, смотря по чину, с длиннобородым кучером и двумя форейторами. Когда я в первый раз выехал таким образом с визитом к одной даме, жившей в соседнем доме, то мой форейтор уже был под ее воротами, а моя карета еще на моем дворе!»

И стоит ли удивляться такой мюнхгаузеновской поэзии, если в Санкт-Петербурге поэтом, судя по его «*Histoire de ma vie*» («Истории моей жизни»), становится даже прозаичнейший Казанова: «Я въехал в Петербург вместе с первыми лучами солнца, позолотившими небосвод. Поскольку то был день зимнего солнцеворота и я видел его восход над бескрайней равниной ровно в девять часов двадцать четыре минуты, то могу уверить читателя, что самая долгая ночь в той стране длится восемнадцать часов и три четверти. <...> Меня поразила одна вещь, кою наблюдал я вместе с Мелиссино: как на Крещение крестят детей в Неве, покрытой пятифутовым льдом. Их крестят прямо в реке, окуная в проруби. Случилось в тот день, что поп, совершавший обряд, выпустил в воде ребенка из рук. „Другой“, — сказал он. Что значит: „дайте мне другого“, но что особо меня восхитило, так это радость отца и матери утопшего младенца, который, столь счастливо умерев, конечно, не мог отправиться никуда, кроме как в рай. <...> И так часто отмораживают ухо, нос (одна кость остается), щеку, губу, что за великое несчастье сие не почитают. Некий русский увидал, что я лишись уха, когда я приехал на санях в Петергоф в сухой мороз. Он бросился тереть меня пригоршней снега, пока не спас ушную раковину».

А вот Вяземский («Старая записная книжка»): «За границею из двадцати человек, узнавших, что вы русский, пятнадцать спросят вас, правда ли, что в России замораживают себе носы... NN уверял одного из подобных вопросителей, что в сильные морозы от колес под каретою по снегу происходит

скрип и что ловкие кучера так повертывают карету, чтобы наигрывать или наскрипывать мелодии из разных народных песней».

Но вернемся наконец от всех этих морозных числительных, — а кто лучше Набокова знал им цену — к фотоснимку зимнего города в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта». Что ж получается? Если это не ностальгическое памятливое слабоумие, то — что? Россия глазами иностранца? Гиперболический взгляд интуриста? Или это похоже скорее на Гоголя — на его «Невский проспект», с алебардами, блестящими на «самой реснице»; на его редкую «птицу-тройку», увиденную из аркадной Аркадии итальянского далека, — долетающую до середины Днепра, мчащую Чичикова, не по сезону одетого в символичную барскую шубу?.. Удобно объяснить такое искажение зрения парадоксами географии или Мнемозины, но кроме пространства и времени существует еще одна координата отстранения и остраннения (в этом слове, конечно же, нужно писать два *n*, чего малограмотный Шкловский просто не знал) — искусство. Оно ведь тоже — своего рода иностранный язык.

Говоря это, имею в виду не только искусство прозы и способ художественного видения, но в первую очередь сам предмет описания — «бывшую столицу моего отечества». Есть места на земле, где концентрация эстетического столь высока, что сами они становятся вещами искусства (к Петербургу, например, так и хочется приложить какие-нибудь опоязовские или тартуские методики), а изображение их реального облика требует существенной поправки по этой «иноязычной» и «странной» оси. Без такой коррекции происходящее здесь кажется абсурдным и мнимым.

Вот, например, Вяземский пишет о графе В. В. Толстом: «Имел он привычку просыпаться всегда очень поздно. Так было и 7 ноября 1824 года. Встав с постели гораздо за полдень, подходит он к окну (жил он в Большой Морской), смотрит и вдруг странным голосом зовет к себе камердинера, велит смотреть на улицу и сказать, что он видит на ней.

„Граф Милорадович изволит разъезжать на 12-весельном катере“, — отвечает слуга. „Как на катере?“ — „Так-с, Ваше Сиятельство: в городе страшное наводнение“. Тут Толстой перекрестился и сказал: „Ну, слава Богу, что так; а то я думал, что на меня дурь нашла“».

Жаль, не всякий читатель решается кликнуть слугу, когда он не понимает, что происходит на прозаической или стихотворной странице. Кроме того, как не почувствовать симпатии к старому аристократу, подозревающему в «дури» прежде всего свой собственный мозг, а не законное пространство Большой Морской. Хотя почему бы и нет? Разве в городе, погруженном в искусство, не должны реализовываться даже топонимические возможности: отчего б по *Морской* не плыть катеру? Сама топография здесь существенно искажена: «На углу Большой Морской / И Тучкова моста / Шел высокий господин / Низенького роста».

Привнесение аппликаты искусства, дополняющей абсциссу пространства и ординату времени, превращает реальную плоскость в не менее реальный объем — в объем «странный» и «иностранный» только на первый, наивный, поверхностный взгляд. Вот воронихинский Казанский собор:

На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг, —
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук.

А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме, — ну так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рошу портиков идешь.

(Почему «как иностранец»? Не потому ли, что язык искусства — самый иностранный язык на свете, язык потустороннего?)

Ощущение, выраженное здесь Мандельштамом, — естественное для уроженца и жителя Петербурга. Таковой по определению — «всемирный гражданин», «всемирный горожанин» (стихотворение «Когда держался Рим в союзе с естеством...»). Космополитизм этого города — вовсе не в его беллетристической «призрачности» и «болотности» (андреебеловская аблеуховщина — порождение чисто московское), вовсе не в «западничестве» Петра Великого (очень он хотел построить второй Амстердам, да вместо экономно теснящихся бюргерских домиков вырастали всё больше хоромы вороватых приспешников и бараки для голытьбы), а в его, Петербурга, реально-культурной телесности и функциональности. Любая столица империи

такова — и Рим, и Париж, и Лондон, и Вена... И даже Москва — ведь об «итальянско-русской» душе кремлевских соборов говорят не только стихи Мандельштама, но и частное письмо Тютчева, и бунинская новелла «Чистый понедельник»... Всякая столица империи прорастает всемирностью, тогда как осадок национального менталитета скапливается в провинции — вместе с вологодским маслом и майонезом «провансаль».

Смешно спорить о том, что лучше — сосна или береза. У них разное предназначение: из сосны строят парусники, береза сгорает в печи, согревая дом. Есть мореплаватели и есть домоседы, но, вообще говоря, нормальный человек живет в промежутке между клаустрофобией и ксенофобией. Хороши смешанные леса. Лишь в умозрительном, крайнем плане Вологда и береза — «телесны» и «домовиты», а сосна и Санкт-Петербург — «бездомны», «беспочвенны» и «бесплотны». Самые важные смысловые оттенки — те, которые труднее всего уловить и однозначно расшифровать. Вот Мандельштам развоплощает фасад захаровского Адмиралтейства:

Сердито лепятся капризные Медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря —
И вот разорваны трех измерений узы,
И открываются всемирные моря!

Важно, что всемирность понимается здесь вне физических измерений географической «домовины». Она — не отказ от России ради какой-либо иной земной точки; она — пятое измерение, измерение свободы и искусства. Ржавеют при таком мореплавании — и нацистские плуги, и масонские якоря. Низменная, плоскостная, политизированная идеология не имеет к нему никакого отношения. Не мнимые символы движут им, а подлинные метафоры. Точней — гравитация метафорического пространства.

Существует высокая русская литература нашего века, всемирная по месту своего рождения, связанная с именами Анненского, Кузмина, Блока, Ахматовой, Мандельштама... Эта поэзия, наследующая Пушкину, — некий «небесный Санкт-Петербург»; некая культурная аппликата, восстановленная и постоянно восстанавливаемая к поруганному и искаженному в пространственно-временной плоскости городу, к его ущербному вещному «храму»; некая экстраполяция ценностей вечной

культуры, проходящая над кошмаром ленинградской реальности, над физической «домовиной» бывшей столицы. И совершенно очевидно, что проза Набокова — неотъемлемая часть этой поэзии: ее внутренняя, генетически обусловленная всемирность лишь завуалирована внешним маршрутом случайных жизненных обстоятельств. К Набокову в высшей степени приложима пословица — «где родился, там и содился».

А родился он вблизи знаменательного пересечения Большой Морской и Исаакиевской площади — на скрещении культурно-смысловых осей, одна из которых, собирающая парадную историю Российской империи, окрашена в семантические цвета государственности и золотого, пушкинского, века русской поэзии, а другая, менее прямолинейная, повествует о возможности ганзейского, партикулярного благополучия, упущенной (навсегда ли?) нашей страной, и о Серебряном веке северного модерна.

Этот перекресток истории не менее значим и для лирики Мандельштама, сквозь призму которой мы и пробуем взглянуть на родственную ей прозу Набокова. Ведь если говорить всерьез, то «улица Мандельштама», конечно, не косой воронезский тупичок, а всё та же Большая Морская, с ее медленной и плавной индивидуалистической кривизной, отстроенной в основном в девятисотые и десятые годы.

Обе пересекающиеся оси, привлечшие наше внимание, равно всемирны, но империалистическая всемирность черно-золотого императорского штандарта скрещена здесь с конвенциональной всемирностью бело-сине-алого российского торгового флага. Лишь умозрительно можно разделить «империю» и «свободу», Сальери и Моцарта, традицию и новизну (так ли уж, скажем, парадоксально, особенно после пережитого нашей поэзией футуризма, выросшего из чего-то вроде барковщины, то, что Батюшков именовал литературное древнелюбие адмирала Шишкова «системою *новою*, *глупою*»), даже Серебряный век и век золотой. В подлиннике они — одно смысловое поле, одна сеть, один всепоглощающий личностный образ, лишь для аналитических целей распинаямый на крестовине диаметрально противоположных свойств.

Санкт-Петербург есть художественное творение — то, о чем Мартин Бубер писал: «Созданное произведение есть вещь среди вещей, которую можно познавать и описывать как сумму

свойств. Но время от времени оно может представлять перед восприимчивым зрителем, являя ему всю полноту воплощенного в нем образа». Тогда, по антиструктуралистской мысли Бубера, оно перестает быть «объектом» и становится «Настоящим», превращается из рассматриваемого *Оно* во всепоглощающее *Ты*. Так совокупность слов становится стихотворением не тогда, когда мы его анатомируем, а тогда, когда мы его *переживаем*... И читателю следует учесть: всё, по отдельности сказанное на этих страницах, — по сути неподлинно; Настоящее маячит за текстом, который и пускается в рискованные словесные авантюры только затем, чтобы сделать это Настоящее осязаемым.

Итак, перед нами имперская вертикаль. Вертикаль Медного всадника и монферрановско-кюдтовского статуэточно-бидермайерного Николая. Вертикаль пушкинского вдохновителя и пушкинского цензора... Мы, не правда ли, уже чувствуем невозможность отделения центростремительных интенций от центробежных?..

Открывающая ее Сенатская площадь — архитектурное воплощение символа — императорского штандарта, «черно-желтого лóскута» (Мандельштам). Романтическая Фальконетова статуя («в черных лаврах гигант на скале», по выражению Анненского), окруженная «желтизной правительственных зданий» (Сената, Синода, Адмиралтейства) и незримым тираноборческим каре 1825 года, занимает здесь место геральдического орла.

И тут, кстати сказать, становится совершенно прозрачным для понимания романтический вариант примирения «империи» и «свободы». Синонимичный императору чугунный орел оказывается равным поэту, которому тоже «нет закона», который «парит наравне». Царь оборачивается романтическим героем, поставленным «на скалу» и неотличимым от лирического я или мятежного Байрона (сравним с тем, что Анненский говорит о романтическом я: «...я, как герой на скале, как Манфред, демон; я политического борца...»). В Париж государь не пускает, но перед глазами — Лондон Адмиралтейства и Голландия петровских Коллегий; можно пошутить с Николаем, рассказывающим о своем желании заполучить от нидерландского короля домик Петра I в Саардаме: «Попрошусь у Вашего Величества туда дворником».

Империя «чудовишна», но — добавляет Мандельштам — «как броненосец в доке». И это сравнение всё поэтически преобразует, сдвигает в сторону пушкинского восторга перед санкт-петербургской всемирностью: «Все флаги в гости будут к нам, / И запируем на просторе». Сравним:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!

Солнце (в ночи) — атрибут России и Пушкина. Оно — не только золотой императорский фон, не только компонент диахромии иудейства (поверим С. С. Аверинцеву и К. Тарановскому, что и это значимо для Мандельштама); оно — прежде всего воспоминание о фразе Одоевского «Солнце нашей поэзии закатилось». Закатилось, но не угасло. Стало «вчерашним солнцем», которое «на черных носилках несут».

Ну вот, кажется, и всё, что может заинтересовать нас на площади, откуда Блок кланялся Пушкинскому дому... Ба! Слона-то мы и не заметили! (Нам недостает, думаю, толики буффонады.) Оборотимся же к нему всем корпусом, поговорим о конфессиях.

Перед нами — «Исаак-великан», по неловкому слову Тютчева; гигант, беспомощно прижатый к земле. Насчет эстетических достоинств Монферранова сооружения можно, конечно, поспорить. Несомненно другое: этот собор — точнейший слепок русского православия XIX столетия. Это тютчевская чернильница, если не чернильница Победоносцева. Синод ведь — такая же канцелярия, как и цензурный комитет. В том, что Мандельштам в двадцатилетнем возрасте принял не православие и не католицизм, а протестантство (в его методистской, отколовшейся от англиканства разновидности), несомненно, виноват Тютчев, всю свою жизнь норовивший из своего неаполитанского Мюнхена салонного панславизма и вполне каламбурного православия дотянуться кончиком пера до ворот Стамбула, чтобы на них, как на клочке канцелярской бумаги, нацарапать какую-нибудь галльскую колкость о римском первосвященнике.

Меттерних, направивший «гусиное перо» в Бонапарта, — не более чем эпигон русского цензора и дипломата. Вот, говорят, тютчевские политические карикатуры — хромота его дара;

но поглядите, какой лирической жизнью полны их реминисценции в мандельштамовском «Камне». Выучка у Тютчева очевидна, но стоит задуматься — чему, собственно, научился у него Мандельштам? В 1912 году он пишет стихотворение «Лютеранин» (кстати сказать, напечатанное впервые рядом с «Петербургскими строфами»), которое комментаторы настойчиво отсылают к тютчевскому «Я лютеран люблю богослуженье...». Между тем мандельштамовский «Лютеранин» как раз лишен тютчевской едкой иронии. Он — из другого ряда; при чтении этих стихов вспоминается прежде всего Анненский с его «Балладой». Это поэзия Большой Морской, поэзия всемирно чуткого ар-нуво, — да и само происшествие, описанное поэтом, могло иметь место там, где заканчивается интересующая нас улица, — на берегу Мойки:

А в эластичном сумраке кареты,
Куда печаль забила, лицемерка,
Без слов, без слез, скупая на приветы,
Осенних роз мелькнула бутоньерка...

И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада,
И в полдень матовый горим, как свечи.

Какая, оказывается, существует пропасть между человеком середины XIX столетия и человеком десятых годов, между петербуржцем и европейцем, исповедующим государственное (обер-прокурорское) православие с сильным привкусом своеобразного квазиангликанства, и петербуржцем и европейцем, ищущим религиозную истину в ходе индивидуального, внеконфессионального опыта!

На что похож Исаакиевский собор? На собор Св. Павла. Он — не из первой, а из второй пары. Он — порождение полуреформации православия, начатой Никоном и завершенной Петром. Даже противостояние западников и почвенников можно понять как противостояние квазипротестантов и квазикатоликов внутри одной — православной — конфессии. Ведь человек, обращающийся к Богу внутри Исаакиевской громады (и маятник Фуко там был, прости господи, удивительно к месту), эстетически обречен на иные оттенки веры, чем человек, молящийся в «итальянских» церквях Москвы. И такой взгляд

на веру, в соответствии с которым малейшее изменение формы влечет катастрофическое изменение содержания, по сути его утрату, — как раз церковная, конфессиональная точка зрения.

Западники, в силу сказанного, оказываются ничуть не меньшими, чем славянофилы, рабами соборности, — но только соборности квазипротестантской. Да и кто же не знает, что их левый радикализм прямоком ведет к самому лютому атеистическому «кальвинизму», — точно так, как улица Герцена семь десятилетий вела к лютеранской немецкой кирхе, перестроенной в сектантский корабль, в паровоз Дома связи (никто из моих знакомых, кому я рассказываю об этой поразительной метаморфозе, не в силах поверить мне на слово; тогда я снимаю с полки книгу — и показываю дореволюционную фотографию).

Есть ли выход из этой российской коллизии? Есть. Он предложен, в частности, русской культурой десятых годов, а Набоков как бы отмыл и сохранил для нас такую возможность. Речь идет об индивидуальном, но одновременно — общечеловеческом, внеконфессиональном поиске религиозных и экзистенциальных ценностей. В 1921 году Мандельштам пишет, имея в виду Исаакиевский собор:

Соборы вечные Софии и Петра,
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового завета.

Не к вам влечется дух в години тяжких бед,
Сюда влачится по ступеням
Широкопасмурным несчастья волчий след,
Ему ж вовеки не изменим...

Всемирно-внеконфессиональный гуманизм, отслеживающий экзистенциальный след несчастья, влекущийся к тому, кто в данный миг несчастнее прочих, становится еще более понятным, когда мы обращаемся к мандельштамовской статье «Пшеница человеческая» (1922): «Человеческая пшеница всюду шумит и волнуется, но не хочет стать хлебом, хотя ее к тому понуждают считающие себя ее хозяевами грубые собственники, владельцы амбаров и закровов. Эра мессианства окончательно и бесповоротно кончилась для европейских народов. <...> Ныне трижды благословенно всё, что не есть политика

в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности... <...> Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном... — сейчас одно и то же. <...> Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. <...> „Чувство Европы“... возвращается в круг действующих рабочих идей».

Рискованно сращивать одну цитату с другой, но так поступает архитектура модерна, которую нам не терпится уже увидеть, свернув на Большую Морскую; поэтому сразу процитируем современного культуролога: «Религиозная истина ищется в одиночку. <...> Ей нельзя научить... Она не социоморфна. Это и есть глубочайшая религиозная основа индивидуализма, понятого не как психологическое качество, а как метафизическое состояние свободы. Социальным коррелятом протестантского типа религиозности стала демократия... „Вызов“, создаваемый демократией, апеллирует... к экзистенциальной глубине человека, его способности выжить в одиночку. <...> Русскому человеку не хватало до сих пор опыта одиночества. <...> Демократия, если она когда-нибудь утвердится в России, будет опытом всеобщей эмиграции от русской реальности и русских мифов. Она не сделает нашу жизнь „лучше“, — но сделает ее более отвечающей замыслу о человеке» (Борис Парамонов).

У нас есть город, в котором все мы чувствуем себя «иностранцами», «эмигрируем» от русской жизни. У нас есть «эмигрант» Набоков, которого, в силу сказанного, назвать эмигрантом нельзя... Что мы еще видим на Исаакиевской площади? Нордический югендштиль посольства Германии, симбиоз гостиниц — «Астории» и «Англетера» (имена столь же зыбкие, как, скажем, «Утопия!»), едва ли не дрезденскую настольную статуэтку Николая Павловича, сиамских ефимовских близнецов из Венеции, гипертрофированный мост через Мойку, штакеншейдеровский Мариинский дворец, которому на роду было написано стать ратушей. Это ведь нормальная европейская ратушная площадь, только раньше мы не догадывались.

Теперь мы можем свернуть на «барскую» улицу, обставленную синееющими банковскими фасадами-айсбергами, смотрящими на мир сквозь огромные глубоководные стекла. Вот где

Серебряный век! Что может более стиля «модерн» отвечать замыслу о человеке? «Вот человеческий стиль, для жизни создан частной, / Чтобы автомобиль во двор дугообразный / Въезжал, а там цвели сирень и барбарис. / Нарядных окон ряд, — прозрачный стиль, глазастый! / Никто не виноват, что тучей век навис», — восхищается наш современник.

Здание фирмы «Фаберже». Лидвалевские «Астория» и дом Азово-Донского коммерческого банка. Здание страхового общества «Россия» и дом Первого Российского страхового общества, построенные Леонтием Бенуа. Дом Русского торгово-промышленного банка — архитектора Перетятковича... Даже нет, не «дома» и «здания» — билдинги... Между прочим, «египетский портик банка» из позднего мандельштамовского стихотворения «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931) отчетливо корреспондирует с монументально-египетскими барельефами Азово-Донского банка, выполненными скульптором Кузнецовым. Прочтем эти мандельштамовские стихи непредвзято — увидим: претензия здесь не столько к бобровой азиатской «митре» предпринимателя-нувориша, крупнокупюрному хрусту и пляске цыганки, сколько к литературе — например к Блоку. Или к Ахматовой — с ее «устрицами во льду». Претензия к литературному романтизму, граничащему с душещипательной «водочкой» бытописателей и лакейскими «ананасами» футуризма («Пройтись по Морской с шатенками» — у Игоря Северянина). Претензия к массовой культуре — даже в таком благообразном, как у Ахматовой или у позднего Пастернака (хвоя в новогоднем салате, «всех водок сорта», «музыка во льду» — чем не «устрицы?»), облике... Позиция Мандельштама неотличима по смыслу от той, исходя из которой Набоков писал об «эмигранте-зубре», имеющем с революцией материальные счета.

Другое дело — «ребяческая» связь (какая связь может значить больше?): «египетский портик», «лимонная» (смотри наш эпиграф) Нева, самолюбивый и моложавый (то есть — «модерновый») город, по старинному праву довлеющий мыслям и чувствам — и Набокова и Мандельштама... Один, уехав, «выбрал пространство». Но время — для другого, оставшегося — оказалось «не хуже»: блистательный Санкт-Петербург разбомблен, словно теннисоновский Ковентри; он мертв, его глаза плотно закрыты незримыми ставнями — по улицам едет леди Годива.

Дело не в банке, доме, автомобиле как частной собственности. Для них, Мандельштама и Набокова, эти вещи — синонимы нормы, аксессуары нормальной человеческой жизни; ценность не материальная, а экзистенциальная. «По набережной северной реки / Автомобилей мчатся светляки» (1916); «Чудак Евгений бедности стыдится, / Бензин вдыхает и судьбу клянет» (1913); даже сирень вблизи дачных кортов пахнет новизною бензина («Теннис», 1913)...

Володю Набокова привозили в Тенишевское училище на автомобиле, принадлежавшем его отцу. У родителей тенишевца Мандельштама не было ни автомобиля, ни особняка, ни имени. Всё это, однако, почти не имеет значения. Существенней другое: Набоков был на целое десятилетие, точнее — на восемь лет и три месяца, моложе Мандельштама. Он, к счастью, опоздал на чумной пир символизма; застал финал пьяной оргии — и с отвращением отвернулся. А Мандельштам успел к раздаче самых изысканных, тонких и ядовитых дионисийских яств. Только последствиями символистической интоксикации можно объяснить ту «ницшеанскую» радость, с какой он, вслед за Блоком, отказывается от жизни «на культурную ренту», и ту верность разохлым народовольческим сапогам, которые — едва ли не до конца его дней — питают в нем зыбкую иллюзию некой метафизической справедливости советской соборности.

Те, кто накликал эту соборность, — теологи-символисты и философы «русской идеи» — благополучно съехали; знаменательна судьба Вячеслава Иванова: как только натеоретизированная им соборность уродливо (а он, любомудр, ведь должен был знать, что всякое воплощение идеи — уродливо) реализовалась, этот господин убыл в Рим и перешел в католичество (что очень логично). А вот Мандельштам (да и Набоков) был вынужден всю жизнь расхлебывать такое «снижение» — всемирный «прижизненный дом», выродившийся в «меблированный шар».

На мертвых ресницах Исакий замерз,
И барские улицы сини, —

пишет Мандельштам, возвращаясь на Исаакиевскую площадь, в стихах на смерть Ольги Ваксель, покончившей с собой в 1932 году в Осло. В другом стихотворении этого цикла он говорит о «стокгольмской постели», смешивая скандинавские

столицы. Мандельштамовская описка — след буберовского «Настоящего»: как в проекции на плоскость смерти, так и в проекции на «меблированный шар» расстояние между этими городами, различия между ними стремятся к нулю. Дело не только в том, что страшное давление тоталитарного отрезка истории превращает перфорированно-графитный всемирно-городской шар в алмаз, в магический кристалл универсума. Дело в том, что само искусство — такой кристалл; оно, как и смерть, содержит в себе бесконечное число реализуемых возможностей. Не случайно Большая Морская — большая! морская! — завершается набережной, символизируя «свободную стихию» и «тоску по мировой культуре».

Есть «ценностей незывлемая скála»; на самой высокой ступеньке этой лестницы стоят самые простые, осязаемо-телесные, «телеологические», человеческие, неуничтожимые ценности. Они не подвластны ни разгулявшейся филологии (не решусь назвать «философией» дионисийские пляски), ни «отвратительной» власти. Они выше рассохлых сапог идей. И это подлинно героическое понимание. Как и подлинно героичны стихи позднего Мандельштама:

Я пью за военные астры, за всё, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розу в кабине рольс-ройса и масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Я пью, но еще не придумал — из двух выбираю одно:
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино.

Если бы нас сгоряча попросили определить искусство, мы, пожалуй, сказали б так: искусство — нечто, экзистенциально колеблющееся в выборе марок средиземноморских вин и скандинавских столиц... Стоит ли говорить о других словах этого мандельштамовского стихотворения, если даже слово «хинин» в них приобретает какой-то особый смысл: мировая культура, «чувство Европы», внутренняя всемирность — единственное лекарство от горячки философствующего «панмонголизма», от подлого «гражданского жара» учительствующей и ущемленно-болезненной ангажированной литературы.

Искусство не может быть «теплым», «высоконравственным», «целесообразным» — по такого рода его проекциям на чуждые ему плоскости сказать что-либо об искусстве нельзя. Но оно, по выражению Мандельштама, обладает «телеологическим теплом». Прочитаем — для примера — фразу из второго англоязычного набоковского романа «Bend Sinister»: «...Орфея изображал преступник, а представление завершалось тем, что медведь его приканчивал, между тем как Тит, или Нерон, или Падук взирал на всё это с той полнотой наслаждения, которую, как уверяют, порождает „искусство“, пронизанное „человеческим содержанием“» (перевод А. Долинина и М. Мейлаха). К чему, если не к «человеческим ценностям», апеллирует здесь Набоков?

Кувшин сливок, мороженое, теннисная ракетка, игрушечный автомобильчик... Каким образом эти безжизненные предметы оказываются вместилищами экзистенциальных ценностей? Каким образом набоковский «Пнин», лишенный фабульной трагедийной «пружины», захватывающего «сюжета», как бы лежащий прямо на поверхности жизни, оказывается самым волнующим, самым захватывающим чтением — тем, чему мы говорим буберовское *Ты?*.. Нет, я не берусь растолковать эту простую сложность. Все письма — безадресны, если даже Ахматова высокомерно «не терпела» (см. дневник П. Лукницкого) волшебного мандельштамовского стихотворения «Мороженно!» (1914):

Подруга шарманки, появится вдруг
Бродячего ледника пестрая крышка —
И с жадным вниманием смотрит мальчишка
В чудесного холода полный сундук.

И боги не ведают — что он возьмет:
Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?
Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой,
Сверкая на солнце, божественный лед.

(В чем тут волшебство? Во всем — в этом удвоенном «друг» первой строки, в «бродячем лёднике», в инверсионном «сундуке», отсылающем к «ларцу» и «шарманке» Анненского... Ахматова — удивительно! — не увидела здесь развернутого метафорического уподобления, унаследованного от амбифизического

«символизма» Анненского, — не увидела «божественного льда» отрочества с его (набоковским!) «жадным вниманием», с его быстро тающей многовыборностью (недаром ведь «мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года»). Там — за словами — образ человека, а не сорта мороженого. И образ искусства, конечно. Что такое искусство, если не «алмазные сливки»? Или, иначе говоря, — «чудесного холода полный сундук»? Это совсем иной — объемный — психологизм, отличный от плоскостного внедрения первой сигнальной системы во вторую, от ахматовских взволнованно перепутанных перчаток.)

Не берусь, повторю, разъяснить, но думаю, что восприимчивый читатель и сам увидит: не мы растолковываем вещи искусства, они сами толкуют друг друга, обмениваются метафизическими приветствиями:

Средь юношей теперь — по старине
Цветет прыжок и выпад дискобола,
Когда сойдутся, в легком полотне,
Оксфорд и Кэмбридж — две приречных школы.

Но только тот действительно спортсмен,
Кто разорвал печальной жизни плен:
Он знает край, где дышит радость, пенясь...

И детского крокета молотки,
И северные наши городки,
И дар богов — великолепный теннис!

Разве это не метафизический привет будущему Набокову — из 1914 года? Мальчики, играющие в футбол «на дворе военной школы», — из другого стихотворения Мандельштама — разве не перекликнутся с набоковским «Bend Sinister»?.. Несомненно, здесь отражается общая и прочная стилистическая основа, особенности исторического менталитета. Какой-нибудь литературный мечтатель обратил бы наше внимание на пенящееся отзвучие заключительной рифмы. Но мы предпочтем сослаться на Ортегу-и-Гассета, с его югендштилевым интересом к спорту, спортивности, ювенильности: «Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. <...> Характер, который во всех сферах принял европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского

начала и юности. Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и не удивительно, что мир с течением времени как бы теряет свою степенность» («Дегуманизация искусства», 1925; мысль, как это ни прозвучит странно, отчетливо новозаветная: «гневный» Агнец взрослеет — и Мария с Иосифом отступают в темную зону Юнгов архетипов).

Как и архитектура Большой Морской, искусство — одновременно и предсказуемо и неожиданно. Оно исполнено благородной живой кривизны. Его особенное пространство рождает надежды. И даже если эти надежды кажутся нам недостижимыми или несбывшимися, не стоит отчаиваться. Ничто не исчезает. Всё остается. Даже посредственные стихи, которые мне хочется здесь на минуту реанимировать — в качестве символа нереализованного ожидания, — даже они навсегда сохранят свое скромное место в «небесном Санкт-Петербурге». Вот стихотворение «Теннис» (1915) князя Владимира Палея, едва ли не ровесника Набокова, казненного в 1918 году большевиками:

О, благородная и светлая игра!
 Когда придет весны желанная пора
 И вновь покроются сады и парки тенью,
 Как хорошо тогда предаться увлеченью
 Игрой стремительной на court'e золотом!
 В погоне трепетной за резвым прыгуном,
 Люблю я юных тел красивый строй движений,
 И service бешеный, и ряд шутивых прений.
 Издалека видны, все в белом, игроки,
 Ракетой легкою продолжен взмах руки,
 И голоса девиц, подхваченные эхом,
 Звучат таинственным и лучезарным смехом!..
 «Play?» — «Ready!» — И летит чрез сетку быстрый мяч.
 Люблю я handicap и очень строгий match,
 Когда все зрители следят с немим вниманьем

 О, жизнь! От горестей дневных к воспоминаньям,
 От радости души к отраве прежних мук
 Кидаешь в руки ты всё нас из старых рук —
 И мы, томимые двуличностью мгновений,
 Познали твой удар и сетку преткновений!..

А не так уж это и плохо. И, может быть...

Но нет, нет. Ничего не вернуть. Всё остается, но ничего не изменишь. Наша прогулка близится к завершению. Остался последний свидетель — Кузмин: «Солнце и милая Морская, дамы с цветными вуалями, офицеры, студенты, собаки на цепочках, нюхающиеся и визжащие под ногами, экипажи, магазины, все жесты запоминаются, как в фотографии. Солнце, солнце! Как я люблю всё это! И книги, и милые старые миры, и грядущий век» (дневниковая запись от 6 сентября 1905 года).

Да, и грядущий век.

ТОТ АВГУСТ (1921)

В 1921 году Осип Мандельштам написал стихотворение «Концерт на вокзале»... Если читатель лежит на диване, сидит в кресле, я попрошу его встать, подойти к полке, отодвинуть стекло, взять книгу. Если же он — в дребезжащем трамвае, лучше отложить чтение...

О чем эти стихи? О концертах, дававшихся до мировой войны в концертном зале Павловского вокзала, которые позже поэт опишет в прозаическом «Шуме времени»: «...в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург» (глава «Музыка в Павловске»)? Да, такова декорация: парк, вокзал, паровозные свистки, скрипки... Но если в прозе всё сказано ясно и недвусмысленно¹, то стихи — загадочны; нам трудно определиться в них даже с элементарной фабульной топографией — их лирическая сцена как бы разнесена во времени и пространстве:

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.
Железный мир опять заморожен.
На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон.
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это сон.

¹ «Сыроватый воздух заплесневевших парков, запах гниющих парников и оранжерейных роз и навстречу ему тяжелые испарения буфета, едкая сигара, вокзальная гарь и косметика многотысячной толпы». В пространстве же «Концерта на вокзале» безлюдно как в космосе, а из многочисленных прозаических запахов сохранился лишь аромат гниющих в парниках роз.

Если мы в Павловске, подле «огромного парка», то уже на «звучном пиру», и не ясно — куда еще уноситься вагону? Или, может быть, мы — на Царскосельском вокзале в Санкт-Петербурге, а вагон уносится в Павловск? А может быть, слово «элизиум» следует здесь понимать в прямом значении — загробной страны? Перед нами какое-то двоящееся, троящееся изображение, наложение фотографических снимков вокзалов... Тоже самое происходит в этом стихотворении и со временем: перед нами никак не летний, курортно-уютный мир начала девятисотых годов, а мир ледяной и железный — навязчиво повторяемые эпитеты «скрипичный» и «стеклянный» заставляют задуматься вовсе не о музыкальной гармонии, а о холоде, скрипе и хаосе. Мемуаристы подтвердят нам, что в Павловске в начале XX века существовал павлиний вольер, но не прояснят мотивов тревоги, звучащих в этих стихах...

Стоит ли вообще распутывать стиховую паутину, искать прочного смысла в манделштамовском стихотворении? Может быть, в его основе лежит иррациональное, «заумное», абсурд сновидения? «Это сон», — как бы подсказывает лирический голос... Но что нам даст такая подсказка? Мы ведь имеем дело с поэзией — то есть не с проверенной информацией, а с эмоциональным высказыванием, смысл которого не лежит на поверхности.

Каково здесь эмоциональное содержание: успокоительная констатация состояния сна, снимающая абсурд кошмара, или же, наоборот, — малодушная попытка бодрствующего уверить себя в естественно преходящей иррациональности окружающего? Как нам это узнать, если смысл поэтического высказывания вовсе не равен смысловой сумме словарных значений слов, из которых это высказывание составлено? И не случится ли так, что, подвергнув сомнению прямую заявку на иррациональность («это сон»), мы вступим на еще более зыбкую почву — непознаваемого и «заумного»?

Нет. Манделштам недаром называл себя *смысловиком*. Поэзия познаваема. Всё дело в читателе, в адекватности его понимания, в его способности пройти всю толщу контекста. Для читателя невежественного, воспринимающего лишь поверхностный смысловой слой, поэт — заумен и темен: *как* это небо может кишеть червями, звезды разговаривать? Само название и фабула стихотворения для такого читателя — абсурд, бред,

заумь, придумка; он твердо знает, что на вокзалах не бывает скрипичных концертов — разве что духовая, полувойенная, вполне целевая музыка... Процесс понимания стихов лишен всякого иррационального привкуса, основан на «простой» грамотности.

Собственно говоря, нет и никакой особой «заумной» поэзии, а есть просто литература, которая симулирует «заумную» глубину в поверхностном слое, создает иллюзию загадочного объема на плоском холсте первого — словарного — смысла. За таким холстом нет никакого волшебного театра папы Карло, лишь паутина и пыль. Подлинная же поэзия — прозрачная (разумеется, лишь для острого зрения) толща; смысловой объем, ожидающий читательской проницательности и оживляемый ею; емкость, из которой вода читательской проницательности возвращается вином прозрения, — но в отличие от канского феномена в этой божественной химии нет ничего сверхъестественного, если не считать таковым вообще демиургическую, созидательную функцию человека.

Прозрачность такого лирического объема, достигаемая со-творчеством автора и читателя, и есть причина эстетического наслаждения, катарсиса, снятия трагедии — трагедии, в случае «Концерта на вокзале», почти античной — с ночным хором и пением Аонид.

Куда же мы опоздали вместе с автором стихотворения? Почему музыка звучит нам «в последний раз»? Идет ли здесь речь о жалости к исчезнувшему прошлому — довоенной столичной жизни, блещущей будничными ценностями европейской цивилизации — от тенниса и альпийских сливок до живописи импрессионистов и нравственного императива Канта? О жалости, пронесенной Мандельштамом через всю жизнь — до замечательных поздних стихов «Я пью за военные астры...»? Или шире — о конце «хрупкого летосчисления» христианской эры, ощущением которого пронизано всё творчество поэта 1917—1925 годов? Да, это, скажем, второй — после «мемуарного» — семантический слой.

Погружаясь глубже, мы заметим, что речь идет прежде всего о русской поэзии. Каждая скрипка лексического строя стихотворения полна подсказок: державинское сочетание «червя» и «Бога», батюшковский «туманный» берег Альбиона, разговаривающие

«звёзды» Лермонтова¹, «пир» и «элизиум» Баратынского и Тютчева², «железный мир/век» Баратынского и Блока... Но теснее всего лексический строй «Концерта на вокзале» связан с Иннокентием Анненским, который и умер-то, 30 ноября 1909 года, на ступеньках Царскосельского вокзала в Санкт-Петербурге (куда — из Павловска, это одна железнодорожная ветка, — как бы сдвинута Мандельштамом сцена трагического концерта), который и жил-то — словно в вагоне и на перроне, среди паровозных свистков и кочующих толп, без какого-либо иносказания *ночевал* в поездах, будучи инспектором учебного округа: многие его стихи помечены так — «Вологодский поезд», «Почтовый тракт Вологда — Тотьма», а плацкартный «хаос полусуществований» воспет им, кажется, одним из первых в мировой поэзии. «Слит», «так», «нищенски» — его лексика; а «рокот фортепьянный» и «запах роз в гниющих парниках» — дословные или почти дословные цитаты из его стихов.³

Более того, «родная тень», «милая тень» — это именно тень Анненского, что вполне определенно вычитывается из анненского стихотворения «Другому», написанного им незадолго до смерти и обращенного одновременно и к Вячеславу Иванову и к неведомому будущему («другому») поэту⁴:

Полюбит, и узнает, и поймет,
И, увидав, что тень проснулась, *дышит*, —
Благословит немой ее полет
Среди людей, которые не *слышат*...

(Обратим внимание на синонимическую параллельность, подчеркнутую в этих стихах — *дыхание-музыка-слух-поэзия* — и на «торжественно» уносящийся вагон в стихотворении Мандельштама.)

¹ Да и всё это лермонтовское стихотворение («Выхожу один я на дорогу...») следует иметь здесь в виду. Не случайно и то, что «Концерт на вокзале» понравился Пастернаку, и он писал автору: «У Вас чудесное стихотворение в „России“ (журнал, в котором в 1924 г. был опубликован «Концерт...». — *А. П.*)».

² Переключка финала мандельштамовского стихотворения с финалом тютчевского «Я лютеран люблю богослуженье...» отмечена К. Тарановским.

³ Впервые отмечено А. Барзахом.

⁴ См. с. 106 настоящего издания.

«Концерт на вокзале» — ответ «слышащего». Тризна «милой тени», прощальный концерт Аонид, есть тризна русской лирической музы, в значительной мере персонифицированной как личная тень Анненского. Анненский словно солирует в этом ночном хоре — как самое дорогое и значимое, как «родная тень». Голос Анненского — последний голос исчезающей музыки, он — «последний поэт» шествующего «железного века». «Концерт на вокзале» — не воспоминание и не сон, а лирическая съемка реальности — вымерших, лишившихся музыкальной жизни металлических конструкций 1921 года. Музыка поэзии отлетает, поэтому больше «нельзя дышать» (ср. у позднего Блока: «дышать нечем»). Звезды молчат. Мандельштаму кажется, что он опоздал на поезд Евтерпы, что между ним и «милой тенью» опущен железный занавес, стеклянные сени («упираюсь!»), непроницаемая мембрана. Бытие рассечено на «здесь» и «там». Вход в элизий закрыт, ибо пропуск туда выписывается на земле. Даже умерев, поэт не получит этого пропуска, поскольку лишен дара музыки-поэзии; ее больше нет в нас, она — «над нами». Смысл жизни утрачен. Таково экзистенциальное переживание лирического *я* в этом стихотворении. Но разберемся, чем такое переживание вызвано?

В провидческой и трезвой, но тем не менее оптимистической статье «Девятнадцатый век» (1922) Мандельштам выражает надежду на то, что удастся сдержать иррационализм надвигающейся эпохи, «европеизировать и гуманизировать» XX столетие, в жилах которого «течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, может быть, египетской и ассирийской», — сдержать рационалистическим разумом энциклопедистов; «согреть его телеологическим теплом». В отличие от статьи, «Концерт на вокзале» кажется безвыходно трагедийным, не дает обнадеживающих рецептов. И всё же в нем есть ключ к прояснению и снятию, к отысканию личного смысла жизни субъекта речи — двоящаяся, самая значимая и самая «обиженная», «милая тень» Анненского... Но амбивалентный смысл этой *Овидиевой обделенности*, а значит и путь к катарсису, мы уясним лишь в ее сравнении с Горациевой завершённой успешностью, к изучению которой нам и пора перейти.

Каков внешний повод мандельштамовского стихотворения? Кто уезжает в последнем вагоне? Кто не опоздал?.. Ответ очевиден — Блок, Блок с Гумилевым. (Оговорюсь, дальнейшие

мои рассуждения будут касаться не подлинного поэтического или человеческого облика Блока, а того вымышленного образа, который наличествовал в сознании современников, в том числе и в сознании Мандельштама.)

Двойная смерть августа 1921 года произвела на современников неизгладимое впечатление, была понята как символ конца, как предзнаменование «последнего катаклизма». «Трудно себе представить двух людей, более различных между собою, — пишет Ходасевич, но, — ...в самой кончине их и в том потрясении, которое она вызвала в Петербурге, было что-то связующее».

«Блок был велик, Блок был гениален, — вторит Ходасевичу Голлербах. — Он был Пушкиным нашей эпохи. В нем было нечто божественное, и — не побоюсь выговорить до конца — он был полубогом, как Петрарка, Данте, Гёте. Гумилев не был ни в каком смысле велик. И не был гениален. Он был по характеру своего дарования полным антиподом Блоку. Блок вещал, Гумилев придумывал, Блок творил, Гумилев изобретал... <...> Очень мало связи между цветком и пчелой... между кротом и солнцем. Но пчела питается соком цветка... И в глазах даже мертвого крота отражается лучезарное солнце...¹ <...> Мы не знаем, что происходит в мире тайных сил... Может быть, та самая коса, которая скосила Блока, рукояткой своей ударила насмерть Гумилева; может быть, смертный час Блока... рикошетом убил Гумилева».

Так писали более или менее трезвые и наблюдательные современники. В представлении же людей с иррациональным и уже почти ассирийским мышлением тот август стал поистине *Тотом Августом* — египетским богом мудрости, счета и письма; Джехути с головой ибиса; богом луны; писцом, записывающим дни смерти людей, взвешивающим сердца умерших, охраняющим каждого покойника и ведущим его в Царство мертвых; архивистом и библиотекарем; Гермесом Трисмегистом. В их понимании этот «серебряный Атон» и убил Серебряный век русской поэзии.

¹ Сравнение принадлежит Розанову, назвавшему Голлербаха (в письме к нему от 4 апреля 1916 г.) «слепым кротом», «любующимся при слепоте на солнце». Как всегда у уединенного сберегателя словесного табака, такое сравнение не звучит оскорбительно или обидно. Но в душе Голлербаха оно, как видим, засело — и он нашел, кому его переадресовать (уже в оскорбительной форме). Недаром Ахматова ненавидела этого царскосела.

Традиция высокой классики тоталитарной эпохи строит подлинный храм в честь этого бога (демона?). Атрибут Тота — палетка писца — становится (у Ахматовой и ее последователей, отчасти у Бродского) значком избранничества, а *герметичность* стихов объявляется ценностью («симпатические чернила» и прочая алхимическая премудрость, которую не следует путать с «химией», рассмотренной нами выше). Убив главных поэтов поверхностного слоя (а Блок и Гумилев, конечно же, таковые — в сравнение, например, с Анненским и Мандельштамом), Тот Август директивно ввел в нашей поэзии плоскопараллельную тайнопись, двойное дно, азиатское (архаическое) загадывание загадок — нашедшие свое наивысшее воплощение в строфических мавзолеях «Поэмы без героя» и не имеющие ничего общего с тайной объема, о которой мы говорили применительно к стихам Мандельштама.

«Началось „Одой на взятие Хотина“ (1739), кончилось августом 1921 года», — суммирует Н. Берберова в книге «Курсив мой» ощущения очевидцев. Речь идет не о разломе истории, который был бы, конечно, помечен ноябрем 1917-го, а о конце «двухсотлетнего периода русской литературы», то есть о конце как раз периода *европеизированной* русской литературы. Важно отметить здесь существенное отличие позиции Мандельштама, увидевшего призвание своего поколения именно в том, чтобы внести на новоегипетский материк истории ценности европейского рационализма, ценности вечной культуры. Вопрос был поставлен так: сможет ли культура «гуманизировать» эту грядущую Ассирию, хотя бы сохранить в себе «телеологическое тепло», или это тепло будет из нее выстужено?

Тот Август и подсказал (солгав!) самый неутешительный ответ. Вернее, он как бы снял сам вопрос... Почему смерть Блока представилась очевидцам эсхатологической катастрофой, событием, превосходящим по своему значению (судя по резюме Берберовой) даже гибель Пушкина? Им показалось, что это доселе очевидное гуманистическое тепло классической русской поэзии, с которым следовало бы войти в Terra incognita, было наваждением; оно развеялось, как только руки Блока разжались. Да и сам этот «живой Лермонтов» (выражение Гумилева) умер, начертав на своей грифельной доске первую клинопись нового Междуречья — «Скифы».

Впечатлила не столько двойная (суммарная) смерть Блока и Гумилева, сколько квадратная (возведенная в степень) смерть Блока — смерть мертвеца, «носферату» (разве словосочетание «живой классик» — не есть такой же оксиморон, как «живой труп»?). В 1921 году умерла гальванизированная мумия поэзии XIX столетия. В поэтическом смысле искусство Блока было розовощеким вампиром, питавшимся кровью прошлого века; вампиром — обворожительным и прекрасным, казавшимся олицетворением вечной свежести, юности, самой жизни; вампиром, в которого нельзя было не влюбиться (все и влюбились!). Но осиновый кол, забитый в это манящее лирическое тело «настоящим Двадцатым Веком», вовсе не обратил эту плоть в дух. Стало «нельзя дышать»... «Как изменился Блок. Как страшно и какой дух тления», — описывает Кузмин в дневнике похороны поэта. Но то же случилось и с поэзией Блока, как только организующее поле его земной личности оказалось выключенным. Всё словно распалось.

Остался туманный призрак — вечный спутник неразборчивой юности, которая столь обременена плотью, что видит плоть даже там, где ее нет. Взрослые же современники ужаснулись, не найдя тела лирического вампира. А поскольку вампир был до краев наполнен поэтической кровью «двухсотлетнего периода» русской литературы, то они усомнились и в реальном существовании всей русской поэзии. Во всяком случае, сочли за благо признать ее кончившейся. Она как бы умерла *внутри Блока*.

На самом деле, разумеется, кончился только сам Блок, сразу перейдя в литературный музей, где каждое слово подшито и пронумеровано. Никто из больших русских поэтов не оказался столь подходящим для девственного лежания в паноптикуме музейной витрины. С Блока можно делать фотографии, слепки, отливки, но он не участвует в последующем биосинтезе литературы: ни один атом его тела не ушел в почву, не прореагировал, не включился в молекулярную формулу нового поэтического вещества. О Блоке помнит стихотворец, но не помнит стих, слово. Слова надо согнать в большую толпу, чтобы они наконец припомнили Блока.

Блок — *святой*. И дело тут не в канонизации, а как раз в нетленности, в химической инертности благородного металла:

все связи собраны внутрь, уравновешены, нерушимы. Как Св. Себастьян, он принял в свое тело все стрелы, летящие из прошлого века, а сам не выпустил ни одной. Это подвиг. Вообще «доблесть», «подвиг», «слава» и «горестная земля» — не пустые слова, когда мы говорим о Блоке. Блок — гений хотя бы уже потому, что литературным способом стал для каждого из нас личным, внелитературным другом. Как его не любить?

«О человеке печалятся... — пишет Тынянов (статья «Блок», 1921 год). — Литераторы и художники вспоминают о случайных мимолетных встречах... так вспоминают о деятелях давно прошедших эпох... <...> ...об этом *лирическом герое* и говорят сейчас... Его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ... Все полюбили *лицо*, а не *искусство*».

А каково же искусство?

«Перед нами, — продолжает Тынянов, — давно знакомые, традиционные образы; некоторые из них (Гамлет, Кармен) — стерты до степени штампов... Образы его России столь же традиционны; то пушкинские... то некрасовские... Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера...»

Искусство Блока — «черная дыра», засасывающая чужое вещество и ничего не отдающая миру — кроме, может быть, ощущения завораживающей значимости своего антиприсутствия... И может быть, роль блоковской платины (плотины?) — *каталитическая*?..

«Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены, — пишет Мандельштам в «Барсучьей норе» (1922). — Вся поэтика девятнадцатого века — вот границы могущества Блока, вот где он царь...»

Блок — математический итог XIX века, резюме, суммарный вектор традиций. Он собрал сухие «вершки» прошлой поэтики, растолковал все ее очевидные тайны, не создав своей — неочевидной. Он предпочел сценическую таинственность Лирического Героя... Впрочем, оговорюсь, может быть, мы еще не видим его подлинной тайны. Может быть, его луна еще не взошла. Может быть, и он будет востребован каким-нибудь

будущим поэтом лунной фазы нашей поэзии¹ — фазы Жуковского, Лермонтова, Аполлона Григорьева, Блока. В этом ряду *переводчиков* становится понятной и роль Блока: он переводит «Дон Жуана», «Кармен», «Медного Всадника» на театрализованный язык начала века. Он не ведет нас на улицу, а вносит «таксомотор» на театральную сцену. Поэзия Блока — театр, недаром Ахматова назвала его «трагическим тенором»!²

Переводчик, спускающийся с Синая с чужими скрижалями, — вот кто такой Блок. Но в нем — Моисеева мощь. Он, кажется, единственный русский поэт, которому по плечу невероятный груз лирического героя. Всех прочих раздавило в лепешку; остались какие-то смешные и страшные бледные ноги, хочу одежду, ананасы в шампанском, какие-то гвозди из людей, изысканные жирафы, розовая водь и в усах капуста... Все эти поэты в итоге — Бенедиктовы и капитаны Лебядкины, силающиеся натянуть на лицо Тряпичкина каучуковую морду лорда Байрона. А вот Блок — Байрон подлинный.

В 1921 году в русской поэзии умерла сама возможность некарикатурного существования лирического героя. О том, что этот вневсестилитический — «героический» — путь отныне закрыт для поэзии, Мандельштам пишет в статье 1923 года «Буря и натиск»: «Границы такого мира, уютного отдохновения от деятельной поэзии, сейчас определяются приблизительно

¹ «Лунной можно назвать любую субстанцию, проявляющую тенденцию... вампиризма, лунное всё, что захватывает, ассимилирует, поглощает в бездонное свое небытие», — пишет исследователь алхимии Е. Головин (Лексикон [послесловие] // М а й р и н к Г. Ангел Западного окна. СПб., 1992. С. 504—505). Стоит вспомнить также рассуждения Розанова о «людях лунного света», да и портрет Блока, нарисованный Анненским:

Под беломраморным обличьем андрогина
Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез.
Стихи его горят — на солнце георгина,
Горят, но холодом невыстраданных слез.

Что это за «андрогин», проливающий крокодиловы слезы? Бафомет тамплиеров?

² Разумеется, «театрализованность» и стилистическая «законченность» свойственны и поэзии Ахматовой, что уже в начале 1920-х гг. с прискорбием отмечали наиболее чуткие современники — Мандельштам и Кузмин. Но Ахматову, как например и Георгия Иванова, не следует причислять к прямым наследникам Блока: они не столько *наследуют* блоковскую «инертность», сколько синтезируют нечто похожее на нее из кузминско-анненского активного поэтического вещества.

Ахматовой и Блоком, и не потому, что Ахматова и Блок после необходимого отбора из их произведений плохи сами по себе... Если в них и умирало языковое сознание эпохи, то умирало славной смертью...»

Сколь бы ни был рационалистичен и точен Мандельштам-эссеист в оценке исторической роли Блока, в «Концерте на вокзале» сильно отражено общее ощущение испуга: «черная дыра», оказавшаяся на месте Блока, засасывает всю — прошлую и будущую — русскую поэзию. Но есть здесь и сдвиг смысла, на который мы обещали указать и который предполагает возможность трагедийно-лирического катарсиса. «Куда же ты?» — не только возглас испуганно недоумевающего лирического я, теряющего дар дыхания-музыки-поэзии, утрачивающего смысл земного существования, — но и обращение к обиженной тени, по отношению к которой поэт чувствует вину недолюбленности и недосказанности со стороны эпохи.

Дело в том, что смерть Анненского в 1909 году не произвела на современников ровно никакого впечатления. Никто (Ник. Т—о!) и не шелохнулся. Никого не охватил иррациональный страх... Так всегда бывает, когда умирает живое, когда умирает тот, кто идет «путем зерна» — далеко впереди общей толпы всходов, — пройдут годы, пока на его «тень» наткнутся самые быстроногие из преследователей. Впечатляет лишь смерть в толпе и смерть в арьергарде. Тогда толпа разом оборачивается назад и парализованно осознает величину пройденного пути.

В августе 1921 года Мандельштам, похоже, споткнулся о мертвое тело Анненского (да простится мне этот индуистский «дхармс»!) — он ведь говорит о *тризне тени*, о двойной возгонке — споткнулся под перепуганные крики отставшей толпы, сгрудившейся над Блоком и Гумилевым. Ему страшно: позади — огромный зазор, впереди — никого. Он — в состоянии кошмарного раздвоения: и над Анненским, и над Блоком, и в Павловске, и на Царскосельском вокзале... Но через две точки можно провести лишь одну прямую, поэтому однозначен и смысл мандельштамовского стихотворения. У Мандельштама (в отличие от «неслышащих» современников, видящих лишь одну тупиковую точку) есть и точка *А* (мертвый Блок) и точка *Б* (Мандельштам с тенью Анненского). Прямая уводит в прошлое, вплоть до Державина, — и в *будущее*. Эта детская геометрия и разъясняет возможность катарсиса.

В августе 1900 года Анненский отправил А. В. Бородиной письмо, где много говорит о «звезде, которую математик не отнимет у поэта». Нет, это не общелирическая галиматья. Речь идет о сложных пространственно-временных и философских вопросах. К письму приложен перевод стихотворения Сюлли-Прюдома «Идеал»:

Прозрачна высь. Своим доспехом медным¹
 Среди ярких звезд и ласковых планет
 Горит луна. А здесь, на поле бледном,
 Я полон грез о той, которой нет;
 Я полон грез о той, чья за туманом
 Незрима нам алмазная слеза,
 Но чьим лучом, земле обетованным,
 Иных людей насытятся глаза.
 Когда, бледней и чище звезд эфира,
 Она взойдет среди чуждых ей светил, —
 Пусть кто-нибудь из чад последних мира
 Расскажет ей, что я ее любил.²

¹ Надо очень захотеть унизить это небесное тело, чтобы назвать его доспех медным, а не — очевидно! — серебряным. Во французском оригинале о металлах — ни слова.

² Большие поэты если и переводят, то *уже прозвучавшее* в их родной поэзии — перелагают «старое» на «новый» язык, переливают «вечные сны» «из стакана в стакан». Ср. в «Осени» Баратынского:

Пускай, приняв неправильный полет
 И вспять стези не обретая,
 Звезда небес в бездонность утечет;
 Пусть заменит ее другая;
 Не явствует земле ущерб одной,
 Не поражает ухо мира
 Падения ее далекий вой,
 Равно как в высотах эфира
 Ее сестры новорожденный свет
 И небесам восторженный привет!

(Кстати сказать, Баратынский — тоже *обиженный и последний* поэт. Вспомним его стихи, написанные после смерти Пушкина: «Когда твой голос, о поэт, / Смерть в высших звуках остановит, / Когда тебя во цвете лет / Нетерпеливый рок уловит, — // Кого закат могучих дней / Во глубине сердечной тронет? / Кто в отзыв гибели твоей / Стесненной грудию восстонет, // И тихий гроб твой посетит, / И, над умолкшей Аонидой / Рыдая, пепел твой почтит / Нелицемерной панихидой? // Никто! — но сложится певцу / Канон на меднишним зоилом, / Уже кадящим мертвецу, / Чтобы живых задеть кадилом». Заметим: «Никто» — не только я этого стихотворения, но и будущий псевдоним Анненского.)

О чем это? Разумеется, о поэзии — о медном доспехе очевидной и неизменной Горациевой луны; о новой звезде, свет которой доходит до нас, может быть, после ее гибели... О вечном запаздывании и опережении... И еще: о поэтической надежде побороть время, приручить вечность, *слиться* — хотя бы в сознании последнего «хоть одного Пиита» — с недолюбленной, уносящейся, недостижимой «родной тенью». Слиться здесь, а не в туманном элизиуме.

ТАКАЯ ЦВЕТАЕВА

1

Такая, ибо речь пойдет о влиянии на Цветаеву — влиянии, в значительной мере опосредованном и неявном, — поэтического мышления Иннокентия Анненского, к которому прежде всего и приложим этот как бы пустой, но в то же время склонный к особой интонационно-смысловой наполненности эпитет: тонкий интерпретатор Анненского А. Барзах, разбирая мандельштамовский «Концерт на вокзале», пишет: «...связь укрепляется наречием „так“, употребление которого... является очень заметной, узнаваемой особенностью поэзии Анненского (Анненский весь — „такой“ ...)».

Существует ли *такая* Цветаева, не выдумываем ли мы ее? Вопрос — законный, особенно если учесть, что Анненский никогда не входил в круг осознанных и проявленных цветаевских интересов; на фоне обширных мемуарно-критических текстов, посвященных творчеству прочих современников-символистов, два-три малозначащих и противоречивых упоминания этого имени можно смело счесть знаком почти нулевого внимания. Скажем, в эссе о Брюсове («Герой труда») Цветаева реагирует на высказывание Пастернака: «„Первым был Брюсов, Анненский не был первым“. <...> Да, несравненный поэт, вы правы: единственный не бывает первым... У неповторимого нет второго. Два рода поэзии. Общее дело, творимое порознь. (Творчество уединенных. Анненский.) Частное дело, творимое совместно. (Кружковщина. Брюсовский Институт.)» Несмотря на знаменательное (карнавально-бахтинское?) и важное для нашего разговора выворачивание наизнанку «частного»

и «общего», отзыв всё-таки крайне скуп. Анненский остается за гранью цветаевского — фабульного, во всяком случае, — любопытства, видимо, в силу ее специфической любви к «живому»: поэт умер в 1909 году...

И всё же *такая* — замороженная ассоциативным символизмом «Кипарисового ларца» — Цветаева существует. Существует хотя бы потому, что Анненский — наряду с Блоком (привившим им трагическую тягу к художественной и житейской театрализованности), — был главным общим учителем постсимволистов. Его идейное и стилистическое воздействие на «хороших и разных» поэтов первой половины столетия — несомненно. Более того, это воздействие оказывается едва ль не единственным, что объединяет неслагаемые, зримо-индивидуальные миры Мандельштама, Ахматовой, Маяковского, Пастернака, Цветаевой и что позволяет говорить о едином стиле больших постсимволистических поэтов. Им тесны декларативно-фельдфебельские загоны акмеизма, футуризма etc.; они подвижны — поверх барьеров иерархически низкого группового водораздела — некой общей, сформулированной позднее Осипом Мандельштамом «тоской по мировой культуре» («тоска», повторим еще раз, — слово анненское, *такое*).

Анненский «...был предвестьем, предзнаменованьем / Всего, что с нами после совершилось», — произносит Ахматова с высоты своего не только поэтического, но и исторического опыта. Этот «великий европейский поэт» (Гумилев), «похитивший» у европейцев «голубку Эвридику для русских снегов» (Мандельштам), стал своеобразным индикатором не только обновления поэтики, но, что гораздо важнее, глубинных изменений, происшедших в менталитете. Он выразил предощущение теплушечного, вокзально-бездомного (Ахматова, вспоминают мемуаристы, панически боялась вокзалов), тоталитарного века. Умерший в вокзальной толпе, он стоит в самом центре проблемы соборно-индивидуалистического рассечения души современного человека, — проблемы, которая столь трагически отразилась в творчестве и судьбах всех русских постсимволистов, — особенно Цветаевой. Цветаеву и нельзя понять без оглядки на символизм, расколотый в 1910 году «Кипарисовым ларцом» Анненского. Последовавшее затем оформление акмеизма и футуризма — лишь косное отражение этого тонкого духовного

катаклизма. В случае Цветаевой важно еще и то, что она оказалась как бы стоящей одновременно на двух разъезжающихся льдинах литературного стиля.

Показательно, что психологическая новизна и стилеобразующее значение поэзии Анненского были увидены тотчас. Вячеслав Иванов писал в статье «О И. Анненском» (1910), что его поэзия выражает «личность, освободившую свое индивидуальное сознание от уз устарелого бытового и религиозного коллектива, но оказавшуюся взаперти в себе самой, лишенную способов истинного единения с другими, не умеющую выйти наружу из ею же самой захлопнутой наглухо двери своей клетки». Анненский, продолжает Иванов, «был неспособен ни к покорности религиозной, тайна которой глубоко забылась новой душой, ни к силе и насилию, хотя бы в мечтании только, как Ницше». Определяющее в лирике Анненского, по мысли Иванова, — «отсутствие *маски*, предпочтение, отданное подвижной мимике открытого лица»; она живет «пафосом расстояния» между человеческим и божественным и «проистекающим отсюда пафосом обиды человека и за человека». «Его эстетизм приводит его на порог мистики, но только на порог», — укоряет Анненского Иванов, для которого символизм «лежит вне эстетических категорий», для которого «символист-ремесленник немыслим; немыслим и символист-эстет» (статья «Мысли о символизме», 1912). Иванов как бы изумляется тому, что «древняя антиномия религиозного и эстетического сознания, которую эллины определяли как противоположность двух родов музыки: духовой — экстатической и устроительной — струнной, могла сделаться еще в наши дни личным опытом внутренней жизни поэта». Анненский, по Иванову, — «индивидуалист-поэт», «идеалистический гуманист». Достоевский, «а не французы и эллины, — предустановил и дисгармонию Анненского. То, что целостно обнимал и преодолевал слитный контрапункт Достоевского, должно было после него отдельно звучать и пробуждать отдаленные отзвучия».

Вячеслав Иванов здесь прямо накликает беду. И прежде всего — беду цветаевского романтического индивидуализма: трагедию современного метафорически-слитного и саморазрывающегося Орфея-менады.

Посмотрим на цветаевские стихи 1922 года:

Спаси Господи, дым!
— Дым-то, Бог с ним! А главное — сырость!
С тем же страхом, с каким
Переезжают с квартиры:

С той же лампою — вплоть, —
Лампой нищенств, студенчеств, окраин.
Хоть бы деревце, хоть
Для детей! — И каков-то хозяин?

И не слишком ли строг
Тот, в монистах, в монетах, в туманах,
Непреклонный как рок
Перед судорогою карманов.

И каков-то сосед?
Хорошо б холостой, да потише!
Тоже сладости нет
В том-то, в старом — да *нами* надышан

Дом, пропитан насквозь!
Нашей затхлости запах! Как с ватой
В ухе — спелось, сжилось!
Не чужими: своими захватан!

Стар-то стар, сгнил-то сгнил,
А всё мил... А уж тут: номера ведь!
Как рождаются в мир,
Я не знаю: но *так* умирают.

(Обратите внимание — курсив здесь цветаевский!)

Перед нами, несомненно, *такое* стихотворение — стихотворение-метафора, ориентированное на «психофизический» символизм Анненского. Оно расположено в двух смысловых этажах — физическом (переезд со старой квартиры) и душевно-духовном (переход в загробную жизнь). Сразу же вспоминается «Баллада» (1909) Анненского, в которой наличествует та же неслиянно-нераздельная метафорическая двуприродность — отъезда с дачи и смерти:

Позади лишь вымершая дача...
Желтая и скользкая... С балкона
Холст повис, ненужный там... но спешно,
Оборвав, сломали георгины.

«Во блаженном...» И качнулись клячи:
Маскарад печалей их измаял...
Желтый пес у разоренной дачи
Бил хвостом по ельнику и лаял...

Здесь — не только предзнаменование ахматовского «разоренного дома» и «паршивого пса» из «Двенадцати» (а быть может, даже — мавзолейных балконов и ельников тоталитарной эпохи), но и несомненное зерно эмигрантской бездомности, знакомой нам по Набокову, Ходасевичу или Цветаевой. Очень существенна лексика цветаевского стихотворения («нищенств», *«так»*, «надышан» и *такие* частицы — «то», «ли», «бы», «б»), его интонация, ветвящаяся и прогибающаяся («Хоть бы деревце, хоть / Для детей!»; «...сгнил-то сгнил, / А всё мил...»), составная семантически насыщенная рифма («номера ведь» — «умирают»), — то есть сама фактура стихового мышления, которая непредсказуемо превращает пустое словцо десятой строки в собственное имя египетского бога смерти Тота и которая бесспорно отсылает читателя к Анненскому:

Сердце дома. Сердце радо. А чему?
Тени дома? Тени сада? Не пойму.

Сад старинный, всё осины — тощи, страх!
Дом — руины... Тины, тины что в прудах...

Что утрат-то!.. Брат на брата... Что обид!..
Прах и гнилость... Накренилось... А стоит...

Чье жилище? Пепелище?.. Угол чей?
Мертвой нишей логовище без печей...

Влияние Анненского прослеживается с самых ранних цветаевских стихов из книги «Вечерний альбом» — «Встреча», «Дортугар весной»: «Косы длинны, а руки *так тонки!*» Вообще поэтика Цветаевой, с ее необузданными инверсиями, знаками торопливого речевого пропуска — тире, разговорным распадом синтаксиса, непредставима без опыта интонационной свободы «Кипарисового ларца» и лирической драмы «Фамира-кифарэд». Анненский:

Эвий, о Эвий, Эван-Эвой,
 Эвий — Эвой,
 Эвий — ты мой?
 Силы — рулю,
 Розы — стеблю,
 Стрелы для бою... <...>

Боишься — вуалем
 Закройся — не станем:
 Мы слабых не жалим,
 Усталых не раним. <...>

Скучны выси-дали нам,
 Дали нам,
 Голубые дали...
 Но когда б ужаленным,
 О, когда б вы дали нам,
 Только губы дали. <...>

Днем ты ничей,
 Синих лучей...
 Будешь ты мой
 Тем горячей
 Ночью немой?

Цветаева:

О лотос мой!
 Лебедь мой!
 Лебедь! Олень мой!
 Ты — все мои бденья
 И все сновиденья!

Или:

Думаешь — скалы
 Манят, утесы,
 Думаешь — славы
 Медноголосый... <...>

Каждый им шелест
 Внятен и шорох.
 Знай, не тебе лишь
 Юноша дорог.

Еще более очевидна зависимость от невообразимой версификационной виртуозности Анненского в фонетически-заговорных цветаевских стихах 1922—1923 годов. Вот Анненский¹:

За чару ж сребролистую
Тюльпанов на фате
Я *сто* обеден *выстою*,
Я изнурюсь в *посте*.

Вот Цветаева:

В самом *истоке* суженный:
Растворены *вотще*
Сто и одна жемчужина
В голосовом *луче*.

Или:

У фаты *завесистой*
Лишь концы и *затканы*!

Или:

Какой *неистойвой*
Сивиллы *таинствами*...

Такого рода примеров можно было бы привести множество. Можно сравнить, например, стихотворение «Как правая и левая рука...» со стихами Анненского «Два паруса лодки одной...»; можно перечест с оглядкой на цветаевскую поэтику такие стихотворения Анненского, как «Прерывистые строки», «То было на Валлен-Коски...», «Тоска вокзала», «Зимний поезд», «Песни с декорацией», наконец — «Старые эстонки». Мы обнаружим в них тот же сплав речевой свободы, «*будничного*» (по выражению Анненского, «самого *страшного* и *властного*», «самого *загадочного*») слова и трагического мирозерцания, что и в лучших стихах Цветаевой.

¹ В которого, как в матрешку, укладывается еще и Маяковский с его «Лет до *ста* *расти* / нам без *старости*»; вспомним из Анненского — «И обида *старости* *растет*» или «Тебе, Барына, рабов мы *ростим*, / Но не редет и *старых* *стая*» в его переводе из Горация; да и «Я люблю смотреть, как умирают дети» — цинический парафраз строчек Анненского «Я люблю, когда в доме есть дети / И когда по ночам они плачут».

«Уединенное сознание умирает», считал Вячеслав Иванов. Ходасевич назвал Анненского «поэтом смерти». Но смерть для Анненского — *недоумение, тоска*, «ужас тела». Вот уж кто ее никогда не поэтизировал. В отличие от Цветаевой, для которой «красивое» — Байрон, юные роялисты и юные декабристы — погружено в столь же «красивую» смерть. Невинная девическая эстетизация смерти развилась потом в самоубийственный романтизм и дионисийское безумие. Эту непреодолимую грань между мироощущением Анненского и Цветаевой можно увидеть и в сопоставленных нами стихотворениях о переезде-смерти. Они поэты одного стиля, но *сецессион* (именно — *уход* из «сборной башни» русского символизма) Анненского коренным образом отличается от *югендштиля* Цветаевой — с ее Спартой, с ее «вечной мужественностью», перелицовывающей символизм соловьевцев, с ее культом Валгаллы: «В мире, где реки вспять, / На берегу — реки, / В мнимую руку взять / Мнимость другой руки».

В поэзии Цветаевой модерн Анненского усыхает в конструктивизм. Вообще все постсимволисты прошли по пути такого стилистического обызвествления, но у Цветаевой — как и у Маяковского — оно приобрело размеры подлинной катастрофы, вышедшей из поэтики в экзистенцию. Проблема бесперспективности внерелигиозного индивидуализма, о которой говорит Иванов, как раз и касается не самого Анненского, а его полуфутуристических последователей. В стилистическом плане этот индивидуалистский тупик выражается в утрате (или по меньшей мере — уплощении) *божественного инструмента* — метафоры. Внеметафоричность — поэтическая проекция романтического атеизма, итогом которого оказывается крайняя степень неприятия мира: не потому, что мир несовершенен, а потому, что он безвыходно косен и необратим; потому, что *нет Бога*. (Здесь можно вспомнить еще поэзию Георгия Иванова и оказавшееся справедливым несправедливое блоковское — «Без божества...».) Ведь Бог и есть главная Метафора, непостижимая для внеметафорического сознания и очевидная для сознания метафорического. Внеметафорическому индивидуализму остается только дурная бесконечность подобий, с огромной силой выраженная в гениальном цветаевском «Новогоднем» (1927):

Сколько раз, на школьном табурете:
 Что за горы там? Какие реки?
 Хороши ландшафты без туристов?
 Не ошиблась, Райнер, рай — гористый,
 Грозовой? Не — притязаний вдовьих —
 Не один ведь рай, над ним — другой ведь
 Рай? Террасами? Сужу по Татрам —
 Рай не может не амфитеатром
 Быть. (А занавес над кем-то спущен...)
 Не ошиблась, Райнер, Бог — растущий
 Баобаб? Не Золотой Людовик —
 Не один ведь Бог? Над ним — другой ведь
 Бог?..

Два Бога, два рая — значит: ни одного. Бог — баобаб. Не менее значим здесь и антураж сцены, заставляющий вспомнить блоковские самоуподобления Христу и цветаевские смешения Бога и Блока. Всё это возвращает индивидуалистический агностицизм обратно — в банальный «башенный» символизм, с его плоскими попытками коснуться Божественной Среды на вавилонский манер — «искательством» и «строительством». Возвращает к самому Вячеславу Иванову, тщившемуся построить соборность «по кирпичику» — путем включения «третьего» в свои интимные отношения с Зиновьевой-Аннибал. Конструктивизм, порожденный соборостроительным символизмом, — подлинный эстетический Вавилон, который, утратив божественный инструмент, силится заменить его грубым и насильственным внешним приемом — например, знаменитой «лесенкой» Маяковского.

Между тем метафора не есть простая конструкция («Бог — баобаб»); она — нечто неслиянно-нераздельное, как и Спаситель. Она — операция подлинного (и потому — тонкого) собирания и спасения мира. Она сама делает его целокупным. В этом глубокое оправдание метафорического искусства и «эстетизма», которые только и способны снять соборно-индивидуалистическое рассечение человеческого я. О таком искусстве Анненский говорит: «...в искусстве слова всё тоньше и всё беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность... с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности. Но целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона... <...> Новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни,

и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию».

Настроения — материя менталитета; слово «психология» тут совсем не случайное. Кроме всего прочего, Анненский предвосхищает и новую психологию, один из творцов которой К.-Г. Юнг пишет: «Индивид — это единственная реальность. Чем дальше мы уходим от него к абстрактным идеям относительно Хомо Сапиенса, тем чаще впадаем в ошибку». Но — с другой стороны: «Коллективное бессознательное менее всего сходно с закрытой личностной системой, это открытая миру и равная ему по широте объективность. „Я“ есть здесь объект всех субъектов, т. е. всё полностью перевернуто в сравнении с моим обычным сознанием, где „я“ являюсь субъектом и имею объекты. Здесь же „я“ нахожусь в самой непосредственной связи со всем миром — такой, что мне легко забыть, кто же „я“ в действительности».

В сущности, «поэтика ассоциаций» и отличается от мифологического символизма так, как юнгианство отличается от фрейдизма. Косные категории — «соборность» и «индивидуализм» — взаимоснимаются в силу того, что оказываются лишь зеркальными отражениями друг друга. Мы помним: и Цветаева, оставаясь в главном вне этой новой метафоричности, могла иногда вывернуть «общее» и «частное» наизнанку, могла иногда быть и *такой*.

ПОЭТ ЭМИГРАЦИИ (Георгий Иванов)

Георгий Владимирович Иванов, родившийся 29 октября 1894 года «в имении Пукі Россиенского уезда Ковенской губернии» и умерший 26 августа 1958 года в богадельне «богомерзкого» городка Йера, близ Ниццы, был, без сомнения, самым замечательным поэтом эмиграции. Надо бы уточнить, поскольку сразу вспоминаются имена Цветаевой и Ходасевича: был таковым в последние два десятилетия жизни.

Конец 1930-х, 1940-е и 1950-е — период непрерываемого понтификата Иванова в западной русской поэзии, время непогрешимости сформированного им вместе с Георгием Адамовичем стиля «парижской ноты»; стиль, как и положено, был и уже и мельче собственно ивановской поэтики, светил ее отраженным светом.

И хотя оппозиция Иванову существовала всегда, в 1939 году у «белых» («белых» — в существенном смысле) не стало тяжелых фигур: Ходасевич умер; Набоков, переселившийся в англоязычную литературу, поостыл к русским делам Парижа. Правдоподобный ответ на вопрос о приоритете в искусстве непременно ретроспективен: чем ретроспективней — тем и правдоподобней. Но с Ивановым просто — у первого поэта эмиграции нет сколь-нибудь значимых конкурентов...

А теперь давайте отбросим отработавшее слово «первый» (невелика радость — умереть в доме для престарелых) — и получим искомое: *поэт эмиграции*.

Ни Цветаева, ни Ходасевич, ни тем более Бунин и Мережковский подлинными писателями эмиграции не были. Эмиграция имела для них ситуационный, едва ли не бытовой характер — характер вынужденного поступка, житейского случая. Дело здесь, несмотря на минимальную, например — с Цветаевой, разницу в возрасте, — в смене литературных поколений.

Для литературного поколения Георгия Иванова понятие «эмиграция» утратило случайно-ситуационный оттенок, стало объемным и всепоглощающим, наполнилось онтологическим содержанием. Иванов — поэт эмиграции как формы существования, как бытия. Эмиграция для него имманентна жизни: она и есть окружающий мир, в котором и нужно искать смысл — отыскивая его или не находя. Лежащее же за пределами эмиграции — трансцендентно, потусторонно.

Легко заметить: мир Георгия Иванова абсолютно подобен миру другого великого эмигранта — Набокова, «унесшего Россию» с собой, а точнее — в себе, и всегда верившего: вернусь — метафизически, книгами. Один мир, разница только в том, что Набоков находит ему внеположное оправдание и верит в существование трансцендентного, а Иванов не верит и не находит:

Хорошо, что нет Царя.
Хорошо, что нет России.
Хорошо, что Бога нет.

Только желтая заря,
Только звезды ледяные,
Только миллионы лет.

Хорошо — что никого,
Хорошо — что ничего,
Так черно и так мертво,

Что мертвее быть не может
И чернее не бывать,

Что никто нам не поможет
И не надо помогать.

(1930)

Вся семантика этого страшного, гениального и чрезвычайно характерного стихотворения начисто отвергает любые попытки его ситуационного, скажем — политического, прочтения. Речь тут идет не об убийстве в Ипатьевском доме, а о смерти без воскресения. Понятно: если эмиграция — зримый посюсторонний мир, то Россия, синонимичная Царю (с прописной буквы) и Богу, — потусторонний мир души и бессмертия. Россия — душа, но ее, согласно Иванову, нет. Нет и бессмертия.

Нетрудно представить себе, как в таком контексте воспринимался, например, самоубийственный отъезд Цветаевой в СССР — в *несуществующую* Россию...

Хочется, конечно, солидаризоваться с осмысляющим универсум Набоковым, но и от ивановского — ледяного, пронзительного, математически выверенного — атеизма (в стихах; в письмах он зачастую уверяет адресатов в обратном) не запахнуть. Почему? А потому, что само искусство экзистенциально, то есть состоит из жизни и смерти одновременно. Моцарт на самом деле неотделим от Сальери; ядовитая алгебра рефлексии — от играющей гениальности интуиции. В простой констатации: «„Моцарт и Сальери“ — Пушкин» — больше правды, чем кажется. Для наглядности я бы заменил союз в названии козловой песенки знаком сложения, а тире — знаком равенства.

Принято возводить генеалогию Иванова к лермонтовскому полному романтизму, но можно — и к пушкинской целокупности и «симфонии». С чем уж никак не соглашусь, так это с бытующим мнением о сверхобычной неоднородности ивановской лирики: в Петербурге и Петрограде он был-де шелкопером Жоржиком, занимавшим себя акмеистским чистописанием, а в Париже, пострадав, сделался гениальным поэтом. Нет, он всегда был поэтом эмиграции, только сперва эмигрировал из натуральной России в рафинированную культуру, а потом — в предначертанную ему экзистенцию.

Вот стихи 1921 года — так ли уж они несоотносимы с настроениями его позднего творчества?

Осенью, когда туманны взоры,
Путаница в мыслях, в сердце лед,
Сладко слушать эти разговоры,
Глядя в празелень стоячих вод.

С чуть заметным головокруженьем
Проходить по желтому ковру,
Зажигать рассеянным движеньем
Папиросу на ветру.

Иванов — поэт в высшей степени цельный, гармоничный и правильный. «Правильный» означает здесь — удивительно точно попадавший в такт стилистическим ожиданиям времени.

Обратимся еще раз к пронизательнейшему соображению Владимира Вейдле о том, что Серебряный век вступил в «золотую фазу» в 1910 году, когда вся наша поэзия стала двигаться в некоем «фарватере», ограниченном (так Вейдле и понимает — гранитом Невы), с одной стороны, поэтикой Анненского, с другой — Кузмина. Георгий Иванов, подозреваю, занял в указанном русле абсолютно срединное, равноудаленное от берегов положение. Он — идеально равновесный поэт: в нем как бы полностью прореагировали и взаимонейтрализовались щелочь и кислота — Анненский и Кузмин. В нем всё спиралевидно вернулось к — тоже водянистому — Блоку.

В сравнении с Блоком ранний Иванов — сельтерская водичка, конечно. Но лед — результат замерзания H_2O , форма ее эмиграции. А уж кристаллической соли позднему Иванову, написавшему как-то о «скрипящей в трансцендентальном плане» телеге, не занимать:

Я люблю безнадежный покой,
В октябре — хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...

Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев.

(1954)

ОРФЕЙ-МАРСИЙ (Об одном стихотворении Бенедикта Лившица)

Литературная судьба Бенедикта Константиновича (Наумовича) Лившица (25 декабря 1886 (6 января 1887), Одесса — 21 сентября 1938, застенки НКВД), поэта, переводчика, мемуариста, — яркий пример, высвечивающий несостоятельность школьных представлений о так называемой «литературной борьбе» так называемых «художественных направлений».

Активный участник «Гилеи» и «Бубнового валета», деятельный соратник кубофутристов (сам он этого термина к себе и своим друзьям не применял, именуя группу «будетлянами») — Бурлюков, Хлебникова, Маяковского, Крученых, Каменского — во всех их печатных и представительских начинаниях, он, тем не менее, — «белая ворона» в этой компании *культурных провинциалов*. Кажется, при иных жизненных обстоятельствах он легко мог бы поменяться ролями с Нарбутом или Зенкевичем и оказаться на противоположном полюсе постсимволистской поэзии. Впрочем, почти так и случилось: еще в 1910 году Лившиц сотрудничал в петербургском «Аполлоне», а уже в 1913-м успел разочароваться в своих «левых» союзниках, не утратив правда преклонения перед словотворчеством Хлебникова, и стилистически сблизился с Мандельштамом. Как переводчик (и замечательный переводчик!) он был прямым продолжателем дела Анненского и символистов, начавших освоение новейшей французской поэзии.

О противоположности вектора своего творчества устремлениям футуристов он говорил сам. «Разряжение речевой массы, приведшее будетлян к созданию „заумного“ языка, вызвало во мне желание... оперировать словом, концентрированным

до последних пределов», — писал он в автобиографии (1928)¹, поясняя здесь же, как представляется нам, и глубинные, корневые причины своего расхождения с футуристами: «Потом — гимназия — классическая, кажется, в большей мере, чем требовали того Толстой и Деянов (министры народного просвещения. — А. П.). Уже с первого класса, т. е. до начала изучения греческого языка... преподаватель... последовательно излагал содержание обеих Гомеровых поэм. За восемь лет моего пребывания в гимназии я довольно хорошо уживался со всем этим миром богов и героев... <...> Овидиевы „Метаморфозы“ мне были ближе книги Бытия: если не в них, то благодаря им, я впервые постиг трепет, овладевающий каждым, кто проникает в область довременного и запредельного».

Заметим, этого существенного пласта напрочь были лишены миросозерцание и творческое сознание кубофутуристов, получивших бессистемное и обрывочное образование (опять же — за исключением Хлебникова, у которого он был всё же достаточно факультативным, существующим *наряду* с индустскими или ассирийскими сведениями). В мемуарной книге «Полутороглазый стрелец» (Л., 1933) Лившиц поминает знаменитый любкеровский словарь классических древностей и иронизирует: «Мыслимая ли... вещь — поединок между Вячеславом Ивановым и автором „дыр-бул-щел““а!» Понятна и позиция Лившица относительно Пушкина, брошенного его приятелями с «Парохода современности»: «...мне не прислали материала... хотя бы в корректуре², текст же манифеста был для меня совершенно неприемлем. Я спал с Пушкиным под подушкой...»

Сделаем осторожное предположение: противостояние пост-символистских изводов — «акмеизма» и «футуризма» (по выражению самого Лившица — «братавшихся и грызшихся еще в материнском чреве завтрашних друго-врагов») — противостояние, как всегда аполлонически-дионисийское (далее мы эту смысловую пару всячески усложним), в существенной мере определялось и противостоянием образовательных уровней, уровней общей культуры их апологетов, даже — противостоянием столичности и провинциальности.

¹ Здесь и далее тексты Лившица цитируются по изданию: Л и в ш и ц Б. Полутороглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Советский писатель, 1989.

² А жаль, он исправил бы описки своих недоучившихся товарищей — «Всем этим... Соллогубам... Кузьминым... нужна только дача на речке».

Лившиц, еще до зарождения «Гилеи» издавший первый сборник «Флейта Марсия» (Киев, 1911), как следует из названия — явно антиаполлонического настроения, во второй своей книге «Волчье сердце» (Херсон [М.], 1914) отдает должное будетлянской поэтике и эмблематике, но уже в следующих стихах 1914 года, открывающих «Болотную медузу» (эта книга, поэтически претворяющая петроградские реалии, отдельным изданием не печаталась, а вошла в сборник «Кротонский полдень» (М., 1928)), склоняется к неоклассицизму едва ли не акмеистского толка. Поэтика последней книги оригинальных стихов Лившица «Патмос» (М., 1926) — как опять же можно судить даже по названию — *как бы* аполлоническая, идеология — *как бы* христианская, отчасти близкие — с учетом, конечно же, масштабы дарований — поэтике и идеологии мандельштамовской «Tristia» (Пг.—Берлин, 1922). Наши подчеркнутые «как бы» могут быть уточнены (но не вполне) собственными признаниями автора: «Пифагорейское представление о мире и об орфической природе слова легло в основу моей четвертой книги... заключающей в себе стихи 1919—1925 гг.» («Автобиография»). В другом месте Лившиц отзывается о своей книге как о характеризующей «эзотерическим уклоном... пифагорейским посвящением» и признается, что долгое время не мог подобрать ей названия (рассматривались варианты — «Золотое средоточие (лиры. — А. П.)» и «Эпифания» (запомним это слово, означающее по-гречески: «появление, откровение божества», «внешний блеск, слава», «наружность, наружная сторона», в Новом Завете — «Богоявление и второе пришествие Спасителя»)). В книгу «Патмос» и вошло интересующее нас стихотворение.

Вот его текст:

- 1 Чего хотел он, отрок безбородый,
- 2 Среди фракийских возлагая гор
- 3 На чресла необузданной природы
- 4 Тяжелый пояс девяти сестер?

- 5 Преображенья в лире? Урожая
- 6 Полуокеанического дна —
- 7 Чтоб, новый небосвод сооружая,
- 8 Спустилась долу вечная весна?

- 9 Но — предопределенною орбитой
- 10 Ты двуединый совершаешь ход.

- 11 И голова над лирою разбитой
 12 Плывет по воле сумасшедших вод.
- 13 Так в чем же, наконец, живет простая,
 14 Неразложимая твоя душа,
 15 То Парфеноном полым прорастая,
 16 То изнывая в жерди камыша?
- 17 И где же сердцевина небосвода,
 18 Когда, фракийским ужасом полна,
 19 Захлестывает пояс хоровода
 20 Твоей свободы дикая волна?
- 21 И всё-таки — и всё-таки, немея
 22 В последний час, зову тебя: Психе!
 23 И всё-таки системы Птолемея
 24 Не признаю ни в жизни, ни в стихе!..

1923

Попробуем пересказать содержание этого стихотворения — о чем оно; что в нем сразу понятно, а что требует интерпретаций.

1—4. Риторически страшивается, чего «хотел» «безбородый отрок», усмиряя плодоносную («чресла») «необузданную природу» уздой искусства — буквально: охватывая ее «поясом»-хороводом девяти муз («сестры» — их обычное имя)? Из дальнейшего текста (2 и 11—12) ясно, что «безбородый отрок» — это легендарный фракийский певец Орфей, первоустроитель лирической (аполлонической) гармонии; в числе очень немногих смертных он вживе побывал в Аиде, стремясь вернуть свою умершую жену Эвридику; он был разорван на куски менадами-вакханками по наущению Диониса (как и сказано в 11—12, голова и лира Орфея были брошены в море, которое принесло их на остров Лесбос). Разумеется, Орфей был *безбород*: по одной из версий мифа, он — сын Аполлона (а бородатыми на Олимпе были только «старшие» боги — Зевс, Посейдон, Плутон), но словосочетание «безбородый отрок», как кажется, всё-таки требует интерпретации.

(Отметим в скобках, что *первое* стихотворение *первой* книги Лившица посвящено другому сыну Эагра (а Орфей, по иной версии мифа, тоже был сыном речного бога Эагра) — сатиру Марсию, осмелившемуся соревноваться с Аполлоном

в мусическом искусстве, но побежденному богом и жестоко им наказанному:

...Ты победил фригийца, Кифаред,
Но злейшая из всех твоих побед —
Неверная. О Марсиевых ранах

Нельзя забыть. Его кровавый след
Прошел века. Встают, встают в туманах
Его сыны. Ты слышишь в их пэанах
Фригийский звон, неумерщвленный бред?

Как видим, и в мифологии греков, и в творчестве Лившица, от его истока и до финала, Орфей и Марсий очень близки (Фригия и Фракия — соседние северо-восточные территории греческого мира) и едва ли не взаимозаменяемы.)

5—8. Предполагается, что «отрок» мечтает о «преображении в лире» (христианский термин плюс пушкинская реминисценция), об «урожае / Полуокеанического дна» (может быть, сходном с христианским «уловом» и «рыбами»), о создании — посредством поэтической гармонии — нового мира, мира «вечной весны», рая.

9—20. Но, увы, мечты не сбываются. Орбиты «двуединого хода» — жизни и смерти, восхода и заката, расцвета и увядания — предопределены. Орфей погибает. «Сумасшедшие воды» Природы не обузданы лирой. Душа певца то прорастает пустым «Парфеноном» языческого искусства, то изнывает в прокрустовом ложе («жердь») христианского умозрения («мыслящий тростник» Паскаля). Сам хоровод муз захлестывает ужасом дикая волна собственной, «фракийско-фригийской» (Орфей—Марсий) свободы художника.

21—24. Но всё-таки в последний миг призывается душа — Психея, «Психе». И всё-таки геоцентрическая система Птолемея не признается ни в жизни, ни в стихосложении... Последняя строфа столь не укладывается в очевидную логику стихотворения, что требует интерпретации. Но об этом — ниже.

В стихотворении (как и во всей книге «Патмос») можно, разумеется, усмотреть общее влияние «летейского» лейтмотива мандельштамовской «Tristia», вышедшей годом раньше (стихотворения «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...» и проч.). Любопытней,

однако, два других обстоятельства, возможно, подтолкнувшие Лившица к написанию стихотворения об Орфее и удивительным образом совпавшие по времени.

В марте 1923 года лейпцигское издательство «Insel» выпустило в свет первое издание «Сонетов к Орфею» («Die Sonette an Orpheus») Р.-М. Рильке. То, что в двадцатые годы западные книжные новинки еще попадали в Петроград, не вызывает сомнений — в дневнике Кузмина за 1927 год есть, например, запись о том, как он вождленно разглядывает в витрине книгу Г. Майринка «Der Engel vom westlichen Fenster» («Ангел Западного окна»), не имея средств для ее покупки. Вопрос о рильковском подтексте стихотворения «Чего хотел он, отрок безбродный...» остается открытым (как переводчик Лившиц специализировался на французской поэзии, а как человек страдал некоторой германофобией), но в этих текстах наличествуют существенные смысловые и, главное, интонационные совпадения, более того — стихотворение Лившица написано тем же размером, что и ключевые сонеты Рильке:

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!.. (I)

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn... (V)

Образ Орфея у Рильке, правда, существенно более просветленно-аполлонический, нежели у Лившица.

Едва ли не в том же месяце в Баку (но в издательстве Наркомпроса, гарантировавшем ее появление в столицах РСФСР) вышла книга Вячеслава Иванова «Дионис и прадонисийство»¹, посвященная в немалой степени исследованию *орфического* культа Диониса и понимания Диониса неоплатониками (вспомним, что Лившиц считал свой «Патмос» сборником *эзотерических* стихов, «пифагорейским посвящением»). Вне зависимости от того, была ли эта книга известна Лившицу, следует привести из нее несколько цитат, проливающих свет на его образ Орфея, поскольку работа Иванова — несомненно, самый авторитетный компендиум (во всяком случае — в России) по интересующему нас вопросу на тот момент.

¹ См.: Э с х и л. Трагедии. Пер. Вяч. Иванова. М., 1989 (Литературные памятники), С. 557, 560—561.

(Кроме того, Иванов повторяет в своей книге — иногда почти дословно — многие идеи своих более ранних работ, например, статьи «Существо трагедии», вошедшей в ивановский сборник «Борозды и межи» (М., 1916), — а они уж точно не прошли мимо внимания Лившица.)

Согласно концепции неоплатоников, пишет Иванов, «Аполлон есть начало единства, сущность его — монада, тогда как Дионис знаменует собою начало множественности, — что миф, исходящий... из понятия о божестве как о живом всеединстве, изображает как страсти бога страдающего, растерзанного. Бог строя, соподчинения и согласия... бог восхождения... [Аполлон] возводит от разделенных форм к объемлющей их верховной форме... к недвижно пребывающему бытию. Бог разрыва, Дионис — точнее, Единое в лице Диониса, — нисходя, приносит в жертву свою божественную полноту и цельность, наполняя собою все формы... <...> ...монаде Аполлона противостоит дионисийская диада... <...> ...неоплатоник Прокл учит, что необходимо воздействие Аполлона на Диониса, чтобы предотвратить его конечное саморасточение... и, следовательно, отделение от Отца, „низложение с царского престола“. Проводником такого ограничивающего воздействия на дионисийскую стихию является Орфей, носитель „аполлонийской монады“... <...> Орфей, олицетворяющий мистический синтез обоих откровений — Дионисова и Аполлонова, есть тот лик Диониса, в коем бог вочеловечившийся, совершая свое мировое мученичество, отрекается в то же самое время от самой воли своей, подчиняя ее закону воли отчей».¹ «Развитие орфизма представляется с древнейшей поры водосклоном, по которому все потоки бегут во вселенское вместилище христианства».

Но в более архаичных орфических формах это единение Аполлона и Диониса, отмечает Иванов, не столь благостно. «В качестве бога страдающего и умирающего Дионис... отождествляется с солнцем запавшим... светилом сени смертной. Для фригийцев... весна — возврат или пробуждение, осень — уход или обмирание Солнцебога. Аполлон — дневное, Дионис — ночное солнце, светящие в нижней полусфере...» Дионис, согласно этому, и бог подземного царства, что «отчеканено в общераспространенном орфическом стихе: „Вакх на земле живущим, в земле опочившим Аид он“».

¹ Книга цитируется по изданию: И в а н о в В. Дионис и прадиионисийство. СПб., 1994.

Еще две цитаты, немаловажные для уяснения смысла рассматриваемого стихотворения. Первая: «...Зевсов *отрок*, пожраный титанами, не кто иной, как... Загрей Дионис». Вторая: «Печатью... синкретического умозрения [орфики] отмечено то уподобление Аполлона Дионису, при котором первый почти утрачивает свои отличительные черты и превращается в *эпифанию* второго как хоровожатого оргий, как Иакха элевсинских мистерий».

Резюме. Стихотворение Лившица может быть прочитано как подведение личных итогов, как своего рода «*Exegi monumentum*».

Воспринимая исток (поэтому упомянут «безбородый отрок») своего творчества в контексте коллизии противоречащих друг другу имен — названия журнала, где он дебютировал («Аполлон»), и названия своей первой книги («Флейта Марсия»), автор уподобляет себя Орфею, взаимозаменяя личные местоимения третьего («он»), второго («ты») и первого («я») лица. Взаимоподмена личных местоимений указывает и на ущербную многоликость этого я-Орфея, включающего в себя и Аполлона, умиротворяющего Диониса, и Диониса, превращающего Аполлона в свою «эпифанию», и «отрока»-Диониса-Загрея. Но эта многоликость не слита в Единое. В силу этого мечты не осуществляются. Орбиты — зимы и лета, восхода и заката, дневного и ночного солнц, жизни и смерти — предопределены, и *ты* движется ими. Менады разрывают Орфея, Дионис «приносит в жертву свою... полноту и цельность». «Сердцевина небосвода» (читай: акмэ) недостижима.

«*И всё-таки* — и всё-таки, немея / В последний час, зову тебя: Психе!» На первый взгляд, финал стихотворения кажется довольно банальным или даже бессмысленным: с одной стороны, автор зовет душу — душа же, как известно, «христианка», а с другой — заканчивает как будто неуместной здесь романтически-прогрессистской сентенцией в духе Н. Тихонова: «*И всё-таки* системы Птолемея / Не признаю ни в жизни, ни в стихе!..» Странно вроде бы подвижнически ратовать за гелиоцентрическую теорию в конце первой трети XX века.

Но на самом деле не о Копернике действительно просит вспомнить читателя финальное многоточие. Оно заставляет нас вспомнить о «геоцентрической» системе «друго-врага» автора —

Николая Степановича Гумилева (а может быть, — и о его судьбе!), о всевозможных акмеистских «Нет, не луна, а светлый циферблат...». С другой стороны — о «и всё-таки она вертится» Галилея, имя которого должно прийти нам на память по созвучию с именем «Птоломея». А уж по созвучию с именем Галилео Галилея читатель несомненно вспомнит и имя, дорогое сердцу автора, — «Гилея».

Разочаровавшись а футуризме, Бенедикт Лившиц всё же акмеистского символа веры не принял, аполлонийцем не стал. Более того — обратил аполлонического Орфея в *эпифанию* дионисийского Марсия.

ОПЫТЫ КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА

1

Константины в России не царствуют. Им принадлежат не парадно-героические галереи Зимнего, освященные пушкинским историографическим камер-юнкерством и блоковской следственной гимнастеркой, а эллинистические реминисценции Мраморного, архитектурная пена Ринальди. Барочно-«змеистый» *Зимний дворец*, со всеми своими снежными семантическими ходами и утраченной ледяной звездочкой над Александрийским столпом «i», — достояние царствующих Александров, точно такое же, как и регулярно-лицейское Царское, оттененное самодержавными затеями Петергофа. Константины же и Константиновичи живут в «холмистом, путаном, сквозном, головоломном», как выразился современный поэт, живописно-академическом Павловске.

Слово — душа нареченной вещи. Кажется, и человеку не избежать тайного воздействия данного ему имени. Есть Константин Великий и целый выводок константинопольских императоров, есть «константиновский» рубль 1825 года (не поступивший, разумеется, в обращение), но нет и не может быть реализованного российского Константина Первого. Константину Павловичу империя метафизически не по плечу, царствование не с руки. Он не в состоянии воцариться в декабрьской зимней атмосфере России. Метаморфоза воспрещена, куколка не превращается в бабочку в силу гипноза самого имени — археологического, антикварного, нумизматического, навязанного Византией. Это имя — символ архаичной мечты, мечты

о Царьграде. Само Провидение словно бережет российский престол от воцарения на нем Константина, что было бы непростибельным эпигонством.

Всякое слово влачит свой исторический шлейф. *Константин* — расщепленный тетрарх византийских мозаик, неуверенно-временный местоблюститель теократического престола, едва ли не анонимный заместитель подлинного Царя; он — прежде всего не постоянная величина, не константа... Всё это, разумеется, досужие парадоксы, но обратим внимание, например, на квадратную псевдонимичность такого титульного листа — *К. Р., Царь Иудейский* — и вспомним квадратную анонимность имени августейшего автора — Константин Константинович.

Сказанное имеет отношение и к другому Константину Константиновичу — Вагинову. И не потому только, что для него весь эллинистический и византийский антиквариат был поистине родными пенатами, а прежде всего потому, что сам этот художник — воспользуюсь излюбленным термином М. М. Бахтина, оказавшего на Вагинова огромное влияние, — предельно амбивалентен. Ощущение амбивалентности возникает сразу, стоит взять в руки его главную поэтическую книгу — «Опыты соединения слов посредством ритма» (1931) — и увидеть усеченное авторское имя, неуместно конструктивистский переплет М. Кирнарского, анонимное предисловие, тенденциозно истолковывающее следующие за ним загадочные стихи. Всё это, однако, несущественные детали. Амбивалентна сама стилистическая позиция Вагинова, и кажется: в русской поэзии с Константинами приключилось примерно то же, что и в российской истории, — они в ней не царствуют. Не царствуют, но обозначают собой некое значимое междуцарствие, переходное состояние, превращение. Они загадочны и двузначны.

Речь, разумеется, не о самозванцах — Фофанове или Бальмонте (тем более — не об антипостриженном *Кирилле* Симонове). Речь — о Батюшкове и Вагинове. Вот две мерцающие звезды, чья поэтика не поддается легкому толкованию. Недаром лучше всего о Батюшкове сказано в мандельштамовском стихотворении. Можно ли логически объяснить, почему Батюшков любимей Жуковского? Почему, даже «косноязычный», он — «наше мученье и наше богатство»? Почему у него есть «виноградное мясо», а у Василия Андреевича (при всей грандиозности его вклада) — ан вот и нет?.. И что же такое Вагинов? Почему он (несомненно) — настоящий поэт? В чем подлинность его

странной поэтики? Как эти стихи могут оставаться стихами, утратив рифму?

Наивно думать, что мы дадим здесь окончательные ответы. Мы лишь достроим то метафорическое пространство, которое уже начали очерчивать, зафиксируем те объекты поэтического универсума, с которыми гравитационно взаимодействуют вагиновские «Опыты...». С *опытов* и начнем.

Опыты

Еще составитель первого посмертного Собрания стихотворений поэта Л. Чертков отмечал, что Вагинова сближает с Батюшковым его отношение к античности. На самом же деле диапазон сближения шире, а в основе его лежит определенное историко-стилистическое подобие. Может быть, это именно те поэты, которые, по выражению того же Бахтина, очевидно стоят «на пороге», чье творчество в наиболее чистом виде предъявляет нам одно из главных свойств всякой поэзии — неразрывность архаистического и новаторского, ее, поэзии, Янусово двуличие. Название знаменитой тыняновской книги — «Архаисты и новаторы» — и должно быть прочитано не *как те и эти*, а как *такие и одновременно сякие*.

Само по себе такое двуличие ничего особенного не значит; оно было свойственно, скажем, и акмеистам и футуристам, вышедшим из символизма в разные стороны. Важна именно высокая степень чистоты этого свойства, состояние гармонической амбивалентности, когда противоречащие друг другу стремления уравновешены. Покой тут кажущийся, а равновесие неустойчивое. Энергия расходуется не на динамическое движение, а на внутреннее (химическое) превращение. В случае Батюшкова такой метаморфозой/реакцией было возвращение широкого классицистического дыхания и высокого трагедийного смысла в облегченную карамзинистами речь. А Вагинов имел полное право считать себя «символистом... пережившим становленье», поскольку он как бы синтетически воссоздал символизм из элементов его распада.

Элегическое замирание Батюшкова не было, однако, возвращением к оде. Оно было шагом к Пушкину. Точно так же и синтезированный Вагиновым «символизм» не содержал в себе

подлинного символизма, а был одной из разновидностей нового искусства XX века, для которого пока не придумано пристойного имени. Это не должно нас смущать, ведь барокко, например, «открыли» в начале XIX столетия. Можно только сказать, что этот Большой стиль — скорее акмеистического, нежели футуристического оттенка, если понимать акмеизм расширительно — как «тоску по мировой культуре» (Мандельштам, произнося эти слова в середине тридцатых, конечно же, имел в виду нечто большее, чем компанию литераторов 1912 года).

Исторические параллели многое проясняют. Само название вагиновского сборника корреспондирует с батюшковскими «Опытами в стихах и прозе» (1817). Слово «опыты» — колеблющееся и неуверенное; оно утверждает эстетическую ценность незавершенного, пребывающего в развитии, зреющего. Это не «Творения» Николева или Хлебникова. Но и не карамзинско-дмитриевские «Безделки». Колебание живой мысли срастается здесь с аналитической трезвостью. Вагинов неслучайно интересовался исследованиями и теориями ОПОЯЗа, дружил с младоформалистами; «опыты» — еще и отражение стилиобразующего интереса нового искусства к приватному — к аналитической прозе, психологической записке, эссеистике, мемуару, письму. Не нужно быть будетлянином-словолюбом, чтобы заметить: «опыты» и «пенаты» — почти синонимы. Именно Батюшков ввел в обиход жанр дружеского послания.

О них, Батюшкове и Вагинове, и писали как бы в одной тональности — начиная с Пушкина, приглашавшего Рылеева «уважить» в Батюшкове «не созревшие надежды». Показателен отзыв о Вагинове Г. Адамовича в парижском журнале «Звено» (1927): «Резко своеобразен Вагинов, беспутный, бестолковый, сомнамбулический поэт, которому едва ли суждено оставить какой-либо след в русском искусстве, кроме бархатных виолончельных звуков, кроме удивительной певучести, этого „дара неба“». Едва ли не то же самое говорит о «нежном» Батюшкове Мандельштам: «Ни у кого — этих звуков изгибы... / И никогда — этот говор валов!..» И еще: «Ты, горожанин и друг горожан, / Вечные сны, как образчики крови, / Переливай из стакана в стакан...» И еще — в черновом наброске к «Разговору о Данте»: «Батюшков (записная книжка нерожденного Пушкина) погиб оттого, что вкусил от Тассовых чар, не имея к ним Дантовой прививки».

Вероятно, это касается и Вагинова: какой-то «Дантовой» составляющей в нем не доставало. Он не царствовал. Но он вкусил от Тассовых чар. Что такое «итальянство» Батюшкова, «галлицизмы» Пушкина, «латинский синтаксис» Тютчева, «эллинизированное слово» Мандельштама, «герметизм» Вагинова — констатация реальных иноязычных влияний или эвфемизмы для обозначения поэтической новизны? Что же касается «Тассовых чар», то они рожают во мне два подозрения.

Подозреваю, во-первых, что никакой прививки от них не существует: сюрреалистическое «чудовище с лазурным мозгом», в которое превращается Тассо в мандельштамовском стихотворении «Не искушай чужих наречий...», живет не столько в чужом языке Италии, сколько в чуждом наречии идеологизированного кошмара; это Нессельроде, Бенкендорф, наконец — угольноомозгий «кремлевский горец».

Второе подозрение относится к поэтике Вагинова. Стихи его «Опытов» почти лишены рифмы, но довольно часто в них появляется как бы плавающая, заблудившаяся «терцина»:

И появившись вдалеке,
В плаще багровом, в ризе синей,
Седые космы распустив,
Она исчезла над пустыней.
И смолкло всё. Как лепка рук умелых,
Тристан в расщелине лежит...

Итальянцы здесь, скорее всего, ни при чем. Но мне хочется назвать эту изредка встречающуюся в «Опытах» и якобы случайную рифму *псевдо*терциной, ибо на самом деле она не случайная, а *реликтовая*. Полубелые вагиновские стихи — вовсе не девственная «белизна», кое-где прорастающая первыми побегами рифмы, а сжатое поле, разрушенный город, крушение и распад рифмы. Точнее, это декоративные парковые руины русской рифмы. Но о них — ниже.

Чем достигается великолепие, завораживающая гармония и смысловая акустика вагиновских стихов? Чем обеспечен этот волшебный, единственный в русской поэзии («Я хочу работать один», — многозначительно пишет Вагин в одном из писем 1922 года) опыт гармонической просодии, освободившейся от рифмы? Прочтем, например, стихотворение 1926 года

«От берегов на берег...» — о сказочной птице (Филомеле, сирене, Сирине?), под конец оказывающейся воробьем:

От берегов на берег
 Меня зовет она,
 Как будто ветер блещет,
 Как будто бьет волна.

(От реки нас зовут к морю, ветер слепит глаза, рябит блестящую поверхность. Почти акмеистические стихи.)

И с птичьими ногами
 И с голосом благим
 Одета синим светом
 Садится предо мной:
 «Плывем мы в океане,
 Корабль потонет вдруг,
 На острова блаженных
 Прибудем, милый друг.
 И музыку услышишь,
 И выйдет из пещер
 Прельщающий движенье
 Сомнамбулой Орфей.
 Сапфировые косы,
 Фракийские глаза,
 А на устах улыбка
 Придворного певца».
 В стране Гипербореев
 Есть остров Петербург,
 И музы бьют ногами,
 Хотя давно мертвы.
 И птица приумолкла.
 — Чирик, чирик, чирик —
 И на окне, над локтем
 Герани куст возник.

В этих стихах — как по существу и во всех стихах Вагинова — нет никакой герметичности, нет даже особенной смысловой сложности. Но здесь есть семантическая стереометрия, смысловая объемность, делающая эти стихи частью материи мировой культуры — многовековой, но прозрачной и подвижно играющей толщи, где разновременные события, просвечивающие друг сквозь друга, оказываются взаимосвязанными, вступают в неожиданные взаимодействия, становятся обратимыми,

отбрасывают проекции в единый вневременной срез — в бессмертие. Культура и есть элизиум, а искусство — в некотором смысле Бог, ибо обещает бессмертие (пусть — текстам). И только поэтому городская реальность, проступающая в трех заключительных строчках, сопряжена с иронией и геранью.

Архаика улыбчивых (то есть допсихологических) греческих курсов и эллинистическая придворность Флавия Филострата просвечивают сквозь архаику улыбчиво-допсихологического русского XVIII столетия — с шубинским бюстом льстящего Ломоносова, с «забавным русским слогом» и «улыбкой» Державина, с «Ездой в остров Любви» Тредиаковского. Но стихи Вагинова «прельщают движенье» не только этого архаического тандема, но и той новейшей русской поэзии (поэзии архаистов-новаторов, например — Кузмина или Бродского), которая загнипнотизирована таким сращением Овидия с Кантемиром. Есть, оказывается, вполне реальная культурная территория, где античность изохронна заржавленной анакреонтике певца Фелицы и где «Александрийские песни» и «Письма римскому другу» льнут к силлабике молдавского Антиоха. Карту этой страны набрасывает еще Волошин, проникательно говоря — применительно к творчеству Кузмина — о «радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века», и об «александрийском рококо».

(«Струна гудит, и дышит лавр и мята / Костями эллинов на ветреной земле» — это волошинская Киммерия в исполнении Вагинова.)

Между прочим, для вступления на эту вневременную славяно-греко-латинскую территорию существует даже специальный пароль — слово «новый»: «Новый Ролла» и «Новый Гуль» Кузмина, «Новый Жюль Верн» и «Новые стансы к Августе» Бродского. (Существенна и сюжетная связь вагиновских стихов с указанными произведениями о «плавающих путешественниках»: «Плывем мы в океане, / Корабль потонет вдруг».) Что может быть архаичней прилагательного «новый»? Показательно, что и стихи Мандельштама напомнят нам вагиновские как раз тогда, когда в них прозвучит этот пароль:

И как *новый* встает Геркуланум
Спящий город в сияньи луны,
И убогого рынка лачуги,
И могучий дорический ствол!

Банально, но новое всегда делается из старого. Правнук похож на портрет прадеда. «Узнай, что Ахейнкам, / Прославленным толико / Омиром и тобою, / Оне не уступают / <...> / Хоть в темноте родились / Полугодичной нощи / И выросли при свете / Туманистого солнца». Это не Вагинов. Это из стихотворения «К Анакреону» Елизаветы Кульман (1808—1825).

«Видны друг другу едва, как мухи в граненом стакане, / Как виноградные косточки под виноградной кожей». Это тоже не Вагинов. Это Елена Шварц, очень похожая на Вагинова (у него: «С лицом, как виноград, полупрозрачным» и «Я стал просвечивающей формой, / Свисающей веткой винограда»), который в свою очередь очень похож на Мандельштама («виноградное мясо» и «Виноград, как старинная битва, живет»).

«Виноград созрел. Изваянья в аллеях синели. / Небеса опирались на снежные плечи отчизны...» И это не Вагинов, хотя и у него мы увидим такие архетипические, восходящие, например, к стихам Мандельштама и Кузмина трехчастные композиции («О, вспомни ночь. Сквозь тучи воды рвались, / Под темным небом не было земли») и такое напряжение звукоряда. Это незарифмованно-брошенное двустишие из «Дара», приписанное Кончееву — персонажу, к которому лирический герой نابокковского романа относится «с лихорадочной завистью». Для нас важна тут его незарифмованность, но, быть может, и потусторонне синеющие статуи как-то играют с вагиновским Сирином, «одетым синим светом», а он, «свет», — с ангелочком из сирийского стихотворения о «неземной лаборатории» и «синей колбе»...

Искусство прежде всего самодостаточно. И главное достоинство поэзии Вагинова состоит в том, что она заставляет задуматься над вопросом «что такое поэзия?» и содержит ответ. «Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только», — записывает Блок в дневнике о стихах мандельштамовской «Tristia», особенно отмечая стихотворение «Венецкой жизни, мрачной и бесплодной...». В блоковском подчеркнутом инверсией «только» отчетливо слышен укор. Но уже не раз указывалось на несомненную связь этого мандельштамовского стихотворения с «Шагами командора» — и получается, что блоковский укор как бы возвращается его же собственным гениальным стихам. На самом деле укоризне

здесь нет места, а сказанное Блоком следует счесть одним из самых правдоподобных определений поэзии вообще. Так можно было бы сказать и о Вагинове, ибо высокая поэзия и есть нечто, происходящее на «мнимом острове» — то есть в искусстве, где всё перекликается, аукается, избегает статических состояний, перетекает, переливается «из стакана в стакан».

Дневник П. Лукницкого: «А. А<хматова> <...>: „Оська задыхается!“ Сравнил стихи Вагинова с итальянской оперой, назвал Вагинова гипнотизером. Восхищался безмерно» (запись от 23 марта 1926 года).

Лидия Гинзбург («Записи 1920—1930-х годов»): «...<Эйхенбауму> в час ночи позвонил Мандельштам, с тем чтобы сообщить ему, что:

— Появился Поэт!

— ?

— Константин Вагинов!

Б. М. спросил робко: „Неужели же вы в самом деле считаете, что он выше Тихонова?“ Мандельштам рассмеялся демоническим смехом и ответил презрительно: „Хорошо, что вас не слышит телефонная барышня!“»

В записи Лидии Гинзбург сквозит ирония, а мандельштамовское высказывание кажется шуткой. Обидно, что я не успел напомнить Лидии Яковлевне полуфразу из прустовской «Пленницы»: «...подобно большому поэту, каким всегда является телефонная барышня...» Она оценила бы проницательность Мандельштама.

Соединения слов

«...протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами», — пишет Вагинов в романе «Козлиная песнь». Но этот мнимый (и *новый*) мир вполне узнаваем, вполне соотносим с нашим. Вот стихотворение «Психея» (1926):

Любовь — это вечная юность.
Спит замок Литовский во мгле.
Канал проплывает и вьется,
Над замком притушенный свет.

И кажется солнцем встающим
 Психея на дальнем конце,
 Где тоже канал проплывает
 В досчатой ограде своей.

Этот шедевр можно рассматривать как своеобразную эстетическую шараду, где первая строчка — как бы Блок, вторая — как бы Жуковский, где зазеркаленная концовка тоже как бы из Блока (сравните с его стихами «Ночь, улица, фонарь, аптека...»), но где целое — нечто эстетически совершенно другое. Романтические кубики вдруг образуют неромантическое (или как минимум неоромантическое, с вышеуказанной ретроспективностью этого «нео») сооружение. Загипнотизированные романской банальностью первой строки, мы заглатываем и якобы балладный *Литовский замок*, помещенный, кроме того, в романтическую облатку усыпляющей мглы и инверсии. Но вдруг смысл этого словосочетания начинает топорщиться, преобразуя всё семантическое поле стихотворения. *Литовский замок* — тюрьма в Петрограде. Происходит мгновенная аккомодация зрения: мы как бы перескакиваем через три столетия — от Лжедмитрия и Марины Мнишек («любовь», «литовский замок») на Крюков канал с его отчетливой топографией. Стихотворение оказывается математически выверенным, уравновешенным, как весы.

Выворачивая наизнанку *Литовский замок*, текст Вагинова как бы совершает внутриутробный повтор эволюции русской поэзии Серебряного века: от драматургического героя Блока — к приключениям слова в лирике двадцатых годов, от двоемерно разнесенного символа — к психофизической символике Анненского и мандельштамовской ассоциативной поэтики. Центральной фигурой этой эволюции был, конечно, Мандельштам, поэтому он всё время и просвечивает сквозь текст Вагинова. «Опыты...», как и «Tristia», — прежде всего книга о словах, книга о слове. Эти поэты работают в рядом лежащих пластах. (Хлебников, например, работает очень далеко от них — в пласте словарной утопии; но и Вагинов и Мандельштам напряженно прислушиваются к стуку его отдаленного молотка — потому что хлебниковская примитивизация касается *слова*.)

«Вкруг Аполлона пляшем мы, / В высокий сон погружены» («Песня слов»). «Слова из пепла слепок». «Любил я слово к слову / Нежданно приставлять, / Гадать, что это значит, /

И снова расставлять». «И я вошел в слова, и вот кружусь я с ними». «В одежде из старинных слов». «Под чудотворным нежным звоном / Игральных слов стою опять». «Как изваяния, слова сидят со мною / Желанней пиршества и тише голубей». «В книговрацалищах летят слова. / В словохранилищах блуждаю я. / Вдруг слово запоем, как соловей — / Я к лестнице бегу скорей, / И предо мною слово точно коридор, / Как путешествие под бурною луною...». «Давно я зряч, не осящаю крыши, / Прозрачен для меня словесный хоровод. / Я слово выпущу, другое кину выше, / Но всё равно, они вернутся в круг. / Но медленно волов благоуханье <...> / И солнце виномрадаром стоит».

Разве всё это не проистекает из мандельштамовских «хороводов теней», «легионов ласточек», из его Армении и Тавриды? (С той лишь поправкой, что у Вагинова, конечно же, присутствует налет ерничества — но легчайший, позволяющий смыслом «вернуться в круг»: *медленное благоуханье волов* кажется порожденным батюшковскими морскими *валами*.) «В ее глазах дрожала глубина / И стук сиял домашнего вязанья», — говорит, например, Вагинов. Между тем к этому высказыванию, несложному на первый взгляд, подведено высокое семантическое напряжение, почти безграничная ассоциативная сеть. Достаточно вспомнить рильковское стихотворение о слепой кружевнице, как бы отдающей кружеву (и шире — Богу, седьмому — кружевному — небу) узор своего зрачка, — стихотворение, толкующее о соотношении индивидуального имени и средневековой всемирной соборности, о творческом даре и долге, ниспосланных человеку. Если мы обратимся к статьям Мандельштама начала двадцатых годов, то увидим, насколько его занимала подобная проблематика, отразившаяся и его стихах, исполненных неустанным вниманием к необозримым семантическим полям, связанным с женским нитяным рукоделием («*Мастерица* виноватых *взоров* <...> / Наш обычай *сестринский* таков»).

У стихов вагиновских «Опытов...» поразительная акустика. Например, в процитированных строчках, несомненно, «стучит» неозвученная Мандельштамом «прялка» («Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина»; прялка *стоит*, стук *сияет*, комната *белая* — поэтому и вязанье *стучит*). Значимы и все парадоксальные оговорки этих поэтов: зачем нужна *прялка*, если мандельштамовская Пенелопа *вышивает*, тогда как по мифу ей надлежит *ткать*?

«Нет, не соломинка в торжественном атласе, / В огромной комнате над черною Невой...» (Мандельштам) — «И снится им обоим, что приплыли / Хоть на плотях сквозь бурю и войну, / На ложе брачное под сению густою, / В спокойный дом на берегах Невы» (Вагинов). Отыскание таких тяжей, существующих между поэтами, можно продолжать бесконечно. Не стоит лишь расценивать их как влияние большего поэта на меньшего. Поэтическая гравитация — процесс, во-первых, взаимный, а во-вторых, всеобщий. Это именно кружево, в которое новый поэт вплетает новые нити — меняя тем самым его узор.

Не менее значительны и гравитационные силы, связывающие Вагинова с поэтикой позднего Кузмина. В стихотворении «Да, целый год я взвешивал...» (декабрь 1924 года) читаем:

Иногда
Больница для ума лишенных снится мне,
Чаще сад и беззаботное чириканье,
Равно невыносимы сны.
Но забываюсь часто, по-прежнему
Безмысленно хватаю я бумагу —
И в хаосе заметное сгущенье,
И быстрое движение элементов,
И образы под яростным лучом —
На миг. <...>
Пастушья сумка, заячья капуста...

Или в драматической поэме 1925 года:

«Дитя, пусть тешит он себя,
Но жаль, что не на Шпрее, не на Сене
Сейчас. Тогда воспользоваться им всецело
Могли бы мы». <...>
«Аллеи здесь прямы, и даже школы Алкамена
Я видел торс, подверженный отбросам
Ребячьих тел, сажаемых заботливою няней».
Не мудрено затем услышали вы море
В домашней передрыге.

Здесь несомненно родство с белым стихом поздних кузминских книг — «Новый Гуль» (1924) и «Форель разбивает лед» (1929) («Стояли холода, и шел „Тристан“. / В оркестре пело раненое море...»; «Брюссельская капуста / Приправлена

слезами...»). Вообще «Опыты...» полны кузминскими реминисценциями: Тристан, луна, плавание, остекленные комнаты и библиотеки, двоящаяся за окном свеча; друг, глядящийся в зеркало; Эрот, играющий бородой; магнетически притянутый взор, патетически перенятый плач...

«...на великолепном раскоряченном столике лежали сонеты Шекспира», — пишет Вагинов в «Козлиной песни». Но дело, разумеется, не в том, что оба поэта встречались с одними и теми же людьми, посещали одни и те же дома... В том числе — и дома особого сорта: «На Вознесенском дом скандальный» (Кузмин) и «Пред вознесенской Клеопатрой / Он опьянение прервал» (Вагинов)... Дело, конечно, не в злочном Вознесенском проспекте и не в денди, читающих (или переводящих) шекспировские «Сонеты», а в звездной механике, поэтической гравитации.

Эта блуждающая звезда заходила и в созвездие ОБЭРИУ. Вагинов принимал участие в знаменитом обэриутском вечере «Три левых часа», состоявшемся 24 января 1928 года в ленинградском Доме печати. А в декларации ОБЭРИУ о нем сказано: «...фантаσμαгория мира проходит перед глазами как бы облеченная в туман и дрожание». В его стихах можно обнаружить своеобразное предвосхищение поэтики некоторых обэриутов. Вот строчки, похожие на олейниковские:

Фонтаны бьют и музыка пылает,
И nereиды легкие резвятся перед ним.

Или:

Не в звуках музыка — она
Во измененье образов заключена.

Вот строчки, напоминающие «Столбцы» Заболоцкого:

А на столе сиял, как перстень,
Еще недопитый глоток.

Или:

И каждый маму вспоминает,
Вспотевший лобик вытирает...

Или:

Слова на полочках стоят —
Одно одето, точно граф,
Другое — как лакей Евграф... <...>
Здесь стук жуков,
Как будто тиканье часов.
Здесь время снизу жрет слова,
А наверху идет борьба.

Но зрелая поэзия Вагинова все-таки очень далека от собственного обэриутам пародирования и уязвления мира. В отличие от искаленных лирических *я* обэриутов, поэтический герой Вагинова остается физиологически целым и самодостаточным — даже тогда, когда его лирика станет трагически расщепленной...

Но вернемся еще раз к взаимодействию *Вагинов — Мандельштам*. Такое впечатление, словно Мандельштам отдает капитал своей «*Tristia*» (1922) в рост Вагинову-банкиру. Вагинов пишет в стихах 1924—1925 годов:

«Свое лицо я прятал поздней ночью
И точно вор звук вынимал шагов
По переулкам донельзя опасным. <...>»

И выступает город многолюдный,
И рынок спит в объятьях тишины.
Средь антикваров желчных говорю я:
«Пустынных форм томительно ищу».

Интонационное сходство этих стихов с мандельштамовскими, написанными семь лет спустя, поразительно:

Вхожу в вертепы чудные музеев,
Где пучатся кашеевы Рембрандты,
Достигнув блеска кордованской кожи,
Дивлюсь рогатым митрам Тициана...

Вагинов словно извлекает позднего Мандельштама из Пушкина, из его величественных белых стихов. В этом плане особенно значимо уже упоминавшееся вагиновское стихотворение «Да, целый год я взвешивал...», как бы разнесенное между прошлым Пушкиным, сегодняшним Кузминым и завтрашним Мандельштамом:

Готовятся спокойно управлять
 До наступленья золотого века.
 И принужденье постепенно ниспадает,
 И в пеленах проснулося дитя,
 Кричит оно, старушку забавляя,
 И пляшет старая с толпою молодой.

Нет, это не просто слепок пушкинского «...Вновь я посетил...» (с реминисценциями из «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), хотя и у Вагинова и у Мандельштама появление пушкинской интонации несомненно связано с чувством трагедийного примирения — и с трагической экзистенциальной двойчаткой жизни-смерти, и с земной несправедливой властью. Неслучайно и в стихотворении «Я стал просвечивающей формой...» (1925), отсылающем к мандельштамовской теме идентификации лирического я с царевичем Димитрием, экзистенциальный ужас — как бы предчувствие ожидающей поэта смертельной болезни (с ее «просвечиваниями») — мешается с политическим. Неслучайно и стихотворение «У трубных горл, под сенью гулкой ночи...» (1923), в котором прорезывается едва ли не баратынская мощь («Ласкаем отблеском и сладостью могил, / Воспоминаньями телесными томимый»), заставляет вспомнить «сталинские» стихи позднего Мандельштама — «Внутри горы бездействует кумир...», «Как дерево и медь — Фаворского полет...», [«Оду»].

Но путник тот, кто путать не умеет.
 Я перепутал путь — быть зодчим не могу.
 Дай силу мне отринуть жезл искусства,
 Природа — храм, хочу быть прахом в ней.
 И снится мне, что я вхожу покорно
 В широкий храм, где пашут пастухи,
 Что там жена, подъемлющая сына,
 Средь пастухов, подъемлющих пласты.

Как и гениальные мандельштамовские покаяния, это уже на грани самоубийственного растворения в мифологии. Отказ от жизни «на культурную ренту» неумолимо ведет писателя к желанию стать прахом, взгромоздить геологическое напластование язычества, пантеизма и христианства, заставить пастухов пахать.

Но, с другой стороны, такие прорастания и напластования — неотъемлемое свойство вагиновского искусства. Ибо всякий стиль — порождение своего времени, отражение фактуры исторического отрезка. «Он донельзя чувствовал пародийность мира по отношению к какой-то норме. „Вместо правильного метра, начертанного в наших душах, — сказал бы поэт, — мир движется в своеобразном ритме“» («Труды и дни Свистонова»). Мысль — вовсе не символистская или обэриутская, а совершенно набоковская. Вернее, бахтинская. Бахтинская «полифония» и может быть понята как своего рода попытка снятия соборно-индивидуалистической коллизии: индивидуальные голоса пребывают здесь в неслиянно-нераздельном состоянии, общее не формируется внеположной идеей (формой «собора»), а пульсирует в зависимости от всякого индивидуального голоса, находится в становлении... Для нас важно, что «полифоническое», назовем так, искусство — не пародийно, а синтетично.

В стихах Вагинова и происходит постоянное синтезирование, сплетение реминисценций, их перетекание и превращение: финал поэмы Фридриха Гальма «Камозэнс» в переводе Жуковского («Поэзия есть Бог в святых мечтах земли!») превращается у него в пушкинский монолог Самозванца:

Поэзия есть дар в темнице ночи струнной,
Пылающий, неожиданный и глухой.
Природа мудрая всего меня лишила,
Таланты шумные, как серебро, взяла.

Здесь нет ни грана пародии; той улыбки, с какой мы читаем стихи Олейникова, при чтении вагиновских стихов не возникает. Осознание читателем литературных реминисценций приходит потом, в ходе анализа, а на первом плане оказывается семантическая, языковая, фонетическая работа текста. Она перманентна, идет постоянный процесс отмыывания слова от беллетристических грязи и окиси, вспоминания слова и его всестороннего, стереоскопического осмысления. Разве не удивительно, скажем, последняя процитированная нами строчка? Слово «талант» начинает мерцать в ней, перемежая свои словарные значения. Вот Вагинов отмыывает топоним: «Смотри, на лодке, *Пряжку серебра*, / Плывет заря». Вот он разворачивает рутинный метафорический штамп: «оперенье крылатых туч», «стоящий вихрь развалин теневых». Важнее всего то, что мы

все эти языковые расширения способны осмыслить, сверить с собственным опытом. «Скипетроношный прибор» — не только синтез пушкинских «полнощных стран» и «порфиноносной вдовы» из «Медного всадника», но и гениальный зрительный образ. Еще важнее то, что зрительные образы, как бы блистательны они ни были, для Вагинова не самоцель; он не впадает в имажинизм. «Фонари, стоящие как слезы», понуждают читательский глаз не только к моделированию зрительных ощущений...

Вагинов — поэт в классическом, Платоновом понимании этого слова. Он — «подражатель подражателей». Он создает некое подобие амальгамы, растворяя в своей — пусть! — ртути чужое благородное золото. («Чужое — мое сокровище» — называется одна из тетрадей Батюшкова.) О золоте что ж говорить. Но ведь и ртуть — волшебный живой металл — исключительна, неповторима.

Посредством ритма

Остается вопрос: каким образом эти стихи существуют вне рифмы, возможно ли соединение слов лишь посредством ритма?

В названии вагиновской книги есть несомненное преувеличение. Всё дело не в ритме, а в амальгамоподобии этого стихотворного текста. Золото в амальгаме утрачивает кристаллическую структуру, становится жидким. В амальгамах Вагинова рифма — важнейшая энергетическая связь стихотворения — вырождается, оказывается ненужной, отмирает. Отмирает только по той причине, что прочие энергетические связи стиха — фонетическая, ритмическая, семантическая — подняты на очень высокий уровень.

Еще в 1922 году Вагинов писал в прозе: «Что есть дыхание стиха? Рифмы, на концах растворенные». Как ставни? Или же — как соль в воде, как золото в ртути? Вот стихи 1923 года, в которых мы можем уже заметить существенные смещения:

«Вы скрылись, дни сладчайших разрушений,
Унылый визг стремящейся зимы
Не возвратит на низкие ступени
Спешащих муз холодные ступни. <...>

Спи, лира, спи. Уже Мария внемлет,
Своей любви не в силах превозмочь,
И до зари вокруг меня не дремлет
Александрии башенная ночь».

Молодой Вагинов не любил точной рифмы, рифма вообще ему нравилась как бы безобразная, уродливая. Но переход от расхлябанной рифмы невышедшего сборника «Петербургские ночи» к свойственному «Опытам...» отсутствию рифмы связан, как мы можем видеть по приведенным выше строфам, с отчетливым усилением дисциплины стиха. Рифмы — в первом четверостишии — остаются неточными и бедными, но преобразуется весь звукоряд. «Ступни» рифмуются не столько с «зимой», сколько со «ступенями»; «дремлет» — не только с «внемлет», но и с «Александрией». Далее делается следующий шаг:

Над аркою коням Берлин двухбортный снится,
Полки примерные на рысках лошадях,
Дремотною зарей разверчены собаки,
И очертанье гор бледнеет на луне.

Обратим и здесь внимание на звукоряд, на то, как играют и перекликаются хотя бы *р* или *н*. Даже одна фонетическая нить, выдернутая из ткани, производит сильное впечатление. Магнитное звуковое поле лучших стихотворений Вагинова таково, что левая опалубка рифмы им уже не нужна. Повторю: это исключительный и даже, если угодно, противоестественный случай в русской поэзии, ставший возможным лишь в силу беспрецедентного свойства вагиновской амальгамы и не имеющий ничего общего с обыденным аморфно-разваливающимся русским белым стихом и верлибром. Опыту вагиновских «Опытов...» подражать бессмысленно.

На мой взгляд, растворение рифмы у Вагинова — стилистическая реакция на другое столь же исключительное, но по настоящему еще не оцененное явление нашей поэзии начала века... Но тут мы сделаем отступление и вспомним одно вагиновское стихотворение 1926 года (попутно обратив внимание на звукоряд):

Напротив, из развалин,
Как кукиш между бревен

Глядит бордовый клевер
И головой кивает,
И кажет свой *трилистник*,
И ходят пионеры,
Наигрывая марш.

Слово «трилистник» после 1910 года (существовало ли оно в стихах до этого?) — заведомая аллюзия, отсылающая к Анненскому. Имя Анненского неслучайно фигурирует и в анонимном предисловии к «Опытам...». Дело не в том, что оба поэта осознавали себя эллинистами (Анненский, разумеется, был тут профессионалом, а Вагинов — любителем). Дело в том, что Анненский, по словам Ахматовой, «во *всех* вдохнул томленье», «был предвестьем, предзнаменованием / *Всего*, что с нами после совершилось», то есть всего того, что совершилось с русской поэзией XX века.

Некоторые стихи Вагинова заставляют вспомнить ночные кошмары «Тихих песен» и «Кипарисового ларца»: «Из женовидных слов змеей струятся строки, / Как ведьм распахнутых кричащий хоровод... / <...> / Но не лишай ни глаз, ни рук, ни ног зловещих, / Чтоб каждое несло, но за руки держась». Интонационно это напоминает стихотворения Анненского «Едва пчелиное гуденье замолчало...» и «Палимая огнем недвижимого светила...»: «И абрис ног худых меж чадного смещения / Всклокоченных голов и рваных картуз^{ов}». (Ахматова, впрочем, говорила П. Лукницкому, что эти стихи Вагинова навеяны триптихом «Мирты» Вячеслава Иванова.) Или еще: «За картой карта пали биты» (Анненский) — «За ночью ночь пусть опадает» (Вагинов).

В данном случае прямые созвучия — не самое главное. Главное, на что реагирует вагиновское растворение рифмы, — это головокружительная виртуозность, феноменальный звукоряд Анненского, у которого рифма не только постоянно совершает экспансию в глубь строки, не только аукается по вертикали и диагонали, но иногда даже прорастает всю строку справа налево:

Твои мечты — менады по ночам,
И лунный вихрь в сверкании *размаха*
Им волны кос взмечает по плечам.
Мой лучший сон — за *тканью Андромаха*...

Или:

Хочу ль понять, тоскою *пожираем*,
Тот мир, тот миг с его *миражным раем*...

Или:

Ясен путь, да страшен жребий,
Застывая, онеметь, —
И по мертвом солнце в небе
Стонет раненая медь.

У Анненского рифма утрачивает функцию скрепки, коробки, подпорки. Весь звукоряд заряжен и заражен рифмой. Рифма естественно порождается самим развертыванием звукоряда. Она перестает быть «сигнальным звоночком», паузой; стихи уже не разламываются в этом месте. Стихотворение из стопки строк превращается в прихотливо петляющую, интонационно богатую, полную неожиданностей недискретную линию. Оно становится фонетически выпуклой фигурой вращения; рифма увивает его, словно плющ:

— «А знаешь ли, *что тут она?*»
— «Возможно ль, *столько лет?*»
— «Гляди — *фатой окутана*...
Узнал ты узкий след?

Разрастание и преображение рифмы у Анненского ведет к размыванию ее прежнего функционального качества, к растворению в звуковом поле текста. В идеале каждый элемент звукоряда становится рифмой, рифмуется со всем звуковым полем. Рифмы Анненского и Пастернака поразительно напоминают домыслы Отто Вейнингера по поводу рассечения платоновских андрогинов.

В этом смысле можно сказать, что стихи Вагинова — рифмованные. Только рифмовка в них такая — *a, b, c, d, e... n*. Он как бы реализует и это «томленье» общего учителя пост-символистов, заполняет собой подступившую стилистическую лакуну.

(Среди стихотворений поэта, написанных в последние годы жизни, есть одно, которое, на мой взгляд, тоже стилистически и семантически связано с Анненским (и еще с Тютчевым); даже

двусмысленность в выборе личного местоимения для авторского лирического *я* как бы отсылает читателя к постоянной теме Анненского — «*я и он*»:

В разноцветящем полумраке,
В венке из черных лебедей
Он всё равно б развеял знаки
Минутной родины своей.
И говорил: «Усыновлен я,
Всё время ощущаю связь
С звездой, дышащей высоко
И, может быть, в последний раз».)

И кажется: эксперимент Вагинова стал возможен лишь в русском стихе, отличающемся наличием удивительных степеней свободы. В «Бамбочаде», не называя автора, Вагинов цитирует знаменитые строчки, которые, на наш взгляд, могут быть показателем такой «свободности» русского метра. Их можно прочесть двояко, легко поменяв ударения в двух словах:

Возьми, египтянка, гитару,
Ударь по струнам, восклицай! —

как и писал Державин; или же — в полонско-григорьевском, романсном ключе (перескочив львиную долю столетия):

Возьми, египтянка, гитару,
Ударь по струнам, восклицай!

С таким языком, как русский, смерти поэзии ждать не приходится.

2

«Опыты соединения слов посредством ритма» несомненно входит в число самых значительных поэтических книг XX века — быть может, даже в их первую дюжину. Как такой литературный памятник мы ее и рассмотрели. Но эта тонкая книжка, включающая менее пятидесяти стихотворений, — малая часть написанного поэтом. Феномен «Опытов...» не может быть правильно понят в отрыве от общей картины жизни и творчества

Вагинова — поэта и прозаика. Пора, подражая жизни, которая сперва вручает нам поэтический текст, перейти к биографическим комментариям.

Константин Вагинов родился 21 сентября (3 октября) 1899 года в Санкт-Петербурге. Его отец Константин Адольфович Вагенгейм, русифицировавший в 1915 году немецкую фамилию своей семьи, служил жандармским офицером. Мать поэта, Любовь Алексеевна, была дочерью состоятельного сибирского промышленника, владела несколькими домами в столице. Свое в материальном смысле благополучное отрочество — с гувернером, с увлечением нумизматикой и старинными картами, с головокружительным погружением в мир многотомного сочинения Эдуарда Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи», обнаруженного в отцовской библиотеке, с обучением в престижной и передовой частной гимназии Я. Гуревича — сверстник Набокова опишет позже в романе «Козлиная песнь». («В витрине возлежит огромное перо» — читаем у Вагинова (1930); кто же не знает набоковского гигантского карандаша — и, может быть, эти «сопластники» запомнили одну и ту же писчебумажную лавку?) Важным для закрепления археологических интересов мальчика было путешествие по Кавказу и Черному морю, совершенное в конце отрочества, в 1913 году.

Еще будучи учеником гимназии, Вагинов стал сочинять стихи. «Начал писать в 1916 г. под влиянием „Цветов зла“ Бодлера. В детстве любил читать Овидия, Эдгар По и Гиббона», — записывает он в автобиографии 1923 года. Сюда следует добавить книгу Томаса де Куинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум», имевшуюся в библиотеке отца, и «Воображаемые портреты» Уолтера Патера, переведенные П. Муратовым и схожие со стилизованной прозой Кузмина. (Новелла Патера «Дэнис Оксеррский» оказала прямое влияние на ранние прозаические произведения Вагинова — «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезду Вифлеема», написанные в 1922 году.) Юношеское чтение во многом определило эстетические пристрастия молодого поэта, в существе своем сохранившиеся на долгие годы: Аполлон для него неотличим от Диониса, творчество романтически связано с «опьянением», эклектизм поздней античности и символизм особенно привлекают его внимание.

В 1917 году Вагинов окончил гимназию и поступил на юридический факультет Петроградского университета. Но проучился

он там всего несколько месяцев, так как был, по его собственному выражению, «взят в Красную Армию». Он служил на польском фронте и за Уралом, а в 1921 году был переведен военным писарем в Петроград. Демобилизован он был лишь в апреле 1922 года, но служба не мешала ему принимать самое активное участие в литературной жизни бывшей столицы.

Он, разумеется, не мог не чувствовать вкуса «чечевичной каши», как сказано в его стихах той поры: после демобилизации в университете его не восстановили — из-за непролетарского происхождения (в 1923—1926 годах он, впрочем, занимался на курсах Института истории искусств). Но в то же время эти годы были эстетически как раз по нем, недаром впоследствии такое большое влияние имел на него Бахтин — философ «карнавальной культуры», знавший толк в «переодевании», «стоянии у дверей» и «мениппее». Время было вполне «карнавальное». Вагинов ходил в непомерной для него отцовской шинели и, страшно бедствуя, почти не имея денег, покупал на Александровском рынке или на Литейном бесценные книжные раритеты, античные монеты, антикварные перстни и безделушки.

Он посещал едва ли не все литературные студии, кружки и объединения, существовавшие тогда в городе. Он принадлежал к постэгофутуристическому «Кольцу Поэтов имени К. М. Фофанова» («Аббатству Гаэров»), куда входили С. Нельдихен, Б. и В. Смиренские, К. Маньковский и художник Н. Жандаров — автор обложки к первой книге вагиновских стихов «Путешествие в Хаос», которая и вышла в 1921 году под маркой «Кольца Поэтов». Он входил в группу «Островитяне» (Н. Тихонов, С. Колбасьев, П. Волков) и публиковал стихи в изданиях этой группы. Его стихи печатались в сборниках «Ушкуйники» (1922), «Город» (1923), «Звучащая Раковина» (1922). Последний был издан одноименным кружком, собиравшимся у сестер Наппельбаум и состоявшим из слушателей студии Н. С. Гумилева, которую тот до своей гибели в августе 1921 года вел в Доме искусств. Вагинов был участником этого гумилевского семинара, а летом 1921 года был даже принят во второй «Цех поэтов» и в Петроградский Союз поэтов, тоже возглавлявшийся Гумилевым. Его стихи были опубликованы в «Альманахе Цеха поэтов» (1922). Он контактировал с петроградскими имажинистами и даже посещал собрания пролетарских писателей.

Все эти связи, разумеется, сказывались на его творчестве, развивая те или иные стороны его эклектического дарования. Но, пожалуй, наиболее значимыми для Вагинова стали знакомство с членами кружка эллинистов-переводчиков «А. Б. Д. Е. М.» (Болдырев, Доватур, Егунов, Миханков) и сотрудничество с альманахом «Абраксас» (1922—1923), выпускавшимся группой «эмоционалистов», исповедовавших по-кузмински смягченный, увлажненный и очеловеченный экспрессионизм. В «Абраксасе» печатались стихи и ранние прозаические произведения Вагинова. Позже определяющим для писателя стало общение с Бахтиным и его окружением.

В 1924 году Вагинов подготовил и пытался издать второй поэтический сборник — «Петербургские ночи», однако и Госиздат, и кооперативное издательство «Круг» книгу выпустить отказались. Только в 1926-м при материальной поддержке знакомых вышла в свет тонкая книжечка «Константин Вагинов», посвященная Александре Ивановне Федоровой, на которой поэт женился в том же году. Название этой книжки (большинство стихов из нее затем вошло в «Опыты...») неожиданное. Но это именно название, использующее своеобразный минус-прием для своего рода двойного синтеза — во-первых, творчества и жизни, а во-вторых, словесности и изобразительного искусства (обычно так называются альбомы художников). Вероятно, здесь сказалась и свойственная Вагинову неуверенность при определении жанра своих стихотворных произведений, которая логически вытекает из самой его амальгамной поэтики.

Во второй половине двадцатых годов стихи Вагинова продолжают изредка появляться на страницах ленинградских сборников и альманахов: «Ковш» (1925), «Собрание стихотворений» (1926), «Ларь» (1927), «Костер» (1927), «Звезда» (1930); их несколько раз печатает журнал «Звезда».

В «Звезде» же были опубликованы журнальные варианты вагиновских романов — «Козлиная песнь» (1927), «Труды и дни Свистонова» (1929), «Бамбочада» (1931). В 1928-м, 1929-м и 1931-м вышли и отдельные их издания.

В начале тридцатых годов Вагинов пишет книгу стихов «Звукоподобие» и четвертый роман — «Гарпагонияна», которые остались в рукописях.

Начальная пора Вагинова, период поэтического ученичества, без которого не обходится ни один настоящий поэт, простирается от 1916 года, когда, по его собственному признанию, он начинает писать стихи, до 1922 года, когда он завершает работу над сочинением «Петербургские зимы». Юношеские стихи, написанные под непосредственным влиянием символистов, разумеется, отличаются от стихов «Путешествия в Хаос», ориентированных на эгофутуристически перетолкованного Бодлера, — так же как эти последние отличаются от стихов «Петербургских зим», в которых царит революционно-романтический эклектизм литературы, как бы внезапно лишенной стилистической памяти, растущей как бы на пустом месте и слышащей лишь в горизонтальной плоскости, — литературы, связанной с именами Тихонова, Багрицкого и — как справедливо заметил в свое время Л. Чертков — Бориса Поплавского. Несмотря на имеющиеся различия, существенно прежде всего то, что ранние стихи Вагинова представляют собой конгломерат неслитых, невзаимодействующих влияний, лишены связующей стилистической энергии. На протяжении 1916—1922 годов в вагиновской ртути плавают не могущая в ней раствориться щепка русской поэзии предыдущего десятилетия.

Вот Андрей Белый: «В нагорных горнах гул и гул и гром», «адмиралтейская игла / ЗABLEЩЕТ, блещет в утренней зарнице». Вот напудренный, жеманный Кузмин: «Будем в садах устраивать маскарады... / Голосом надтреснутым говорить о Боге». Вот Гумилев: «Как нежен запах твоих ладоней», «Помнишь, кусочек янтаря ржавый / Хранится в узорной шкатулке твоей». Вот Есенин: «И месяц ржет на голубой дороге, / И там, вдали, смеется Иордан», «Хаос всё шире, шире... / Господи, упокой», «Спит в ресницах твоих золоченых». (Последняя строчка кажется взятой из Блока, но Есенин «взял» ее раньше Вагинова.) Вот Игорь Северянин: «Какой-то паж целует нежно руки». Вот пародия на него: «И муха плавает в шипучем лимонаде». Вот футуристы: «ночной огромный крик / Был только маревом на обулыженном болоте».

Это ученичество. Постулируемый Бодлер оказывается Надсоном: «Ковры персидские всегда всегда неясны, / Ковры персидские всегда всегда нежны». Даже цикл, написанный на темы военно-коммунистического городского быта размером пушкинских

квазиантичных надписей, из состояния ученичества не выводит. Но это — в случае Вагинова — продуктивное ученичество, тренировка ртути, трудное формирование вкуса.

В 1922 году вагиновская поэтика претерпевает качественное превращение, изменяется ее агрегатное состояние, рождается амальгама. В этом виде она пребывает до 1928 года, когда в творчестве писателя наступает стихотворная пауза. В 1930 году Вагинов начинает писать совершенно другие — рифмованные и формально-классические — стихи. Сказанное не означает, что в период «Опытов...» не происходит никаких изменений и превращений в вагиновской поэтике. Уже одно отсутствие даты «1925» в книге 1931 года как бы сигнализирует о стилистически значимой лакуне. И действительно, 1925 год делит «Опыты...» пополам, начинаются своего рода обратные сдвиги, которые, однако, до 1928 года не выводят вагиновские стихи из состояния амальгамы.

Более того, экстремум 1925 года, о знаке которого можно спорить, следует считать самым значительным переломом в творческой жизни писателя. Изменения произошли не на стилистическом уровне, а в глубинных пластах авторского сознания, в экзистенции. Эти изменения связаны с написанной в 1925 году драматической поэмой и началом работы над прозаической тетралогией. В 1925 году Вагинов родил Тептелкина. И родил его из собственной головы...

Существует отчасти справедливое мнение, согласно которому вагиновские романы спровоцированы социальным заказом на покаяние, на отречение от прошлого и демонстрацию социалистической ангажированности. Литература, порожденная этим заказом, не только огромна, но зачастую и высокохудожественна, достаточно вспомнить дилогию Ильфа и Петрова или «Зависть» Олеси. Романы Вагинова могут и должны быть прочитаны как жестокая сатира на вымирающую интеллигенцию, на знаменитое пастернаковское «пустое счастье ста», как битье лежащего, становящееся раз от раза всё более свирепым и сюрреальным. Интеллигентский садомазохизм не останавливает даже фигура отца, которая видится в «Козлиной песни» не иначе как развалившейся на диване в провинциальном публичном доме. В мире назревающего соцреалистического абсурда «красное словцо» из пословицы делается животрепещущим и кровавым. Причем всё это вполне осознается писателем, который

сам изображает некий элизийский суд над собой: «„Не обижали ты вдов и сирот?“ — „Я не обижал, но я породил автора... я растлил его душу и заменил смехом“».

Но это лишь первый — и не самый страшный — смысловой срез вагиновской тетралогии. Не страшный, ибо вызывает смешанное, амбивалентное чувство. С одной стороны, ужасает какая-то неадекватная и с каждым разом увеличивающаяся доза наркотической ненависти. С другой — останавливает соображение о несомненных основаниях этой ненависти. Ведь именно мыслящий класс России — западники и славянофилы, эсеры и символисты — выпестовали человека в кожаной куртке. Именно интеллигенция, на манер Данко вырвавшая свое сердце, завела страну в терра инкогнита, наваяла «сон золотой». Но она, следовательно, мертва — и зачем же изображать неправду, живописуя ее постыдное умирание от старческого слабоумия?

Парадокс литературы непролетарского покаяния, к которой, несомненно, относятся романы Вагинова, состоит в том, что и заказчик, и исполнитель заказа, и проверяющий качество исполнения заказа критик — все прекрасно понимают, что их занятие беспредметно, как беспредметны, например, знаменитые судебнополитические процессы тридцатых годов. Но все ведут некую абсурдистскую игру, перерастающую либо в соцреализм, либо в зеркально отражающее его «реальное искусство» сюрреалистов и обэриутов. Обэриутская «фантазмагория мира» реализуется как раз в вагиновской прозе, а не в его стихах.

Говоря всё это сегодня, мы не имеем права на осуждающую интонацию, ведь перед нами — трагедия всех современников Вагинова, за исключением двух-трех счастливиц вроде Кузмина и Набокова, — трагедия даже не одного, а нескольких поколений русских писателей. Последствия тут зависели от степени честности и, быть может, от наличия «Дантовой прививки». Имею в виду прежде всего художественные последствия.

Самый страшный и самый глубинный смысловой срез вагиновской тетралогии — экзистенциальный: там он совершает своего рода метафизическое самоубийство, дифференциацию я. Ибо, будучи честным, декларации нужно реализовывать, выпуская зараженную «ржавую» (Багрицкий) кровь, распыляя «проклятые» гены. Что происходит? В поэме 1925 года целокупное я «Опытов...» раскалывается на «верх» и «низ», на «небесную» и «ползущую» составляющие — на возвышенного

Филострата и низменного Тептелкина. Собственно говоря, Вагинов проецирует на *я* невиннейший символизм, а затем проделывает с *я* логически вытекающие отсюда операции, удивительно напоминающие процесс самоизмельчения модернизма в искусстве. От романа к роману происходят как бы метемпсихические перерождения расщепляющихся и мельчающих частиц *я*: поэты и ученые сменяются хваткими беллетристами, милыми глуповатыми коллекционерами, наконец — безумцами, продавцами и классификаторами сновидений, мусорными мыслителями, безмысленными убийцами... Прогрессия неумолимо стремится к нулю, к концу жизненных перерождений — в ничто. За финальной строкой последнего вагиновского романа стоит безличный и *никакой* герой Франца Кафки.

Вагинов вообще схож с Кафкой по некоторым внешним и внутренним обстоятельствам их жизни. Но главное, разумеется, в том, что оба писателя отражают трагичность человеческой экзистенции, смертельный дефект бытия. Кафкианский монограммист К., заключенный в «процесс» приближения к смерти (туберкулезный аналог этого «процесса» изобразил еще Томас Манн), воспринимается ведь как *я* лирическое, то есть соотносимое с *я* автора. Только это лирическое *я* — *никакое*. Нас не оставляет впечатление, что и прозаический опыт Вагинова произведен прежде всего над его собственным *я*.

Парадоксальным образом попытка приобщения к «счастью сотен тысяч» чревата здесь не только утратой небесной музыки, даже не только утратой себя — что было б хотя бы самоотверженно, но и утратой того человека, ради счастья которого всё затеяно. Людей больше нет, есть обезьяны — как в позднем вагиновском стихотворении «В повышенном горе...». Мы пошли к людям, бросив высокое, непонятное им искусство, — и обезьяна пришла к обезьянам. Послушаем самого Вагинова:

Прекрасен мир не в прозе полудикой,
Где вместо музыки раздался хохот дикий.

А где? Для нового Вагинова — нигде. Его проза разрушила амальгаму его «Опытов...», стихи «Звукоподобия» пишет совсем другой человек — человек, лишившийся части себя — или хотя бы иллюзий, что не менее страшно:

Орфея погребали,
И раздавался плач,
В цилиндре и перчатках
Серьезный шел палач.

Они ходили в гости
Сквозь переплеты книг,
Устраивали вместе
На острове пикник.

Искусство, на первый взгляд, остается тем же «мнимым островом», только ударение, прежде блаженно размытое и сдвинутое ко второму слову, теперь угрюмо, тяжело и твердо стоит на первом; оно уязвляет это мнимое, кончившееся и безблагодатное искусство. Орфей умер.

Возможно, конечно, более простое объяснение случившегося: поэт узнал, что болен неизлечимой болезнью — туберкулезом...

Несправедливо было бы сказать, что стихи «Звукоподобия» плохи или что они хуже стихов «Опытов...». Но они безысходны. Достаточно прочесть стихотворения «Уж день краснеет, точно нос...», «Русалка пела, дичь ждала...», «Черно бесконечное утро...» (безысходность которого нисколько не снимается парным — «Нет, не расстался я с тобою...»), чтобы ощутить авторское чувство непоправимой утраты, горечи и разочарования.

И робость милая, и голоса друзей,
Как звуки флейт, уже воспоминанье.
Вчерашний день терзает, как музей,
Где слепки, копии и подражанья.

Но и неверно было бы думать, что «Звукоподобие» — возвращение к классическому искусству, к поэзии XIX века, столь отчетливо слышимой в этих стихах, к Тютчеву и Баратынскому... Туда вернуться нельзя. В последней книге Вагинова дышат «почва и судьба», но в пастернаковском манифесте эти слова не зря связаны с концом искусства и с рабством — почти из пушкинского «Анчара». Искусства нет, остаются слепки и копии. В сущности, Вагинова мы могли бы назвать первым русским «постмодернистом», если бы этот термин не был столь выморочным. Неслучайно и само Звукоподобие, то есть поэзия, оказывается у позднего Вагинова гомункулом («Звукоподобие проснулось...»).

В последней книге Вагинов разрушил модернистскую (от слова «модерн») амальгаму «Опытов...». Можно лишь гадать, насколько осознанно это было сделано, но постфактум он всё понимал. Он писал в марте 1931 года:

«...Перед судилищем поэтов
Под снежной вьюгой я стоял,
И каждый был разнообразен,
И я был, как живой металл.
Способен был соединиться,
И золото, вобрав меня,
Готово было распуститься
Цветком прекрасным.
Пришла бы нежная пора.
И с ней бы солнце появилось,
И из цветка бы, как роса,
Мое дыханье удалилось».

Нет, вагиновская амальгама сохранна. Сохранна хотя бы уже потому, что соображение о жидком сплаве приходит в голову раньше знания этих поздних стихов. Она очевидна. Она и в условиях сегодняшнего потепления и распада хранит вагиновское дыхание. Но справедливо и то, что никто не вправе запретить поэту попытаться иными способами сберечь летучую ртуть. Можно пока ее подморозить, температура лет «великого перелома» этому благоприятствовала. Но можно попробовать превратить ее в чистое золото.

В 1933 году Вагинов сдал в издательство рукопись «Гарпонианы» и уехал в Крым на лечение. Там им были написаны стихи, которые могли бы стать началом нового — алхимического — периода его творчества. Но тотчас после возвращения в Ленинград наступило обострение болезни; он провел в больнице около трех месяцев и умер 26 апреля 1934 года. Его похоронили на Смоленском кладбище.

МЕТАМОРФОЗЫ ГАРМОНИИ (Заболоцкий)

1

Николай Алексеевич Заболоцкий родился 24 апреля (7 мая) 1903 года в Казанской губернии, в семье участкового агронома. Мать его была сельской учительницей. Детство будущего поэта прошло в Вятской губернии, в селе Сернур, вблизи города Уржума. В 1920 году, окончив реальное училище в Уржуме, Заболоцкий едет в Москву и поступает там на медицинское отделение университета. Очень скоро, однако, он оказывается в Петрограде, где обучается на отделении языка и литературы Пединститута имени Герцена, которое и заканчивает в 1925 году, имея за душой, по его собственному признанию, «объемистую тетрадь плохих стихов».

В следующем году его призывают на военную службу. Служит он в Ленинграде, на Выборгской стороне, и уже в 1927 году увольняется в запас. Несмотря на краткосрочность и едва ли не «факультативность» армейской службы, столкновение с ряженым, отъединенным и вывернутым наизнанку миром казармы сыграло в судьбе Заболоцкого роль своеобразного творческого катализатора: именно в 1926—1927-х годах он пишет первые свои настоящие поэтические произведения, обретает собственный, ни на кого не похожий голос.

В это же время Заболоцкий знакомится с людьми, чьи эстетические установки оказали на него огромное воздействие, — Николаем Олейниковым, Александром Введенским и Даниилом Хармсом, активно включается в работу организованного Олейниковым Детского сектора ГИЗа, сотрудничает в журналах «Ёж» и «Чиж». Новое осмысление получает в его сознании

давнее увлечение наследием Велимира Хлебникова и теоретическими работами Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗа). В 1928 году вместе со своими друзьями Заболоцкий публикует декларацию ОБЭРИУ (Объединения реального искусства) и участвует в выступлениях обэриутов, проходивших в ленинградском Доме печати.

В 1929 году Издательство писателей в Ленинграде выпускает в свет первую поэтическую книгу Заболоцкого «Столбцы», вызвавшую литературный скандал и издевательские отзывы в прессе.

С фотографии 1929 года смотрит на нас толстогубый молодой увалень в круглых очках. Никакой хулиганской позы. Никакого утопического безумия или футуристической хитрецы. На щеке ничего лилового не нарисовано. Выражение этого лица можно было бы назвать выражением вдумчивого, спокойного недоумения. То ли «румяный деревенский парнишка», то ли степенный «молодой ученый» — парадоксально, на первый взгляд, комбинирует мемуарист облик молодого поэта.

Слово «молодой» не сходит с нашего языка не случайно — оно стилистически значимо; а мнемонический парадокс испаряется, как только мы вспомним молодость нашей силлаботонической поэзии — деревенского мальчика, пришедшего из Холмогор с рыбным обозом. Вот на кого по-настоящему похож Заболоцкий — на Ломоносова. Он не философ, а натурфилософ. Если он и экспериментирует, то это не умозрительные опыты, а эксперименты с натурой. Недаром ему всегда нравились ученые «деревенские», «провинциальные» — Циолковский, Мичурин, Бербанк... Они, возможно, напоминали ему отца.

Словно Ломоносов в поэзии, молодой Заболоцкий ощущает себя зачинателем художественного языка, относясь к предшествующей ему силлаботонике как к некому иноязычию: они, предшественники, — как бы французы и немцы, говорящие хоть и складно, да не о нас; чуждую складность речи обязательно нужно использовать, да только разговор у нас пойдет совсем иной и совсем о другом. Таково, конечно же, ощущение всякого самостоятельного поэта, но в позиции Заболоцкого впечатляет степень отчетливости этого ощущения, несомненно — востребованная самим временем.

В «Столбцах» Заболоцкий ставит художественные эксперименты, актуальность которых была основательно разработана

филологической наукой двадцатых годов — прежде всего «формальной школой». Повышенный интерес Заболоцкого к поэтике XVIII столетия, к генеалогии русской оды — от Ломоносова до Тютчева, к жанру баллады, к литературной пародии, к галантерейному романтизму Бенедиктова, к аналитическому «медленному» прочтению «Евгения Онегина» и «Медного всадника» — всё это кажется напрямую связанным с исследованиями ОПОЯЗа. Знаменателен факт: итоговая теоретическая книга Тынянова — «Архаисты и новаторы» — увидела свет в том же 1929 году, что и «Столбцы».

Сказанное, разумеется, не означает, что «Столбцы» — порождение теории литературы; стихи эти возникают на сложном пересечении филологии и реальной жизни. Порою мы забываем о том, что искусство, предметом которого выступает жизнь, само — часть нашей реальности, то есть часть своего собственного предмета. Более того — в той же мере как автор ставит эксперименты над языком, жизнь ставит опыт над ним самим. Но об этом чуть ниже.

Начать же следует с того, что Заболоцкий синтезирует новый лирический жанр — *столбцы*. Столбцы — странный гибрид оды, баллады, литературной пародии, фрагментов пушкинского стихотворного романа... В отличие от лирического стихотворения (в его сегодняшнем понимании), возникшего вследствие истирания, разрушения и выветривания тех же самых поэтических форм XVIII — начала XIX века и усреднения их иерархических особенностей, — столбцы сохраняют исходные иерархические черты составляющих их частиц.

Новизна жанра здесь — в особом мелкодисперсном взаимодействии высоких и низких уровней, в их взаимопроникновении; в том, что сочетание, казавшееся немыслимым, становится возможным и эстетически правомочным. Если лирические стихотворения XX века — окатанная прибором коктейльная галька, то столбцы — мозаичные панно (столь любезные, кстати сказать, Ломоносову), оживляемые в немалой мере светом стилистического интереса. Нормальное эстетическое восприятие «Столбцов» требует поэтому некоторой специальной подготовленности читателя.

Наивному зрителю они могут показаться жульничеством или дешевым фокусом, ибо Заболоцкий занимается здесь поэтической химией: бесцветная жидкость окрашивает на наших глазах другую бесцветную жидкость в алый или голубой цвет.

Любые наши посторонние суждения — с разбросом от «воспевания мещанства» до «сатирического изображения мещанского быта» — тут весьма рискованны.

«Столбцы» — «чистая поэзия», в самом лучшем значении этих слов, разъясненном выдающимся современным философом Мерабом Мамардашвили: «То, что мы называем искусством, рождается посредством искусства же. Поэтому оно и является искусством для искусства. <...> Нас может поразить лишь то, что было в нашей жизни, или было, но не разрешилось. И чтобы это вспомнить, оказывается, нужны определенные конструкции. <...> Гюго писал в письме Бодлеру: „Вы подарили нам новое содрогание“. Но не „содрогание“ описано в стихотворении Бодлера, а стихотворение Бодлера, написавшись, сделало возможным эту судорогу в мире... Задача построения художественного произведения есть задача создания поля или пространства, строго заданного, для рождения вот такого рода мнимых ощущений» («О философии»).

Иными словами, подлинную читательскую эмоцию — «не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения», как говорил Набоков, — писатель может вызывать только эстетическим способом. Стихотворение — не пасхальное яйцо и не рождественская открытка, а хитро расставленная поэтом сеть, в которую ловится читательская душа. Если Заболоцкого и можно назвать «поэтом мысли», то под *мыслью* здесь следует понимать такую сноровку и сметку ловкого птицелова.

Из чего плетутся Заболоцким эти художественно-интеллектуальные сети? Прежде всего — из пародии. В раннем стихотворении «Disciplina Clericalis» (1926) мы видим еще достаточно простое пародирование глуповатой и тавтологичной велеречивости Бальмонта, неожиданно разрешающееся зошениковскими интонациями:

Пойте, пойте, хвалите, валитесь в объятья,
Целовайтесь, никто не дрожи!

Позже пародийные мотивы начинают прихотливо сплетаться, взаимопросвечивать, как, например, в стихотворении «На лестницах» (1928), где сквозь кухонный зошениковский мир вдруг проступает макабрическая музыка «Вальса» Владимира Бенедиктова — поэта, которым Заболоцкий чрезвычайно интересовался на протяжении всего своего творчества (и у которого,

добавим, есть совершенно «заболоцкие» строки: «Гений тьмы и дух эдема, / Мнится, реют в облаках, / И Коперника система / Торжествует в их глазах»):

Там от плиты и до сортира
Лишь бабьи туловища скачут.
Там примус выстроен, как дыба,
На нем, от ужаса треща,
Чахоточная воеет рыба
В зеленых масляных прыщах.

Последняя из приведенных строчек заставляет вспомнить еще и поздние рисунки Митрохина — художника, духовно и творчески близкого Заболоцкому. А стихотворение «Баллада Жуковского» (1927) одним своим названием отсылает не столько к Жуковскому, сколько к капитану Лебядкину — персонажу, наложившему неизгладимую печать на стилистическое мышление всех обэриутов. «Сударыня, — говорит этот графоман, — один мой приятель — бла-го-роднейшее лицо — написал одну басню Крылова, под названием „Таракан“, — могу я прочесть ее? — Вы хотите прочесть какую-то басню Крылова? — Нет, не басню Крылова хочу я прочесть, а мою басню, собственную, мое сочинение!»

Стихотворение «Меркнут знаки Зодиака» (1929) устраивает подлинную стилистическую игру с другими «Бесами» — пушкинскими, приплетая попутно пушкинские же «Дорожные жалобы», строку Тютчева, лермонтовско-гётевские «Горные вершины»:

Разум мой! Уродцы эти —
Только вымысел и бред.
Только вымысел, мечтанье,
Сонной мысли колыханье. <...>

Что сомненья? Что тревоги?
День прошел, и мы с тобой —
Полузвери, полубоги —
Засыпаем на пороге
Новой жизни молодой. <...>

Спит растение Картошка.
Засыпай скорей и ты!

Вот очевидный Державин: «Ужель твой ум не примечает, / Насколь твой замысел нелеп?» («Незрелость», 1928). А вот — в шуточном стихотворении «Испытание воли» (1931) — едва ли не литературоведчески точное изображение метаморфозы торжественной оды в частную оду конца XVIII века: пародирование хрестоматийного фрагмента ломоносовской «Оды...» 1747 года, прославляющего российскую науку, увязывается с обиходным, «низким», типично «державинским» поводом — завистливым восхищением драматурга Е. Шварца фарфоровым чайничком, принадлежащим автору:

Предмет, достойный Пантеонов,
Роскошной Англии призрак,
Который видом тешит зрак,
Жжет душу, разум просветляет,
Больных к художеству склоняет,
Засохшим сердце веселит...

Стихотворение «Ивановы» (1928), якобы исполненное обличительного антимеркантильного и антиэпического пафоса, вдруг раскрывает свой пародийно-литературный подтекст, нанизывая ключевые образы блоковского Третьего тома, его «Страшного мира»:

Иные, дуньками одеты,
Сидеть не могут взаперти.
Пришелкивая в кастаньеты,
Они идут. Куда идти,
Кому нести кровавый ротик,
У чьей постели бросить ботик
И дернуть кнопку на груди?
Неужто некуда идти?

О мир, свинцовый идол мой,
Хлещи широкими волнами
И этих девок упокой
На перекрестке вверх ногами!
Он спит сегодня, грозный мир...

Читатель, разумеется, вспомнит и Сонечку, и старика Мармеладова — с его сакраментальным вопросом... И совершенно очевидно, что связь «Столбцов» с поэтикой Достоевского или

тематикой позднего Блока не ограничивается простым пародированием, простым отталкиванием. В мозаичном искусстве раннего Заболоцкого изменяется сама функция литературной пародии, как бы стирается ее отрицательный знак — пародия становится позитивным инструментом лирического движения, утрачивает чисто служебное амплуа оружия внутрилитературной борьбы. Пародия в «Столбцах» Заболоцкого проникает в экзистенциальную область, что ставит поэта в ряд несомненных предшественников постмодернистских тенденций в искусстве, настоянных на высокой философской иронии.

Подчас трудно различить, где в этих стихах кончается пародирование и начинается Платоново «подражание подражанию», традиционная поэтическая переключка. Показательны строки из стихотворения «Бродячие музыканты» (1928), отсылающие, на наш взгляд, к Пастернаку (такая догадка подкрепляется не только особенностями рифмы и лексического строя, но и реминисценциями из лермонтовской «Тамары» («Звук самодержавный, / Глухой, как шум Куры»), намекающими на вступление к пастернаковской книге «Сестра моя — жизнь»):

Система тронулась в порядке.
Качались знаки вымысла.
И каждый слушатель украдкой
Слезой чистой вымылся,
Когда на подоконниках
Средь музыки и грохота
Легла толпа поклонников
В подштанниках и кофтах.

Текст этот воспринимается как непрокомментированная стилистическая цитата, как не подтверждаемая (но и не опровергаемая) источником информация о наличии некоего параллельного мира — в данном случае, поэтического мира Пастернака. Отличительная черта Заболоцкого — удивительная, если учесть его всепоглощающий интерес к стилистической комбинаторике, — твердая суверенность по отношению к современникам. Зато для предшественников двери здесь всегда нараспашку. Особенно — для Пушкина. В сущности, бо́льшая часть столбцов написана полуразрушенной онегинской строфой:

То подойдет, то отойдет...
А музы любят круглый год. <...>

К нему навстречу, рожи скорчив,
Несутся лодки тут и там.
(«Белая ночь», 1926)

Один, ладони поднимая,
На воздух медленно ползет,
То красный шарик выпускает,
То вниз, нарядный, упадет
И товарищу на плечи
Тонкой ножкою встает.
(«Цирк», 1928)

Часы гремят. Настала ночь.
В столовой пир горяч и пылок.
Графину винному невмочь
Расправить огненный затылок.
(«Свадьба», 1928)

Достаточно напомнить строки, написанные столетием раньше: «Еще бокалов жажда просит / Залить горячий жир котлет»; «То стан совет, то разовьет, / И быстрой ножкой ножку бьет»... И достаточно взглянуть на эти строки очищенным, свежим глазом, чтобы увидеть, насколько и они непредсказуемы, остранны, литературны.

Пафос поэтики раннего Заболоцкого и состоит в таком очищении взгляда, в снятии заштампованной «литературности» ради литературности подлинной. За политизированными словесными оборотами декларации ОБЭРИУ, за лексической «революционностью» и «левизной» скрывается стремление вернуть искусству его подлинную реальность («ради искусства», разумеется), замазанную и заштукатуренную так называемым «реализмом». Вообще говоря, это вечный сюжет литературной борьбы всякого молодого поколения художников — с теми, что отживают свой земной век. Борьба за «реальность» в итоге всегда заканчивается очередным «реализмом». Но остаются — и в этом смысл — стилистически молодые художественные произведения. В случае Заболоцкого — «Столбцы». Книга — единственная в своем роде, чудом родившаяся на свет, говорящая едва ли не от имени всего поколения, которое с еще большим правом, чем западноевропейских сверстников Заболоцкого, можно назвать «потерянным поколением».

До сих пор мы в основном рассматривали своего рода анатомию стихотворного текста; без ее понимания не вполне ясна физиология, «жизненные» движения литературы. Но жизнь стиха, как и биологическая жизнь, непредставима без трудноопределимой добавки — души, «самости» — того, что только и делает художественное произведение самодостаточным и индивидуальным. Подлинная вещь искусства — существо жизне-способное, одушевленное автором и постоянно вновь реанимируемое читателем или зрителем.

Что в этой связи мы можем сказать о *душе* «Столбцов»? Каково их говорящее *я*, их лирический субъект? Как этот лирический субъект соотносен с теми объектами внешней реальности, о которых идет речь? Какая эмоция им движет? И оказывается, что в этом плане «Столбцы» — очень проблематичная книга: она поражает удивительной отъединенностью говорящего *я* от внешнего мира, почти полным отсутствием этого *я* в изображаемом. Всё душевное движение лирического субъекта здесь как бы ограничено созерцанием, зрением; окружающее практически не проникает в *я* глубже цветочувствительных колбочек глазного дна, а *я* также не делает никакого шага ему навстречу. Мир подвергается жесткой экспансии созерцания, но ничего из увиденного нельзя тронуть — посредством осязательного или эмоционального жеста. Что-то вроде кинематографа.

Понятно, за счет чего достигается этот эффект — за счет стилистической мозаичности, проложенной охлаждающим льдом пародии. Вопрос — зачем, из какого внутреннего побуждения используется такой интеллектуальный инструментарий, какое авторское переживание он моделирует?

Вот, например, стихотворение «Рыбная лавка» (1928), в котором невосприимчивые к эстетизированной эмоции толкователи «Столбцов» усматривают красочную фламандско-голландскую картину рыночного изобилия, рубенсовское торжество плоти, сравнивая эти стихи с полотнами Снейдерса и Тенирса и совершенно упуская из вида тот факт, что сытый голодного не разумеет:

Тут тело розовой севрюги,
Прекраснейшей из всех севрюг,
Висело, вытянувши руки,
Хвостом прицеплено на крюк.
Под ней кета пылала мясом. <...>

Хочу тебя! Отдайся мне!
 Дай жрать тебя до самой глотки!
 Мой рот трепещет, весь в огне,
 Кишки дрожат, как готтентотки.

Мы не случайно обратили читательское внимание на то, что писать столбцы Заболоцкий начал во время армейской службы, — так смотрит на мир солдат, отпущенный из казармы в краткосрочное увольнение. И дело не столько в свойственном такому жизненному сюжету чудовищном сращении голода с похотью, не столько в загипнотизированности отпускника соблазнами большого города, сколько в его экзистенциальном одиночестве, отъединенности от окружающего, исключенности из нормальных человеческих отношений — в некой метафизической безответственности и безответности.

На удивление проницательно писал о феномене армии Кузмин в повести «Крылья»: «Военная служба, как монастырь, как почти всякое выработанное вероучение, имеет громадную привлекательность в наличии готовых и определенных отношений ко всякого рода явлениям и понятиям. Для слабых людей это — большая поддержка, и жизнь делается необыкновенно легкой, лишенная этического творчества». Военнослужащий внеэтичен, словно дитя. «Детской взрослых» назвал армейскую службу выдающийся австрийский прозаик Хаймито фон Доде-рер. «И пули бегают как дети, / с тоскою глядя на меня», — пишет Заболоцкий в одном из своих казарменных стихотворений («Пир», 1928). Ребенок, оказывающийся вдруг вне привычного интерьера детской, смотрит на мир расширенными и изумленными глазами. Так что очистительные — в стилистическом смысле — парадоксы детского зрения в «Столбцах» имеют вполне взрослую подоплеку. Неслучайно и столь замечательный Детский сектор ГИЗа организовал Николай Олейников — человек военный, партийный, дисциплинированный.

Краткосрочная (и что очень важно — без географической новизны, лишь при ином освещении привычных городских декораций) служба позволила Заболоцкому, как это ни странно, отыскать эмоциональный ключ к самым глубоким и главным психологическим тайникам своего времени. Солдат, бредущий по городу, — человек потерянный, посторонний, лишний, лишенный свойств. И тут что ни прилагательное — то категория европейской культуры 1920—1930-х годов. Сама

казарма, с ее шутовскими «красноармейскими колпаками» («Пир»), с ее ряженостью, с ее караульным стоянием «у дверей», «на пороге», с ее «телесным низом» и подлой веселостью, — в сущности, лишь чуть искаженная материализация бахтинской культурологии и пограничной эстетики, которые были чрезвычайно значимы для обэриутов.

С другой стороны, армия может мыслиться как локальное и дурное воплощение юнговского «коллективного бессознательного» — бытия, вывернутого наизнанку, где *я* есть совершенно прозрачный для посторонних глаз «объект всех субъектов», существующий как бы внутри сна (рождающего чудовищ) и от туда — изнутри сна — созерцающий реальный мир.

В любом случае армия, как и младенчество, — своего рода существование на грани реальности. Таким пограничным состоянием эмоциональной сферы и окрашены «Столбцы». Мы рискнули пуститься в эти общие рассуждения лишь для того, чтобы показать — сколь существенных и болезненных струн эпохи сумел коснуться молодой поэт. Стихи Заболоцкого рисуют не внешний, а внутренний облик мира, застывшего между двумя мировыми войнами, — его, этого мира, психическое состояние. И никакие культурологические отсылы, скажем — к Брейгелю, здесь уже не спасают:

Калеки выстроились в ряд.
Один играет на гитаре.
Ноги обрубок, брат утрат,
Его кормилец на базаре.
А на обрубке том костыль,
Как деревянная бутылъ. <...>

А третий, закрутив усы,
Глядит воинственным героем.
Над ним в базарные часы
Мясные мухи выются роем.
Он в банке едет на колесах,
Во рту запрятан крепкий руль,
В могилке где-то руки сохнут,
В какой-то речке ноги спят.
На долю этому герою
Осталось брюхо с головою
Да рот, большой, как рукоять,
Рулем веселым управлять.

(«На рынке», 1927)

Трудно вообразить что-либо страшней этих стихов. Перед нами — подлинное *торжество плоти*, окончательное ее торжество. Такое, когда ничему, кроме плоти, облепленной мясными мухами, в мире уже нет места. Дух исключен. Человеческая плоть равна «желтому клыку» балыка; цыпленку, «синему от мытья», сложившему тельце в «фаянсовый столовый гробик»; наконец — пушкинскому гусю, который «скользит и падает, *веселый*», — чтобы и за искусство нам спрятаться было неповадно. Мир метафизически подл, человек бессмысленно смертен:

Изо всех отверстий тела
Червяки глядят несмело,
Вроде маленьких малют
Жидкость розовую пьют.
(«Искушение», 1929)

И это еще цветочки! Куда страшней выраженное в ранних стихах Заболоцкого ощущение, не снившееся Жуковскому или Баратынскому и некоторым образом оправдывающее отъединенность от мира субъекта речи, — ощущение того, что сам мир — разлагающийся труп, лишь препарированный фенолом литературы («Твоих задумчивых ночей / Прозрачный сумрак, блеск безлунный»):

И всюду сумасшедший бред.
Листами сонными колышим,
Он льется в окна, липнет к крышам,
Вздывает дыбом волоса...
И ночь, подобно самозванке,
Открыв молочные глаза,
Качается в спиртовой банке
И просится на небеса.
(«Белая ночь», 1926)

Что же всё это означает? На что же это похоже — продолжим живописные изыскания, спровоцированные самим Заболоцким («Любите живопись, поэты!» — писал он в одном из поздних стихотворений)? Скорее всего — на немецкий экспрессионизм, на городские кошмары Отто Дикса и Георга Гросса, на ослепительное (не дьявольское ли?) великолепие красочного мира Макса Бекмана и Эрнста Кирхнера. На те самые полотна, где уродливые и безногие инвалиды мировой войны пытаются

торговать спичками — едва ли не между сочащихся похотью ляжек уличных проституток. Или — если говорить шире — на то грандиозное европейское искусство, которое было порождено кошмарами Вердена и Марны, вернее — духовным кошмаром «потерянного поколения», как бы утратившего целое душевное измерение — любовь. В сущности, мир «Столбцов» столь же безлюб, как и мир миллеровского «Тропика Рака». Женщина здесь — по определению — *стерва*, падаль, косная плоть. Сверхреализм этого искусства показывает человека в переносимом, умервляющем приближении:

В ботинках кожи голубой,
В носках блистательного франта,
Парит по воздуху герой
В дыму гавайского джаз-банда. <...>

А бал гремит, единорог,
И бабы выставили в пляске
У перекрестка гладких ног
Чижа на розовой подвязке. <...>

И так играя, человек
Родил в последнюю минуту
Прекраснейшего из калек —
Женоподобного Иуду. <...>
А там, над бедною землей,
Во славу винам и кларнетам
Парит по воздуху герой,
Стреляя в небо пистолетом.
(«Фокстрот», 1928)

Блистательный «чиж», увиденный ледяным глазом, конечно, ничуть не менее жуток, чем «веселый руль», управляемый ртом рыночного калеки. Но в последней строфе стихотворения появляется спасительное слово, включающее человеческую эмоцию, — эпитет «бедная», почти ненароком прилагаемый к слову «земля». Он, однако, чрезвычайно значим. Эта слабая струйка тепла в ледяном дисгармоническом мире столбца — намек на возможность гармонии. Точнее — сигнал о том, что поэт занят ее поиском, ее построением.

Понять это мы сможем, если вспомним стихотворение Владислава Ходасевича «Звезды», опубликованное в 1925 году в парижском журнале «Современные записки». Стихов этих

Заболоцкий, по всей видимости, знать не мог, а они не только удивительным образом совпадают с его «Фокстротом», но и проясняют едва намеченную там перспективу обретения гармонии:

Вверху — грошовый дом свиданий.
Внизу — в грошовом «Казино»
Расселись зрители. Темно.
Пора щипков и ожиданий. <...>

На авансцене, в полумраке,
Раскрыв золотозубый рот,
Румяный хахаль в шапокле
О звездах песенку поет.
И под двуспальные напевы
На полинялый небосвод
Ведут сомнительные девы
Свой непотребный хоровод. <...>

Несутся звезды в пляске, в тряске,
Звучит оркестр, поет дурак,
Летят алмазные подвязки
Из мрака в свет, из света в мрак. <...>

Не легкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой
И первозданною красой.

В «Столбцах», в отличие от стихотворения Ходасевича, не декларируется эта синонимичная искусству «мечта», ежечасно воссоздающая первозданную гармонию мира. Но и Заболоцкий знает — воспользуемся мандельштамовским выражением — «есть музыка над нами». Только музыка эта для него в значительной степени вынесена за скобки реальности, поднята на недостижимую высоту над макабрическими («бенедиктовскими», пародийными) плясками дольного мира:

И под железный гром гитары
Подняв последний свой бокал,
Несутся бешеные пары
В нагие пропасти зеркал.
И вслед за ними по засадам,
Ополоумев от вытья,

Огромный дом, виляя задом,
 Летит в пространство бытия.
 А там — молчанья грозный сон,
 Седые полчища заводов,
 И над становьями народов —
 Труда и творчества закон.
 («Свадьба», 1928)

Реальность, в соответствии с этим (вероятно — правильным) взглядом, — неустранимо дисгармонична. А закон творчества состоит в том, что гармонией может быть только сумма реальности и дополнительного к ней искусства. Поэтому всегда дисгармоничным будет и это второе слагаемое; отчего оно не становится менее прекрасным, ибо его смысл — в постоянном воссоздании «первоначальной красоты». Реальность есть гармония минус искусство; это уравнение нам по сей день решает удивительная русская литература, в том числе — блистательные «Столбцы» Заболоцкого.

2

А потом «жить стало лучше, жить стало веселей». Я не иронизирую. Просто изменилась сама жизнь — и в общественном и в сугубо личном для Заболоцкого плане. В 1930 году поэт женился, вскоре у молодой четы появился ребенок. Иные формы обретает в начале тридцатых годов и окружающее эту семью общество: в нем идет тотальное огосударствление всех структур. В том числе, разумеется, и искусства. После «года великого перелома» изменяются отношения между властью и так называемой «творческой интеллигенцией»; политические методы окончательно уступают здесь место администрированию, смертоносные идеологические заигрывания с писателями — не менее смертоносному требованию исполнения дисциплины.

Писатели становятся слоем госслужащих, причем достаточно привилегированным. Перед художником как бы ставится выбор — самоотверженно и дисциплинированно служить государству, которое к тому же в силу устойчивых интеллигентских иллюзий кажется еще инструментом возвышенной социальной справедливости и венцом общественного развития, или — быть исключенным из литературы, уйти в подполье самовыражения, художественно люмпенизироваться, стать дилетантом.

Задача эта не имеет правильного решения. В свое время попытка разрешить аналогичную дилемму привела Пушкина к гибели. Найти средний путь, отыскать независимую «вакансию поэта» не смогли и «умнейшие люди» России первой трети XX века — Мандельштам и Пастернак, самоубийственно шарахавшиеся из стороны в сторону. Приходится, однако, признать, что только такое шараханье в безвыходной ситуации соответствует замыслу о человеке, а оба пути, предлагаемые тотальной властью, — художественно и этически паллиативны. И столь же губительны. Заболоцкий вышел из этой безвыходной ситуации вправо, его друзья — Введенский и Хармс — влево, но все они оказались на губительных и паллиативных путях.

Говоря о паллиативности, не следует забывать, какой впечатляющей она может быть. Тридцатые годы в СССР — годы великого филологического паллиатива: скрупулезнейшей текстологии, комментария, разросшегося до невероятных размеров. Свобода, гонимая в дверь, возвращается через якобы рационалистическое, якобы историко-материалистическое, гегелевское окно.

Диалектичность, наукообразие, «философичность» поэзии Заболоцкого тридцатых годов — совершенно того же происхождения; это своего рода Хлебников, заgrimированный под Фридриха Энгельса, — псевдорационализация одной утопии посредством другой. Перекресток утопий.

Семантика и генетика становятся государственным делом, а филология — с какой-нибудь яфетической теорией Марра — будоражит умы властителей... Во-первых, это, конечно, синдром Николая I — тотальный порядок; но в не меньшей степени — и показатель глубокого утопизма общественного сознания, духовной пандемии эпохи, когда заражения эйфорией «светлого будущего» удалось избежать лишь считанным единицам.

Для верного понимания культурной ситуации начала тридцатых годов и состояния вдумчивого художника тех лет — а таков и был Заболоцкий — незаменимы записи молодого тогда историка литературы — Лидии Гинзбург, в которых, кстати сказать, неоднократно упоминается и автор «Столбцов». «Из всего запрещенного и пресеченного за последнее время, — записывает она по поводу отвергнутого издательством сборника обэриутов «Ванна Архимеда» (в нем первоначально предполагалось участие филологов-младоформалистов), — мне жалко

этот стиховой отдел. Жаль Заболоцкого. Если погибнет, „не вынесет“ этот, вероятно, большой и единственный возле нас поэт, то вот это и будет счет; не знаю, насколько серьезный в мировом масштабе, но для русской литературы вполне чувствительный».

Вопрос о том, «вынес» ли этот поэт, единственная надежда «потерянного поколения», паллиативный путь государственного писателя, путь призрачного благополучия — с периодическими журнальными публикациями, после которых следуют критические проработки и авторские покаяния; с «общественной работой» в Союзе писателей и литфондовой квартирой; с творческими командировками в Тавриду и на Кавказ — эти отдушины для русской лиры в имперские времена; с двусмысленными грузинскими переводами; наконец — со «Второй книгой», всё-таки вышедшей в свет, но — как тогда часто случилось — едва ли не накануне ареста ее автора, — вопрос этот мы оставим открытым...

Во всяком случае, жизнь Заболоцкого изменяется — авторское *я* обрастает значимыми и прочными связями с окружающим миром; мир ловил его — и поймал, сказал бы философ. О чем думает человек, пойманный миром, опутанный им по рукам и ногам? Известно о чем:

Вчера, о смерти размышляя,
Ожесточилась вдруг душа моя.
Печальный день! Природа вековая
Из тьмы лесов смотрела на меня.

И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне, и в этот миг
Всё, всё услышал я — и трав вечерних пенё,
И речь воды, и камня мертвый крик.

Эти стилистически финальные строки (потом, до самой смерти, Заболоцкий будет лишь варьировать найденный им псевдоклассический стиль, обогащая его всей гаммой индивидуальных поэтических интонаций XIX столетия, от позднего Пушкина до Некрасова и Надсона) написаны в 1936 году. Изменяется жизнь — и сумма гармонии требует изменения второго слагаемого: ни на что не похожие *столбцы* становятся на всё похожими *стихотворениями*, проходя попутно стадию *поэм*, о которой мы скажем чуть ниже.

Но это «стихотворение» как жанр коренным образом отличается от лирического стихотворения XIX — начала XX веков. Оно — гипсовый слепок лирики, посмертная маска классики. Вместе с поздней Ахматовой (переломный пункт в ее творчестве — «Реквием»), вместе с поздним Пастернаком (достаточно сравнить, например, стихи Заболоцкого «Не позволяй душе лениться» с пастернаковскими — «Быть знаменитым некрасиво...»), вместе со своим почти ровесником Арсением Тарковским — Заболоцкий, начиная с середины тридцатых годов, строит огромный постмодернистский музей лирических слепков. Музей, экспонаты которого не только пугающе напоминают шедевры сталинского ампира — живопись Самохвалова и Дейнеки, музыку Дунаевского, поэзию Исаковского, но по сути и представляют собой высшие достижения такого монументального искусства тоталитарной эпохи, вершины советской классики.

Сравнив и заметив общее, мы лишь отчетливей увидим отличие этих вершин от *низин*: ни при каких обстоятельствах Заболоцкий не впадает в соцреалистическую сусальность, сохраняя в самых рискованных своих стихотворениях — в «Горькой симфонии», в «Творцах дорог», в «Ходоках» — величественную эпическую трагедийность.

И всё же искусство это — при всем его эстетическом и трагическом подчас великолепии — мертвенное и леденящее. Сама жизнь изображается здесь в форме застывших руин Пальмиры или Вавилона, как в стихотворении «Город в степи» (1947), где нашему взору является даже кумир Молоха или Ваала:

Кто выстроил пролеты колоннад,
Кто вылепил гирлянды на фронтонах,
Кто степей разбил испепеленных
Фонтанами взрывающийся сад?
А ветер стонет, свищет и гудит,
Рвет вымпела, над башнями играя,
И изваянье Ленина стоит,
В седые степи руку простирая.

Правильнее было б, конечно, — «руки» (именно так — с протянутыми вперед руками — изображали Ваала)... Наступает обызвествление, старость художественного стиля — то, о чем писал в свое время Тынянов: «Шероховатость, пещеристость — признак молодой ткани. Старость гладка, как бильярдный шар».

Но при всей своей гладкости и прохладе это умирание стиля способно приносить странные, вероятно — отравленные, но чем-то необычайно притягательные плоды. Особенно — в случае Заболоцкого, с его феноменальной версификационной выучкой, с его мастерством. Высокий опыт «Столбцов» никогда не был им забыт окончательно, и даже в самых последних своих стихах — «Рубрук в Монголии» (1958) — он устраивает стилистическую мозаику; но теперь из лирики XX века (Анненский + Маяковский + Пастернак):

Когда бы дьяволы играли
На скрипках лиственниц и лип,
Они подобной вакханальи
Сыграть, наверно, не смогли б.

Образы поздних стихотворений Заболоцкого напоминают розовые муляжи, заселившие холсты стареющих экспрессионистов, переживших — вдобавок к ужасам Первой — еще и ужасы Второй мировой войны (скажем, того же Отто Дикса); некротический «классицизм» Пикассо и Дали. Всё это, конечно, и есть подлинный постмодерн — искусство яркое и одновременно жуткое, ведомое соблазном разглядеть каждую мельчайшую смертоносную деталь смертоносного мира. Иллюзия — что стихи позднего Заболоцкого гуманистичны. Они отчетливо трагедийны, но их пафос — холодное демиургическое созерцание:

Ни тени зависти, ни умысла худого
Еще не знает это *существо*.
Ей всё на свете так безмерно ново,
Так живо всё, что для иных мертво!
И не хочу я думать, *наблюдая*,
Что будет день, когда она, рыдая...
(«Некрасивая девочка», 1955)

Постмодернизм, мыслящий стилистическое развитие искусства закончившимся, — несомненное следствие мыслительного феномена нашего века — смертобоязни, порожденной «сумерками кумиров» и словами Ницше: «Бог умер». Он — утопия вечной стилистической старости и стилистического равенства живого и мертвого. Собственно говоря, в России постмодернизм берет свое начало из «Философии общего дела» Николая

Федорова, из его утопической мечты о всеотчем воскрешении — то есть направлении всей деятельности живых на физическое воскрешение всех ранее живших мертвых. Кажущаяся гуманистической, эта федоровская идея на самом деле представляет собой один из самых бесчеловечных вариантов соборной утопии, ибо выражает интерес мертвеца, в жертву которому приносится всё живое. Философия уничтожения жизни — очевидно — вырастает из смертобоязни.

Между тем несомненно фашистская (от «fascio» — пучок, связка, соединение; то есть «собор») утопия Федорова оказала огромное воздействие на русскую культуру и науку первой трети нашего века — в частности, на формирование семантической утопии Хлебникова, космической утопии Циолковского, «аналитического искусства» Филонова — с его собором «коровьих морд». Эти утопии в основе своей порождены всё той же отчаянной смертобоязнью человека, утратившего Бога и стремящегося заградиться от своего собственного страха — ракетами, цифровыми выкладками, словами.

Заболоцкий, как уже было сказано, оказался в начале тридцатых годов на таком перекрестке утопий. Его произведения той поры — стихотворения и поэмы «Подводный город», «Школа Жуков», «Торжество Земледелия», «Безумный Волк», «Деревья» — рисуют жуткую картину постоянно уничтожающей самое себя Природы:

Лодейников прислушался. Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшись адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
(«Лодейников», 1932)

Эту «вековечную давящую» Природы следует, по мысли Заболоцкого, прекратить вмешательством человека, — что в точности соответствует воззрениям Федорова: утопист призывал к поголовной мобилизации человечества на войну с Природой. Правда, в отличие от библиотечного старца, чья ненависть к смертоносной реальности делала его утопию хотя бы целеустремленной, Заболоцкий, осложняя мечту об изживании

экзистенции своеобразным марксизмом и дарвинизмом, оставляет свою утопию безвыходно противоречивой.

Сказав «а» и уничтожив эксплуатацию человека человеком, рассуждает он, нужно сказать «б» и уничтожить эксплуатацию человеком Природы — его, человека, насилие над животными и растениями, ибо они, животные и растения, суть потенциальные носители разума и уже, быть может, находятся на пути его обретения. Здесь еще противоречия нет; это всего лишь призыв к физическому самоубийству, к пресечению человеческого рода, к коллективному уходу в астрал. Противоречие возникает тогда, когда выясняется — каким образом разумное человечество должно помочь обрести разум своим «меньшим братьям»:

Сто наблюдателей жизни животных
Согласились отдать свой мозг
И переложить его
В черепные коробки ослов,
Чтобы сияло
Животных разумное царство.
Вот добровольная
Расплата человечества
Со своими рабами!
(«Школа Жуков», 1931)

Дело даже не в том, что мы прочли булгаковское «Собачье сердце». Дело в том, что сама утопия Заболоцкого уничтожается внутренним противоречием: благостная мечта о всеобщем вразумлении апеллирует к насилию, что всегда свойственно утопическому сознанию, предполагает выскабливание неразумных ослиных мозгов. Увы, и Заболоцкий не избежал страшных поветрий своей эпохи.

Не вразумлением ли занималась та организация, которая в марте 1938 года арестовала поэта? Об этих вразумителях и устроителях «пребывания на Дальнем Востоке», как грациозно были вынуждены выражаться авторы предисловий к советским изданиям его произведений, Заболоцкий написал перед смертью страшную, пронзительную и прекрасную прозу — «Историю моего заключения». Только в 1946 году ему удалось вернуться в Москву. Стихи его вновь появились в журналах, ему позволили опубликовать две книжки лирики, он много переводил —

преимущественно грузинских поэтов, переложил стихами «Слово о полку Игореве». После XX съезда, в 1957 году, с группой писателей он ездил в Италию. Умер Заболоцкий 14 октября 1958 года от сердечной болезни. Его похоронили на Новодевичьем кладбище в Москве.

Какие бы претензии мы ни предъявляли его творчеству, какие бы суждения о нем ни высказывали, Заболоцкий остается и, вероятно, останется навсегда в числе тех немногих поэтов, без которых непредставим русский XX век. Это отчетливо видно сейчас, когда большинство литературных имен, стоявших, казалось бы, в одном ряду с ним, потускнели или вовсе стерлись — за ненадобностью — из нашей действенной памяти и звезда Заболоцкого стала еще заметней на очистившемся от ложных светил небосводе. Без Заболоцкого, без его мучительных метаморфоз гармония невозможна.

«ОДНОФАМИЛЕЦ» РЕМБРАНДТА (Евгений Рейн)

Поэтика Евгения Рейна, несмотря на ее внешнюю традиционность, парадоксальна. Быть может, он самый неожиданный из ныне живущих русских поэтов. Но эта художественная парадоксальность кажется мне закономерной, помечающей наиболее значимые точки сегодняшних стилистических метаморфоз, а ее изучение — актуальным. По крайней мере уместны предварительные соображения.

Предварительные — поскольку о настоящей литературе так сразу ничего вразумительного не скажешь. Чем умней и практичней критик, тем меньше его влекут современные ему живые произведения, скрывающие внутри себя неожиданные объемы. В отличие от гигиенично распахнутых и вылизанных офисов псевдоискусства любой подлинный поэтический мир — это пугающий лабиринт жилья, венецианский палаццо, исполненный якобы тщетных и якобы частных тайн, рухляди, «сора», или, как говорит наш поэт, «Великого Тлена» жизни. Обозревать здесь нечего, нужно вживаться — мучительно, восхищенно, медленно, долго.

Куда как практичней поухмыляться, присев на вертящийся приговский стульчик, нежели проникать в нешуточную нору Минотавра, даже и не пытающегося блюсти какие-либо приличия:

Я всё с себя продам и всё себе куплю,
Поскольку ничего на свете не люблю,
А только этот хлам, позорище веков.
Ну что поделать, я воистину таков!
Мне нечего ценить и некого жалеть,
Чуть-чуть повременить и вовсе ошалеть —

Разрушить этот мир, раскокать в пыль сортир,
О, тлен, сегодня ты — единственный кумир, —

пишет Рейн в стихотворении «Рынок подержанных вещей в Риме».

Практичнее — да, но вот вопрос — слаще ли? К минотаврам-поэтам идти страшно, но кто ж лучше таких средиземноморских и звездных («с лазурным мозгом») чудовищ выразит смысл жизни и лирики — ценность жалости, слитую с жалостью к ценности (пускай даже — в парадоксальной интонации отрицания), или иными словами: человечьи-бычьей тоску по всегда-умирающей — как Дионис, Адонис, Христос — мировой культуре? Больше того — тоску человеческой двуприродности? Никто. «Она, — писал о поэзии Анненский, — дитя смерти и отчаянья, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь...» («Что такое поэзия?», 1903).

Наверное, у эфемерных персонажей Рейна и у тех подержанных «милых вещей», которые поэт стремится перетрогать и поддержать, а в сущности — *поддержать* и «вочеловечить», зубы болят точно так же. Не потому ли, что поэт, исчадие Пасифаи, — лишь сколок, только уменьшенная модель безжалостного киклопа — Природы? О, он и не в состоянии быть домашним, ручным, добродетельным!

В шевиотовое нутро
Он сует именной «ТТ»,
Шоколадное серебро
Ночью падает в декольте.
Что же будет в конце концов?
Как всегда: ничего и всё,
А пока с ним нарком Ежов
Пьет в Алупке «Абрау-Дюрсо».

«„Красота страшна“ — Вам скажут...» Страшна, да глаз вот не отвести... Банальнейший парадокс искусства.

Но строчка из блоковского, Ахматовой посвященного, стихотворения приходит на ум еще и потому, что стоит только начать разговор о поэтике Рейна, как литературные его предки вкрадываются реминисценциями в нашу речь, как бы

контаминируют девиз кентаврической этой поэзии — «*воцеловечить*» «*милые вещи*».

От Блока — рейновский романтизм, ресторанные переборы городского романа; герой, разгуливающий по ночным и нетрезвым питерским улицам; Крестовский, влекущий на Острова Блаженства, проспект; фантазмагорические и криминальные персонажи «поэм», лучше сказать — «вольных мыслей»...

Но блоковский ген поэтики Рейна и так очевиден, поверхностен. Куда занимательней приглядеться к иным ее чертам, унаследованным от Кузмина. Об этой родственной стилистической связи поэт знает — и говорит о ней сам: «Белой ночью, сумрачною ранью / Дешево купили вы меня, / И лежит билетик ваш — гаданье / В книге Михаила Кузмина».

Неважно — что было написано в гадательной записочке, сочиненной барахолочным Калиостро и вынутой морской свинкой под граммофонный мотив Козина. Важней — антураж, а еще важней — то, куда ее, эту записочку, сунули, купив тут же, на Обводном канале, растрепанную книжку никому не нужных стихов. И это подлинная судьба. Ибо Кузмин — один из несомненных учителей Рейна.

От Кузмина — потайные шкафы и подземные ходы стиля; метафоры, разросшиеся до размера стихотворения или «поэмы»; фантазмагория вещного ряда — все эти ликеры «Абрикотины», кагоры «Александриты», бамбуковые мундштуки, терракотовые костюмы, наконец, взлетающие над заливом сомовские малиновые ракеты, даже «две родинки на твердом подбородке / и, Боже мой, зеленые глаза»...

Жаль, нет здесь места, чтобы отследить каждый отсыл рейновской книги поэм «Предсказание» (М., 1994, обратите внимание на название!), к кузминской «Фореи...» — то насмешливо-пародийный («А К. Моне, а Э. Мане?»), то тончайше кинематографический, стрекочуще-многокрылый:

Вот только ящик водки у окна.
Мы выпиваем. Боже, Боже правый,
Как вкусно быть живым, великолепно
На черном хлебе натюрморты с салом,
Селедкой и с отдельной колбасой.
Мы говорим, уже оживлены!

Так и хочется — не правда ли? — воссоединить это с кузминским: «Мы этот май проводим как в деревне: / Спустили шторы, сняли пиджаки, / В переднюю бильярд переташили...»? Главное, что роднит нашего современника с Кузминым, — удивительные модуляции белого стиха, его экстраординарная эмоционально-смысловая емкость, словно подводящая стихи к последней черте, к грани прозы, и как бы заставляющая их балансировать на самом краю поэтически возможного, над пропастью беллетристики и пошлости.

Такая мнимая, по существу, прозаизация, такое странное сращение жанровых признаков превращает рейновскую «книгу поэм» в некое подобие стихотворного (пушкинского) романа. В то, за что, по нашему постороннему и пристрастному мнению, и следовало бы присуждать букеровские премии, даваемые обычно за «Иванов Выжигиных» и «Ледяные дома». Вот лучшая проза нашего времени:

«Переходя Садовое кольцо, / я обнял спутницу за плечи, / как бы спасая от автомобиля. / Промчался черный „Мерседес“ посольский, / повеяло бензином и духами, / ночной Европой, музыкой, простором, / артериальной кровью, клекотавшей / в телах и дизелях, венозным смрадом, / соединявшим Рим и Византию, / Нью-Йорк, Варшаву, Лондон и Москву / под безграничным дымом этой ночи. / Свистели поезда на Комсомольской, / и пролетел мотоциклист... <...> По осевой / промчались „Чайки“, мотоконвоиры, / ГАИ и пеленгаторы — Никита / Сергеевич Хрущев спешил на дачу. / Мы переждали их и перешли Кольцо».

Но одно дело — унаследованные стилистические признаки, совсем иное — жизнь. Именно на фоне блоковской и кузминской поэтики особенно зримы индивидуальные и, если угодно, исторические особенности овеществленного и воплощенного универсума Рейна — «сущего» и одновременно «несбыточного». Поэзия Рейна — закат ампира, а термин «ампир» — производное от слова «империя». Как и его сверстники Бродский и Кушнер, Рейн — последний певец Империи. Даже — *творец* Империи, ибо если она где-либо еще существует, то прежде всего — здесь, в лирике.

С переживанием — изживанием? пережевыванием? — ее в определенном смысле связана и свойственная поэту «прозаизация» стиха, стихопроза, возникающая вследствие замещения —

как нереализованное желание слить «империю» и «свободу», «волну и камень», повенчать наконец «розу белую с черною жабой».

У Ходасевича есть знаменательная строфа, цитирование которой обрывают обычно на первой строчке: «И, каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку, / Привил-таки классическую розу / К советскому дичку». Нечто подобное, думаю, мог бы сказать о себе и Рейн, заброшенный два десятилетия назад в лауреатско-буддийскую вакханалию высотной столицы, в эпицентр пышного и соблазнительного умирания империи, в ампир пастернаковских «ЗИМов», «ЗИСов» и «татр», — заброшенный, как он пишет в одном из стихотворений, «тайным агентом» петербургской, то есть не-ампирной, классицистической лирики.

Рейновская диверсия состоит в том, что он как бы взорвал изнутри алебастровые статуи позднесоветской поэтической метрополии — и тем самым, по сути, поэзию эту оправдал, привил и ее, ущербную, к пушкинскому побегу, дотянул «младшую линию» до высоты «старшей». Вся эта линия — от Тарковского до Гандлевского, от Слуцкого до Кублановского — должна быть Рейну метафизически благодарна: он — залог ее литературного будущего.

Достаточно, кажется, заглянуть в «Середину века» Владимира Луговского — с ее «Эфемерами», «Токаем 12», «латышом в пальто реглан», со всем непоравимо алкоголическим, но жадным до упоительной жизни безумием позднеримского всадника — чтобы еще более уточнить генезис рейновского стихо-романа. То же самое, кажется, изобилие столичного гастронома, советско-барского Рождества, крымского (вот-вот, имперского!) шампанского погреба... Но и не то. Ибо к дичку поэтов-рубак привита петербургская роза. А потому — нюанс: и по пути вроде бы Рейну с этими жизнелюбцами и рубахопарнями, да табачок врозь. Недаром в «поэме» «Кабинет» Рейн, хоть и замороженный красотой разбойничьей и разбойничающей жизни, не может не расквитаться с тем же Поленовым-Луговским:

О, Поленов,
я не хочу столь позднего суда, нелепого,
твой сын родной и пылкий, я всё, что мог,
приял из рук твоих,

но именно сыновнее зазнайство
мне говорит: «Поленов, ты не прав!
„Поэзия есть Бог в святых мечтах земли“».

И прав

Василь Андреевич Жуковский... <...>
Покойся с миром, добрый Клим Поленов,
ты сделал всё, что мог, — ты проиграл.

А Рейн выиграл. Ибо, в отличие от священных тельцов литературно-обжорного ряда соцреализма, он — полутелец, Минотавр, звездный Астерий. Он знает: «Самый сильный наркотик — жизнь как таковая». Но он знает еще: поэзия не исчерпывается жизнью; она, быть может, прекраснее зримого и осязаемого мира; она, возможно, — неискаженное отражение Божества.

СВЕТ И СУМЕРКИ АЛЕКСАНДРА КУШНЕРА

Литературная жизнь всё больше похожа на телепередачи «Поле чудес» или «Угадай мелодию». Критики всерьез пробуют предсказать результаты раскручивания букеровской и антибукеровской рулеток; тусовка краем ума следит за тем, какой еще финт выкинет полудизайнер-полуактер, назначенный ею на роль «нашего всего»... Что ж, жизнь эта всё-таки более или менее интеллектуальна (за счет, правда, эмоции и души), не хуже той прошлой, когда в эпопеях числились «Деревенские детективы» и «Драчуны», а на поэтическом небосклоне развешивались звезды Софронова и Грибачева. Качество литературной жизни всегда одинаково третьесортно и с качеством текущей литературы не имеет почти ничего общего. Просто через некоторое время оказывается, что Булгарин, Слепушкин и Греч — не самые главные персонажи. Только вот, посочувствуем мы, Пушкину или Баратынскому от того не легче.

Но зададимся вопросом: устроили б их, сынов гармонии, успех Кукольника и бенедиктовская популярность? Или еще: какая — Государственная, антибукеровская, Нобелевская — премия убедила бы их в «любви пространства»? Нет. Никакая. Потому что трагедия непонимания не преодолевается ритуальными знаками признания литературных заслуг или овациями экзальтированных поклонниц. Она — удел любого «взрослеющего художника», а причина ее коренится в самой специфике стихотворного творчества — музыкальной игры со словом. Игра эта дважды кошунственна: Орфеево и Фамирово посягательство на божественный инструмент отягощается здесь еще и христианскими коннотациями. Только в поэзии кошка понастоящему знает чье (надо бы написать: Чье) мясо съела, чему причастилась:

И душа с другим, ночным глаголом
 В непроглядной тьме обручена,
 Словно с богом, ласковым и голым,
 Юным, захмелевшим от вина, —

говорит Кушнер. Понятно, что такая обрученность амбивалентна — страшна и, одновременно, сладостна. Есть упоение в бою, и есть гармония в говоре бурных валов, синонимичном стихотворному метру. «Там, где опасность, растет и спасение», — поддакивает германец русским поэтам.

Вечная проблема: есть ли Марсию дело до слушательской оценки, до человеческого суда о его исполнительском мастерстве, коли рядом стоит божественное чудовище, готовое спустить с него шкуру? И всё же, кажется, есть: разве ревнующий олимпиец оставит потомкам память о том, сколь волшеббно звучала сатирова флейта на самом краю опасности, на самой грани прозрения, как катализировало напев грозное, но незримое для посторонних присутствие божества? Вся надежда играющего — на слышащих, но вот есть ли они? Или вокруг только зрители, живо переживающие кровавый спектакль, пережевывающие «кровавую пищу»?

В России любят
 судьбу поэта.
 О, не уступят
 волнение это
 и грозный опыт.
 Стихи ж — постольку,
 поскольку губят
 цари поэта.
 Примеры копят
 упорно, рьяно, —

констатирует Кушнер, неутешительно уточняя в другом, недавнем стихотворении:

Всё знание о стихах — в руках пяти-шести,
 Быть может, десяти людей на этом свете:
 В ладонях берегут, несут его в горсти...

Очень похоже на правду. Быть может, и от Ариона не сохранилось ни строчки лишь потому, что рядом не оказалось никого из этого узкого «подпольного комитета», из этой

слышавшей «мафии», а другие — подлинным знанием не владеющие «льстецы, певцы и краснобаи» — увидели и сберегли только красивый, захватывающий сюжет, связанный с кораблем, бурным морем и чудесным спасением? А разве нечто подобное не происходит на наших глазах с поэтами недавнего прошлого, обделенными деятельным вниманием этих «пятишести», выпавшими из рабочей зоны поэзии: они остывают, как шлак, они бронзовеют, превращаясь в окаменелые образы — с петлей на шее, с пулей в груди, а текст их стихов начинает медленно, но необратимо выветриваться.

Кушнеровская констатация необщедоступности языка поэзии тем более впечатляюща, что услышана нами из уст литератора, не обойденного читательским признанием и серьезной известностью. Убедимся еще раз: популярность, «индекс цитирования», мельканье в журнальных рейтингах — одно, а адекватное понимание — нечто совсем иное. Поэт, чей портрет мы пытаемся здесь набросать, ощущает себя непонятым, недооцененным, лишенным того, что Пушкин когда-то называл «ободрением», а Тютчев — «сочувствием».

В этом убеждают его последние книги — «Ночная музыка» (1991) и «На сумрачной звезде» (1994), даже своими названиями решительно контрастирующие с символикой предшествующего творчества. Сумрачные, ночные, намекающие на скудость отзвука и глухоту адресата, эти новые символы кажутся неожиданными на фоне выстроенной и выстраданной поэтом системы, долгое время уверявшей нас в прочности детерменизмов, в устойчивости прямых и обратных связей, в коммуникативности разумно организованного мира. Да, на периферии этого мира всегда таился мотив абсурда — хаоса, рвущегося из телефонной трубки, но он никогда не касался сути мироустройства. Школьную лабораторию «Первого впечатления» (1962) сменял бодрый и бравый «Ночной дозор» (1966), вдумчивая наблюдательность «Примет» (1969) подготавливала открытость отправляемого нам «Письма» (1974), гражданская честность «Прямой речи» (1975) обростала модуляциями сугубо индивидуального «Голоса» (1978), новый ракурс и новый ритм барочного «Таврического сада» (1984) обогащался интонационной свободой «Дневных снов» (1986) и «Живой изгороди» (1988). И вот художник, сумевший наперекор всему (а мы-то знаем — чему) настоять на разумности и коммуникабельности мироздания, на возможности его адекватного восприятия, более того —

сумевший заразить такими ощущениями и убеждениями упорный интеллигентский менталитет семидесятых-восемидесятых, пишет о поэзии, о своей художнической работе в девяностых:

Ночная музыка сама себя играет,
Сама любит себя собой.
Где чуткий слушатель? Он спит. Он засыпает.
Он ищет музыку руками, как слепой.

И дальше:

Но те, кто слушает, скорей всего, не слышат.

Толща прозрачной невской воды сделалась вдруг чернее чернил, и мраморный кумир Аполлона более не стоит героическим пограничником на рубеже немых ханты-мансийских снегов, а повержен и в запустении:

В траве лежи. Чем гуще травы,
Тем незаметней белый торс,
Тем дальноточный взгляд державы
Беспомощней; тем меньше славы,
Чем больше бабочек и ос.

Тем слово жарче и чудесней,
Чем тише произнесено.

Прежняя, сбалансированная система ценностей — поэтических, политических, экзистенциальных — оказалась теперь внутренне противоречивой в каком-то важном аспекте. Точнее сказать, гражданские и даже жизненные («бабочки», «осы») ценности не кажутся теперь, щедрым летом, безоговорочно союзными ценностям поэтическим, то есть наиглавнейшим. Сумерки для поэта наступают тогда, когда ценности бушующей вокруг него жизни входят в противоречие с его основной — и тоже жизненной, экзистенциальной для пишущего — ценностью.

Противоречивые ценности выступают в амплуа менад, разрывающих Орфея. Кушнера, кровно привязанного к радостям зримого мира («Тот, кому только мрак по нутру, / Недоволен моими стихами», — признается поэт), как никого другого, затрагивает дилемма: чем больше жизни, тем меньше славы.

Или, покруче: пока существует жизнь, славы нет. Но слава — не «суетная слава», а подлинная, — для художника и есть жизнь, во всяком случае — смысл жизни.

«Слава — это солнце мертвых» — напоминает одно из стихотворений «Ночной музыки» определение этого понятия, данное Наполеоном. Чуть набекрень сдвинув сухой корсиканский смысл, вспомним: Мандельштам вслед за Одоевским («солнце нашей поэзии закатилось») назвал Пушкина «вчерашним солнцем». Закатившееся, вчерашнее солнце продолжает сиять жарче сегодняшнего. Поэтическая слава — не инструмент честолюбия или даже ревности, как решил молодой Пушкин, а синоним бессмертия. О, это вовсе не та слава, от которой Кушнер с понятной легкостью отказывался когда-то, словно от просмотра «западного фильма», а смысл жизни оказался, по зрелом размышлении, не целиком лежащим «в жизни, в ней самой!» Смысл жизни всё отчетливей видится поэту сопряженным с судьбой его стихов, с их способностью сохранить независимое и продолжительное свечение. Этого нельзя увидеть при жизни, но ведь так хочется!

«Меж золоченых бань и обелисков славы» — начинается стихотворение Анненского «Расе. Статуя мира», где есть цитированные до полного непонимания строки:

О, дайте вечность мне, — и вечность я отдам
За равнодушие к обидам и годам.

Между тем «вечность» подразумевается здесь физическая, низкая — с «палисадничком», но без «желания славы», а вот «обиды» как раз высокие — за поэтический дар, не находящий отклика (где-то рядом: «без отзýва призывы»), за невостребованных, гибнущих в тишине «маленьких детей» — за стихи.

Еще раз вспомним Пушкина — его позднюю лирику, его умонастроения середины тридцатых годов, которые Набоков в «Даре» именует «смертной тоской уязвленного самолюбия». Где чуткий слушатель — например, Баратынский? Он спит. Слушающие же — критики, оставшие приятели молодости — не слышат. Одна надежда остается на «солнце мертвых», на «нет, весь я не умру», на «заветную лиру».

И вот как раз магический кристалл пушкинского «Памятника», собирая смысловые лучи рассматриваемых нами сейчас проблем — и проблемы адекватного слушателя (точней: слышателя),

и проблемы славы, замещая Горациева «капитолийского жреца» или державинский «славянов род» в качестве гаранта бессмертия представителем тех «пяти-шести», о которых упоминает Кушнер, дает ответ:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один Пиит.

(Где-то прочел недавно, что «славен» в пушкинском словаре — не более чем «известен»; но такая поправка лишь подтверждает истинность понимания «славы» как поэтического бессмертия. «Бессмертие — это, когда за столом разговор / О ком-то заводят, и строчкой его дорожат», — говорит Кушнер.)

* * *

Какой же продукт можно экстрагировать из гербария, собранного нами в осеннем лесу русской поэзии (если б мы прогулялись по летним полянам молодых книг — вроде «Сестры моей — жизни», то, возможно, результат был бы менее впечатляющим)? А одну довольно-таки неуютную догадку, касающуюся природы настоящей поэзии — ее отличительного свойства, гештальт-качества. Ее гештальт-качество (то, что определяет, например, «стульность» стула или «стольность» стола, позволяя отличить их друг от друга, а равно от кровати) состоит в ангажированности одним-единственным вопросом — о *поэтическом* (подчеркиваю!) бессмертии, о смысле жизни *поэта*. Других специфических, гештальтных вопросов у *настоящей* (подчеркиваю!) поэзии нет и быть не может.

На стул можно встать, чтобы вернуть лампочку, на него можно иногда поставить тарелку с едой, но от этого он не станет ни столом, ни стремянкой. Однако чем дальше вопросы, обсуждаемые в стихах, отстоят от гештальтного вопроса поэзии, тем менее подлинны такие стихи. Существует распространенное мнение: наиболее впечатляют поэтические произведения, имеющие так называемый «экзистенциальный выход», проще говоря — стихи «о любви и смерти». Такое объяснение попросту не усматривает указанной нами центральной точки, причинного зерна, ограничиваясь созерцанием его семантического

ореола. Расхожему мнению недостает разрешающей способности, чтобы увидеть главное, — но это ему и ни к чему, поскольку всё равно гештальт-качество поэзии находится вне его понимания и интереса. Большинству читателей достаточно воспринять ореол — нечто «о любви и смерти» (а когда о смерти нельзя, то хотя б — «о любви»). Такая непреодолимая близорукость публики поддреживает на плаву псевдопоэзию — ту, где на месте отсутствующего зерна находится суррогат его ореола (яркий пример — стихи Щипачева или Асадова), и неузнаваемо искажает облик поэзии подлинной, выискивая в ней и превознося самое легковесное и неглубокое — вроде пушкинского «Я помню чудное мгновенье...» или кушнеровского «Времена не выбирают...».

Интерес поэзии сфокусирован на *поэтическом* бессмертии, и значит — ее адекватное понимание предполагает личную заинтересованность слушателя в этом вопросе. Поэзия — в полной мере религия для поэта (ему она обещает именно такой рай, какой он для себя хочет) и ни в коей мере не религия для постороннего. Ни кушнеровскому косноязычному «дяде Пете», в сердце которого проблематичный агностический кушнеровский «Бог», пренебрегающий Байроном, якобы читает невероятные тайны, ни князю Мещерскому, на смерть которого якобы написаны бессмертные державинские стихи, ничего такого она дать не может.

Поэзия — явление иной
 Прекрасной жизни где-то по соседству
 С привычной нам, земной.
 Присмотримся же к призрачному средству
 Попасть туда, попробуем прочесть
 Стихотворенье с тем расчетом,
 Чтобы почувствовать: и правда что-то есть
 За тем трехсложником, за этим поворотом, —

обрадованно читаем мы вместе с Кушнером. Но погоди радоваться, читатель! Присмотрись к возвращенному раю! Он ведь не для тебя — для поэта. А для тебя поэзия — разве что вполне тутошний «райский уголок»: красиво-то — да, красиво, но к «иной», внеземной жизни отношения не имеет.

Хуже того — подлинная поэзия чудовищно равнодушна ко всякому постороннему; даже Кушнеру, постоянно и упрямо

настаивающему на гурьбо-гуртовой судьбе поэта — «рядового седока», человека толпы, — даже ему иногда не удастся совладать с равнодушной природой стиха, сияющей вечной красой олимпийского безразличия и порождающей такие, к примеру, хищные строки:

От жизни той, ах, и от этой тоже,
На разные шумящей голоса,
Пугающей, смущающей, по коже
Царапающей, жалящей, то строже,
То мягче говорящей, — полоса
Стеснительная выдалась такая,
Надолго ли? — от гула, что страна,
Трудясь, производить принуждена,
Ворочаясь в снегах и утопая, —
Поэзия останется одна!

И скажем прямо, это ль не удача?
Всех пережить могло бы что-нибудь
И менее заветное...

О да! — напор, жар, с каким поэзия обсуждает вопрос о поэтическом бессмертии, ее невиданное эмоциональное напряжение — всё это так возбуждает, так захватывает читателя, что он и не замечает: речь идет не о нем, «менее заветном», не о смысле *его* жизни... (Поневоле позавидуешь поклонникам Маяковского — им-то хоть «общий памятник» обещали.)

О равнодушии литературы жестко сказал в своей Нобелевской речи Иосиф Бродский, которого наши критики любят противопоставлять Кушнеру (им, мало смыслящим в стихах, эффект такого сопоставления мнится комичным, а комичное потакает их вкусам). В стихотворении, посвященном памяти Бродского, Кушнер и сам указывает на различия в мировидении, рисуя гипотетический образ Бродского-цезаря, но тотчас же возвращается в уже исследованные нами смысловые поля, связанные с поэтическим бессмертием:

А уж мне б головы не сносить подавно
За лирический дар и любовь к предметам,
Безразличным успехам его державным
И согретым решительно-мягким светом.

А в стихах его власть, с ястребиным криком
 И презреньем к двуногим, ревнуя к звездам,
 Забиралась мне в сердце счастливым мигом,
 Недоступным Калигулам или Грозным,
 Ослепляла меня, поднимая выше
 Облаков, до которых и сам охотник...

И отличие оказывается примерно таким же, как между аверсом и реверсом одной и той же благородной монеты, — только у каждого из этих поэтов есть и свой вольнолюбивый «орел», и своя решетка, его гнетущая; но о «решках» — «любви к предметам» и «презренье к двуногим» — чуть ниже.

* * *

Поэтика питерских «шестидесятников» — Бродского, Кушнера, Рейна — генетически восходит к акмеистической традиции, точнее — к тому большому стилистическому течению, занявшему после 1910 года главенствующее место в русской поэзии, которое окрестили «петербургской поэтикой». Основополагающими фигурами этого направления были Анненский и Кузмин, оказавшие влияние не только на поэтическую молодежь — Гумилева, Ахматову, Мандельштама, но и на уже сложившихся поэтов старшего поколения, прежде всего — Блока. С возникновением «петербургской поэтики» началась «золотая фаза» Серебряного века, возродилась и упрочилась связь новой лирики с высокими традициями поэзии девятнадцатого столетия.

Обогащаясь и трансформируясь во взаимодействии с художественным опытом Маяковского, Пастернака, Цветаевой, обэриутов, «петербургская поэтика» в ее глубинных стилистических признаках дожила до наших дней. При всем «англиканстве» Бродского в его стихах прочитывается не только кровная связь с Цветаевой и Баратынским, но и с Гумилевым и Кузминым. То же можно сказать и о Евгении Рейне — при всей его ангажированности традицией эпико-романтической московской школы «середины века».

(У основателя акмеизма при желании можно отыскать зародыши многих нынешних интонаций. Вот «бродская», церковно-рождественская: «Такие дети в ночь под Рождество, / Наверно,

снятся женщинам бесплодным» («Фра Беато Анжелико»); вот рейновская, гурманская — о лангустах: «Ничего нет в мире вкусней / Розоватого их хвоста» («Сентиментальное путешествие»). А гумилевские строки из того же «Сентиментального путешествия» — «Ты поймешь, что страшного нет / И печального тоже нет» — иногда кажутся мне девизом «шестидесятичного» литературного поколения — «железных» людей, не боящихся ни Бога, ни черта.)

Что же касается Кушнера, то его акмеистическая привязанность очевидна — и дело тут не только в пресловутой «любви к предметам», описанным якобы «будничным» словом (попробуйте заменить откровенно стильные — с полотна Тулуз-Лотрека, из блоковской «Незнакомки»? — ахматовские «устрицы во льду» каким-нибудь бутербродом с селедкой или сосиской в тесте!), — дело прежде всего в счастливой зависимости Кушнера от поэтики Анненского; влияние Анненского — своего рода стилистическое подтверждение присущего Кушнеру антиромантизма, отличающего его от поэтов-сверстников.

Анненского, который, по выражению Ахматовой, «во всех вдохнул томленье», все и понимают по-разному. Кушнеру присуще прочтение Анненского как поэта импрессионистического, интонационного. Ориентируясь на этот — отчасти воображаемый — образец (а художественная новизна, возможно, и является следствием такого «искаженного» представления о существующем образце), Кушнер культивирует в своей поэтике синтез рационального мышления и импрессионистической интонации, наносит на холст подробную и аргументированную мысль как бы случайными взвихренными мазками. Странное дело — клятвы в «любви к предметам» произносятся поэтическим языком, который на самом деле размывает акмеистический «вещный мир». Звонкие и холодные стаканчики первых книг претворяются в радужный зыбкий туман живописных или, быть может, кинематографических пятен, где «не прочный смысл, не выпуклое слово», а что-то другое важнее:

В шезлонге, под кустом, со шляпой на лице
Устроится, пока на столик ставят чашки,
Тарелки, суетясь и, как при мертвеце,
Стараясь не шуметь...

На три строки — как минимум шесть очевидных предметов. Но какое мне, читателю, дело до этих тарелок и чашек, которые я — совершенно так же, как автор, — абсолютно не вижу, когда мое переживание распято в трех совсем иных чудных проекциях — поэтической, живописной, кинематографической: Фет, отвалившись на кресле, глядит на потолок; парижане, все мужчины — в соломенных шляпах, коротают летнее загородное воскресенье; висконтиевский Ашенбах умирает в венецианском шезлонге — точно такая же, как на полотнах Мане, шляпа скрывает его лицо. И конечно же, ни в стихотворении, ни тем более в гардеробе поэта никакой такой шляпы нет...

Акмеистический «вещный мир», взрастивший поэтику Кушнера, оборачивается в его зрелом творчестве своей естественной противоположностью, схожей чем-то с фантасмагорией прустовской эпопеи; и именно эта стилистическая метаморфоза осознанно принимается самим автором в качестве индивидуального варианта поэтического бессмертия.

Нечто вроде прустовского романа,
Только на языке другом и не в прозе,
А в стихах, — вот чем занят я был, —

формулирует Кушнер — и, помянув жизнь в уродливом советском мире, завершает стихотворение утверждением, которое нам еще однажды понадобится:

Но я знал и тогда: это опыт, опыт,
А не просто ошибка и скверный ляпсус.

В том, что экзистенциальный опыт поэтического бессмертия поэту удался, сомневаться не приходится. А времена действительно не выбирают.

* * *

И современников тоже. Особенно критиков.

Наши размышления о проблематике поэтического бессмертия и адекватного понимания останутся неполными без разговора о стихах Бродского «Письмо в оазис», адресованных Кушнеру и ставших объектом злорадных журналистских

разглядываний. Стихи эти критики обсуждают то в стилистике кухонной свары¹ — о чем и сказать нечего, то с пафосом благоглупого либерализма².

При втором варианте прочтения получается забавный комикс, который я бы назвал так — «Микки Маус, или Исход из Египта». Бродского, сравнившего себя в этом стихотворении с мышью, покушавшейся на зерно «словарного запаса», Ломинадзе уподобляет Моисею, покидающему «пустыню» (читай: СССР) ради некоей обетованной страны (США, свободы). Кушнеру, названному автором стихов «амбарным котом, хранившим зерно от порчи и урона» (то есть — от «грызуна», от Бродского), отводится роль цепного пса тоталитаризма, который не позволяет зерну, по меткому выражению толкователя, «идти путем зерна». Оазисов же в пустыне не бывает — одни миражи... Дело даже не в дикости интерпретации, дело в том, что преисполненная прогрессистской назидательности концепция Ломинадзе строится на фоне полнейшего неинтереса к поэзии как искусству. Неслышащего узнают по ушам, остроумно заметил Пушкин.

Но с одним утверждением — насчет миражей — Бродский, разумеется, согласился бы. Потому что всякому, кто даже мельком заглядывал в поэтический мир этого замечательного художника, ясно: термин «пустыня» означает там весь без исключения Универсум. Для примера: «...а что до пустыни, пустыня повсюду» («Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...», 1989); «Привыкай, сынок, к пустыне / как к судьбе. / Где б ты ни был, жить отныне / в ней тебе... / Окромя ее, твердыни / нет другой» («Колыбельная», 1992) и т. д., и т. п. «Остановка в пустыне» — не просто название сборника, но выстраданное кредо Бродского, его представление о себе в мире.

В «Письме в оазис» — много чего намешано, и обижающего и порожденного обидой, но совершенно очевидно, что главная высказываемая там претензия носит не лингвистический, политический или этический, а глобально мировоззренческий характер. Это претензия гностика, видящего мир абсолютной пустыней, к выразителю любого иного — например, христианского — мирозерцания, усматривающего в этом мире оазисы.

¹ Т о п о р о в В. Похороны Гулливера // Постскриптум. 1997. № 2.

² Л о м и н а д з е С. Пустыня и оазис // Вопросы литературы. 1997. № 2.

(Гностики считали свое учение идеологией господ, а христианство — рабской идеологией. Вообще многочисленные египетские аллюзии Бродского связаны не только с темой исхода, но и с темой гнозиса — тайного знания.)

С точки зрения гностицизма зримый мир есть мир ошибочный и ублюдочный (вспомним протестующую кушнеровскую самооценку: «не просто ошибка и скверный ляпсус») — мир, сотворенный не Божеством, которое как бы безруко и безвластно, а его дурным и неумелым слугой — Демиургом. Красота дольного мира мнима, а любовь в нем немыслима либо уродлива. Поскольку Бог не только не приложил руки к этому миру, но и нисколько им не владеет и не интересуется, все его обитатели — заложники никчемного Лжетворца. Лишь некоторые из них, называемые «пневматиками», способны путем особого рода познания, гнозиса, найти выход из ошибочного мира к Божеству — и спастись. Другие же, привязанные к материи, живущие интересами этого мира, именуемые «гиликами», — обречены.

«Поскольку мир есть царство зла, — пишет Умберто Эко в работе «Два типа интерпретации»¹, — гностик должен презирать плоть и всё, что связано с размножением. <...> Гностическая ересь была опознана в качестве одного из источников куртуазной (а затем и романтической) концепции любви. <...> Неуютно чувствующий себя в окружающем мире, гностик отчуждается от мира и занимает позицию аристократического презрения по отношению к массе, не способной признать негативность мира». (Даже как-то неловко переписывать эту цитату — получается что-то вроде медицинского заключения.)

Слушая песок, шуршащий в его «песочных часах», ощущая жесткий помол этих крупниц (теперь мы знаем — сказано не ради красного словца), не испытывал ли Бродский кроме «аристократического презрения» еще и нечто вроде зависти к кушнеровской гипотезе мироустройства, к кушнеровской способности отыскать путь в оазис, к «концепции любви», не укладывающейся ни в старые, ни в новые стансы к Августе?.. Праздные домыслы, разумеется. Он был великим романтиком. «Плоть, как гангрена, всё шире и шире распространяется по земной поверхности», — цитирует Эко другого нынешнего романтика — гностика Э. Сьорана (Чорана). Сравните у Бродского:

¹ Рус. пер. — НЛО. 1996. № 21.

Тысячелетье и век
сами идут к концу,
чтоб никто не прибег
к бомбе или свинцу.
Дело столь многих рук
гибнет не от меча,
а от дешевых брюк,
скинутых сгоряча. <...>
Будущее черно,
но от людей, а не
оттого, что оно
черным кажется мне.
(«Сидя в тени», 1983)

Чуть раньше — у Кушнера:

И знаешь, даже рад
Я этому: наш мир —
Не заповедник; склад
Его изменчив; дыр
Не залатать; зато
Новехонек для тех,
Кто вытащил в лото
Свой номер позже нас,
Чей шепоток и смех
Ты слышишь в поздний час.

Я вовсе не затем предлагаю сравнить эти два стихотворных фрагмента, чтоб как-то этически укорить тень Бродского. Согласитесь, однако, весьма странно, если не сказать большего, подозревать любую негностическую художественную позицию в приспособленчестве к цензурным условиям и конформизме, как то делают наши досужие журналисты, — ну да Демиург с ними!

Но вот что важно. Если мы, во-первых, способны в почти равной мере — всё зависит от настроения — любить таких разных поэтов, как Кушнер и Бродский, совмещая в душе негатив с позитивом, примиряя «Аристотеля» и «Платона», если мы можем уравновесить в сознании пушкинское «...Вновь я посетил...» с «Осенью» Баратынского, то как-то, знаете ли, обидно считать себя неумелой поделкой поденщика настоящего Бога. Это раз.

А во-вторых, настоящий поэт, как ни верти, всегда оказывается на поверку своего рода «пневматиком», способным обвести вокруг пальца косные детерменизмы здешнего мира и проскользнуть к тому, что он считает своим Абсолютом, своим бессмертием; подлинная поэзия гнозису соприродна, она тоже — тайное знание.

Впрочем, у настоящего поэта Кушнера есть на этот счет свои «решительно-мягкие» соображения:

Какое чудо, если есть
Тот, кто затеплил в нашу честь
Ночное множество созвездий!
А если всё само собой
Устроилось, тогда, друг мой,
Еще чудесней!

Мы разве в проигрыше? Нет.
Тогда всё тайна, всё секрет.
А жизнь совсем невероятна!
Огонь, несущийся во тьму!
Еще прекрасней потому,
Что неозвратно.

«ПОД НЕБОМ, ВЫПИТЫМ ДО ДНА» (Борис Рыжий)

Мы собрали все детали
механизма: *тук-тук-тук*.
Но печали, но печали
не убавилось, мой друг.

Преуспели, песню спели:
та-ра-ра и *ла-ла-ла*.
А на деле, а на деле
те же грустные дела.

Борис Рыжий. 1999

Он не дожил трех месяцев до своего двадцатисемилетия. Утром 7 мая 2001 года Борис Рыжий покончил с собой.

Ничто, кажется, кроме стихов, не предвещало близкой трагедии. Но стихи — материя тонкая и двусмысленная, а в жизни (должно быть, мы знали его не слишком близко) Борис умел выглядеть предельно уравновешенным в самых пиковых ситуациях — страшно подумать, чего это ему стоило. Дня за два до смерти он звонил в Петербург и живо обсуждал планы приезда на церемонию присуждения «Северной Пальмиры» — его первая книга вошла в шорт-лист этой литературной премии. Домашние утверждают, что в последний вечер своей жизни Борис был трезв, жизнерадостен и умиротворен.

Его любили, им восхищались. Он добился самого вожделенного для стихотворца — внимания тех, чьи стихи были ему дороги, а мнения важны. Он был на гребне успеха. После дебютов в екатеринбургской печати (в начале 1990-х) и питерской «Звезде» (в 1997-м) появились большие публикации в «Urbі», «Знамени», «Арионе»... В престижной поэтической серии «Автограф» вышел его сборник (И всё такое...: Стихотворения.

СПб.: Пушкинский фонд, 2000). О нем заговорили журнальные критики. Жюри «Антибукера» отметило его поощрительным призом (номинация «Незнакомка»; уверен, что принять премию с таким названием было для Рыжего непростым решением). В июне 2000 года — немалая для русского поэта удача — его пригласили в Роттердам, на ежегодный поэтический фестиваль, освященный именем Бродского.

Но за всем этим внешним, анкетным благополучием и преуспеванием роился тот психомахический «страшный мир» — мир душевных междоусобиц и смертельных разладов, который Борис Рыжий с такой настойчивостью воссоздавал и пересоздавал в стихах:

...Спецухи, тюрьмы, общежития,
хрущевки красные, бараки,
сплошные случаи, события,
убийства, хулиганства, драки.

Пройдут по ребрам арматурой
и, выйдя из реанимаций,
до самой смерти ходят хмурые
и водку пьют в тени акаций...

Или:

...Я родился — доселе не верится —
в лабиринте фабричных дворов
в той стране голубиной, что делится
тыщу лет на ментов и воров...

Европеец и не поймет: как ни странно, Рыжий любил этот несчастный и страшный мир. Этот мир был частью его души. Поэт жил в нем, «пользуясь свободами / на смерть, на осень и на слезы», — жил им, стремясь алхимически претворить его безобразие в философское золото стихотворной просодии:

...Будет теплое пиво вокзальное,
будет облако над головой,
будет музыка очень печальная —
я навеки прощаюсь с тобой.
Больше неба, тепла, человечности.
Больше черного горя, поэт.
Ни к чему разговоры о вечности,
а точнее — о том, чего нет...

...Свалка памяти: разное, разное.
 Как сказал тот, кто умер уже,
 безобразное — это прекрасное,
 что не может вестись в душе.
 Слишком много всего не вмещается.
 На вокзале стоят поезда —
 ну, пора. Мальчик с мамой прощается.
 Знать, забрили болезного. «Да
 ты пиши хоть, сынуль, мы волнуемся».
 На прощанье страшнее рассвет,
 чем закат. Ну, давай поцелуемся!
 Больше черного горя, поэт.

Как известно издавна, все хорошие стихи — по существу об одном и том же: о любви и смерти. «Радость-Страдание одно!» Потому, вероятно, и кажется, что поэт накликает ими беду, репетирует в них свой уход — свой трагический выход. Теперь, после его гибели, многие строки Рыжего обретают пророческий смысл, наполняются сумеречной угрозой, предвосхищают тот последний майский рассвет. В них отчетливо слышится упоение «мрачной бездной». Но без такого упоения и не может быть настоящей поэзии, как не может быть любви без знания о не вечности любимого человека. Поэт понимал это прекрасно — и изображал пронзительно:

Похоронная музыка
 на холодном ветру.
 Прижимается муза ко
 мне: я тоже умру.

Наверное, никто (кроме Иннокентия Анненского) не написал по-русски столько щемящих строк о похоронах и похоронной музыке, как он:

Ордена и аксельбанты
 в красном бархате лежат,
 и бухие музыканты
 в трубы мятые трубят...

И еще:

Похоронных оркестров не стало,
 стало роскошью, с музыкой чтоб.
 Ах, играла, играла, играла,
 и лгала, и фальшивила — стоп...

Для Рыжего эта уходящая слезная музыка была сродни той, что рождалась под шариком его авторучки, жила в его строфах. Так он и понимал предназначение поэта: поэт — бухой лабух на похоронах дольного мира, уличный музыкант в его ночной метафизической подворотне:

Над саквояжем в черной арке
всю ночь играл саксофонист,
пропойца на скамейке в парке
спал, постелив газетный лист.

Я тоже стану музыкантом
и буду, если не умру,
в рубаше белой с черным бантом
играть ночами на ветру.

Чтоб, улыбаясь, спал пропойца
под небом, выпитым до дна, —
спи, ни о чем не беспокойся,
есть только музыка одна.

(Не вызывает сомнений отмеченная А. Ю. Арьевым внутренняя переключка этого стихотворения с «Посмертным дневником» Георгия Иванова: «А что такое вдохновенье? / — Так... Неожиданно, слегка / Сияющее дуновенье / Божественного ветерка. // Над кипарисом в сонном парке / Взмахнет крылами Азраил / — И Тютчев пишет без пометки: / „Оратор римский говорил...“».)

«Музыка» — вообще частое слово в его стихах. Поэт — согласно Рыжему — это тот, кто при помощи «смертных слов» очищает от грязи и возносит к небесам пошловатый мотивчик действительности. Но мотивчик, на который кладутся слова, да и сами слова всё равно нужно брать у жизни, какой бы убийственно жалкой она ни казалась... На примере этого странного перерождения символистской идеи о «двоемирии», дважды перевернутой линзами акмеизма и сюрреализма, отчетливо видно, что большой стиль, имеющий свой исток в начале прошлого века, далеко еще не исчерпан в нашей поэзии. Проще говоря, блоковская линия еще отнюдь не завершена, «все банальности „Песен без слов“» далеко еще не пересказаны русскими поэтами.

...Плохой репродуктор фабричный,
висящий на красной трубе,
играет мотив неприличный,
как будто бы сам по себе...

Крути свою дрянь, дядя Паша,
но, лопни моя голова,
на страшную музыку вашу
прекрасные лягут слова.

Это мальчик собирает поутру свой ранец, готовясь идти в школу; дело происходит в окраинном пролетарском районе — то ли Челябинска, где родился Рыжий, то ли Свердловска, куда он был перевезен в отрочестве и где прожил всю жизнь — учась, служа в научно-исследовательском институте, погружаясь в самоубийственное безумие уральской литературной тусовки, читая книги любимых прозаиков и поэтов («...на площади Свердловска, / где памятник поставят только мне» — самоуверенно сказано в одном из его поздних стихотворений; не лучшая мысль!)... Но Рыжему этот рискованный опыт удался, он выполнил мальчишеское обещание — стал замечательным, настоящим поэтом. Его стихотворная музыка, как и свойственно подлинной музыке, то, обретя Божество, замирает в райском блаженстве:

...чьи-то книги читал, много пил
и не видел неделями сына.

Так какого же черта даны
мне неведомой щедрой рукою
с облаками летящими сны,
с детским смехом, с опавшей листвою? —

то, спускаясь в ад, зло, безутешно и пьяно плачет навзрыд:

...Жалуйтесь, читайте и жалеите,
греясь у огня,
вслух читайте, смейтесь, слезы лейте.
Только без меня.

Ничего действительно не надо,
что ни назови:
ни чужого яблоневого сада,
ни чужой любви,

что тебя поддерживает нежно,
 уронить боясь.
 Лучше страшно, лучше безнадежно,
 лучше рылом в грязь.

Такие перепады случаются только в настоящем искусстве; ненастоящее, умышленное — всё замалевывает одной краской, неважно — какой.

Он и любил подлинную, неигрушечную поэзию (ту, которая убивает, — но чего стоила б жизнь без нее!) — Пушкина и Блока, Анненского и Мандельштама, Георгия Иванова и Набокова, Бродского... Вообще круг его поэтических интересов был на зависть широк — ему нравились Багрицкий, Слуцкий и Штейнберг, он благоговел перед Кушнером и Рейном, знал и ценил стихи Сопровского и Гандлевского... Несомненным толчком для раскрытия его поэтического дара стали знакомство и дружба с Александром Леонтьевым...

Между прочим, он очень почитал Батюшкова, а о батюшковском стихотворении «К другу» писал в частном письме, что не мог бы «без него жить». (Как не вспомнить оттуда: «На крыльях радости летим к своим друзьям — / И что ж? их урны обнимаем».) Батюшков был для него таким же телесным и осязаемым, как друзья и возлюбленные, — и с ним он тоже успел попрощаться, удачно и по-хорошему сконтаминировав мандельштамовское «Батюшков нежный» с блоковским «веселое имя Пушкин»:

...Денис Давыдов. Батюшков смешной.
 Некрасов жёлчный.
 Вяземский усталый.
 Весталка, что склонялась надо мной,
 и фея, что мой дом оберегала.
 И проч., и проч., и проч., и проч., и проч...

Как хороши эти стихи! Любовь и поэзия в них как бы зарифмованы фонетическим созвучием конца третьей и начала четвертой строк. Не говоря уже о блистательном снятии вопроса — эрос или агапе?

Борис Рыжий был *петербургским поэтом* (не географическое, а генетическое определение) в самом возвышенном смысле этих слов — не только потому, что:

...Что ж, закурю, подсчитаю устало:
 сколько мы сделали, сколько нам лет?
 Долго еще нам идти вдоль канала,
 жизни не хватит, вечности нет.

Помнишь ватагу московского хама,
 читку стихов, ликованье жлобья?
 Нет, нам нужнее «Прекрасная Дама»,
 желчь петербургского дня, —

а прежде всего потому, что гены без малого трехсотлетней новой российской поэзии живут в его стихах, делая их живыми. Он служил ей, а не она — его честолюбию, как часто бывает.

Он совсем не таков, каким может показаться неискушенному или невнимательному читателю. Многие сегодняшние поклонники его таланта не способны расслышать высокие регистры его голоса, различить тонкие модуляции этой поэзии — они довольствуются ее поверхностным слоем, звучаньем «блатной музыки» или «есенинской ноты»... Не припоминаю, кстати, чтобы Рыжий говорил что-либо о Есенине (а, по-моему, лишь о стихах он и говорил — о чем же еще?) — разве что высказывал справедливую мысль: всё лучшее в Есенине — от Блока, а раз так — вернемся к первоисточнику... Разумеется, «жизнестроительство» было ему не чуждо, а хулиганский жаргон и приклатненный лирический герой — не просто модный «прикид»; что-то такое, конечно, наличествовало в составе его крови, в «свалке памяти», в психике, расщепленной выморочным советским отрочеством. Только экзистенциальная бездна, раскрывающаяся за лучшими стихотворениями Рыжего, — иного качества и размаха, иного масштаба: не та, что сквозит в тоскливой зэковской песенке, а та, что разверста для нас Ломоносовым.

...Не гляди на меня виновато,
 я сейчас докурю и усну —
 полусгнившую изгородь ада
 по-мальчишески перемахну.

Пожалуй, нужно сказать так: главная особенность поэзии Бориса Рыжего, «новый трепет», преподанный им, состоит в том, что он подводит к этой — высокой и полной звезд —

бездне тех, кто без него ее никогда б для себя не открыл, — рассказывает им о ней как бы на их языке:

В номере гостиничном, скрипучем,
грешный лоб ладонью подперев,
прочитай стихи о самом лучшем,
всех на свете бардов перепев.

Чтобы молодящиеся Гали,
позабыв ежеминутный хлам,
горничные за стеной рыдали,
растирали краску по щекам...

Подчеркну — *как бы* на их языке. Хотя бы потому, что «перепев» можно здесь понимать двояко (как и велел Анненский): и как «победив», и — что существенней — как «повторив», пропустив сквозь себя.

Вполне может статься, что устроители нашего «литературного процесса» поспешат объявить Рыжего — уж очень, на первый взгляд, подходит он для этой заждавшейся кандидата вакансии — выразителем ментальности «новых русских», их певцом, поэтом для них — людей с блатным прошлым и бесприютно-дворовой юностью. Это совсем не так, но — пусть. Пусть книги Рыжего окажутся в их дубовых шкафах — и когда-нибудь утонченные отпрыски нуворишей, обучающиеся в дорогих лицах, обнаружат в этих стихах нечто совершенно иное — не то, что увлажняло ностальгической бандитской слезой очи их пап, — совсем иную «музыку»... А то, что и отцы, может быть, прослезятся, тоже совсем не плохо — я ведь не их укоряю, а устроителей и трактовщиков...

Впрочем, и сам поэт любил создавать невероятные и подчас опасные мифы о себе и своих знакомых (человек он был не ангельского характера — хотя кто ж их, ангелов, доподлинно знает?). Многие этим мифам верили. Одно оказалось не из области мифологии — ранимость измучившейся души и способность совершить решительный роковой поступок.

И вроде не было войны,
но почему коробит имя
твое в лучах такой весны,
когда глядишь в глаза жены
глазами дерзкими, живыми?

И вроде трубы не играли,
не обнимались, не рыдали,
не раздавали ордена,
протезы, звания, медали,
а жизнь, что жив, стыда полна.

Это написано в марте 2001-го — после гибели близкого друга. Не смею судить наверняка, но, по-моему, речь здесь идет не только о конкретной трагедии, а о всеобщих «рыданиях» и всеобщих «протезах», переполняющих этот мир. Немотивированного, «первородного» стыда жизни Борис Рыжий не смог вынести.

Друзей он нежно любил. Только ведь у поэта ничего нет, кроме стихов, чтоб свою любовь выказать (у других нет и этого; все мы, как сказал Шопенгауэр, — дикобразы)... Хотя нет, есть у поэта еще одна вещь — жизнь, и ею он может рапорядиться... Свой бездонный ужас он захотел разделить с нами.

В те майские дни, знаю, многие неотвязно о нем думали. Так, как не думали, пока он был жив. Таково ущербное устройство нашей души. Мартин Бубер dixit: «Никакая цель, никакое вождление и никакое предчувствие не стоит между *Я* и *Ты*. <...> Всякое средство есть препятствие. Лишь там, где все средства рассыпались в прах, происходит встреча».

Давно — лет в двадцать, наверное, — Рыжий написал стихотворение:

Мы проводили вечер на даче
с девочками — возможно ль иначе? —
выбрался я подышать на крыльцо,
с веточки снял светлячка, по дорожке
сада пошел, светлячка на ладошке
нес, озаряя светом лицо.

Те, что там пили, пели, кричали,
к стеклам горячие щеки прижали,
свет на лице моем видели — и
все, удивляясь зеленому свету,
саду дремучему, позднему лету,
молча стояли, глядели они.

Вот так и мы глядим на него сейчас.

Не сомневаюсь в долгой и славной жизни его стихов. Но новых он уже никогда не напишет — а было так увлекательно ждать, не изменится ли его поэтическая манера (ведь менять слог и тематику было пора), и если да — то куда, в каком направлении он повернет руль... Самое страшное: никогда больше не раздастся в трубке его голос: «Здравствуйте, это Рыжий».

III

ПИРОТЕХНИК, или РОМАНТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Перед нами финал седьмой части «Анны Карениной» — через четыре страницы героиня романа бросится под колеса вагона:

«...прошли какие-то молодые мужчины, уродливые, наглые и торопливые... прошел и Петр... с тупым животным лицом... Шумные мужчины затихли... и один что-то шепнул об ней другому, разумеется что-нибудь гадкое. Она... села... в купе на... испачканный, когда-то белый диван. <...> Петр с дурацкой улыбкой приподнял... свою шляпу... наглый кондуктор захлопнул дверь... Дама, уродливая, с турнюром (Анна мысленно раздела эту женщину и ужаснулась на ее безобразие), и девочка, ненатурально смеясь, пробежали внизу. <...> „Девочка — и та изуродована и кривляется“, — подумала Анна. Чтобы не видеть никого, она быстро встала и села к противоположному окну в пустом вагоне. Испачканный уродливый мужик... прошел мимо этого окна... она, дрожа от страха, отошла к противоположной двери. Кондуктор отворял дверь, впуская мужа с женой. <...> И муж и жена казались отвратительны Анне. <...> Анна ясно видела, как они надоели друг другу и как ненавидят друг друга. И нельзя было не ненавидеть таких жалких уродов».

И т. д. Зададимся вопросом — что же хочет показать нам «зеркало русской революции», рисуя эту бесконечную галерею уродов? Может быть, уродливый мир, окружающий Каренину, в котором ей, живой и ранимой, жить более невозможно? Не Катерина ли она из островской «Грозы»? (Собьемся тут на стиль школьного сочинения.)

Вот здесь, на этой толстовской странице — ключ к пониманию новой литературы, запретившей себе прямолинейное назидательное высказывание, и прежде всего — ключ к пониманию

психологической лирики XX столетия (в каком бы наряде — прозаическом или стихотворном — она к нам ни приходила). Здесь — пробный камень читательской состоятельности. Увы, и сегодня найдутся люди, не научившиеся (за сто пятнадцать лет!) прочесть эту лирическую страницу по-человечески и вообразяющие, что Толстой изображает здесь уродливую действительность, толкающую (вот этот «наглый кондуктор»!) его героиню на железнодорожные рельсы. Вообразяющие, что великий художник способен мимоходом обозвать каждого, попавшего в поле зрения Анны (вот эту девочку!), «уродом» и «дураком». И, по-видимому, вообразяющие даже, что эта вот череда уродов и дураков и являет собой некую тайную, посконную, душераздирающую, мучительскую «красную нить» святой (и будто бы богоизбранной — в назидание всем прочим) отечественной литературы — благо есть еще столь же вообразяемые (то есть дурно понятые) «Мертвые души» и откровение щедринской летописи.

Между людьми, так понимающими толстовский текст, и нормальным зрячим читателем проходит водораздел, на наш взгляд, самый труднопреодолимый. Политические расхождения бледнеют и как бы снимаются в зоне эстетического слепого пятна, становясь разве что политическими играми. Носители беллетристических белых одежд (честь и хвала им — за эту белизну!), стоит им раскрыть рот и заявить, что, по их мнению, «Лолитин привкус — сладкий запах мертвечины», закономерно оказываются в одной компании с черносорочечниками, обвиняющими публикаторов Набокова в некрофилии. Лексическая глухота ведет к нравственным искривлениям. Такая взаимозависимость этического и эстетического и является, кстати сказать, предметом художественного исследования в четвертой главе «Дара», где Набоков показывает, как благие победы свободолюбия вырастают в деревья, приносящие отравленные тоталитаризмом плоды, благодаря трудам эстетически (читай: этически) подслеповатых садоводов-мичуринцев. «Привкус» смешивается с «запахом», оводы со шмелями, добро со злом.

Согласитесь — вернемся к Толстому, — эстетическое по существу и есть этическое: из нашего адекватного или неадекватного восприятия текста, зависящего от нашего эстетического зрения, мы делаем этический вывод. Ну, например: реальность, изображаемая Толстым, — уродлива. Или: Толстой — мизантроп, в реальности он видит одних уродов... Таковы возможные

варианты прочтения толстовского текста при эстетической глаукоме, когда художественное произведение воспринимается как юридический документ, как самооговор. Автор говорит ведь от своего имени, это он пишет про «тупое животное лицо» Петра. «Царица доказательств» готова вручить меч прокурору — и тут в дело вступают телефонное право, партийный интерес, решающие, кого покарать? — мизантропа ли Льва Толстого, пореформенную ли действительность самодержавной России. Оно и понятно: при выключенном эстетическом освещении художественный текст становится мутной водичей, в которой ловится всё что угодно.

Но стоит только включить свет, открыть глаза, посмотреть нормальным человеческим зрением, как тотчас картина становится этически однозначной, не допускающей кривотолков.

Толстой, разумеется, моделирует отражение мира в сознании героини, для которой немислимо дальнейшее существование. В ненормальном, уродливом сознании Анны уже нет ничего человеческого и живого. По существу, она убита, раздавлена, мертва за четыре страницы до того места, где описан механический акт самоубийства. Рисуя такое отражение, Толстой рассчитывает, следовательно, на адекватную реакцию читателя, то есть на то, что нормальный читатель воспримет такое отражение как невозможное, крайнее, уродливое, нечеловеческое, граничащее с небытием, становящееся им. Мир, показываемый нам глазами Карениной, находится как бы за стеклом, за неустранимой преградой. Эти глаза смотрят на него уже *оттуда*, извне. Анна исключена из мира, и лишь потому ей дано право осуждать и отрицать всё без изъятия. Ее связь с миром, а значит, и волшебный прибор этики — разрушены. Толстой подготавливает читателя к самоубийству героини, предполагая, что мы согласимся с художником: катарсисом, прояснением, снятием противоречия между уже мертвым сознанием и еще живым телом может стать только смерть.

Между тем существует целое мыслительное направление и целый художественный стиль, которые объявляют ценностью как раз такую противоестественную исключенность, отъединенность, такое разглядывание из-за стекла, такое состояние водолаза, отделенного от среды жизни. Это — совокупность самых разнообразных модификаций романтизма и «романтизма наоборот». Правильнее даже говорить о *романтическом*

сознании, которое прежде всего неколлаборационистично по отношению к внешнему миру. Герой такой литературы не желает сотрудничать с миром, с жизнью, то есть, по существу, не желает жить. Сам посыл такого сознания противоестествен с точки зрения приверженца нормальных человеческих ценностей (например, как мы могли видеть, Толстого). Парение, невесомое колыхание, стояние за стеклом, кристальная чистота и дистиллированность героя и повествователя, свойственные произведениям, порожденным романтическим сознанием, очевидно свидетельствуют нам, что само это сознание находится в несомненном родстве с этико-эстетической глухотой.

И напротив, гуманистическая литература (употребляемые далее эпитеты — «гуманистическое», «индивидуалистическое», «нормально-человеческое» (ср.: «искусство... есть норма» — у Набокова) и т. д. — каждый из которых неточен и недостаточен, образуют, на наш взгляд, семантический веер, сфокусированный на самой сути того искусства, которое мы предлагаем рассматривать как некий «большой стиль» XX века, существующий поверх барьеров «манер», скажем, акмеизма и футуризма) — всегда «коллаборационизм»¹ по отношению к реальной жизни, колеблющееся приятие-неприятие, а не абсолютный ноль отрицания. Следуя за сложным рельефом реальности, она описывает этот неровный рельеф — в отличие от романтизма, прямолинейно уходящего в сторону, в пустоту. Но эта криволинейная траектория нормалистической литературы может быть этически однозначно расшифрована нормальным сознанием (конечно, не равным общеизвестному «здравому смыслу») в любой точке.

Вспомним, например, кошмарные шарахания и перепады, эти «американские горы» мандельштамовской лирики тридцатых годов — от «Мы живем, под собою не чуя страны...» до оды Сталину. Для нормального эстетического слуха этическая проекция этой синусоиды оказывается, однако, прямолинейной, гуманистической: тут всё сопереживаемо и прощаемо. Вождейство и вождестроительство не могут заразить весь мандельштамовский лирический мир, ибо в его крови есть антитела, он защищен от тоталитаризма вакцинами мировой культуры, верой в пространственную и временную целостность

¹ Автор вполне осознанно употребляет это малоприятное слово: мир, построенный на тотальной смертности, на первый взгляд, чудовищней любого оккупационного режима.

мироздания: не только Христос, но и Гомер с Шекспиром *уже спасли* этот мир. «Сталинизм» Мандельштама — фурункулез, но всё-таки не чума: организм борется с инфекцией, сохраняется живая ткань.

«Коллаборационизм» гуманистической литературы не опасен для нее даже в очаге идеологической эпидемии, поскольку она — живой организм, обладающий мощной иммунной системой. Любой вирус, проникающий внутрь этого организма, нейтрализуется и гибнет. К слову сказать, это борец, эта высокая температура сопротивляющегося болезни организма и воспринимается потомками как некий высокий «гражданский жар» (но я-то как раз хочу подчеркнуть болезненность этого «гражданского жара», ибо нормальная поэзия, пребывающая в нормальных условиях, живет с нормальной температурой). Адекватность реакции на условия внешнего мира (иммунитет) — одно из существенных свойств нормальной литературы.

Романтическое же сознание, запаянное в непроницаемую оболочку, напоминает ребенка с врожденным иммунодефицитом, для которого мельчайший прокол пленки — смертелен. Тоталитаризм и есть такое смертельно отравленное микроорганизмами Больших Идей романтическое сознание — имперский, расовый, социальный романтизм XX века (в широком диапазоне от Редьярда Киплинга до Йозефа Геббельса). Романтическое сознание не может избежать заражения тоталитаризмом в эпоху, когда человечество преодолевает отрезок истории, сама структура которого злокачественно монументальна и гигантско-клеточна.

Как бы ни были увлекательны, политически актуальны и талантливы антиутопии Замятина, Хаксли, Оруэлла или андреевско-платоновский «мифологизм», нас всё же не оставляет впечатление, что мир рассматривается в них остекленевшим глазом романтического сознания, что эти произведения — родные дети тоталитарного мышления, «сыны революции», борющиеся с «ужасной матерью» на языке ее же мыслительного эсперанто и обреченные — после ее смерти — стать в ряд малочитаемых памятников романтической литературы. С преодолением тоталитарного менталитета, с выходом человечества из хвоста этой ядовитой кометы исчезнет, кажется, всякая в них потребность. Показательно, что с выветриванием тоталитарного нафталина из нашего отечественного шкафа утрачивается и ощущение

значимости якобы экзистенциальных открытий Кафки, действительно великого «романтика наизнанку», и сам он всё дальше отодвигается от нас, пока, видимо, не займет прочного места где-нибудь рядом с Эдгаром По.

А придвигается к нам Набоков... Но, увы, всё или почти всё, сказанное об антиутопиях тоталитарной эпохи, относится и к «Приглашению на казнь» — этому досадному выпадению из общего строя русскоязычных набоковских романов, сбою системы, внеромантической по своей природе. Как бы ни держали этот роман на плаву неустрашимые набоковские любопытство к жизни и волшебное зрение, нельзя не почувствовать в нем той «стеклянности», которой нет и в помине в его «автобиографических» (то есть лирических) романах и которая делает «Приглашение на казнь» страшно «доходчивым» и популярным. Нет, кажется, ни одного советского однотомника, его не включающего. Кажется, ни один из сопровождаителей-предисловщиков, не устающих поливать грязью «холодного виртуоза», не забыл слегка похвалить его за эту книгу. Эта книга, в отличие от других произведений автора, который, «происходя из родовитой дворянской семьи, нравился больше всего евреям — думаю, из-за некоего духа тления и разложения, который сидел в натуре его» (драгоценное свидетельство Б. Зайцева, сообщенное миру О. Михайловым¹), кажется, нравится всем. Причина такой «доходчивости» очевидна, она разъяснена нами выше...

О, как нам хотелось бы промолчать! Ну, антиутопия, ну, романтизм, ну, сбой... Но как замечательно написано — на порядок выше всех прочих антиутопий. И потом, слава богу, хоть эту, хоть с оговорками, хоть кривя рот, но всё-таки терпят набоковскую книгу. Постепенно, может быть... по кирпичику... Да и вообще — нам-то что? Мы ведь уверены, что фурункулез не смертелен, что романтический сбой «Приглашения на казнь» снимается всем контекстом набоковского творчества, как и «сталинизм» Мандельштама. Не лучше ли промолчать, а для себя считать, что Набоков написал этот роман... ну, скажем, из спортивного интереса, для разминки пера — или вот: из желания заработать на антиутопии? Почему мы этого себе не можем позволить? Может же себе позволить американский

¹ Набоков В. Истребление тиранов. Минск, 1990. С. 10.

профессор (имя которого я, к счастью, забыл), участвуя в «круглом столе» «Литгазеты», заявить, что, по его мнению, Набоков написал «Лолиту» затем, чтобы заработать на порнографии (нельзя не подивиться девственности и феноменальной некомпетентности ученого янки: искатель возбуждающих сцен заснет на двадцатой странице этого «эротического бестселлера»)...

Короче, мы не сказали бы ни слова о вывернутом наизнанку романтизме «Приглашения на казнь» и, вероятно, не стали бы заниматься подробным исследованием романтического сознания, если бы один широкоизвестный Пиротехник не произвел воображаемого взрыва.

Вик. Ерофеев в своей обширной статье¹ рассматривает «русский метароман» Набокова, то есть комплекс нескольких русскоязычных романов писателя, куда он справедливо не включает такие произведения довоенного периода, как «Король, дама, валет», «Камера обскура», «Отчаяние», оговаривая изъятие этих книг «нерусским материалом», положенным в их основу. Трудно не согласиться: «Машенька» — «Защита Лужина» — «Подвиг» — «Дар» действительно образуют систему «сюжетно» подобных романов, созданных на относительно однородном («русском») материале. Несомненно их фабульное сходство: усадебное детство, отрочество и юность — крушение России — эмиграция, поиски своего места в жизни. Четыре романа составляют как бы ряд расположенных друг за другом подобных треугольников. Эти треугольники раз от раза увеличиваются в размере вследствие роста мастерства, обострения художественного зрения, расширения диапазона авторских интересов. Ерофеев прав в том, что утраченный рай детства, рождественская точка — важнейший фокус набоковской оптики. В качестве умозрительной геометрической штудии мы могли бы предложить читателю отыскать эту точку, продолжив линии, соединяющие одноименные вершины начертанных нами фигур, до их взаимопересечения. Перевернутая пирамида «метаромана» растет из этой исходной точки, опирается на нее.

Геометрическая метафора, использованная нами для краткости (корректируя Чехова Пастернаком, следовало бы сказать:

¹ Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. № 10. Статья перепечатана также в книге В. Ерофеева «В лабиринте проклятых вопросов» (М., 1990) и в первом томе Собр. соч. Набокова (М., 1990), выходящего «под наблюдением В. В. Ерофеева».

«краткость — сестра метафоры»), дает представление о единстве набоковского «русского метаромана» и обнаруживает контекст, в котором это единство было бы естественно рассмотреть. Мотивы утраченного рая детства, его поисков, его возвращения — общее достояние крупнейших романных систем нашего столетия. Обратим внимание хотя бы на то, как «по-набоковски», «лолитообразно» возвращаются оттуда, из этого «золотого (а точнее — платино-иридиевого, поверочного) века», скажем, героини Манна и Гессе — Клавдия и Гермина. Вспомним художественную систему Пруста, нацеленную на поиск и возвращение «утраченного времени». В «Даре» утраченный рай восстанавливается писательством Годунова-Чердынцева, поэтическим даром. Это, как и всё сущее, — частный случай. Это необщедоступно (литература и не выписывает рецептов на предъявителя), но естественно и понятно.

Увы, пиротехническое сознание естественности не ценит. Оно антиестественно по природе и парадоксальным образом смыкается с классицистической склонностью к схематическому разделению и доктрине. Именно эта романтико-классицистическая ангажированность заставляет Ерофеева искать в «метаромане» Набокова гегелевскую триаду. В качестве тезиса берутся «Машенька», «Защита Лужина», «Подвиг». Антитезой оказывается «Дар». Остается подыскать синтез. И такой романтический синтез-катарсис, вообще напрочь снимающий набоковский мир, Ерофеев находит — это, разумеется, «Приглашение на казнь». Впрочем, подозреваю, гремучая смесь была синтезирована Пиротехником априори, как то и свойственно романтизму и классицизму, которые строят свои эфемерные сооружения, начиная с крыши.

«Не будь „Приглашения на казнь“, — изумляется Ерофеев, приглашающий и нас подивиться и восхититься эффективностью его манипуляции, — метароман потерял бы важное измерение... Метароман, таким образом, завершается неожиданным взрывом системы его же ценностей, и этот взрыв разворачивает Набокова в сторону русской литературной традиции».

Нет, мы не склонны приходить в восторг. Ничего неожиданного во взрыве системы, в которую таким образом привнесено постороннее, не имеющее никакого отношения к «метароману» измерение, мы не видим. Антиутопия прицеплена к составу квазиавтобиографических книг, как бронепоезд — к хвосту пригородной электрички... За кого нас, собственно, принимают,

предполагая, что мы это съедим, не моргнув глазом? Ситуация — крайне неловкая и неприятная, подобная той, как если бы ваш должник отдавал вам деньги — трешку, пятерку, десятку, стольник образца 1961 года... «керенку» (точней, «львовку») достоинством в тысячу рублей — и говорил: «Ну вот, тысяча сто восемнадцать. Мы в расчете?»

Имеет ли хождение ассигнация набоковской «антиутопии» в системе его романов о русском эмигранте — «квазиавтобиографических», «русских» (дело ведь не в именах *некоторых* персонажей)?

Недобросовестность исследователя сказывается в том, что он хронологически ставит «Приглашение на казнь» после «Дара», умышленно смешивая даты журнальных публикаций и выхода отдельных изданий. Нет никакого сомнения — антиутопия написана раньше завершения работы над «Даром». ¹ «Приглашение на казнь» — произведение другого ряда, побочный продукт, не относящийся к «метароману». Ее вбивание в «метароман» могло бы вызвать улыбку недоумения, когда бы нам не было ясно — для чего Ерофееву нужен этот ложный катарсис и воображаемый взрыв.

Для разрушения «Дара». Именно «Дар» — итоговый срез перевернутой пирамиды набоковского «метаромана», высшее русскоязычное достижение писателя (наряду с уже заокеанской русской «Лолитой»). Он концентрирует наработанное Набоковым в Европе, но и качественно отличается от предыдущих романов своей поэтической новизной. Именно «Дар» (и «Лолита») ставят Набокова в ряд крупнейших прозаиков века, подлинных обновителей прозы. Новизна зрелого Набокова, которая обеспечивается, конечно же, не приемом, а даром (неким этико-эстетическим единством, порождающим нормальное, гармоническое, гуманистическое), состоит прежде всего в том, что общечеловеческие ценности продуцируются у него не просто частным, индивидуальным (как, например, у Толстого), но — частным, индивидуальным, необщедоступным, нестандартным, представляющим меньшинство (писательство Федора Константиновича, нетипичная сексуальность Гумберта Гумберта).

¹ См. письма Набокова редактору «Современных записок» В. В. Рудневу (Минувшее. Вып. 8. Париж, 1989. С. 271—278). Антиутопия публиковалась в этом журнале в 1935—1936 гг., а «Дар» — в 1937—1938 гг. Ерофееву, впрочем, нет до этого никакого дела: в «наблюдаемом» им четырехтомнике «Дар» задвинут уже не только за «Приглашение...», но и за «Отчаяние», опубликованное в 1934 г.

Нестандартность и нетипичность героя зрелой набоковской прозы не придают ему, однако, романтического оттенка. Он отличается от романтического героя так же, как нормально одетый человек отличается от резиново-скользкого аквалангиста, потому и смахивающего на марсианина, что лишен по-человечески глуповатой полисемии костюма — нелепого галстука, смешных очков, стыдного носового платка, уютных карманов, жемчужных пуговиц... Нормальная одежда живого искусства, возбуждающая наше эстетическое сочувствие, всегда увлекательней и интересней инопланетных скафандров гладко выбритой окончательной мысли, любопытней любой самой глубоководной и самой высоколетающей фантазии. Литература непредставима без «никчемных» лацканов и отворотов мыслительного и речевого материала; голая мысль в поэзии столь же смешна, как сказочный голый король, забавно кичащийся несуществующей драгоценной тканью своего наряда.

Лирическое мышление, парадоксальным образом пойманное в «Даре» рампеткой прозаика, активно противится разложению мира по романтическим оценочным полочкам. Герой здесь перестает быть картонным персонажем, движущимся на негнущихся деревянных ходулях по фабульному коридору. Дар (нечто внутреннее) оказывается значительней подвига (внешнего). Подвиг — лишь функция дара. Подвиг, не обеспеченный даром, не есть ценность. Подчас такой подвиг — бесчеловечен. Дар — единственное, что не может быть захвачено и растоптано агрессивным по отношению к индивиду социумом. Вспомним Овидия (перевод С. Шервинского):

Отнято всё у меня, что было можно отнять.
Только мой дар неразлучен со мной, и им я утешен,
В этом у Цезаря нет прав никаких надо мной.

В художественной системе Набокова категория «дар» выражает некую существенную связь частного с общим, человеческого с божественным, «потусторонним».

Но нет, мы не станем строить триаду, обратнонаправленную ерофеевской, то есть объявлять «Дар» синтезом, а, например, «Подвиг» — антитезой, что, отметим всё же, было бы более похоже на правду. И вообще, заметив, что четыре набоковских романа можно рассматривать как «метароман», давайте на этом и остановимся. Ведь можно и не рассматривать. Такие

комплексы произведений — скорее правило, чем исключение. И кроме того, «автобиографический» набоковский комплекс содержит, конечно, не только четыре романа, но и рассказы, книгу «Другие берега», — так что всякие умозрительные чертежные построения (в том числе, разумеется, и наша «пирамида») — неполны, смешны и ничего по сути не проясняют. Скорее наоборот. Вероятно, и раздувание проблемы «метаромана» предпринято романтическим Пиротехником лишь затем, чтобы поднять всего довоенного Набокова (а главное — «Дар») под «Приглашение на казнь». Это сделано, может быть, из чисто-сердечного желания романтического сознания оправдать «большого художника» в своих глазах, попытаться принять его (таким образом его извратив), «протащить» (как сказали бы полвека назад) его в свою догматическую систему под личиной водолаза Ц. Ц. — то есть из самых благих побуждений, как некогда из самых благих побуждений в догматическую систему протаскивали Пушкина-декабриста и скифоподобного Блока.

Только такой, заgrimированный под романтика Набоков еще как-то приемлем для Ерофеева. Но романтический Прокруст в данном случае сталкивается с активным сопротивлением самого художественного материала, и поэтому клиент ему явно не симпатичен. Он — «вот уж не гуманист!». Его романы — «авантюры „я“ в призрачном мире декораций». Очень сомнительно — «нужен» ли он «сегодня»... И это еще ласковая журьба в сравнении с тем, что говорится о «Даре»; именно «Дар» выводит из себя сторонников огненного очищения мира. О. Михайлов видит героя романа — «неряшливым в быту, рассеянным, чудаковатым, не любимым ни обывателями, ни вещами». В. Ерофеев обнаруживает в нем «расщепленное сознание „и целый сонм комплексов“». Он, по Ерофееву, воображает себя «спасителем России, разоблачающим губителя России». У него — «расползшееся на полстраницы претенциозное имя», «удачно и произвольно (? — А. П.) передающее экспансию этого разросшегося „я“» — «загорелого, здорового, счастливого, наделенного похотью тщеславия». Его «отец воскрешен (пусть только во сне, но сам сон приносит катарсис воскрешения)»...

Итак, романтический катарсис способен не только «развернуть Набокова», но и воскресить отца его героя, дабы усугубить благополучие Федора Константиновича, непонятно как согласующееся с его болезненной расщепленностью. В призрачном мире романтического сознания приснившийся погибший

отец считается воскрешенным; «загорелое, здоровое, счастливое» — отвратительным; «удовлетворительный исход поисков рая» — «раздражает»... Ничего иного и ждать нельзя — романтизм рассматривает художественный мир глазами толстовской Анны. Жизнь, во всей ее сложности и шероховатости ставшая главной героиней романа (и в этом новизна «Дара»), — уродлива и глупа. С точки зрения романтического сознания нормальный человек, живущий нормальной жизнью, неинтересен, плох, недостойн быть главным героем литературного произведения. Нужен Герой — ни на кого не похожий, единственный непрозрачный. Нужны тюрьма, плаха, палач, на худой конец — всепоглощающая мания, загадочное сияние в очах, пограничный столб.

«Набоковский герой, — пишет Ерофеев, — хорош... в защите, в обороне... в мучительный момент выживания, в противоборстве. Тогда в нем проявляется завидный стоицизм, сопротивление всем подлостям тоталитаризма, отказ от любой формы коллаборационизма, независимость духа и суждений, достойная защита своих идеалов...» Романтическое (читай: классическое) сознание, как показывает эта ерофеевская «Клятва Горациев»¹, не видит и не может видеть сложного героического существования, составленного из боли и радости, из приятия-неприятия, из несомненной зависимости человека от окружающей жизни. Оно не в состоянии пользоваться категориями живого этико-эстетического, и потому оперирует косной «этикой». Ему нужен зримый герой, Трижды Герой, на худой конец — герой «Подвига», совершенно неважно — для чего и куда идущий, важно — что с револьвером в кармане. Независимость духа понимается им как независимость от реальности: поэтом можешь ты не быть, но обязан купить наган и топтать в Страну Советов. Это ведь на самом-то деле мальчиш-кибальчишещина.

Романтическому (читай: тоталитарному) сознанию нужны притча, учебное пособие, опора вне жизни (которая для него — глупа и уродлива, несамодостаточна), «идеалы» — то есть некая привнесенная, навсегда засунутая в мозг схема. Станный классицизм романтического сознания выражается в том, что оно

¹ Ср. с фразой, произносимой одним из «полу-я» повествователя «Школы для дураков» Саши Соколова: «Непримиримость с окружающей действительностью, стойкость в борьбе с лицемерием и ханжеством, нестигаемая воля, твердость в достижении поставленной цели... ставили тебя вне обычного ряда велосипедистов».

видит действительность как бы в картинках ньютоновской физики: вот катится шарик-герой по ровной поверхности под действием приложенных к нему «идеалов», вот что-то (неважно — что) попадает ему на пути, он это «что-то» сшибает...

«Становится заметной, — пишет Ерофеев, — общая слабость литературы, *построенной на принципе* самовыражения, *без опоры* на онтологическую реальность, *без опоры* на то, что выходит за пределы „земного рая“». Комментарии тут излишни, достаточно подчеркиваний: лексическая окраска фразы говорит не менее, чем ее смысл. Таково романтическое сознание, не верящее в самодостаточность жизни, выходящее за пределы «земного рая» и рассматривающее оттуда реальность мертвенным взглядом. Оно этически, эстетически и даже лексически слепо...

К счастью, воображаемый хлопок русского Пиротехника с наглядностью лабораторного опыта демонстрирует важнейшее свойство набоковской прозы — ее внеромантизм: она не содержит в себе плоскостных, голых, «онтологических» притч.

Утверждая, что антиутопический взрыв «разворачивает Набокова в сторону русской литературной традиции», романтическое сознание показывает, какой оно эту традицию видит. А оно видит ее — пиротехнически-утопической, с «галереей уродов». Литература, по мнению романтического сознания, призвана судить, учить и проповедовать, словно она — не искусство, а беспоповская церковь, адвокатура или школа для неимущих.

Русский роман XIX столетия, и верно, судил, учил, проповедовал, замещая отсутствовавшие в обществе социально-политические институты. Но сколько же можно? Мы больше не хотим, чтобы нас праведно рассудили в романе, как и не желаем довольствоваться мнимыми воскрешениями во сне. Мы предпочли бы реализацию законных человеческих прав в действительности, а не на типографской странице. Нас в высшей степени не умиляют рассуждения пиротехников о том, что «институт присяжных, литературная гласность есть только искажение печалования», коему может, слава богу, предаваться «христианство», благо «государство с его юстициею, полициею есть печальная необходимость».

Разве не знаменательно, что автор этой очаровательной мыслительной конструкции, Николай Федоров, начинает свой мрачный шедевр антиестественного и антинаучного тоталитарного

будетлянства — «Философию общего дела» — с предложения достичь мировой гармонии и всеотчего воскрешения посредством «действия взрывчатых веществ на атмосферные явления»? Такое азиатское (а точнее сказать — архаичное) увлечение пиротехникой и стрельбой — глубинное свойство романтического сознания, склонного посылать стрелы в солнце, сечь море и уничтожать воробьев.

Ерофеевский взрыв — явление того же романтического ряда, что и метеорологическая пиротехника неученого библиотечного старца, рассматривавшего землю «не как жилище», а «как кладбище», и «на кладбище» рекомендовавшего перенести «центр тяжести общества» (вот где стоило бы П. Проскурину поискать то, что он тщился найти в свежих журналах), — мыслителя, зараженного не только вирусом тоталитаризма (требование «военнообязательного государства» и «всеобщей воинской повинности» для борьбы с Природой), но и вирусом расовой неприязни, «крови и почвы», как всегда, сросшимся с вирусом «антимасонства», то есть антисвободомыслия («С.-Петербург — западник, или новоязычник, протестантский или католический союзник ислама, т. е. приверженец ново- и староиудейства. <...> Даже внутри России, в самой глуши, во всяком месте встречаем немца-барина или князя-татарина, а между собою чувствуем повсюду рознь», — писал Федоров).

Именно туда — в Кремль, к «кладбищу на площади» около храма, к культу мертвых отцов, «совокупность индивидуальных образов» которых являет собою образ «одного отца», к государству, которому «не увлекаться властью — даже не добродетель», — пытается повернуть не только Набокова, но и всю русскую литературную традицию романтического сознания. К борьбе с Природой и жизнью (ибо они — «похоть» и смерть), к угрюмой утопии, где эстетическое, индивидуальное, социальное, политическое частное снято онтологическим, деонтологическим, физико-астрономическим (эпитеты всех этих самоназваний романтического сознания не содержат какого-либо прочного смысла) общим. «Ошибка Петербургского периода, — пишет Н. Федоров, — заключена в том, что он *свободу* поставил на место *долга* к отечеству».¹ И дело даже не в том, что этим категориям, естественно сосуществующим и борющимся

¹ Ср. даже у Н. Бердяева: «Пушкин — двойствен, у него как бы два лица. У него была любовь к великой силе России, но была и страстная любовь к свободе» (Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 65).

в нормальном сознании, указано место, а в том, что сами они романтически (читай: тоталитарно, соборно, общедельно) искривлены: свобода есть похоть иудомасонства, а долг — метафизически-расовая и «физико-астрономическая» абстракция.

Ищущие общей абстракции — *общее* и обряжут. Они — и Федоров, и Чернышевский, и Сталин, и Гитлер — романтики. И дело не в личном злодействе, а — как исключение — в *общем*: романтики любят кровь.

Хочу обратить внимание на еще одно проявление романтизма, связанное, как и ерофеевский «взрыв», с происходящим становлением в сознании широкого читателя подлинной картины русской литературы XX века. Это вступительная статья Ю. Линника к составленному им сборнику стихотворений Мандельштама (Петрозаводск, 1990), где творчество поэта рассматривается с позиций мистика, где сам поэт объявляется мистиком, провидцем, «предшественником экуменизма», который, по мысли автора, будет когда-нибудь «канонизирован» (буквально — как православный святой). Более всего, однако, впечатляет такое высказывание Линника о ситуации 30-х гг.: «С. Кьеркегор спрашивал: зачем вам свобода печати, когда есть свобода мысли? О. Мандельштам кричал на неудачливого поэта: а Христа печатали? Конечно, свобода мысли не должна исключать свободу печати, — но как прекрасна эта незримая свобода в окружении штыков, стукачей, колючей проволоки». Это, разумеется, калька с федоровского «печалования», а не с пушкинской «тайной свободы». В любовании мнимой прекрасностью на фоне того, что и не снилось Кьеркегору и Федорову, в калькировании их умственных шалостей апостериори слышен едва ли не сатанинский соблазн — ну, как минимум непозволительная детскость отказа от ценностей христианской цивилизации.

И еще одно высказывание Ю. Линника кажется мне существенным для нашего разговора: «Представьте себе, что наука будущего откроет закон сохранения снов — и покажет непременно: нас могут питать сны и фантазии древних магов, поэтов, художников, которые они не успели записать, закрепить в материале». Замечательная тональность! Нечто среднее — между сочинениями героя четвертой главы «Дара» и лекцией Остапа Бендера в васюкинском шахматном клубе. Не оттого ли «Двенадцать стульев» столь «потрафили душе» В. Сирина (см. рассказ «Тяжелый дым»), что эта шахматная история, перекликаясь с «советским шахматным журнальчиком» из набоковского

романа, демонстрирует главное свойство любой федоровщины (чернышевщины, циолковщины) — безвыходную провинциальность и обидную одноглазость, в силу которых все их проекты по осчастливливанию человечества заканчиваются показательными процессами, концлагерями и межконтинентальными баллистическими ракетами?

Удивит ли нас то, что мистического составителя (в данном случае — поэта Ю. Линника) меньше всего интересует сам текст стихов Мандельштама, который он некритически берет из таллинского издания, составленного П. Нерлером (1989), усваивая все его феноменальные искажения и ослышки?

Нет, не удивит. Романтическому сознанию не интересны частности и детали, конкретное и живое. Оно лишено набоковской пунктуальности. Оно заморожено Большими Идеями Старших Махатм, онтологическим общим, метафизическими красотою внеэтического «печалования».

Романтическое сознание — всегда загонщик человечества к счастью, которого якобы нет вот здесь, но которое, дескать, будет вон там, стоит только туда дойти, обычно — по трупам. Оно родилось с человечеством и, похоже, раньше его не умрет. Но оно противно природе человека, и только насилием, пальбой, взрывами можно развернуть мир в сторону тоталитаризма. Только с помощью карточного фокуса можно попытаться развернуть Набокова в сторону романтического искусства: филоновских «галерей уродов» — собора звериных морд, мифологизированной «реальности» Андрея Платонова, плакатного немецкого экспрессионизма и антиутопий, строящихся на том, что ячейка, созерцающая мир миллионов других ячеек, вдруг осознает (или воображает, что осознает) свое от прочих ячеек отличие, свою дефектность.

При всей своей скучноватой натуралистичности, антиутопии — всё же утопии (то, чего нет), ибо рисуют идеальное (какая разница — со знаком «плюс» или со знаком «минус») общество — беспримесное, химически чистое. Отсюда и несомненная эстетическая ущербность этого жанра, в котором «поломка», мятеж и гибель одной ячейки, протекающие на фоне идеальной застывшей неповрежденности всех остальных, — не более чем механический повествовательный прием, потребный для включения моторчика фабулы во вневременной среде идеального мира, рисуемого антиутопистом. Иначе был бы не «роман», а трактат. На самом же деле это механическое возбуждение

ячеечного осознания, столь далекое от нормального человеческого экзистенциального знания своей индивидуальности, мало чем отличается от приемов соцреалистической литературы тех же десятилетий. Антиутопия — калька с советского романа о жизни в Америке.

И не бесчеловечно ли «печалование» («радование») об умо-зрительной получеловеческой ячейке, не бесчеловечно ли желание бесконечно длить это «печалование» («радование») — и не дай бог ему помешают институт присяжных и литературная гласность! — сочетающиеся с воинственным неприятием живого, живущего, несчастно-счастливого, индивидуально-сложного человека («похотливого» — по терминологии романтизма), сосуществующего с миром таких же сложных людей?

«Положительного героя Набоков ищет в соединении денди... спортсмена... поэта... естествоиспытателя... Потому — такое злое внимание к неуклюжести Чернышевского, к его физической слабости, близорукости, к его неумению различать цветы и деревья. А Чердынцев разгуливает обнаженным по лесу, наслаждаясь своим здоровьем», — пишет О. Дарк в комментариях в «Дару». Задумаемся, кого ж это рисует нам карикатурное перо комментатора — поэт, денди, натуралист?.. Не Александра Сергеевича ли, носившего трости потяжелее, отращивавшего знаменитый свой ноготь и уж наверно разгуливавшего в Михайловском нагишом?..

Да, именно таков человек Набокова. Таков полный, нормальный человек зрелой лирики Пушкина (его стихов и прозы), гармонически сочетающий свободу и долг, выбирающий — как бы на скрещении свободы и долга — Барклай и обходящий Кутузова... (А когда б выбрал Кутузова — узрел бы наш Пиротехник в этом герое «похоть» успеха?) Таков нормальный человек Мандельштама, мучающийся невозможностью выбора, живущий в убитой хлороформом толпе, разделяющий общую участь, сходящий с ума, но остающийся полным и сложным. Таков, наконец, человек лучших книг Толстого, лишь на самом краю пропасти способный увидеть мир, окрашенный в романтические уродливые тона.

Эта литература утверждает равнозначность и равноценность индивидуального и универсального, способность частного содержать общечеловеческие ценности. Более того, она утверждает, что эти ценности как раз сосредоточены не вообще где-то (не в соборе, не в Кремле, не на кладбище, не в некоем мутном «онтологическом»), а — в каждом, в любом индивидуальном

живом. Такая литература не терпит романтического схематизма, сортировки, отбора.

Анненский в статье «Что такое поэзия?» показывает различие романтического и нормального (как мы бы сказали) сознания:

«С одной стороны — я, как герой на скале, как Манфред, демон; я политического борца; а другой я, т. е. каждый... человеческое я, которое не ищет одиночества, а, напротив, боится его; я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины; не то я, которое противопоставило себя целому миру, будто бы его не понимавшему, а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою».

Такое я и есть подлинный герой набоковской прозы. Даже «радужную паутину» Анненского мы можем теперь отыскать на 66-й странице первой советской «Лолиты». И разве эта перекличка, без которой непредставима настоящая поэзия, не есть доказательство этической однозначности, порождаемой здоровым эстетическим зрением — в отличие от мутной двусмысленности толкований, в случае если это зрение отсутствует или притупилось?

На этом можно было бы и закончить, но вновь вынырнувшее имя «бедной девочки» напоминает о том, что Виктор Ерофеев выступает еще и как автор предисловия к первому здешнему переизданию набоковского «эротического бестселлера» (старое выражение О. Михайлова и Л. Черткова). Удержаться от игры с огнем он не может и тут. Ограничусь цитатой. «Лолита» *эксгумировала*, — пишет он, сладострастно выделяя курсивом это «эксгумировала», словно гордясь его созвучностью, его лексической (а мы думаем — и этической) однородностью с не раз уже поминавшимся нами разнообразнейшим романтическим труполобием, — для мирового читателя русскоязычные тексты писателя», из коих «некоторые», такие «как „Приглашение на казнь“», являются (конечно же!) «подлинными шедеврами».

ПРОЩАНИЕ С ГИПСОВЫМ КУБОМ («Воскресение Маяковского» Юрия Карабчиевского)

Эта книга¹ напоминает аптечную склянку, содержащую сильнодействующее лекарство: вот — лаконично-броская остерегающая наклейка «Яд!» («От редакции»), вот — двойной шлейф сигнатуры — успокаивающий, растолковывающий. «С основными, концептуальными положениями... согласиться трудно, порой невозможно. И однако своевременность такой работы для нашего маяковедения (! — *А. П.*) очевидна» — читаем мы до боли знакомую реликтовую конструкцию, казалось бы, неуместную ныне, когда и более табуированные фигуры без каких-либо извинений смахиваются с доски. Впрочем, издательская интуиция тут как раз не подводит, шумно сигнализируя: «Высокое напряжение!» Чем, если не желанием заизолировать опасный провод, объясняется стремление отвлечь наше внимание от главного, направить его к «обстоятельствам гибели поэта», свести разговор в журнально-политическую плоскость — к проблеме мертвого *памятника*, подменившего собою якобы живого поэта?

Даже самое необходимое в разговоре о книге Карабчиевского слово произносится Н. Ивановой, автором послесловия, по слогам — дабы сделать его менее заметным, интерференционно погашенным, расщепленным: «по-э-ти-ка».

Но не о серебрянке культового «маяковедения» идет речь в работе Карабчиевского, а прежде всего о том, что под ней — не живое лицо, не бронза даже, а именно гипс, то есть та «журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается

¹ М., 1990.

от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну («Лолита»).

Менее всего хочу сказать, что Карабчиевский и есть такой смельчак с молотком. Это набоковское высказывание вообще не следует понимать слишком буквально. «Трахнуть» ведь нужно не снаружи, а изнутри — то есть преодолеть, изжить, проклянуть известковую скорлупу. Важно другое: Карабчиевский привлекает наше внимание к обызвествленному участку культурной ткани, к склеренхиме литературы, к ее несъедобному грубо-опорному волокну.

Разговор ведется не только о Маяковском, но, по существу, обо всем «авангардизме» — романтизме тоталитарной эпохи: о футуризме, о поздней Цветаевой, о стадионной поэзии шестидесятников. Автором движет не желание «трахнуть» по Маяковскому или Цветаевой, а органическая потребность искусства разобраться в своем тоталитарном недуге, выявить существенную составляющую того «дурно понятого модернизма», которым «сильно загажено наше время» (выражение Иосифа Бродского).

Маяковский — идеальный объект изучения, ибо он естественно переходит из одного загона дурно понятого модернизма в другой — из футуризма в соцреализм, проясняя тем самым подобие этих разновидностей тоталитарного, «окончательного» искусства, полагающего себя последней (буквально — финальной) правдой культуры, — искусства, которое перечеркивает или искажает прошлое и предпочитает мнимое будущее подлинному настоящему. Соцреализм и есть бюджетлянство, а жевание гипсовых слов, скажем, Алексеем Крученых («Крученыхом» — сказали бы его заединщики, не любившие правил) — точно такое же литературное скопчество, как и «Цемент» Ф. Гладкова. И футуризм и соцреализм суть подразделения тоталитарного «авангардизма», умирающего на наших глазах, испускающего предсмертные выдохи — «иронии», «концептуализма», «метареализма»... Возможно, Карабчиевский несколько торопится — реаниматор еще не ушел; но писатель занят исследованием общего памятника, построенного в ходе литературных (окололитературных) боев тоталитарной эпохи.

Уместно сравнить книгу Карабчиевского с четвертой главой «Дара», к чему подталкивает читателя и сам автор — то подкидывая ему прощальную фразу «Защиты Лужина», то упоминая «другого Владимира Владимировича», то удивляя нас по-сирински подробной энтомологией слова, то чуть ли не подхватывая интонацию четвертой главы: «Вот этот „ляпач“ и решил всё дело. Он оязычил и надоумил...» Как и «Жизнь Чернышевского», «Воскресение Маяковского» — не пасквиль на *человека*, но исследование *писателя*. Сами по себе липкие биографические подробности, сообщаемые, например, в набокковском «Николае Гоголе» или в воспоминаниях современников о Мандельштаме, никак не влияют на восприятие гениальной поэзии. Набоковский Чернышевский смехотворно провинциален именно потому, что он рассматривается как *писатель* (ведь писал он романы), сравнивается с *писателем* Пушкиным.

Книгу Карабчиевского роднит с «Даром» то, что они толкуют о подлинном и мнимом, о самодостаточном и о нуждающемся во внешней (идеологической, режиссерской, типографско-скандальной) подпитке, о даре и бездарности, о живом и мертвом. О наличии лирического «флогистона» в одном тексте и о его отсутствии в другом. Не об «эпосе и лирике», как говорит сам Карабчиевский, а о «*поэзии и непоэзии*». Наконец — о неразрывности эстетического и этического: о бесчеловечности искусства, провозглашающего себя искусством и стремящегося навязать публике свое сомнительное отношение к действительности. Переноса разговор из плоскости идеологической и событийно-скандальной в плоскость эстетическую и поэтическую (от слова «поэтика»), Карабчиевский, увы, загораживает проход в так называемый «эпос», в так называемую «иронию», куда ныне валом валит арьергард тоталитарного «авангарда».

В свете его внимательного анализа такие явления, как семантическая утопия Хлебникова и «поэтика скандала» Маяковского, не говоря уже о прочих Крученых и Бурлюках, оказываются прозрачными и практически несуществующими в поэтическом, лирическом смысле. За ними уже нельзя спрятаться, ими уже не прикрыть собственной пустоты. Что может вызвать в литературской аудитории большую панику, чем попытка разобраться в литературе с эстетической точки зрения, оценить текст, исходя из специфических законов искусства?

Ничего, ибо эта аудитория и состоит преимущественно из бесплодного опорно-мышечного усилия.

Впрочем, дело даже не в изобилии гипса — его всегда было вдоволь. Дело в том, что внутри тоталитарного искусства выключен эстетический свет, воспрещено оценочное суждение. Член секты заведомо богоизбранной иноверца, а иерарх секты — вне всякой критики. «Новая» литература якобы смотрит на мир шире, нежели «старая» (тут теоретики «авангардизма» ничем не отличаются от теоретиков соседней конфессии, толкующих о крит- и соцреализме)... Но вот в правом отсеке вроде бы зажгли лучину и ужаснулись: нет никакого Мартынова, никакого Тихонова, никакого Суркова, никакого Смелякова — одни утраченные иллюзии.

Воображаю себе ужас, который охватит левый отсек, когда и там станет светло! Где, спросят, кумир наш и лауреат Геннадий Айги? А вот он: «Наконец справедливость *приходит и по отношению* к моему другу Всеволоду. Действие, влияние его поэзии более четверти века было *среди нас* подспудным, а в европейских странах его знали по *разрозненным* переводам».¹ Что можно сказать о писателе, который не в состоянии грамотно написать предложение? Или, может быть, это дурной перевод с французского?

И еще много о ком будет спрошено, ибо «авангард» исповедует *лексический атеизм* — нелюбовь к слову, неверие в слово. Его слово — обезбоженный и обездушенный Голем-неологизм, мичуринская обманка. Карабчиевский блистательно показывает, как божественный инструмент — метафора — превращается у Маяковского в механический разводной ключ. Но еще страшней, что «авангардизм» парализует само слово, делая его колченогим, немым и недееспособным. Мертвые слова дурно пахнут. Какие еще нужны доказательства лексической глухоты модернизма — не достаточно ли его самоназваний? Слышите печатный шаг этого *авангарда*, вышедшего из *подполья* («андеграунда»)? Какой нужно иметь слух, чтобы именовать себя в конце нашего страшного века *подпольщиком*? Не является ли лексический атеизм модернизма религией отчетливо люмпен-пролетарской, питаемой завистью обделенного к богатому и благородному слову — недоступному ему, не снисходящему до него?

¹ Из предисловия Г. Айги к текстам Вс. Некрасова — Дружба народов. 1989. № 8.

«Авангардизм» и соцреализм — сиамские близнецы, не могущие существовать порознь. Они обречены и умереть вместе. Крушение высотно-ампирного дома погребает и его подвал. Подвал уже жалуется на «гласность», которая его *обокрала* — лишила цензуры и ореола гонимости. Клапан открыли — и пар вышел. Было ли что-нибудь, кроме пара? Во всяком случае, этот мотив обиженности отчетливо слышен в сегодняшних высказываниях многих «подпольщиков», например, В. Кривулина. Политическое диссидентство перерастает в экзистенциальное.

Круг замыкается. Тоталитарное мироощущение, берущее свое начало, в частности, в «Философии общего дела» Н. Федорова, на закате своем, так же как и на своем восходе, литературной гласности и суду присяжных предпочитает *печалование*. И Карабчиевский неслучайно поминает в своей книге мрачное федоровское любомудрие... Много еще печалующихся и сидящих по катакомбам. Но мы лично прощаемся ныне с гипсовыми кубами и асбестовыми квадратами. И расстаемся с ними без грусти.

ПОТЕШНЫЕ ПОЛКИ (Поэзия «новой волны»)

Мильоны вас. Нас тыщи, тыщи, тыщи...
В. Артемов

«Стихотворцев в Москву и Петербург шлет Сибирь, шлет Ташкент, даже Бухара и Хорезм. Всем этим людям кажется, что нельзя ехать в Москву с голыми руками, и они вооружаются чем могут — стихами. Стихи везут вместо денег, вместо белья, вместо рекомендаций, как средство завязать сношения с людьми, как способ завоевать жизнь... <...> Все мы носим ботинки, а ведь мало кто шьет башмаки. А многие ли умеют читать стихи? А ведь пишут их почти все».

Это из мандельштамовской статьи 1923 года «Армия поэтов». Закрывая тысячестраничный «двухтомник» издательства «Советский писатель»¹, я не решусь даже добавить второго слова. Просто — армия. Воинственная орда. Кто — с былинною (ю.кузнецовскою) булавою, кто — в до зубовой боли вооруженном истребителе «метаболизма»...

Армия. И очень нашенская, очень советская — непрофессиональная, неповоротливая, недифференцированная, с распухшим штатом хозслужб, на удивление единообразная при разном цвете околышей, занятая только собой, с бесконечно малой и, видимо, мнимой функциональной способностью, состоящая (воспользуюсь словами одного из ее не худших солдат — Д. Новикова) из «потешных полков», «проморгавших игрушечного пруссака» лирики, несущая на плечах восклицанья чужих и общих цитат...

В так называемой «молодой поэзии» словно объявлены мобилизация и военное положение — на печатной площади

¹ Молодая поэзия-89. М., 1989; Порыв. Новые имена. М., 1989.

ведутся маневры враждующих танковых армий. Кажется, стихотворцы могут достичь успеха и вообще выжить в этой междоусобице, только нацепив знаки различия и затянув портупеи. Поэтическая переключка низведена до элементарной, шереножной: «На тебя посмотрят изумленно / Рамакришна, Келдыш и Гагарин», — отрапортует А. Еременко. «Рамакришна галич и коротич / долго ждали этого момента», — откликнется В. Друк («Истоки 89»). «Читатель ждет уж рифмы „розы“». / Ну на, возьми ее скорей», — брякнет молодцевато Друк. «Читатель рифмы ждет — / Возьми ее, нахал!» — вторит Еременко.

Что это? Новый романтизм, когда все ходят за поэтическими отрезами в общий распределитель? Или, может быть, сектантская, повзводная дисциплина, свойственная всякому модернизму? Карточная система военного времени? Стоит, думаю, обратить внимание на генетическое подобие авангардистского и армейского мироощущений, на состояние мозга — заключенного в радиофицированный шлем вертолетчика или пронизанного вольтовой дугой «сильной» стереомузыки. В обоих случаях — полное отключение от человеческого измерения. Некий наркоз. «Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю...» Нет ли такого вот упоения у литераторов, работающих на самом краю эстетики?

Лирический герой (мягко так скажем) М. Шелехова воображает себя «потомком револьвера», а М. Мамаев мечтает: «Эх! Мне бы маузер, / хоть самый махонький, — / общаться с мразями / не только матерно!» Или вот снова А. Еременко:

Конечно, если б парни всей земли
с хорошеньким фургоном автоматов
да с газаватом, ой да с айгешатом,
то русские сюда бы не прошли.

До такой степени удручает эта залихватская бравада, что чуть ли не с умилением читаешь семнадцатилетнего М. Дубаева, прибалдевшего от купленных ему мамой джинсов: «Сине-голубое / Счастье-забытье, / От девок нет отбоя, — / Ё-мое!»

Да не подумает читатель, что мы тут занимаемся рассмотрением так называемого «содержания» или — не дай бог! — поисками «нравственного смысла» (термин Ст. Золотцева — П. Ульяшова — А. Казинцева...). Нас интересует лишь *эстетическое*. Но ведь этическое, нравственное — функция эстетического.

И как быть, если перед нами — тексты внеэтические? Если нет функции, то нет и аргумента — не так ли? Остаются какие-то вовсе мнимые величины. Вот, например, М. Шелехов: «И Пушкин из гроба встает, чтобы музу ничком / Опять повалить и лишить ее кротости духа». Вот Ю. Беликов:

Здесь Тенгиз Абуладзе торгует хурмой,
а горком запирают на крюк,
дабы «Дети Арбата» по тучным столам
разошлись вместе с красной икрой.

Вот А. Поздняков:

Тайный смысл заключен между строк,
А строка для отвода, для вида...
Чтоб входил мастерок в мастерок,
Чтоб щитом становился Давида...

Вот В. Еременко:

В нас время рождает уродцев,
Но мы не должны забывать,
Что Санчо, как прежде, смеется
И рядится в мать-перемать.

Нет функции — нет аргумента. Есть разве что ё-мое, ёлы-палы, мать-перемать... Есть зловещее, а следовательно — внепоэтическое мышление: «Люблю читать стихи врагов / В журналах вражьих» (Е. Чеканов).

Или не одна тут армия, а две? Или три? Тридцать три? Междоусобица княжеств. Лоскутное одеяло... О, я понимаю, что и внеэстетическое может быть ой каким разным; одни эти шестиугольные масонские мастерки чего стоят! Но у нас речь-то как бы *о поэзии*, это ведь как бы *поэтические* сборники. Меня же кроме нацифицированности части стихотворной «молодежной» продукции пугает еще странное структурное единообразие «традиционалистских» и «авангардистских» текстов, общий цвет хаки, сменивший цвет общесерый, о котором некогда А. Еременко так трезво рассуждал на страницах «Юности». Вот, например, Ф. Васильев: «Когда стрелок, дрожа от напряженья, / подумал просто: „Молодость прошла“». А вот Е. Бунимович: «МИНЗДРАВ СССР ПРЕДУПРЕЖДАЕТ: / Всё миновалось, молодость прошла...»

Неужто и правда весь авангардизм сводится к шрифтовым изыскам? Или к остроумию? Танковые сражения ведутся в одной плоскости. Во внепоэтической. Вертолетчики мордуют «царицу полей», стройбатовцы месят курсантов. Бахтинское выдуманное «многоголосие» внутри одного романа.

Вернее — эпоса... Гомерического, тысячестраничного, превосходящего по объему гомеровский. То, что это эпос, для нас несомненно. Именно эпосу свойственны такая авторская анонимность, такая каталогизация, перечислительность, называемость... «...я вполне понимаю, что и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он внушал», — пишет Анненский в статье «Что такое поэзия?». Не шаманский ли расчет на внушение водит авторучками стихотворцев «новой волны»? Ведь и точно, даже простое упоминание таких «знаков», как, скажем, «Галич», «Коротич», «звезда Давида», «Федин», «Тенгиз Абуладзе», «Распутин», «Сенкевич» (имеются в виду, конечно же, писатель-сибиряк и ведущий «Клуба путешественников»), внушает. Но что внушает? Нечто внелирическое и даже внепоэтическое. Пародийная легкость, с какой телеценности ставятся на экзистенциальное место, и верно сродни подлинной поэтической «глуповатости». Пародия — сводная сестра Евтерпы. И в семье муз, видимо, не без уроды. Может быть, муза И. Иртеньева, А. Еременко, В. Друка, А. Позднякова etc. — не Евтерпа, а ее уродливая сестра, подменяющая «езду в неизвестное» внушительностью общеизвестного, возводящая авторскую анонимность в квадрат.

Не хочу сказать о ней ничего плохого, но она — *не та* муза. Общение с этой «новой» музой происходит прилюдно и коллективно. Это даже не групповое обладание музой, а всеобщее, не зависящее от тех или иных «общественных» и «художественных» воззрений. Вот Друк: «На меня наставлен сумрак ночи / и другие фотоэлементы» («Истоки 89»). Вот Е. Бунимович: «Шофер затих... Я вышел из такси»; «Роняет лес всё то, что он роняет»; «Россия. Лето. Лотерея». Вот Т. Кибиров: «Придается всё. Лишь тебе не дано приедаться! <...> / ты вознесся главой непокорною — выше <...> / сервелат, сервелат, я еще не хочу умирать, / у меня еще есть адреса, голоса...» («Истоки 89»). Вот Ю. Арабов: «Но есть, есть Божий Суд, наперсники разврата! / Есть Грозный Судия, он — скор!»; «Я обращаюсь к вам, товарищи подонки, / как живой с живыми говоря». Но вот и А. Поздняков: «Шумел камыш в казенном шалаше»; «Ведь

бездна вод (? — А. П.) теперь отобразит (? — А. П.) / Не божий лик...»

И так без конца, на каждой странице. Страх берет — до какой степени стихотворцам безразличны вопросы поэтики, до какой степени они не чувствуют потребности в сопротивлении материала, до какой степени им вольготно в накатанной колее. Прием не просто стерт, не просто девальвирован, он вообще не имеет художественной ценности.

«Быт или не быт?» — вопрошает Н. Искренко в одном месте. «Бить или не бить?» — интересуется она же в другом («Истоки 89»). А мы зададимся вопросом: бит или не бит? В смысле: есть ли тут бит, или тут нет битов, нулевая информативность? Думаю, нулевая — то есть банально-пошлая, трамвайно-троллейбусная какая-то, низведенная до уровня слушающей толпы.

Замечательно, что текстами стихотворцев, представленных в сборниках, совершенно не сорбируются некоторые большие поэты. Например, Анненский и Кузмин. Они не входят в джентльменский набор, поскольку малознакомы слушающей аудитории. А весь фокус «нововолновцев» как раз в навязчивом расчете на слушающую аудиторию, а не на индивидуального читателя. Задача — вызвать низменный смех в зале. Кибиров:

Лишь сибирская язва, мордовская сыпь...
 Чу — Распутин рыдает, как выпь,
 Над Байкалом, и вторит ему Баргузин.
 Что ты лыбишься, сукин ты сын?

Перед нами виртуозный сценарий, рассчитанно провоцирующий реакцию зала и тут же гасящий ее по достижении кульминации щелчком по носу. Сценарий совершенно безнравственный — не по отношению к В. Распутину или залу, бог с ними, — безнравственный эстетически...

Так вышло, что, увлекшись одним приемом — скрещиванием цитат, я почти не сказал ничего о другом — «метаболе». Ты ждешь, читатель? Так возьми ее скорей: «От солдат — коромысла мочи на стенах...»; «Бродит жена по спальням и ломает яблоки, Пенелопа...»; «Ну что ты свой трояк так долго муссолини?» В смысле — «мусолишь». Это — А. Парщиков. Он в какой-то степени остроумен. Но, увы, я не вижу здесь никакой метаболической новизны. Есть ведь уже бородатый анекдот про Гуно и Глинку...

То, что на тысячестраничный «двухтомник» приходится два-три — пять-шесть поэтов, — естественно, нормально, обычно. Не может же их быть 150! И говоря об «армии стихотворцев», мы хотим подчеркнуть первое, а не второе слово. И подлинно одаренные люди увлечены ныне внепоэтическими баталиями. Не пора ли произвести конверсию, свернуть военное производство и активное «предчувствие гражданской войны», перейти на мирные рельсы? Не пора ли произвести демобилизацию стихотворческих сил?

Мечты, мечты!.. Увы, нет никакой надежды остановить вечный политический камнепад, нарисованный в стихах поэта настоящего — Олеси Николаевой:

Пишет Грозный Курбскому: «Сгинь, изменник,
басурманский прихвостень, ада пленник
от семян Иуды осатанелых...»
Пишет Курбский Грозному: «Сгинь, Денница,
Вельзевул, Антихрист, — почто родиться
ты явился в русских пределах?»

...И такая брань сквозь столетья мчится...

Р. С. Открываю свежий номер «Огонька» — Бунимович:

Готовятся потешные полки,
летят из глаз восторженные искры...
Броня крепка, и танки наши быстры,
и что вас ждет, мои ученики...

СВОБОДА ОТ СВОБОДЫ

Предмет этих заметок — та современная литература, которую, в первом приближении, следовало бы назвать «маргинальной». При этом, однако, нужно уточнить: любая вещь искусства — маргиналия к тексту прошлой культуры; маргиналия, стремящаяся войти в этот текст, стать им. Рассматриваемая маргинальная литература отличается от подлинного искусства тем, что в ней нет такого внутреннего стремления стать текстом, установить значимую связь с устоявшимся прошлым культуры. Она ничего не комментирует в нем и, в сущности, не имеет к нему отношения; это посторонняя запись на книжной странице. Если я напишу на полях платоновского «Пира» слова «Петя — козел!», то будет ли это значимой маргиналией? Такого рода писания *ad marginem* не могут, конечно, как-либо исказить текст, но они портят экземпляр вечной книги культуры, которым вынужден пользоваться сегодняшний читатель; эта мелкая маргинальная пакость вызывает ярость у книголюба. Рассмотрим несколько ситуаций.

СИТУАЦИЯ ПЕРВАЯ. Вы подходите к незнакомцу и говорите: «А фифа фике». «Фафи фафу», — отвечает он. Вы удовлетворенно отходите. Простодушный зритель подумает: ну, два немца. Нет, просто вы и ваш собеседник свободны — и друг от друга, и, главное, от самих себя. Вы ничего не желаете сообщить, он ничего не хочет услышать. Минимум несвободы свелся к потребности совершить акт тусовки. Тусовка — Вавилонская башня, после того как Всевышний смешал языки. Поначалу жутко. Потом ничего, даже забавно. Бросим кирку. Побалдеем. А затем разойдемся в молчаливой надежде — молча воспроизвести себе подобное племя, привить несмысленным младенцам

свой одинокий язык... «Ты царь: живи один»? Нет, ведь не свободный ум, и не взыскательность, и не художество причина такой свободы, а наказание Божие, минус-прием главного Автора.

Данная ситуация развивается на протяжении столетия — от символизма. Прежде она связывалась с «двоемирием», затем — с «заумью», нынче — с «постмодернизмом». Теоретические оболочки меняются, но суть одна: слова и тексты — непознаваемые объекты; в лучшем случае мы можем их полуосознанно перекладывать и разглядывать, но уж никак не оценивать. Д. А. Пригов, например, говорит о Бродском: «Для меня он хороший поэт, пишет, наверное, хорошие тексты, но я хороших текстов давно не читаю, у меня уже просто нет органа различать хорошие и плохие тексты».

«Видите ли вы молодое поколение в поэзии?» — тотчас же спрашивает Пригова рассеянный интервьюер, хотя сказанное концептуалистом однозначно: давно *ничего* не читаю (как иначе избежать чтения хороших текстов, не обладая «органом»?). И получает закономерный ответ — «Не вижу» («Книжное обозрение», 3 июля 1992).

Между тем Пригов выдает подчас неплохие стихи:

Прекрасна моя древняя Москва
Когда стоит, стыдливо отражаясь
В воде голубоватого залива,
И sny читает Ашшурбанипала...

Это занятная пародия на отошедший в прошлое большой стиль, к которому относятся и конструктивизм, и ЛЕФ, и соцреализм, и высокая советская классика — скажем, стихи Мандельштама 1931 года, как раз и оказывающиеся здесь предметом приговского пародирования. Но пародия не только традиционна, а и вторична — в самом банальном значении слова. «Концепт, как басня или анекдот, создает некие социальные *идиомы*», — пишет о Пригове поэт и теоретик М. Айзенберг.¹ Пусть так. Только не отыщется ли тогда этот «концепт» — как и «метабола», открытая М. Эпштейном, — в арсенале «старого» и якобы умершего искусства? Хотя бы у Грибоедова. Или у Константина Вагинова, у которого Пригов заимствовал своего

¹ [Альманах] Личное дело №. М., 1991.

прославленного Милицанера? «Милиционер, зевнув, идет. / И смотрит, как вода плывет», — написано в 1927 году.

«Концепты», как видим, традиционно берутся из литературы, а не из головы среднестатистического — вымышленного — москвича. Пародия вторична не в силу мнимой финальности «постмодернизма», а в силу своей всегдашней природы — у нее служебное, внутрицеховое амплуа.

В случае Пригова, на мой взгляд, хуже всего то, что «не вижу» и «не читаю» перестают быть просто провоцирующей игрой с публикой, становятся внутренним свойством, парализующим способность критической оценки написанного. Что и понятно, ведь писать — значит читать. Всякая вещь искусства возникает не при писании, а при чтении. Просто художник (тем и отличающийся от графомана и маляра) — *первый* читатель, читающий текст на всех бесконечно малых стадиях его написания, сверяющий эстетическое впечатление от прочитанного со своим ожиданием, изменяющий написанное — и вновь читающий. При отсутствии «органа» чтения сколько-нибудь значимое писание невозможно. Никакой свободы здесь быть не может.

«Постмодернисты», впрочем, считают иначе. «Слово — воробей, — продолжает М. Айзенберг уже о «карточках» Льва Рубинштейна. — У этого слова, существующего для того, чтобы вылететь, влететь и тотчас исчезнуть, обрезаются обе связи — убирается и адресант, и адресат, — и оно повисает в воздухе». Но слово — не воробей. Слово — тело мысли, раздвоенная душа которой роднит адресата и адресанта. Произнося слово, мы наделяем его душой — частицей нашего мышления; принятое тем, кому адресовано сообщение, оно умирает, *отдает душу*. «Заумное» слово — Голем, ибо не наделено душой — только телом. Слово, отрезанное от адресата и адресанта, — труп. Лев Рубинштейн нечто подобное и описывает:

2. Здесь вас не спросят, кто вы и откуда.

И так всё понятно.

Место, где вы избавлены от назойливых расспросов, — именно здесь.

Но пойдем дальше.

3. Здесь дышится легко и свободно...

Это поэзия? Может быть. Но скорей всего это художественно-философское описание ситуации, в которую нас заводит

«постмодернистское» теоретизирование. Легко и свободно. Здесь, простите за плагиат, первая ситуация превращается во вторую.

ВТОРАЯ СИТУАЦИЯ. Вы ни к кому уже не подходите и никому ничего не говорите. Потому что не можете. Ибо не мыслите. Наступает «энергетическая культура» (Вяч. Курицын) — в просторечии «смерть». Все слова вернулись в «смесительное лоно». Поэзией теперь может именоваться чистый листок бумаги. Вы абсолютно свободны.

«Вакуумная литература — это свобода читателя предполагать текст... Любая чистая страница есть емкость с бесчисленным количеством невидимых текстов, и процесс выборочного восприятия есть процесс *обеднения* таких страниц, — обедняет страницу нижегородского альманаха «Urbi» (№ 1, 1991) Ры Никонова-Таршис. — Литератору следует пользоваться *любой* поверхностью для осуществления идеи книги... Есть и такие объекты, как книга в целом (монолит без страниц)».

Ну, что-то похожее и мы видали! Раскроешь — а там две бутылочки с коньячком или, к примеру, «объекты» из шоколада. Было время!.. Всё было. И гигант-карандаш, описанный Набоковым. И вагон — из «Анны Карениной»... Делали люди разные вещи и, наивные, не догадывались, что всё это, оказывается, литература. Более того — «поэзия с генеалогией... ощущающая свое родство с другими фиксированными на платформе искусствами и науками! Если и не перл творения, то уж, во всяком случае, — вершина творческой эволюции... Как тут не вспомнить Олейникова с его «Хвалою изобретателям»?

Или, может быть, обнищав и очутившись среди выродившихся вещей, не имея возможности купить приличную — «вакуумную»! — записную книжку, мы с вами обрадуемся и «книгe-арфе из... бумажных пустых полос, натянутых на деревянную рамку», играя на которой в 1983 году «плавными движениями рук с бритвой», — простите, нельзя оторваться! — Ры Никонова «получила уже новый объект: книгу-рамку с развешивающимися по периметру завитушками»? Вы улыбаетесь? И напрасно. Ведь «фотографии этого перформанса опубликованы в португальском каталоге визуальной поэзии в 1989 г., в канадском „хэнд-мэйд инструмент“ и в австрийском журнале „Золанде“! Жителей обильного Запада в стремлении к писчебумажным паллиативам не заподозришь.

Напрасно мы улыбаемся, это совсем не смешно. Потому что движущая сила такого рода манипуляций — неодолимая тяга к абсолютной свободе, к смерти без воскресения. Недаром статья Никоновой называется «Слово лишнее как таковое». И недаром статье предпослан эпиграф: «Слово — болезнь, язва, рак, который губил и губит поэтов и неизлечимо пятит поэзию к гибели, к разложению... А. Чичерин». Вдумайтесь только: пятит!..

Да, поэзия, как и всё лучшее в человеке, — дитя человеческой смертности и греховности, экзистенциального несовершенства. Но понимать дело так, что поэзия порождается разложением, а слово — отчетливый синоним Творца — препятствует ее выздоравливанию, — значит иметь как бы обратное зрение, отрицательное мышление. И пусть это забирает философ, если ему интересно: в литературном смысле — это ничто, вакуум. А мы вернемся к литературе... если сможем ее найти.

СИТУАЦИЯ ТРЕТЬЯ. Вы спрашиваете себя: что такое поэзия? Анненский, например, отвечал: «Этого я не знаю. <...> Вообще есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять» (набросок «Что такое поэзия?», 1903). Он мог позволить себе так махнуть рукой. Он жил в устоявшемся мире и наивно ассоциировал поэзию со стихами. Какое изобретательное столетие минуло с той поры! Вот бы он подивился, когда бы мог прочесть в том же нижегородском альманахе своеобразный «Анти-Лаокоон» Марины Кулаковой, озаглавленный — «Что же такое поэзия?». Оценим здесь жесткую усилительную частицу.

Поэзия, оказывается, бывает визуальная (В. Каменский, А. Чичерин, Р. Никонова и др.), сонорная (А. Крученых, И. Зданевич, А. Лотов и др.), акционная (действие или система действий), верлибрическая (В. Бурич, А. Метс, К. Джангиров и др.), мелическая (звезды рок-музыки), прозаическая (проза) и — наконец — метрическая, которая «особых комментариев не требует, поскольку это единственная тенденция, с которой мы знакомимся в учебно-хрестоматийном порядке». А недурно было б и тут назвать пять-шесть имен, да? Отчего-то М. Кулакова этого не делает. Жаль, имена-то — одно веселей другого. Начиная с Державина, если не с Кантемира. Совсем весело станет, как доберемся до Пушкина. При слове «Фет» из глаз брызнут слезы. «Пастернак» — мы просто не сможем выговорить, умирая от гомерического — метрического — хохота...

Ситуация смехотворная. А почему? А потому, что можно, конечно, попробовать скомпрометировать вербальный уровень, подмешав к визуальному Тинторетто и сонорному Лемешеву «полувербальных» Чичерина и Зданевича (используя Лемешева и Тинторетто в качестве своеобразного «вакуумного листа»), но стоит лишь вспомнить подлинное визуальное искусство — живопись — и подлинную словесность, как величины становятся гротескно несопоставимыми. О мнимом и подлинном нельзя говорить через запятую.

Кто же спорит, футуристические книжки — художественные изделия. Как, например, хохлома или гжель. Но дизайн — не стихи. Если мы хотим говорить о поэзии, нам придется отвлечься от шрифтовых изысков, перевернутых слов и рисунков в тексте. Если мы не желаем всего этого упускать из виду, то тогда мы разглядываем произведение книжной графики, вещь полиграфического искусства. Оперу *слушают*, литературу *читают*. Библиофилы существовали и до появления книжек Каменского — лубочный «Милорд» ничуть не хуже. Филателисты особенно ценят марки с типографскими дефектами. Странно думать, что всё это имеет отношение к литературе. Можно так сформулировать: литературное произведение — такая вещь искусства, в которой использованы исключительно общепринятые буквы и знаки (включая разбивку на строки) и впечатление от которой не зависит от способа его графического воспроизведения (кегля, цвета литер и т. п.).

Литература — это стихи и проза (можно переставить местами). И всё. И всё? А как же верлибр?

СИТУАЦИЯ ЧЕТВЕРТАЯ. Вы пишете фразу: «Умение / жить настоящим — / есть высшая гениальность» (К. Джангиров). Ларошфуко именовал такие высказывания «максимами». Козьма Прутков — «афоризмами». Но вы настолько свободны от литературных воспоминаний, что смело называете эту простейшую, амёбную прозу оксимороном «свободный стих». Между тем словосочетание это ничего не значит, а сам вопрос о верлибре относится к области литературной танатологии — «постмодернистской» игры в «метареальность», исходящей из немыслимого посыла — констатации конца искусства. Но кто здесь констатирует смерть? Сам умерший? Абсурдно. Личинки, населившие его труп «полистилистической» жизнью? Еще не лепей.

В отличие от натуральных стиха и прозы «свободный стих» — величина мнимая. Он — умозрительная гипотеза литературоведа, не могущего сказать о нем ничего внятного: верлибр, дескать, «регулируется иными (нежели метрический стих. — *А. П.*), пока еще мало изученными законами» (Лотман Ю. М.). Как флогистон, что ли? Как мировой эфир?

Возможны ли промежуточные состояния между стихом и прозой? Тургеневские «Стихотворения в прозе» — проза. Блоковское «Когда вы стоите на моем пути...» — стихи. В любом тексте мы сразу видим такое не зависящее от каких-либо внешних признаков гештальт-качество. Беглого взгляда достаточно, чтобы определить пол встречного. Даже если девушка надела мужской пиджак. И в словесности и в жизни бывают случаи смешения признаков. Но они редки и, вероятно, безблагодатны. Имя Гермафродита разламывается пополам. Верлибрического гештальта не существует, как не существует чего-то среднего между глазом и ухом.

Геннадий Айги, например, считается верлибристом. Но свобода Айги не стиховая, а семантическая. Название его вышедшей в 1992 году книги — «Теперь всегда снега» — сразу демонстрирует нам механизм этой абсолютной свободы: первое и второе слово пожирают друг друга, оставляя в одиночестве безжизненную белизну третьего.

если
молчание
может болеть — и если
оно — мое... — о (затиhaю): пребудь же
птицей ненужной
(и тем — невредимой)
там — внутри (где стучат по стеклу
бедной часовни
в лесу)

Это — если отвлечься от пунктуационной фобии и детского недоверия к читателю, подозреваемому в неспособности самостоятельно делать паузы между словами, — конечно, стихи. Причем стихи очень традиционные и вторичные — вспомним «Дуинские элегии» Рильке, Тракля, Целана... или, если угодно, анекдот о «неуловимом Джо», который никому не нужен... Вторичные — потому что русская муза уже имеет опыт такой герметической германистики — например, у Цветаевой: «Прощай, выюг-твоих-приютство...» etc.

Приведенное нами стихотворение Айги вполне ничего и по-русски, но кажется — в переводе станет еще лучше. «Германо-филологический» пафос Айги в том, что отдельное слово якобы неспособно удержать мысль — либо совсем пусто («теперь всегда»), либо пугающе недостаточно. Тогда для несения одной смысловой души мобилизуются несколько тел, в коляску единичного смысла впрягается целый табун: «сыновье-и-отче-сиянье во-Родине», «долго-далекого плача: по народо-корням-человекам». Эта толпа слов-особей плохо везет смысл (см. басни Крылова). Так, слабо зная чужой язык, мы вместо «пойти на концерт» скажем: «большая-зал-скрипка-играть-идти». Айги как бы говорит по-русски, думая по-немецки. Немец, воспринимающий целокупно смысл легко синтезируемых «сумрачным гением» его языка трехкоренных слов, разумеется, не споткнется на рильковском неологизме «Weltinnenraum». Но мы это «мир-внутри-пространство» в силу языковых отличий вынуждены предварительно разложить на два или три согласованных между собой слова. Рилькевское соло мы переводим согласованным двуголосием какого-нибудь «внутримирового пространства», а не какофонией трех разнонаправленных голосов, равной молчанию.

В интервью, данном Дж. Глэду, Бродский говорит об Айги: «...я совершенно не понимаю, почему он пишет по-русски, он может писать и по-немецки, на суахили, там не связано это ни с какой дисциплиной... Другое дело стихи, как я их понимаю, — восстановление гармонии просодии...» Отсутствие дисциплины ведет Айги к лексическому атеизму — нелюбви к слову, неверию в слово.

Да, поэзия болезненно переживает зазор, существующий между мышлением и речью, тяготится зависимостью от языковой плоти. Вспомните Мандельштама с его стихами «К немецкой речи». Но одно дело — стремление. Другое дело — когда смысловая душа слова отслаивается от его здешнего и живого еще тела: не в сознании адресата, а уже в устах адресанта. Тогда наличествует как бы сумасшествие, душевное заболевание слов, их шизофрения.

Здесь, вероятно, нет жульничества: произнося, Айги, надо полагать, честен. Но это скучная и нерадостная — для меня, носителя языка, — честность. Она имеет в виду не меня, а какого-то внеязыкового Карла Кролова, читающего перевод. Автор шаманствует на самом краю смертоносной свободы. Он уносит слова в никуда.

И вообще все «постмодернисты», а точнее сказать — литераторы-маргиналы, напоминают мне пограничников: они стоят на «авангардных» постах — там, где кончается территория литературы. Их функция даже не оборонительная, а чисто декоративная. Не они ездят в незнаемое. И не они, когда настает эпоха территориальных приобретений, участвуют в наступлении; новизна всегда достигается внутренними силами искусства, силами центра. Но застывший на пороге внешнего холода шлак обозначает периметр рабочей зоны поэзии, дает некоторое представление о ее свойствах. Для этого мы и обошли подлинную поэзию по кромке.

ПЯТАЯ (но, разумеется, не по значимости) СИТУАЦИЯ — тема отдельного разговора. Следует лишь сказать, что подлинная поэзия «конвенционна» в силу своего жизнеподобия. Как и жизнь, существующая лишь в узкой — по многим параметрам — зоне, поэзия пребывает в границах, установленных ее собственной природой. Сложное соотношение свободы и предопределенности создает тот гештальт, по которому мы ее узнаем в широком спектре физиономических колебаний и под любыми одеждами. Что такое поэзия? Этого нельзя сформулировать. Но можно заметить, что она живет прежде всего свободой от свободы. Не несвободой, а свободой второго порядка.

АРХИВИСТЫ И НОВАТОРЫ

Der Zeitgeist

Приятель — спасибо ему, благодетелю, — одарил меня первым томом сочинений Бергсона, изданным два года назад. «Многие метафизические трудности, — читаю, — зарождаются... из-за того, что мы смешиваем умозрения и практику...» Мысль автора «Материи и памяти» нам пригодится. Мы ведь и собираемся рассмотреть частный случай соотношения памяти и материи — книгу, смыслообразующие/разрушающие свойства ее структуры, воздействие филологической формы на художественное содержание... Спустя четыре страницы, при полной гармонии пагинации, вижу: «Солнце... озарило его бедра, поджатый живот и темный, налитый горячей кровью фаллос, торчащий из облака рыжих волос. Она испуганно содрогнулась...»

Сознаюсь, я тоже. И в содрогании этом был оттенок какого-то — садомазохистского? — удовольствия. Даже вот прозаичная книгопечатня, подумал я, а не только нынешняя филология, безмысленно подражает искусству, порождая такие как бы набоковские, как бы розановские кунштюки. Жаль, подосадовал (точней — *подесадовал*) я, столь образцово разительный экземпляр типографского дефекта, кентавр чистого бессознательного — храню его на почетнейшей полке библиотеки! — не попался в руки ну, например, П. Басинскому, пожаловавшемуся недавно в «Литературке» (16.12.1993) на засилье *гадких*, от слова «змий», обольстителей — Василия и Владимира. Жаль, ибо, в отличие от целомудренного копейщика-рептилиеборца, винить этих несомненных властителей вкуса (лишь взгляните на их имена!) и угадчиков будущего в окружившем нас — если

и «литературном», то всё равно почти механическом — безобразии я не склонен.

«Вот-вот, банальный брак замечтавшейся брошюровщицы», — скажете вы, заскучав.

Всё же не соглашусь. Помесь интуитивизма с натурализмом, философского сочинения — с лоуренсовским хахалем леди Чаттерли, умозрения — с практикой представляется мне чуть ли не культурологическим символом нашего времени. Оно ведь такое, хотим мы того или нет. И, будучи таким, стирающим ценности и вписывающим на их место принцип смешения и подмены, оно не хуже, но, разумеется, и не лучше иных. А подброшенное газетной критикой напоминание о славных писателях прошлого, между прочим, и успокаивает: результат творчества, всегда хамелеонствующий под колорит эпохи, определяется в конце концов вовсе не этим колоритом.

Но и свойства времени нам интересны. Посмотрев в зеркало, мы решим: Бердяев, кажется, поторопился с провозглашением «нового средневековья». Возможно, в сфере реального дела обстоят как-то иначе, но в культурном сознании, с его постмодернистской индифферентностью и ленивой мечтой о рукотворном «конце истории», царит сегодня нечто напоминающее упоительно долгий закат эллинизма. Самое подходящее чтение нынче — Гиббон, его нескончаемая «История упадка и разрушения Римской империи». Самое утешительное занятие — слагать, по совету Верлена, акrostихи забвения, выстраивать полые палиндромы регресса; и «Новое литературное обозрение» не столь, может быть, и не право, предоставляя такого сорта стихосложению всё остающееся после филологических изысканий место.

Подражая достойному подражания «Минувшему», верней — творчески развивая традицию этого альманаха, старомодно и скромно державшегося еще в смысловых рамках собственного названия, мы, исследуя Лианозово, чертковский кружок, дерптскую лётную школу структуралистов, не только занимаемся вивисекцией неостывшего вчерашнего дня, но и нетерпеливо стремимся расширить зону литературоведческой культурной инициативы на день сегодняшней, переводя живых еще авторов, как завещал Барт, в разряд употребимых и «мертвых». Мы играем в научные публикации «неопубликованных»

стихотворений здравствующего и дееспособного сочинителя¹ или — на манер эмигрантских изданий — сопровождаем текст сноской о том, что он печатается вопреки воле его создателя.² И правильно: если история пресеклась, то мы уже просто живем в архиве — и, будучи по сути мертвы, вправе теперь заниматься самоархеологией и автоархеографией. Архив этот, правда, малопривлекательно отдает жилконторой, но таков уж, воспользуюсь подсказкой одного из корреспондентов новейших ученых записок, «*der Zeitgeist*» — дух времени, его мусорный и соросный ветер, по которому важно держать нос.

Контаминируя Бродского и Галковского, можно сказать: настал тот «бесконечный конец перспективы», для которого в языке нашем есть еще одно имя, жаль — непечатное.

Империя, и — шире — Атлантида атлантической цивилизации, длит свое, начатое Наверное на рубеже веков, умирание. Кесари сменились тетрархами. Вот-вот, мнится, явится василевс ромеев, и множественность поздних божеств претворится в осознанное — осмеливаюсь судить лишь об эстетике — триединство. Конечно же — классицистическое... Но всё это — завтра. А сегодня, наоборот, рабы, превращающиеся в колонов, радостно переселяются из бараков «больших идей» в недорогие индивидуалистические домики одноэтажного мультикультурализма. В будущем их, поверьте, ждет не один крестовый поход, не одна война с сарацинами. Вернется, возможно, и знаемая из медиевистики набожная анонимность средневекового переписчика. Но сейчас, раскрыв выбранную наугад книгу, видишь диаметрально противное — воинственное самовыражение позднеримского компилятора, алчное вождение заждавшегося наследника умирающей тетушки-цивилизации...

Вы вольны иронически усмехнуться — наше доморощенное, в духе эпохи, культурологизирование на большее и не претендует. Но не случайно, подозреваю, в «Литературных памятниках»³ наконец напечатан Авсоний — поэт-книжник, поэт-филолог, словно изживший в себе античность «концептуалистским» и неулыбчиво-пародийным «Свадебным центоном»,

¹ Ф а й н е р м а н Н. Из неопубликованного. Вступит. заметка Б. Колымагина // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.

² Речь идет о публикации стихов Ст. Красовицкого в подготовленных В. Кулаковым материалах «Мансарда окнами на запад — Москва, 50-е...» (Новое литературное обозрение. 1993. № 2) и «Отделение литературы от государства» (Новый мир. 1994. № 4).

³ М., 1993.

где всё самое дорогое сердцу нормального классического латинянина превращено, попросту говоря, в ничто, в «дырку от бублика». Где уж до него Пригову и Кибирову!.. Недаром, думаю, переиздан Плутарх — героическое надгробие греко-римского самосознания. И недаром, добавлю, это переиздание отмечено смущающим знаком времени — незалатанною прорехой. Когда из преамбулы к примечаниям, принадлежащим перу Михаила Леоновича Гаспарова, узнаёшь: в книге «сохранено и послесловие патриарха нашей классической филологии С. И. Соболевского»¹, но не обнаруживаешь его, перелистав оба тома, вот тогда-то и понимаешь, в какие удивительные времена нам посчастливилось жить.

А живем мы в величественную эпоху полного краха. В эпоху праха и крох, в эпоху внезапно образующихся расщелин и незаметных глазу лакун, заполненных призраками, — в царстве еще не понятого «минус-приема», под сурдинку и без объяснений скрадывающего привычные детерминизмы реальности. Нас обступает пора оговорок и опечаток, распада коммуникаций смысла — на фоне невообразимого прежде расцвета формально-коммуникативных средств. Всякая появляющаяся ценность, закаталогизированная в качестве единицы хранения, бесследно тонет в разлившемся информационном, но, по существу, как раз становящимся всё менее информативным океане знаков и литер, — и тотчас же по возникновении списывается в необозримый архив. От европейской античности — просветил меня образованный друг — сохранились, за малым исключением, только школьные хрестоматии. От наших дней остается всё — до последней точки в петите, и никто никогда ничего не найдет, да и не станет искать.

«Есть ценностей незыблемая скала / Над скучными ошибками веков», — писал молодой Мандельштам. Не поколеблена ли сегодня вера в существование этой шкалы, если самые очевидные ценности, подвергаясь на наших глазах размыванию, делаются неясными? «Венецианской жизни, мрачной и бесплодной...» — произносит с телеэкрана драматическая актриса, и мне это нарушение ценностного размера не кажется уже забавно безалаберной белибердой, следствием простительно простодушного нежелания внимательней посмотреть в книгу. Это страшит, ибо никакой уверенности в устойчивости самого текста,

¹ Пл у т а р х. Сравнительные жизнеописания: В 2-х т. М., 1994. Т. 1. С. 654.

что попробую показать ниже, у нас уже нет. Страшит потому, что как бы не «про себя» и не для себя мы стали читать. Потому, что живая память как бы замещается мертвой материей искусственного интеллекта. Вышеприведенная оговорка означает ведь только одно: словно в компьютере, считывание информации — даже той, которая раньше никогда и не убиралась в «память», а на правах ценности неисчезающе пребывала в сознании, — начинается лишь тогда, когда в ней возникает неотложная прикладная необходимость.

Лишенные так многим наскучившего ценностного флогистона, или — лучше сказать — эфира, а еще правильной — вкуса, мы становимся заложниками счетной машины.

Les Fleurs du Mal

Впрочем, оценивая довольно критически сегодняшнюю «авангардную» текстологию и архивизированную беллетристику, я нисколько не забываю о том, что Юрий Тынянов — а читатель заметил, конечно: наш заголовок, вполне в *Zeitgeist*'е, перевирает название его знаменитого сборника, — был, как и вообще деятели «формальной школы», не чуждавшиеся подчас рискованных и завиральных идей, человеком авангардной культуры.

Только в отличие от нынешних «авангардистов» и архивистов-новаторов авангардность людей тыняновской генерации — тех, которых мы всерьез помним и ценим, — была подлинной, умеющей вовремя отделить практику от умозрения, а главное — не ретроспективной. Крайне наивно считать авангардность преодолением неавангардной традиции, тогда как единственно настоящим и стоящим современным авангардизмом может быть лишь отрицание предшествующего авангарда. Очевидный пример — поэтический ампи́р тридцатых годов. Или отчетливо классицистический филологический подвиг «формалистов» — первое издание Большой серии «Библиотеки поэта» (которая, кстати, во времена мультикультурализма никому как бы и не нужна)...

Что же касается ненароком нами подсмотренных и, увы, бесплодных объятий архивистики и компьютерной игротки, то они — вовсе не авангардного, а андеграундного, подпольного

происхождения; своего рода милая графомания — профессиональное заболевание люмпенизированного, «лишнего», во всех отношениях несчастного советского архивиста. С нежностью относясь к большинству архивных работников, не могу скрыть: жалость в искусстве вещь странная — гоголевская, сквозь гомеровский хохот. На героя «Шинели», а совсем не на пушкинских «архивных юношей» похож наш канцелярист хранилища литер. Забавно было бы почитать сочинения г-на Башмачкина!

Доперестроечные архивы являли собой кладбища, полные текстов, эксгумация которых была строго запрещена. Поэтому вскрытия производились подпольно, с риском для жизни. Эта террористическая эстетика ночных чтений и бдений, блюдечного вызывания великих теней (доверительно сообщающих, как и положено по жанру, идиотические банальности), ступенчато-дробных передач рукописей за кордон и — наконец — книг, изданных в YMCA-PRESS с очень понятным хаосом приложений и дополнений, — эстетика эта оказалась настолько привязчивой, что от свойственной ей деструкции трудно избавиться, быть может, еще и лежащим на ней отсветом неподдельного героизма. По большей части, правда, — чужого.

Подменяя живое воспоминание мертвым столоверчением, эта полуночная эстетика продуцирует ущербных и проблематичных персонажей — «метафизических монстров», сказал бы Набоков, — наделяет расползающихся на глазах дракул именами любимых писателей. Особенно — в силу композиционной специфики — это затрагивает поэзию. Прежде всего — поэзию нашего века.

«Умер Блок», — записывает Кузмин в дневнике. «Умер Кузмин», — начинает Лидия Гинзбург повествование «Мысль, описавшая круг». Умерла Лидия Гинзбург... Сверх того, что мое субъективное ощущение случившегося с нами крушения ценностей как-то увязывается со смертью Гинзбург, даже датируется ею — 1990 год, отслеженная последовательность означает вот еще что. Да, человек смертен. Но всех умерших мы в состоянии прямо или опосредованно вспомнить живыми — умозрительно воскресить. Греки не даром породнили муз с Мнемозиной, богиней памяти. Человеческая способность творческого подражания Творцу — отблеск небесного в косной Природе,

залог бессмертия. И тем омерзительней и страшней рукодельное передразнивание Божества, бездарные опыты практических лжевоскрешений: от вампирической федоровской утопии и спиритизма — до изготовления целлулоидных голливудских упырей и типографских «метафизических затруднений». У наблюдателя таких негодных попыток нет иного выхода, кроме как, подражая манновскому Гансу Касторпу, встать и включить свет.

Включим. Но и сделав это, мы уже никогда не сможем забыть увиденного — дорогих черт, искаженных вмешательством чуждой деструкции; а миллионные тиражи беспамятно воплотившихся «возвращенных», в отличие от жалобного призрака Иоахима Цимсена, не испарятся... Посмотрим же с состраданием на эту материализовавшуюся потусторонность.

Вот нерлеровский Франкенштейн... виноват — Мандельштам. Появляются всё новые и новые модификации этого глинобитного Голема — и когда попадает в руки его очередной вариант, я испытываю уже чисто филателистический жар, азарт коллекционера диговин — как, неужели *опять?*.. И всякий раз приходится изумляться — опять!..

Нет, меня больше не занимают мелочи текстологии нерлеровских изданий, столь впечатлявшие в ранних. Нужные запятые — отдадим должное П. Нерлеру — постепенно возвращаются на свои места, ненужные — исчезают, и мандельштамовские стихи, переставая выглядеть заумью, вновь обретают свойственное им осмысленное выражение лица. Капля, как говорится, и камень точит. Со всем в конце концов можно смириться. Даже — с реанимированной Нерлером строчкой в стихотворении «Концерт на вокзале», выпущенной поэтом в последней прижизненной публикации. Рекомендую, впрочем, не забывать: строка эта — призрачная, проблематичная, ее воскрешение плохо объяснено.¹

Всерьез же меня интересует одно: когда этот как бы приватизировавший «мертвого автора» составитель откажется наконец от им же самим созданного стереотипа — открывать собрания великого лирика забавными по своему художественному

¹ Речь идет о строке «Горячий пар зрачки смычков слепит». В комментарии А. Д. Михайлова и П. Нерлера можно прочесть по этому поводу: «С<тихотворения, 1928>, стр. 153—154, с пропуском ст. 22 и датой „1921“ (вписана в авт. экз. С.)» (М а н д е л ь ш т а м О. Сочинения: В 2-х т. М., 1990. Т. I. С. 493). Не ясно, что именно подразумевается под единственным числом «вписана» — строка, дата? Иных объяснений причины, по которой стихотворение публикуется в ранней редакции, нет.

уровню опытами пятнадцатилетнего мальчика, напечатанными в школьном журнальчике под псевдонимом Фитиль?¹ А в тех из подготовленных Нерлером книг, где корпус мандельштамовской лирики экстравагантно прорежен мандельштамовскими же эссе о поэзии, — еще занятней: завершается изысканно виртуозный манифест «Утро акмеизма» (1912—1913), написанный зрелым художником, и начинаются сочиненные «под Надсона» подростковые опусы:

Тянется лесом дороженька пыльная,
Тихо и пусто вокруг.
Родина, выплакав слезы обильные,
Спит и во сне, как рабыня бессильная,
Ждет неизведанных мук.

В чрезмерном таком восторге по поводу, в сущности, жалкой архивной находки последних лет есть, согласитесь, что-то башмачкинское. И ладно б — какое нам, собственно, дело до имиджа архивиста, да только милая простоватость странным образом переносится и на имидж поэта. Больше того, беллетристическая филология тут такова, что составитель оборачивается этим Гоголем, до слез насмеявшимся над созданным им глуповатым персонажем, который с порога начинает читать нам свои школьные сочинения. И этот художественный образ юродивого закрепляется П. Нерлером от издания к изданию, год от года. Настойчивость, с какой составитель придерживается примитивно-хронологического принципа расположения стихотворений, убийственного для поэта XX века, когда «книга стихов» стала важнейшим литературным приемом, попросту удручает.

Понятно, что в случае Мандельштама — трагической судьбы самого поэта и его рукописей, сложной поэтики, непросто-го человеческого характера — текстологические и составительские решения объективно сопряжены с большим риском ошибки. Но предпринятый Нерлером полный демонтаж ранних мандельштамовских книг, стирание из контекста самих их названий — «Камень», «Tristia», представляющих собою значимые смысловые узлы, замена структуры хронологическим рядом текстов, пронумерованных как архивные единицы хранения,

¹ Очередной случай — в кн.: М а н д е л ь ш т а м О. Собрание сочинений: В 4-х т. М., 1993. Т. 1.

наконец, выдвижение им в авангард «пыльной дороженьки» (место которой — не в арьергарде даже, а в обозе приложений) — всё это ничем не оправдано. Трудно понять: зачем, зафиксировав в двухтомнике 1990 года достаточно разумный и оптимальный в зоне возможного составительский вариант, Нерлер снова и снова переступает черту? Но в наши деструктивные времена вообще затруднительно удержаться в рамках.

Издержки свободы, ее оборотная сторона... Чем иным объяснить филологическое разрушение другого поэта — Иннокентия Анненского, с необычайной легкостью произведенное в 1987 году И. Подольской — после полувековой относительно бестревожной жизни его наследия?

Анненский неожиданно умер 30 ноября (13 декабря) 1909 года, не успев завершить подготовку к печати своей главной поэтической книги — «Кипарисовый ларец». Оформление рукописи было закончено сыном поэта В. Кривичем, на протяжении последних месяцев жизни Анненского помогавшим отцу в этой работе. Уже в апреле 1910 года сборник вышел в свет в московском книгоиздательстве «Гриф».

Новация И. Подольской, повторенная Н. Богомоловым¹, состоит в том, что она выстраивает состав «Кипарисового ларца» в соответствии со списком, обнаруженным и опубликованным в 1978 году другим исследователем — Р. Тименчиком. Перечень этот, написанный рукой жены пасынка поэта О. Хмара-Барщевской, содержится в ее письме к Кривичу от 7 февраля 1917 года. Он, по предположению Р. Тименчика, представляет собой копию собственноручного плана Анненского, который, однако, никак не мог быть им составлен позднее чем за полгода до смерти.

Достаточно беглого взгляда на все эти даты и обстоятельства, чтоб оценить — сколь исчезающе малой вероятности правдоподобия хватает нынешним филологам для смешенья чужого, в данном случае — тименчиковского, умозрения с собственной практикой. Ничего им не стоит не только, образно говоря, разобрав часовой механизм, собрать его затем по своему разумению, но и тиражировать это сомнительное изделие в количестве трехсот тысяч экземпляров — самое массовое на сегодня издание Анненского! Вопрос лишь — какое время оно показывает?

¹ А н н е н с к и й И. Избранное. М., 1987; А н н е н с к и й И. Кипарисовый ларец. М., 1990. Отмечу, что в обоих изданиях «даты и обстоятельства» изложены корректно и профессионально.

«Баллада», «Прерывистые строки», «Нервы», «Дальние руки», «Моя Тоска»... Не воображайте, будто я, мучительно взвешивая в душе каждый шедевр, тшусь отобрать для некой всемирной сверхантологии пять-шесть самых гениальных стихотворений поэта. Нет, я просто перечисляю вещи, не вошедшие в модернизированный «Кипарисовый ларец». Ключевое значение поэтики Анненского для поэзии постсимволистов общеизвестно — невозможно даже представить себе, какой была б эта поэзия, когда бы перечисленные стихи не появились в книге 1910 года... Зато открывается новаторский ларчик весьма незатейливо — и вполне, замечу, созвучно нерлеровской «пыльной дороженьке» (какой-то филологический заговор!) — квазитургеневским стихотворением в прозе: «Я — чахлая ель, я печальная ель северного бора».

Да, Анненский не держал корректуры своей второй книги, но в некотором смысле за него ее держала молодая Ахматова. И есть вещи, которые не стоит ломать, — «лучше» и «правильней» всё равно не получится. Разве что пространство культуры станет еще чуть более призрачным и опасным для жизни. Для жизни, кстати сказать, того же филолога.

«Ошибка памяти. Это — строфа из стихотворения И. Анненского „Одуванчики“, не вошедшего в Трилистники»¹, — не может удержаться от примечания к безукоризненно верному тексту мемуариста Т. Дубинская-Джалилова, попавшаяся, словно в капкан, в созданный Подольской причинно-следственный парадокс. Какой Набоков выдумает такой шахматный ход, такую сшибку памяти и материи?

Не вульгарные одуванчики — бодлеровские Цветы Зла!.. Между прочим, наше время, в его культурном аспекте, типологически напоминает декадентско-символистское десятилетие — со своими не только Брюсовыми и Вяч. Ивановыми, но и со своими Модестами Гофманами — в филологии, Черубинами — в литературе. И, может быть, где-нибудь в Гатчине или — еще сильнее — в Лианозове тайно живет новый Анненский, который завтра всех этих тусовщиков и посрамит... А пока нам является призрак Анненского прежнего. «И то же, что я, и не то же», — смущенно говорит призрак, склонясь над книгой. «О царь Недоступного Света, / Отец моего бытия, — вопрошает он, — Открой же хоть сердцу поэта, / Которое создал ты я?»

¹ Серебряный век. Мемуары. М., 1990. С. 126.

Der Zeitraum

Кто из пишущих застрахован от путаниц и ошибок? Никто. И сами по себе фактические ошибки просто скучны. Занятны лишь случаи превращения их изобилия в новое качество — квазихудожественное, пародийное, искажающее пространство и время. Пожалуй, только сборники Анненского и Кузмина, подготовленные Е. Ермиловой¹, обогащают нас такими неожиданными и острыми ощущениями.

Кузмин тут словно играет в «орлянку» на верную дату собственного рождения, но проигрывает — и реверс и аверс. Анненский, как если бы он перешел в католичество, умирает по григорианскому календарю. «Форель разбивает лед» (Л., 1929) печатается в inferнальном городе — *Петрограде*. «Посмертные стихи Иннокентия Анненского» (1923), попеременно сбиваясь со «стихов» на «стихотворения», так и не могут прочесть своего титульного листа до конца. Хрестоматийное «Мои предки» названо лаконично — «* * *». Том Анненского в Большой серии «Библиотеки поэта» (1959) приобретает сиамского близнеца, который, однако, на два десятилетия моложе. А Ольга Николаевна Арбенина-Гильдебрандт берет себе еще один сценический псевдоним — *М. К. Арбенина* (в честь Кузмина, вероятно). Последнее, все знают, стихотворение царскосела «Моя Тоска» («тоска», ясное дело, со строчной — как, кстати сказать, и у Н. Богомолова) в малодисциплинированном строю стихотворений стоит четвертым с конца...

Но парадоксальней самих ермиловских книжек отклик на одну из них Л. Селезнева. Он, в частности, пишет: «Культура комментария здесь достаточно высока. Примечания к стихам кратки, но существенны. Отсутствуют неаргументированные датировки стихотворений».² Последняя фраза — просто высшего пилотажа, поскольку в рецензируемом издании Кузмина вообще нет ни одной датировки.

Впрочем, не только датировок нет в этом сборнике, но и собственно Кузмина. Составительница, движимая желанием изобразить поэта «лихим ярославцем» или вторым Клюевым, старательно вымела из подборки почти все стихи с упоминанием

¹ Анненский И. Стихотворения. М., 1987; Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989.

² Русская мысль. 2. 11. 1990. (Литературное приложение. № 11. С. 6).

реалий столичной жизни, с какими-либо намеками на существование театрального и изобразительного искусства, вообще современности. Всякий, кто хоть раз читал Кузмина, догадается, какой это титанический труд. И что должно получиться в итоге.

Увы, не Клюев. Клычков... Но с какой стати Кузмин должен становиться Клычковым?..

Совершенно иного Кузмина показывает нам высокопрофессиональный А. Тимофеев.¹ Пространные, содержательные комментарии. Сама культурность. Сама точность. Вплоть до удара, заботливо проставленного над шатким названием третьей книги стихов — «Глиняные голубки». Алфавитный указатель стихотворений. Аппарат... И в то же время — чистой воды уфология, этот спиритизм наших дней: doskonaльные чертежи НЛО, дотошнейшие описания марсиан.

Перед нами — триумф составительского самовыражения, упоенный отчет архивиста о произведенных им в кузминоведении разысканиях, — отчет, вся структура которого, ни на секунду не позволяющая читателю усомниться в том, что сочинителя тут два, аршинными буквами «авангарда» информирует нас о сокровищах, найденных А. Тимофеевым в еще полных чудес хранилищах.

Таинственные, удивительные документы; свидетели прошлого!.. Это, во-первых, три бессистемно записанных, ретроспективных и параллельных друг другу перечня стихотворений (у одного не хватает к тому же конца), запроданных Кузминым в голодном 1918 году издателю Н. Михайлову, по всей видимости, намеревавшемуся в дальнейшем заставить поэта сложить эти стихи в некое «Избранное»... Воплощая чистое и мимолетное умозрение — ну какой литератор не писал в своей жизни пустопорожних заявок и не заключал призрачных договоров! — А. Тимофеев всерьез перепечатывает известные всем тексты в последовательности обретенных им списков — и именует это «Петроградскими сборниками 1918 года». Таковых — три... Без сомнения, был бы четвертый, если бы Н. Михайлов еще раз не пожалел денег для бедствующего поэта.

Во-вторых, ничего не разыскивая уже в архивах, составитель просто «реконструирует» текст умозрительного переиздания

¹ Кузмин М. Арена. Избранные стихотворения. СПб., 1994.

книги «Параболы» (Берлин, 1923) по опубликованным ранее письмам Кузмина к выпустившему эту книгу в свет Я. Блоху. «...там обозначены „Параболы“, — пишет Кузмин о могущих попасться на глаза Блоху, намеревавшемуся печатать книгу вторым изданием, анонсах петроградского издательства «Academia», — но вы этим не смущайтесь. Во-первых... договора еще не заключено, во-вторых, их наверное не разрешат, в-третьих, я бы выкинул треть стихотворений и заменил бы их новыми, так что были бы „Берлинские Параболы“ и „Ленинградские Параболы“, что, конечно, довольно нелепо». В следующем письме: «Если будете переиздавать „Параболы“, мне бы хотелось включить туда стихи, написанные между „Лесенкой“ и „Новым Гулем“...»¹

Всего этого, не имевшего никаких материальных последствий, для новатора-архивиста вполне достаточно, чтобы — с каким-то даже пугающим автоматизмом: 1) по авторскому списку произведений Кузмина установить стихи, хронологически написанные им после поэмы «Лесенка», но ранее цикла «Новый Гуль»; 2) дать этому комплексу текстов название — «Между „Лесенкой“ и „Новым Гулем“» — и приложить его к известному тексту «Парабол»; 3) назвать всю получившуюся конструкцию «Ленинградскими параболлами».

За вычетом частностей — почему всё-таки «Ленинградские», а не «Берлинские»? почему второе слово не с прописной буквы? — это «конечно, довольно нелепое» параболическое иносказание составителя почти ошеломительно. Во всяком случае на его фоне последующие компоненты книги Тимофеева-Кузмина — и «Форель...», как бы для подтверждения благовоспитанности и поддержания хорошего тона напечатанная без нововведений, и довольно посредственные ранние стихотворения, уже и без того введенные в исследовательский оборот составителем², — кажутся пресноватыми.

Зато необычайно изобретательно придумано А. Тимофеевым название книги — «Арена», вызывающее парадоксальные, ресторанные, опереточные, цирковые и пробирнопалаточные реминисценции («Апрель январский, Альбер, Альбер, / „Танец стрекоз“, арена мер!»).

¹ Цитирую по книге, составленной А. Тимофеевым (с. 405), в фактологической добросовестности которого не сомневаюсь.

² Новое литературное обозрение. 1993. № 3.

Всё это делает тимофеевский сборник своеобразной «вещью искусства», но искусства маргинального, циркового: эквилибриста, жонглера, фокусника. Мне же, увы — консерватору, хотелось бы, по старинке, видеть текстолога, составителя, публикатора не циркачом, не двуличностно слитым медиумом, не соглядатаем, демонстрирующим читателю — в текстологическом смысле — «Кузмина в халате», наконец — не опереточным костюмером. Хотелось бы видеть его, простите, приличным портным, шьющим «мертвому автору» пристойный костюм по фигуре, пусть даже — по моде, но ведь не для маскарада же! Уточню — не гробовщиком, не Прокрустом...

В противовес религиозной (и эстетической — пушкинской, моцартианской) надежде на бессмертие сегодняшняя мечта о «конце истории» предполагает всех закопать, слить с косным, «родить обратно» — в тот, уже помянутый нами, «бесконечный конец перспективы», который неотступно стоит перед взором ее идеологов. О, даже не о Викторе Ерофееве или Владимире Сорокине — с полными фекалий шаландами их прозы, с их стилистическим сдвигом утомившегося музейного копииста, заставляющего вдруг конфетных шишкинских мишек иллюстрировать учебник сексопатологии, — даже не о них я говорю; эти вообще промахнулись. Нет — о тех, кто всерьез находится в апогее сегодняшнего признания — даже страшно произнести имена! — о всей нашей вышедшей из подполья культуре, об историческом промежутке.

«Опять под Тынянова куролесит», — отметит уставший читатель. Не только, есть тут еще аллюзия. Даже — две.

Первая. В комментариях к подготовленному им совместно с В. Эрлем двухтомнику Александра Введенского М. Мейлах очень доходчиво пишет по поводу названий главок («Где» и «Когда») последнего, иначе не озаглавленного, произведения обэриута: «Заглавия эти... имеют, несомненно, концептуальное значение *Zeitraum*'а, оцененного *sub specie mortis*».¹ Немецкое слово, у Мейлаха в значении «пространство-время», переводится так же, как «промежуток»; латынь — как «с точки зрения мертвеца».

Вряд ли это наукообразное эсперанто поразило бы нас в другом контексте. Но тут структура издания такова, что оно

¹ Введенский А. Полное собрание произведений: В 2-х т. М., 1993. Т. 2. С. 201.

напоминает практикум по лингвистике, если не по информатике. Исповедуя, видимо, обэриутскую заповедь «Искусство — это шкаф», составители создают даже не шкаф, а метафизическое устройство для хранения информации о Введенском — подлинный гимн архивно-новаторского восторга. Как и иерархию кафкианского «Замка», не только описать, но и познать его невозможно. Скажу лишь, что все предметы и предметики здесь многократно пронумерованы, зафиксированы на осях координат. Есть «произведения» под удивительнейшими номерами: 37-bis-a, 50-bis (1-3), 51-58... Но весь этот плюшкинский практический структурализм, несмотря на квазихудожественную сложность, оказывается совсем не искусством, а моделью того самого «суб-цайттраума» — банальной мертвецкой. Искусство — если и шкаф, то не тот, что с грохотом вытаскивают на пыльную сцену. Нет — зеркальный, набоковский, бережно извлекаемый из фургона. В нем отражаются ветви деревьев и небо.

Вторая аллюзия. Есть у Кузмина таинственное стихотворение о *Zeitraum*'е. Оно называется «Добрые чувства побеждают время и пространство» и описывает некую неназванную «вещицу», способную утешать, возвращать прошлое, приближать отдаленных друзей. Загадку расшифровать почти невозможно, а может быть, и не нужно. Но очевидно, что «вещица» эта прямо связана с высоким, духовным — искусством, Моцартом, музыкой... Нам, однако, жителям промежутка, добрых чувств словно не у кого занять. И вот обратив, вероятно, внимание на упомянутые в стихах «продолговатые», по Фрейду, предметы — посох, флейту, кларнет, устремив взор в некую метафизическую промежуточность *Zeitraum*'а, А. Тимофеев пишет в своем примечании буквально следующее: «Загадка может быть разгадана путем обращения воображения к сокровенным тайнам человеческого тела».¹ И тут, как вы сами понимаете, — «конец перспективы»...²

¹ Кузмин М. Арена. С. 453.

² И всё же это стихотворение — о гаммофонной пластинке. Ср.: «Пателефон — фиксированное навсегда мгновение, по желанию воспроизводимое когда угодно, вроде воспоминаний» (Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб., 1998. С. 132). Сюда же: «Конкретно я вспоминал о Сомове, но под этим предлогом тихо, тепло и весело вскипали надежды, силы, чувства, прозрачные и умиротворенные, и чудесная жизнь, каждый поворот которой волшебен, если у нее центр — любовь» (там же. С. 72).

А ларчик между тем открывается просто — ибо и не закрыт ни на какие замки. К чему все эти филологические усилия персонажей Крылова! Отгадка проста, она в том, что искусство, душа, память чуть отличаются от неодушевленной и недоброй материи, из которой в любой момент и в любом месте может выпростаться лоуренсовский конец безжизненной пошлости. Отличаются тем, что живут экзистенциальными ценностями и продуцируют их. Нынешняя же филология, тщащаяся заместить собою литературу, не только не в состоянии создать таковые, но и разучивается обращаться с уже созданными — обращаться бережно и разумно.

«Я настаиваю на том, — писал столетие назад наивный мечтатель Ницше, — чтобы наконец перестали смешивать философских работников и вообще людей науки с философами, — чтобы именно здесь строго воздавалось „каждому свое“ и чтобы на долю первых не приходилось слишком много, а на долю последних — слишком мало. Для воспитания истинного философа, быть может, необходимо, чтобы и сам он стоял некогда на всех тех ступенях, на которых остаются и *должны* оставаться его слуги, научные работники философии; быть может, он и сам должен быть критиком и скептиком, и догматиком, и историком... и моралистом, и прорицателем, и „свободомыслящим“... Но всё это только предусловия его задачи; сама же задача требует кое-чего другого — она требует, чтобы он создавал *ценности*».

ЦАРЬ-КНИЖКА
(«Строфы века» Евгения Евтушенко)

Вес: три с лишним кг. Габаритные размеры (в картонном футляре): 300 x 220 x 55. Суперобложка. Приложен плакат — очень странный, надо сказать, с витающим в облаках скелетом Пегаса. Перед титулом вклеен «сертификат призового розыгрыша», снабженный «отрезным талоном» и украшенный гравюрами à la бидермайер, напоминающими о казначейских билетах Российской империи или о чугунных Меркуриях с фасада Елисеевского магазина — о союзе труда и капитала. Смесь фальшивого бидермайера и залежалого модернизма, представленного «видеомами» А. Вознесенского, придает особый нуворишский шик внешнему виду изделия, которое, несомненно, будет отмечено одной из полиграфических премий. Цена — разумеется, свободная и изменчивая, но живо ассоциирующаяся с размерами месячных пенсий знакомых старушек. Но на то и «сертификат»: кроме возможности мусических наслаждений покупатель приобретает еще и прагматическую мечту... Название — по-детски эгоцентричное: *Евгений Евтушенко. Строфы века...*¹

Таковы исчерпывающие, на мой взгляд, тактико-технические характеристики Царь-книжки, дополнившей собою вернисаж наших национальных диковин. Царь-пушка так и не выстрелила, Царь-колокол так и не зазвонил. В равной мере и функциональность Царь-книжки кажется мне крайне сомнительной. Того, чего мы вправе ожидать от книги — «источника знаний», если угодно, или источника эстетических удовольствий — в Царь-книжке мы с вами не обнаружим.

¹ ...Антология русской поэзии XX века. Минск—М., 1995.

Проблемы начинаются с экстерьера, с полной неясности — как ею, евушенковской суперкнигой, пользоваться — в чисто физическом, в чисто физиологическом смысле? В руках держать — титанический труд, положить на колени — больно... Издатели — а им, подозреваю, грезился хрупкий отрок, вдумчиво склонившийся над предательски отсвечивающими мелованными страницами, — не догадались снабдить фолиант еще и прочным пюпитром, что было б весьма кстати.

Это ведь не Британская Энциклопедия, которую никто никогда не читает насквозь, а стихи. Стихи же, сообщу по секрету, в читальном зале воспринимать вообще нельзя. Они необходимо требуют одиночества и раскованной позы, о чем знали поэты прошлого (Пушкин: «Зорю быют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает...», Анненский: «Всё, — но только не глядеть / В том, упавший на колени...»), но словно не догадываются нынешние...

Я вовсе не к формальной стороне дела придираюсь, а к сущностной. «Строфы века» не соответствуют гештальту стихотворной антологии, нашему ожиданию. А как жить без гештальтов? Вам, например, говорят: «Вот стул, садитесь, пожалуйста». Но то, что вы видите перед собой, — вовсе не стул, и сесть на это невозможно...

Царь-книжка создана не для домашнего/дачного одиночества. Но и не для читального зала, поскольку читатель, мужественно добравшийся до публичной библиотеки, вне всякого сомнения, предпочтет иные, более представительные и квалифицированные, более содержательные и полезные в качестве «источника знаний» издания стихов. Но тогда для чего эта неупотребимая «вещь в себе», этот артефакт евушенковского самовыражения? Только для самовыражения? Ведь с какой бы стороны мы ни подошли к диву гигантомании, какой бы аспект ни попробовали рассмотреть — за исключением именно очень понятного аспекта составительских и книгоиздательских амбиций — недоумение наше не исчезает.

Признаюсь чистосердечно: не люблю антологий. Они омертвляют реальный, живой и изменчивый, мир искусства, тщатся его расчленивать, «подморозить» и засушить. Популяризаторский и педагогический подходы к поэзии, как мне кажется, зло — пусть даже необходимое. Но необходимое зло должно быть по возможности меньшим. Поэтому антологии пристало быть скромной.

Слово «антология» происходит от греческого «собирать цветы». Что есть результат такого занятия? — Букетик, букет, кошица со срезанными растениями, мнимая радость на день-другой. Кто не знает, куда отправляется эта непрочная, убитая красота, простояв в вазе несколько суток? В мусорное ведро. Наивно думать, будто подведенный Евгением Евтушенко стихотворный итог века — даже если он больше похож на сеновал, нежели на венок, — сколько-нибудь долговечнее.

Дело в том, что остановленное, срезанное стихотворение — стихотворение самое гениальное, но извлеченное из подлинного живого контекста и помещенное в рукотворный и чужеродный коллаж, — это мертвый цветок. Точно так же как и цветы, стихи бывают трех категорий — живые, мертвые и бумажные. Точней: настоящие и искусственные. Но здесь есть одна тонкость, которую не следует упускать из виду: цветы настоящие, кажущиеся подчас мертвыми, на самом деле бессмертны. Сошлюсь на лирический первоисточник, в данном случае — на Анненского:

И, взоры померкшие нежа,
С тоской говорили цветы:
«Мы те же, что были, всё те же,
Мы будем, мы вечны... а ты?»

Это словно блоковская «Незнакомка» и пастернаковский «Марбург» вопрошают какого-нибудь сорвавшего их составителя антологии.

Мы срезали в нашем саду фиалку и розу, прибавили к ним есенинский василек, и хлебниковский репейник, и бумажный цветок — текст, скажем, Александра Балина, с его графомански безумной, но, ваша правда, Евгений Александрович, с отрочества застрявшей в мозгу строчкой — «Четыре тыщи голых мужиков»... Поставим всё это в вазу. А через год — глядь: и фиалка, и роза, и василек, и репейник — все на своих природных и законных местах, в саду, в поле, в канаве... Нет только нашего с вами букета. И искусственного цветка. А ежели засохшее и покрытое паутиною нечто и стоит еще на шкафу, то этот скелет Пегаса ничего, кроме досады и неприязни, вызвать не может, — как, например, «День поэзии» двадцатилетней давности.

Вот-вот, «Строфы века» всею своей эстетикой и структурой странным образом напоминают такой приснопамятный «День поэзии», только расширенный на размер столетия. Кстати сказать, тем эта книга и занимательна.

А любопытна она прежде всего как представительное собрание второсортной, условно говоря — плохой, советской (антисоветской) поэзии середины и второй половины XX века — всего того, ради чего точно уж не пойдешь в Ленинку или Публичку, не станешь перелопачивать пыльные залежи соцреалистической и эмигрантской периодики. Любопытна — как собрание образчиков отработанной и пустой стихотворной породы. В самом деле! — Ахматову, Кузмина, Мандельштама, Багрицкого (да и многих других) мы почитаем и без помощи Евтушенко; они всё равно выветрятся и ускользнут из «Строфы века», словно живые цветы — с простоявшего год кладбищенского венка, а вот пластмассовые розы никуда не денутся, там и останутся.

Будущие историки литературы, думаю, поблагодарят составителя за созданный им дайджест неживого, за его старательский труд по выбору наиболее жизнеподобных рукотворных псевдорастений. Вкус Евтушенко отличается поверхностностью, вернее сказать — феноменолюбивостью, что и способствует, между прочим, отмеченному нами достоинству антологии.

Эстетика Евтушенко демократична. Для него важна феноменальная, внешняя, а не ноуменальная, внутренняя, сторона художественного произведения. Ему нравится броское и сразу видимое. Он игнорирует тот факт, что подлинные стихи сокрыты, ноуменальны, что их тайна познается не сразу, не всеми и не всегда, что тайна эта зыбка и изменчива — и наше сегодняшнее понимание той или иной строки не равно завтрашнему и вчерашнему.

Иногда кажется, что Евтушенко собирает и не сами стихотворения, со свойственными им смысловыми объемами, а их имиджи, их полые оболочки. Подчас для него важны просто имена и фамилии знаменитых и интересных людей, чьи невзрачные строчки выступают как оправдание присутствия этих имен на страницах «Строфы». Так обстоит дело, например, со стихами Ильи Кричевского, — и это, каюсь, кажется мне профанацией — и антологии, и памяти трагически погибшего во время «августовского путча» юноши.

При таком подходе среди океана отечественной опубликованной и неопубликованной графомании действительно отыскиваются очень забавные, чем-то влекущие к себе псевдопоэтические феномены. «Четыре тыщи голых мужиков». Или история о том, как мужик (опять-таки!) разрубил топором совращавшую его русалку: бабье в море кинул, а рыбе похозяйски «до дому попер» (Виктор Максимов). А вот еще «трогательные, грустно смешные» стихи детской писательницы — «Я раздеваю солдата...», заканчивающиеся понравившимся нашему составителю пацифистским признанием: «Я их раздела бы всех» (Марина Бородинская)... Ох, талантлив и хитроумен русский народ! И остроумен! Но поэзия всё-таки не анекдот и не острословие, а нечто иное.

Нелепо спорить о дальнобойности Царь-пушки. Столь же нелепо предъявлять составителю «Строф века» какие-либо претензии по содержанию и объему подборок тех или иных поэтов, изумляться и вопрошать: почему так ничтожно представлены Иван Бунин и Вячеслав Иванов, притом что пугающе много Агнивцева, Оболдуева и Дон-Аминадо (поэты-фельетонисты у Евтушенко в особой чести)? Ответ прост: по составительской прихоти, справедливо провозглашенной инструментом отбора в евтушенковском предисловии.

Справедливо, ибо любая выборка — плод прихоти выбирающего, писание вилами по воде, гаданье. Говоря проще — частное дело выборщика. Может быть, Евтушенко предпринял некое компенсационное самоутверждение за счет русской поэзии XX века — в причинах этого пусть разбираются психоаналитики, но один факт представляется мне неоспоримым: перед нами — чрезмерное тиражирование и неадекватное навязывание публике личного и весьма далекого от объективности взгляда.

Но даже не это, право же, отвращает меня от фолианта создателя «Братской ГЭС», а трогательное желание составителя защитить самую толстую свою книгу от любой критики, ущипать потенциального рецензента, если таковой, не дай бог, версифицирует или когда-либо версифицировал: «...эта книга, надеюсь, будет не менее ошеломляющим открытием не только для юных читателей поэзии, но и для многих, собаку съевших в этом деле знатоков. Наверняка я вызову недовольство многих живых авторов и моим выбором, и количеством строк, и комментариями и смертельную обиду тех, кого я не включил

вообще. Предоставляю им полное право включать или не включать меня в их антологии (если, конечно, они найдут время для их составления)...» С чего вдруг такая априорная обида на «живых авторов»? Зачем такое щедрое самоотвержение?

«Научный редактор» издания (кавычки здесь не несут иронического оттенка, а поставлены для точности определения) Евгений Витковский, тоже торопящийся упредить и диффамировать грядущего оппонента («Суди меня, судья неправедный!»), к тому же еще и уверяет читателя, что перед ним вовсе и не антология, как напечатано на титульном листе, а «книга для чтения», — и предусмотрительно устраняется от всякой ответственности за «вкусы составителя».

И я его понимаю. Стоит лишь заглянуть в составительское предисловие, смущающее фантастическим эгоцентризмом и неожиданной глухотой к слову, где «элегантные *строители* башни из слоновой кости, пахнувшие духами „Коти“» сменяются «кусочками русского национального духа». «Лермонтов, — пишет поэт-составитель, — родился не от женщины, а от пули, посланной в сердце (sic! — А. П.) Пушкина». Ну и так далее. Точно таков же и уровень «комментариев» — составительских врезок к стихотворным подборкам.

Что еще можно сказать? Царь-книжка, конечно, — клад. В ней много золота и серебра, еще больше вышедших и пока не вышедших из употребления банкнот, есть фальшивки... Между прочим, биметаллическая метафора заставляет с тревогой подумать о нынешнем состоянии русской поэзии. И неслучайно заключительные разделы «Строф века» — самые смутные и подозрительные. Но ведь так и должно быть.

Лет через пятьдесят эти финальные главы можно будет сравнить с более или менее успешным опытом Ежова-Шамурина. А пока пусть стоит. Никому ж не мешает, ни в кого не стреляет.

КОНЕЦ ШТИЛЯ (О культурологии Бориса Парамонова)

1

Новое — это хорошо забытое старое. Верней — плохо понятое. Старый мастер дает уроки новому художнику. А тот, увы, зачастую материал не усваивает — и тогда напоминает нам рекламного рыжего телетроечника с его «херши-колой» и «вкусом победы». «Постмодернизм был всегда, — уверяет Борис Парамонов, — но лишь санкционировался в определенные эпохи».¹ Нетрудно и согласиться: всегда был. Но что значит — санкционировался?

Для Парамонова постмодернизм — нечто «веселое», немислимое в условиях торжества «серьезной», репрессивной культуры, под гнетом цензуры. Мне же, признаюсь, самой что ни на есть «постмодернистской» книгой кажется «Второе рождение» Пастернака, сборник 1932 года. Прочтите эти стихи непредвзято — и вы не только увидите «концептуалистичность» пастернаковской поэтики эпохи «великого перелома», но и отыщите здесь все ныне канонизированные приемы постмодернизма.

Вот Пастернак неулыбчиво пародирует пушкинские «Стансы», превращая символы и сравнения в лишённые содержания «концепты», нагнетая спасительное и обесмысливающее косяноязычие:

Столетье с лишним — не вчера,
А сила прежняя в соблазне
В надежде славы и добра
Глядеть на вещи без боязни.

¹ П а р а м о н о в Б. Конец стиля. Постмодернизм // Звезда. 1994. № 8. С. 191.

«Сила», «слава», «добро», «вещи» (даже: *вещи-добро!*), не говоря уже о «в соблазне в надежде», — нагромождение отнюдь не случайное, стилистически значимое. Каждое слово как бы стремится снять с себя смысловую ответственность, взвалить ее на плечи соседних... Или вот другое стихотворение — «Волны». Посвященное якобы «доброму бандиту» Николаю Бухарину, оно — со всей определенностью закавказских акцентов — адресовано иному, более кровожадному пахану.

И такова вся книга: что ни слово, то оговорка, подмена, маска, двусмысленность. «Колеблющийся», согласно Тынянову, «признак значения» стихотворного слова чудовищно разрастается, развоплощая слова до зыбкого колыхания призраков, привидений... «Любить иных — тяжелый крест, / А ты прекрасна без извилин...» Тут даже не в квазиобэриутских, олейниковских каких-то «извиликах» дело, а в пугающе полном, почти шаблонном, структурном подобию этих строк процитированному выше началу пастернаковских «Стансов».

Всё подобно всему и всё обесценено — как на омерзительном карнавале, в угрожающей буффонаде. Столетия и эры равны полым значкам азбуки, а история прикидывается сравнительным структурализмом: «И те же выписки из книг, / И тех же эр сопоставлень». (Ср. у Анненского в стихотворении «Сестре»: «Слов непонятных течение / Было мне музыкой сфер... / Где ожидал столкновения / Ваших особенных *р...*») Строчка «В дни съезда шесть женщин топтали луга», устрашая числительным и аллитерацией, еще и подмигивает съезду Советов; стихотворение «Красавица моя, вся статья...» — Колонному залу...

Перед нами — поэтика ускользания, вальсирующая и жуткая — точно музыка Шостаковича, ей современная. Она — постмодернистична, ибо постмодернизм и есть стиль ускользания. Сопоставление же «Второго рождения» и произведений сегодняшних постмодернистов позволяет, думаю, увидеть исток и природу этого стиля, как бы выскальзывающего из обыденных эстетических пальцев. Позволяет понять — какова же должна быть «санкция» на его выход из латентного, скрытого состояния.

Санкция напрямую связана с проблематичностью высказывания, а сам постмодернизм в этом смысле есть следствие неоторимого желания высказаться — говорить-говорить, когда

сказать либо совершенно нельзя, либо совершенно нечего. Пастернаку — было нельзя, Тимуру Кибирову, похоже, — нечего, но и то и другое может быть понято как открытая форма постмодернизма. И если в латентном виде он — тютчевское «Молчи, скрывайся и тай», то в явном — мандельштамовское «Читателя! советчика! врача!». Крик, обращенный к весьма подозрительным *советчику* и *врачу*, не свидетельствует, конечно же, о добром здоровье. Постмодернизм санкционируют неполадки в иммунной системе.

Постмодернизм — болезнь, требующая врача. Забегая вперед, замечу: терапевта, на мой взгляд, а не психоаналитика... Любопытно, что до предела «умничающая», избыточно философствующая, постоянно окликающая то Поликлета, то Канта, то Гегеля пастернаковская книга 1932 года как бы предсказывает и знакомые нам сегодня «концепты» идеологического обеспечения этого заболевания искусства, образность его нынешней культурологии. Вот впечатляющая картинка:

В конце, пред отъездом, ступая по кипе
Листвы облетелой в жару бредовом,
Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,
Налет недомолвок сорвал рукавом.

И осень, дотоле вопившая выпью,
Прочистила горло; и поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе —
На пире Платона во время чумы.

Тут, в этом горячечном описании, можно при желании разглядеть и «конец истории», и «литературный музей», и «свалку культуры», и «стирание тайн», и грядущее-де беззапретно-бесстильное «прямоговорение», и «цитатность», и иронию концептуализма... Правда, если бы Пастернак в действительности обладал отстоявшимся и остывшим менталитетом концептуалиста, он бы, осмелюсь вообразить, чуть пережал: поставил бы «Плутона» вместо «Платона», остранил бы, по причине внезапно нагрянувшей глухоты, рифму — «в вековом *прототипе*»...

И невозможно здесь удержаться от какого-нибудь штампа, сиречь «концепта», вроде того — об истории, перерождающейся всякий раз из трагедии в грёзофарс; о дважды рождающемся событии...

Борис Парамонов и занимается как раз культурологическим обеспечением постмодернистского «прототипья», толкованием его ситуации и ее предпосылок. Склонный к фрейдизму, он был бы, подозреваю, не прочь поправить нас здесь Юнговым «архе-». Но «прото-» — не от проточно-изменчивого ли *Протейя*? — выразительнее и точнее соответствует иллюзорности художественной практики и эстетики модного стиля. Эстетика постмодернизма — протеическая, если не хамелеонская: лишь протяни к ней руку — и она тотчас же прикинется неэстетической, как и сам стиль — не-стилем.

Протеична потому и парамоновская культурология — реализующая, если сказать о ней в двух словах, увиденную нами поэтическую картинку в манере высокоинтеллектуального фарса: кругом чума, но из радиоприемника или с типографской страницы нас с вами одаривают пассароттиевскими и архимбольдиевскими плодово-ягодными коллажами, ослепительными и жутковатыми псевдояствами маньеризма, комментаторским метафизическим паром, пиром эфира, пиром духа. Видит око, да зуб неймет...

Борис Парамонов — писатель не только яркий и пронизательный, но — хотя сам он и называет моду и стиль реликтами российского провинциального самосознания — модный и стильный. Даже манерный.

Он — не столько мыслитель, сколько артист, пользующийся философскими аксессуарами для создания чисто драматургических, художественных эффектов. Читая его эссе — а о веренице парамоновских «философских комментариев», опубликованных в последние годы на страницах «Звезды», в основном и пойдет речь, — словно бы слышишь его незабываемый радиолибертийный голос.

«Свободе» вообще не откажешь в богатстве голосовых тембров и интонаций — то юрко журчащих прозрачным либфрамилем, то отдающих терпкостью пиренейских мадер, но и на их фоне баритон Парамонова выделяется особенной барственностью — вальяжностью, что ли.

Что бы ни говорил Парамонов о многовековых бедах и заблуждениях нашего с вами отечества, какие б неблагоприятные прогнозы ни вписывал он в свой венский листок российской нетрудоспособности — во рту слушателя всегда остается

привкус хлебосольнейшего застолья. Будто глотнули мы чистой как слезинка младенца горькой, крякнули, закусили хрустким огурчиком. Слушаешь Парамонова — и вспоминаешь описание утреннего визита Воланда к похмельному Лиходееву: запотевший графинчик, «белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке»... (Булгаков всплывает в памяти закономерно, ибо сентенция «иностранного специалиста» о необходимости *подобное лечить подобным* имеет фрейдистский подтекст: между психоанализом и опохмелкой разница не слишком большая.) Или — из изоряда — холст Петра Кончаловского, изображающий Алексея Толстого одиноко сидящим за изобильным пиршественным столом; особенную пикантность портрету придает дата — 1941-й, кажется, год.

Как и многие литераторы наших дней, Парамонов — прежде всего говорун: писание для него неотличимо от говорения. Эту примету времени отмечал и сам культуролог, рассказывая об анекдотической прозе Довлатова или о лагерных «рómанах» Льва Гумилева. Разница только в том, что Парамонов, в отличие от Довлатова, занят не «случаями из жизни», а «случаями из культуры». Склонность же к броскости и остроте анекдота — в выборе и подаче сюжетов и фактов — здесь совершенно та же.

Говорение Парамонова — философское не только по содержанию, но и в смысле своей метафизической, не отягощенной собеседником чистоты. Такое чистое говорение в пустышку студийного микрофона и есть на самом-то деле подлинное художество, которое — по определению — вольно, незаконно и «глуховато». Поэзию, как известно, пересказать невозможно. Подвох Парамонова — в том, что его поэзия прикрыта личинами «серьезного» и «буквального» — культурологией и философией. Читатель ставится писателем в двусмысленное положение — эстетического переживателя и, одновременно, рефлектирующего созерцателя. Причем на уровне рефлексии читателю оставляется выбор между равно проигрышными ролями — апологета либо оппонента причудливых парамоновских построений.

Такая *изящная*, а в сущности — травестированная, философия — вещь неуязвимая, неподзаконная и потому модная в нашем сегодняшнем аду маргиналий. «Я читаю в основном культурологические и философские книги»¹, — признается

¹ Литературная газета. 28. 12. 1994. С. 6.

символ отечественного постмодернизма Д. А. Пригов, как раз культурологом себя, конечно же, и почитающий. Во времена, провозгласившие философом не только де Сада (этот-то был хоть завидным структуралистом — умел подобрать гайки ко всем болтам), но и ничтожнейшего Захер-Мазоха, особенно умиляться философичности не приходится: банальнейшее, знаете ли, занятие.

Мы нашли для себя Делёза и Деррида, французские профессора — Г. Айги, а найдя, можем теперь нескончаемо рефлексировать по поводу сомнительных переводов их постструктуралистского эсперанто с одних живых языков на другие. Но сама по себе мысль, ставшая сегодня ярчайшим приемом искусства и литературы, не есть еще художественная ткань.

Говоря это, я вовсе не стремлюсь дискредитировать жанр и стиль, в которых работает Борис Парамонов, а хочу лишь изобразить их, жанра и стиля, неподзаконность — следствие их логико-эстетической недифференцированности. Тут — как с «дуалистической природой материи» из милого вузовского диамата; и если есть у марксистско-ленинской цинической диалектики подлинные, а не костюмированные наследники, то о них-то мы и ведем сейчас речь. Перед нами — пластилиновая, неуличаемая идеология.

И Парамонов, торжественно заявляющий преимущество фактуры (какой-нибудь делёзовской «складки» или марксистского «базиса»?) перед структурой, преимущество изнанки творческой ткани перед ее лицевой стороной, преимущество черновика и маргиналии (иногда даже кажется, любой маргиналии — вплоть до «Петров — дурак», написанной полудетским почерком на полях «Логико-философского трактата»), вправе, разумеется, вдоволь поулыбаться из своего далека над нашей попыткой как-то уразуметь игру его прихотливо вышивающего пера, свести концы мыслительных и метафорических нитей с концами. Поэт — всегда небожитель (Сталин, начитавшись пастернаковских «Волн», как известно, настойчиво рекомендовал небожителя такого не трогать; аналогично, но по иным причинам, высказывался и Набоков — в «Николае Гоголе»), небожителю же смешны человеческие толкования ниспосланных текстов.

Если мы и осмеливаемся рассмотреть устройство художественного калейдоскопа Парамонова — цветные стеклышки и складываемые ими узоры, то делаем это лишь для читателя

достаточно наивного, то есть всё еще подозревающего знаковые конструкции в способности несения более или менее устойчивых смыслов, и лишь из предельно наивного же допущения хотя бы относительного *прямопонимания*.

3

В радиоразговоре о «прозеванном гении» 1930-х, Сигизмунде Кржижановском, Парамонов обмолвился: постмодернизм вообще не нуждается в тексте, ему достаточно заголовка — броского и приманчивого. И хотя, думаю, указанная черта скорее уж футуристическая и в целом модернистская, нельзя не оценить проницательности и злободневности этого замечания.

Вот, скажем, один из недавно опубликованных «романов» Сорокина — «Норма». Всё его содержание укладывается в пять букв, вынесенных на титульный лист. Как только из текста «романа» читателю становится ясным, что именно есть *норма* (а *норма* — поясню для счастливых, не заглянувших в эту книгу, — порция натуральных человеческих экскрементов, ежедневно поглощаемая сорокинскими персонажами — в разнообразных ситуациях, с гарниром и без), дальнейшее чтение утрачивает всякий смысл, предшествующее же — кажется читавшему его непростительной и постыдной оплошностью. Ощущение такое, будто не литература у нас в руке, а вот именно «кусочек жизни», который мы неосторожно взяли. В итоге вся суть «романа» есть его голый титул, не лишенный, правда, занятию авторского самоуничтожения: «Владимир Сорокин — Норма».

Парамоновские названия, конечно, менее самодостаточны, но столь же игривы. Больше того: сам текст этюдов следует, пожалуй, рассматривать как длительную череду таких броских заглавий. В отличие от ценимых им «романистов», Парамонов умеет выдержать качество текста на уровне высокого качества заголовка. Но у читателя при этом возникает существенная трудность: он начинает подозревать в подмигивании и заигрывании любое произнесенное автором слово. Ведь если культуролог — стилистический союзник (союзник?) многономного прозаика, то как же, например, понимать такое название — «*Конец стиля...*»? И что может означать термин «норма» в этой статье? Особливо же — когда там говорится о Пушкине, *завдавленном* «стилем, принудительной *нормой* как установкой

имперской, петербургской культуры».¹ Отчего б не увидеть здесь картинку из сорокинских комиксов?

«Стивен Спилберг показывает глупости»² — называется другое эссе. Речь в нем идет, разумеется, об изготовляемых Спилбергом и очень нравящихся Парамонову масскультных голливудских кинофильмах, а совсем не о том, о чем вы сначала подумали. Но и второй (первый?) смысл заголовка остается значимым, не исчезает, лезет в глаза.

Или вот — «Новый путеводитель по Сологубу». Легко догадаться, к чему подталкивает мысль семантика этого названия. «Новый» — несомненный знак архаичности, включающий ретроспективу; в случае же Парамонова — знак архетипического. «Путеводитель» — напоминает о том, что все пути ведут в Рим; а Рим — для Парамонова — сексуальность. Можно предположить: нам предложат полюбоваться таблицей Сологубовых эрогенных зон, дактилоскопируют архетип его сексуальности. И точно: в результате чтения мы узнаем об «аутоэротизме» Федора Кузьмича, о его склонности к «истязанию детей».³

Заметим, что во всех без исключения случаях широкий культурологический аспект фокусируется в конце концов на одном и том же — на многозначительнейшем *конце*, который и есть главнейший интерес автора.

Нет, я понимаю, вещь эта — важнейшая, необходимая, основополагающая, центральная. Тем более — для фрейдиста. Занимателен, однако, нюанс, касающийся не одного только Парамонова, но всей постмодернистской эстетики: «конец» вырастает тут в эсхатологическую проблему, в глобальное противоречие. Особенное какое-то метафизическое напряжение прямо-таки педалируется постмодернистами в этом пункте. *Конец стиля*, как и *конец истории*, с их точки зрения, вовсе не простое «окончание» или «финал» (да ведь и эти слова — мажорные!), а, напротив, — своего рода заострение, *акмэ*, высшее напряжение. «Стиль» по-гречески — палочка для письма; «конец стиля» — уже прямо отточенный грифель.

Такое амбивалентное и усиленное, даже распаленное, внимание к проблеме *конца* чисто психоаналитически совершенно прозрачно. Это банальное замещение, знакомое всем из истории литературы. Сколько было «вопросов», «проблем» и «упадков» в русской критике XIX столетия — от Добролюбова

¹ Звезда. 1994. № 8. С. 188.

² Звезда. 1992. № 8.

³ Звезда. 1994. № 4. С. 200—201.

с Чернышевским до Мережковского (вот уж подлинные объекты для парамоновского пера)! А между тем параллельно и вне зависимости от их «проблем» делалась вполне жизнеспособная и вполне «стильная» литература: у Достоевского, скажем, и Толстого всё было в этом плане о'кей. Смешно вспомнить сегодня пародистов «Искры», измывавшихся над якобы слабосильностью Фета и Тютчева.

Логично поэтому предположить, что если у некоторых литераторов или даже у целого художественного направления существует гипертрофированное ощущение *конца*, то это их личная творческая проблема, личный или групповой *упадок*, а не родовый признак современной культуры. Наши модники очень любят писать о фалличности брежневских обелисков, но ведь и утопический «конец истории» — чистый вымысел геронтократической идеологии, не способной уже «глядеть на вещи» (чужие) «без боязни» (своей). Старика Николая Федорова и, с другой стороны, молодца Константина Леонтьева надо бы вспомнить! Кстати сказать, ни тот ни другой не выходили ведь за рамки типического, которое молодым жертвует ради старого; разница — лишь в эстетическом ракурсе. Но вопрос в конечном итоге, как ни странно, этический — о человечности и бесчеловечности.

«Сегодняшние эстеты давно уже догадались о смерти... стилия как единой культурной нормы, — говорит Парамонов. — Ибо стиль поработает, сглаживает единичное... <...> Стиль — понятие эпохи эксплуататорских обществ, французских королей и венских банкиров, вообще репрессивной цивилизации. Стиль бесчеловечен».¹ Человечен же, по Парамонову, не карандаш, а компьютер — с его полистилистическим шрифтовым репертуаром и массой побочных возможностей мультикультурализма. Человечны голливудские полумультки и пестрые комиксы (как будто те и другие не стильны?). Человечен, наконец, просто живой, «шевроховатый» человек, его индивидуальный голос, — с чем, конечно же, трудно не согласиться, но ведь соображение это — чисто этическое. Попытка же перевести его в плоскость эстетики неминуемо уводит культуролога в скучную маргинальность — какой-то даже отнюдь не постмодернистской пушкинианы.

«Разговоры о том, что человек умирает в книге, а остается писатель, о нем же и судите, устарели... Пробки в Моссельпроме не менее интересны, чем „Про это“»² — позиция если

¹ Звезда. 1994. № 8. С. 188.

² Там же. С. 192.

и невятно выраженная, то уж точно столь же старообразная (даже — вечная, восходящая к киникам, к Диогену Лаэртскому), сколь и опровергаемая Парамоновым. Этот вечный спор нашел отражение в гениальном стихотворении Рильке «Кружево» (перевод К. П. Богатырева):

Гуманность — имя шатким представлениям
и к счастью неподтвержденный путь:
бесчеловечно разве, что плетеньем,
что кружевом оборотилась суть
двух женских глаз? Ты хочешь их вернуть?

Как вернуть эти глаза, утраченные несколько столетий назад? Не выходя из сферы человеческих возможностей — лишь через сотворенное кружево, через искусство. Именно поэтому сиюминутная репрессивность и анонимность стиля, быть может, менее чудовищна, чем сиюминутная полнота самовыражения «обыденной жизни», неумолимо сменяющаяся полной и навсегда анонимностью смерти. Стиль менее хищен, чем аморфность бесстилия: он меньшего требует от своей жертвы — от человека, он не посягает на его мечту о бессмертии. Вопрос о стиле, как можно заметить, неразрывно связан с вопросом о вере; кружево — с рилькевским «седьмым небом».

Впрочем, и радужная оболочка глаза — тоже, хотя и иначе. И интерес к конкретному живому (и мертвому, но сохраненному стилем, искусством) человеку — как раз самое симпатичное в писаниях Парамонова. Как и тема индивидуального голоса, вообще голоса; интерес этот восходит к несомненно высокоценному им Розанову... И тут еще одна поверка прозы поэзией — с минимальными пояснениями. Пастернак («Ветер», 1953):

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной.
Но это не из удалства
Или из ярости беспцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.

Прочтем эти стихи так: *я* — субъект-постмодернизм, «кончившийся» носитель «удальства» и бесцельной ярости; *ты* — адресат и объект искусства; ветер — само неумирающее искусство, слаженно качающее всех своими Большими стилями, полагающее конец штилю, затишью... Не пометить ли нам окончание подлинного — люто-заледевшего — постмодернизма 1953 годом? Знаменательный год! Кроме всего прочего, 16 ноября 1952 года умер в тюрьме «от закупорки сердечной аорты» набоковский Гумберт Гумберт.

4

«Со всею далью беспредельной» — сказано у Пастернака, и метафора затем раскрывает морские просторы, зовет к кругосветному путешествию. Ветер стиля соединяет отстоящие друг от друга материки. Это хорошо знал и Мандельштам, назвавший свой стиль «тоской по мировой культуре», — в слове «тоска» отчетливо ощутима воздушная тяга, интенция, при которой только и можно «найти слова», — и еще в 1913 году так описавший фасад захаровского Адмиралтейства:

Сердито лепятся капризные Медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря —
И вот разорваны трех измерений узы,
И открываются всемирные моря!

Этим совпадающим заявлениям, сделанным с разрывом в четыре десятилетия, я доверяю, честно говоря, несоизмеримо больше, чем сегодняшнему сиюминутному хоровому пению о конце стиля. Стил — не столько репрессия, сколько движущая сила, наполняющая паруса искусства. Он и должен страшить легковесное, ибо оно им сдувается. В конечном счете дело вовсе не в ветре, а в качестве парусов и умении их ставить. Под парусами плыть можно и против ветра. Пироскафы внесли коррективы в карту морских путей, но не такие уж принципиальные: человек плывет всё-таки не туда, куда его движет внешняя сила, он старается плыть согласно собственной надобности. Усматривать эсхатологическое различие между парусным ветром и бензином в топливном баке катера — логическая ошибка или уловка: и ветер может надуть в уши,

и бензин можно вылить себе на голову — только это проблемы не эстетики, а «обыденной жизни»...

Борис Парамонов, при всей его всемирно-исторической широте, очень далек от такой интенсивной «тоски» и даже от того «настоятельного интереса», которым Ортега-и-Гассет хотел бы размыть созерцательность «парализованной» прустовской прозы. Парамонов, конечно, не созерцатель; но деятельная, подчас суетливая, броуновская работа его текстов всегда стремится к нулю, суммарный вектор культурологических сил оказывается несущественной точкой — не потому ли, что вектор этот принадлежит плоскости, секущей (извините за каламбур) плоскость искусства? Последующий абзац, как правило, отменяет предшествующий — и цитировать Парамонова практически невозможно; доводов же, рекомендованных прямолинейным Гельвецием, постмодернисты не признают. *Протеичность* эта, мы говорили уже, выстраданная и осознанная: хорош, по Парамонову, тот художник, который всякий раз противоречит себе.

Чтение Парамонова напоминает прогулки по торфяным болотам, тающим в своих недрах фосфоресцирующего конан-дойлевского волкодава. Нулевая интенция рисуемого писателем универсума заставляет вспомнить еще и о «мыслящем тростнике» Паскаля, но в том плане, что полагаться на эту зыбкую бессистемность зарослей ни в чем не приходится. Поэтому чтение Парамонова вызывает своеобразное раздражение — если и не совсем эстетическое, то, несомненно, эстетически продуктивное. Отличающееся, во всяком случае, от того, с которым сопряжено ознакомление с «романами» Сорокина или Егора Радова. Но и не скажу, что оно — из приятных.

Ортеговский «настоятельный интерес» — подавление рефлексии, размывание ее всепоглощающим чувством. Отсутствие такого, лирического в сущности, «настоятельного интереса» делает Парамонова даже не созерцателем Прустом, а *несносным наблюдателем* — пушкинским Стерном. «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным, — пишет Пушкин в статье «Отрывки из писем, мысли и замечания». — Несносный наблюдатель! знал бы про себя; многие того не заметили б». «Несносный наблюдатель» культуры, Парамонов не устает показывать нам «болезненность» ее содроганий и трепетов, не устает язвить «живейшее из наших

наслаждений» — любовь и искусство. Он превращает беспредельную даль всемирных морей в регистратуру районного психоаналитического кабинета. На корешках многочисленных «историй болезни» мы можем прочесть знакомые имена и впечатляющие диагнозы. Выберем самые броские.

«Шедевр германского „славянофильства“» — это о «Размышлениях аполитичного» Томаса Манна. «Черная доведь» — о Пастернаке. «Портрет еврея: Эренбург» — подношение к столетнему юбилею. «Ной и Хамы» — от Виктора Шкловского к лимоновскому «Это я — Эдичка». «Пегасы и клопы» — о русской культуре и соборной идеологии. «Воительница» — о книге американского культуролога Камиллы Пальи «Сексуальные маски: искусство и декаданс от Нефертити до Эмили Дикинсон». «Загадка Ивана Грозного: гомосексуализм» — хороша, однако, «загадка»! «Долгая и счастливая жизнь клоуна, или А. Ф. Лосев как зеркало русской революции». «Маркиз де Кюстин: интродукция к сексуальной истории коммунизма»...

Одна из последних по времени парамоновских публикаций называется «Ищите женщину!»¹ и, начинаясь с рассказа о всполошившем Америку преступлении — некая Лорена Боббит отрезала своему мужу основополагающий орган (*конец истории* в чистом и предельно сконцентрированном виде!), завершается веселым призывом автора, обращенным к российским гражданам: изберите в президенты воительницу и амазонку...

Но всё это, так сказать, локальные и выездные диснейленды парамоновской культурологии — с ее захватывающими дух «американскими горами» и «юрскими парками». Настоящим же полнометражным фильмом, полным сращением актерского артистизма с головокружительными мультипликационно-компьютерными эффектами (вроде разрекламированной голливудской «Маски») представляется мне статья «Конец стиля. Постмодернизм», уже подспудно цитированная.

Текст этот, несомненно, программный. И не только для его автора, но и для целого художественного направления. Своего рода «патент на благородство» русского постмодернизма. В нем находит свое окончательное оформление парамоновская триада, которую — на манер уваровской — можно было бы записать так: *мультикультурализм, демократия и постмодернизм*. Все три составляющие, согласно Парамонову, суть проекции одного и того же на разные плоскости современности:

¹ Звезда. 1994. № 12.

«Демократия и есть постмодернизм. В свою очередь, демократия есть особый... тип культуры, взятой уже в предельно широком значении термина — как образ жизни, как стиль. Демократия как культурный стиль — это отсутствие стиля... Плюрализм демократии отнюдь не полистилистичен. Стиль противоположен и противопоставлен демократии. Носитель, субъект демократии — единичный, атомизированный... человек... По Достоевскому, это человек, взятый со всеми его почесываниями... Постмодернистская демократия или демократический постмодернизм — это телешоу, на котором школьницы средних классов обсуждают темы вагинального и клиторального оргазма. <...> Почесывания в демократии уважаются как всякая данность, как „мультикультурализм“. Но мультикультурализм и есть отсутствие культуры как (универсальной) нормы».¹

Из выписки мы можем увидеть и оценить не только взаимопорождение (из ничего) компонентов триады, но и удивительное умение философа трансформировать термины — перекидывать из ладони в ладонь слова «стиль» и «культура» до их полного заигрывания и превращения в ничто. Человечество, думают теоретики постмодернизма, постарело настолько, что окончательно впало в детство и его следует теперь развлекать соответствующим ассортиментом — трансформерами и пластилином.

Таким заключениям психиатров верить, однако, не хочется. Но даже если они и верны, мне никак не понять подозрительного лучащегося оптимизма самих психиатров: что-то есть в этом, согласитесь, болезненное. «Конечно, со временем мне угрожает попасть в разряд диких стариков, кончающих в полной изоляции, — писала Лидия Гинзбург. — Впрочем, это много лучше, нежели попасть в разряд стариков, скучающих и веселящихся».² И Атлантика здесь ни при чем.

Или всё же — при чем? Сказанное Парамоновым ведь во многом и справедливо. Справедливо как обозначение феномена американской — маргинальной, но очень активной и экспортирующей себя — культуры. Справедливо даже как тенденция атлантической культуры XX века, не только массовой, но и элитарной. Но, с другой стороны, при всем заявленном мультикультурализме, это взгляд из Нью-Йорка, а не из, скажем,

¹ Звезда. 1994. № 8. С. 187.

² Г и н з б у р г Л. Претворение опыта. Л.—Рига, 1991. С. 133.

Улан-Удэ (дарю аналитикам сей топоним, разоблачающий, надо думать, перверсии жителей Бурятии!). И так ли уж нова отмеченная тенденция — тенденция к *филистерству*, так ли уж соотносима эта *атомизация* и деструкция именно с демократией?.. Не берусь, разумеется, дать ответы, но позволю себе не поверить и Парамонову.

Да и не ясно — во что ж нужно поверить. Клейкие шарики «культуры» и «стиля» прилипают к пальцам мультимпликатора, и ему от них никак не избавиться. Если «король умер», но «да здравствует король!» — пусть даже король либеральнейший и конституционный, — то где ж обещанный нам конец монархии? Английская королева, любопытно узнать, — это «культура как норма», «культура как образ жизни» или «культура как стиль»; «культурный стиль» или «отсутствие стиля»?..

Философия, особенно современная, — по большей части терминологическая игра. Здесь многое зависит от языка, на котором она ведется. Осмелюсь высказать совершенно профанное мнение неспециалиста: русский язык — не самое подходящее поле для такой игры. Покуда усилие игрока не разрушает его окончательно в подобие волапюка — а Парамонов, слава богу, весьма от этого далек, — все его суффиксы и синтаксические инверсии придают философскому сочинению какой-то лирический и безответственный крен — крен, как ни странно, отвлекающий читающего.

А протрезвев, читающий сообразит: «стилос» (колышек для письма на воощенной палетке) давным-давно сменился гусиным пером, «паркером» и «ундервудом», тогда как суть и смысл процесса письма и сегодня, когда мы нажимаем на слишком, возможно, послушные клавиши, те же, что и при Сократе. В человеке дело, повторю, а не в приспособлениях. Человек может быть страшен, но он всё же не терминатор из телевизора. Есть что-то до слез смешное в эсхатологической надежде вживе присутствовать при конце стиля.

Культура же, как и всегда, — возделывание и обработка. Именно та зона общества, где не действуют законы демократии и равноправия, руссоизм иллюзорного «зеленого» движения: участь сорняков здесь, увы, печальна. Нельзя выскочить из человеческой экзистенции и начать борьбу за «право» чумной бациллы. Жизнь — не утопическая безынтенционность. Кишащее многообразие — синоним инфекционной горячки и огорода, заросшего лопухами.

«Если в учебнике патологии обнаруживается, — писал Юнг, — что для одной болезни предлагаются многочисленные лекарственные средства разной природы, то из этого можно сделать вывод, что ни одно из них не является особо действенным. И если также указывается множество различных путей, которые должны вести нас к душе, то можно с уверенностью предположить, что ни один из них не приведет к цели... Множество современных психологий является выражением трудности проблемы».¹

Разброд Вавилонской башни — не счастливая новизна, как это ощущает Борис Парамонов, а трудная и мучительная проблема нынешней ситуации, распутица, поиск на ощупь. Никакого самостоятельного будущего у этого топтания нет — путь (стиль) всё равно, рано или поздно, будет всеми увиден. Подчеркиваю: не найден — увиден. Увиден в одной из существующих многочисленных троп. Множественность — иллюзорна, а иллюзия — преходяща.

Пастернак («На Страстной», 1946):

А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.

И взгляд их ужасом объят.
Понятна их тревога.
Сады выходят из оград,
Колеблется земли уклад:
Они хоронят Бога. <...>

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь —
Смерть можно будет побороть
Усиьем воскресенья.

¹ Ю н г К.-Г. Проблема души нашего времени. М., 1993. С. 12.

Из всех наших певцов конца и могильщиков Бога Борис Парамонов — самый талантливый и виртуозный, самый чуткий и остроумный. «Структурная антропология — это сегодняшний дарвинизм, она производит человека не от обезьяны, а от индейца».¹ Или — в эссе о Спилберге: «Есть... средство, способное вывести американскую поэзию из ее плачевного положения: вернуть ей рифму... <...> Поэзии нужно зачирикать — стать глуповатой».² Прочтешь такое — и хочется простить Парамонову почти всё. *Почти* всё.

Трудно смириться только с двумя, но, увы, стилеобразующими свойствами его эссеистики — с принципиальным внеэстетизмом в выборе объектов исследования и с принципиальным же навязчиво фрейдистским методом этого исследования (настолько фрейдистским, что слово «культурология» так и тянет тут написать с дефисом: культ-урология). Присмотримся к этим свойствам.

Объекты Парамонова всегда крупногабаритны и по большей части сделаны из эрзаца. «Задание демократии как культуры оказывается чисто количественным... Господствует не стиль, а материал».³ У его глаза низкая разрешающая способность: в зону внимания попадают обычно произведения типа гладковского «Цемент» или макаренковской «Педагогической поэмы», а, скажем, из современной поэзии — поэмы Кибирова. В живописи, насколько понимаю, Парамонову нравятся грековцы и Комар с Меламидом, вообще соцреализм и соцарт.

О вкусах, как известно, не спорят (прав наш автор: «постмодернизм был всегда»), но парадокс состоит в том, что провозвестнику «демократического постмодернизма» о чаемом

¹ Звезда. 1994. № 8. С. 187.

² Звезда. 1992. № 8. С. 161. В этом важном пункте у Парамонова любопытное противоречие: рифма одноприродна стилю и потому, с точки зрения стилеборца, должна восприниматься как ретроградство, репрессия и узда. Большинство практикующих постмодернистов, включая Айги, Пригова и Рубинштейна, вполне разделяют мнение барона Розена, высказанное им в пушкинском «Современнике» (том первый, статья «О рифме»): «Человечество идет вперед — и кинет все побрякушки, коими забавлялось в незрелом возрасте. <...> Последним убежищем рифмы будет *застольная песня*, или наверное — *дамский альбом*». Кибиров пишет в рифму, но рифма его, действительно, альбомно-песенная и рудиментная.

³ Звезда. 1994. № 8. С. 187—188.

им искусстве сказать, в сущности, нечего, а все его культурологические интересы — ретроспективны. «Коммунизм и литература одно... — пишет он в статье «Ион, Иона, Ионыч (конец русской литературы)». — Искусство говорит всегда и только на эзоповом языке. Для него необходима атмосфера темноты и страха. <...> В свободном и просвещенном обществе не может быть большого, „серьезного“ искусства».¹

Оставим пока в стороне вопрос — где Парамонов видел или надеется увидеть такое утопическое «свободное и просвещенное» общество, не только заговорившее все трагические проблемы человеческой жизни, но и как бы отменившее саму смерть, — послушаем дальше: «...литература — превратится в цирк, собственно, уже превратилась, уже дала нескольких великолепных клоунов... <...> Это Владимир Сорокин, русский Стерн. <...> А Сахаров этого движения — Дмитрий Александрович Пригов. <...> Местопребыванием поэзии отныне остается сумасшедший дом. <...> Какая может быть поэзия в век психоанализа — кроме самого психоанализа?»² Ну, насчет «русского Стерна» мы уже выяснили. Но ничего нового нет ни в парамоновской склонности к эпатажу, знакомому всем по «прогрессивной» критике XIX века — о футуристах уже и не говорю, ни в антиэстетизме, калькирующем Писарева и Чернышевского, ни даже в идеологии одноэтажного мультикультуралистского равноправия — вспомните старые мечтанья о фаланстерах. «Прогрессивная» критика, как и всегда, тщится убить то, что кажется ей мифом, — внеположные этические и эстетические ценности, заменить их чем-то «рациональным». Психоанализ — племянник «разумного эгоизма».

Сюжет вечный. «Профессии юристов и докторов, — читаем у Эдуарда Гиббона, — удовлетворяют такой общей потребности и доставляют такие верные выгоды, что всегда будут привлекать к себе значительное число людей, обладающих в известной мере и способностями и знанием».³ А уж профессия психоаналитика, совместившая в себе животрепещущие и тайные выгоды профессий знахаря и стряпчего, — тем более!

Причина же непреходящей ревности «рационализма» к искусству чрезвычайно проста: искусство умеет дарить человеку

¹ Опыты: журнал эссеистики, публикаций, хроники. 1994. № 1. С. 34.

² Там же. С. 35.

³ Г и б б о н Э. История упадка и крушения Римской империи. М., 1994. С. 75.

то, что Набоков назвал «сияющей улыбкой беспредельного удовлетворения», а греки — катарсисом, прояснением. Задача «рационализма» — искусственно синтезировать этот таинственный продукт искусства вне искусства, перенести его в социальный план. А еще бы проще: разрушить искусство, как некий сосуд, выпустив тем самым его *прояснение* в среду «обыденной жизни»... Пафос-то благородный — вылечить человека. Беда только в том, что вылечить хотят от человеческой экзистенции, а потому никак не выходит — ни в вопросе с искусством, ни в вопросе с Богом.

Не получается и у Парамонова, хотя он, несомненно, искусней своих предшественников-будетлян. Те, например, о Пушкине либо писали жалкую дичь, либо хамовато «бросали» его с парохода, — Парамонов же изысканнейше иронизирует: «Прошли те 200 лет, когда должен явиться будущий русский человек, моделированный по Пушкину, и он объявился, по крайней мере, в поэзии — Тимур Кибиров. Он сейчас в лицейском своем периоде, но, глядишь, годам к шестидесяти напишет „Медный всадник“». ¹

Очень, разумеется, остроумно. Особенно — о лицейском состоянии немолодого уже Т. Кибирова, не устающего попионерски озорничать... Но ведь и весьма странно, не правда ли? Очень уж это по-американски, даже по-телеамерикански (помните: «школьники... обсуждают темы...») — как бы не замечать существенной возрастной разницы и весело пошучивать с молодящимся ветераном, словно с тринадцатилетним отроком, якобы ожидая от него невиданнейшей потенции, когда он наконец созреет... Обидно нам за Кибирова!

Парамонова, впрочем, спасает ирония, остроумие и художественное небрежение арифметикой. Пушкин, надо сказать, тоже был остро слов, но еще понимал кое-что относительно литературы и жизни. «...Лета идут, — писал он о читательском неуспехе зрелой поэзии Баратынского, и о себе конечно, уже в 1830—1831 году, — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от них и мало-помалу уединяется совершенно». Иными словами: реализовать «духовно-пэдократические» (по выражению С. Н. Булгакова) расчеты — еще не значит «услышать будущего зов».

¹ Звезда. 1994. № 8. С. 188.

А что, собственно, изменилось с пушкинской поры? И при Пушкине «президента», говоря словами Парамонова, «выбирали каждые четыре года», еженедельно сменялись на балах «звезды MTV», и «всяк заходил, пел и плясал» — Кольцов, Ершов, Козлов, Слепушкин какой-то, Веневитинов, Ротчев там, наконец — Бенедиктов... А Фаддей Венедиктович Булгарин! А Кукольник! А граф Дмитрий Иванович Хвостов, который — помните? — «Уж пел бессмертными стихами / Несчастье невских берегов»!.. Не он ли, получив вчера Пушкинскую премию, претендует сегодня на Нобелевскую — и за те же самые песни?

Стоит ли тому удивляться, когда экспертиза искусства отдана его, искусства, ревнивым антагонистам, главу коих Набоков в сердцах назвал «венским шарлатаном»: искусство, по их мнению, — постыднейшая болезнь. «Гениальность и помешательство» — называется книга еще одного парамоновского предтечи — Ломброзо; как не привести из нее нескольких характерных строк? «Николай Гоголь, долгое время занимавшийся онанизмом, написал несколько превосходных комедий после того, как испытал полнейшую неудачу в страстной любви; затем, едва только познакомившись с Пушкиным, пристрастился к повествовательному роду поэзии и начал писать повести...» Ну и т. д.

6

«...Дионис побеждает Аполлона, а Дионис, как известно, демократ».¹ Это вам скажут в любом российском трактире, но, конечно, без парамоновской куртуазности. Другими словами: для мусических воспарений нужен хотя бы развитой слух, вино же (и наркоз психоанализа) действует на всех одинаково. Вопрос наиважнейший — об обезболивании бытия, если не о пути к совершенному и целокупному, к освобождению, к Божеству.

Увы, Дионис не может победить Аполлона, как и Аполлон — Диониса. Прежде всего в силу того, что оба они уже побеждены. Но даже и греки-политеисты, интуитивно чувствовавшие, что людям не следует смешивать различные планы бытия, и потому никак не предполагавшие возможности окончательной победы одного олимпийца над другим, были всё же мудрей современной психологии, которую преследует навязчивая

¹ Там же. С. 189.

идея — решить-таки наконец спор об универсалиях, поместив «коллективное бессознательное» в голову «атомизированного» индивида.

Парамонов — не исключение: и ему хочется вернуть нас к терминологическим пикировкам раннего средневековья.

«Стиль отнюдь не всегда красота, стиль — это выдержанность организации, осуществленная энтелехия. В этом смысле всё живое стильно. Но этот несомненный факт в то же время приговор стилю как норме, как универсальной установке, ибо бытие принципиально плюралистично, нет единой нормы для ящерицы и лебедя. Флора и фауна дают урок постмодернизма. Мир демократичен, ибо дает одинаковые стартовые условия всем тварям. <...> Проводимая параллель не работает, однако, до конца, потому что индивидуальность природы родовая, а не личная, в ней нет субъектов. Тогда-то и понимаешь, что стиль — как выдержанное искусство организации — это штамп, стильность природы построена на повторяемости образцов, а не на индивидуальном вдохновении художника. Это поток, а не штучное производство. Художник же, как и столяр-краснодеревец, из породы кустарей. Он номиналист».¹

Чересчур реалистская парамоновская универсалия письменного стола разжигает в оппоненте полемический пыл. Не риску, однако, залезать в дебри виртуозной схоластики, лишь поинтересуюсь: существует ли, по Парамонову, общее понятие «человек» — хотя бы для имеющих «одинаковые стартовые условия» женщины и мужчины? Или воз и ныне там — в безынтенционной крыловской картинке, содержащей, кстати, «плюралистичного» и «постмодернистского» лебедя?..

«Последними платониками Запада были русские большевики. Сегодня остался один платоник — Солженицын»², — иронизирует Парамонов. Ирония непонятна, поскольку собственная философия нашего автора ничуть не моложе: что-то из Антисфена, говоривавшего: «Человека и лошадь я вижу, а человечности и лошадности не вижу».³

Высказывание «Дионис побеждает Аполлона» на самом деле следует читать так: *киники побеждают Платона*. Думаю даже, это самая главная и сокровенная идея Бориса Парамонова: все «единичные вещи» некинической или, если угодно,

¹ Там же.

² Там же.

³ Антология кинизма. М., 1984. С. 105.

эпикурейской¹ его культурологии восходят к этой идее. Киники, оставшиеся в культуре в виде «пробок из Моссельпрома», для Парамонова, конечно же, значительно интереснее, чем Платоново «Про это». Интересней вторичный, маргинальный, подглядывающий текст жизнеописаний Диогена Лаэртского, чем текст первичный, текст просто. Парамонову почему-то хочется, чтобы «человек умирал» не в собственной книге, а в книге своего биографа.

Но опять же: ни киники никогда не победят Платона, ни Платон — киников. Не во времена греко-персидских войн мы живем. Воссоздать языческое мироощущение и смоделировать афинские академические баталии Парамонов может лишь внутри своей иллюзорной культурологии, а не в действительности сегодняшнего искусства. Два тысячелетия христианства, при всем желании, от нас никуда не спрятать. И *человечности* тоже.

Катарсис — лишь «прояснение», тогда как *Евангелие* — широкое «благовестие», но искусство и христианскую веру объединяет семантический мотив *просветленного узнавания*. Искусство слишком прозрачно, а христианство чересчур тонко для неоязыческой культурологии, которая их поэтому и не может заметить. Она слышана, понятно, об их существовании, но они для нее — как бы линии без толщины, легко перешагиваемые в поисках прежних и нынешних окаменелостей.

Такому перешагиванию и неузнаванию — двадцать веков. «Отнюдь даже не эклектика александрийского типа»², — говорит Парамонов о своем «демопостмодернизме», но ему трудно поверить. «Александрийцы, можно сказать, превратили греческую поэзию в музей, в инвентарную книгу, в горы цитат, резюме, каталогов и компиляций. Всем хотелось быть очень учеными, очень осведомленными. Эстетика стала инвентарем, преискурантом, энциклопедией, и притом исключительно технологически-формалистической энциклопедией. Если раньше античность превращала объективизм в космологию, то теперь она превращает субъективизм в научность...»³

¹ «Эпикурейцы предпочитают видеть красоту в принципиальной бесплодности и бесполезности бытия, в его абсолютной случайности и разбросанности. <...> ...эпикурейство... примат множественности над всеобщим единством...» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 307 и 312).

² Звезда. 1994. № 8. С. 187.

³ Лосев А. Ф. Цит. соч. С. 397—398. Сказано словно бы о Зоилах, Аристархах и Аристофанах сегодняшнего «Нового литературного обозрения»!

«Некоторые из этих наставников... — писал о философах первых веков трезвый Гиббон (хотя какой же он авторитет для аналитиков и ньюкиников?), — были одарены глубиной мысли и необыкновенным прилежанием, но так как они неправильно понимали настоящую цель философии, то их труды способствовали не столько усовершенствованию, сколько извращению человеческого разума. <...> Они истощали свои силы в спорах о метафизике, касавшихся лишь формы выражения, пытались проникнуть в тайны невидимого мира, старались примирить Аристотеля с Платоном в таких вопросах, о которых оба эти философа имели так же мало понятия, как и всё остальное человечество. <...> Они воображали, что обладают искусством освобождать душу из ее темной тюрьмы; они уверяли, что находятся в близких сношениях с демонами и духами и, таким образом, превращали... изучение философии в изучение магии. Древние мудрецы осмеивали народные суеверия, а ученики Плотина и Порфирия, прикрыв сумасбродство этих суеверий легким покровом аллегорий, сделались самыми усердными их защитниками».¹ Психианализ — если и поэзия, как думает Парамонов, то поэзия весьма архаичная — заговоров и заклинаний. С плясками и тимпаном, именуемыми сегодня «визуальностью». Но кто ж лучше заговаривающего шамана знает, что человеческая жизнь — омерзительна и беспросветна? «Когда мы распределим демиургические действия по богам и людям, — читаем у Прокла, — то уделим смех поколению богов, а слезы — состоянию людей и животных».² Задача психианалитика — вернуть человеку, ошибочно рассматриваемому им как простое животное, «золотой век», навести на лица людей улыбку непреходящего удовольствия, возратить им младенческий смех и божественную свободу. Но это задача не одного только психианалитика. «Мы будем петь и смеяться, как дети», — сказано в современной венскому эскулапу советской песенке.

Свобода же, возвращаемая шаманом, всегда иллюзорна и подозрительна — уже потому, что сама природа человеческой свободы, причина стремления к ней усматриваются им, при всем декларированном свободолобии, в низком и темном — в скованном вожделении.

¹ Г и б б о н Э. Цит. соч. С. 76.

² Цит. по: Л о с е в А. Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн. 2. М., 1988. С. 235.

В этом лишний раз убеждает нас парамоновская работа «-121», посвященная культурологическому аспекту отмены варварской статьи 121 УК РФ, каравшей за «мужеложство». (Эстетика «конца» пройти мимо темы, как бы возводящей *конец* в квадрат, конечно, не может.) После вводных дежурно-демократических фраз просвещенный исследователь пишет: «...еще большой вопрос, станут ли лучше книжки и картинки после отмены статьи 121. <...> Открытый текст, *прямоговорение* смертельно опасны для искусства. <...> В... высоком культурном творчестве статья 121 и все ее заграничные аналоги не мешали, а скорее помогали. <...> В чем тут дело? В понятии и практике репрессии. Культура возникает как результат репрессии первичных инстинктов. Сказать понятнее и сильнее — она возникает тогда, когда существует цензура».¹ И в финале статьи: «И вот все эти усилия, вся героическая и подвижническая духовная жизнь оказываются ненужными — в результате одной простейшей юридической процедуры... <...> Вспомним причудливую фразу Чехова: если зайца долго бить по голове, он научится спички зажигать. Заяц, зажигающий спички, — это и есть культура: высокая, сублимированная культура. Но в XX веке зайцев раскрепостили... „Просиянная тварь“ никому больше не нужна, тварь, оказывается, и так хороша. Бедный заяц Бердяев».² Сентенции Парамонова, как всегда, интересны, броски и эпатажны. Изумляет, однако, не их эпатажность, а полнейшая необязательность и принципиальная несостыкуемость. «Репрессия гомосексуализма — от иудеев», — пишет он.³ Но, обратившись к статье «Конец стиля...», читаем: «Еврей — родовое имя постмодерниста, человека без стиля... — софистов, александрийских эклектиков, средневековых скоморохов, романтиков XIX столетия, Пушкина, Тимура Кибирова».⁴ На соседней странице: «...сложность художественно одаренных натур весьма однообразна: куда ни плюнь, попадешь в педераста».⁵ Не интонации Швейка («Все эстеты — гомосексуалисты», — говорил бравый солдат) заняты, а смысловой разброд: еврей Пушкин оказывается одновременно и постмодернистом и гонителем гомосексуализма!

¹ Звезда. 1994. № 7. С. 115.

² Там же. С. 117.

³ Там же. С. 116.

⁴ Звезда. 1994. № 8. С. 192.

⁵ Там же. С. 191.

Извлекая из частной проблемы сексуального меньшинства универсалию «высокой, сублимированной культуры», «художник-номиналист» Парамонов тут же и разворачивает тот «звук голоса» в план единичных вещей. Получается странный коллаж или гигантское полотно в духе Ильи Глазунова. «Высокая, сублимированная культура» — это: Бердяев с Нечаевым и Ткачевым, Марсель Пруст с опричниками, рыцари и Уитмен, Э. М. Форстер и штурмовики Рема, гэтэушники с Николаем Федоровым, Макаренко с апостолом Павлом («Умеющий вместить да вместит»), наконец — вообще христианство: «Христианство было восстанием иудеев-гомосексуалистов, прикровенным, сублимированным восстанием, конечно, гомосексуализм был сублимирован в христианстве, христианство и есть сублимация пола».¹

Нисколько не сомневаюсь в том, что культурологическое исследование связи искусства и даже христианской идеологии с гомосексуальностью правомерно и продуктивно. Действительность, однако, несоизмеримо сложнее и противоречивей «мультикультуралистского» якобы китча. Или при «прямоговорящем» авторе «Пира» и «Федра» не существовало высокой культуры? Императора Адриана, уставившего огромную империю посмертными слепами Антиноя, жизнь не «била по голове»? Кто выше в культурном плане — никогда ничего не скрывавший Кузмин или сублимирующий Макаренко?..

Судить о целом по его части, о свойствах любви — по специфике физической сексуальности (тем более — меньшинства), о границах свободы человеческого выбора — по формальным возможностям сексуальной раскрепощенности, о всепоглощающей новизне христианства — по свиткам кумранской пещеры и нравам монастыря, — элементарная логическая ошибка или схоластическая уловка. Точней — желание уйти от решения трудных задач бытия. Потребность в любви и свободе — главные качества человека, главное содержание замысла о человеке. Проблема человека состоит в том, что *конкретный* человек жаждет получить ответ на вопрос о смысле его конкретной жизни, хочет ответной любви другого конкретного человека, конкретных людей, а если он верует — то и Бога. И никакими юридическими, психоаналитическими и социальными процедурами эта проблема не разрешается...

¹ Звезда. 1994. № 7. С. 116.

У пишущего эти строки нет никакого патента на истину. Решусь всё же предположить, что не всемирная история человеческих поисков — с ее сатурналиями и карнавалами, Сераписами и Бафометами, со всем рассеявшимся множественным паром Амонов, наконец, с кинической табличкой «И. Н. Ц. И.», прибитой к Распятию, — подражает мультипостмодернизму. Наоборот. А посему участь этого неоязычества — печальна, бытование — иллюзорно.

В стихотворении «Рождественская звезда» (1947) Пастернак изобразил вечную, в том числе и сегодняшнюю, ситуацию. Прочтем ее как культурологическое описание:

По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.

У камня толпилась орава народу.
Светало. Означились кедров стволы.
— А кто вы такие? — спросила Мария.
— Мы племя пастушье и неба послы,
Пришли вознести вам обоим хвалы.
— Всем вместе нельзя. Подождите у входа.

Средь серой, как пепел, предутренной мглы
Топтались погонщики и овцеводы,
Ругались со всадниками пешеходы,
У выдолбленной водопойной колоды
Ревели верблюды, лягались ослы.

Светало. Рассвет, как пылинки золы,
Последние звезды сметал с небосвода.
И только волхвов из несметного сброда
Впустила Мария в отверстие скалы.

БИБЛИОГРАФИЯ

I

- Повернутый вспять (1999) // П у р и н А. Утраченные аллюзии. СПб.: Звезда, 2001.
Смысл и заумь (1991) // Вопросы литературы. 1995. № 3.
Краткий курс лирической энтомологии (1992). // Литературная газета. 24. 06. 1992.
Златое безмыслие, или Морское кладбище русской поэзии (Сообщение, прочитанное на конференции «Франция — русская литература» (Нижний Новгород, 1992)) // Угги. 1993. № 4.

II

- Набоков и Евтерпа (1989—1991) // Новый мир. 1993. № 2.
«Недоумение» и «Тоска» (Анненский и *другие*) (1997) // Иннокентий Анненский и русская культура XX века: Сб. научных трудов. СПб.: АО «Арсис», 1998.
Двойная тень (М. Кузмин) (1990) // Звезда. 1990. № 10.
О прекрасной ясности герметизма (Кузмин-стилизатор) (1992) // Ку з м и н М. Подземные ручьи: Избранная проза. Сост., послесл. и примеч. А. Пурина. СПб.: Северо-Запад, 1994.
М. Кузмин (Опыт краткого жизнеописания) (1994) // П у р и н А. Утраченные аллюзии. СПб.: Звезда, 2001.
Большая Морская (1992) // Нева. 1994. № 5—6.
Тот Август (1921) (1991) // Искусство Ленинграда. 1991. № 8.
Такая Цветаева (1992) // Звезда. 1992. № 10.
Поэт эмиграции (Георгий Иванов) (1995) // Новый мир. 1995. № 6.
Орфей-Марсий (Об одном стихотворении Бенедикта Лившица) (2004) // Славянские чтения. IV. Даугавпилс—Резекне, 2005.
Опыты Константина Вагинова (1991—1992) // Новый мир. 1993. № 8.
Метаморфозы гармонии (Заболоцкий) (1992) // За б о л о ц к и й Н. Столбцы: Столбцы, стихотворения, поэмы. Сост., предисл. и примеч. А. Пурина. СПб.: Северо-Запад, 1993.
«Однофамилец» Рембрандта (Евгений Рейн) (1994) // Новый мир. 1994. № 12.
Свет и сумерки Александра Кушнера (1997) // Арион. 1998. № 2.
«Под небом, выпитым до дна» (Борис Рыжий) (2001) // Звезда. 2001. № 7.

III

- Пиротехник, или Романтическое сознание (1989—1990) // Нева. 1991. № 8.
Прощание с гипсовым кубом («Воскресение Маяковского» Юрия Карачиевского) (1991) // Звезда. 1991. № 9.
Потешные полки (Поэзия «новой волны») (1990) // Литературная газета. 11. 07. 1990.
Свобода от свободы (1992) // Литературная газета. 16. 09. 1992.
Архивисты и новаторы (1994) // Новый мир. 1994. № 11.
Царь-книжка («Строфы века» Евгения Евтушенко) (1995) // Новый мир. 1996. № 2.
Конец штиля (О культурологии Бориса Парамонова) (1994) // Звезда. 1995. № 7.

СОДЕРЖАНИЕ

I

Повернутый вспять	6
Смысл и заумь	14
Краткий курс лирической энтомологии	35
Златое безмыслие, или Морское кладбище русской поэзии	42

II

Набоков и Евтерпа	50
«Недоуменье» и «Тоска» (Анненский и <i>другие</i>)	100
Двойная тень (М. Кузмин)	126
О прекрасной ясности герметизма (Кузмин-стилизатор)	140
М. Кузмин (Опыт краткого жизнеописания)	146
Большая Морская	158
Тот Август (1921)	177
<i>Такая</i> Цветаева	190
Поэт <i>эмиграции</i> (Георгий Иванов)	200
Орфей-Марсий (Об одном стихотворении Бенедикта Лившица) ..	204
Опыты Константина Вагинова	213
Метаморфозы гармонии (Заболоцкий)	243
«Однофамилец» Рембрандта (Евгений Рейн)	265
Свет и сумерки Александра Кушнера	271
«Под небом, выпитым до дна» (Борис Рыжий)	286

III

Пиротехник, или Романтическое сознание	296
Прощание с гипсовым кубом («Воскресение Маяковского» Юрия Карабчиевского)	314
Потешные полки (Поэзия «новой волны»)	319
Свобода от свободы	325
Архивисты и новаторы	334
Царь-книжка («Строфы века» Евгения Евтушенко)	350
Конец штиля (О культурологии Б. Парамонова)	356

<i>Библиография</i>	382
---------------------------	-----

Алексей Арнольдович Пурин

ЛИСТЬЯ, ЦВЕТ И ВЕТКА
О русской поэзии XX века

Художник *В. А. Гусаков*
Корректор *А. Ю. Леонтьев*
Верстка *Е. Ф. Куприянов*

Подписано к печати 27.07.2010. Формат 60×88 ¹/₁₆.
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Гарнитура Ньютон С.
Усл. печ. л. 23,52. Уч.-изд. л. 15,75. Тираж 500 экз. Заказ №
 ЗАО «Журнал „Звезда“» .
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 20.
Отдел реализации (812) 273-37-24, mail@zvezdaspb.ru (Горин В. А.)

Отпечатано с оригинал-макета в «ИПК „Бионт“».
199026, Санкт-Петербург, Средний пр. В. О., д. 86.