Александр Кушнер

О ПОЭТАХ И ПОЭЗИИ

Александр Кушнер

О поэтах и поэзии. Статьи и стихи

«Геликон Плюс»

УДК 84.161.1
ББК 84(Рос=Рус)6

Кушнер А. С.

О поэтах и поэзии. Статьи и стихи / А. С. Кушнер — «Геликон Плюс»,

ISBN 978-5-9909707-9-3

Творчество Александра Кушнера любят и знают несколько поколений любителей поэзии в России. Иосиф Бродский писал о нем: «Александр Кушнер – один из лучших лирических поэтов XX века, и его имени суждено стоять в ряду имен, дорогих сердцу всякого, чей родной язык русский…» Но не только своими стихами известен Александр Кушнер, его статьи о поэзии также вызывают большой интерес. В книге «О поэтах и поэзии» читатель найдет ряд статей о Пушкине и Блоке, Иннокентии Анненском и Ахматовой, Пастернаке и Мандельштаме и других поэтах, любимых автором. Статьи тесно связаны со стихами, посвященными Кушнером этим поэтам, и они тоже широко представлены в книге.

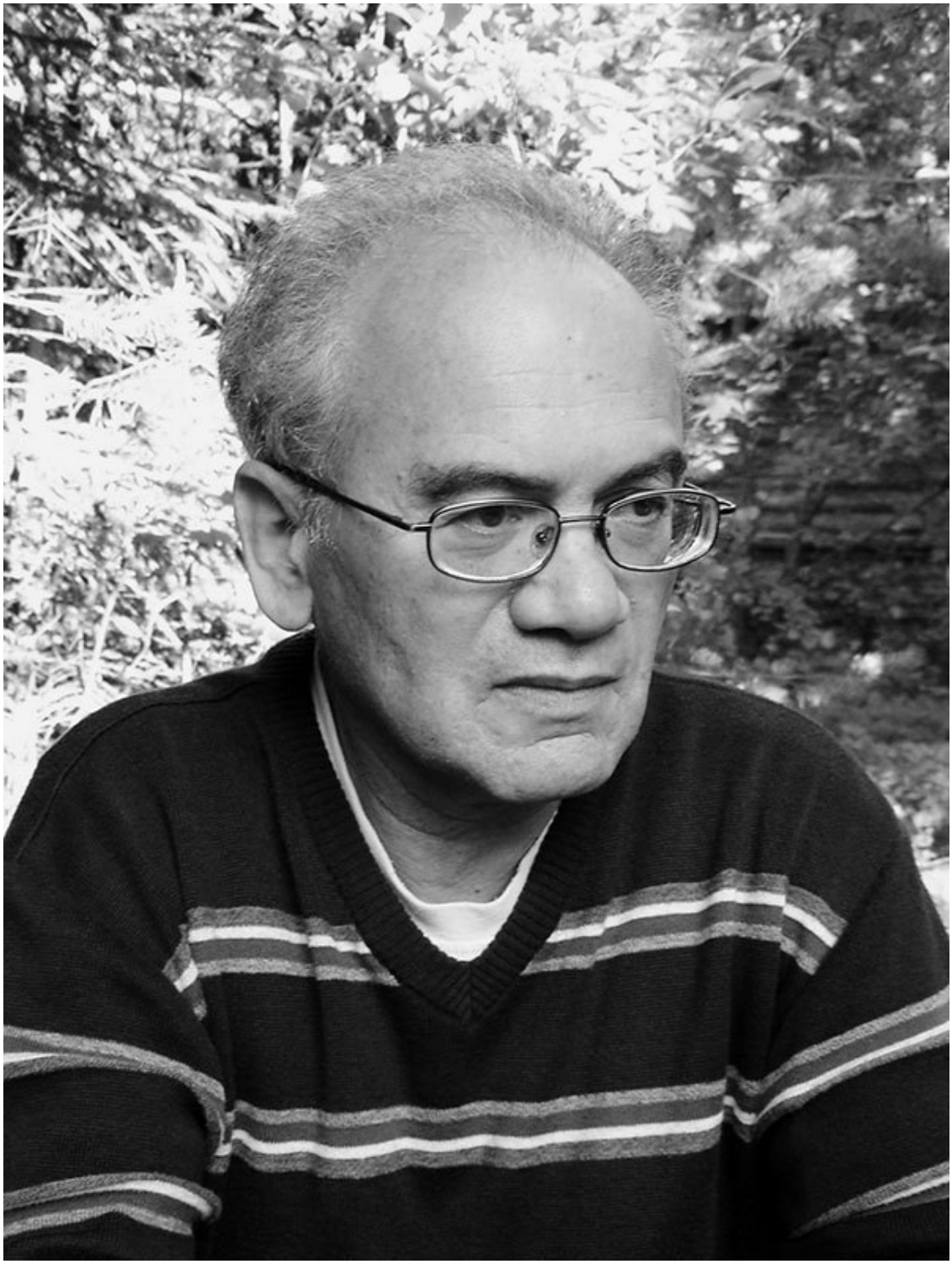
УДК 84.161.1
ББК 84(Рос=Рус)6

ISBN 978-5-9909707-9-3

© Кушнер А. С.
© Геликон Плюс

Содержание

От автора 7
«Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре» 8
Вместо статьи о Вяземском 17
О Некрасове 18
«Слово нервный сравнительно поздно…» 21
Книга стихов 23
«Мне приснилось, что все мы сидим за столом…» 30
Два Пушкина 31
«Есть у нас еще один роман…» 41
Стиховая ткань 42
«Английским студентам уроки…» 49
Перекличка 50
«За что? За ночь. За яркий по контрасту…» 64
На пути к Блоку 65
«Запиши на всякий случай…» 74
Стихи и письма 75
«Жизнь чужую прожив до конца…» 85
Интонационная неровность 86
Конец ознакомительного фрагмента. 87



Александр Кушнер
О поэтах и поэзии
Статьи и стихи

Издание выпущено при поддержке Комитета по печати и взаимодействию со средствами массовой информации Правительства Санкт-Петербурга

Издание Санкт-Петербургской общественной организации «Союз писателей Санкт-Петербурга»

© Кушнер А., текст, 2018.
© «Геликон Плюс», макет, 2018

* * *

Творчество Александра Кушнера любят и знают несколько поколений любителей поэзии в России. Иосиф Бродский писал о нем: «Александр Кушнер – один из лучших лирических поэтов XX века, и его имени суждено стоять в ряду имен, дорогих сердцу всякого, чей родной язык русский…»

Но не только своими стихами известен Александр Кушнер, его статьи о поэзии также вызывают большой интерес. В книге «О поэтах и поэзии» читатель найдет ряд статей о Пушкине и Блоке, Иннокентии Анненском и Ахматовой, Пастернаке и Мандельштаме и других поэтах, любимых автором. Статьи тесно связаны со стихами, посвященными Кушнером этим поэтам, и они тоже широко представлены в книге.

От автора

Первая книга моих стихов вышла в 1962 году. А первую свою статью о поэзии я написал в 1971-м. Называлась она «Ребяческое удовольствие слышать мои стихи в театре» и была посвящена Грибоедову. Перечитал ее недавно – и она мне понравилась. Чувствую неловкость, позволяя себе такое признание, но это правда. В статье сказано о том, что «Горе от ума» – это не только замечательная комедия, но и великая лирика, а Грибоедов – один из лучших наших поэтов, хотя в длинном перечне любимых имен, без которых русская поэзия непредставима, его имя обычно отсутствует: Державин, Батюшков, Пушкин, Баратынский, Лермонтов и т. д. Перечитал и другие свои статьи: «Книга стихов» (1974), «Перекличка» (1979), «Стихи и письма» (1981), «Выпрямительный вздох» (1986), «Заметки на полях» (1989) – все они вошли в книгу «Аполлон в снегу», изданную в 1991 году, – и подумал, что новый читатель (поэт или любитель поэзии) их и сегодня, наверное, прочтет с интересом и пользой для себя.

Кое-что в этих статьях я мог бы сегодня уточнить, исправить, но делать этого не буду, поскольку в них запечатлено не только мое отношение к поэзии и любимым поэтам, но и время, в которое статьи были написаны, – и это, надеюсь, человеку, любящему стихи, тоже будет интересно.

Кроме того, в конце книги читатель найдет несколько статей, написанных в новом веке, а заключают книгу два интервью – 2016-го и 2017 года.

И еще одно пояснение. В книгу вошли не только статьи, но и стихи о поэтах и поэзии. И среди этих стихов есть такие, что по-своему продолжают или замещают статьи, например стихотворение «Вместо статьи о Вяземском».

Разумеется, по причине большого объема книги далеко не все мои статьи представлены в ней, но их можно прочесть в книгах «Аполлон в траве» (2003), «Волна и камень» (2003) и «По эту сторону таинственной черты» (2011).

«Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре»

Заранее оговорясь, что для меня не подлежит ни малейшему сомнению гениальная сила «Горя от ума» как драматургического произведения, все-таки попробую в этих заметках поделиться с читателем возможностью еще одного прочтения комедии, сверх принятого и привычного.

Александр Блок назвал «Горе от ума» произведением, «не разгаданным до конца». Следует сказать, что «Горе от ума» озадачило еще современников Грибоедова, в том числе и Пушкина, который высказал ряд замечаний о комедии в письмах к П. Вяземскому и А. Бестужеву из Михайловского в январе 1825 года.

Софья ему кажется «начертанной не ясно», «Молчалин не довольно резко подл», Чацкий «непростительно» «мечет бисер перед Репетиловыми» и т. д. Зато выше всех похвал – стихи комедии: «О стихах я не говорю: половина – должны войти в пословицу». В то же время в этих высказываниях Пушкина о «Горе от ума» ощущается некоторая, довольно редкая для него неуверенность.

Пушкин далее просит Бестужева в письме: «Покажи это Грибоедову. Может быть, я в ином ошибся. Слушая его комедию, я не критиковал, а наслаждался. Эти замечания пришли мне в голову после, когда уже не мог я справиться» (то есть заглянуть в текст: Пушкин в Михайловском «слушал Чацкого, но только один раз»).

К некоторым замечаниям Пушкина еще вернемся, но самое важное, на наш взгляд, – это высокая оценка самих стихов.

Одна из разгадок загадочного «Горя от ума», по-видимому, заключается в том, что пьеса, рассчитанная на сцену, написана гениальными стихами, которые можно читать дома, «запершись».

Впечатление такое, что все, не только Чацкий, но и Фамусов, Софья, Лиза, Молчалин, даже Скалозуб и Репетилов, – «живые стихи».

Какая блестящая экономия средств, какой «динамический» синтаксис в репликах Лизы («А в доме стук, ходьба, метут и убирают» и др.), в бытовой болтовне Фамусова:

А ты, сударыня, чуть из постели прыг,
С мужчиной! с молодым! – Занятье для девицы!
. . . . . .
А все Кузнецкий мост, и вечные французы…

Вот почему выпархивающая откуда ни возьмись в речи старого брюзги рифма «музы» здесь столь же «своя», сколь и шляпки, чепцы, и шпильки, и булавки, следующие несколькими стихами ниже. Блоковские «десять шпилек» еще ждали своего часа. Современники же Грибоедова, ощущая прелесть этих стихов, еще не могли ее себе объяснить, поскольку не было привычки к предметной, реалистической поэзии среди сентиментальной или романтической лирики Батюшкова, Жуковского, самого Пушкина, в 1822–1823 годах, когда создавалось «Горе от ума», отставшего от Грибоедова на полшага.

Стоит внимательно вчитаться и в «сон Софьи», подлинность которой (и недаром!) была так сомнительна для Пушкина. Через эту «не то… не то московскую кузину» идет вперехлест лирическая волна замечательных стихов. Вот, например, предвестье «сна Татьяны»:

Потом пропало все: луга и небеса.—

Мы в темной комнате. Для довершенья чуда
Раскрылся пол – и вы оттуда,
Бледны как смерть, и дыбом волоса!
Тут с громом распахнули двери
Какие-то не люди и не звери,
Нас врознь – и мучили сидевшего со мной.
Он будто мне дороже всех сокровищ.
Хочу к нему – вы тащите с собой:
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!
Он вслед кричит!..

Не слишком ли расточителен здесь Грибоедов? Для его Софьи, чтобы обмануть Фамусова, хватило бы куда менее подробной, а главное – впечатляющей картины. Эта темная комната, хлопающие двери, «какие-то не люди и не звери», эти стонущие, ревущие и хохочущие чудовища так похожи на пушкинских!

Можно заметить, что и сон-то тоже «пророческий», только не Молчалину предстоят в действительности мучения, а Чацкому: в этом, кстати, заключается трагическая ошибка Софьи.

Нас врознь – и мучили сидевшего со мной.
. . . . . .
Он вслед кричит!..

Если стереть с этих стихов налет нашей привычки к ним, обнаружится их сила и боль. В первой редакции «Горя от ума» в этом сне-рассказе Софьи были даже такие стихи:

Так будто бы середь тюрьмы
И я, и друг мой новый,
Грустили долго, долго мы.
Он все роптал на жребий свой суровый…

Это ли не доказательство подспудной лирической волны, то выходящей на поверхность, то изгоняемой из окончательного текста, но продолжающей где-то на глубине свое «подземное» существование. Недаром «грустили долго, долго мы» похоже на лермонтовское «во-первых, потому что много и долго, долго вас любил…».

Пушкин считал, что Чацкий – это «добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями».

В самом деле, за спиной Чацкого мы постоянно ощущаем присутствие Грибоедова. Но иногда получается так, что автор выглядывает даже из-за спины Фамусова, настолько сильно в нем желание высказать наболевшее. Мы видим, что автора стесняют условные сценические костюмы. И вот Фамусов ругает французов – «губителей карманов и сердец», с нетерпением спрашивает, когда же «избавит нас творец» от западной моды. В другом месте он жалуется:

Берем же побродяг, и в дом и по билетам.
Чтоб наших дочерей всему учить, всему —
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам.

Все это мало чем отличается от сетований Чацкого на одежду «по шутовскому образцу», «бритые подбородки» и короткую стрижку.

Пушкин создал «роман в стихах», настаивая на этой «дьявольской разнице». Комедия в стихах – вот ключ к разгадке «Горя от ума», к ее странностям и несоответствиям, на которые одним из первых указал Пушкин[1].

Разумеется, «Горе от ума» – замечательная пьеса, с характерами, интригой, «зеркальными отражениями» и так далее, но перечитайте монологи Чацкого: это законченные стихотворения, годные к печати отдельно, как самостоятельные стихи.

«А судьи кто?» – образец гражданской лирики.

А это лирика иного рода:

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.
Чего я ждал? что думал здесь найти?
Где прелесть эта встреч? участье в ком живое?
Крик! радость! обнялись! – Пустое.
В повозке так-то на пути,
Необозримою равниной, сидя праздно,
Все что-то видно впереди,
Светло, сине, разнообразно;
И едешь час, и два, день целый; вот резво
Домчались к отдыху; ночлег: куда ни взглянешь,
Все та же гладь и степь, и пусто и мертво…

Что это, как не одно из лучших стихотворений в русской лирике?

Такими же, только не развитыми, едва намеченными стихами остались «Душа здесь у меня каким-то горем сжата, и в многолюдстве я потерян, сам не свой…», напоминающие лермонтовское «Как часто, пестрою толпою окружен…», или:

Чтоб сердца каждое биенье
Любовью ускорялось к вам?
Чтоб мыслям были всем, и всем его делам
Душою – вы, вам угожденье?.. —

это ли не письмо Онегина к Татьяне, интонационно во всяком случае! Таких «онегинских» подступов в «Горе от ума» много.

А вы! о боже мой! кого себе избрали?
Когда подумаю, кого вы предпочли!

Что память даже вам постыла
Тех чувств, в обоих нас движений сердца тех,
Которые во мне ни даль не охладила,
Ни развлечения, ни перемена мест.

[1] Стихотворных комедий, как французских, так и русских, переводных и оригинальных, можно назвать множество (комедии Княжнина, Капниста, Николева, Судовщикова и др.), но в том-то и состоит отличие «Горя от ума» от них, что стихи здесь имеют принципиально новое значение, являясь лирическим двигателем произведения.

В разговорах Чацкого с Софьей нередки поразительные лирические формулы. Так, говоря с Софьей о Молчалине («Бог знает, в нем какая тайна скрыта; бог знает, за него что выдумали вы…»), Чацкий уточняет свою мысль – и возникают прекрасные стихи:

Быть может, качеств ваших тьму,
Любуясь им, вы придали ему.

К этим двум строкам подключено высокое напряжение подлинной лирики. Вот почему «Горе от ума» недостаточно видеть на сцене. Актер, занятый игрой, не может задержаться на тех или иных стихах, мы должны их прочесть сами.

Когда Чацкий просит у Софьи разрешения пройти в ее комнату, намечается еще одно неразвернутое стихотворение:

Бог с вами, остаюсь опять с моей загадкой.
Однако дайте мне зайти, хотя украдкой,
К вам в комнату на несколько минут;
Там стены, воздух – все приятно!
Согреют, оживят, мне отдохнуть дадут
Воспоминания об том, что невозвратно!

Комната любимого человека, ее воздух, стены, вещи, милые подробности – вот питательная среда, вот площадка, как будто созданная для любовной лирики. Татьяна в кабинете Онегина; гостиная, шум платья, «речи в уголку вдвоем», фортепьяно из пушкинского «Признания»; и конечно, этот мотив – частый гость в русской лирике.

По твердому гребню сугроба
В твой белый, таинственный дом
Такие притихшие оба
В молчании нежном идем…

(А. Ахматова)

Вы только что ушли, Шекспир
Открыт, дымится папироса…

(М. Кузмин)

Примеров сколько угодно!

Но не только в речах Чацкого, – и среди реплик Софьи встречаются такие, что сделали бы честь любому лирическому стихотворению, например: «И свет и грусть. Как быстры ночи!» Если бы не Лиза, перебивающая барышню предупреждением о возможности появления Фамусова, можно было бы ждать еще одного «стихотворения». Впрочем, иногда, когда ее не перебивают, так и получается:

Привычка вместе быть день каждый неразлучно
Связала детскою нас дружбой; но потом
Он съехал, уж у нас ему казалось скучно,
И редко посещал наш дом…

Эта жалоба чем-то отдаленно напоминает другую: «Но говорят, вы нелюдим; в глуши, в деревне все вам скучно, а мы… ничем мы не блестим, хоть вам и рады простодушно…»

Потом опять прикинулся влюбленным,
Взыскательным и огорченным!..
Остер, умен, красноречив,
В друзьях особенно счастлив.
Вот об себе задумал он высоко —
Охота странствовать напала на него,
Ах! если любит кто кого,
Зачем ума искать и ездить так далеко?

Все время кажется, что за текстом комедии проступают лирические стихи. Так под горячим утюгом, говорят, проступают строки, написанные невидимыми чернилами.

Необычайно важно, что несколько раз на протяжении пьесы Чацкий упоминает о своих поездках, о снежном пути в Москву, о дороге. Один из этих его рассказов мы уже приводили («В повозке так-то на пути…»). А вот другой, в самом начале, при первом его появлении: «И между тем, не вспомнюсь, без души, / Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря, / Верст больше седьмисот пронесся, – ветер, буря; / И растерялся весь, и падал сколько раз…» И дальше: «Мне кажется, так напоследок / Людей и лошадей знобя, / Я только тешил сам себя». И снова, через несколько страниц: «Звонками только что гремя / И день и ночь по снеговой пустыне, / Спешу к вам, голову сломя…»

Эти строки можно было бы назвать «дорожными жалобами», если бы не ощущение, что они предшествуют не только пушкинской, но и лермонтовской дороге в знаменитой «Родине». Лет за пятнадцать до Лермонтова Грибоедов любил отчизну «странною любовью».

И вот та родина… Нет, в нынешний приезд,
Я вижу, что она мне скоро надоест[2].

Все эти незаконченные, оборванные стихи производят такое впечатление, как будто Грибоедов спохватывался и наступал «на горло собственной песне». А тема этой «песни» – Россия, огромная страна, бесконечные снежные пространства, окружающие Москву. Фамусовская Москва у Грибоедова дана на этом поразительном фоне, и, может быть, противопоставление душной и замкнутой Москвы холодным и разомкнутым пространствам за нею – один из самых важных мотивов всего произведения.

От сумасшествия могу я остеречься,
Пущусь подалее простыть, охолодеть… —

обжигает в этих стихах та «бездна смысла», которая встает за словами «простыть, охолодеть». Вообще понятие «холод» приобретает в «Горе от ума» особое значение. Возникает такое ощущение, будто с улицы в духоту московского барского дома все время поддувает сквознячок, залетает, пользуясь любой возможностью, снежок. В самом деле, от этого сочетания внут-

[2] Бывают поразительные совпадения, которые перерастают случайность и намекают на что-то большее. «А мне между тем *так скучно! так грустно!* (курсив мой. – *А. К.)* Думал помочь себе, взялся за перо, но пишется нехотя, вот и кончил, а все не легче, – пишет Грибоедов С. Бегичеву в сентябре 1825 года. – … Одоевскому я не пишу об этом; он меня страстно любит, и пуще моего будет несчастлив, коли узнает…» Одоевский, «страстно любящий» Грибоедова, – это тот самый Александр Одоевский, которого Лермонтов назовет в стихах «Мой милый Саша».

ренней духоты и наружного холода существует постоянная угроза простуды. Как ни смешна Наталья Дмитриевна со своей заботой о здоровяке-муже, в ее беспокойстве есть некий резон: «Да отойди подальше от дверей, сквозной там ветер дует сзади!» «Наш Север» – так называет Чацкий родину.

Та же тема постоянно звучит в письмах Грибоедова. В конце января 1823 года он пишет из Тифлиса Кюхельбекеру: «Давиче, например, приносили шубы на выбор: я, года четыре, совсем позабыл об них. Но как же без того отважиться в любезное отечество! Тяжелые. Плечи к земле гнут. Точно трупы, запахом заражают комнату всякие лисицы, чекалки, волки… И вот первый искус желающим в Россию: надобно непременно растерзать зверя и окутаться его кожею, чтоб потом роскошно черпать отечественный студеный воздух».

Этот «отечественный студеный воздух», столь же трудный для дыхания, как московская духота («Сергей Сергеич, к нам сюда-с. / Прошу покорно, здесь теплее; / Прозябли вы, согреем вас; / Отдушничек отвернем поскорее»), требует от автора и его героя героических усилий.

Рассказы Чацкого о дороге подхватывает, развивает даже Софья:

Всегда, не только что теперь, —
Не можете мне сделать вы упрека.
Кто промелькнет, отворит дверь,
Проездом, случаем, из чужа, из далека —
С вопросом я, хоть будь моряк:
Не повстречал ли где в почтовой вас карете?

Мало того, она, совсем как Чацкий, говорит о себе:

Так бывает,
Карета свалится, – подымут: я опять
Готова сызнова скакать…

Ведь это Чацкий «и растерялся весь, и падал сколько раз…». Почтовая карета – вот дом и пристанище Чацкого.

Можно сказать, что лирическая тема огромности русских заснеженных пространств варьируется в «Горе от ума» столь же усердно, как в ином поэтическом сборнике.

Мало того, в первой редакции «Горя от ума» мы находим в монологе Чацкого из десятого явления 4-го действия стихи, вычеркнутые в дальнейшем Грибоедовым, но опять-таки характерные:

…И вот общественное мненье!
И вот Москва! – Я был в краях,
Где с гор верхов ком снега ветер скатит,
Вдруг глыба этот снег, в паденьи все охватит,
С собой влечет, дробит, стирает камни в прах.
Гул, рокот, гром, вся в ужасе окрестность.
И что оно в сравненьи с быстротой,
С которой, чуть возник, уж приобрел известность
Московской фабрики слух вредный и пустой…

В окончательной редакции все это было опущено ради действия в ущерб стихам.

При чтении «Горя от ума» вызывает невольное раздражение поведение Чацкого: его непонимание Софьи и ее недвусмысленных слов. Ведь ему очевидно отказано в любви, Софья на этот счет не оставляет ему никаких иллюзий:

Чацкий: Кого вы любите?
Софья: Ах, боже мой! весь свет.
Чацкий: Кто более вам мил?
Софья: Есть многие, родные.
Чацкий: Все более меня?
Софья: Иные.

Как будто все ясно. Во всяком случае, читателю. Да и Чацкий говорит: «И я чего хочу, когда все решено?» В чем же дело? Почему до самого конца он продолжает преследовать Софью своей любовью, вызывая ее раздражение? Думаю, дело здесь не только в психологических и сценических мотивировках. За спиной Чацкого встает и катится все та же высокая лирическая волна, которой не дано постепенно остановиться, схлынуть. Эта лирическая волна может только рухнуть в результате катастрофы. Тогда-то и звучат в конце пьесы еще одни, последние, прекрасные стихи: «Слепец! я в ком искал награду всех трудов! / Спешил!.. летел, дрожал! вот счастье, думал, близко…» и т. д. Вслед за ними, усиливая их, низвергается поток упреков и обличений в адрес Молчалина, Фамусова, всех москвичей: «Все гонят! все клянут! мучителей толпа…» Вглядитесь в этот последний монолог. Даже графически он напоминает водопад. Как будто все прежде разрозненные волны соединились здесь и падают вниз сообща. Комедия прочтена, но читатель оглушен этими жалобами, упреками, насмешками, слезами и угрозами. Так и отходит от нее, с шумом в ушах.

В своих заметках по поводу «Горя от ума» Грибоедов признавался: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было». Итак, Грибоедов называет «Горе от ума» сценической поэмой[3].

Поэмой назовет и Гоголь свои «Мертвые души». Вообще в обычае русских писателей создавать нечто такое, что не укладывается ни в какие жанровые рамки и требует специальных определений. Таковы «Евгений Онегин», «Война и мир».

Грибоедов даже боялся этого своего свойства: «…А я полагаю, что у меня дарование вроде мельничного колеса, и коли дать ему волю, так оно вздор замелет…» (письмо Кюхельбекеру от 27 ноября 1825 года). По-видимому, благодаря этому «вздору» получился великолепный Репетилов.

Пушкин недоумевал: «Кстати, что такое Репетилов? в нем 2, 3, 10 характеров». Но в том-то и дело, что Грибоедова «занесло», что он не мог остановиться, – и случайный Репетилов разрастается на половину 4-го акта, вываливаясь из рамок драматического действия, тормозя развязку. «Мсье Репетилов» – это сплошной блеск и фейерверк, сплошные «кувырки» и «формальные открытия», «мелочь» и «Удушьев Ипполит Маркелыч». «Мсье Репетилов» – это прежде всего головокружительные стихи: такой свободы, игры, изящества до Грибоедова в русской поэзии не было. Наконец, речи Репетилова можно определить и как целое собрание эпиграмм Грибоедова.

[3] И. Медведева очень интересно раскрывает связь такого определения Грибоедовым его комедии с «Фаустом» Гете, в печати обозначенным как трагедия, но именовавшимся иногда автором «поэмой», «сценической поэмой» (Грибоедов А. С. Сочинения в стихах. «Библиотека поэта». Л., 1967. С. 19).

Отвечая на упрек в слабой связи сцен в комедии, Грибоедов писал: «…Знаю, что всякое ремесло имеет свои хитрости, но чем их менее, тем спорее дело, и не лучше ли вовсе без хитростей? nugae dificiles. Я как живу, так и пишу свободно и свободно» (письмо П. Катенину от февраля 1825 года). Пожалуй, здесь следует уточнить: Грибоедов действительно пишет свободно, начинает свободно, и это ощущение свободы пленительно в «Горе от ума», но в то же время, как мы могли убедиться, он же подчиняет свои свободные стихи сценическим законам и искусно «заметает следы».

Если бы мы задались целью привести примеры удивительной поэтической смелости Грибоедова, виртуозного владения стихом, мы бы вспомнили и известное «В вас меньше дерзости, чем кривизны души», и фамусовское «За пяльцами сидеть, за святцами зевать», и т. п. Но не это входит в нашу задачу.

В статье «Размышления о скудости нашего репертуара» Блок писал: «Русские гениальные писатели все шли путями трагическими и страшными; они урывали у вечности мгновение для того, чтобы после упасть во мрак и томиться в этом мраке до нового озарения».

При этом Блок называет Грибоедова и Гоголя.

В судьбе Грибоедова и Гоголя есть нечто общее. Написав «Горе от ума», Грибоедов словно надорвался. Своим друзьям он жалуется на пустоту и «ипохондрию». «Пора умереть! Не знаю, отчего это так долго тянется.

Тоска неизвестная… Сделай одолжение, – просит он своего друга С. Бегичева, – подай совет, чем мне избавить себя от сумасшествия или пистолета, а я чувствую, что то или другое у меня впереди». Таких жалоб в его письмах много, и не следует их объяснять крахом декабристского движения в России: приведенные слова написаны за несколько месяцев до восстания, 12 сентября 1825 года.

Более убедительным кажется объяснение Блока о томлении во «мраке до нового озарения». Как и Гоголя, Грибоедова посещают «высокие мысли», которые «мчат далеко за обыкновенные пределы пошлых опытов», «воображение свежо, какой-то бурный огонь в душе пылает и не гаснет!» Поклонники, ласкающие его самолюбие, «знающие наизусть *его рифмы* (курсив мой. – А. К.), представляются ему «дураками набитыми». «Подожду, – пишет далее он, – авось придут в равновесие мои замыслы беспредельные и ограниченные способности… Я еще не перечел, но уверен, что тут много сумасшествия» (письмо С. Бегичеву от 9 сентября 1825 года). Все это очень похоже на состояние Гоголя между первым и вторым томами «Мертвых душ».

Написав «Горе от ума», Грибоедов ждал от себя следующего подвига. Каратыгин просил Грибоедова перевести «Ромео и Джульетту»: «…просит, в ногах валяется, чтоб перевести…» Но Грибоедов отказывается: «… Перекраивать Шекспира дерзко, да и я бы гораздо охотнее написал собственную трагедию, и лишь бы отсюда вон, напишу непременно» (письмо С. Бегичеву от июня 1824 года из Петербурга).

В литературном сознании того времени еще господствовало представление об особой ценности и ведущей роли больших форм: трагедий, поэм. Даже Пушкин смотрел на поэму как на основной жанр в своем творчестве. Лирике, отдельным стихотворениям, «пьесам», как тогда говорили, не придавалось сегодняшнего значения. Этим отчасти объясняется то, что некоторые замечательные стихотворения Пушкина при жизни не печатались.

Понадобились великие достижения не только Пушкина, но и Баратынского, Лермонтова, Тютчева, чтобы лирическое стихотворение, книга стихов выдвинулись на первый план.

«Горе от ума» – одно из первых произведений русской поэзии, где, еще в драматическом платье, выступила поэтическая лирика, освободившаяся от жанровых ограничений оды, послания, элегии.

Трагедии Грибоедов так и не написал. Не написал потому, что классическая стиховая трагедия уже принадлежала прошлому. Не написал Грибоедов и книги стихов. И все-таки ему

принадлежат две гениальные книги: комедия «Горе от ума» и конспект книги лирики в том же «Горе от ума».

1971

Вместо статьи о Вяземском

Я написать о Вяземском хотел,
Как мрачно исподлобья он глядел,
Точнее, о его последнем цикле.
Он жить устал, он прозябать хотел.
Друзья уснули, он осиротел:
Те умерли вдали, а те погибли.

С утра надев свой клетчатый халат,
Сидел он в кресле, рифмы невпопад
Дразнить его под занавес являлись.
Он видел: смерть откладывает срок.
Вздыхал над ним злопамятливый бог,
И музы, приходя, его боялись.

Я написать о Вяземском хотел,
О том, как в старом кресле он сидел
Без сил, задув свечу, на пару с нею.
Какие тени в складках залегли,
Каким поэтом мы пренебрегли,
Забыв его, но чувствую: мрачнею.

В стихах своих он сам к себе жесток,
Сочувствия не ищет, как листок,
Что корчится под снегом, леденея.
Я написать о Вяземском хотел,
Еще не начал, тут же охладел,
Не к Вяземскому, а к самой затее.

Он сам себе забвенье предсказал,
И кажется, что зла себе желал
И медленно сживал себя со свету
В такую тьму, где слова не прочесть.
И шепчет мне: оставим все как есть.
Оставим все как есть: как будто нету.

1970

О Некрасове

Некрасовская тема ушла. Должна бы, кажется, произойти катастрофа. Та самая, которую предсказывал Некрасов: «Прости меня, страна моя родная: бесплоден труд, напрасен голос мой!» Между тем поэзия Некрасова ощущается нами как живое, насущное явление. Причин для этого много. И может быть, главная – высота нравственного примера. Темы, как бы значительны они ни были, устаревают, отменяются. Но нравственные критерии, и прежде всего сострадание к чужим несчастьям, – остаются.

Если позволительно ввести в поэзию понятие тяжести, Некрасов – поэт тяжелый. Удельный вес его трехдольника – в самом низу шкалы.

Сказать, что весь Некрасов мне одинаково дорог и необходим, было бы преувеличением. Любовь к поэту, по-видимому, определяется потребностью в перечитывании его стихотворений. Пушкина хочется читать всегда и с любой страницы, открытой наугад. У Некрасова особенно дороги несколько стихотворений, прежде всего «Рыцарь на час», «В деревне», «Песня убогого странника» из «Коробейников», обе части стихов «О погоде», «Балет», «Мороз, Красный нос».

В русской поэзии голос Некрасова, некрасовский «звук» мне напоминает звук басовой струны, и я сравнительно недавно научился ценить это звучание. Так, я открыл для себя великолепные стихи «О письма женщины, нам милой!» с их горьким советом не перечитывать старые письма: «А то нет хуже наказанья, как задним горевать числом». Вообще поразительна некрасовская угрюмость, жесткость, какая-то неуклюжесть и стремление к нагой правде, как бы она ни была сурова:

Начнешь с усмешкою ленивой,
Как бред невинный и пустой,
А кончишь злобою ревнивой
Или мучительной тоской…

Эта некрасовская бескомпромиссность и определенность связаны с пренебрежением к поэтическим условностям. В том же стихотворении Некрасов не боится употребить прозаическое, неслыханное в поэзии слово «портфель», как будто речь идет не о женских письмах, но о журнальных рукописях: «О ты, чьих писем много, много в моем портфеле берегу!»

Еще удивительнее в этом смысле гениальные стихи «Слезы и нервы»: «Кто ей теперь флакон подносит, застигнут сценой роковой? Кто у нее прощенья просит, вины не зная за собой?..» Любовная лирика Некрасова, построенная на поразительной точности в передаче психологического портрета русского разночинца, втягивает в себя также замечательный бытовой, предметный материал, вплоть до посещения с любимой французской лавки:

Кто говорит: «прекрасны оба» —
На нежный спрос: «который взять?» —
Меж тем как закипает злоба,
И к черту хочется послать
Француженку с нахальным носом,
С ее коварным: «C'est joli!»
И даже милую с вопросом…
Кто молча достает рубли,
Спеша скорей покончить муку
И, увидав себя в трюмо,

В лице своем читает скуку
И рабства темное клеймо?..

Все это представляется мне поэтическим бесстрашием Некрасова.

Некрасов исключительно строг к себе. Трудно найти другого поэта, который с такой беспощадностью изображал бы в стихах самого себя: «Погрузился я в тину нечистую мелких помыслов, мелких страстей…»; свой день: «Я проснулся ребенка слабей. Знаю: день проваляюсь уныло, ночью буду микстуру глотать…»; свои пороки: «Друзья мои, картежники! для вас придумано сравненье на досуге…»; свой характер: «Мне совестно признаться: я томлюсь, читатель мой, мучительным недугом… Недуг не нов (но сила вся в размере), его зовут унынье…»; свои заблуждения, ошибки, неверные шаги: «Зато кричат безличные: ликуем! спеша в объятья к новому рабу и пригвождая жирным поцелуем несчастного к позорному столбу…» Некрасов не щадит даже своей внешности: «Итак, любуйся, я плешив, я бледен, нервен, я чуть жив…»; он подсмеивается над собой вместе с крестьянскими детьми: «Такому-то гусю уж что за охота! Лежал бы себе на печи!»

Этот трезвый и саркастический взгляд на себя со стороны, эта способность явиться на глаза читателю в неприукрашенном и нелестном виде, этот строжайший суд над собой, наверное, и есть составная часть того, что мы определили словом *совесть*. Все это делает честь Некрасову-поэту. Мне кажется, самолюбование в стихах, некоторая доля рисовки, приписывание себе всяческих достоинств и боязнь предстать перед читателем в своем подлинном, не всегда героическом облике – одна из досадных и неизвинительных наших слабостей. Надо сказать, что и редакторы часто поощряют нас в этом, не одобряя наших робких попыток сказать о себе нечто, принижающее нас. Им тоже нравится, когда поэт выглядит в стихах молодцом. Между тем в школе Некрасова мы могли бы научиться настоящему мужеству, поэтической и человеческой смелости.

Вообще способность смотреть в глаза ужасу – одно из главных свойств Некрасова. Не знаю ничего страшней и неистовей его стихов о лошади, избиваемой человеком. Кажется, сказав о погонщике, схватившем полено («показалось кнута ему мало»), можно остановиться, – нет, Некрасов не пропустит ни одной страшной подробности: ни того, что лошадь уже бьют по «плачущим, кротким глазам», ни ее полосатых от кнута боков, ни «нервически скорого» шага. «А погонщик недаром трудился – наконец-таки толку добился!..» Некрасов не жалеет нас, и, может быть, в этой безудержности, нежелании считаться с нашими душевными возможностями – главная доблесть и сила этих и других его лучших стихов. Недаром Некрасов в этих стихах опережает прозу Достоевского, кошмарный сон Раскольникова. Впрочем, представление о поэзии как о царстве сплошной гармонии и красоты вообще вряд ли справедливо.

Тем, кто любит поговорить, например, о пушкинской соразмерности и гармоническом равновесии его сознания, советую перечесть стихотворение «Какая ночь! Мороз трескучий…» с ужасным, нечеловеческим описанием орудий пыток, скорченных на кольях мертвецов, котлов с остывшей смолой, с грудами пепла, разрубленными трупами. Что это? Восторг вдохновения, не останавливающийся ни перед чем? Гениальность, не знающая страха и запретов? И уж не сам ли Пушкин – тот «кромешник удалой», способный проскакать под виселицей? «Борзый конь» не решается, упирается, рвется назад, а всаднику все нипочем: «“Мой борзый конь, мой конь удалый, несись, лети!..” И конь усталый в столбы под трупом проскакал».

Этой безоглядной смелости, понимаемой широко, этой способности идти до конца в выявлении сути вещей учит нас подлинная поэзия.

Некрасов весь как будто создан в опровержение представлений о нормах и правилах поэзии, даже почти бесспорных. «Служенье муз не терпит суеты; прекрасное должно быть величаво». Но, странное дело, именно суета притягивает нас в некоторых стихах Некрасова.

Некрасов настаивает на своей фельетонности, злободневности, «невысокости» по сравнению с другими поэтами. От рассказа Миная, рассыльного, трудно оторваться:

Знал Булгарина, Греча, Сенковского,
У Воейкова долго служил…
. . . . . .

Походил я к Василью Андреичу,
Да гроша от него не видал,
Не чета Александру Сергеичу, —
Тот частенько на водку давал.

Курьезное перечисление оборачивается трагедией:

Да зато попрекал все цензурою:
Если красные встретит кресты,
Так и пустит в тебя корректурою:
Убирайся, мол, ты!
Глядя, как человек убивается,
Раз я молвил: сойдет-де и так!
– Это кровь, говорит, проливается,
Кровь моя, – ты дурак!..

Вижу, что сбиваюсь на откровенное и безудержное цитирование. Объясняется это просто: Некрасов для меня поэт «неосвоенный», зато на каждом шагу ждут открытия. И кроме того, в душе живет радостное предчувствие, что настоящее понимание Некрасова – для меня впереди.

1971

«Слово нервный сравнительно поздно…»

* * *

Слово «нервный» сравнительно поздно
Появилось у нас в словаре —
У некрасовской музы нервозной
В петербургском промозглом дворе.
Даже лошадь нервически скоро
В его желчном трехсложнике шла,
Разночинная пылкая ссора
И в любви его темой была.
Крупный счет от модистки, и слезы,
И больной, истерический смех.
Исторически эти неврозы
Объясняются болью за всех,
Переломным сознаньем и бытом.
Эту нервность, и бледность, и пыл,
Что неведомы сильным и сытым,
Позже в женщинах Чехов ценил,
Меж двух зол это зло выбирая,
Если помните… ветер в полях,
Коврин, Таня, в саду дымовая
Горечь, слезы и черный монах.
А теперь и представить не в силах
Ровной жизни и мирной любви.
Что однажды блеснуло в чернилах,
То навеки осталось в крови.
Всех еще мы не знаем резервов,
Что еще обнаружат, бог весть,
Но спроси нас:
– Нельзя ли без нервов?
– Как без нервов, когда они есть!
Наши ссоры. Проклятые тряпки.
Сколько денег в июне ушло!
– Ты припомнил бы мне еще тапки.
– Ведь девятое только число…
Это жизнь? Между прочим, и это.
И не самое худшее в ней.
Это жизнь, это душное лето,
Это шорох густых тополей,
Это гулкое хлопанье двери.
Это счастья неприбранный вид,
Это, кроме высоких материй,
То, что мучает всех и роднит.

1976

Книга стихов

Книга стихов. Привыкнув к этому словосочетанию, мы не всегда отдаем себе отчет в том, что это понятие утвердилось сравнительно недавно. В первой половине прошлого века в России[4] большую часть поэтических книг, наверное, следует называть не книгами, а сборниками или собраниями стихотворений. Стихи или размещались по жанровым группам (элегии, послания, анакреонтика и т. д.), или печатались в хронологическом порядке с указанием даты написания стихотворения, или представляли собой случайное собрание не связанных даже хронологией стихотворений.

«Сочинения», «Стихотворения», «Повести и мелкие стихотворения» – так назывались сборники стихов Пушкина и его старших и младших современников. «Опыты в стихах и прозе Константина Батюшкова» – также собрание разрозненных вещей. Тютчев вообще не занимался изданием своих книг, и даже при жизни автора они выходили без его участия.

Впрочем, можно предположить, что в последние годы жизни у Пушкина возникла мысль о новом объединении стихотворений в книгу стихов. Это оказывалось возможным ввиду большей близости стихотворений друг к другу, их внутреннего родства, возможности сцеплений между ними. Есть в рукописях указание на следы такой работы: готовя в это время к печати свои стихи, Пушкин пронумеровал некоторые из них, например «Из Пиндемонти» – номер VIII, «Отцы пустынники и жены непорочны» – номер IV.

Хочу быть правильно понятым. Разговор о книге стихов вовсе не означает пренебрежительного отношения к отдельному стихотворению: этого еще не хватало! Речь идет о другом: о том, что такое поэтическая книга. Ее роль все заметнее в литературном процессе.

Одну из первых книг стихов в сегодняшнем ее понимании создал Баратынский. В 1842 году в Москве в типографии при Императорской Медико-хирургической академии была издана в сероватой бумажной обложке тонкая, похожая на брошюру (не собрание стихотворений! не поэтический сборник!) книга «Сумерки» с подзаголовком «Сочинение Евгения Боратынского». В ней всего 26 стихотворений, написанных в 1834–1842 годах и составляющих стройное единство.

И. Семенко в статье о Баратынском сделала интересное наблюдение: «Среди своих современников Баратынский уже в молодости выделялся большим вниманием к вопросам “конструкции”, структуры, образа, чем к вопросам поэтической лексики… В стихах Баратынского всегда исключительно весома их композиция».

Внимание Баратынского к композиции, конструкции проявляется не только в стихах, но и в его книгах. Вообще конструктивный дар Баратынского сказывался даже в быту. Достаточно вспомнить дом Баратынского в Муранове, его замечательное пространственное решение, а также мебель, выполненную по чертежам поэта.

Но, конечно, самого по себе внимания к композиции еще недостаточно для создания книги стихов.

Книгу «Сумерки» организует прежде всего ее внутренний смысл, трагическое мироощущение поэта, разлад с современностью, одиночество, подведение неутешительных итогов жизни, противостояние не только общественному злу, но и космическому мраку, «бессмысленной вечности», – обо всем этом уже много писалось в статьях о творчестве поэта. Перефразируя Баратынского, И. Семенко справедливо пишет о печати бесстрашия, лежащей на поэзии Баратынского, сумевшего «улыбнуться ужасу».

---

[4] На Западе оформление поэтической книги как некоего обдуманного построения произошло раньше. «Книга песен» Гейне, создававшаяся в 20-е годы, – своеобразный роман, составленный из лирических стихотворений. Определенным единством содержания обладают стихотворные книги В. Гюго, в частности «Осенние листья» (1831) и «Песни сумерек» (1835).

Преднамеренный, специальный подбор, продуманный порядок стихов вне зависимости от хронологии (в рамках данного периода), как можно убедиться на примере «Сумерек», очень важен. Например, «Осень», написанную в 1836–1837 годах, Баратынский помещает после стихов 1840, 1841, 1842 годов, так как «Осень» – итоговое, главное для него стихотворение. Стоящее вслед за «Осенью» «Благословен святое возвестивший!..» должно, по-видимому, оправдать автора с его безутешными выводами в глазах читателя: «…Две области – сияния и тьмы – исследовать равно стремимся мы». А заключающее всю книгу стихотворение «Рифма» утверждает спасение поэта в творчестве. Как утопающий за соломинку, Баратынский хватается за рифму, за поэтическую гармонию, которая одна приходит на помощь человеку в дисгармоническом мире: «Подобно голубю ковчега, одна ему, с родного брега, живую ветвь приносишь ты…»

Конечно, стихи, вошедшие в книгу «Сумерки», не равнозначны друг другу. Наряду с грандиозными обобщениями в гениальной «Осени», в «Последнем поэте», «Недоноске», «Рифме» есть стихи в книге, написанные по более узкому поводу. Но даже эпиграмматические стихи приобретают здесь обобщенный характер и служат скорбному пафосу «Сумерек».

Такова уж в принципе главная особенность книги лирики, что некоторые стихи с ослабленной возможностью самостоятельного существования именно в ней оказываются необходимыми и полноценно живущими. Стихи выручают друг друга, протягивают друг другу руки, перекликаются, перешептываются, образуют цепь, хоровод, который трудно разорвать. Возникает та общность, то единство, реализуется та сверхзадача, что едва просвечивала при создании каждого из стихотворений.

Это не значит, что поэт, и в том числе Баратынский, создает однородные стихи. Конечно, они отличаются одно от другого, и все-таки существуют, наверное, какие-то темы, мысли, чувства, которых поэт сознательно избегает как чуждых ему, случайных. Как часто всеядность, разностильность, необязательность разваливают поэтические книги и репутации. Не за всякой мыслью, а тем более образом следует гнаться и закреплять их в стихах. Существует интимный, глубоко личный отбор.

Характерно, что Баратынский не включил в «Сумерки» два стихотворения 1839 года. Одно из них – «Звезды»:

Мою звезду я знаю, знаю,
    И мой бокал
Я наливаю, наливаю,
    Как наливал…

Понятно, что эти прелестные стихи разрушили бы здание «Сумерек» («Когда ж коснутся уст прелестных уста мои, не нужно мне ни звезд небесных, ни звезд Аи!»). Их беззаботное веселье – рецидив его юношеской анакреонтики.

Зато включено в книгу стихотворение «Бокал», с тем же «Аи» и «туманом приветным», покрывшим «озябнувший кристалл». Включено потому, что «бокал уединенья» становится в ряд с другими серьезными темами его поздних стихов. Пожалуй, возникает даже ощущение чрезмерности «идейной нагрузки», которую, сказать по правде, этому бокалу трудно выдержать:

И один я пью отныне!
Не в людском шуму пророк —
В немотствующей пустыне
Обретает свет высок!

Баратынский словно подводит идейную платформу под свою слабость.

Не могло войти в «Сумерки» и другое стихотворение – «Обеды» с его изящным, но не совпадающим с принятым в книге рисунком. «Я не люблю хвастливые обеды, где сто обжор, не ведая беседы, жуют и спят. К чему такой содом?..» Эти стихи выглядели бы в «Сумерках» лишними световыми пятнами, разорвали бы их темную ткань.

С другой стороны, в книгу могли войти стихи Баратынского, написанные им после издания «Сумерек», и прежде всего «Молитва» – образец «безобразной» поэзии, могучее стихотворение «На посев леса».

Возможно и другое. Есть утешительное основание думать, что эти стихи, а также прекрасные стихи 1844 года «Люблю я вас, богини пенья…», «Когда дитя и страсти и сомненья…», «Пироскаф» вошли бы в новую книгу Баратынского, которая отличалась бы от «Сумерек» более светлым тоном.

Есть еще одна характерная особенность «Сумерек», которая делает их именно книгой стихов в отличие от сборника. В посвящении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» Баратынский пишет: «Вам приношу я песнопенья, где отразилась жизнь моя, исполнена тоски глубокой…» Отражение жизни поэта за какой-то ограниченный промежуток времени (в данном случае с 1834-го по 1842 год), слепок с его мыслей и чувств, со всего пережитого им за это время – вот важные особенности поэтической книги. Нарушение этого принципа, включение в книгу стихов со слишком большой временной разницей нередко разрушает ее, превращая в сборник. Впрочем, бывают замечательные исключения.

Таковы, например, книги Фета, где стихи распределены по пятнадцати отделам – частью тематического, частью жанрового характера. Большая часть этих отделов («Элегии и думы», «Весна», «Лето», «Снега», «Вечера и ночи», «Антологические стихотворения», «Море» и др.) имеется уже в издании 1850 года и сохранена в последующих, где новые стихотворения распределялись между прежними отделами.

Своеобразное построение книг Фета, позволявшее ему помещать рядом стихи с разницей в написании в тридцать лет и больше, очень многое объясняет в его творчестве. Вряд ли этот принцип удовлетворит еще какого-нибудь поэта. Кажется, Фет всю жизнь писал некую тематическую хрестоматию, в которой, например, стихи 1854 и 1870 годов оказывались рядом потому, что одно было им названо «Буря», а другое – «После бури».

Есть поэты, напоминающие в своем стремительном движении многоступенчатую ракету. Творчество Фета похоже на куст, на котором из года в год, к нашей радости, расцветают все те же цветы. Такое поэтическое постоянство имеет свои преимущества. Поэт и в семьдесят лет мог напечатать стихотворение «На качелях», по поводу которого в письме Полонскому пришлось все же давать пояснение: «Сорок лет тому назад я качался на качелях с девушкой, стоя на доске, и платье ее трещало от ветра, а через сорок лет она попала в стихотворение, и шуты гороховые упрекают меня, зачем я с Марьей Петровной качаюсь». Дивная поздняя лирика Фета могла быть им включена в соответствующий раздел, что давало поэту несомненное удобство и, возможно, развязывало ему руки, освобождая от необходимости «оправданий».

О том, что существует такая проблема, говорит, например, и позднее творчество Ахматовой. Совсем иной, последовательный принцип организации поэтических книг, располагавшихся во времени, не позволял ей отнести что-либо к прошлым временам. Возникала необходимость в какой-то маскировке, заштриховке некоторых признаний. Следы такой работы заметны в последних главах «Бега времени». (Смотри, например, «Полночные стихи» – семь стихотворений 1963 года, поставленных впереди книги «Нечет», относящейся в основном к более раннему периоду.) Вообще Ахматова взволнованно говорила о поэтическом бесстрашии и готовности подлинного поэта к самораскрытию. Чувствовалось, что эти ее слова были не случайными, а продуманными и выстраданными.

Один квалифицированный редактор сказал мне: «А я люблю, когда стихи в книге разбросаны как попало». Такой подход к книге стихов кажется мне сомнительным. Наверное, может возникнуть книга стихов и по такому случайному принципу, наподобие игры в лото, но и этот отказ от всякого построения, если он возможен, явится в таком случае формообразующим моментом.

Однако опыт нашей поэзии говорит скорее о другом. Возьмем ли книги С. Липкина «Очевидец» (1967), М. Петровых «Дальнее дерево» (1968), Ю. Мориц «Лоза» (1970), Г. Семенова «Сосны» (1972) с внутренне обоснованным делением их на разделы или книги В. Шефнера «Своды» (1967), Б. Ахмадулиной «Уроки музыки» (1969) с продуманным сцеплением стихотворений, – везде находим неслучайный порядок стихов. Трудно найти поэта, так настаивающего на подсознательной, неуправляемой, стихийной жизни стиха, как Пастернак. Тем отчетливей проступает его уникальное отношение к порядку стихов, к их организации в книгу.

«Сестра моя – жизнь», разбитая на главки, с подзаголовками и послесловием, – пример такой последовательной и сосредоточенной работы.

И в своих письмах, высказывая отношение к чужому поэтическому труду, Пастернак пишет не об отдельных стихах, но о книге в целом. «Я думал, Вам будет приятно узнать, каким радостным событием была для меня Ваша книга…» Здесь же мимоходом сформулирована главная задача поэтической книги: «Способность Ваших первых книг воскрешать время, когда они выходили, еще усилилась». Эту способность своих книг сама Ахматова сознавала лучше, чем кто-либо другой. Недаром последнее прижизненное издание названо «Бег времени».

Время – главный герой лирических книг – просвечивает сквозь любой сюжет, «выглядывает» из всех подробностей и деталей.

Например, в «Юрге», в «Стихах о Кахетии» и других книгах Николая Тихонова, организованных как лирический путевой дневник, русская поэзия расширила свой кругозор, свою географию. И все-таки не пространство, а скорее время, «переодетое» в пространство, составляет их основу. Не ориентальный узор, а эпоха преобразования старого уклада жизни – их суть.

Книга лирики, оформленная как путевой дневник, имеет смысл лишь тогда, когда лирическая мысль не подменена в ней готовой экзотикой или туристским маршрутом. Уже во «Фракийских элегиях» В. Теплякова, одном из первых в русской поэзии опытов такого дневника, путевые зарисовки сцеплены размышлениями о гибели цивилизации и судьбе мировой культуры. Объединяет их также образ автора – странника, гонимого судьбой[5].

«Счастливые часов не наблюдают». Поэты – не из этих «счастливцев». Время оседает не только в содержании, но и в лексике, синтаксисе, поэтической структуре стихотворения. Достаточно двух-трех стихотворных строк, чтобы определить время создания произведения. Раскованная, приподнятая интонация, обращение «милые» – весь лексический материал указывает, например, точное время в стихах: «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?»

Замечательные образцы построения поэтических книг оставил Блок, для которого отдельное стихотворение, вне связи с целым, вообще не существовало. Д. Максимов, анализируя стихотворение Блока «Двойник», пишет: «При чтении этого стихотворения… возникает, как и при всяком соприкосновении с блоковским текстом, ощущение беспримерной смысловой спаянности этой малой частицы поэтического мира Блока со всей его поэзией… Все стихи Блока крепко связаны, как бы сложены в одно произведение…» Не этим ли объясняется сравнительно большое в его наследии количество относительно слабых (для Блока!) стихов? Целые книги, например «Снежная маска», слипаются в один ком, и автор, сознавая это, называет в

[5] Цикл «Фракийские элегии» вошел в сборник Теплякова в 1832 году. Элегии вместе с книгой прозаических очерков «Письма из Болгарии» созданы на основе впечатлений от командировки с археологическими целями в Варну и соседние с ней области, отвоеванные Россией у Турции. «Фракийские элегии» вызвали сочувственный отзыв Пушкина, отметившего «самобытный талант» Теплякова.

рукописи «Снежную маску» «лирической поэмой». С этим связано тяготение стихотворений Блока к циклизации.

Насколько сознательно сам Блок относился к этому качеству своей поэзии и к созданию своих книг, говорит его «Предисловие к “Собранию стихотворений” 1911 года»: «Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и следующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать “романом в стихах”: она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение двенадцати лет сознательной жизни». Не объясняется ли, между прочим, невозможность для Блока закончить поэму «Возмездие» именно тем, что она дублировала этот «роман в стихах»? Иначе говоря, не продемонстрирована ли в творчестве Блока победа книги стихов над жанром большой поэмы?

Интересна история создания книги И. Анненского «Кипарисовый ларец», изданной посмертно Валентином Кривичем. В воспоминаниях об отце Кривич рассказывает: «Вчерне книга стихов эта планировалась уже не раз, но окончательное конструирование сборника все как-то затягивалось. В тот вечер, вернувшись из Петербурга пораньше, я собрался вплотную заняться книгой. Некоторые стихи надо было заново переписать, некоторые сверить, кое-что перераспределить, на этот счет мы говорили с отцом много, и я имел все нужные указания…»[6]

В свидетельстве Кривича как раз интересно сообщение о «конструировании» книги, о «перераспределении стихов». В самом деле, Анненскому пришлось, по-видимому, основательно потрудиться, чтобы распределить стихи в книге на «трилистники» и «складни». Надо сказать, что некоторая нарочитость такого построения книги, на которую указывал еще Брюсов, очевидна. Так, в «Трилистнике осеннем» наряду со стихами «Ты опять со мной, подруга осень» и «Август» оказалось стихотворение «То было на Валлен-Коски», которое, пожалуй, с таким же основанием могло быть включено в «Трилистник одиночества», и т. д. Вообще необходимость группировки стихотворений по три очень условна и сомнительна. В то же время неправильно было бы считать это просто поэтическим капризом. Дело в том, что у И. Анненского для столь странной композиции были серьезные основания. Объясняя причудливое построение книги, Л. Гинзбург пишет: «В основе построения “Кипарисового ларца” лежит… идея сплошных соответствий, подобий, взаимной сцепленности всех вещей и явлений мира. Эту концепцию Анненский и пытался выразить внешней связью всех стихотворений»[7].

Действительно, стихи Анненского связывает не лирическая стихия, а сцепления между далекими предметами, их метафорическое сопоставление с человеческой жизнью. Как пример Л. Гинзбург называет «Трилистник обреченности» со стихами «Будильник», «Стальная цикада» и «Черный силуэт». «Кипарисовый ларец, – пишет она далее, – построение полярное лирическим дневникам, движущимся сплошным потоком». К слову сказать, назвать книгу стихов лирическим дневником можно только условно, потому что, в отличие от настоящего дневника, лирический дневник – искусственное построение, не придерживающееся буквальной хронологии – непременного условия всякого дневника. «Белая стая» Ахматовой, являющаяся как будто таким дневником, представляет собой в действительности книгу, содержащую не одну, а несколько лирических повестей.

Мы и не заметили, как книга стихов стала для нас убедительным поэтическим фактом. Журнальные публикации не идут с ней в сравнение. Стихи в журнале читаются не так, как в книге, они как будто выхвачены из контекста, им чего-то не хватает. Те же самые стихи в книге прочитываются по-другому.

---

[6] Кривич В. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам. – Литературная мысль. Л., 1925, кн. III. С. 208.

[7] Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 348.

Книга стихов – завоевание поэзии. Книга стихов, на мой взгляд, дает возможность поэту, не обращаясь к условным персонажам, создать последовательное повествование о собственной жизни, закрепить в стихах процесс, историю развития своей души, а следовательно, и души своего современника. Книга стихов – это возможность для лирического поэта в обход большого жанра создать связный рассказ о времени. Здесь уместно еще раз вспомнить определение Блоком своей поэтической трилогии как «романа в стихах».

Книга стихов, ограниченная определенным отрезком времени, дает сконцентрированный сгусток этого времени, закрепляет его суть. При этом не обязательно сам поэт выступает в качестве героя книги. Есть поэты, как бы уходящие за кулисы, но оставляющие на сцене время и свои мысли о нем. Таковы, например, «Столбцы» и «Вторая книга» Заболоцкого.

Но не только время и уточнение его смысла являются сутью поэтической книги. Новая поэтическая манера, овладение новым поэтическим методом и материалом могут стать не менее драматическим и захватывающим событием. Есть поэты, у которых от книги к книге идет борьба за новую точку отсчета, новый ракурс и угол зрения. Таково соотношение между точностью, вещественностью «Камня» и сгущенной метафоричностью, ассоциативной поэтикой «Tristia» у Мандельштама.

Книга стихов предполагает последовательное чтение от начала до конца, в ней есть свой сюжет, кульминация, отступление от действия и т. п. Множество подчас интуитивных мотивов заставляет поставить одно стихотворение вслед за другим. Это – важный и поразительный момент поэтического труда.

Одним из наиболее перспективных построений книги кажется мне такое, когда возникает ощущение движения от стихотворения к стихотворению, наподобие перехода из одного архитектурного пространства в другое, нечто вроде анфилады, просматриваемой из конца в конец. При этом комната, двор, сад, город, пригород, вся страна выстраиваются в сквозной ряд, и глубоко личные темы приобретают в этой перспективе громкое звучание, получают усиление, подхватываются эхом.

Деление книги на разделы ставит обычно внутри нее глухие перегородки и предусматривает, как правило, наличие нескольких несвязанных тем или лирических повествований. Впрочем, иногда такие разделы являются не отдельными отсеками, а скорее главами одной книги[8].

Нередко в конструкции книги отражается судьба поэта. Деление книги А. Тарковского «Земле – земное» на разделы объясняется во многом поздним ее выходом. А. Тарковский смог растасовать свои стихи по разделам, сталкивая стихотворения 30-х и 60-х годов. Он оказался в положении человека, получившего возможность единым взглядом обозреть свою жизнь и увидеть основные темы, течения, вообще – узор.

Пример Фета и Анненского убеждает в возможности уникальных, необычных построений. Существуют поэтические книги, созданные по образцу музыкальных произведений, когда какой-то один мотив, одна мелодия проходит через всю книгу, варьируется и обогащается.

Может быть, в идеале построение каждой книги стихов должно быть особым, оригинальным, являясь не формальным, а содержательным моментом, свойством данной поэтической системы.

Разумеется, расположение стихов в книге не всегда может быть мотивировано, более того, чрезмерное настаивание на связях одного стихотворения с другим было бы навязчивым. Иногда стихотворение даже специально ставится для разрядки напряжения или по контрасту с

[8] Любопытно, что даже такие случайные, внешние факторы, как, например, издательская установка последних лет печатать поэтические книги в «подбор», когда каждое следующее стихотворение помещается не на отдельной странице, а следует сразу же за предыдущим, приводят к новой организации книги стихов. Теперь, чтобы стихи не слились в общую массу, чтобы их легче было прочесть, оценить, отметить, приходится делить книгу не на два-три, а на большее число разделов! (Примечание 1984 года.)

предыдущим. Важны бывают резкие перепады смысла, взаимные отталкивания. Правда, и эти «нарушения» – свидетельства специальной работы по организации стихов в книгу.

К сожалению, иногда случайные соображения, не относящиеся к делу, собственная непоследовательность путают карты, вмешиваются в создание книги стихов.

Есть поэты, неудачно составляющие свои книги, есть поэты, просто нацеленные на создание сильного стихотворения. Когда читаешь их книги, возникает ощущение наличия нескольких значительных стихотворений, но держащихся поодиночке. Они как бы выламываются из общего ряда, выпадают в осадок, запоминаются. Но цельной картины прожитой и осознанной поэтом жизни, представления о мире поэта не возникает.

Существует даже полиграфический способ намертво отделять одно стихотворение от другого виньетками и завитушками.

В нашей литературе сегодня работает немало поэтов с повышенным «чувством книги стихов» как отражения определенного времени и своей погруженности, своего пребывания в нем. Жизнь питает лирическую поэзию, навязывая ей свою тему, сюжет. Поэт, в отличие от прозаика, не всегда знает, что он напишет завтра или послезавтра. Может быть, вообще ничего больше не напишет. «Над чем вы сейчас работаете?» – этот вопрос не для поэта, ему нечего ответить. Каждый раз он начинает все сначала. Зато по прошествии нескольких лет оказывается, что написано не просто какое-то количество стихов, достаточных для книги, а нечто вроде серии стихов, отмеченных общим временным знаком. Эта качественно отличающаяся от предыдущих группа стихов может быть более или менее четко выстроена в стихотворный ряд, приобретающий новое, иногда – неожиданное значение. В прожитой жизни оказывается возможным установление связей и закономерностей, выясняется ее тенденция, ее смысл.

Более того, намеченные силовые линии можно продолжить за пределы книги и попробовать по ним проникнуть в завтрашний день.

1974

«Мне приснилось, что все мы сидим за столом…»

О. Чухонцеву

* * *

Мне приснилось, что все мы сидим за столом,
В полублеск облачась, в полумрак,
И накрыт он в саду, и бутыли с вином,
И цветы, и прохлада в обнимку с теплом,
И читает стихи Пастернак.

С выраженьем, по-детски, старательней, чем
Это принято, чуть захмелев,
И смеемся, и так это нравится всем,
Только Лермонтов: «Чур, – говорит, – без поэм!
Без поэм и вступления в Леф!»

А туда, где сидит Председатель, взглянуть…
Но, свалившись на стол с лепестка,
Жук пускается в долгий по скатерти путь…
Кто-то встал, кто-то голову клонит на грудь,
Кто-то бедного ловит жука.

И так хочется мне посмотреть хоть разок
На того, кто… Но тень всякий раз
Заслоняет его или чей-то висок,
И последняя ласточка наискосок
Пронеслась, чуть не врезавшись в нас…

1994

Два Пушкина

«Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на все откликающийся и одному себе только не находящий отклика», – писал Гоголь.

Но лирика и не занимается закреплением характера автора. «У лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей»[9].

И на этом пути именно Пушкин опередил всех своих предшественников и современников, в том числе Державина, Батюшкова, Жуковского; заглянув глубже всех в себя, он сказал самое важное для всех.

Попробуем мысленно разделить его стихи на две группы: в первую войдут те, в которых Пушкин выступил с «прямой речью», открытым лицом, во вторую попадут стихи, в которых он представал под масками, перевоплощался. В ней окажется тот ряд стихов, который позволил Гоголю сказать: «В Испании он испанец, с греком – грек, на Кавказе – вольный горец, в полном смысле этого слова; с отжившим человеком он дышит стариной времени минувшего; заглянет к мужику в избу – он русский весь с головы до ног…»

Разделение стихов на эти две группы следует, по-видимому, начинать где-то с 20-х годов, когда Пушкин ушел из тесных для него рамок русской элегической школы, школы «гармонической точности». Конечно, и в петербургский период, и в ранней его лирике происходила борьба между стремлением к конкретности и инерцией стиля, но в целом еще слишком сильно давала себя знать специфика жанров: элегия, послание…

Вот почему отсчет в первой группе стихов, стихов без «маски», можно вести, пожалуй, с 1821 года, с таких вещей, как «Кокетке», стихотворения столь откровенного, горячего, дышащего таким мщением и обидой, что оно не было напечатано Пушкиным при жизни. Здесь сразу уместно заметить, что, в отличие от стихов второй группы, очень многие стихи первой были напечатаны посмертно. Это не случайно: дело не только в щепетильности автора, но и в неподготовленности читателя к таким стихам: слишком они откровенны, слишком отчетливо просматривается в них душа поэта. Потребовались совместные усилия всей русской лирики (Баратынского, Лермонтова, Тютчева и прежде всего самого Пушкина), чтобы опубликование таких признаний стало возможным.

Несколько слов об этом стихотворении. В нем еще проступают следы условной поэтики господствующего стиля: «Клеона полюбили вы, а я наперсницу Наташу». Но поражает перечеркивающая эти обветшавшие формулы подлинная, единственная в своей душевной обнаженности интонация:

Уж клятвы, слезы мне смешны;
Проказы утомить успели;
Вам также с вашей стороны
Измены верно надоели;
Остепенясь, мы охладели,
Некстати нам учиться вновь.
Мы знаем: вечная любовь
Живет едва ли три недели.
Сначала были мы друзья,

[9] Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 8.

Но скука, случай, муж ревнивый…
Безумным притворился я,
И притворились вы стыдливой…

Идет жесткий анализ случившегося, предвосхищающий страницы «Евгения Онегина». И это недаром. Совпадение авторского образа в лирике с героем романа говорит о том, что в это время в жизни и литературе складывался новый исторический характер. Интересно, что под этот исторический характер попадали люди с самыми разными «эмпирическими» характерами. Если для Евгения Онегина холодная рассудительность, разочарованный взгляд на мир были естественны, то для самого автора в таком взгляде на жизнь было явное насилие над собой. В самом деле, за этим бесстрастным изложением фактов прячется уязвленное самолюбие и оскорбленная любовь, мстящая за себя: «Послушайте: вам тридцать лет, / Да, тридцать лет – немногим боле. / Мне за двадцать…»

Двадцатидвухлетний Пушкин еще не находит в себе сил на то высокое преодоление обиды и боли, которое так пленяет нас в «Я вас любил: любовь еще, быть может…». Здесь его пылкость, бешенство рядятся в одежду холодной объективности и бесстрастности, во-первых, для того, чтобы соответствовать новой модели современного рефлексирующего человека, во-вторых, чтобы нанести глубокую рану. Особенно остро это уточнение «немногим боле». Здесь то самое мщенье, о котором в другом месте будет сказано, что оно «бурная мечта ожесточенного страданья».

«Десятая заповедь» написана также в 1821 году и также не была напечатана при жизни Пушкина. И здесь он говорит о себе то, что принято скрывать от посторонних глаз. И здесь привычные штампы «школы гармонической точности» («Как можно не любить любезных? / Как райских благ не пожелать?») затмевает бесстрашное и беззащитное в своей обнаженности признание, для которого, кажется, молодым Пушкиным найдены слова из его будущего словаря: «Но ежели его рабыня / Прелестна… Господи! я слаб!» Вообще это стихотворение как будто забежало вперед, как гонец, объявляющий приближение царского поезда – лирики 30-х годов.

Другой такой провозвестник грядущих достижений – стихотворение «Надеждой сладостной младенчески дыша…».

Надеждой сладостной младенчески дыша,
Когда бы верил я, что некогда душа,
От тленья убежав, уносит мысли вечны,
И память, и любовь в пучины бесконечны, —
Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
И улетел в страну свободы, наслаждений,
В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
Где мысль одна плывет в небесной чистоте…
Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
Мой ум упорствует, надежду презирает…
Ничтожество меня за гробом ожидает…
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно!.. И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

В этих стихах закреплена одна из основных тайн, постоянных величин пушкинской личности. Не знаю, можно ли назвать это антирелигиозностью, но религиозным сомнением, инди-

видуальным философским постижением жизни – безусловно. Нет в них юношеского удальства, подражания вольтерьянству. «Когда бы верил я, что некогда душа, / От тленья убежав…» – двадцатичетырехлетний Пушкин в этих стихах протягивает руку себе тридцатилетнему, представляющему бессмертие лишь в творчестве, переживающем своего творца: «Душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит…» Одна и та же поэтическая формула в стихах, разделенных тринадцатью годами, обнаруживает постоянство отношения к одной из основных проблем миропонимания.

«Надеждой сладостной младенчески дыша…» – пример отказа от повышенной образности и метафоричности, образец «нагой простоты». Здесь нет ни поэтической игры, ни поэтического перевоплощения, позволяющего высказывать чужие мысли, чужой взгляд на вещи. Эти стихи – одно из самых интимных и глубоко выстраданных пушкинских произведений. А слова «Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир» стирают с Пушкина «хрестоматийный глянец» и помогают «уловить его характер».

Эти стихи написаны «в стол», с самого начала не было никакой надежды на возможность их опубликования. Церковная цензура дополняет полицейскую, вспомним хотя бы реакцию Филарета на стихи «Дар напрасный, дар случайный…». Запрещается самое главное – свободное, поэтическое, человеческое слово. Страшные слова Николая: «По крайней мере он умер христианином» – дают представление о том, какой «беззаконной кометой» был Пушкин в России 30-х годов.

Нет оснований изображать Пушкина безбожником, антирелигиозным мыслителем. Речь идет о другом: о сердечной свободе, о свободе мысли, о свободе выбора. И в этом смысле представляется важным, что стихи с религиозным содержанием («Странник», «Отцы пустынники и жены непорочны…») связаны с переложением чужих текстов, в то время как стихи тех же лет «Вновь я посетил…» и «Когда за городом, задумчив, я брожу…», где Пушкин размышляет о близкой смерти и уравновешивает загробный холод лишь «приветным шумом» деревьев, написаны им, как и «Надеждой сладостной…», не по чужой канве – на собственной поэтической основе.

Для того чтобы еще раз убедиться в силе и красоте свободной человеческой мысли, той мысли, о которой сказано, что она «одна плывет в небесной чистоте», достаточно вспомнить песню Председателя из «Пира во время чумы». Эти стихи принадлежат самому Пушкину, их нет в поэме Джона Вильсона «Город чумы». Начатые как естественное подтверждение темы всего произведения, как «гимн чуме», они затем явно перерастают контекст, выбиваются из повиновения, как будто автор отстраняет своего героя (Председателя) и продолжает речь от своего лица.

В литературном обиходе существует мнение, что поэтическое воплощение, результат всегда уступают поэтическому замыслу. Эти жалобы на неадекватность замысла и выражения, которым соответствует тютчевское скорбное замечание «Мысль изреченная есть ложь», могут быть опровергнуты пушкинским примером.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Этих строк вполне достаточно для замечательного стихотворения. Другой поэт на этом счел бы себя вправе остановиться. Уже здесь замысел соответствовал бы его воплощению. Но для Пушкина этого недостаточно. Его мысль набирала силу в стихах, обогащалась стихом и

стремилась дальше. Пушкин думал не столько до стиха, сколько, по-видимому, в самих стихах. Может быть, стихи – это самый стремительный и глубокий способ мыслить, известный человечеству.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.

Таково развитие пушкинской мысли. Скачок от предыдущей строфы напоминает неожиданное, со щелчком, выбрасывание лезвия стилета при нажатии соответствующего устройства. По сути дела, Тютчеву, например, мысли, заложенной в этой строфе, хватило на гениальные стихи: «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые». Но свойство поэтического гения Пушкина таково, пружина его поэтической мысли распрямляется с такой силой, что в сердце ударяет еще одна жалящая строфа:

Итак – хвала тебе, Чума!
Нам не страшна могилы тьма,
Нас не смутит твое призванье!
Бокалы пеним дружно мы,
И девы-розы пьем дыханье —
Быть может… полное Чумы!

Не отставание от замысла, не недобор, а чудесное его расширение, превосходящее всякие начальные представления о возможном и желанном, – таково основное впечатление от этих и многих других пушкинских вещей.

Стихи, относящиеся к первой группе, опережали время. В них Пушкин говорил то, что почти не могло быть оценено и услышано его современниками. Нет возможности остановиться на всех стихах первой группы. Но «Под небом голубым страны своей родной…» нельзя не упомянуть. Вот неувядаемый пример пушкинского психологического анализа, выяснения психологических способностей человека. Равнодушие к известию о смерти когда-то горячо любимой женщины, относительность человеческих привязанностей и скорбей – тема этого стихотворения. Поражает не только психологическая глубина, не только бесстрашие в заглядывании в эту глубину, но и почти документальная жесткость слова:

Но недоступная черта меж нами есть.
Напрасно чувство возбуждал я.

Оказывается, «чувство», которое так много значило в системе сентиментализма, в элегической школе Батюшкова и Жуковского, можно сознательно «возбуждать». В этих стихах есть содрогание, есть «безумство и мученье», но не по поводу смерти возлюбленной, а по поводу горестных перемен в человеческом сердце, по поводу утраты этого «безумства и мученья».

Сходная ситуация затем не раз возникала в русской лирике, но уже никогда – в таком непредвиденном ракурсе, с таким саморазоблачением и глубиной. Так, у Фета в стихах, посвященных Лазич, это было только раскаленным чувством вины и страдания по поводу невозможности что-либо исправить и вернуть, то же можно сказать о тютчевских стихах «Весь день она лежала в забытьи…» и других стихах Денисьевского цикла.

А у Мандельштама, например, в прелестном стихотворении «Возможна ли женщине мертвой хвала?..» ситуация, сходная с пушкинской, – смерть любимой женщины на чужбине, – переведена вообще в литературный, культурный ряд, оснащена прекрасными деталями в ущерб психологической достоверности и глубине. Здесь и «твердые ласточки круглых бровей», прилетающие «из гроба», и скрипка прадедов, и «маленький рот», и чуть манерные деепричастия «смеясь, итальянясь, русея», но все это, волшебно заполняя стиховое пространство, не оставляет места для настоящей сердечной муки. Недаром Мандельштам как-то сказал Ахматовой, что он «научился» писать любовные стихи.

Любовные стихи Мандельштама, если воспользоваться нашей классификацией, за немногим исключением, из первой, личностной группы переведены во вторую, занимая там место в соседстве с его стихами на культурно-исторические темы. По-видимому, не в любовной лирике лежал главный интерес, главная боль Мандельштама. Зато в своих стихах 30-х годов, в Воронежских тетрадях, он говорит о самом главном для себя, – и стих его сбрасывает тяжелый парадный убор, отказывается от сложного рисунка.

Для Пушкина самый горький душевный опыт становился предметом глубочайшего исследования. К той же теме – смерти возлюбленной – он вернется еще в стихах 1830 года «Для берегов отчизны дальной…», но так, как будто в них «Под небом голубым страны своей родной…» вывернуто наизнанку: «Твоя краса, твои страданья / Исчезли в урне гробовой – / А с ними поцелуй свиданья… Но жду его; он за тобой…» Все-таки если допустимо в разговоре о Пушкине сравнение в пользу одного из двух стихотворений, то, мне кажется, второе, «Для берегов отчизны дальной…», уступает первому, написанному по свежим следам, уровень второго находится ближе к поверхности, над первым. Если же вспомнить, что за месяц до этого, в том же 1830 году, было написано «Заклинание», то становится очевидным, что Пушкин пробует разные варианты темы, ощущая ее широкие психологические возможности. Особенно в этом стремлении убеждает «Заклинание», наиболее отслоившееся от непосредственного переживания, наиболее обобщенное и, пожалуй, перешедшее во вторую группу стихов: и авторское «я», и «возлюбленная тень», «Леила», лишены здесь индивидуальных черт, условны и даже подпадают под готовую романтическую трактовку: «Зову тебя не для того, / Чтоб укорять людей, чья злоба / Убила друга моего…»

В стихах второй группы упраздняется авторское сознание, в них оживают разные эпохи, в них Пушкин постигает национальный дух различных культур.

Достаточно было бы упомянуть «В крови горит огонь желанья…», «Вертоград моей сестры…», «С португальского», «Песни о Стеньке Разине», «Утопленник», «Из Гафиза», «Я здесь, Инезилья…», «Из Barry Cornwall», «Песни западных славян», «Из Анакреона», «Подражание арабскому», «Подражание италиянскому» и т. д. Кажется, эти заметки надо бы назвать не «Два Пушкина», а «Пушкин и множество его перевоплощений».

Не эти ли стихи внушают нам представление о «неуловимости» Пушкина? Не возникает ли у нас недоумение при чтении стихов с перечислением ужасных орудий пыток:

Где труп, разрубленный с размаха,
Где столп, где вилы; там котлы,
Остывшей полные смолы;
Здесь опрокинутая плаха;
Торчат железные зубцы,
С костями груды пепла тлеют,
На кольях, скорчась, мертвецы
Оцепенелые, чернеют…

(«Какая ночь! Мороз трескучий…»)

Мало того, «кромешник удалой» способен проделать то, перед чем останавливается конь: он заставляет коня промчаться под виселицей с болтающимся на ней трупом! Это жестокосердие способно внушить ужас, поставить в тупик, если не помнить о том, что оно рисует картину из времен опричнины. Точно так же, как «глаголь» и «два тела», висящие на нем, «ватага черная ворон» и конь, который «всхрапел и боком / Прошел их мимо, и потом / Понесся резко легким скоком, / С своим бесстрашным седоком» («Альфонс садится на коня…») – связаны с переложением эпизодов из романа Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе».

Эта кровь и жестокость так же относятся к собственно пушкинскому милосердию и великодушию, как олимпийская безмятежность «Подражаний древним» – к его напряженной и страстной лирической речи.

В самом деле, не создают ли, например, переводы из Анакреона или испанские стилизации тот безоблачный, лазурный фон, который для нас сливается с небом пушкинских 30-х годов и высветляет, рассеивает в нашем сознании тучи поздней пушкинской лирики («Снова тучи надо мною…», «Мчатся тучи, вьются тучи…», «В диком ущелье – / Тучи да снег. Небо чуть видно. / Как из тюрьмы…», «Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий, / За ними чернозем, равнины скат отлогий, / Над ними серых туч густая полоса…»)? Но для самого Пушкина такого смещения не происходило, он знал цвет своей эпохи, своего времени, знал свое сердце.

Есть у Пушкина стихи, лучше любого комментария объясняющие разницу между тем, что мы назвали стихами первой и второй групп:

Когда порой воспоминанье
Грызет мне сердце в тишине,
И отдаленное страданье
Как тень опять бежит ко мне;
Когда людей повсюду видя
В пустыню скрыться я хочу,
Их слабый глас возненавидя, —
Тогда забывшись я лечу
Не в светлый край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
На пожелтелый мрамор плещет,
И лавр и темный кипарис
На воле пышно разрослись,
Где пел Торквато величавый.
Где и теперь во мгле ночной
Далече звонкою скалой
Повторены пловца октавы.

Стремлюсь привычною мечтою
К студеным северным волнам.
Меж белоглавой их толпою
Открытый остров вижу там.
Печальный остров – берег дикой
Усеян зимнею брусникой,
Увядшей тундрою покрыт
И хладной пеною подмыт.
Сюда порою приплывает

Отважный северный рыбак,
Здесь невод мокрый расстилает
И свой разводит он очаг.
Сюда погода волновая
Заносит утлый мой челнок.

«Пожелтелый мрамор», «лавр и кипарис» – эти атрибуты поэтических стилизаций здесь поставлены на свое место. Пушкин показывает нам, как к ним следует относиться, до какого предела они «действительны». Там, где речь идет о страданье и сердечной боли, этот прекрасный антураж «не работает». Не два равноправных плана, а первый – «привычный», то есть мучительный, реальный, и второй – пышный, но далековатый.

Однако есть несколько стихотворений, которые, если их окликнуть, будут словно застигнуты врасплох на пути из одной группы в другую. Они так прекрасны, так ни на что не похожи, так выпадают из всех рамок! В них участвуют оба пушкинских свойства, они усилены слиянием обоих потоков. Это «Пророк», «Странник», «Отцы пустынники и жены непорочны…», где сквозь библейскую и гражданскую (декабристскую) – в первом – и сквозь мистическую и религиозную оснастку – во втором и третьем – веет на нас жаром пушкинского неудовлетворенного и ищущего сознания, чувством высокой духовной ответственности. Вообще условный антураж выбирается зачастую для того, чтобы на чужом материале решить свои проблемы.

Все-таки если сравнить стихи первой и второй групп, то, несмотря на все великие достижения и совершенства второй группы, сердце отдает предпочтение стихам первой, слыша в них биение пушкинского сердца, ощущая в них напряжение его души и ума. Назовем такие из них, как «Воспоминание» с его уникальным разрезом скрытой душевной жизни, с угрызениями совести и сердечным содроганием: «И с отвращением читая жизнь мою…»; «Я вас любил: любовь еще, быть может…», «Элегия» 1830 года, «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу…», «Не дай мне бог сойти с ума…», «Пора, мой друг, пора!..», «Из Пиндемонти».

Каждое из них – открытие. В каждом пушкинский индивидуальный опыт становится общим достоянием, в каждое из них читатель глядит, как в зеркало, и узнает в этой любви, страданиях и тайных надеждах, страхах, преодолении одиночества свои заветные мысли и чувства, в том числе те из них, в которых боится сознаваться.

Послепушкинская поэзия с ее огромными достижениями по-новому открыла для нас эти стихи. После ночных бредов и кошмаров Анненского по-новому открываются, например, «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», после некрасовских скорбных нот – пушкинская «проклятая хандра» и мужичок без шапки, несущий «под мышкой гроб ребенка», после тютчевского «Люблю глаза твои, мой друг…» – пушкинское «Когда в объятия мои…» и «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем…». Последнее – особенно. В этих стихах рассказано такое, о чем не говорят. Только наша привычка мешает нам их услышать. «И оживляешься потом все боле, боле…» – этот стих своей интонацией воспроизводит то, что в прозе, конечно, выглядело бы чудовищно.

Великое знание тайн человеческого сердца («Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона…») ничем не помогло Пушкину. Впрочем, может быть, это и составляет главную прелесть жизни: она всегда непредвиденна, неподвластна нашим расчетам, нарушает все законы. Но то же можно сказать и о поэзии. Жизнь, судьба и поэт – квиты, стоят друг друга: «Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет».

Пушкинские стихи знают такую глубину, которой, возможно, пугался сам автор. Дело не только в том, что наиболее «опасные» и «личные» из них не были напечатаны при жизни, но и в том, что он, славя гармонию, «чистейшую прелесть», сам в себе ощущал совсем иные, куда более мощные и негармонические силы. Замечательно об этом сказано у Б. Томашевского: «Прежде всего следует похоронить легенду о “чистом изяществе” пушкинского творчества.

Если у него было чувство меры, которого иногда недоставало позднейшим писателям, то не в ней сущность положительных идеалов его искусства. Гармоничность и соразмерность произведений Пушкина есть его индивидуальное свойство, свидетельствующее о высоком уровне его искусства, его умения. Но на одной соразмерности не построишь искусства»[10].

К этому следует добавить, что гармония стиха не дается гармоническим сознанием. Стиховая гармония чаще всего – результат преодоления боли и страдания.

У Толстого в дневнике от 13 марта 1900 года есть запись: «Искусство, поэзия, “Для берегов отчизны дальной” и т. п., живопись, в особенности музыка, дают представление о том, что в том, откуда оно исходит, есть что-то необыкновенно хорошее, доброе. А там ничего нет». В этом «А там ничего нет» – весь максимализм позднего Толстого, но если вместо «А там ничего нет» поставить: а там все куда сложней и мучительней (Толстому ли было этого не знать!), – то эти слова многое объясняют.

Примером этих подспудных, мощных, негармонических сил, иногда открыто выбивавшихся на поверхность, служат «Бесы» с душераздирающим концом: «Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине, / Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне…» Пушкин скрывал, но не всегда это ему удавалось, свой «сердечный, тяжкий стон, / И выстраданный стих, пронзительно-унылый». Знал он и способность такого стиха «ударить по сердцам с неведомою силой» («Ответ анониму»).

В стихах «Из Пиндемонти» с их темой разочарования в былых политических надеждах, в стихотворении «Отцы пустынники и жены непорочны…», в «Полководце», в «Памятнике» и других поздних вещах отчетливо звучит установка на собственные силы, на необходимость для человека в самом себе найти возможность обновления и противостояния общественному злу, трагическому разладу с веком. Это, по-видимому, Пушкин и называл своей «думой новой»:

…С думой новой
Всегда остановлюсь пред ним – и не свожу
С него моих очей. Чем долее гляжу,
Тем более томим я грустию тяжелой…

(«Полководец»)

Лирика – это такая раскачка души, которая грозит выбить ее из гнезда. Происходит то сцепление жизни с поэзией, когда уже непонятно, кто на кого влияет и кто кого мучает: то ли жизнь так невыносима, что остается одно спасение – в стихах, то ли стихи сами требуют от жизни этой остроты и существования на пределе. В конце концов стихи уже не утоляют боли, а если облегчение и приходит, то на все более короткий срок. Жизнь и поэзия сливаются в один жгущийся ком. Так было с Лермонтовым, не вынесшим этой муки, с Тютчевым, записывавшим свои стихи на клочках бумаги, терявшим и забывавшим их, потому что не «славы» он ждал от них, а недолгого, на время их создания, избавления от боли. Так было с Блоком, словно перегоревшим и вдруг замолчавшим навсегда.

О жестоком сцеплении жизни и поэзии замечательно сказано у Анненского в «Старой шарманке»:

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал,

[10] Томашевский Б. Пушкин, кн. 2. М.; Л., 1961.

Оттого, что петь нельзя, не мучась?..

О том же писал Пастернак, которому дольше, чем другим, удавалось жить в счастливом равновесии:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

«Так было» и с Пушкиным. Представление о том, что стихи – одно, а жизнь – другое, ошибочно. Кто расскажет нам, какая мука вызвала к жизни стихи «Желание славы» или «Ненастный день потух…»? Да сами же эти стихи и расскажут:

Не правда ль, ты одна… ты плачешь… я спокоен;
. . . . . .
Но если. . . . . .

За эти строки заплачено сполна, по самой высокой цене. Восемнадцатилетний Лермонтов уже знал эту цену, сказав о поэте: «Он покупает неба звуки, он даром славы не берет». «И, содрогаясь, я пою», – сказал о себе Фет. Мы словно присутствуем при соревновании по наиболее точному определению этого исходного момента лирической поэзии. И что ни признание, то раскаленная формула. Но, кажется, рекорд поставил Баратынский, умудрившийся сказать до Лермонтова и Фета то, что они выразили порознь:

В борьбе с тяжелою судьбою
Познал он меру вышних сил,
Сердечных судорог ценою
Он выраженье их купил.

Ошибки здесь не бывает: наше доверие к стихам объясняется ощущением подлинности, полной оплаты счета. И никакие крупные, но фальшивые поэтические купюры, время от времени поступающие в обращение, будь то Кукольник, Бенедиктов или кто-нибудь поновей, не способны надолго оттеснить настоящую поэзию. Боль, о которой здесь идет речь, не отменяет жизнелюбия, наоборот. Может быть, эту боль правильней было бы назвать интенсивностью внутренней жизни.

В еще большей степени сказанное относится к поздней лирике Пушкина. И чем пронзительней, чем мрачней и мужественнее его последние признания, тем совершенней и как будто оторванней от собственных испытаний стихи второй группы, стихи-перевоплощения. Возможно, эти стихи служили своего рода противовесом, уравновешивая лирику собственного, трагического опыта. Кроме того, количественно возрастая к 1830-м годам, они, видимо, брали на себя отвлекающую, объективную функцию большого жанра: поэм, романа в стихах. Это была «литература», она «делалась» с ясной головой, бодро, весело. И публиковать ее было одно удовольствие. «Пьяной горечью Фалерна…», «Бог веселый винограда…», «Узнают коней ретивых…», «Поредели, побелели…», «Что же сухо в чаше дно?..», «Отрок милый, отрок нежный…», «От меня вечор Леила…». Легкий, изящный ритмический рисунок этих стихов вышит на хореической основе. Несложная и беспечальная мелодия безотказно являлась для воссоздания того гармонического душевного строя, который соответствовал, по Пушкину, античному сознанию, но которого не было и не могло быть ни у него, ни у его современников.

А все же не этим безукоризненным, совершенным стихам отдана наша любовь. Прежде всего сам Пушкин, его собственный голос, а уже потом – множество его литературных масок.

В дальнейшем в русской лирике XIX века не было другого поэта, способного в своем творчестве совместить эти две линии. Антологические стихи Майкова, Щербины представляют скорее подделку под античность, условный, эстетизированный символ «нетленной красоты», а их «современная» лирика не несла в себе открытий, несравнима с достижениями Некрасова, Тютчева, Фета.

То же можно сказать о стилизациях Брюсова, в которых экзотика вытесняла историзм. «Александрийские песни» Кузмина, его стилизации в духе XVIII века далеко уступают лирике лучшей его книги «Форель разбивает лед». Пожалуй, только у Мандельштама опять возникают на равных основаниях обе линии. В то же время стихи второй группы существенно отличаются от пушкинских, строятся по другому принципу. У Мандельштама нет отказа от себя, от своего сознания, нет перевоплощения. В его стихах современный ему человек, современное сознание, современный словарь отчетливо проступают сквозь черты и атрибуты другой исторической эпохи, иной культуры, используют их в своих целях. Таковы, например, стихи «На каменных отрогах Пиэрии…» или «За то, что я руки твои не сумел удержать…». В дальнейшем эта линия у Мандельштама все больше уступает место прямым стихам от первого лица, с самыми современными и злободневными подробностями.

В отличие от западной русская поэзия, за редким исключением, не могла и до сих пор не может позволить себе такой роскоши, как отвлечение от современного материала, переход на иные культурно-исторические пласты. Если это и происходит, то непременно с какой-то поучительной целью, как урок, пример или довольно прозрачная аналогия. Нет отдыха, нет передышки.

Разговор о главном, затрата всех душевных сил, включение всего личного и общественного выстраданного опыта – вот основная тенденция современной поэзии, и, судя по всему, существенных перемен в ближайшее время не предвидится.

1975

«Есть у нас еще один роман…»

* * *

Есть у нас еще один роман,
Самый увлекательный и грустный.
В нем и степь, и горы, и туман
Черноморский, и молвы стоустой
Шепот, и за письменным столом
Утро, и объятие в прихожей,
В Чудовом монастыре с царем
Разговор, на вымысел похожий.

И любовь, и дружба, и метель,
И сверканье северной столицы,
И дуэль, конечно? И дуэль.
Никуда мой беглый не годится
Перечень. Нельзя пересказать
Жизнь такую. Как он умудрился
Даже смерть свою нам показать
Так, как будто год над ней трудился?

2017

Стиховая ткань

Эта метафора для меня живее многих научных определений. Стиховая ткань может быть редкой, просматриваемой на свет, вообще жидкой, похожей на разбавленный водой раствор. В такой ткани меж словами большие зазоры, строка проваливается, еле держится, в основном – за счет «лиризма». Такова ткань блоковских стихов, в том числе самых лучших.

Слышишь ты сквозь боль мучений,
Точно друг твой, старый друг,
Тронул сердце нежной скрипкой?
Точно легких сновидений
Быстрый рой домчался вдруг?

(«Последнее напутствие»)

Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь.
Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет,
Сквозь бездну дней пустых, чье бремя не избудешь.
Вот почему я – твой поклонник и поэт!

(«Нет, никогда моей…»)

Сквозь цветы, и листы, и колючие ветки, я знаю,
Старый дом глянет в сердце мое,
Глянет небо опять, розовея от краю до краю,
И окошко твое.

(«Приближается звук…»)

И стала мне молодость сниться,
И ты, как живая, и ты…
И стал я мечтой уноситься
От ветра, дождя, темноты…
(Так ранняя молодость снится.
А ты-то, вернешься ли ты?)

(«Двойник»)

Таков почти весь Блок, во всяком случае, такова его норма – самые простые, «затасканные» слова, самые стертые эпитеты: боль мучений, нежная скрипка, легкие сновидения, бездна грустных лет, бездна дней пустых, колючие ветки, старый дом, ранняя молодость… Да еще непременные, из стихотворения в стихотворение переходящие мечты, сердце, бремя, темнота, ветер и т. д. Да еще бесконечные местоимения: ты, твой, моей, ничьей, ты, я, твоей, мне, ты, и ты, и я, а ты-то… Да еще наречия: вдруг, никогда, так вот что так, сквозь, вот почему, сквозь, опять, там. Да еще повторы, комбинации из этих стертых и «пустых» слов: «точно друг твой, старый друг», «сквозь бездну грустных лет, сквозь бездну дней пустых», «старый дом глянет в сердце мое, глянет небо опять, розовея от краю до краю», «и стала мне молодость сниться, и ты, как живая, и ты… И стал я…», «Так ранняя молодость снится. А ты-то, вернешься ли ты?»

Последний пример из «Двойника» особенно показателен: вся строфа – топтание на месте, она похожа на волчок, стоящий, кружась, на одной точке.

И дело не в символизме, умножавшем эти слова на многозначные символы, которых сейчас мы не в состоянии ощутить. Чего уж тут не ощутить: боли мучений? бездны грустных лет? быстрого роя легких сновидений?

И стихи-то взяты из третьей книги: 1914, 1914, 1912, 1909 годов! Думается, дело не в символизме. Кстати, словарь Брюсова и Белого куда богаче, а читать их все трудней.

Почему же держится Блок, балансируя на краю пропасти? Почему, несмотря на всю «водянистость», почти пустую строку, никто, даже из тех, кто уже не перечитывает его, не сомневается в его гениальности и общезначимости?

Не потому ли, что Блок говорит о центральных вещах: о России, о судьбе человека, о человеческой душе и сердце? А у сердца какие же поэтические средства? Все те же, самые простые, стертые слова, повторы, да местоимения, да наречия: ты, я, твой, тебя, никто, нигде, где-то, никогда…

Только не следует думать, что достаточно говорить в стихах о «центральных вещах», чтобы стихи получились неотразимыми. Тогда у нас был бы не один Блок, а множество. Требуется еще подспудная лирическая волна, музыкальная река, несущая блоковские стихи.

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
И в ответ – победно и влюбленно —
В снежной мгле поет рожок…

Так поет каждая блоковская строка. Блок из тех поэтов, которых по справедливости следовало бы называть певцами. И в этом смысле ахматовское определение Блока как «трагического тенора эпохи» представляется удачным.

Из таких же певцов был Фет, он и называл себя не иначе как певцом («Певцам, высокое нам мило…», «Только песне нужна красота, красоте же и песен не надо», «И содрогаясь, я пою»).

Есть другая стиховая ткань: плотная, почти не оставляющая просветов, – с таким сложным рисунком, с таким ассоциативным узором. Перенасыщенный раствор. Меж словами не просунуться и волосу. Стихи прельщают взгляд, поражают воображение, радуют красками, слепят. Другой такой рельефности, объемности, плотности, красочности и не вспомнить:

Я сказал: «Виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,
В каменистой Тавриде наука Эллады, – и вот
Золотых десятин благородные, ржавые грядки».

(«Золотистого меда струя
из бутылки текла…»)

О, горбоносых странников фигурки!
О, средиземный радостный зверинец!
Расхаживают в полотенцах турки,
Как петухи, у маленьких гостиниц.
Везут собак в тюрьмоподобной фуре,
Сухая пыль по улицам несется,

И хладнокровен средь базарных фурий
Монументальный повар с броненосца.

(«Феодосия»)

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

(«Флейты греческой тэта и йота…»)

Эти стихи скульптурны, еще точней будет сказать: они напоминают раскрашенную, полихромную скульптуру. Так расцвечены найденные на афинском Акрополе фрагменты первого храма Афины. На них, изображающих битву Зевса с Тифоном, хорошо сохранилась раскраска. Архаического художника не смущала ярко-синяя борода Тифона и красный цвет его лица, сочетание зеленых, желтых и красных полос, покрывающих змеиный хвост чудовища. Так раскрашивалась и деревянная скульптура в средние века.

Впрочем, эта насыщенность, уплотненность и особая выпуклость стиховой ткани соседствуют у Мандельштама с призрачностью, легкостью, прозрачностью его стихов о весеннем Петрограде («На страшной высоте блуждающий огонь…», «В Петрополе прозрачном мы умрем…»).

«Огромная спальня», «Двенадцать месяцев поют о смертном часе», «как будто в комнате тяжелая Нева», – в этих стихах из «Соломинки» слышен отзвук блоковских «Шагов командора» («В пышной спальне страшно в час рассвета…», «Тяжкий плотный занавес у входа…», «Настежь дверь. Из непомерной стужи, словно хриплый бой ночных часов…»). «Шаги командора» – одно из самых густых и плотных не только по наличию предметных реалий, но и по звучанию стихотворений Блока – вдохнули свою музыку и в такие мандельштамовские» стихи 1920 года, как «Чуть мерцает призрачная сцена…» и в особенности «В Петербурге мы сойдемся снова…»:

Дикой кошкой горбится столица,
На мосту патруль стоит,
Только злой мотор во мгле промчится
И кукушкой прокричит…

Так встретились эти два противоположных поэтических стиля[11]. Впрочем, и в петербургские, и даже в самые обесцвеченные, блеклые, наиболее воздушные, эфемерные стихи Мандельштама о царстве мертвых проникают сугубо земные, тяжелые вещи:

Кто держит зеркальце, кто баночку духов, —
Душа ведь – женщина, ей нравятся безделки…
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы.

[11] Бывают удивительные совпадения, продиктованные временем. 22 апреля 1919 года Блок пишет в Записной книжке: «Когда-нибудь сойду с ума во сне. Какие ужасы снились ночью. Описать нельзя. Кричал. Такой ужас, что не страшно уже, но чувствую, что сознание сладко путается». «Все перепуталось, и сладко повторять…» – сказано в стихах Мандельштама 1917 года.

(«Когда Психея-жизнь спускается к теням…»)

Можно проследить, как постепенно мандельштамовская стиховая ткань освобождалась от слишком сложного рисунка, слишком тяжелого, изощренного наряда. Такие стихи, как «Мы с тобой на кухне посидим…» или «Еще не умер ты, еще ты не один…», действуют на нас именно своей обнаженностью и «последней прямотой». Но утверждать, что поэт порвал со своим плотным, ассоциативным стилем, было бы неверно. Он оставался ему верен до конца. Достаточно упомянуть «Ариоста», «За Паганини длиннопалым…», «Я в львиный ров и в крепость погружен…», «Как светотени мученик Рембрандт…».

Уплотненность поэтической ткани связана не только со спецификой сугубо метафорического, ассоциативного мышления, но и с отношением Мандельштама к жизни как к баснословному богатству, предлагающему человеку «выпуклую радость узнаванья».

Даже определения, эпитеты приобретают здесь такой вес, такую убедительность и самостоятельность, что кажется – густеют и переходят в разряд существительных: «Для укрупненных губ, для укрепленной ласки крупнозернистого покоя и добра», «Близорукое армянское небо», «Из мотыльковых лапчатых материй китайчатые платьица и блузы», «Длинней органных фуг – горька морей трава, ложноволосая – и пахнет долгой ложью», «И морщинистых лестниц уступки» и т. п.

Может быть, издержками этого беспрецедентного стиля следует назвать некоторую вычурность и витиеватость, в которую соскальзывает мандельштамовский стих.

Баратынского подошвы
Раздражают прах веков.
У него без всякой прошвы
Наволочки облаков.

(«Дайте Тютчеву стрекозу…»)

Подошвы, прошвы, наволочки – слова, не имеющие отношения к Баратынскому, из другого словаря. Баратынский и облака-то, кажется, не очень замечал, ему, сосредоточенному на расщеплении чувства и уточнении мысли, было не до них. Именно это, по-видимому, и сказал о нем Мандельштам, но своими, метафорическими, средствами.

Когда я говорю о красочности, вещности, яркости поэзии Мандельштама, я имею в виду не только зрительную, но и звуковую, музыкальную яркость. Собственно, они выступают неразлучно. Какое это полнокровное, напряженное, глубокое звучание!

– Нет, не мигрень, – но подай карандашик ментоловый, —
Ни поволоки искусства, ни красок пространства веселого!

Жизнь начиналась в корыте картавою мокрою шопотью,
И продолжалась она керосиновой мягкою копотью.

Где-то на даче потом, в лесном переплете шагреневом
Вдруг разгорелась она почему-то огромным пожаром
сиреневым…

Помрачение и обеднение жизни связано для Мандельштама прежде всего с потускнением красок, с приглушением звука, с развеществлением жизненной и стиховой ткани.

Дальше – еще не припомню – и дальше как будто оборвано:
Пахнет немного смолою да, кажется, тухлою ворванью…

А самое страшное – пустота, разрыв, ничем не заполненные паузы, интервалы, «холод пространства бесполого, свист разрываемой марли да рокот гитары карболовой!». В других стихах он сказал: «Я так боюсь рыданья аонид, / Тумана, звона и зиянья!» Это относится и к жизни, и к стихам.

Стиховая ткань. Есть поэтические системы, в которых она на две трети соткана из готовых устойчивых поэтических формул, переходящих из стихотворения в стихотворение и от поэта к поэту. Такова, например, поэтика школы «гармонической точности». Здесь, как показала Л. Гинзбург, особенно важны ритмико-синтаксические и смысловые сдвиги, «несравненное искусство нарушения канонов», умение «сочетать узнаваемое с неожиданным»[12]. Этим искусством в высшей степени владели Батюшков и Жуковский.

Есть поэты, наоборот, с такой обособленной, индивидуальной поэтической манерой, что для определения стихотворения по принадлежности достаточно одного стиха, такого как «Злость-тоску мужики на лошадках сорвут» или «Досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий».

Стиховая ткань. Посмотрите, какая она неровная у Державина – неряшливая, лоскутная, сшитая из парчи и дерюги; разночинное сукно, крестьянская холстина Некрасова; фетовский шелк.

Это натянутое «мануфактурное» сравнение употреблено здесь не без улыбки. Все же, если отвлечься от прилавка с душными рулонами и вернуться к поэтической ткани, пушкинский стих – вот пример замечательного равновесия всех элементов, органического сплава главного и второстепенного, рисунка и орнамента, мелодии и аккомпанемента.

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночи тень
И сон, дневных трудов награда,
В то время для меня влачатся в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток;
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Эта стиховая ткань похожа на петербургскую белую ночь: в ней есть и тьма, и свет, она «полупрозрачна», и «печальные строки», встающие перед памятью, можно прочесть, как книжный текст, как нечто, имеющее отношение к любому живущему на земле человеку.

Не знаю, как достигается это равновесие.

[12] Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 46, 47.

Может быть, соблюдением точнейших пропорций между архаикой и поэтической новизной?

Может быть, обаяние этих стихов – в их особой стиховой интонации, выразившейся в единой синтаксической конструкции: все стихотворение – одна фраза с несколькими ответвлениями?

Ведь не в смысле же дело – та же мысль, изложенная в прозе, представляется вполне обычной и неновой!

Может быть, секрет пушкинской поэтики состоит в том, что самое сильное звучание он умеет извлекать не из редких и редчайших, а из обычных, сравнительно часто употребляемых слов, в данном случае из слов «отвращение» и «трепещу»?

Странные это стихи. Казалось бы, все в них сказано. И все же остается какая-то недоговоренность, таинственность. Тайна – это, наверное, одно из важнейших свойств подлинной поэзии.

Но пушкинская тайна вырастает не из косноязычия, не из метафорической усложненности – ее питает глубина, огромный запас поэтической мысли. Пушкинская прозрачность обманчива. Так в чистой, незамутненной воде просвечивает дно, до которого, однако, не дотянуться, как ни пытайся.

«Воспоминание», между прочим, и впрямь стихи с «двойным дном», в них есть «потайной ящик» – вторая часть стихотворения, и она сохранилась в черновиках. Это тот случай, когда мы можем в точности знать, что подведено у Пушкина под основную мысль, что скрывается за нею.

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, в бедности, в изгнании, в степях
Мои утраченные годы…

Не потому ли Пушкин и не напечатал это продолжение, что в таком варианте пропадала тайна?

Изгнание, степи – это уже конкретизация, слишком личный момент. Стиховая ткань начинает рваться, «ползти», в нее здесь внедряется излишняя прозаизация:

Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
Вновь сердцу моему наносит хладный свет
Неотразимые обиды.
Я слышу вкруг меня жужжанье клеветы,
Решенья глупости лукавой,
И шепот зависти, и легкой суеты
Укор веселый и кровавый.

Все эти перечисления утяжеляют стихи – и Пушкин отменяет продолжение, жертвует этими подробностями, так же как двумя ангелами «с пламенным мечом», говорящими «о тайнах счастия и гроба». «Два ангела» потому и отвергнуты, что у читателя может быть один такой ангел или три, то есть их количество – личное дело автора. Стремление соответствовать в самом главном любой человеческой жизни столь велико, что опускаются двадцать строк, и среди них – гениальные стихи о «тайнах счастия и гроба».

Так совпадают человеческая и поэтическая правда, смысловая и поэтическая необходимость.

Пушкин не дает сбиться стиховой ткани в комки и складки.

В то же время не следует считать пушкинский метод, его стиховую ткань единственно прекрасными.

Сколько настоящих поэтов – столько образцов стиховой ткани.

В XX веке мы знаем и разорванный, «весомый и грубый» стих Маяковского, и закрученный, витой, как шнур, «веревочный» стих Цветаевой, и множество самых разнообразных поэтических почерков наших современников.

1979

«Английским студентам уроки…»

* * *

Английским студентам уроки
Давал я за круглым столом,
То бурные были наскоки
На русской поэзии том.

Подбитый мундирною ватой
Иль в узкий затянутый фрак,
Что Анненский одутловатый,
Что им молодой Пастернак?

Как что? А шоссе на рассвете?
А траурные фонари?
А мелкие четки и сети,
Что требуют лезть в словари?

Всё можно понять! Прислониться
К зеленой ограде густой.
Я грозу разыгрывал в лицах
И пахнул сырой резедой.

И чуть ли не лаял собакой,
По ельнику бьющей хвостом,
Чтоб истинно хвоей и влагой
Стал русской поэзии том.

. . . . . .

Английский старик через сорок
Лет, пусть пятьдесят-шестьдесят,
Сквозь ужас предсмертный и морок
Направив бессмысленный взгляд,

Не жизни, – прошепчет по-русски,
А жаль ему, – скажет, – огня,
И в дымке, по-лондонски тусклой,
Быть может, увидит меня.

2001

Перекличка

1

Перекличка с предшественниками и современниками. Это явление, несмотря на недоуменные и порицательные отзывы некоторой части критики, – процесс закономерный, естественный и неизбежный.

Какой наивностью или некомпетентностью надо обладать, чтобы представлять поэтов и их поэтические миры обособленными, изолированными! Поэзия не квартира с изолированными комнатами, это – лермонтовский космос, где «звезда с звездою говорит».

Сегодня, когда «младая роща разрослась», невозможно представить наш двухсотлетний лес без переклички, без ауканья, без живых голосов.

Один из видов переклички – цитирование, вплетение в стиховую ткань чужих стихов.

Вот несколько примеров:

Когда я гляжу на летящие листья,
Слетающие на булыжный торец,
Сметаемые – как художника кистью,
Картину кончающего наконец,

Я думаю (уж никому не по нраву
Ни стан мой, ни весь мой задумчивый вид),
Что явственно желтый, решительно ржавый
Один такой лист на вершине – забыт.

(Цветаева. «Когда я гляжу на летящие листья…»)

Цветаева и А. К. Толстой! Кажется, нельзя придумать более странного сочетания. Между тем в этой неожиданности, в прелестной перелицовке чужого романсного стиха заключается особое очарование. Преображенная цитата позволила Цветаевой не слишком серьезно, иронично сказать о возрасте, продеть в лирическую ткань ироническую нить.

Вообще цитирование плодотворно тогда, когда чужой текст вступает в неожиданное соотношение с вновь создаваемым, обостряя его новизну, служит не задачам стилизации, а задачам создания нового поэтического слова.

То же относится к знаменитому использованию пушкинских стихов в «Юбилейном» Маяковского.

Иногда в роли цитаты выступает вообще одно, но памятное слово – и преображает стихотворение, сдвигая его в сторону цитируемого автора.

Если ж чепчик кидаю вверх, —
Ах, не так же ль кричат на всех
Мировых площадях – мальчишки?!

(Цветаева. «Руку на сердце положа…»)

Наконец, процитированным может быть не слово, а интонация, ритмический ход. «Вот зачем такой знакомый / И родной для сердца звук… Вот зачем, в часы заката / Уходя в ночную тьму…» – эти блоковские строки из стихотворения «Пушкинскому дому» призваны напомнить пушкинские стихи из «Пира Петра Первого»: «Оттого-то шум и клики / В Петербурге-городке… Оттого-то в час веселый / Чаша царская полна…»

Еще пример. Четырехстопный хорей пушкинских «Дорожных жалоб» и «Бесов» легко узнается в дорожных стихах Мандельштама: «Я очнулся: стой, приятель! / Я припомнил, черт возьми! Это чумный председатель / Заблудился с лошадьми…» («Фаэтонщик»); и еще: «Я кружил в полях совхозных, / Полон воздуха был рот, / Солнц подсолнечника грозных / Прямо в очи оборот. / Въехал ночью в рукавичный, / Снегом пышущий Тамбов…»

Поэт, используя чужой текст, рассчитывает на знающего и умного читателя, которому не требуются сноски, указания и наводящие кавычки. Цветаева в письме к А. Бахраху, объясняя ему связь названия своей книги «Ремесло» со стихами Каролины Павловой, писала: «Эпиграф этот умолчала, согласно своему правилу – нет, инстинкту! – ничего не облегчать читателю, как не терплю, чтобы облегчали мне. Чтоб сам»[13].

В поэзии происходит тот же процесс все более частого обращения к чужому тексту, внедрения в новое произведение известного материала, что и в современной музыке (так Шостакович цитирует в Пятнадцатой симфонии Россини и Вагнера), живописи, прозе.

Впрочем, наша поэзия и в прошлом веке, несмотря на свою молодость, не могла обойтись без переклички. Самый сильный, самый самостоятельный поэт внимательней всех читал и впитывал чужой опыт: «Он возвратился и попал, / Как Чацкий, с корабля на бал», «Иных уж нет, а те далече, / как Сади некогда сказал». В «Ответе Катенину» державинский стих «Не пью, любезный мой сосед!» Пушкин выделил курсивом. Так же курсивом выделил он в «Отрывках из путешествия Онегина» третью строку в стихах «Мой идеал теперь – хозяйка, / Мои желания – покой, / Да щей горшок, да сам большой». Последняя строка, как обнаружил Д. Благой, – «незамеченная исследователями цитата… из сатиры Антиоха Кантемира, в которой эти слова вложены автором в уста простого крестьянина: Щей горшок, да сам большой хозяин я дома».

Иногда в случае заимствования чужого текста Пушкин делал сноску, указывающую на оригинал. Так он поступил, перефразировав в стихах: «Привычка свыше нам дана: / Замена счастию она» – наблюдение Шатобриана. Эта сноска, пожалуй, и необязательна, Шатобриан – слишком серьезное подкрепление к ироническому рассказу о жизни четы Лариных. Но она давала Пушкину возможность установить с читателем более интимные отношения, намекнув на общность интересов и общий круг чтения. Такие сноски позволяли «поболтать» с читателем, помимо основного стихотворного текста.

Заодно, поскольку сноска на Шатобриана – пример использования в стихах чужого прозаического текста, следует сказать и об этом способе цитирования.

Известно, что «Вступление» к «Медному всаднику» связано с прозой Батюшкова, его «Прогулкой в Академию художеств»: «Помню только, что, взглянув на Неву, покрытую судами… я сделал себе следующий вопрос: что было на этом месте до построения Петербурга? Может быть, сосновая роща, сырой, дремучий бор или топкое болото, поросшее мхом и брусникою; ближе к берегу – лачуга рыбака… невода и весь грубый снаряд скудного промысла… И воображение мое представило мне Петра… Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал – и Петербург возник из дикого болота».

То, что мы привыкли считать с детства поэтическим восторгом и вдохновением, вырастает, оказывается, из почти буквального переложения чужого прозаического текста.

[13] Новый мир. 1969, № 4. С. 192.

В его главе – орлы парили,
В его груди – змии вились… —

сказано у Тютчева о Наполеоне («Наполеон»). Эти строки – стихотворная переработка характеристики Наполеона в публицистических очерках Гейне «Французские дела», где о Наполеоне сказано, что он был гением, «у которого в голове гнездились орлы вдохновения, между тем как в сердце извивались змеи расчета»[14]. А тютчевская «Mal'aria» навеяна изображением окрестностей Рима в романе г-жи де Сталь «Коринна, или Италия»[15].

Примеры использования прозаического текста как трамплина для поэтического полета дают и Баратынский, и Тютчев с их философскими интересами, то же можно сказать о некоторых мотивах в лирике Фета.

Прозаический текст может излучать сильнейшую энергию, способную зарядить поэтическое вдохновение; стихи, выросшие из чужой прозы, столь же естественны, что и стихи, выросшие непосредственно «из жизни»: ведь и в первом случае «совпадению» и «присвоению» предшествует собственный жизненный и духовный опыт.

Вообще влияние прозы на поэзию, их связь и взаимное обогащение дают интересный материал для выяснения специфики этих двух литературных сфер, не только общности, но и глубочайшего различия.

Кроме переклички с предшественниками и современниками есть еще один вид обращения к ранее созданному тексту – это самоцитирование или самоповторение, которое тоже не одобряют критики, видя в этом усталость поэтического сознания, в лучшем случае – «издержки производства».

Эти критики должны были бы предъявить свои претензии прежде всего – Пушкину. Вот лишь один из примеров: Татьяна в VII главе остается «и в молчаливом кабинете», а в VIII главе, страниц через 20, «и в молчаливом кабинете» оказывается Онегин.

Поэт, развиваясь, все же остается самим собой. Идут годы, но какие-то черточки, интонационные привычки, излюбленные выражения пребывают неизменными. Так по родинке или шраму в авантюрных романах престарелые родители узнают своих возмужавших вдали от дома детей.

Но дело не только в этом. Собственное поэтическое творчество объективируется и становится литературным фактом, столь же пригодным материалом для использования и переклички, как и чужой текст. Всякий раз эта перекличка с чужим или своим собственным голосом происходит на новом уровне. Предмет рассматривается в новом ракурсе, происходит уточнение мысли, обогащение темы. Существуют темы, мысли, явления, вокруг которых поэт ходит всю жизнь, с неизменным упорством возвращается к ним, пробуя новые их возможности и варианты. Может быть, это как раз и есть самое характерное, своего рода опознавательные знаки, имеющие отношение к глубинной сути художника. Не так ли и в живописи: Дега всю жизнь пишет ипподромы и балерин, а, например, Чекрыгин – «воскрешение из мертвых»?

Эпигоны не цитируют и не перекликаются ни с кем, они – копируют; как у иных отшибло память, так у них отшибло чувство новизны. Наряду с эпигонами самые слабые, нежизнеспособные и неоригинальные поэты – это те, кто растет на голом месте и печется больше всего о своей оригинальности.

«Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна», – писал Мандельштам, назвав конец IV песни «Ада» «настоящей цитатной оргией».

---

[14] См. об этом у Тынянова в статье «Тютчев и Гейне»: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 31–32.

[15] См. комментарий К. Пигарева в кн.: Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 508.

2

Цитирование – лишь один из видов переклички. Существует множество других ее вариантов: отзвуки, отклики, непреднамеренные совпадения и т. д.

Примеры отзвуков поэзии Жуковского в поэзии Пушкина приводит И. Семенко в книге «Жизнь и поэзия Жуковского». У Жуковского: «О друг! Служенье муз /Должно быть их достойно» («К Батюшкову»), у Пушкина: «Служенье муз не терпит суеты; / Прекрасное должно быть величаво». У Жуковского: «Последний бедный лепт» («Императору Александру»), у Пушкина: «Последний бедный лепт» («Евгений Онегин»), У Жуковского: «Падут железные затворы» («Узник к мотыльку»), у Пушкина: «мрачные затворы», «Оковы тяжкие падут».

Известно, что формула «гений чистой красоты» принадлежит Жуковскому («Лалла Рук»).

То же можно сказать о перекличке Пушкина с Баратынским. «Ты, верный мне, ты, Дельвиг мой, / Мой брат по музам и по лени» – эти стихи из «Пиров» Баратынского Пушкин перефразировал в стихах «19 октября», обращаясь к Кюхельбекеру: «Мой брат родной по музе, по судьбам».

Эпиграфом к «Евгению Онегину» Пушкин хотел взять строку Баратынского «Собранье пламенных замет». След от этого остался в строках «Ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Когда два поэта живут в одно время и стоят на сходной литературной платформе, перекличка и совпадения неизбежны и убеждают в существовании некоторых объективных законов в поэзии.

Вот еще одно удивительное совпадение: «Взошел он с пасмурным лицом, в молчаньи сел, в молчаньи руки сжал на груди своей крестом» – это написано Баратынским года на три раньше, чем в VII главе «Евгения Онегина» появился «Столбик с куклою чугунной / Под шляпой с пасмурным челом, / С руками, сжатыми крестом».

Перекличка, не ощущаемая нами как перекличка, ведет к невосполнимым утратам, однозначности, упрощению. Так, многое утрачено для нас, не слышащих, в отличие от читателей прошлого века, за лермонтовскими стихами «Смерть поэта» отзвук стихов Жуковского об Озерове «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину». У Жуковского: «Зачем он свой сплетать венец / Давал завистникам с друзьями? / Пусть дружба нежными перстами / Из лавров сей венец свила – В них зависть терния вплела; / И торжествует: растерзали / Их иглы славное чело – / Простым сердцам смертельно зло; / Певец угаснул от печали…»

«Смерть поэта» – стихи, кажущиеся нам несколько прямолинейными, для людей 30-х годов XIX века имели другое, более объемное, стереофоническое звучание.

Другой пример – из недавнего прошлого. «Поэма без героя», столько лет владевшая сознанием и воображением автора, появлению которой «предшествовало несколько мелких и незначительных фактов», пришедшая неожиданно «в холодный и темный день» последней предвоенной зимы, имеет своего предшественника в книге Кузмина «Форель разбивает лед» (1929)[16].

Ахматова, ценившая поэзию Кузмина, не могла не знать стихов:

Кони бьются, храпят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги,
Волки, снег, бубенцы, пальба!

[16] См. об этом также статью Р. Тименчика «К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой» в кн.: Материалы XXII научной студенческой конференции. Тарту, 1967. С. 121–123.

Что до страшной, как ночь, расплаты?
Разве дрогнут твои Карпаты?
В старом роге застынет мед?

Стихотворный размер, который так полюбила и считала своим Ахматова, завораживающий мелодический рисунок поэмы не пришел «ниоткуда» – пришел из «Форели». А «Второе вступление» к «Форели» («Непрошеные гости сошлись ко мне на чай…») – своеобразный эпиграф или пролог к «Поэме без героя»:

Художник утонувший
Топочет каблучком,
За ним гусарский мальчик
С простреленным виском… —

это о том же Всеволоде Князеве, который в поэме Ахматовой стреляется на лестничной площадке. Да и гости, приходящие к Кузмину и Ахматовой, – одни и те же; во всяком случае, и там, и здесь среди них – «мистер Дориан». Возможно, это случай неосознанной переклички. Нечто вроде «сора», из которого «стихи растут, не ведая стыда». Тем более что Кузмин в поэме Ахматовой возникает как один из участников давнишнего празднества.

Точно так же предваряет мотивы «Поэмы без героя» – «Заключение» к циклу «Форель разбивает лед»:

Толпой нахлынули воспоминанья.
Отрывки из прочитанных романов,
Покойники смешалися с живыми,
И так все перепуталось, что я
И сам не рад, что все это затеял…[17]

Все же, если выбирать между сознательной и неосознанной перекличкой, предпочтение хочется отдать первой. Она особенно ощутимо выявляет поэтическую новизну.

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
…А я была его женой.

В этом, одном из самых ранних стихотворений Ахматовой преднамеренно и совсем не по-ученически, уверенной рукой трансформированы известные стихи Анненского: «Я люблю, когда в доме есть дети. / И когда по ночам они плачут» («Тоска припоминания»). Но это не все. Стихи Ахматовой перекликаются еще с поэзией того, кому они адресованы. Однако есть в них и неосознанная перекличка. Как отмечали ранние критики Ахматовой, а затем В. Виногра-

[17] В «Записках об Анне Ахматовой» Л. К. Чуковская рассказывает, что по просьбе Ахматовой в августе 1940 года она принесла ей книгу Кузмина «Форель разбивает лед» – и разговор об этой книге произошел у них 5 сентября 1940 года.А 13 ноября 1940 года Ахматова прочла Чуковской два отрывка, в том числе «о кукле и Пьеро»: «Я рот открыла от изумления, до того это на нее не похоже…»С этого отрывка и началась «Поэма без героя» («Ты в Россию пришла ниоткуда…») (Примечание 1989 года.)

дов в статье «О символике А. Ахматовой», на многие ее стихи повлияла гамсуновская проза. В. Виноградов заметил, что «большинство стихов Ахматовой стилизовано во вкусе гамсуновской Эдварды Макк из романа «Роза» и обращено к «милому». Глан, герой романа «Пан», говорит: «Я люблю три вещи… Я люблю грезу любви, которая приснилась мне однажды, люблю тебя и люблю этот клочок земли»[18].

Три слоя, тройная эта перекличка на площади семистрочного стихотворения с особой силой демонстрируют новизну поэтического письма Ахматовой: его фрагментарность, бесстрашную откровенность, интимный лирический ракурс, психологическую точность создаваемого ею человеческого портрета, сжатость и эмоциональную сдержанность, благородную простоту поэтических средств.

Неосознанная перекличка тоже дает возможность обнаружить новизну иного поэтического подхода, другой системы. Но она же – ловушка для эпигонов. Она выявляет их несамостоятельность, отсутствие того, что преображает уже известное, делая его неизвестным. Вот пример. Поэт-дилетант Федор Туманский, двоюродный брат известного в 20-е годы прошлого века поэта Василия Туманского, один из кишиневских знакомых Пушкина, напечатал в 1827 году в дельвиговских «Северных цветах» стихотворение «Птичка», получившее широкую известность и ставшее хрестоматийным.

Вчера я растворил темницу
Воздушной пленницы моей:
Я рощам возвратил певицу,
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня,
И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.

А за четыре года до этого была опубликована пушкинская «Птичка» («В чужбине свято наблюдаю…»).

Так влетели в нашу поэзию две птички. Эпигоны дышат в затылок своим избранникам, наступают на пятки. В «Птичке», пущенной Туманским, нет новизны, но она не безобидна: в ней сужена пушкинская тема, автобиографический и политический смысл подлинника подменен сентиментальным вздохом.

Точно так же в современной поэзии мы с раздражением замечаем перепевы и эксплуатацию чужой манеры у несамостоятельных последователей Пастернака, Цветаевой, Заболоцкого, Мандельштама, Есенина.

Разумеется, я ни в коем случае не призываю к обязательной и непременной перекличке. Есть большие поэты с большей (Пушкин, Лермонтов) и меньшей (Маяковский) склонностью к ней.

Но главное, собственно, не столько в утверждении о неизбежности переклички, сколько – в обнаружении тенденции к ее росту в связи с развитием каждой национальной поэзии.

Так, в английской поэзии, которая значительно старше русской, поэтическая перекличка стала постоянно наблюдаемым явлением. Исследователь современной английской поэзии по этому поводу пишет: «За двадцать пять лет, прошедших после окончания войны, декларации, высказывания, формулировки, в которых наследие Элиота, Йетса и Д. Томаса превозносилось или предавалось анафеме, сыпались как из рога изобилия. Каковы бы ни были, однако,

[18] Подробнее об этом см. в комментарии А. Чудакова и Р. Тименчика в кн.: «Виноградов В. Поэтика русской литературы». М., 1976. С. 504.

эти декларации, творчество послевоенных английских поэтов возникло, развивалось и обретало самостоятельность как бы «на стыке» этих трех поэтических установок. Что, разумеется, совсем не исключает обращения к опыту старых мастеров: Крэбба… поэтов “метафизической школы” во главе с Джоном Донном… или XVII века – А. Попа, С. Джонсона… не говоря уже об “отраженном” воздействии классиков на молодых поэтов, когда молодой поэт находится под влиянием старшего своего современника, в свою очередь обязанного теми или иными аспектами творчества классической традиции. Задача для компьютера – исчислить, например, сколько англоязычных поэтов сегодняшнего дня пришли к Донну через Элиота или к Колриджу через Йетса»[19].

В XX веке в нашей поэзии большой материал для рассмотрения разных вариантов поэтической переклички дает Мандельштам. Это прежде всего перекличка с Тютчевым, для раннего Мандельштама носящая еще черты не только оглядки, но и зависимости.

В «Tristia» Мандельштам ушел от Тютчева к Батюшкову, но и здесь в качестве примесей присутствуют Блок, Ахматова и другие поэты. Кажется, никем не отмечалось, что в строке «Я так боюсь рыданья аонид» живет, по-видимому, отголосок стихов Баратынского: «И тихий гроб твой посетит, / И, над умолкшей Аонидой / Рыдая, пепел твой почтит / Нелицемерной панихидой?» («Когда твой голос, о поэт…»).

Возможно и другое: как для влюбленного наибольшей достоверностью обладает прикосновение к любимому лицу, осязательное, как у слепого, изучение всех его дорогих черт, так поэтическое слово находит себе соседа прежде всего на основе звукового родства, после проверки его звучания. Что такое поэзия? Пушкин мимоходом дал ее определение, объяснив, что происходит, когда стихи не пишутся. Стихи не пишутся, когда «ко звуку звук нейдет». Звуковое разногласие почти наверняка указывает и на смысловую неточность, подспудную несовместимость. Так в посудной лавке стучат палочкой по чашке, чтобы по звуку определить, нет ли в ней скрытого дефекта.

Наверное, аониды в слове «рыданье» по звуку нашли себе лучшего спутника в нашем словаре.

Н. Харджиев в интереснейшем комментарии к стихам Мандельштама указывает на прямую связь строк «И блаженных жен родные руки / Легкий пепел соберут» с пушкинскими «И подруги шалунов / Соберут их легкий пепел / В урны праздные пиров» («Кривцову»).

Вся русская классика, старшие поэты – современники и ровесники Анненский, Блок, Сологуб, В. Иванов, А. Белый, Хлебников, Ахматова, французские, итальянские поэты, поэты античности были для Мандельштама такой же реальностью, таким же возбудителем поэтической мысли, как сама жизнь.

В статье о начинающих поэтах Мандельштам писал: «Пишущие стихи в большинстве случаев очень плохие и невнимательные читатели стихов; для них писать было бы одно горе… прирожденные нечитатели – они неизменно обижаются на совет научиться читать, прежде чем начать писать. Никому из них не приходит в голову, что читать стихи – величайшее и труднейшее искусство, и звание читателя не менее почтенно, чем звание поэта…» («Армия поэтов»).

С настоящим читателем, понимающим поэта с полуслова, Мандельштам мог иной раз себе позволить не только «последнюю прямоту», но и игру на угадывание («Дайте Тютчеву стрекозу, – Догадайтесь, почему!»).

Поэтическая перекличка не умаляет достоинства поэта, не ущемляет его оригинальности. Она – один из ярчайших примеров того, как нуждается поэтическая новизна в поэтической традиции. Можно сказать, что традиция, связь с предшественниками (и чем дальше они отстоят от сегодняшнего дня, тем поразительней бывает эффект) обостряют новизну и резче обозначают поэтическую индивидуальность.

---

[19] Скороденко В. Английская поэзия (1945–1970). М., 1972. С. 5.

Так было с Заболоцким, в 20-х и 30-х годах обратившимся за поддержкой к XVIII веку, Ломоносову и Державину.

3

Обнаружение переклички или следов влияния одного поэта на другого доставляет порой радость, похожую на соучастие в создании стихотворения.

Весь вешний день среди стремленья
Ты безотрадно провела
И след улыбки утомленья
В затишье ночи принесла…

Отзвук этих стихов Фета слышится мне в блоковских стихах:

Весенний день прошел без дела
У неумытого окна;
Скучала за стеной и пела,
Как птица пленная, жена.

Эти стихи, совпадая в интонации и настроении своими первыми строфами, далее совершенно расходятся, но начинают движение они из одной отправной точки. Наверное, та достиховая музыка, которая предшествует каждому стихотворению, в данном случае для Блока опиралась на уже существующий образец.

То же можно сказать о начале пушкинского «Под небом голубым страны своей родной…».

Под небом голубым страны своей родной
Она томилась, увядала…
Увяла наконец, и верно надо мной
Младая тень уже летала…

Стихи, воспринимаемые нами как образец пушкинской лирики, его манеры, своего рода эталон его поэтики, имеют предшественника в батюшковском «Выздоровлении» 1807 года:

Уж очи покрывал Эреба мрак густой,
Уж сердце медленнее билось:
Я вянул, исчезал, и жизни молодой,
Казалось, солнце закатилось.

Эти строфы – родные сестры. Не только поэтическая тема, но и мелодика, синтаксическая конструкция, лексика – у них общие. А следующая пушкинская строка: «Но недоступная черта меж нами есть» – перекликается с батюшковской: «Между протекшего есть вечная черта» («Воспоминание»).

Иногда одно характерное, приметное слово выдает связь, существующую между стихами совершенно разных, несочетаемых поэтов. Так, блоковская цыганка, визжащая «заре о любви», – не есть ли это воспоминание о «Цыганской пляске» Державина? У Державина там есть и «заря», и «визг».

Как ночь – с ланит сверкай зарями,
Как вихорь – прах плащом сметай,
Как птица – подлетай крылами
И в длани с визгом ударяй.

Поэма «Двенадцать» была непредвиденным событием и для Блока, не только для его читателей. Известна запись в дневнике от 29 января 1918 года: «Страшный шум, возрастающий во мне и вокруг… Сегодня я – гений».

Но поэтический шум, возрастающий в поэте, состоит не только из сегодняшнего жизненного шума, но и из вчерашнего поэтического. Уличная речь, уличный говор лет за десять до «Двенадцати» запечатлены Анненским в стихотворении «Шарики детские»:

Прикажите для общего восторгу,
Три семьдесят пять – без торгу!
Ужели же менее
За освободительное движение?..

Да не мни, не кум,
Наблудишь – не надуешь…

Вот этот пузатенький,
Желтоватенький
И на сердце с Катенькой…

Не тянется ли ниточка от этих стихов к поэме Блока?

Дело критика – не возбранять поэту цитирование и опору на чужой текст, не преследовать поэта, подозревая, что он на руку не чист, дело критика – выяснить конструктивную роль цитаты, ее осознанный или, в случае непреднамеренного совпадения, подсознательный смысл.

Настоящие стихи не замыкаются на том предмете, о котором они говорят. У них есть перспектива. Через голову данной вещи они обращаются к другой, далеко от нее отстоящей. Так организуется стиховой простор. Одним из средств, помогающих выстроить это стиховое пространство, и является перекличка.

Стихи, специально написанные на культурно-историческую тему, редко удаются. Они страдают той же замкнутостью, той же суженностью горизонта. Другое дело – стихи, в которых культурно-исторические детали и упоминания существуют наряду с самыми обычными, повседневными, сегодняшними подробностями, когда через запятую, наталкиваясь друг на друга, в одном ряду стоят телефонный разговор, дерево в окне и какая-нибудь ссылка на Шекспира.

Перекличка – столь же естественный элемент поэзии, как любой другой. Если в жизни мы то и дело по разным поводам вспоминаем то ту, то другую строку, как же может поэзия (если она – живое дело, а не искусственное, мертвое занятие), вторая реальность, уходящая корнями в глубину нашего сознания и жизни, запретить себе упоминания, отключить память?

Если задуматься, чем вызвана жизнеспособность поэтических систем подлинных поэтов в отличие от их малоуспешных собратьев, можно заметить: выживают те, кто ощущал себя причастным к большому поэтическому руслу отечественной и мировой поэзии.

Поэзия, в отличие от музыки и живописи, не говорит на всех языках. Тем не менее пересадка иноязычной поэтической культуры на другую почву бывает плодотворна: Пушкин с его широчайшими культурными интересами, заимствованиями из английской, французской, немецкой, итальянской, польской, сербской, арабской поэзии; Жуковский – уникальный пример переработки иноязычного материала и произрастания на нем; Тютчев – с француз-

ско-немецкими связями; Анненский[20], ориентирующийся на Бодлера, Верлена, парнасцев и античную драматургию; Цветаева, метавшаяся от Ростана к Рильке и Гельдерлину.

То же можно сказать об Иосифе Бродском, у нас на глазах виртуозно использовавшем для своего стиха иноязычную (английскую и польскую) поэтическую традицию[21].

Поэты без поэтической родословной похожи на однолетние растения. Иногда еще при жизни они переходят в разряд забытых поэтов. В отличие от Ахматовой, опиравшейся на Пушкина и русскую классику, в отличие от Заболоцкого[22], Пастернака, Есенина, помнящего о родстве с Блоком, Клюевым, Кольцовым, черпавшего силы в фольклоре, – эти поэты, при всей их одаренности, при всем успехе, нередко выпадающем на их долю при жизни, оказываются недолговечными. Это объясняется многими причинами, но одна из важнейших – ошибочность исходной позиции, уверенность в возможности создать абсолютно новую поэзию, отключенность от предшественников, от культурной традиции.

«Только о сумасбродном и совершенно беспорядочном художнике позволительно говорить, что все у него – свое; о настоящем – невозможно». Эти слова Гете – авторитетное высказывание по данному вопросу.

В творчестве каждого настоящего поэта, иногда – с самого начала, чаще – с какого-то момента, случаются счастливейшие полосы – именно полосы, так как абсолютно ровного течения здесь не бывает, – когда он чувствует: так, как он пишет сейчас, до него не писал никто. Это означает: он вышел из-под влияния и зависимости от предшественников, обрел свой ракурс, свою манеру, свой стиль. Но это не значит, что он порвал связь с ними.

В самую катастрофическую эпоху, на переломе русской жизни и истории, Маяковский помнил, что до него были Анненский, Тютчев, Фет. Но, конечно, куда более очевидна его связь с Хлебниковым и Северянином, перекличка с Державиным и Пушкиным.

Все сказанное можно подтвердить и на опыте других поэтов.

Так, Твардовский опирался на некрасовскую традицию, созвучными ей оказывались не только эпос, но и лирика Твардовского. Когда читаешь в его последней книге лирики стихи:

Некогда мне над собой измываться,
Праздно терзаться и даром страдать.
Делом давай-ка с бедой управляться,
Ждут сиротливо перо и тетрадь.
Некогда. Времени нет для мороки —
В самый обрез для работы оно.
Жесткие сроки – отличные сроки,
Если иных нам уже не дано, —

весь их интонационный строй, горькая и мужественная складка приводят на память «Последние песни» Некрасова.

Иное дело, например, Павел Васильев. Называю его потому, что наглядней в качестве примера талантливый и сильный поэт. Горький в 1934 году в письме к Павлу Васильеву точно указал на его главную слабость, писал, что его дарование «требует внимательного воспитания».

---

[20] Ведь даже название книги И. Анненского «Кипарисовый ларец» связано не только с реальным кипарисовым ларцом, в котором И. Анненский хранил тетради, но и с книгой французского поэта Шарля Кро «Сандаловый ларец», из которой И. Анненский перевел три стихотворения.

[21] Вставка 1987 года.

[22] Родство и связь с предшественниками могут оформляться и в виде борьбы и отталкивания от них. Борьба с каким-то явлением означает признание реальности и значительности этого явления. Такова была установка обэриутов на пародирование классической традиции.

Так вот, П. Васильев (безвременно погибший) и тем более – некоторые поэты менее одаренные жили с ощущением, что начали на целине.

Разрыв с русской культурной традицией привел к засыханию этой ветви, казавшейся поначалу столь зеленой и жизнеспособной.

4

Все это, мне кажется, может многое прояснить и в сегодняшнем дне нашей поэзии.

Сейчас я говорю не о результатах (итоги подводить еще рано), но о тенденции.

«Февраль, любовь и гнев погоды», – начинает Ахмадулина свое стихотворение. Для подготовленного читателя эта строка звучит как предупреждение о Пастернаке («Февраль. Достать чернил и плакать!..») – и действительно, в третьей строфе появляется тот, с кем в нашей поэзии связано столько снегопадов, метелей, «кружков и стрел», лепящихся к стеклу, снега, выводящего «боль, как пятна с башлыков»:

Как сильно вьюжит! Не иначе
метель посвящена тому,
кто эти дерева и дачи
так близко принимал к уму.

Ахмадулина помнит не только о Пастернаке, частые собеседники Ахмадулиной – и другие большие поэты.

Поэзию Д. Самойлова, О. Чухонцева питают ключи поэзии прошлого века, его первой трети; стихи В. Шефнера апеллируют к разуму, для них характерна даже некоторая угловатость, смущенная назидательность, напоминающая XVIII век.

Связь с классической традицией нельзя представлять как простое следование за ней или повторение. Опасность нейтрализации сегодняшнего стиха всем стиховым наследием прошлого подстерегает современных поэтов, пишущих в «классической» манере. Эта угроза особенно велика тогда, когда поэт незаметно для себя привыкает пользоваться готовыми стиховыми формулами, «сгустками», как говорил Тынянов.

Автора этих строк критика также зачисляет в ряд поэтов, пишущих в «классической» манере. Как лицо заинтересованное и отчасти «пострадавшее», хочу сделать следующую оговорку: сегодняшняя «классичность» хороша лишь в том случае, если она пронизана новыми смыслами и ощущается не как повторение – как смещение и новизна. Эту тему недавно затронула Л. Гинзбург в воспоминаниях об Ахматовой.

К русскому романсу прислушиваются стихи Б. Окуджавы; причудливо отразились на работе В. Сосноры футуризм и древнерусская поэтическая культура; и нет, кажется, такого талантливого поэта из старших современников и ровесников Евтушенко, с которыми бы он не установил интонационный контакт: ему пришлись кстати (об этом уже не раз писали) и Слуцкий, и Винокуров, и Межиров, и Соколов, и Горбовский.

Все это никак не отменяет его собственного стиля, размашистого, разговорного, не оставляющего ни малейшей недоговоренности и потому нередко срывающегося в зарифмованную прозу. Легко воспроизводящего в стихах уличный жаргон, его хочется сравнить с игроком в «очко», но таким игроком, у которого на руках всегда – перебор. Всегда – 23 или 25, и с этим связаны его достижения и неудачи.

На Пастернака, Заболоцкого, Мандельштама оглядывается в своей точной и сдержанной манере Тарковский. Встречаются у него явные совпадения с ними, в частности с Заболоцким («Ах, Жанна, Жанна, маленькая Жанна!» или «Могучая архитектура ночи!»). Но не эта ли учеба подняла зрелого Тарковского на высоту лучших его стихов?

Очевидна связь поэзии Глеба Семенова с поэтикой Ходасевича.

Одна из несомненных гарантий подлинности поэта – его индивидуальная манера, поэтическая повадка, отличная от других. Именно этим в значительной степени отличается, – с чем согласятся не только ценители его поэзии, но и равнодушные к ней, – А. Вознесенский. Вот почему его опыт обладает особой наглядностью.

В отличие от сонма поэтов, писавших лесенкой и потому считавших себя продолжателями (просится обмолвка: подражателями) Маяковского, Вознесенский – поэт самостоятельный, его не спутаешь ни с кем.

Я – в кризисе. Душа нема.
«Ни дня без строчки», – друг мой точит.
А у меня —
ни дней, ни строчек.
Поля мои лежат в глуши.
Погашены мои заводы.
И безработица души
Зияет страшною зевотой, —

это и интонационно, и тематически близко к Маяковскому. И все-таки это Вознесенский:

Я деградирую в любви.
Дружу с оторвою трактирною.
Не деградируете вы —
я деградирую…

Очень часто Вознесенский устраивает сознательную, рассчитанную на читательское понимание перекличку с любимым поэтом:

За это я стану на горло песне,
устану —
    товарищи подержат за горло.

Все же в случаях неосознанных, случайных совпадений с Маяковским некоторые стихи у Вознесенского вызывают ощущение вторичности, перепева:

«Это о смерти его телеграмма,
мама!..»

(«Две песни про мотогонщика»)

Может быть, это ощущение подогревается некоторой безвкусицей самого стихотворения, несопоставимого со стихами «Мама и убитый немцами вечер»:

Что вы,
мама?
Белая, белая, как на гробе глазет.
«Оставьте!
О нем это,
об убитом телеграмма…»

Есть у Вознесенского и другие привязанности. Так, на его стихотворение «Исповедь» («Ну что тебе надо еще от меня? / Чугунна ограда. Улыбка темна. / Я музыка горя, ты музыка лада, / Ты яблоко ада, да не про меня… / Был музыкой чуда, стал музыкой яда, / Ну что тебе надо еще от меня?») ложится густая тень от пастернаковской «Баллады»:

…Я – пар отстучавшего града, прохладой
В исходную высь воспаряющий. Я —
Плодовая падаль, отдавшая саду
Все счеты по службе, всю сладость и яды,
Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия,
В приемную ринуться к вам без доклада.
Я – мяч полногласья и яблоко лада.
Вы знаете, кто мне закон и судья.

Не знаю, помнил ли Вознесенский о «Балладе», когда писал свою «Исповедь». Скорей всего, не помнил, но на слуху у него в это время лежала музыка «Баллады». Такие неосознанные заимствования преследуют всех поэтов. А все-таки «Исповедь» у Вознесенского – одно из лучших его стихотворений! Может быть, следует только поставить над ним эпиграф, отсылающий к стихам предшественника. Это не будет облегчением задачи для читателя, которой «инстинктивно» избегала Цветаева, так как здесь поэт сам «виноват».

Другое дело – стихотворение «Нас много. Нас может быть четверо…». Оно тем и хорошо, что эта, лучшая в нем, строка – сознательная переделка пастернаковской «Нас мало. Нас, может быть, трое…». Вообще связь с Пастернаком ощущается в стихах Вознесенского не как подражание – как обогащающая примесь.

Чем оригинальней поэт, тем естественней для него перекличка с предшественниками. Это и понятно – для переклички нужны два голоса: те, у кого нет своего голоса, не могут позволить себе и перекличку, им нечем перекликаться.

Я не претендую на подробный анализ современной поэзии. Мне хотелось лишь указать на одну из основных тенденций не только современной, но и всякой сформировавшейся поэзии. Впрочем, уже автор «Слова» в первых же строках своей песни вспоминает о своем предшественнике – Бояне. Вспоминает, чтобы писать по-другому. Связь времен, память, сознание единства человеческой судьбы и истории – заслон против гибели и хаоса, без этого нет ни науки, ни живописи, ни музыки, ни прозы.

Но, пожалуй, нигде так ярко не проявляется эта связь, взаимопроникновение, как в поэзии. Это объясняется ее природой, опирающейся на самые глубокие пласты языка и сознания.

Из всего сказанного, разумеется, не следует, что перекличка – единственное «средство» для создания стихов. Устрой себе перекличку с кем-нибудь из великих – и ты напишешь замечательные стихи. Как бы не так! И вообще лес, в котором все кричат и перекликаются, может стать не лесом, а парком культуры и отдыха.

Еще появятся такие поэты, имитирующие всех, вроде эстрадных пересмешников. Речь не о них.

Речь идет лишь об одном из свойств поэзии, непременном, но не решающем. Решающим остается новизна, исключительность, единственность и неповторимость каждого нового поэтического голоса.

Случается и так, что в течение жизни поэт несколько раз меняет свой почерк. Если бы раннему Заболоцкому показали его стихи 50-х годов, он бы, пожалуй, удивился. Автор «Столбцов» с их антилиризмом, с их нарочито обнаженным, «непоэтическим» словом не узнал бы себя в «Осенних пейзажах» и «Последней любви», а то и отвернулся бы от них. Между про-

чим, здесь явно сменилась ориентация на предшественников: на смену XVIII веку пришли, кажется, Полонский и Апухтин.

То же можно сказать о Пастернаке, раннем и позднем. Недаром поздний Пастернак порывался исправить раннего, как будто стеснялся его бормотания и непричесанного словаря. И здесь произошла смена ориентации: от Фета и Анненского – к Блоку. Поздний Пастернак строг и точен, подтянут и классичен. Зато ранний влетел в поэзию, как шаровая молния: «Как этот, в комнату без дыма / Грозы влетающий комок». У раннего – вторая строка не помнит о том, что говорится в первой:

Спелой грушею, ветра косей.
Как он предан, – «Меня не затреплет!»
Оглянись: отгремела в красе,
Отпылала, осыпалась – в пепле.

(«Определение души»)

Поздний Пастернак понятней, понятно, как это сделано; ранний – сплошное чудо!

Зато мы, читатели, вольны выбирать между ранним и поздним Заболоцким, ранним и поздним Пастернаком, словно у нас не два, а несколько замечательных поэтов!

Их пример внушает уверенность и оптимизм, убеждая, между прочим, в том, что возраст – не причина для свертывания поэтического дела.

Поэт зависит не от количества прожитых лет, а от меняющегося времени, от жизни. Время и жизнь диктуют ему необходимость иных поэтических установок, иной переклички, внушают смену поэтической ориентации и поэтическую новизну.

Вдруг в том воздухе, что обступает нас, что-то меняется, происходит какой-то перелом – и поэзия начинает звучать по-новому.

1979

«За что? За ночь. За яркий по контрасту…»

За всё, за всё…
Лермонтов

*** * ***

За что? За ночь. За яркий по контрасту
С ней белый день и тополь за углом,
За холода, как помните, за астму
Военных астр, за разоренный дом.
Какой предлог! За мглу сырых лужаек,
За отучивший жаловаться нас
Свинцовый век, за четырех хозяек,
За их глаза, за то, что Бог не спас.

За всё, за всё… Друзья не виноваты,
Что выбираем их мы второпях.
За тяжких бед громовые раскаты,
За шкафчик твой, что глаженьем пропах,
За тот смешок в минуту жизни злую,
За все, чем я обманут в жизни был:
За медь дубов древесную сырую
И за листву чугунную перил.

1981

На пути к Блоку

Отношения с любимыми поэтами редко складываются ровно. Любовь к поэзии потому и любовь, что ей свойственны все превращения чувства: подъемы, спады, страстная увлеченность, охлаждение, даже разрыв. Виноваты в этом не только мы с нашей любовью к поэту, не только поэт, но и меняющееся время, оно диктует нам привязанности и увлечения.

В эти стихийно складывающиеся отношения вклиниваются юбилеи и нередко искажают реальную картину. Юбилейные круглые даты – не лучший повод к разговору о поэте. Одна волна сменяет другую, но волны эти искусственные, вроде тех, что создаются в лабораторных условиях научного института гидрологии.

Случаются, правда, и совпадения: таким мне представляется блоковский юбилей, и не столько 1980-го, сколько 1955 года, совпавший с подлинным приливом любви к поэту.

Впрочем, мне-то в восемнадцать-девятнадцать лет казалось, что один я так люблю его. Тогда и любовь оформлялась по Блоку, и прогулки по тесным улочкам Петроградской стороны: Плуталовой, Лахтинской, Гатчинской с весенними блоковскими закатами в них, и вся молодая, студенческая, с первыми филологическими интересами, едва оперившаяся жизнь, хотевшая казаться самостоятельней, взрослей, «туманней и бездонней», чем была на самом деле.

Зато как поражен я был многолюдством юбилейного вечера в Большом драматическом театре в ноябре 1955 года! Полчаса назад я не подозревал, что Блока вместе со мной любят все эти сотни молодых, пожилых и совсем старых людей. Об этой волне любви к Блоку, захлестнувшей нас в середине 50-х, потом мы прочли у Пастернака:

…Прославленный не по программе
И вечный вне школ и систем,
Он не изготовлен руками
И нам не навязан никем.

(«Ветер»)

Теперь, оглядываясь назад, понимаешь: потому и завладел Блок в те годы мыслями и сердцами, что возникла в это переломное время необходимость в поэте, способном объединить людей. Интуитивно и безошибочно был сделан выбор. Через головы многих, в том числе прекрасных, в том числе и живых, был выбран поэт, помимо прочих замечательных свойств обладавший главным, безупречным, бескомпромиссным чувством ответственности, ответственности за судьбу России, за судьбу живущих в ней людей.

Чувство ответственности вовсе не означает безошибочности, абсолютного и неизменного совпадения с истиной. Одному человеку такая непогрешимость вообще не под силу. Речь идет о другом – о стремлении к правде, и ответственность представляется готовностью заплатить за каждое слово собственной жизнью.

Есть искушение назвать Блока, пользуясь выражением Баратынского, «последним поэтом», – имея в виду, что особое чувство ответственности было характерно именно для XIX века. От Гоголя, Некрасова, Тютчева (яркий пример высокой ответственности при ошибочности, а то и вздорности политических установок), от Толстого – унаследовал Блок это свойство. Все-таки, чтобы не погрешить против истины, следует заметить, что и для XIX века чувство ответственности за каждое слово не одинаково распространяется на всех больших поэтов. Я не назвал бы Фета безответственным поэтом, но и «чувством особой ответственности» его поэзию не определишь: его великие достоинства лежат в другой стороне. Да и Пушкина этой меркой не измеришь.

Невозможно представить в творчестве Блока что-либо похожее, например, на пушкинское «Подражание арабскому» или «Оду его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову».

Это чувство ответственности связано у Блока с его представлением о поэте как о человеке, вносящем в мир гармонию и отвечающем за все, происходящее в мире.

Ты видел ли детей в Париже,
Иль нищих на мосту зимой?

Образ жизни Поэта, путь Поэта, образ Поэта – все это чрезвычайно важно в поэтической системе Блока. *Лирический герой* – понятие спорное, пользоваться им нужно с большой осмотрительностью, к очень многим поэтам оно не имеет никакого отношения. Но лирический герой стихов Блока – понятие очевидное, обойтись без него невозможно. Это именно Герой, недаром в творчестве Блока такую большую роль играет тема рыцарского служения, битвы, борьбы: «Выходи на битву, старый рок!», «Узнаю тебя, жизнь, принимаю / И приветствую звоном щита…» и т. д.

Это неулыбчивый герой. Между тем В. П. Веригина[23] в воспоминаниях о Блоке рассказывает: «Иногда Блок дурачился до изнеможения. Волохова говорила, что ее начинала беспокоить в таких случаях напряженная атмосфера, – я не замечала этого, меня несло в веселом вихре шуток вслед за Блоком. Впрочем, некоторую чрезмерную остроту ощущала иногда и я, это бывало главным образом в разговорах о Клотильдочке и Морисе (Клотильдочка и Морис – вымышленные шуточные персонажи. – А. К.) – «Саша доходит до истерики с этими Клотильдочками», – говорила Любовь Дмитриевна».

Этот «„веселый двойник” Блока, – проницательно замечает Веригина, – ничего не хотел знать о строгом поэте с его высокой миссией. Они были раздельны».

В поэзии Блоку было не до шуток.

Гамлет, рыцарь, паладин… Лирический герой Блока и его мир подчеркнуто театрализованы. Издержки этой театрализации вызывают подчас раздражение. До нас дошел в передаче Е. Ю. Кузьминой-Караваевой отзыв Блока, впрочем не вполне достоверный, о поэзии молодой Ахматовой: «Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед Богом»[24].

В дневниках и статьях Блока содержится иная, высокая оценка Ахматовой, что, конечно, не исключает возможности критического отзыва. Важно другое. «Как бы перед мужчиной» – значит: как бы перед зеркалом. Но этот упрек можно переадресовать и самому Блоку. «Почти доходит до бровей / Моя незавитая челка» – это пустяки в сравнении с тем, что видел Блок «на глади зеркальной»: «Среди гостей ходил я в черном фраке… Я закричу, беспомощный и бледный, / Вокруг себя бесцельно оглянусь. / Потом – очнусь у двери с ручкой медной. / Увижу всех… и слабо улыбнусь».

Зеркала, залы, «черная роза в бокале», плащи (оперные), тени, бутафория, декорации. И фраки, фраки. «Спешит мертвец. На нем – изящный фрак», «Плащ распахнут, грудь бела, / Алый цвет в петлице фрака».

И еще мечи, шпаги, отравленные клинки, ножи, кинжалы… Странно, что все эти шпаги мы глотаем, не замечая их.

Ты острый нож безжалостно вонзал
В открытое для счастья сердце…

---

[23] Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке. – В сб.: Труды по русской и славянской филологии, IV. Тарту, 1961. С. 317–318.

[24] См. об этом в книге: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 515.

Какому другому поэту сошли бы такие стихи:

Все слова – как ненависти жала,
Все слова – как колющая сталь!
Ядом напоенного кинжала
Лезвие целую, глядя в даль…

(«Женщина, безумная гордячка…»)

Что за бутафорский кинжал! Что за неуклюжая инверсия! Из какого провинциального, любительского театрального обихода заимствован этот невозможный поцелуй? И стихи-то не 1898-го, а 1918 года!

Что делать? Забота о лирическом герое, персонификация, сосредоточенность на своем облике ведут к удручающей безвкусице.

«Я только рыцарь и поэт» – так начинается стихотворение «Встречной». Особенно красноречиво это «только». После такого заявления уже не удивляет никакая рисовка:

…И неужели этот сонный,
Ревнивый и смешной супруг
Шептал тебе: «Поедем, друг…»,
Тебя закутав в плэд зеленый
От зимних петербургских вьюг?

Это 1908 год. Но и в «Демоне», написанном в 1916-м, – смысл тот же:

…Дрожа от страха и бессилья,
Тогда шепнешь ты: отпусти…
И, распустив тихонько крылья,
Я улыбнусь тебе: лети.

И под божественной улыбкой
Уничтожаясь на лету,
Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту.

Рядом с этим высокомерием и снисходительной улыбкой такими человечными, такими настоящими кажутся стихи Фета:

…Но я боюсь таких высот,
Где устоять я не умею.
Как сохранить мне образ тот,
Что придан мне душой твоею?

Боюсь – на бледный облик мой
Падет твой взор неблагосклонный,
И я очнусь перед тобой
Угасший вдруг и опаленный.

(«Ты вся в огнях. Твоих зарниц…»)

После этих стихов блоковский демонизм – какое падение!

Юбилей прошел, я не пишу юбилейной статьи. Гений не нуждается в славословии. Моя цель – выяснить для себя (и тем самым, может быть, и для других), в чем для нас сегодня заключается притягательность Блока. Притягательность, действующая вопреки отталкиванию. По-видимому, она – в огромной силе духа, позволившей Блоку взвалить на себя героическую роль и, несмотря на все отступления и срывы, выдержать ее до конца. Герою прощается и самолюбование, и безвкусица, и высокомерность, если он способен на подвиг. Относительно блоковского героизма сомнений нет. От первых стихотворных строк до речи «О назначении поэта» – верность свободе, поэзии, правде, России, любви. И готовность в любую минуту отдать за них жизнь.

Не для ласковых слов я выковывал дух,
Не для дружб я боролся с судьбой…

(«Ты твердишь, что я холоден, мрачен и сух…»)

От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть…

(«Рожденные в года глухие…»)

Не таюсь я перед вами,
Посмотрите на меня:
Я стою среди пожарищ,
Обожженный языками
Преисподнего огня…

(«Как свершилось, как случилось…»)

Этот уже почти нечеловеческий образ не кажется невероятным, так он похож на последние фотографии Блока, коротко подстриженного, с каким-то обгоревшим, «загорелым», как вспоминают современники, лицом. Этот образ бросает отсвет в прошлое, на все предыдущие роли – и оправдывает их.

И становится ясно, что лирический герой, лирическая маска редко так точно, почти не оставляя зазора, накладываются на реальное лицо поэта.

Современников Бенедиктова, настроенных его поэзией на высокий романтический лад, поражало несоответствие его чиновничьей, заурядной человеческой сущности и внешности – титаническому образу героя его поэзии.

Точно так же разочаровывал своих почитателей Северянин. Разочарование начиналось чуть ли не с жилья поэта. Об этом остроумно рассказал Б. Лившиц: «Северянин жил на Средней Подьяческой, в одном из домов, пользовавшихся нелестною славой. Чтобы попасть к нему, надо было пройти не то через прачечную, не то через кухню, в которой занимались стиркой несколько женщин… Нужна была поистине безудержная фантазия, чтобы, живя в такой промозглой трущобе, воображать себя владельцем воздушных “озерзамков” и “шалэ”…»[25]

[25] Лившиц Бенедикт. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 195–196.

Да и Брюсова, примерявшего самые разные платья, в том числе – мага, жреца, представителя демонических, сатанинских сил и т. д., подводил рационалистический склад характера, не литературная, а какая-то купеческая расчетливость и мелочность, что и позволило футуристам в одной из деклараций обратиться к нему с издевательским призывом: «Брось, Вася, это тебе не пробка!» – «намек на принадлежавший Валерию Яковлевичу, а может быть, и никогда не существовавший пробковый завод»[26].

Театрализация, конструирование в стихах своего образа, всяческая забота о своем «лице» ведут к почти неизбежным провалам, дурновкусию, потаканию ожиданиям публики. Поэт становится рабом своей выдумки. «Блок – самая большая лирическая тема Блока», – писал Тынянов[27].

Какой же подлинностью чувств и мыслей надо обладать, какой настоящей трагедией должна дышать каждая строка, чтобы выйти победителем из этого поединка! А в победе Блока сомнений не возникает.

Поэтам, обходящимся без лирического героя или редко прибегающим к нему, удается сохранить больше творческих, нервных и физических сил. Не то что они не вкладывают себя в свои стихи, но их отношения с миром более гармоничны, им свойственен объективный взгляд на вещи и значительная душевная прочность. Несмотря на невзгоды, а то и трагические обстоятельства жизни, им, как правило, дано долголетие: Державин, Жуковский, Тютчев, Фет, Ахматова, Пастернак, Заболоцкий… Может быть, и Пушкин, не погибни он на дуэли.

Поэты этого склада, влюбленные в мир и сохраняющие к нему объективное отношение, при всем своем глубочайшем проникновении в жизнь, не теряют особой, чувственной влюбленности в прелестную, матерьяльную жизненную поверхность, «покров, накинутый над бездной». Здесь они смыкаются с великими живописцами, не случайно доживающими, в большинстве своем, до глубокой старости.

Другое дело – поэты, заполняющие собой каждое свое стихотворение. Маяковский, Цветаева, Есенин. Сюда же, по-видимому, следует отнести Лермонтова.

Но Блок – может быть, самый яркий пример такого самосгорания. Это хорошо понимали его современники. «Кто вы, Александр Александрович?.. Перед гибелью, перед смертью, Россия сосредоточила на вас все свои самые страшные лучи, – и вы за нее, во имя ее, как бы образом ее сгораете. Что мы можем? Что могу я, любя вас? Потушить – не можем, а если и могли бы, права не имеем: таково ваше высокое избрание – гореть. Ничем, ничем помочь вам нельзя»[28].

Все жглось, все было раскалено: муза, Россия, любовь, «испепеляющие годы», «окно, горящее не от одной зари», и, может быть, всего сильнее – вьюга, пурга, снежное пламя. «Жизни гибельный пожар» смыкался с «мировым пожаром», воистину – бесконечный переход «от казни к казни широкой полосой огня». «Зарывшись в пепел твой горящей головой!» – какая страшная строка, голова здесь совсем как головня.

Лирическая маска Блока, его героическая роль как-то связаны с особым, только ему свойственным звучанием стиха. Как в опере каждому появлению героя на сцене предшествует музыкальная мелодия, оповещающая о его приближении, так существует особая блоковская музыка, которую мы отличим безошибочно среди любых других поэтических мелодий. Она-то и убеждает нас прежде всего, она – важнее всяких слов, хотя, казалось бы, что же в стихах может быть важнее слов? Но стиховая ткань у Блока кажется разбавленной, редкой, ее заполняют самые стертые слова, наречия и местоимения, самые употребительные глаголы да их повторы.

---

[26] Лившиц Бенедикт. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 198–199.

[27] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118.

[28] Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком (к пятнадцатилетию со дня смерти). – Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 209, 1968. С. 273.

Сквозь серый дым от краю и до краю
Багряный свет
Зовет, зовет к неслыханному раю,
Но рая – нет.

О чем в сей мгле безумной, красно-серой,
Колокола —
О чем гласят с несбыточною верой?
Ведь мгла – все мгла.

И чем он громче спорит с мглою будней,
Сей праздный звон,
Тем кажется железней, непробудней
Мой мертвый сон.

(«Сквозь серый дым от краю и до краю…»)

Собственно словами с их подлинным весом и значением кажутся здесь лишь два слова: «железней, непробудней». Все остальное существует как будто вне слов, держится на голой мелодии. Отметим, что «железный сон» – не блоковское открытие. У Тютчева в стихотворении «Здесь, где так вяло свод небесный…» сказано: «Здесь, погрузившись в сон железный, / Усталая природа спит…» Сила блоковского уподобления – в сравнительной степени, примененной к относительному определению.

Разбавленность стиховой ткани Блока, ее провисание – не слабость, а особенность блоковского стиха. Строфы, кажущиеся «слабыми», оказываются порой сильнее самых виртуозных, изощренных стихов.

«…Для того чтобы создавать произведение искусства, надо уметь это делать», – сказано в статье «О назначении поэта».

Блок умел это делать, но его умение никогда не бросается в глаза, убрано внутрь стиха.

…Ты будешь солнце на небо звать —
Солнце не встанет.
И крик, когда ты начнешь кричать,
Как камень, канет.

(«Голос из хора»)

В этих стихах таится скрытая перекличка с одним из самых безутешных стихотворений Баратынского. Здесь мы сталкиваемся с редчайшим случаем использования чужого текста – процитирована рифма.

…Бессмысленно глядит, как утро встанет,
Без нужды ночь сменя,
Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,
Венец пустого дня!

(Баратынский. «На что вы, дни!..»)

Блок в записной книжке 1906 года дал замечательное определение своего метода: «Всякое стихотворение – покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение».

«Покрывало, растянутое на остриях нескольких слов» – это и есть разбавленная стиховая ткань, с большими промежутками между опорными словами.

Музыка любит счет, и блоковская «музыка» не составляет исключения. При всей своей загадочности и трудно поддающейся анализу специфике, она имеет свою систему, свои повторяющиеся черты и закономерности.

Тем более лирический герой блоковских стихов – осознанное создание: «Когда я создавал героя, / Кремень дробя, пласты деля…».

Такая роль, такая позиция поэта выглядит сегодня несколько старомодной. От нее ближе к Байрону и Лермонтову, чем к нам.

Куда более естественным и правдоподобным представляется нынче поэтическое сознание, отказавшееся от всякой роли. Не Поэт, не рыцарь, не паладин, не принц, не сёр, не всадник, «рыщущий на белом коне», не падший ангел, – а человек, пишущий стихи.

«Что такое поэт? – писал Блок в статье «О назначении поэта». – Человек, который пишет стихами? Нет, конечно».

Но и мы не говорим, что поэт – это человек, «который пишет стихами». Поэт – это человек, пишущий стихи, один из многих, окликнутый в толпе, «человек эпохи Москвошвея», Мандельштам, Пастернак, Заболоцкий…

«И спичка серная меня б согреть могла…», «Бывало, я, как помоложе, выйду / В проклеенном резиновом пальто»…

Не унижение, не приниженность, а сознание своей близости ко всему, происходящему с рядовым человеком, и кровной зависимости от происходящего. Нет и речи о какой-то особой выделенности и отмеченности.

Как часто приходится слушать рассуждения о судьбе поэта. Некоторые носятся со своей судьбой так, словно в ней заключен главный смысл жизни и поэзии. Ничего особенного не испытавшие мальчики прислоняются к чужой славе, эксплуатируют, например, военную тему так, словно они воевали в Отечественную и захватили каким-то образом еще Гражданскую войну. Между тем сегодняшняя жизнь проходит мимо их сознания. Соблазн ощущения своего избранничества, своей исключительности – вечный соблазн, подстерегающий поэта. Так легко и утешительно поделить мир на пишущих и непишущих, посвященных и непосвященных. Тогда и простить себе можно то, чего нельзя простить, и отказать другому в способности «мыслить и страдать» по той причине, что он об этом не пишет, а молчит. Этот обветшавший, ощущаемый сегодня чуть ли не как допотопный подход к поэзии и жизни продолжает калечить и разрушать жизнь, разъедать поэтический дар и оригинальность, толкая поэта к прямой пошлости. А судьба между тем в ее современном варианте не выделяет поэта в массе его современников, накрывает всех одинаково:

Наливаются кровью аорты
И звучит по рядам шепотком:
– Я рожден в девяносто четвертом,
– Я рожден в девяносто втором…
И в кулак зажимая истертый
Год рожденья с гурьбой и гуртом,
Я шепчу обескровленным ртом:
– Я рожден в ночь с второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году, и столетья

Окружают меня огнем.

Так писал Мандельштам в «Стихах о неизвестном солдате», опаленных опытом империалистической войны, в преддверии «новых чум и боен».

Отказ от преувеличения собственной роли, отказ от всякой роли характерен и для Пастернака: «Всю жизнь я быть хотел как все…»

Поэзия, я буду клясться
Тобой и кончу, прохрипев,
Ты не осанка сладкогласца,
Ты – лето с местом в третьем классе,
Ты – пригород, а не припев.

(«Поэзия»)

Поди выуди из стихов Заболоцкого черты самого поэта! «Я шел сквозь рощу», «И я на лестнице стою», «В моем окне на весь квартал / Обводный царствует канал», «И тогда я открыл свою книгу в большом переплете», «Я наблюдал, как речка умирала», «И я стоял у каменной глазницы», «И я ушел», «Я вышел в поле», «Но вздрогнул я и, разгибая спину, / Легко сбежал с пригорка на равнину».

Глаголы действия и состояния дают нам представление о местонахождении человека, дают возможность встать на его место и увидеть предмет под тем же ракурсом – но сам автор непременно устранен из стихотворения. Он такой же, как все. Разумеется, это прием. И разумеется, авторские черты читатель восстанавливает по иным, куда более существенным признакам: интонации, строению фразы, излюбленным сюжетам, положениям и т. д. Более того, фотографии Заболоцкого, публикуемые в его посмертных изданиях, поразительно совпадают с образом человека, писавшего эти стихи. Таким мы и представили бы его себе: человеком в круглых, бухгалтерских очках, при галстуке, сосредоточенно-серьезным, невозмутимым, изгнавшим из своего облика все поэтическое, артистическое, выделяющее из массы горожан, – таким бы и представили, если бы у нас возникло такое желание. Но оно и не возникло – настолько сильна антиромантическая позиция Заболоцкого, настолько убедительно и достоверно стремление поэта быть как все и говорить от нашего имени.

Включенность в общую жизнь, отказ от лирической маски, роли и театрализации кажутся наиболее продуктивным и современным отношением поэта к «пожизненности задачи», входящей «в заветы дней». Последним, на мой взгляд, выступлением, пронизанным блоковским духом, было пастернаковское стихотворение «Гамлет»: «Гул затих. Я вышел на подмостки…» Как тут не отметить, что этот выход на сцену под пристальные «тысячи биноклей на оси» был осознан Пастернаком как горчайшая необходимость. Ничего общего с эстрадным витийством, телевизионными «шоу» и выставлением своей персоны напоказ многомиллионному «зрителю поэзии» это не имеет.

И неслучайным представляется отсутствие в сегодняшней поэзии поэта, – наследника Блока. Вычитывать в творчестве современных поэтов особую судьбу и биографические подробности, признать за кем-либо право на исключительную роль – у читателя нет ни желания, ни достаточно убедительных поводов.

Поэтический дар – бесценный дар. Но кроме него есть на свете и другие бесценные дары: музыка, живопись, доброта, человечность, любовь, чувство справедливости. Медицинская сестра, облегчающая страдания людям в больничной палате, на невидимых миру весах перевесит поэта.

Пушкин уподобил поэту эхо. Поэт – это тот, кто, как эхо, откликается на лучшие? – нет, на все проявления человеческого духа вокруг себя: «Ревет ли зверь в лесу глухом, / Трубит ли рог, гремит ли гром, / Поет ли дева за холмом…»

Поэт – это тот, кто разделяет жизнь, судьбу и ответственность с людьми, живущими рядом, находя для мыслей и чувств лучшее выражение.

Но иногда… иногда возникает смутное желание услышать с книжной страницы иной голос, героический и бескомпромиссный, голос, способный увлечь за собой, взять на себя всю полноту ответственности. Должен быть поэт, готовый протянуть руку, сказать:

Как страшно все! Как дико! – Дай мне руку,
Товарищ, друг! Забудемся опять.

(«Миры летят. Года летят. Пустая…»)

Не исключено, что он появится, – не сегодня, не завтра… Когда? Нам не дано это знать. Вот тогда и возникнет новый, не юбилейный прилив любви к блоковской поэзии.

Любовь к поэзии – это любовь. Ее невозможно ни навязать, ни испытывать по принуждению. Да поэзия и не нуждается в притворстве. Поэты, в том числе и великие, время от времени удаляются от нас на какие-то максимальные расстояния, с тем чтобы затем вернуться.

Как в космологии, в науке, изучающей поэзию, могли бы, наверное, существовать методы, позволяющие с большой точностью предсказывать периоды сближений и затмений.

Блок, мне кажется, занимает сегодня не самую близкую точку на пути своего сближения с нами. Но движется к нам. Нет, не он, конечно, движется к нам, это мы, возможно, приближаемся к нему.

А до тех пор что же остается для нас от Блока? Нет, не весь его мир, и не всё в его облике… Остаются стихи, не все стихи… Скажем, стихотворений пятьдесят: «Приближается звук…», «Шаги командора», «Превратила все в шутку сначала…», «Река раскинулась…», «Выхожу я в путь, открытый взорам…», «Есть минуты, когда не тревожит…», «За горами, лесами…», «Голос из хора», «Последнее напутствие»…

У каждого из нас – свой список, хотя ядро его, по-видимому, совпадает для всех. Пятьдесят или шестьдесят гениальных стихотворений – это так много, такой баснословный подарок, что желать большего – значит проявить нетерпение и непонимание объективных законов, которым подчинена жизнь, а с нею вместе – и поэзия.

1980

«Запиши на всякий случай…»

* * *

Запиши на всякий случай
Телефонный номер Блока:
Шесть – двенадцать – два нуля.
Тьма ль подступит грозной тучей,
Сердцу ль станет одиноко,
Злой покажется земля.

Хорошо – и слава богу,
И хватает утешений
Дружеских и стиховых,
И стареем понемногу
Мы, ценители мгновений
Чудных, странных, никаких.

Пусть мелькают страны, лица,
Нас и Фет вполне устроить
Может, лиственная тень,
Но… кто знает, что случится?
Зря не будем беспокоить.
Так сказать, на черный день.

1992

Стихи и письма

Невозможно, кажется, найти другого поэта, который бы так равнодушно относился к судьбе своих стихов, как Тютчев. В двух прижизненных изданиях Тютчев не принял никакого участия, первое вышло под редакцией Тургенева, второе редактировали зять Тютчева И. С. Аксаков и сын – И. Ф. Тютчев.

В биографическом очерке, посвященном Тютчеву, Аксаков вспоминал: «Не было никакой возможности достать подлинников руки поэта для стихотворений еще не напечатанных, ни убедить его просмотреть эти пьесы в тех копиях, которые удалось добыть от разных членов его семьи, частью от посторонних».

Некоторые стихи Тютчева оказались затерянными среди бумаг современников и опубликованы спустя много лет после его смерти.

Так, стихотворение «Как ни тяжел последний час…» печатается по тексту, помещенному впервые в книге «Сочинения гр. П. И. Капниста» (т. I, 1901). Капнист, присутствовавший на заседании цензурного комитета 14 октября 1867 года, заметил, что Тютчев «был весьма рассеян и что-то рисовал или писал карандашом на листе бумаги, лежавшей перед ним на столе. После заседания он ушел в раздумье, оставив бумагу». Капнист подобрал листок и сохранил его «на память о любимом им поэте».

А стихотворение «Не знаю я, коснется ль благодать…», посвященное Э. Ф. Тютчевой, второй жене поэта, было вложено им в принадлежавший ей гербарий, но обнаружено ею только в мае 1875 года, через два года после его смерти.

У Г. Грина в романе «Суть дела» герой романа накануне самоубийства пробирается в комнату любимой женщины и, не найдя ни одного клочка бумаги, пишет, отогнув в ее альбоме зеленую марку с Георгом VI, под этой маркой: «Я тебя люблю». «Этих слов она не вырвет, подумал он с какой-то жестокостью и огорчением, они тут останутся навсегда. На мгновение ему почудилось, что он подложил противнику мину, но какой же это противник?»

Тютчев относился к своим стихам как к письмам: они были его частным делом. Понять это как раз помогают его письма.

Что такое письма Тютчева? Тютчев не писал ни романов, ни рассказов, ни пьес, ни мемуаров, от него не осталось ни дневников, ни записных книжек. (Политические статьи Тютчева – не в счет, они перекликаются лишь с его политическими стихами, тоже, впрочем, не очень удачными.)

И все-таки есть у Тютчева замечательная проза – это его письма. Какое счастье, что телефон изобрели позднее!

У этих писем странная черта: они не приноравливаются к адресату. Пушкин, например, всегда видел перед собой собеседника и менял свой эпистолярный стиль в зависимости от того, к кому обращался: к женщине ли, другу, родственнику, приятелю, литератору, чиновнику…

Тютчев в своих письмах одинаков. В этом смысле его письма безадресны. Так пишутся стихи, так пишется проза.

Кому писал Тютчев? Гагарину, Горчакову, Жуковскому, Вяземскому, Полонскому, Георгиевскому… Но главным образом – своей второй жене Эрнестине Федоровне и дочерям от первого брака Анне, Дарье, Екатерине. Уровень этих домашних писем никак не снижен по сравнению с письмами к литераторам и светским знакомым, а то, пожалуй, и превосходит их своей духовной напряженностью, широтой обобщений, зоркостью наблюдений, глубиной признаний.

О чем пишет Тютчев в письмах? Почти все основные темы и мотивы его лирики отражены в письмах.

Это прежде всего мотив разлуки, времени, расстояния – их таинственной силы, их враждебности человеку.

«А мне, мне нужно твое действительное присутствие… Такое свидание убедит нас в нашем обоюдном бытии и поможет нам думать иногда друг о друге» (Д. Ф. Тютчевой, 9/21 апреля 1868 года).

«Как тяжко гнетет мое сознание мысль о страшном расстоянии, разделяющем нас! Мне кажется, будто, для того чтобы говорить с тобою, я должен приподнять на себе целый мир» (Э. Ф. Тютчевой, 14 июля 1843 года).

В том же письме – характерное, типично тютчевское определение времени: «И мне кажется, что без меня ты больше во власти этого недуга, именуемого временем».

Но и стихи Тютчева словно натянуты на географическую карту, надеты на острия отстоящих друг от друга за тысячи верст городов:

Я вспомнил, грустно-молчалив,
Как в тех странах, где солнце греет,
Теперь на солнце пламенеет
Роскошной Генуи залив…

(«Глядел я, стоя над Невой…»)

Человек живет, и с течением времени все больше мест на земле, связываясь с мучительными воспоминаниями, оказываются для него невыносимыми: и Генуя («Прости… Чрез много, много лет / Ты будешь помнить с содроганьем / Сей край, сей брег с его полуденным сияньем»), и Ницца («О, этот Юг! о, эта Ницца!.. / О, как их блеск меня тревожит»), и Женева, и Петербург, и Овстуг…

Даже Овстуг, усадьба, в которой протекли детские годы поэта, не радует его после двадцатишестилетнего отсутствия. «И правда, в первые мгновенья по приезде мне очень ярко вспомнился и как бы открылся зачарованный мир детства, так давно распавшийся и сгинувший. Старинный садик, 4 больших липы, хорошо известных в округе, довольно хилая аллея шагов в сто длиною и казавшаяся мне неизмеримой, весь прекрасный мир моего детства, столь населенный и столь многообразный, – все это помещается на участке в несколько квадратных сажен… Словом, я испытал в течение нескольких мгновений то… что, в конечном счете, имеет ценность только для самого переживающего и только до тех пор, покуда он находится под этим обаянием. Но ты сама понимаешь, что обаяние не замедлило исчезнуть и волнение быстро потонуло в чувстве полнейшей и окончательной скуки…» (Э. Ф. Тютчевой, Овстуг, 31 августа 1846 года). Ровно через неделю по приезде Тютчев решает уехать из Овстуга, называя свой отъезд «возвращением из царства теней».

«Зачарованный мир детства, так давно распавшийся и сгинувший», «обаяние», исчезнувшее и потонувшее «в чувстве полнейшей скуки», – кажется, невозможно найти более точных слов для выражения этого горького чувства, но Тютчев находит их, обращаясь к стихам:

О, бедный призрак, немощный и смутный,
Забытого, загадочного счастья!
О, как теперь без веры и участья
Смотрю я на тебя, мой гость минутный,
Куда как чужд ты стал в моих глазах,
Как брат меньшой, умерший в пеленах…

(«Итак, опять увиделся я с вами…»)

Перед нами два способа выражения одного чувства: прозаический и поэтический. Они у Тютчева чрезвычайно близки. Нет, не стихи ориентированы на прозу – проза Тютчева сдвинута в сторону поэзии, приподнята сердечным волнением. В то же время характерно различие меж стихами и прозой в мотивировке «безучастности» и «скуки», овладевших сознанием. В письме выдвинут мотив разлуки с близким человеком: «А между тем я окружен вещами, которые являются для меня самыми старыми знакомыми в этом мире, к счастью, – значительно более давними, чем ты… Так вот, быть может, именно эта их давность сравнительно с тобою и вызывает во мне не особенно благожелательное отношение к ним. Только твое присутствие здесь могло бы оправдать их. Да, одно только твое присутствие способно заполнить пропасть и снова связать цепь». Объяснение удивительное по своей тонкости, психологической достоверности! Но в стихах, взрывающих самые глубокие пласты человеческого существа, найден другой, более сильный, трагический мотив:

Ах, и не в эту землю я сложил
Все, чем я жил и чем я дорожил!

В таких работах, как эта, самые уязвимые места – связки между основными тезисами. Они призваны скрепить разваливающиеся мысли, выявить в творчестве и сознании исследуемого автора систему, которой у того никогда не было.

Я не знаю, в каком отношении к мотивам расстояния, к «химерам разлуки» стоит «тема сна» у Тютчева, может быть, между ними и была какая-то связь. Но поэтическая философия, в отличие от научной, не занимается сведением концов с концами, поэтический мир не заполняет пропуски и зияния причинно-следственным раствором.

«Как океан объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами», «Любовь есть сон, а сон – одно мгновенье», «Здесь человек лишь снится сам себе».

Ничуть не меньше этих снов в письмах Тютчева.

«…А в двухстах шагах от этих залитых светом зал, переполненных столь современной толпой, там, под сводами – гробницы Ивана III и Ивана IV. Если можно было бы предположить, что шум и отблеск того, что происходит в Кремле, достиг до них, как бы эти мертвецы должны были изумиться! Иван IV и старуха Разумовская! Как похоже на сон то, что мы называем действительностью!» (Э. Ф. Тютчевой, 9 сентября 1856 года).

Реальная жизнь для человека, не утратившего способности удивляться, – фантастична, он видит ее странность; комбинации вещей и явлений в ней неожиданней любого сна. А кроме того, она так же непрочна, так же ненадежна, как сон.

Кто смеет молвить: До свиданья,
Чрез бездну двух или трех дней?

Мысль о непрочности жизни преследует Тютчева и в его письмах. «Когда испытываешь ежеминутно… сознание хрупкости и непрочности всего в жизни, то существование, помимо духовного роста, является лишь бессмысленным кошмаром».

Здесь мы приблизились к разгадке непрофессионального отношения Тютчева к своим стихам: стоит ли заботиться о стихах, если вообще все в жизни и сама жизнь висят на волоске?

В наш век стихи живут два-три мгновенья,
Родились утром, к вечеру умрут…

Тютчев знал, как прекрасна и страшна жизнь, сильнее, чем кто-либо другой, ощущал ее катастрофичность. Письма его полны рассказов о внезапных катастрофах. «Нет, непрочность человеческой жизни – единственная вещь на земле, которую никакие разглагольствования и никакое ораторское красноречие никогда не в силах будут преувеличить. Я вспомнил, что в последний раз видел его с женой на костюмированном балу у великого князя Константина Николаевича, где несколько минут просидел за одним столом с ними, и они, спокойно сидя рядом, и не предчувствовали, какая пропасть готовилась раскрыться между ними…» (Э. Ф. Тютчевой, 23 июля 1856 года).

«Чувство пропасти», на краю которой находится каждый человек в каждое мгновенье своей жизни, – удивительное свойство, придающее поэзии Тютчева головокружительную остроту. Присутствие этой «всепоглощающей и миротворной бездны» в стихах и письмах Тютчева роднит его с Паскалем, ставившим между собой и пространством стул, чтобы отгородиться от мерещившейся ему пропасти.

Рассказывая о гибели в бою Андрея Карамзина, по вине которого и вместе с ним погиб весь его отряд, Тютчев пишет: «Представить себе только, что испытал этот несчастный А. Карамзин… и как в… последнюю минуту, на клочке незнакомой земли, посреди отвратительной толпы, готовой его изрубить, в его памяти пронеслась, как молния, мысль о том существовании, которое от него ускользало: жена, сестры, вся эта жизнь, столь сладостная, столь полная ласки, столь обильная привязанностями и благоденствием» (Э. Ф. Тютчевой, 9 июня 1854 года).

XIX век, кажущийся нам таким спокойным, таким равномерно движущимся к порогам XX, был наполнен для Тютчева подземным гулом приближающейся катастрофы. Вот что он писал в 1854 году, во время Крымской войны: «Бывают мгновения, когда я задыхаюсь от своего бессильного ясновидения… ибо более пятнадцати лет я постоянно предчувствовал эту страшную катастрофу…» (Э. Ф. Тютчевой, 18 августа 1854 года).

Тема катастроф и катаклизмов, «роковых минут» в лирике Тютчева стала хрестоматийной и не нуждается в подкреплении цитатами. Интересно другое – что Тютчев не списывал их на «стихию» истории, а стремился вникнуть в их закономерность. Его волновал закон исторического возмездия.

В стихотворении «1856» о новом годе, родившемся в «железной колыбели», сказано: «Он совершит, как поздний мститель, / Давно задуманный удар». В письме об этом Тютчев пишет более развернуто: «В истории человеческих обществ существует роковой закон, который почти никогда не изменял себе. Великие кризисы, великие кары наступают обычно не тогда, когда беззаконие доведено до предела, когда оно царствует и управляет во всеоружии силы и бесстыдства. Нет, взрыв разражается по большей части при первой робкой попытке возврата к добру, при первом искреннем, быть может, но неуверенном и несмелом поползновении к необходимому исправлению. Тогда-то Людовики шестнадцатые и расплачиваются за Людовиков пятнадцатых и Людовиков четырнадцатых» (А. Д. Блудовой, 28 сентября 1857 года).

Должен признаться, это письмо производит на меня более сильное впечатление, чем стихотворение на ту же тему. Так называемые политические стихи Тютчева отпугивают дидактикой и преднамеренностью, мысль в них не рождается вместе со стихом, а задана заранее, возникнув до стиха. Здесь, кстати сказать, проясняется одно из отличий стихов от прозы. Проза нуждается в сильной мысли, всем своим ходом доказывает и развивает эту мысль. Стихи возникают иначе: их первооснова – та музыка, тот невнятный гул, который вздымает стиховую волну. Поэтическая мысль растет и набирает силу вместе со стихом, ее нельзя отодрать от стиха, представить себе отдельно от него.

Тютчев ошибся. Ни 1856-й, ни 1857-й, ни последующие годы не привели к крушению. Пророчества даже гениальных поэтов редко сбываются. Унывать по этому поводу не приходится: жизнь мудрее и таинственней своих, даже самых мудрых, детей. Когда Пушкин назвал

поэта «пророком», он имел в виду не буквальное осуществление пророчеств и угадывание сроков, а способность поэта внушать тревогу и беспокойство, пробуждать совесть, «глаголом жечь сердца людей».

Да и Тютчев, стремившийся забежать вперед, подсказать истории свое представление о должном направлении завитков вышиваемого ею узора, в еще большей степени благоговел перед подспудными силами жизни, перед тем, что он назвал в одном из лучших стихотворений «божьим согласьем», своим лучом согревающим «и чистый перл на дне морском», а в другом стихотворении – хаосом, который «шевелится», который назван у него «родимым».

Эти не зависящие от человека силы, это «предопределение», не считающееся ни с нежностью, ни с любовью, ни с правотой и страданием, он прозревал и в истории, но прежде всего – в человеческой жизни.

«Я, вероятно, полагал, что так как ее любовь была беспредельна, так и жизненные силы ее неистощимы…» – писал он А. И. Георгиевскому после смерти Денисьевой. Нет, еще в самом начале этой трагической любви были написаны стихи о «борьбе неравной двух сердец», о неизбежности гибели (какое топорное слово по сравнению со стиховым – «изноет»!) для того из них, что «нежнее».

Письма Георгиевскому, Полонскому, дочери Дарье в ужасном для него 1864 году живут рядом со стихами этого времени; три из них: «Весь день она лежала в забытьи…», «Утихла биза… Легче дышит…» и «О, этот Юг! о, эта Ницца!..» – были отправлены Георгиевскому в одном конверте с письмом.

Не только подробности и признания, но и стилистика, речевые конструкции этих писем совпадают со стихами.

«…Я говорил сам себе… что если б что и могло меня подбодрить, создать мне по крайней мере видимость жизни, так это сберечь себя для тебя, посвятить себя тебе, мое бедное, милое дитя, – тебе, столь любящей и столь одинокой, внешне столь мало рассудительной и столь глубоко искренней, – тебе, кому я, быть может, передал по наследству это ужасное свойство, не имеющее названия, нарушающее всякое равновесие в жизни, эту жажду любви…» – пишет Тютчев дочери Дарье, написавшей отцу сочувственное письмо в страшное время. «Посвятить… тебе… тебе, столь любящей и столь одинокой… тебе, кому я, быть может, передал…» Интонационно это так похоже на стихи: «Ты взял ее, но муку вспоминанья, / Живую муку мне оставь по ней, – / По ней, по ней, свой подвиг совершившей… / По ней, по ней, судьбы не одолевшей, / Но и себя не давшей победить, / По ней, по ней, так до конца умевшей / Страдать, молиться, верить и любить».

Интонационное совпадение обращения к дочери и стихотворения об умершей возлюбленной – интереснейшая психологическая деталь; объяснение ее – в тексте письма: «В твоих словах, в их интонации я ощутил нечто столь нежное, столь искренно, столь глубоко прочувствованное, что – знаешь ли – мне почудилось, будто я слышу отзвук другого голоса… никогда в течение четырнадцати лет не говорившего со мной без душевного волнения, того голоса, что и посейчас звучит в моих ушах и которого я никогда, никогда более не услышу…»

Стихотворение написано в марте 1865 года, письмо – в сентябре 1864 года. Как же долго жила в сердце Тютчева эта интонация, как искала она выхода! «Душевное волнение», одухотворяющее женский голос, сродни волнению, раскаляющему стихи. Жар этого волнения, тепло этого голоса призывал Лермонтов в свой загробный сон.

Есть стихи, как будто вспомнившие об изначальной природе стихового слова, о магической силе, способной заговорить боль. Тютчевское «тебе, тебе» (в письме к дочери), «по ней, по ней» (в стихах) – этот нажим, этот повтор и есть заговор, заклинание.

«Друг мой, теперь все испробовано – ничто не помогло, ничто не утешило, – не живется – не живется – не живется…» (Я. П. Полонскому, 8/20 декабря 1864 года).

Так и в стихах, поднявшихся из этого пламени, заговаривается боль, а на языке стиховедения это называется повтором.

«Душа, увы, не выстрадает счастья, / Но может выстрадать себя… Душа, душа, которая всецело / Одной заветной отдалась любви… Он милосердный, всемогущий, / Он, греющий своим лучом».

Стихи берут свой интонационный рисунок не в какой-то особой поэтической сфере – они заимствуют лучшие свои строки в живой речи.

Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня,
Тяжело мне, замирают ноги…
Друг мой милый, видишь ли меня?

(«Накануне годовщины 4 августа 1864»)

Некоторые думают, что Тютчев не любил Элеонору Федоровну. Другие – что он не любил Эрнестину Федоровну. Третьи – что он не любил Денисьеву. Четвертые – что он никого не любил.

Нет ничего абсурднее этого мнения, а основано оно на том, что людям хочется навязать Тютчеву свою прямолинейность. Еще Жуковский недоумевал в своем дневнике: «Он горюет о жене, которая умерла мученическою смертью, а говорят, что он влюблен в Мюнхене». Как справедливо пишет Б. Бухштаб, «душевная раздвоенность, столь характерная для Тютчева, была непонятна “благостному” Жуковскому»[29].

Между тем только ничего не понимающие в природе стихов люди способны думать, что можно написать стихотворение, полное жгучего страдания, не страдая и не любя. Письма Тютчева – черновики его стихов, из них мы с несомненной очевидностью узнаем, во что обошлась Тютчеву его поэзия.

Но сделаем так, как предлагал поступить Тютчев в одном из писем, рассказав о чужом горе: «Но сделаем так, как делает жизнь, – перейдем к другому».

Что касается так называемых «философских» мотивов в поэзии Тютчева, то письма дают убедиться в их не только теоретической, философской, «немецкой», но и эмпирической, домашней природе.

Необычайно интересно находить в письмах вещи, которые в его стихах получили философскую нагрузку, философское переосмысление. Вот фонтан: «Петергоф с его бьющими фонтанами был великолепен и весь полон шума вод, – казалось, будто идет дождь» (Э. Ф. Тютчевой, 23 июля 1854 года). И ни слова о стихотворении, написанном лет за двадцать до этого, ни слова о «Фонтане». Да и помнил ли Тютчев свои стихи? Скорее всего, нет.

Вот «сумерки», «тени сизые», наводящие на мысль о растворении в них, «уничтожении», смешении с «дремлющим миром»: «Начинает смеркаться, и я вынужден кончать. Я ощущаю те же сумерки во всем моем существе, и все впечатления извне доходят до меня, подобно звукам удаляющейся музыки. Хорошо или плохо, но я чувствую, что достаточно пожил – равно как чувствую, что в минуту моего ухода ты будешь единственной живой реальностью, с которой мне придется распроститься» (Э. Ф. Тютчевой, 12 января 1866 года).

Письма Тютчева сохранили для нас ту первичную туманность, тот душевный хаос, из которых возникали, как звезды, его стихи. Мы видим тот раствор тютчевской мысли, боли, восхищения или страдания, из которого выпадало стихотворение, как кристаллический осадок.

[29] Бухштаб Б. Русские поэты. Л., 1970. С. 15.

Тютчев не сочинял свои стихи, а, если можно так сказать, проживал их.

Он жил этими мыслями, чувствами, болью, вот почему между его стихами и письмами так много общего: один и тот же материал шел на стихи и на прозу. Ничто не придумывалось, не писалось из профессиональных соображений, «по долгу службы». Тютчев не относился к себе как к поэту, он жил с ощущением частного человека, пишущего стихи.

Именно таким запомнился он Толстому. «Это – молодой, не удивительно, – говорил Лев Николаевич о Пушкине, – но Тютчев! Я его видал и знал. Это был старичок, тихонький, говорил по-французски лучше, чем по-русски, и вот такие стихи написал»[30].

Нет, Тютчев не мечтал осчастливить своими стихами человечество. Между тем, сумей мы, как Тютчев, обратившись к стихам, прибегнув к их заветному и таинственному могуществу, понять что-то для себя, помочь себе – глядишь, наши стихи пригодились бы и другим.

Как ни тяжел последний час —
Та непонятная для нас
Истома смертного страданья, —
Но для души еще страшней
Следить, как вымирают в ней
Все лучшие воспоминанья…

Писать эти стихи во время заседания цензурного комитета на клочке бумаги и забыть их по окончании заседания – что это, как не свидетельство борьбы со страданием и избавления от него?

Жизнь подбрасывает человеку одни и те же испытания, тоску, кое-как переодевая ее в разные платья, и, странное дело, человек не узнает ее, каждый раз принимает ее за новый, неведомый ему опыт.

В 1838 году в письме к Жуковскому, рассказывая о смерти первой жены, Тютчев писал: «Пережить все, чем мы жили – жили в продолжение целых двенадцати лет… Что обыкновеннее этой судьбы – и что ужаснее? Все пережить и все-таки жить…»

А в 1864 году в стихотворении «Весь день она лежала в забытьи…» он напишет о смерти Денисьевой теми же словами:

О господи!.. и это пережить…
И сердце на клочки не разорвалось…

Положить бы перед Тютчевым это письмо, написанное по-французски, рядом с русскими стихами! Удивился бы он тождеству своей реакции, не только сердечному, но и словесному совпадению?

А для нас это еще одно свидетельство родства, кровной близости его стихов и писем. Они вызревали в его «сердечной глубине», рядом, подпирая друг друга.

В то же время, сравнивая стихи с письмами, нельзя не увидеть качественное отличие стиховой речи от прозаической, всю ее особую напряженность, динамичность, весомость. Те же слова в стихах кажутся написанными другим, более крупным шрифтом. И все-таки…

И все-таки как прекрасна эта проза: «В ту минуту, когда я пишу это, светит самое лучезарное солнце. Небо мглисто-голубое, прелестное. Это как бы летний день, затерявшийся в октябре. Мне хочется думать, что тот же самый свет заливает в настоящую минуту Овстуг, золотя увядшие листья на деревьях и блестящую грязь тропинок.

[30] Булгаков В. Ф. Лев Толстой в последний год его жизни. – В кн.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1955. С. 311.

Ничто так кротко и утешительно не соединяет живых, как свет. Древние хорошо это понимали; недаром они всегда говорили о свете с умилением» (Э. Ф. Тютчевой, 8 октября 1867 года).

Это почти так же хорошо, как:

Так иногда, осеннею порой,
Когда поля уж пусты, рощи голы,
Бледнее небо, пасмурнее долы,
Вдруг ветр подует, теплый и сырой,
Опавший лист погонит пред собою
И душу нам обдаст как бы весною…

(«Когда в кругу убийственных забот…»)

Зато тютчевской прозе идет все то, чего не может вместить стихотворение: чередования на одной странице лирики, интимных признаний, наблюдений, рассуждений, салонных новостей, анекдотов.

Делать нечего, приходится выписывать снова и снова куски текста из писем, хотя их и так здесь слишком много.

«Что за таинственная вещь сон, в сравнении с неизбежной пошлостью действительности, какова бы она ни была!.. И вот почему мне кажется, что нигде не живут такой полной настоящей жизнью, как во сне…»

«Если то, что мы делаем, ненароком окажется историей, то уж, конечно, помимо нашей воли. И, однако, это – история, только делается она тем же способом, каким на фабрике ткутся гобелены, и рабочий видит лишь изнанку ткани, над которой он трудится».

«Третьего дня у нас были поставлены в театре славянские живые картины…»

«Недавно здесь по поводу назначения князя Оболенского…»

«Но прости, дочь моя, – это словопрение должно казаться тебе тошнотворным, каково оно и есть на самом деле; буду же для разнообразия говорить о другом, о себе, например, т. е. своем здоровье – старой и жалкой ветоши, которую надо бы кое-как подправить…»

«Все эти планы, ежегодно возникающие у живых, производят странное впечатление, когда их встречаешь в переписке тех, которых уже нет…»

Эти выдержки взяты из одного письма, которое он писал дочери, А. Ф. Аксаковой, 3 апреля 1870 года.

Весь свой ум, все сердце, наблюдательность и остроумие вкладывал Тютчев в свои письма, не заботясь об их судьбе: письма пишутся от случая к случаю и вовсе не рассчитаны на вечное хранение, во всяком случае, для отправителя нет никакой гарантии их сохранности. Прекрасные, полные жизни, замечательных мыслей, великолепных подробностей и обобщений письма Тютчева – это частное дело, вне всякого расчета на бессмертие. Почему же не быть таким же частным делом и его стихам?

«Друг мой Александр Иванович, вы знаете, как я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутреннего чувства, этою постыдною выставкою напоказ своих язв сердечных… Боже мой, боже мой, да что общего между стихами, прозой, литературой, целым внешним миром и тем… страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту в душе происходит…» (А. И. Георгиевскому, 13/25 декабря 1864 года). Письмо написано по-русски – тем удобней сравнить его со стихами. Вдумаемся в суть этих фраз, вглядимся, вслушаемся в их построение, звучание. Как удивительно повторяют они другое, знаменитое поэтическое признание:

Душа моя – Элизиум теней,
Что общего меж жизнью и тобою!
Меж вами, призраки минувших, лучших дней,
И сей бесчувственной толпою?..

Около двадцати лет отделяет это стихотворение от письма. Так жил, так чувствовал Тютчев все годы своей сознательной жизни.

Однажды в стихах он написал о своих письмах, о том, как перечитывают их:

Она сидела на полу
И груду писем разбирала,
И, как остывшую золу,
Брала их в руки и бросала.

Брала знакомые листы
И чудно так на них глядела,
Как души смотрят с высоты
На ими брошенное тело…

(«Она сидела ни полу…»)

Письма не переживают человеческих отношений, остывают раньше, вечность им не суждена.

А в одном из писем Тютчев обмолвился о стихах: «Поэзия в конце концов прекрасная вещь – надо с этим согласиться» (Е. К. Зыбиной, 28 апреля 1869 года). В этих словах нет убежденности, «надо с этим согласиться» – признание словно вырвано насильно.

Но если не стихи и не проза, так что же составляет главный интерес в жизни Тютчева, что для него несомненно, что обладает подлинной ценностью?

«Нет дня, чтобы душа не ныла…», «Душа хотела б быть звездой…», «Душа моя – Элизиум теней…», «Как жадно мир души ночной / Внимает повести любимой!..», «Не то, что мните вы, природа… / В ней есть душа… в ней есть язык…», «Душа, душа, спала и ты…», «И нет души в тебе», «Души болящей исцеленье», «Нам на душу отрадное дохнет», «В душе своей, как в бездне, погружен», «В ее душевной глубине / Ей оставались вспоминанья…», «Воздушный житель, может быть, – / Но с страстной женскою душой», «Не знаю я, коснется ль благодать / Моей души, болезненно-греховной», «Любовь, любовь – гласит преданье – / Союз души с душой родной», «Увлечена, в душе уязвлена…», «И самого себя, краснея, сознаю / Живой души твоей безжизненным кумиром», «Толпа вошла, толпа вломилась / В святилище души твоей», «Ах, если бы живые крылья / Души, парящей над толпой», «Душа его возвысилась до строю», «О вещая душа моя!..», «Душа готова, как Мария, / К ногам Христа навек прильнуть», «Как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело…», «Душе так родственно-легко», «И всей душой, как к изголовью, / К ней припади и отдохни», «Душа хотела б ей молиться», «Всю потопил бы я душу свою…», «Душа, увы, не выстрадает счастья», «Душа, душа, которая всецело / Одной заветной отдалась любви», «О господи, дай жгучего страданья / И мертвенность души моей рассей», «Душа не то поет, что море», «Как душу всю свою она вдохнула», «Ангел мой, где б души ни витали», «Но для души еще страшней», «И мы не звуки – душу живу, / В них вашу душу слышим мы», «Все то, по чем душа болит», «И та ж в душе моей любовь!..», «Кто душу положил за други».

Не природа, не стихия, не хаос, не ветер, не день, не свет, не тьма, не сон, не ночь, не звезда, не земля, не жизнь, не Бог, не любовь, не мысль – душа, вот слово, пронизывающее

всю поэзию Тютчева, главное его слово. Нет другого поэта, который был бы загипнотизирован ею в такой степени, занят ею с такой страстью, так сосредоточен на ней. Это – главный интерес, главная привязанность Тютчева. Не это ли, чуть ли не вопреки его воле, сделало поэзию Тютчева бессмертной?

1981

«Жизнь чужую прожив до конца…»

* * *

Жизнь чужую прожив до конца,
Умерев в девятнадцатом веке,
Смертный пот вытирая с лица,
Вижу мельницы, избы, телеги.

Биографии тем и сильны,
Что обнять позволяют за сутки
Двух любовниц, двух жен, две войны
И великую мысль в промежутке.

Пригождайся нам, опыт чужой,
Свет вечерний за полостью пыльной,
Тишина, пять-шесть строф за душой
И кусты по дороге из Вильны.

Даже беды великих людей
Дарят нас прибавлением жизни,
Звездным небом, рысцой лошадей
И вином, при его дешевизне.

1967

Интонационная неровность

Для каждого поэта мы держим наготове несколько слов, определяющих для нас самое характерное в нем, что отличает его от всех других. Для Анненского эти слова – психологизм, предметность, сцепленность вещей с внутренним миром человека. Но есть еще одна характерная примета, очень много объясняющая в Анненском; я назвал бы ее особой интонационной неровностью.

Конечно, не все стихи Анненского подпадают под это определение. Но ведь, говоря о предметности Анненского, мы помним, что и вещей у него не так уж много: это часы, будильник, маятник часов, шарманка, скрипка и смычок, моток шерсти, фарфор «с ободочком по краю», хрустальный флакон, ваза, свечка… Вот, собственно, и все. Остальное, вроде сумочки без замка, кольчатого пояса, думочки или забитого пристанционного киоска, лишь упомянутых мимоходом, не отличается ничем от вещей в других поэтических системах, хотя бы Фета или Державина.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.