



A close-up portrait of a middle-aged man with a grey beard and mustache, resting his chin on his hand. He is wearing a dark jacket over a light-colored shirt.

М.Н. ЭШШТЕЙН

Поэзия
и сверхпоэзия



Культурный код



An open book with many pages, lying flat on a wooden surface. The pages are slightly curved, and the book is illuminated from above, casting a soft glow.

Издательство «Азбука»

Культурный код

Михаил Эпштейн

**Поэзия и сверхпоэзия.
О многообразии
творческих миров**

«Азбука-Аттикус»

2016

УДК 82-1/-9
ББК 83

Эпштейн М. Н.

Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров /
М. Н. Эпштейн — «Азбука-Аттикус», 2016 — (Культурный
код)

ISBN 978-5-389-12825-5

Михаил Наумович Эпштейн – российский философ, культуролог, литературовед, лингвист, эссеист, лауреат премий Андрея Белого (1991), Лондонского Института социальных изобретений (1995), Международного конкурса эссеистики (Берлин – Веймар, 1999), Liberty (Нью-Йорк, 2000). Он автор тридцати книг и более семисот статей и эссе, переведенных на два десятка иностранных языков. Его новая книга посвящена поэзии как особой форме речи, в которой ритмический повтор слов усиливает их смысловую перекличку. Здесь говорится о многообразии поэтических миров в литературе, о классиках и современниках, о тех направлениях, которые сформировались в последние десятилетия XX века. Но поэзия – это не только стихи, она живет в природе и в обществе, в бытии и в мышлении. Именно поэтому в книге возникает тема сверхпоэзии – то есть поэтического начала за пределами стихотворчества, способа образного мышления, определяющего пути цивилизации. В формате pdf A4 сохранен издательский макет, включая именной указатель и предметно-именной указатель.

УДК 82-1/-9
ББК 83

ISBN 978-5-389-12825-5

© Эпштейн М. Н., 2016

© Азбука-Аттикус, 2016

Содержание

Предисловие	7
Введение. О целях поэзии	9
Часть I	13
Раздел 1	14
От Орфея до Мандельштама.	14
Три лика классики:	18
Вещее косноязычие	19
Тайная свобода	25
Творимая легенда	28
Манящая бездна	31
Раздел 2	37
Поэты-рифмы	38
Гёльдерлин и Батюшков: свет безумия	38
Лермонтов и Пастернак: мудрость лета	44
Под занавес. Театральность у А. Пушкина и О. Мандельштама	48
Чудо и закон. О поэтических мирах Б. Пастернака и	55
О. Мандельштама	
Иноязычие. Поэзия и каббала	55
Пастернак, хасидизм и «искры мироздания»	58
Мандельштам, талмудизм и «учебник бесконечности»	65
Золотой локон и розовая точка: интуиция живого у Пушкина и	73
Тарковского	
Зимние стансы: И. Бродский и Е. Евтушенко	76
Конец ознакомительного фрагмента.	78

Михаил Наумович Эпштейн

Поэзия и сверхпоэзия

О многообразии творческих миров

Серия «Культурный код»

© Михаил Эпштейн, 2016

© Оформление. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2016

Издательство АЗБУКА®

* * *

*Посвящается памяти А. А. Вознесенского, Д. А. Пригова и
А. М. Парщикова*

...поэтически пребывает человек на этой земле.
Ф. Гёльдерлин

Предисловие

Эта книга – о поэтическом во множестве его проявлений: языковых, образных, исторических, космических. Поэзия – это не только стихи, она живет в природе и в обществе, в бытии и в мышлении.

Что мы, собственно, понимаем под поэзией? Это особое, творческое восприятие мира, которое улавливает в каждом явлении образ других явлений, их отражение, отголосок. Например, внешнее пространство выступает как образ внутреннего, и наоборот:

Единое – и внутримировое
пространство все связует. И во мне
летают птицы. К дольней вышине
хочу подняться, – и шумлю листвою.

Р. М. Рильке. Любой предмет взывает: «Вникни, чувствуй!»

Вместе с тем поэзия – это особая форма речи, в которой ритмический повтор слов усиливает их смысловую перекличку. Поэзия – поиск скрытых подобий, объединение предметов на основе их сходства, смежности, взаимопричастности (метафоры, метонимии и другие тропы). Созвучия, в том числе рифмы, выступают как форма умножения ассоциативных связей, сопряжения далеких явлений. По словам Василия Налимова, «текст здесь [в поэзии] организуется так, чтобы слова не ограничивали друг друга, а, наоборот, расширяли свое содержание, плавно перетекая, сливаясь в один поток»¹. Поэзия одаряет одни вещи именами других, раскрывая их перевоплотимость, метаморфозу. Поэзия – это Все во всем, это мера взаимного отражения и проникновения явлений.

В одном из позднейших своих стихотворений Фридрих Гёльдерлин так обозначил сущность поэзии за пределами стихов: «...поэтически пребывает человек на этой земле»². Поэтичность – это свойство не только слов и значений, но особого способа бытия, присущего человеку. В чем же эта поэтичность? Сам Гёльдерлин объяснил это в одном из писем:

Поэзия объединяет людей... и оказывает подлинное воздействие, способствуя тому, чтобы они – со всеми их многообразными страданиями, радостями, стремлениями, надеждами и страхами, со всеми их суждениями и ошибками, достоинствами и идеями, со всем великим и мелким, что в них есть, – все больше сливались в одно живое, состоящее из тысяч звеньев, неразрывное целое, ибо именно таким целым и должна быть сама поэзия...³

Так широко понятая поэзия не сводится к стихам, но воодушевляет все движение цивилизации и образует самый далекий горизонт ее творческих, исторических, интеллектуальных устремлений.

Книга делится на две части. В первой идет речь о многообразии поэтических миров в литературе, о классиках и современниках, о тех направлениях, которые сформировались в последние десятилетия XX века и внесли много нового в художественное мышление, в частности в соотношение оригинальности и цитатности, во взаимодействие художественного образа с понятием и мифом.

¹ Налимов В. Вероятностная модель языка. М., 1979. С. 241–242.

² «...dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde». Из стихотворения «In lieblicher Bläue...» Эти строки приобрели особую известность благодаря их рассмотрению в статье М. Хайдеггера о Гёльдерлине.

³ Гёльдерлин Ф. Сочинения. М., 1969. С. 500. (Перев. Н. Гнединой.)

Во второй части рассматривается поэтическое за пределами стихотворчества, как способ образного мышления, определяющий пути цивилизации. Сверхпоэзия – это поэтические миры природы и общества, научных открытий и технических изобретений. Задача книги – представить поэзию как силу преобразования бытия и самотворения человечества.

Эта книга не только о поэзии, но и о поэтах, их судьбах, их «легендах». Если поэзии суждено претворяться в нечто иное, чем слова, то прежде всего – через жизнь и судьбу самих поэтов. По мысли Б. Пастернака, «человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образцом, символом»⁴. Мне посчастливилось общаться с поэтами, приоткрывшими мне поэтическое изнутри. Памяти троих из них посвящена эта книга. Я признателен всем, кто своими стихами и своим пониманием поэзии помог мне войти в миры, представленные в этой книге: Виктору Кривулину, Аркадию Драгомощенко, Ольге Седаковой, Лин Хеджиян, Татьяне Щербине, Владимиру Аристову, Илье Кутику.

Я глубоко благодарен своей жене Марианне Таймановой за ее щедрую, всестороннюю помощь в работе над этой книгой.

⁴ Пастернак Б. Что такое человек? // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 671.

Введение. О целях поэзии

Жан Кокто сказал: «Я знаю, что поэзия необходима, — но не знаю для чего»⁵. Кто лучше самой поэзии может знать, для чего она нужна? Спросим великих поэтов и мыслителей — и найдем пять взглядов на природу и назначение поэзии.

1. Идеально-религиозный

Поэзия — божественная гармония, вносимая в мир для разрешения всех его скорбей и противоречий, голос Абсолютного, Всеединого. Такой взгляд глубже всего выражен у Ф. В. Й. Шеллинга, а в русской поэзии — у Ф. Тютчева:

Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих страстей,
В стихийном, пламенном раздоре,
Она с небес слетает к нам —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре —
И на бунтующее море
Льет примирительный елей.

Ф. Тютчев. Поэзия

2. Субъективно-психологический

Поэзия утешает, врачует душевные раны, разряжает эмоциональные порывы, спокойным созерцанием вытесняет бессмысленное волнение воли. Гармония здесь мыслится не как высшее космическое начало, а как психологическая потребность и терапевтическое средство. Такой взгляд, если не считать соображений Аристотеля о катарсисе, был последовательнее всего выражен А. Шопенгауэром (поэзия как отрешение от мировой воли и путь к созерцательной нирване) и З. Фрейдом (поэзия — сублимация и вытеснение полового инстинкта), а в русской поэзии — Е. Баратынским:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.

Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей,
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей.

Е. Баратынский.

Болящий дух врачует песнопенье...

⁵ <http://evene.lefigaro.fr/citation/sais-poesie-indispensable-sais-2206.php>

3. Стихийно-демонический

Поэзия – антинравственна, антиобщественна, противозаконна. В ней находит выход первичная оргиастическая стихия, безудержность и невнятность мирового хаоса. На поэте лежит печать проклятия и отверженности, он преступает любые законы, низвергает святыни. Его дело – быть выражением музыкально-волевого напора, бушующих подземных недр бытия. Таково воззрение Ницше на дионисийскую, демоническую природу искусства, выраженное впоследствии А. Блоком:

Есть в напевах твоих сокровенных
Роковая о гибели весть.
Есть проклятье заветов священных,
Поругание счастья есть.
И такая влекущая сила,
Что готов я твердить за молвой,
Будто ангелов ты низводишь,
Соблазняя своей красотой...

А. Блок. К Музе

4. Действенно-социальный

Поэзия призвана не примирять, а воинствовать, но не потому, что она есть голос раздирающих друг друга стихий, а потому, что выражает волю одной из сил к победе. Не борьба сама по себе вдохновляет поэта, а победа в борьбе, и слово есть орудие власти. Поэзия зовет к поступку, вмешательству в реальную жизнь. Это воззрение выросло из философии Просвещения и затем нашло обоснование в марксизме, а в русской поэзии лучше всего выражено у Маяковского («Я хочу, чтоб к штыку приравняли перо»):

Я знаю силу слов я знаю слов набат
Они не те которым рукоплещут ложь
От слов таких срываются гроба
шагать четверкою своих дубовых ножек
Бывает выбросят не напечатав не издав
Но слово мчится подтянув подпруги
звенит века и подползают поезда
лизать поэзии мозолистые руки.

В. Маяковский. [Неоконченное]

Таким образом, поэзия есть:

1. Выражение изначальной, объективной гармонии.
2. Способ достижения душевной, субъективной гармонии.
3. Выражение изначального, объективного хаоса.
4. Способ вовлечения в битву и обретения победы.

Эти четыре представления возникают из сочетания двух двоичных оппозиций: гармония – хаос и объективное – субъективное.

5. Возможно и пятое воззрение, противоположное всем предыдущим, поскольку отрицает за поэзией какой бы то ни было смысл, считая ее бесполезной или даже вредной. Этот

нигилистический взгляд развивается на крайне идеалистической (Платон) или крайне материалистической (Д. Писарев) основе. В первом случае поэзия не нужна, потому что слишком чувственна, привязана к материальной жизни – и далеко отстоит от мира чистых идей. Во втором – слишком фантастична, прихотлива и отдаляется от жизни в сторону самодовлеющих отвлеченных идеалов.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои...

Ф. Тютчев. Silentium

...Боюсь я,
Чтобы персты, падшие на струны,
Не пробудили вновь перуны,
В которых спит судьба моя.
И отрываюсь, полный муки,
От музыки, ласковой ко мне,
И говорю: до завтра, звуки —
Пусть день угаснет в тишине.

Е. Баратынский.
Люблю я вас, богини пенья!..

...Отвергнул струны я, —
Да хрящ другой мне будет плодоносен!
И вот несет ему рука моя
Зародыши елей, дубов и сосен.
И пусть! простясь с лирою моей,
Я верую: ее заменят эти,
Поэзии таинственных скорбей
Могучие и сумрачные дети.

Е. Баратынский. На посев леса

Только песне нужна красота,
Красоте же и песен не надо.

А. Фет. Только встречу улыбку твою...

Зарыться бы в свежем бурьяне,
Забыться бы сном навсегда!
Молчите, проклятые книги!
Я вас не писал никогда!

А. Блок. Друзьям

Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы!
Ваше

слово, товарищ маузер.

В. Маяковский. Левый марш

Как ни парадоксально, все эти пять воззрений предполагают, что основные цели поэзии лучше достигаются не поэзией, а другими средствами.

Если поэзия – выражение изначальной гармонии, то не искать ли еще более чистого ее выражения в природе, например в море, волны которого так певучи, что человеческий голос перед ними – одинокий ропот? Слово возмущает чистые ключи бытия.

Если поэзия – целительница, то не лучше ли нас исцеляет сон, забвение, молчание, небытие? Ведь, врачую рану, прикасаясь к ней, легко ее разбередить и, изживая песнью несчастья и тревоги, накликать их вновь, привлечь словом «перуны судьбы»?

Если поэзия – голос мирового хаоса, то не лучше ли непосредственно раствориться в нем, минуя его отражение в книгах, где хаос не выплескивается за пределы переплетов?

Если поэзия – могучая сила действия, то не надежнее ли – прибегнуть к штыку или маузеру?

Пятый взгляд на бесполезность поэзии не только противостоит предыдущим четырем, но и объемлет их, а по сути – из них вытекает. Если утверждать, что поэзия нужна потому-то и для того-то, то в конце концов придется согласиться, что она полностью бесполезна, поскольку те же цели лучше достигаются без нее: маузер стреляет точнее, море колыхнется вольнее, дерево вырастает в почву глубже...

Но из этого вытекает только то, что поэзию, как и жизнь, нужно полюбить прежде смысла ее, не доискиваясь целей. Это можно было бы назвать шестым взглядом, но в том-то и дело, что это уже не «взгляд на», а «любовь к». Поэзия столь же естественна и неосмыслима, как жизнь. Поэзия – это сердце, бьющееся в речи и разгоняющее – переносящее – смысл слов по всему мирозданию. По сравнению с поэзией просто жизнь есть аритмия, вялость сердечной мышцы, силы которой хватает только на то, чтобы перегонять кровь, – низшая степень жизненности. Поэзия – жизнь вдвойне, она распространяется на такие сферы сознания, культуры, воображения, о которых обычная жизнь не смеет и мечтать. Это высшая степень здоровья, когда ритмично пульсируют мысль и речь и когда в такт сердцу начинает биться все мироздание.

Часть I

Поэзия

Раздел 1 Легенды и каноны

От Орфея до Мандельштама. О природе поэзии

*А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хочу сказать, —
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.*

О. Мандельштам.

Я слово позабыл, что я хотел сказать...

В стихотворении «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920) Осип Мандельштам говорит о судьбе поэтического слова, которое обречено оставаться невоплотимым, ибо оно — не от мира сего. В чертог теней, согласно греческому мифу, возвращается умершая возлюбленная певца Орфея — Эвридика. Судьба поэта — вызывать тени из загробного царства. Но едва на них падает взгляд, обращенный из полдня, они ускользают назад, во мрак.

Орфей так и не вызволил Эвридику из подземного царства. Слово поэта по природе своей сходно с молчанием, память — с беспамятством, ибо, с точки зрения живущих, это нелепое бормотанье, зиянье смысла, туман образов и невнятный звон переливающихся созвучий — и в самом деле есть признак умиранья, опыт, почерпнутый не в здешнем мире, но из вод подземного Стикса. «А на губах как черный лед горит / Стигийского воспоминанье звона» — так заканчивается стихотворение.

Если говорить о каком-то слое античной культуры, с которым теснее всего связан Мандельштам в своих стихах о загробном мире, то это, конечно, орфическая традиция. Именно орфики развили пришедшую, видимо, с Востока идею о бестелесной природе души, о ее загробных странствиях, о ее освобождении от уз вещества. Дело не только в том, что у Мандельштама есть отголоски этой культово-мистической традиции, — важен сам по себе еще и образ его основателя, мифического певца Орфея, родоначальника лирической поэзии. В антично-европейском сознании Орфей есть архетип поэта вообще, и Мандельштам, размышляя о судьбе поэта в современную эпоху, связывая современность с мифом, не мог не отождествить своего лирического «я» с Орфеем. Этот миф упоминается у Мандельштама в связи с оперой Глюка «Орфей и Эвридика», одной из первых опер, шедших на советской сцене (знаменитая мейерхольдовская постановка 1911 года с декорациями А. Головина была возобновлена в 1919 году). Возможно, Мандельштам увидел знамение в том, что судьба Орфея заново осмысливается в революционную эпоху как судьба поэта вообще.

Чуть мерцает призрачная сцена,
Хоры слабые теней,
Захлестнула шелком Мельпомена
Окна храмины своей.

.....

В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,

Все цветут бессмертные цветы. <...>
Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.

(В Петербурге мы сойдемся снова...)

В глюковском спектакле, происходившем на освещенной сцене в петербургскую ночь, Мандельштам увидел отражение собственной судьбы и воплотил это свое орфическое мироощущение в летейских стихах. Первый на земле лирик – вот кто первым из живых смог попасть в царство мертвых. Боги, снизойдя к его скорби по умершей жене, разрешили ему спуститься к мертвым и вернуться оттуда живым. Его слово по природе своей сходно с молчанием, его память – с беспамятством. Поэту дано не только однажды, но и постоянно вступать в загробное царство, принося оттуда образ-тень, слово-звон. Лирический герой Мандельштама, как Орфей, спускается в подземелье, где его тоже ждет вечная женственность – Эвридика, только понятая как слово, как возлюбленная тень, ласточка, подружка – утраченная, погибшая речь. Мифический Орфей обернулся, чтобы посмотреть на нее, и она исчезла. Земной взгляд разрушает еще не окрепшую, невоплотившуюся собстанцию тени. «Выпуклая радость узнавания», чрезмерная тяга к зримости и воплощенности – вот что погубило Эвридику, навеки оторвав от Орфея. И сам он, лишившись возлюбленной, простившись с милой тенью, был разорван вакханками – за то, что посвятил свою целомудренную плоть тому бесплотному миру, где побывал однажды. За то и казнят поэта, что он, побывав в царстве теней, уже недостаточно принадлежит миру живых; и живые не любят его, видя в нем отражение грядущего своего, страшного посмертия-небытия.

Судьба Орфея вдвойне трагична: взглядом своим он разрушил еще не сгустившуюся, призрачную субстанцию Эвридики; бестелесным бытием вызвал ярость вакханок и сам был разрушен. Для мертвых он слишком живой, для живых – слишком бесплотный. Но как поэт он принадлежит обоим мирам. Беря за основу миф, Мандельштам преображает его: не покидая своей Эвридики, своей подружки-речи, поэт остается вместе с ней в царстве мертвых. «Я слово позабыл, что я хотел сказать <...> И мысль бесплотная в чертог теней вернется». Он боится повторить судьбу Орфея и не хочет, чтобы его растерзали вакханки. И предпочитает беспамятство, молчание, бесплотное витанье по нежным асфоделевым лугам, духовные ласки, милованье теней.

Я в хоровод теней, топтавших нежный луг,
С певучим именем вмешался,
Но все растаяло, и только слабый звук
В туманной памяти остался.

Сначала думал я, что имя – серафим,
И тела легкого дичился,
Немного дней прошло, и я смешался с ним
И в милой тени растворился.

(Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...)

Этот пришелец-певец не хочет расставаться с темной, подземной глубиной своего слова, не хочет возвращаться в царство живых. Так заканчивается сборник и период «Tristia», за которым вскоре последовало пятилетнее молчание (1925–1930).

Но Мандельштам вернулся. После пяти лет безмолвия и летеиских ласк – снова провалось, воплотилось слово. И, как живого, воплощенного, его узрели новые вакханки – служительницы революционного культа «репрессалий». И почувствовали в нем нездешнее целомудрие, прозрачность и скорбь не от мира сего. И налетели, и растерзали его – за то, что он чужой их оргиастическим забавам. Так повторилась с самим Мандельштамом – по воле мифа, а не только истории – судьба первопевца Орфея, от которой он пытался уйти тайными, ночными тропами своих летеиских стихов.

* * *

Орфей – античный прототип поэта, но можно вспомнить еще два: иудейский – Давид и христианский – Данте: три религиозно-культурных комплекса в поэзии Мандельштама. Орфей – прообраз поэта вообще, и его нисхождение в царство мертвых – это первое из всех поэтических пересечений границ миров. Дантово путешествие по загробным мирам, несомненно, повторение Орфеева, и цель его та же – встреча с умершей возлюбленной: Эвридикой или Беатриче. Разница в том, что Орфей хочет вывести Эвридику в мир живых, тогда как Данте, напротив, ведом Беатриче (и ее посланцем Вергилием) все дальше и дальше по обители мертвых. Тут сказалось глубокое различие между античным и европейско-христианским мирозерцанием: женственное влечет к себе поэта-рыцаря, возвышает и одухотворяет его, приобщает к вечности, тогда как в Античности женщина покорной тенью следует за мужем-поэтом. И другая, еще более существенная разница: европейский поэт, попав в загробный мир, не торопится назад, в земное царство, залитое солнечным светом, он обретает в загробном мире такие сокровища, такую красоту и любовь, перед которой меркнет все земное. Данте, в отличие от Орфея, не ищет пути обратно, он спускается за любимой не для того, чтобы увести ее с собой, но чтобы следовать за ней по ступеням ада, чистилища и рая.

Мандельштам, конечно, идет вслед за Данте, сливаясь с возлюбленной тенью, хотя он же, как Орфей, и страшится ночного безмолвия и беспамятства. Можно сказать, что Мандельштама разрывают эти два влечения, его летеиские стихи – трагическое распутье между судьбами Данте и Орфея, между влечением вглубь подземного царства и влечением к наземной плотности и ясности. Таково вообще мучительное положение поэта, который должен выбирать между Орфеевым и Дантовым, хотя, по сути, сочетает оба начала. Одновременно это и выбор между античностью и христианством, между тягой к воплощению, ясности, предметности – и тягой к теням, растворению, молчанию, бесплотности.

В конкретном литературном движении того времени христианство было представлено символизмом, а античность – акмеизмом. В сущности, акмеизм – это возрождение античной телесности после господства спиритуалистического символизма в русской литературе. Как провозглашал сам Мандельштам в раннем манифесте «Утро акмеизма» (1912), «Существовать – высшее самолюбие художника. Он не хочет другого рая, кроме бытия...» Но зрелый Мандельштам, исходя из опыта провала в «черный бархат советской ночи», движется уже вспять от акмеистической предметности, от «выпуклой радости узнавания». Он движется от античности к христианству, попутно проходя через территорию иудейской религиозной лирики.

Иудейский образ поэта – псалмотворец Давид, взывавший к Господу из бездны. Восприятие дня как мрака, земной жизни как бездны, образ черного солнца – библейские у Мандельштама. Если влечение к милым теням, попрание смерти смертью – христианский мотив, а влечение к плотскому и земному – античный, то ощущение земного как смертного, царства живых как царства мертвых, полдня как полночи, все это оживление ночных похорон на советских улицах, дымный запах и сумеречный цвет, земная жизнь как тлен, солнце как

мрак, «черный бархат всемирной пустоты» – это иудейское мироощущение, та бездна, в которой оказывается Давид именно среди бела дня и утех плотской жизни.

Так взаимодействуют все три мироощущения у Мандельштама:

1. Античная пластика: тяга к живому, цветущему, «акме», ясность, плотность, тяжесть.

2. Иудейское как антитезис античного: тленность, скудость земного бытия («тихонько гладить шерсть и теребить солому»), дымность, жалкость, уязвленность, овчина, серная спичка.

3. Христианское как нежное чувство бестелесного, как прозрачность подземного мира, его влекущая девственность, ласточка с зеленой ветвью, все нежное, ущербное, голубка, подружка, милованье с незримым...

Или совсем коротко: богатство земного (античность) – скудость земного (иудейство) – богатство неземного (христианство).

Такова ступенчатая последовательность освоения Мандельштамом трех главных культурно-религиозных пластов: античного, иудейского, христианского. Это не постоянно растущая, однолинейная тенденция, а круг, в котором он вращается, проходя через одни и те же стадии, возвращаясь к тезису (античности, акмеизму, вечности) и снова преодолевая его.

Три лика классики: Державин – Пушкин – Блок

Русская классика – одна из самых молодых в мире. Но огромные социально – культурные перемены, произошедшие в революционном и катастрофическом XX веке, отодвинули XIX – век нашей классики – в легендарное прошлое, едва ли не более далекое, чем для Англии – век Шекспира, а для Франции – век Расина и Мольера. Если для западноевропейских литератур классика – это дорогое и памятное, но давно преодоленное, то для русской она таит в себе сладость будущих открытий. Это не только память, но и надежда. Это в буквальном смысле «легенда» (от *lat. legere* – читать) – то, что не просто читается, но подлежит прочтению, «читаемо-читимое»⁶.

Может быть, раньше всех это устремление послереволюционной действительности к классике, это зеркальное преломление времен, когда прошлое, под которым резко подведена черта, кажется наступающим из будущего, почувствовал О. Мандельштам, один из наиболее классически ориентированных поэтов советской эпохи. «Революция в искусстве неизбежно приводит к классицизму... Это свойство всякой поэзии, поскольку она классична. Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было. Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»⁷. Мандельштам заостряет здесь ту мысль, что культурный переворот, освобождая от «груза воспоминаний», превращает классику из вчерашнего дня в завтрашний, наступающий.

Знаменательно, что в том же 1921 году, когда писались эти слова, другой поэт классической ориентации, В. Ходасевич, выступил с речью «Колеблемый треножник», в которой сетовал на упадок и пресечение пушкинской традиции: «Та близость к Пушкину, в которой выросли мы, уже не повторится никогда...»⁸ Если для Мандельштама Пушкин – редкостное предчувствие, то для Ходасевича – драгоценная память. С одного водораздела, проведенного революционной эпохой между прошлым и будущим, два поэта по-разному смотрят на классику: для Ходасевича она уже умерла, для Мандельштама еще по-настоящему не рождалась. Но по сути, между этими двумя точками зрения нет противоречия: только то, что умерло, может возродиться в новом и высшем своем качестве. Классика умерла как «то, что было», как историческая реальность, как бытовая и психологическая атмосфера, близкое веяние которой ощущал еще Ходасевич в старом Петербурге. Но классике предстояло возродиться как «тому, что должно быть», как легенде – сверхисторическому указанию на предназначение страны, средству собирания ее нравственных и художественных сил, пророчеству о духовном граде будущего.

В первые десятилетия после революции возрождение классики мыслилось в основном как появление «второго» Пушкина, рожденного пролетарской эпохой, – «нового Пушкина, Пушкина социализма, Пушкина всемирного света и пространства», как писал в 30-е годы Андрей Платонов⁹. Этой простодушной мечтой о поэте, который возродит пушкинское художественное совершенство и только наполнит его более современным и прогрессивным содержанием, жило не одно поколение; еще в начале 1960-х годов вопрос о новом Пуш-

⁶ В частности, *legenda* называлось собрание житий или литургических отрывков для ежедневной службы. То, что становится легендой, приобретает статус священного текста.

⁷ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 40–41.

⁸ Ходасевич В. Статьи о русской поэзии. Пб., 1922. С. 119.

⁹ Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С. 57.

кине всерьез обсуждался. Впоследствии никто уже не высказывал мечты о втором Пушкине, потому что стала очевидной неисчерпаемость первого.

В этом смысле нужно понимать слова Гоголя о Пушкине: «Это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет»¹⁰. В дополнение к традиционному мнению, что классика – это самая неподвижная и устоявшаяся часть национального наследия, можно утверждать, что классическое – это самое изменчивое в культуре, духовно растущее, поражающее новизной и сулящее много открытий. Во второй половине 1970-х годов возникает и начинает быстро развиваться новое направление литературоведческих исследований – историко-функциональное, задача которого – раскрыть непрерывное обновление литературных явлений прошлого, их связь с настоящим, их уверенное прорастание в сегодняшнем дне и устремленность в будущее¹¹. Если в генетическом своем аспекте литература изучается как итог всех предыдущих – жизненных и творческих процессов, то в функциональном – как предпосылка всех последующих: не как растение, развившееся из зерна, а как зерно, из которого еще предстоит развиться растению; как основа, на которую накладывается духовная жизнь многих поколений, образующая в единстве с произведением некое многослойное целое.

Однако и само историко-функциональное направление не остается неизменным – оно все более тяготеет к теоретическим обобщениям, к той области, которую можно обозначить как *феноменологию творческой судьбы*. Подобно тому как генетическое изучение литературы приходит в конце концов к реальности законченного произведения, которое должно быть уже изучено теоретической поэтикой, – так и функциональный метод, раскрывая становление литературы в сознании разных эпох, в итоге тоже приходит к некоей устойчивой и замкнутой целостности, условно говоря, «легенде», которая требует не эволюционно-эмпирического, а структурно-аналитического подхода. Конечно, это уже не данность отдельного произведения, а иерархически более высокая целостность поэтической *судьбы* как единства творческих и сотворческих, «выражающих» и «воспринимающих» начал, как итог взаимодействия индивидуальности художника с воображением народа. Существует огромная сфера «окололитературных», полувымышленных-полудействительных представлений, окружающая почти каждого значительного, популярного писателя и его творчество.

Ниже мы остановимся на трех поэтических легендах: Державин – Пушкин – Блок. Судьба лирика легче и нагляднее, чем судьба эпика или драматурга, поддается символическому, универсальному переосмыслению, – ибо сам поэт уже намечает и предлагает такое переосмысление в лице своего лирического героя. Выбор именно этих трех поэтов обусловлен тем, что каждый из них представляет целый век новой русской литературы: XVIII–XIX–XX – в их эстетическом своеобразии. Таким образом, говоря о восприятии этих поэтов, естественно иметь в виду и нечто более общее, что стоит за каждым из них, – судьбу русской классики в целом.

Веще косноязычие

У входа в классический XIX век высится могучая фигура Гавриила Романовича Державина (1743–1816). Признанный еще при жизни величайшим русским поэтом (даже Пушкин не удостаивался такого безусловного признания), он вскоре после смерти впал в немилость у литераторов, как до этого не раз впадал в немилость у царей за свою строптивость и необузданность. Причина здесь почти та же: крутой и тяжелый нрав его музыки, которой

¹⁰ Гоголь Н. Избранные статьи. М., 1980. С. 37.

¹¹ См.: Русская литература в историко-функциональном освещении. М., 1976; Время и судьбы русских писателей. М., 1981, и др. труды.

претила сладкая изнеженность и легкокрылость новейших поэтов: Карамзина, Жуковского, Батюшкова и особенно молодого Пушкина. Муза Державина шагала вслед XVIII веку грузными стопами Российской державы, в ней слышался то грохот пушек при осаде Измаила, то львиный рык Потемкина, то петушиный крик Суворова, но сладкозвучной она не была. Уже Пушкин сетует в письме к Дельвигу на неуклюжесть и косноязычие своего наставника, чье вдохновение противно духу русского языка («его гений думал по-татарски», он «должен бесить всякое разборчивое ухо»)¹², а для Белинского Державин – совсем отжившая старина, причудливое порождение века вельмож и невежд, поэт «одного своего времени».

Если в XIX веке слава и значение Державина неуклонно падают, то в XX веке Державин оказался союзником в борьбе против опошленной гармонии и академического пушкинианства, преобладавших у поэтов-традиционалистов второй половины XIX – начала XX века (А. А. Голенищев-Кутузов, С. А. Андреевский и др.). Если пушкинианцы защищали традицию, то Державин тоже был традиция. Хаосом, еще не сложившимся в гармонию, стали разбивать гармонию, уже застывшую. Державин делается одним из любимых наставников целого поэтического поколения: Хлебникова, Маяковского, Вяч. Иванова, Цветаевой, Мандельштама, Ходасевича...

Державинские звуки в русской поэзии снова слышались в 1960–1970-е годы, причем у таких разных поэтов, как А. Вознесенский и Ю. Кузнецов. Если А. Вознесенский заимствует у Державина искусство диссонанса, стиливую неровность и гротеск, соединение высокого и низкого, высокопарного и просторечного¹³, позволяющее широко охватить всю современную жизнь и смешать воедино ее газетные штампы, уличный говор и религиозные прозрения, то Ю. Кузнецов наследует Державину более однопланово, но в большем, пожалуй, соответствии с наивно-монументальным духом самого Державина. Ю. Кузнецову свойственна тяга к гиперболе, размашистости словесного жеста, поэтике простора и вечности, к тому богатырскому разгулу, который еще Гоголь отметил как отличительное в Державине. «Через дом прошла разрыв-дорога, / Купол неба треснул до земли. / На распутье я не вижу Бога. / Славу или пыль метет вдали?...» – в этих строках Ю. Кузнецова чувствуется «исполненное и парящее», остаток того «темного пророчества», каким велик Державин.

Важны державинские уроки и для поэтов новейшей формации – метареалистов и презенталистов И. Жданова, А. Парщикова, А. Еременко, И. Кутика. Для них по сравнению с А. Вознесенским и с Ю. Кузнецовым характерна большая эмоциональная сдержанность, ведущая к предельному уплотнению вещественной субстанции образа. Значение слова не размывается лирическим порывом, не «отуманивается», но, напротив, обрисовывается как можно точнее, твердым контуром, как если бы оно обладало определенностью научного понятия. «Как замеряют рост идущим на войну, / как ходит взад-вперед рейсшина параллельно, / так этот длинный взгляд, приделанный к окну, / поддерживает мир по принципу кронштейна» (А. Еременко) – поэтический эффект здесь достигается соединением терминологической однозначности слов («рейсшина», «кронштейн») с переносностью, метафоричностью их употребления. Именно у Державина молодые поэты находят ту материальную крепость и терминологичность стиха, которая намного опередила не только XVIII век, но, пожалуй, и XIX. «Стук слышен млатов по ветрам, визг пил и стон мехов подъемных» – так смело вводит Державин технические подробности в изображение водопада, как будто это кузнечная мастерская. Строгость производственного термина привлекается для описания зыбкой, люющей природы. Этой своей конкретностью, которая в то же время не эмпирична, не бытоописательна, но служит построению сложного метафорического образа,

¹² Пушкин А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 9. С. 152. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

¹³ Такие строки А. Вознесенского, как «Мир храпу твоему, Великий Океан», «Всадим заступ в задницы пахотам и кручам», «Пляшет чан по-половецки. Солнце красной половешкой» и т. п., по своей бурлескной выразительности вполне сродни Державину, который так, например, обращается к Зиме: «Кати, кума драгая, в шубеночке атласной» и пр.

Державин весьма близок поэтическому сознанию метареалистов. Если А. Вознесенский воспринимает его главным образом в преломлении хлебниковско-маяковского авангарда, то для поэтов нового поколения таким посредником чаще выступает О. Мандельштам с его неоклассическим чувством оформленности вещей. Тут на первый план выходит не былинный, эпический размах и не стилевая разноголосица Державина, а точность его предметного мышления, не «зачем» и не «как», а «что» державинской поэзии.

Державин в значительной мере предопределил пути всей послепушкинской литературы, которая шла в направлении от золотой середины к чрезвычайным и все далее расходящимся крайностям. Таков закономерный ход художественного развития, которое разлагает гармоническую цельность на ее составляющие, придавая каждой все более самодовлеющий характер. Предшественник Пушкина, дисгармонический Державин оказался в этом смысле средоточием тех крайних тенденций, которые вполне обособились и обрели индивидуальных представителей лишь в послепушкинскую эпоху. В русском литературном процессе Державин противостоял Пушкину не как одна стилевая тенденция другой (точка зрения Ю. Тынянова), а как множество разнородных тенденций противостоит единому гармонизирующему центру.

Творчество Державина настолько многообразно по своим темам и интонациям, что из него можно вывести самые разные и даже противоположные направления русской литературы. Два самых грандиозных произведения Державина – ода «Бог» и послание «Евгению. Жизнь Званская» – представляют собой два крайних полюса его поэзии и одновременно величайшие, непревзойденные по размаху картины вселенского бытия и частного быта. В оде «Бог» все огромно и величественно – в русской поэзии, даже у Тютчева, нет более грандиозных картин космоса и его зиждительных начал:

Светил возженных миллионы
В неизмеримости текут,
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют.
Но огненны сии лампы,
Иль рдяных кристалей громады,
Иль волн златых кипящий сонм,
Или горящие эфиры,
Иль вкупе все светящи миры —
Перед тобой – как ночь пред днем.

(Бог)

И вместе с тем как детально и колоритно выписана картина сельской жизни в послании «Евгению...»! Вряд ли даже в бытописательской поэзии Некрасова найдутся столь сочные, густые краски, такое обилие вещественных подробностей: «Багряна ветчина, зелены щи с желтком, / Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, / Что смоль, янтарь-икра, и с голубым пером / Там щука пестрая – прекрасны!»

Космизм Тютчева и бытовизм Некрасова не только предвосхищены Державиным, но и воплощены у него с большей последовательностью и «необузданностью», чем его последователями, над которыми уже тяготеет пушкинское чувство меры, необходимость сводить все громады и мелочи бытия к чему-то среднему, законченному и обозримому.

Точно так же, как Державиным заданы предметные масштабы и величины русской поэзии, ее мега- и микромиры, – так же задана им и ее эмоционально-экспрессивная тональность – от меланхолической скорби до бурного экстаза. И восторженный, хмельной, дифирамбический стиль Н. Языкова, и элегическая задумчивость Е. Баратынского, поглощенного

мыслью о смерти, имеют в основе своей Державина с его крайностями жизнепрятия и скептического сомнения. Державина радует неистощимость материального бытия, но именно потому, что он обостренно чувствителен к плотской жизни, к ее хмельному пиршеству, его особенно угнетает и горестно отрезвляет мысль о смертности человека: «где стол был яств, там гроб стоит». Экклезиастическая тема «суеты сует», бренности всего живого, пожалуй, впервые вошла в новую русскую литературу именно через Державина. Здесь он является предшественником не только Баратынского, но и Л. Толстого, чья чувственная жажда бытия часто выливалась в страх неминуемой смерти.

Мысль о тленности бытия проходит через творчество Державина – от первого значительного произведения, «На смерть князя Мещерского», до предсмертного восьмистишия «Река времен в своем стремлении уносит все дела людей...» И эта же мысль, омрачающая праздник жизни, вновь наполняет сердце радостью, когда Державин отдает себя в руки Творца, которым «содержится вселенна»: «„Всё суета сует!“ – я, воздыхая, мню. Но, бросив взор на блеск светила полудневна, – О, коль прекрасен мир! Что ж дух мой бремени? Творцом содержится вселенна». В этом – живоумие и живосердечие Державина, ставящие его выше многих его наследников. Он погружен в плоть бытия – но не так беззаботно, чтобы забыть о смерти; отягощен мыслью о смерти – но не так безысходно, чтобы забывать о бессмертии. Языков и Баратынский одинаково исходят из Державина, развивают его мотивы, но в какой-то мере утрачивают взаимосвязь оптимистических и пессимистических моментов его мировосприятия. Удалой и дерзкий слог Языкова, спотыкающийся, мучительный, тяжелый стих Баратынского – это как бы разделенное пополам державинское наследие, в котором элегия и дифирамб, гимн и эпитафия часто переходят друг в друга в пределах одного произведения. Так два поэта пушкинского времени уже восходят к предшественнику Пушкина – Державину, идут вперед от Пушкина, оглядываясь назад, на заслоненного им предка.

С современной точки зрения, влияние Державина на русскую литературу огромно. В оде «Бог» он предшественник философско-космической линии русской поэзии (Тютчев), в элегии «На смерть князя Мещерского» – философско-нравственной линии (Баратынский), в стихотворении «Властителям и судиям» – нравственно-социальной (Некрасов), в стихотворении «На победы в Италии» и др. – социально-патриотической (Маяковский). На Маяковского и многих других поэтов советской эпохи особенно сильное влияние оказала батально-патриотическая лирика Державина. «Бард народа, почти всегда стоявшего под ружьем» – так сказал о Державине Вяземский, и всюду, где русская поэзия обращалась к войне, где она вдохновляла и созывала на битву бойцов – в «Бородинской годовщине» и «Клеветникам России» Пушкина, в «Бородине» Лермонтова, в «Левом марше» Маяковского, – слышен отголосок воинской поэзии Державина, бодрой, звонкой, где лира звучит как труба или как удар меча о щит: «Ударь во серебряный, священный, / Далеко-звонкий, Валка! щит, / Да гром твой, эхом повторенный, / В жилище бардов восшумит». Стихотворение И. Бродского «На смерть Жукова» (1974) прямо вторит – темой, жанром, стилем – державинскому «Снигирю» (1800), написанному на смерть Суворова: «Бей, барабан, и военная флейта, / громко свисти, на манер снегиря».

Но есть у Державина наряду со строго однозначной, возвышающей героикой и всеснижающая, чреватая карнавальными превращениями стихия комического. Это скоморошески-смеховое начало его творчества особенно близко поколению, воспитанному на книге М. Бахтина о Ф. Рабле и народной карнавальной культуре. Смех Державина – грубый, простонародный, что называется, во всю глотку. Вот как обращается он с мифологическими персонажами. Эол (в стихотворении «Желание зимы») ударил Борея «в нюни», и тот, поблуднев от увесистой «вяхи», замочил слюнями всю землю. Осень, «подняв пред ними юбку, / Дожди, как реки, прудит, / Плеща им в рожи грязь, / Как дуракам смеясь». Эта традиция балаганной, площадной поэзии, продолженная Блоком в поэме «Двенадцать», М. Цветаевой,

С. Кирсановым, а впоследствии – Е. Евтушенко и А. Вознесенским, находит в Державине своего крупнейшего предшественника, точнее, центральное передаточное звено от древнерусского балагана и скоморошества в XX век.

Патетика войны и сельская идиллия, философия смерти и плотский экстаз, героика и балаган, живописные детали и метафизические универсалии – солнца в безднах и блюда на столе – все это совместились в поэзии Державина, образовав не столько сплав, сколько калейдоскоп, поражающий своим многоцветьем.

Не только в поэзии, но и в прозе, в таких ее вершинах, как Гоголь и Толстой, отразился Державин...

Сопоставление Л. Толстого с Державиным кажется неожиданным, но есть нечто общее, национально-архетипическое в богатырских фигурах этих двух старцев, стоящих на рубежах веков, в начале и конце русской классической литературы, и придающих ей тот героический масштаб, ту тягу к великому и чрезмерному, которая менее ощутима в середине XIX века. Державин и Толстой – корневые явления русской литературы, самые мощные и жизнеспособные выходы в нее из народной почвы. Недаром оба они дожили до глубокой старости, превзойдя в этом отношении почти всех именитых соратников по литературе, – их жизнь поистине вековая, подводящая итог тем столетиям (18-го и 19-го), опыт и смысл которых они вобрали, успев перешагнуть в следующие века, чтобы передать им наследие и завет предыдущих. Все сполна испытали они в жизни: бранные тревоги и мирный, обильный плодами труд, заботы большого хозяйства, радости и горести семейного очага, энтузиазм общественно-устроительных дел, гнев сильных мира сего и всенародную славу. Ничем не обделила их судьба, но именно поэтому оба остро ощущают скоротечность и тщету жизни как таковой, неполноту в ее полноте, недостаточность своего достатка и изобилия. Оба глядят прямо в глаза небытию и не могут отвести замороженного взора. Впервые в русской литературе именно у Державина появляется двойная острота материального видения: того, что есть, и того, что уходит, исчезает. Эта двойственность преследует и Толстого: тут общий комплекс барского благополучия и усиленного им трагизма небытия. «У нас за столом редиска розовая, желтое масло, подрумяненный мягкий хлеб на чистой скатерти... а там этот злой черт голод делает уже свое дело... так, что и нам под тенистыми липами в кисейных платьях и с желтым сливочным маслом на расписном блюде – достанется»¹⁴. Здесь у Толстого тот же румяно-желтый колорит помещичьей трапезы, что и у Державина («румяно-желт пирог»), те же нежные, сочные краски, передающие как бы таяние пищи во рту («багряна ветчина, зелены щи с желтком»), и одновременно – чувство нарастающей катастрофы, с той, однако, разницей, что для Державина это личная смерть, а для Толстого – всеобщий голод («предстоящее народное бедствие голода»).

Еще одно сходство Толстого с Державиным, обусловленное коренной демократичностью их мирозерцания, – это стилевая громоздкость, кряжистость, которая «оземляет» и фонетику и синтаксис, лишая их воздушной легкости, напевности. Нагромождение сталкивающихся и неблагозвучных согласных у Державина, длинных причастных оборотов и придаточных предложений у Толстого – все это «бесит разборчивое ухо» (Пушкин), но и властно приковывает к себе: затрудняя восприятие, усиливает воздействие. Знаменательно, что критика упрекала Толстого, как и Державина, в тяжеловесности и неповоротливости стиля. И в самом деле, Державин стоит на исходном рубеже русской классики, когда литературно-художественный язык еще не образовался, не сложился в гармонию; Толстой же идет на разрыв с этой классической гармонией, она кажется ему искусственной, призрачной, и он дробит ее, как стекло, «тяжким млотом» своего стиля. *Вход в классику и выход из нее* – вот откуда сходство стилевой походки у двух писателей, казалось бы имеющих мало общего:

¹⁴ Толстой Л. Письмо А. Фету. 16 мая 1865 г. // Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 17. С. 288–289.

это походка – неровная, спотыкающаяся – через порог веков. Перефразируя Толстого, сказавшего о Чехове, что это «Пушкин в прозе», про самого Толстого можно сказать, что это *Державин в прозе*.

Отсюда явствует, что реальное значение Державина в русской литературе неизмеримо больше его номинального признания. Поразительно, что Державин упоминается Толстым лишь несколько раз, причем, как правило, в перечислительном контексте. Сознательно Толстой не выделял для себя Державина, интересовался им ничуть не больше, чем любым другим устаревшим автором, хотя бессознательно формировался в том же русле богатырски чрезмерной, кряжисто-патриархальной русской художественной традиции, у истока которой стоял Державин.

Такова вообще судьба этого грандиозного поэта: он усваивался русской литературой настолько органически, растворяясь в ней без остатка, что терялось особое значение сделанного им, забывалось само имя. Если от Пушкина перешли в русскую литературу образы и герои, проблемы и настроения – духовное содержание словесности и ее прозрачно-одухотворенная форма, то от Державина в гораздо большей мере – ее материально-телесная субстанция, лексика, словесная фактура. Можно сказать, что Державин – родоначальник русской литературы по ее национально-языковой субстанции, отец ее во плоти, тогда как Пушкин – отец ее по духу.

Если обратиться к понятиям античной мифологии, то Пушкин – олимпийское, светлое, а Державин – хтоническое, земляное божество русской поэзии, которое позднейшим поколениям часто представляется как чудовище, ибо напоминает «про древний хаос, про родимый». Именем Пушкина освящена и осветлена вся русская литература, каждая ее страница: все взывают к Пушкину, заклиняют его легким, веселым именем. О Державине – долгое молчание, провалы в памяти. Это не значит, что Державин дальше от нас, чем Пушкин: быть может, наоборот, он ближе. Труднее заметить землю, на которой стоишь, тогда как недоступное солнце приковывает взор. Пушкин – в недостижимости, к нему обращены помыслы и устремления; Державин – в сокровенном существе каждого, как кровинка. Державин разошелся на множество стилей и направлений – и стал неприметен; Пушкин же остался символом целого в русской литературе, того, к чему тяготеют и в чем объединяются все стили и направления.

Исторически это понятно и объяснимо: в поэзии Державина разные стилевые возможности еще не пришли в согласие, они в изломах и на пересечениях являют свою красоту. Так же и в послепушкинской литературе, когда образовалось множество односторонних, расколотых стилей: эпические и камерные, философские и бытописательные, патетические и балаганные... В каждом из них можно обнаружить Державина, который заключает в себе все богатство русской литературы, только в рассыпанном, многоцветно-сверкающем виде. Державин – рассеивающая, а Пушкин – собирающая призма русской словесности: что в первом предстает как разнообразие, то во втором – как единство. Белый цвет Пушкина раскололся на все цвета радуги в последующей литературе, и каждый поэт взял себе по оттенку: сиренево-нежный – Фет, фиолетово-таинственный – Тютчев, коричнево-землистый – Некрасов, мглисто-розовый (как тревожный закат или ненастный рассвет) – Блок, красно-красный – Маяковский... Почти все эти цвета были и у Державина, только не слитно, в светящейся пушкинской белизне, а разбросанно, в брызгах пестро-богатой палитры. Вот почему русская поэзия в отдельных ее представителях больше взяла у Державина, больше похожа на него, чем на Пушкина. К Пушкину сознательно стремятся, Державина бессознательно повторяют. Пушкин всегда в будущем времени, он «будет»; Державин же есть. Если Пушкин – вечная задача, то Державин – неотменимая данность русской поэзии.

«Пушкин – наше всё», – утверждал Ап. Григорьев. Державин не во всем, но он в каждом. В отдельности, самобытности каждого индивидуального стиля можно обнаружить

отпечаток державинского своеобразия, точнее, одного из многих его «своеобразий». Чем дальше отходит тот или иной поэт от некоей общей нормы стиля, от универсального к оригинальному, чем больше он экспериментирует, стремясь к какой-то последовательной односторонности, тем он ближе к Державину. Если Пушкин – центр, то в Державине есть нечто эксцентрическое, он весь состоит из крайностей, сопряженных непосредственно, без связующей середины. В каждом поэтическом явлении Державин и Пушкин образуют две необходимые, взаимно дополняющие стороны: резкую особость, причудливость, непохожесть – похожесть на все, всеохватность, целостность. И когда в литературном процессе торжество центростремительной тенденции приводило к опасной нивелировке стилей, к потускнению и опошлению гармонии, к серому вместо белого, тогда Державин опять становился надежной и творческой силой русской поэзии.

Тайная свобода

В 1949 году А. Твардовский так определил основное в Пушкине для своего времени: «Пушкин – певец свободы, обличитель тирании, великий патриот и провозвестник светлого будущего для своего народа...»¹⁵ Конечно, такое восприятие Пушкина не отошло в прошлое, так как покоится на прочных социально-психологических основаниях. Но прошедшие десятилетия прибавили много нового к нашему восприятию Пушкина. Уже в 1960–1970-е годы Пушкин стал восприниматься как провозвестник свободы, но в более глубоком смысле, чем это предполагалось раньше. Певцами свободы были и Рылеев, и Кюхельбекер, но теперь отчетливее видно, насколько пушкинская концепция свободы шире того политического вольнодумства, которым исчерпывались многие стихи поэтов-декабристов, да и самого раннего Пушкина. По мысли Н. Эйдельмана, «...в некоторых существенных отношениях Пушкин проник глубже, шире, дальше декабристов. Можно сказать, что от восторженного отношения к революционным потрясениям он переходил к вдохновенному проникновению в смысл истории»¹⁶.

Историзм зрелого Пушкина тесно сопряжен с более углубленным этическим пониманием свободы. Принято думать, что историзм, придавая каждому явлению конкретно-временной смысл, упраздняет абсолютные и сверхвременные цели бытия. Пушкин – поучительный пример обратного хода мышления. Да, история не подчиняется нравственности и в отличие от того, что думали о ней декабристы, оставляет мало места человеческой свободе, она есть царство суровой необходимости. Но это лишь углубляет этический долг человека перед самим собой: быть свободным не благодаря обстоятельствам, а вопреки им. Подлинный историзм повышает запросы человека к своей внутренней жизни, ибо сокрушает ложные, романтические надежды на «благость» истории, тот политический романтизм, который ищет добра от объективного порядка вещей. Быть может, никто в русской словесности и даже в общественной мысли не выразил этих этических выводов подлинного историзма лучше, чем Пушкин. В таких его зрелых произведениях, как «Из Пиндемонти» («Не дорого ценю я громкие права...»), свобода трактуется не как политический принцип, а как состояние духа. «По прихоти своей скитаться здесь и там, / Дивясь божественным природы красотам, / И пред созданьями искусств и вдохновенья / Трепеща радостно в восторгах умиления... / Вот счастье, вот права...» – эти строки звучат как лозунг неотчуждаемой свободы человека в его отношениях к природе и искусству, к самому себе. Напомним, что именно это углубленное понимание свободы ценил у Пушкина А. Блок, писавший в 1921 году в стихотворении «Пушкинскому Дому»: «Пушкин, *тайную* свободу / Пели мы вослед тебе. / Дай

¹⁵ Дань признательной любви. Русские писатели о Пушкине. Л., 1979. С. 138.

¹⁶ Эйдельман Н. Пушкин и декабристы. М., 1979. С. 404–405.

нам руку в непогоду. / Помоги в *немой* борьбе». Слова «тайную» и «немой» выделил сам Блок, подчеркивая, что речь идет не о политическом, а об этическом понимании свободы и борьбы – как внутреннем деле личности.

В стихотворении «Болдинская осень» Д. Самойлов так воплощает исторически более зрелое представление о Пушкине: «И за полночь пиши, и спи за полдень, / И будь счастлив, и бормочи во сне! / Благодаренье богу – ты свободен – / В России, в Болдине, в карантине...» (1961). Тут дана сужающаяся, смыкающаяся вокруг Пушкина цепь зависимостей: крепостная Россия, сельская глушь, карантинный кордон; и вот внутри этой многостенной тюрьмы Пушкин свободен. Он не борется за свободу, ибо ее нельзя получить извне, она изначально присуща самой личности как совокупность естественных ее проявлений; свобода – это не то, что можно взять (завоевать, присвоить), а то, чего нельзя отдать. Это не отчуждаемая вещь, внешняя человеку, а его собственное дыхание, зрение, слух, состояние открытости мирозданию.

С 1970-х годов стал расти интерес к позднему периоду творчества Пушкина. Какой памятник поэту нам ближе: петербургский, аникушинский, где поэт, простирая руку вперед, восторженно приветствует будущее, или московский, опекушинский, где Пушкин стоит опустив голову, погруженный в свои мысли? Пушкин-юноша прекрасен в своих порывах, но еще прекраснее мужественная печаль и выстрадавшая мудрость зрелого Пушкина.

Известно, что переход Пушкина от романтически восторженного к реалистически трезвому мировосприятию состоялся в поэме «Цыганы». Достоевский в своей речи о Пушкине так истолковал смысл этой поэмы, ее нравственный урок: «Смирись, гордый человек...» В советское время преобладало резко отрицательное отношение к подобной религиозно-этической трактовке. Сошлемся опять на А. Т. Твардовского, суждения которого имеют особую ценность как безусловно искреннее и убежденное выражение вкусов и взглядов целой эпохи. «Совсем далек, даже чужд нам тот образ Пушкина, который был нарисован Ф. М. Достоевским... В непостижимом ослеплении... Достоевский навязывал Пушкину „пророческую“ роль провозвестника рабского смирения и покорности» (1961)¹⁷.

С тех пор как Твардовский произнес эти слова, образ Пушкина, нарисованный Достоевским, стал намного ближе нам. Ясно, что пушкинское «смирение» в понимании Достоевского вовсе не раболепно, напротив, оно-то и ведет к истинной свободе («усмиришь себя – и станешь свободен»). Как писала А. Ахматова, «в отличие от Байрона... Пушкин, исходя из личного опыта, не отрекается от мира, а идет к миру»¹⁸. Рядом с Пушкиным романтических поэм, декабристской лирики и сатиры все выше вырастает в нашем сознании поздний Пушкин, для которого главенствующим становится пафос мироприятия. Взглянем только на самые характерные лирические стихотворения Пушкина 1830-х годов – в них можно выделить один варьирующийся, по сути, центральный мотив – стыда, смирения, раскаяния, самоограничения. «Эхо» – о всеотзывчивости, всевосприимчивости поэта, не требующего воздаяния своему «я» в виде встречного отклика. «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» – с пронзительным признанием: «О, как милее ты, смиренница моя!» – даже в любви смирение предпочитается исступленному требованию, чувственному неистовству. «Красавица» – тут красота достигает такого ослепительного совершенства, что стыдится самое себя: «Она покоится стыдливо в красе торжественной своей». «Осень», где Пушкин признается в любви ко всему вянущему, угасающему, «прощальному», к тишайшей и стыдливейшей поре года с ее «красою тихою, блистающей смиренно». «Не дай мне бог сойти с ума...», где безудержная романтическая воля, «пламенный бред» отождествляется с сумасшествием. «Пора, мой друг, пора...» – здесь горделивая мечта о счастье уступает место скромной потребности покоя.

¹⁷ Твардовский А. О литературе. М., 1973. С. 30.

¹⁸ Ахматова А. Избранное. Л., 1977. С. 542–543.

«Полководец», где Пушкин делает своим героем не Кутузова – победителя Наполеона, а Барклая-де-Толли, кому выпала участь руководить отступлением русской армии и сносить ропот и недовольство окружающих, смиряясь с роковым жребием. «Странник», герой которого «подавлен и согбен» предчувствием тяжелой кары и необходимостью раскаяния. «Вновь я посетил...», где Пушкин приветствует «племя младое», приходящее ему на смену, и находит сладость в своей «покорности общему закону» расцвета и увядания. «Отцы пустынноики и жены непорочны...», в котором поэт молитвенно призывает к себе «дух смирения, терпения, любви...». Наконец, стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Пушкин завершает призывом к Музе быть послушной велению Божьему.

Со времени официозного, «государственного» празднования столетнего юбилея «без Пушкина» в 1937 году сменилось несколько этапов его восприятия. В 1930–1950-е годы Пушкин – бессмертный классик, золотой монумент русской поэзии, образец гармонии и нерушимая норма эстетического совершенства. Поэт был прочно закован в монумент собственной славы и сверхчеловеческого величия.

Затем его образ стал «очеловечиваться», распространилось новое, более живое, доходящее порой до «свойскости», фамильярности отношение к Пушкину¹⁹. Поэт представал таким озорным повесой, символом внешней раскрепощенности – в духе молодежных повестей и стихов 1960-х годов. Это был «оттепельный» идеал раскованности, непринужденности, снятия всяких церемониальных зажимов. Вот как писал тогда Е. Евтушенко: «О, баловень балов / и баловень боли. / Тулупчик с бабы – / как шубу соболю». Дальше там – «звон и азарт», Пушкин вина, кутежей, вольной жизни. Молодой Пушкин, не благостно-чинный и неприступный певец вольности в лавровом венке, а свободный, шутливый, разгульный, карнавальнй, народный, в окружении пирующих друзей, среди цыган, на ярмарке и т. д. – примерно таково было восприятие Пушкина в 1960-е годы (второй этап).

Но вот наступили 1970-е, и образ Пушкина окрасился в новые, менее яркие, но более глубокие и сдержанные тона. Не столько политическое вольномыслие и жизненное эпикурейство, сколько своеобразный нравственный стоицизм стал привлекать в Пушкине. Умение переносить тоску и тяготу жизни, одолевать долгие приступы хандры²⁰, смиряться с неизбежным – и тем самым возвышаться над ним... Если перенести на самого поэта сказанное им о двойственности русской песни, то в восприятии Пушкина на рубеже 1960–1970-х произошел перепад от одного полюса к другому: от «разгулья удалого» – «к сердечной тоске». Пушкин воспринимается как пример не столько раскрепощения всех жизненных сил, сколько сохранения их на том пределе, где жизнь становится тягостной и невыносимой и все-таки требует: живи! Пушкин – то, что остается после всех утрат, то, чего нельзя отнять, последнее утешение. «Есть еще опушки, где грибов не счесть. / Есть Россия, Пушкин, / наши дети есть», – пишет Е. Евтушенко, для которого Пушкин – уже не хлопанье пробок и брызжащая пена молодого вина, а то, что остается на самом дне жизни, последняя, уже не пьянящая, но отрезвляющая после праздника капля. «Осенняя ясность ума и печальная трезвость рассудка» – вот чему в первую очередь сопереживает у Пушкина и О. Дмитриев. То же – у Гл. Горбовского: «Чуть подтаяли силы, / не ропщу, не корю: / „Пушкин есть у России!“ – / как молитву творю». Тут имя Пушкина знаменует не избыток сил, хлещущих через край, но нижний предел, первооснову жизни как терпения и надежды.

Четвертый этап был озаглавлен «Прогулками с Пушкиным» Андрея Синявского / Абрама Терца. Написанная в 1966–1968 годах в Дубровлаге, книга была опубликована на

¹⁹ По терминологии В. Непомнящего, это «сентиментальная» модель подхода к Пушкину, сменившая «мемориальную». Образец такого «вольного» подхода: «Мне дорог Пушкин, каким он был, – грешный, лохматый, веселый, трагичный, злой, негиббемый... верный, влюбчивый, непостоянный». (Новый мир. 1974. № 6. С. 251).

²⁰ «Скучно, моя радость! вот припев моей жизни», – пишет Пушкин А. Дельвигу в 1823 году (Т. 9. С. 75). И таких признаний, особенно в последние годы, у него много.

Западе в 1975 году, а в России в 1989-м и вызвала скандал и в кругах русской эмиграции, и на родине. Если до того России был известен Пушкин – «дитя гармонии» (А. Блок), «обличитель тирании и провозвестник светлого будущего» (А. Твардовский), «христианин, познавший мудрость смирения» (В. Непомнящий), то в истолковании Синявского Пушкин – пустейший малый, циник и ветрогон, который с самим Хлестаковым на дружеской ноге. Если роман «Евгений Онегин» и есть «энциклопедия русской жизни», то лишь в том смысле, что энциклопедия, как правило, состоит из общепринятых мнений, сокращенных выжимок и цитат – ничего оригинального, своего, «лексикон прописных истин» и «салонное пустословие». Весь роман – попытка уклониться от написания романа, система уверток и «отступлений», где автор, по его собственному признанию (в письме к А. Бестужеву), «забалтывается донельзя». Как образно доказывает Синявский, «роман утекает у нас сквозь пальцы... он неуловим, как воздух, грозя истаять в сплошной подмалевок и, расплывшись, сойти на нет – в ясную чистопись бумаги»²¹.

И – совсем уже грозное обобщение, где национальная святыня и «наше всё» приравнивается к упырю: «Пустота – содержимое Пушкина. Без нее он был бы не полон, его бы не было... Любя всех, он никого не любил, и „никого“ давало свободу кивать налево и направо... <...> В столь повышенной восприимчивости таилось что-то вампирическое. Потому-то пушкинский образ так лоснится вечной молодостью, свежей кровью, крепким румянцем... вся полнота бытия вместила в момент переливания крови встречных жертв в порожнюю тару того, кто, в сущности, никем не является, ничего не помнит, не любит...»²² Очень жутко и ново – хотя и вспоминается, что Достоевского восторгала именно «всемирная отзывчивость» Пушкина, который, как никто из мировых поэтов – не сравнимо с Шекспиром и Шиллером, – умеет перевоплощаться в характеры и атмосферу других народов. «Ведь мог же он вместить чужие гении в своей душе, как родные» – призрак вампира уже витает над этой благоговейной фразой. То, что у Достоевского звучит беспримечной хвалой, у Синявского – разоблачение гения российской переимчивости, который ухитрился обचितить все закрома европейской словесности, до отвала насытиться чужой кровью. Это ли не творческий вампиризм? И если Пушкин есть откровение о всемирном призвании и отзывчивости русской души, то вывод Синявского отдает еще большим кощунством: как разоблачение кровососной, «подражательной» сущности целой культуры-упыря, разметнувшейся на шестую часть света.

Итак, в восприятии и по поручению своих благодарных потомков Пушкин легко входил в любую роль: певца русского государства и провозвестника русской свободы, друга царя и друга бунтовщиков, мятежного вольнолюбца и смиренного христианина, народного пророка и сторонника чистого искусства, пылкого любовника и заботливого семьянина, мечтательного романтика и трезвого реалиста. Крылатую фразу Аполлона Григорьева Синявский мог бы переиначить: «Пушкин – наше ничто».

Творимая легенда

К сожалению, пока нет науки, изучающей реальные исторические личности как героев национальных легенд. Речь идет о своеобразной мифологии, только не пришедшей к нам в готовом виде из доисторических времен, а той, которая складывается на исторической почве и в создании которой мы сами принимаем непосредственное участие – как звенья в цепи национальной памяти, дополненной идеализирующим воображением. Тот факт, что в России не сложилась (или была рано утрачена, дошла в крайне разрозненных фрагмен-

²¹ Абрам Терц (Синявский А.). Собр. соч.: В 2 т. М., 1992. Т. 1. С. 383.

²² Там же. С. 372–373.

тах) система дохристианской мифологии (в отличие от древнегреческой, индийской, германской), активно влияет на процесс образования новой, современной мифологии, включающей в свой сакральный контекст много исторических фигур. Писателям и в особенности лирическим поэтам суждено занимать в этом национальном пантеоне исключительно важное место.

Почему же именно о лирических поэтах складываются легенды – гораздо чаще, чем о прозаиках или драматургах? Миф, по определению, – это неразличимый сплав фантазии и реальности, это образ, переживаемый как факт. Но именно таков и лирический поэт, которого трудно бывает отделить от героя его стихов. В лирике авторское «я» и «я» персонажа причудливо совмещаются и переливаются друг в друга, тогда как у эпика или драматурга они четко разделены самой манерой повествования или изображения в третьем лице.

Сближение в первом лице реального автора и вымышленного героя свойственно именно лирике, поэтому лирическая личность потенциально мифологична, принадлежит одновременно и миру действительности, и миру воображения. Эпик может рассказывать мифологические сюжеты (Гомер), лирик же сам становится мифологическим персонажем (Орфей). Любовник, бродяга, пророк, мятежник – лирик сам есть все то, о чем эпик только повествует. Поэтому образы поэтов в сознании потомства неотделимы от образов их поэзии. Они творят не только стихи, но и самих себя как некое целостное, мифо-синкретическое единство. И чем крупнее поэтическая судьба, тем менее принадлежит она одной лишь истории и тем более универсальный и символический образ ее складывается в сознании народа.

Необходимость такого «мифологического» подхода к истории литературы особенно остро ощущается в пушкиноведении²³. Каждым поворотом своей судьбы и каждой гранью мироощущения Пушкин надолго предопределил те формы, в которые отливается субстанция национальной души. Пушкин и море²⁴ – это русское, тоскующе-взволнованное отношение к стихии. Пушкин и Михайловское – образ творческого уединения, пустыньность, смирение перед лицом смиренной природы. Пушкин и Петербург – восторг и смятение перед лицом великодержавного города, красота и холод царственного гранита. Пушкин и Лицей – навсегда вошедший в нас образ пожизненной дружбы, веселого и нежного братства. Пушкин и Булгарин – образ закланной вражды. Пушкин и царь – дух в его осторожно-уклончивом, вольно-обходительном отношении к власти (свобода без бунта). Пушкин и няня – дух в его ласково-благодарном, приязненно-льнущем отношении к естественности и простоте народной жизни (любовь без идолопоклонства). Пушкин и декабристы – образец того, как поэзия относится к политической борьбе: нераздельно и неслиянно. Так можно было бы перечислять еще долго: Пушкин в дорожной кибитке, Пушкин у домашнего очага, Пушкин и первая русская красавица, Пушкин и русское отношение к смерти... – все, что из биографии конкретного человека выросло в ранг национального мировоззрения.

Особая тема – пушкинское окружение, его друзья. Подробности их конкретного облика стираются в обобщающей памяти потомков, и остаются лишь четко очерченные индивидуальности, которые по отношению к центральности самого Пушкина выглядят односторонними. Он глава пантеона, все прочие участники которого воплощают отдельные качества Пушкина, оттеняя в то же время его многосторонность. Прекраснодушный, благожелательный, чистосердечный Жуковский – и циничный, коварный, искуственный А. П. Раевский. Безмятежный, ленивый Дельвиг – и предприимчивый, пламенный Рылеев. Рассеянный, чудаковатый Кюхельбекер – и хищный, ловкий Ф. Толстой-«американец». Высокоумный наставник, идеальный, философический друг Чаадаев – и услужливый помощник, пре-

²³ Отсюда и такое явление, как «народное пушкиноведение», фольклорное начало, вносимое в саму науку о Пушкине. См.: *Непомянутый В.* Поэзия и судьба. М., 1983. С. 38–42. Вообще в этой книге, особенно в главе «Народная тропа», глубоко осмыслены многие решающие черты пушкинского мифа.

²⁴ См.: *Цветаева М.* Мой Пушкин. М., 1967. С. 98–104.

данный, «чернорабочий» друг Плетнев²⁵. Элегический Баратынский, эпиграмматический Вяземский, идиллический Дельвиг, одический Рылеев – все они в пушкинской легенде контрастны друг другу, оттеняя своим своеобразием жанровое, психологическое, биографическое многообразие главного героя, высшего божества русского Олимпа.

Тут мы имеем дело с весьма целенаправленной, познавательно-творческой сущностью легенды, которая отбирает только то, что входит в систему логических противопоставлений, «оппозиций». С точки зрения конкретно-исторической, тот или иной человек (лицо из пушкинского окружения) замечателен своей неповторимостью, индивидуальностью, но эта же самая особенность с точки зрения мифологической есть лишь персонифицированное проявление общих качеств, олицетворенное понятие. Жуковский – сама «ангеличность», Раевский – «демоничность» и т. п.: общее в форме единичного. Именно эта обобщенность данных фигур помогает им сохраниться в памяти, не затеряться в массе индивидуальностей, которые беспрестанно порождает и поглощает история. Миф – строгая логика, только вживленная в лица и от них неотъемлемая: мыслительные универсалии, обретшие плоть конкретных личностей. По сравнению с историей мифология абстрактна, по сравнению с логикой – конкретна, она есть нерасчлененность того и другого или опыт их соединения. Древний миф зарождается до того, как общее в мышлении обособляется от единичного, – и возрождается затем уже как попытка их примирить, логически переработать историю, сохраняя в то же время за обобщениями живую наглядность, олицетворяя их в образах. Индивидуальность данного лица в легендарном сознании потомков сводится к выражению некоего общечеловеческого свойства, олицетворению нравственной или психологической категории. Конечно, при таком подходе история должна многим жертвовать легенде, упрощающей сложность и богатство конкретных личностей, ведь даже Булгарин – отнюдь не только продажность и доноительство, это еще и дружба с Грибоедовым, и остроумие, и нравоучительство, и занимательность, и деловитость; но такова неизбежная дань, которую историческая реальность должна платить мифологизирующему сознанию, чтобы ценою многих утрат донести до потомков самые резкие и однозначные свои черты. Личности, не поддающиеся такой обедняющей схематизации, часто, увы, обречены на забвение.

Дело, конечно, не в том, что сами по себе люди, окружавшие Пушкина, были односторонними, – нет, в своей собственной сфере они тоже могли бы рассматриваться как центры, от которых отходят многочисленные «односторонние» радиусы. Все дело – в степени, и «центрирующая» способность Пушкина оказалась, по-видимому, наибольшей, так же как и его склонность мифологизировать окружающих, то есть усиливать и доводить до резкости те или иные стороны их характеров. Исследователи пушкинской переписки давно обратили внимание на то, что поэт обычно перенимает тон и манеры своего адресата, как бы фильтрует и концентрирует своеобразные черты, присущие собеседнику, и преподносит их ему самому в сгущенном виде. «Письма к Нащокину отличаются простодушием, даже наивностью; к Чаадаеву – сложностью, изощренной интеллектуальностью; к К. Собаньской – романтическим мистицизмом, кстати, больше нигде у Пушкина не встречающимся; к Мансурову, Алексею Вульфу – циническим легкомыслием; к Алексееву – меланхолическим дружелюбием и т. д.», – пишет И. Семенко в комментарии к пушкинской переписке²⁶. Следовательно, сам Пушкин в какой-то мере создавал вокруг себя систему легендарных образов, впоследствии все глубже укоренявшуюся в исторической памяти. В письмах Гоголя, Достоевского, Л. Толстого нет этой концентрации образа адресата, здесь автор остается прежде всего самим собой, в отдельности и мощной «самостности» своего мировоззрения. Все оду-

²⁵ Еще раз подчеркнем, что характеристики, данные в этой главе русским поэтам и их современникам, относятся не к историческим лицам, а к их мифологическим образам, которые реконструируются из самых распространенных, общепринятых представлений, почти как элементы фольклорного сознания.

²⁶ Пушкин А. Собр. соч. Т. 9. С. 373.

шевлялось вокруг Пушкина, получало от него свою меру и определенность и, в свою очередь, очерчивало грани его универсально-подвижного, гармонического облика.

Только с одним из своих друзей, пожалуй, Пушкин «соразмерен» – с Пущиным, который в нашем сознании – такая же всесторонняя, точнее, не наделенная заметной крайностью личность, как и сам Пушкин. Пуцин – это наиболее полное и чистое воплощение самой идеи дружбы. Недаром к нему обращено пушкинское «Мой первый друг, мой друг бесценный», и Пушкин никогда, насколько известно, не опредмечивал Пущина, не подмечал каких-либо его отдельных выделяющихся свойств, как это делал в отношении даже таких близких друзей, как «ленивец» Дельвиг или «кюхельбекерный» Кюхельбекер. Пуцин в нашем восприятии – второе «я» Пушкина, его близнец и почти что однофамилец. Сходство фамилий, безусловно, сильно стимулирует сближение Пущина с Пушкиным в нашем восприятии; идея дружбы, духовного родства обретает здесь адекватное звуковое воплощение. В мифе не может быть ничего случайного: каждая конкретность получает смысловое объяснение как закономерность. В случае с Пушкиным и Пущиным происходит тот же процесс корневого сближения имен – так требует логика легенды.

Хрестоматийными стали для нас с раннего детства образ Арины Родионовны и пушкинское отношение к ней. Во многом это центральный образ всей пушкинской биографии²⁷, хотя сам поэт, любивший няню, все-таки вряд ли придавал ей такое принципиальное значение в своей жизни, какое обрела она в нашем восприятии. В чем же причина такого гигантского возрастания этого образа? Все связи Пушкина, как и любого другого человека, можно разделить на дружеские, официальные, эротические, родственные, профессиональные, сословные... Но няня не укладывается в эти «рубрики»: она ни в каком отношении не была Пушкину ровней. То, что испытывал к ней Пушкин, что их связывало, – внеэротическая нежность, внеидейная дружба, внесоциальная общность, внекровное родство. Вот почему так значимо отношение к ней поэта – образ чистейшей человечности, свободной от всего, что делит ее на части, распределяет людей по группам – биологическим, идейным, социальным и т. д. В пушкинском отношении к няне менее всего сказалась та специализация, которая разделяет мир взрослых. Поэтому закономерно, что эта целостность была взята поэтом из детства и удивительно надолго им сохранена. Няня у 26-летнего Пушкина – та самая няня, которая убаюкивала его в колыбели: тут какая-то поразительная преемственность, сбереженная поэтом со времен младенчества. Целостность Пушкина, о которой мы говорили выше, целостность, контрастно выступающая на фоне односторонности его друзей, – здесь, в образе няни, положительно обнаруживает себя как продленное детство.

Даже гибель Пушкина, трагически безвременная, стала легендарной, осветив своим смыслом раннюю обреченность других русских поэтов – Лермонтова, Блока, Гумилева, Хлебникова, Есенина, Маяковского... Обрыв, недовершенность – вот что такое русский поэт, который пришел в мир, чтобы показать несовместимость поэзии и мира в таком обостренном противоречии, как у Пушкина, которого мир принимал тем меньше, чем больше поэзия его принимала и вбирала мир. Пушкин – первый, кто стихами своими, а главное – судьбой своей предопределил эту участь русской поэзии²⁸.

Манящая бездна

В последние десятилетия в разряд национального предания выдвигается еще один поэт, имя которого для своей эпохи звучит почти так же всеобъемлюще, эхом проходя по самым дальним ее закоулкам, как имя Пушкина – для своей. Это Александр Блок, столетний юби-

²⁷ Эта тема подробно и глубоко раскрыта в упомянутой книге В. Непомнящего. С. 76–86.

²⁸ Подробнее см. в главе «Возраст поэта».

лей которого, всенародно отмеченный в 1980 году, обозначил его вхождение в поэтический пантеон. И. Роднянская писала: «Пришла пора сказать, что Блок для нас равен Пушкину по жребию культурного рождения и национального призвания»²⁹. Такое равенство (пусть приблизительное) возможно только потому, что Блок олицетворяет какой-то другой полюс национальной души, чем Пушкин. Равным или хотя бы сравнимым с Пушкиным можно быть, лишь не совпадая с ним, выйдя из очерченного им магического круга. Значение Блока обусловлено именно тем, что в нем с особой силой выразилось начало стихийности, оттесненное и подавленное формообразующим, гармоническим гением Пушкина.

Еще при жизни Блока целостный образ его судьбы вошел в сознание современников, как бы даже предвосхищая развитие его лирического героя. Ю. Тынянов писал в год смерти Блока: «Он (блоковский лирический герой. – М. Э.) был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь – она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ»³⁰. Блок шел по следам собственной легенды, навязывавшей ему некую волшебную-обольстительную роль, в которую он вживался на пределе всех своих душевных возможностей. В этом смысле Блок даже легендарнее Пушкина – более однозначно соответствует принятому на себя образу. Легенда следовала за Пушкиным, а не опережала его, она во многом его упрощала, с трудом к себе приспособлявала. Блок же сам себя приспособил к легенде – как гениальный актер к роли. Не случайно, как замечает И. Роднянская, «его легендарная слава кое в чем напоминала славу артистическую»³¹. Артист славен не столько сам по себе, сколько в рамках того образа, который ему удастся сыграть, наполнить жизнью. И такая заданность блоковской легенды глубоко соответствовала ее содержанию: ведь отдача стихиям – это нечто более доступное, прямолинейно выводимое, в своем роде даже популярно-массовое, чем открытый и непредсказуемый труд творения из ничего, оформления зыбкой материи. Форм много, бесформенность одна. Вот почему ясного Пушкина предвидеть было труднее, чем темного Блока, который нашел себя на противоположном полюсе именно потому, что первый полюс был уже задан. Так или иначе, вся судьба Блока есть осуществленная в событиях и описанная в стихах легенда, содержание которой – «мгла» и «бездна» русской души, тогда как Пушкин есть легенда о солнечной, ясной ее стороне. Вглядимся пристальнее в черты личности, даже внешности поэта, которые наиболее бросались в глаза современникам, и сопоставим их с пушкинскими.

В Пушкине всех поражала живость, непрестанная сменяемость обликов и состояний. Непоседа, юла, «егоза», как он сам себя назвал, – его трудно было зафиксировать взглядом. Вот воспоминание актрисы А. М. Каратыгиной: «Бывало, ни минуты не посидит спокойно на месте; вертится, прыгает, пересаживается, перероет рабочий ящик матушки, спутает клубки гарусу в моем вышивании; разбросает карты в гран-пасьянсе...»³² Другое воспоминание (М. В. Юзефовича): «Как теперь вижу его, простого в обращении, хохотуна, очень подвижного, даже вертлявого...»³³ Недаром современники давали Пушкину такие прозвища: «стрекоза», «сверчок», «искра» – все маленькое и необычайно подвижное, вспыхивающее, трепещущее, неутомимое.

Совершенно иным входит в наше сознание Блок. Современники отмечали удивительную неподвижность – скульптурность или картинность его облика. Вспоминает А. Белый:

²⁹ Роднянская И. Муза Александра Блока // Новый мир. 1980. № 11. С. 230.

³⁰ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118.

³¹ Роднянская И. Муза Александра Блока. С. 241.

³² Цит. по: Вересаев В. Пушкин в жизни. М.; Л., 1932. Т. 1. С. 68.

³³ Там же. Т. 2. С. 8.

«...казался опять и опять новым Байроном, перерисованным со старых портретов»³⁴. Горький: «...строгое лицо и голова флорентийца эпохи Возрождения»³⁵. В Блоке было что-то отрешенное, весь он не отсюда, не из живой действительности, а из другой эпохи, страны, будто вылеплен или нарисован. Даже глаза – самое подвижное в облике – не движутся у него: «тяжелая грусть его зеленоватых, неподвижных, задумчивых глаз»³⁶. «Дремлющее», «каменное», «похожее на маску» – это все о лице, которое предстает в таких описаниях странным, нечеловеческим фантомом, то ли вещественным, то ли сфабрикованным, то ли приснившимся, но не живым. Временами – пугающе мертвым. «Его лицо было малоподвижно, иногда почти мертвенно», – замечает К. Федин³⁷.

Таким образом, во внешности Блока явно выступает идея покоящейся, застывшей, заколдованной красоты. В нем нам чудится что-то европейское, нерусское. То ли флорентиец, то ли Байрон, то ли, как выразилась одна простодушная барышня, «красивый такой, очень гордое лицо, я даже подумала, иностранец»³⁸. Он весь чужеземный, нездешний, со сцены или с Запада, который мы воспринимаем как сцену: в нем проступает нечто гордое и холодное, отстраненное от реальности, как будто он всю свою жизнь оставался тем «принцем» или «царевичем», каким домашние окрестили его в детстве. Что-то в нем было то ли от средневекового рыцаря, то ли от Гамлета – частых лирических и драматических его персонажей. Этой своей строгостью и сдержанностью он создает в нашем сознании образ поэта, которого нам не хватало, который уравнивал бы своей торжественной осанкой и глухим, замогильным голосом ту простоту и посюсторонность, которые определяли облик Пушкина. Национальное сознание складывается не из общих понятий, а из конкретных образов, наиболее полно воплощающих эти понятия. Образ Пушкина объясняет и обобщает все знакомые нам черты русской проворности, открытости, задушевности. В облике же Блока соединилось накопленное XIX и особенно началом XX века – отрешенность поэта от жизненной прозы, гордая лермонтовская осанка, герценовский и тургеневский аристократизм, надмирность Владимира Соловьева, эстетизм Брюсова и Бальмонта – все то, что не вмещается в пушкинский облик.

Так они и запечатлены нашим внутренним взором: стремительный, неуследимый Пушкин – строгий, неподвижный Блок. И то же самое улавливается нашим внутренним слухом в звучании их имен. В имени Пушкина есть что-то легкое, летящее, «как пух от уст Эола». «Веселое имя», «легкое имя», как сказал о Пушкине Блок. У самого Блока имя тяжелое, массивно-каменное или стальное, замкнутое, как клетка. В высших легендарных проявлениях личности ее имя и внешность, как мы уже говорили, абсолютно взаимосвязаны.

Конечно, дело не только в облике или имени. Судьба поэта – совокупность его жизненной и творческой ипостасей, единство которых и образует легенду. Все стихийное и подвижное в пушкинской натуре просветлялось и очищалось актом творчества, обретая форму чеканную и литую, хочется сказать – скульптурную. Процесс творчества был для Пушкина отливкой стройных форм из кипящего хаоса душевных движений. Направленность творческого процесса у Блока противоположна. В его стихах лилась та огненная стихия, которая, казалось, не трогала величаво-застывшей, как маска, его внешности. Творя, Блок расплавлял себя, для него творчество было разгорячением своего душевного состава, а не охлаждением, как для Пушкина.

³⁴ Белый А. Из книги «Начало века» // Вопросы литературы. 1974. № 6. С. 235.

³⁵ Горький М. Литературные портреты. М., 1967. С. 306.

³⁶ Чуковский К. Современники. М., 1969. С. 441.

³⁷ Федин К. Писатель. Искусство. Время. М., 1980. С. 39.

³⁸ Горький М. Литературные портреты. С. 306.

Эта противоположность сказалась и на ходе творческой эволюции поэтов. В поздние, 1830-е годы у Пушкина преобладают мотивы смирения, умиления, раскаяния – по словам Гоголя, разгул ранних стихов уступает место тихой беспорывности, какою дышит русская природа. «Осень», «Пора, мой друг, пора...», «Не дай мне бог сойти с ума...» – всеми этими стихотворениями Пушкин как бы отвечает на порывы своей молодости, когда душевная стихия, разгоряченная Югом – наследством крови и местом изгнания, – то и дело прорывалась сквозь формы нравственного и эстетического самоограничения. В своей поздней лирике поэт особенно сдержан, медитативен, его тянет к дому – после скитаний, к осени – после Юга, к отрезвлению – после разгула. Напротив, в творчестве Блока все более и более нарастает тон пророчества, одержимости, гордого и пламенного витийства, что особенно заметно в последних его произведениях – «Скифы», «Двенадцать», «Крушение гуманизма».

Начинал Блок как поэт высшего служения и отречения, как смиренный страж покоев своей Прекрасной Дамы. «Порой – слуга; порою – милый; И вечно – раб» – так молитвенно и коленопреклоненно не начинал в русской лирике ни один поэт. В этом опять-таки чудится что-то западное, рыцарски-сдержанное и почтительное: лирика трубадуров и миннезингеров, Данте, Петрарки... Какой уж там пушкинский ранний разгул – напротив, доходящее до аскезы смирение, самообуздание. Стройная, почти математическая гармония строк, строф, циклов. Задумчивость, мечтательность – для Блока такая же изначальная, «немецкая» данность, как для Пушкина – «африканская» безудержность и мятежность. Но оба рождены в России, образуются ею, только с разных сторон.

Блока влечет стихия русской жизни, воспринятая им как путь отрешения от «уютов» и «покоев» европейской цивилизации, от строгих заветов разума. «Дом», «очаг», «трезвость», «покой» – все это для него синонимы мещанства, от которого единственное спасение – это кануть «в метель, во мрак и в пустоту», в бескрайность и бездомность России. «Приюти ты в даях необъятных. / Как и жить, и плакать без тебя!» Если для Пушкина существо русского склада, русской природы – беспорывность, стыдливая тишина, смирение, то для Блока – порыв, бушевание, неистовство.

Плохо понимали Блока те его соотечественники, которых удивила и ужаснула готовность поэта безоговорочно принять революцию – этот «грозовой вихрь», «снежный буран» («Интеллигенция и революция») – и раствориться в ней. В ответ на обвинения в сотрудничестве с большевиками Блок писал, что его отделил от либеральных и кадетских мыслителей не только семнадцатый, но и пятый год. Поэт уже тогда рвался к слиянию с пробуждающейся народной стихией, тогда как Д. Мережковский, З. Гиппиус и другие стремились заковать ее в берега культуры, уберечь Россию от «хамства». Д. Мережковский еще в 1907 году удивлялся, что Блок, этот рыцарь Прекрасной Дамы, выскочивший в современную литературу прямо из готического окна с разноцветными стеклами, и тот устремился в «некультурную Русь», к «исчадию Волги»³⁹. Но это было не удивительно, а вполне закономерно – говоря словами самого Блока: «...И опять мы к тебе, Россия, добрели из чуждой земли». Именно в силу исконной «чужести» ощущение России у Блока было насквозь катастрофичным, мечтательно-разрушительным – он чуял и жаждал ее в гуле подземных стихий и народных бунтов. Кажется, нигде родина не называется у Блока «матерью», но только «женой» и «невестой» – ей не сыновний долг воздают, а неистово отдаются. И, приняв революцию, Блок остается верен себе: «...в январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914»⁴⁰.

Подведем итог. Для Пушкина, с его жаркой «арапской» кровью, «бесстыдным бешенством желаний», изначальной импульсивностью и необузданностью натуры, Россия – осту-

³⁹ Мережковский Д. В тихом омуте. СПб., 1908. С. 98.

⁴⁰ Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1980. Т. 2. С. 377.

жающее и гармонизирующее начало. Оттого и был он так чуток к скромности и застенчивости русской природы, что она как бы придавала необходимую форму пылкости его страстей. Любовь Пушкина к осени и зиме отчасти проясняет ход его творческого процесса: нужна была холодная среда, уравнивающая и охлаждающая кипение крови, внутренний жар. Для Блока же Россия, напротив, занесенная метелями, хаотическая страна, сплошная стихия, ибо он подходит к ней с позиций европейской культуры. «Ты стоишь под метелицей дикой, роковая, родная страна». Россия для него – возможность преодолеть ограниченность разума, отдаться стихии, закружиться в вихре, испытать сладость гибели. «Я всегда был последователен в основном... Я люблю гибель, любил ее искони и остался при этой любви...»⁴¹

Так, встречным влиянием и отталкиванием, образовались в русской поэзии два полюса. Блок исходит из упорядоченности западноевропейского мира, означившегося в статике его облика, в прекрасной неподвижности, «рисованности», «сценичности», наконец, в строгой задумчивости и камерности его ранних стихов, – и бросается в русскую жизнь, воспринятую как стихия и революция. Пушкин, «потомок негров безобразный», всей своей кипучей и непоседливой натурой, стремительно-переменчивым обликом воплотивший характер своих буйных предков, постигает Россию как начало великого примирения и успокоения. Обоих Россия вдохновляла, оборачиваясь тем своим ликом, который по контрасту острее всего ими воспринимался. Блоку она обернулась своей «азиатской», «скифской» рожей; Пушкину же – умиротворенным, просветленным ликом, «красою тихою, блистающей смиренно».

Потому и сближаются в нашей исторической памяти эти поэты, что они воплощают два архетипа национального сознания: Россию-примирительницу и Россию-воительницу, Россию морозно-солнечную и Россию метельно-мглистую. Пушкин и Блок знаменуют в нашем восприятии два предела русской поэзии, два ее противоположных, но равно сильных устремления: от хаоса к гармонии и от гармонии к хаосу. Эти встречные движения создают циклический ход русской истории.

* * *

Державин, Пушкин и Блок воплощают три важнейших и взаимосвязанных аспекта наших представлений о классике и одновременно – три важнейшие фазы ее собственного исторического развития: разрозненное многообразие, объединяющую целостность и всеоключающую стихийность.

Державин хаотичен, как сама природа в разломах и обнажениях многоцветных пород: у него всего много, и мы любуемся зрелищем этого прихотливого и неприбранного богатства. Таково первичное состояние классики, на рубеже ее рождения из доклассического.

Пушкин – это природа возделанная, многообразие, приведенное к единству, гений человека, покорившего естество своему искусству. Это зенит классики.

Наконец, Блок, в поэзии которого уже есть взлелеянная Пушкиным певучесть, гладкость, искусность; но свою формальную, стиховую гармонию он обращает на разрушение гармонии, утверждая всеобъемлющий хаос и буйство стихий. В конечном счете этот хаос прорывается и в форму стиха, расшатывая ее и переполняя рваными ритмами, что обнаруживается в итоговом создании Блока – поэме «Двенадцать».

Если у Державина – природный, первозданный хаос, у Пушкина – стремление к гармонии, то у Блока мы уже видим стремление к хаосу, его поощрительное и даже инспирирующее отношение к разгулу природных сил. Точно так же соотносятся пресловутое «татарство» Державина, «эллинство» Пушкина и «скифство» Блока: уклон к культурному обособлению, прирожденное азиатство – эстетическая всеотзывчивость, европейский универсализм, вос-

⁴¹ Там же. Т. 6. С. 180.

ходящий к античности, – «азиатство» сознательное и горделивое, упор на стихийных, враждебных форме и разуму началах. Блок стоит на последнем рубеже классики, у ее перехода в постклассическое.

Раздел 2

Голосов перекличка

*Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов перекличка.
А. Ахматова. Комаровские наброски*

Поэты-рифмы

Великие поэты часто входят в наше сознание парами: Жуковский – Батюшков, Пушкин – Лермонтов, Тютчев – Фет, Маяковский – Есенин, Пастернак – Мандельштам, Ахматова – Цветаева... То же и с зарубежными поэтами: Корнель – Расин, Гёте – Шиллер, Вордсворт – Кольридж, Байрон – Шелли, Верлен – Рембо... Что-то в поэте требует присутствия другого поэта, словно именно в их парной переключке, в их несходстве и созвучии проявляется сущность самой поэзии. «Пушкин и Лермонтов» – эти имена сходятся в нашем восприятии столь же точно и взаимнообязательно, как «любовь и кровь».

Что такое поэзия, если ограничиться главным? Искусство созвучий, поиск рифм, звуковых и смысловых повторов. Стоит ли тогда удивляться постоянному повтору и удвоению поэтических имен в нашем сознании? Поэты рифмуют слова. Поэзия рифмует самих поэтов. Их судьбы и имена так же подвластны поэзии, как и она подвластна им. Андрей Вознесенский так выразил эту рифменную тягу:

...Пошли мне, Господь, второго,
Чтоб не был так одинок;
Чтоб было с кем пасоваться,
Аукаться через степь,
Для сердца – не для оваций, —
На два голоса спеть...

(Песня акына)

Судьбы поэтов – стиховая ткань высшего уровня, со своими тончайшими сплетениями и узорами. В этом случае, пользуясь общей теорией рифмы, мы имеем право рассматривать не только устойчивые и канонические созвучия, вроде «Пушкин – Лермонтов», но и созвучия неточные, неграмматические, построенные на сопряжении далеких явлений поэтического духа. И быть может, задача критики – исследовать не только стихотворные тексты, но и законы стихосложения за пределом самих текстов, обнаруживая ритмические повторы и рифменные переключки в судьбах самой поэзии и поэтов.

Гёльдерлин и Батюшков: свет безумия

Нам Музы дорого таланты продают!
К. Батюшков

Словно в небесное рабство продан я...
Ф. Гёльдерлин

Поэт, сошедший с ума... Это страшнее, чем ранняя смерть, самоубийство, каторга, дуэль. Над телом властен земной мир, и кто же спорит, что поэты – чужие в нем и поэтому должны, прямо-таки обязаны подвергаться его карам: от властей, врагов, друзей, возлюбленных, от собственной руки, – понести наказание за свою «чрезмерность в мире мер» (М. Цветаева). Но кто же и в мире ином – враждебен поэтам, кто отнимает душу, тот дар, которым и были они любезны богам? Речь не о сумасшествии как следствии людских гонений, пыток, страданий, а о мраке, налетающем внезапно, будто бы без причины, – в ясный полдень жизни.

Есть две жертвы, или два героя, поэтического безумия, которые своим разительным сходством позволяют резче выделить общую закономерность – связь безумия с поэтической устремленностью самого ума.

Гёльдерлин (1770–1843) и Батюшков (1787–1855) – почти современники. Оба принадлежат эпохе, получившей название романтизма. Оба великие – но в тени еще более великих: Гёте, Пушкина. И какие схожие судьбы!

Оба прожили в свете сознания, в благосклонности муз ровно половину своего земного срока. Батюшков жил 68 лет: последние 34 – с помутненным рассудком. И у Гёльдерлина жизнь разбита так же надвое и так же поровну, словно есть в ней чей-то беспощадно строгий расчет: прожил 72 года, первую половину (36 лет) – мечтателем, странником, влюбленным, вторую (тоже 36) – домоседом, кротчайшим из душевнобольных. Провинциальный Тюбинген и периферийная Вологда, где провели они остаток дней (в остатке – половина жизни)... Как страшно возвращаться в глухую отчизну предков из блеска культурных столиц, унося только помраченный разум!

Середина жизни... Может быть, для всякого поэта здесь есть нечто роковое. Может быть, за каждый яркий, творчески удвоенный день нужно платить днем черным, отнятым, бездушно-беспамятным, и если внешний суд не торопится, настигает внутренний. Карает опустошением, молчанием, безумием.

Данте писал, что «для большинства людей она находится между тридцатым и сороковым годом жизни, и думаю, что у людей, от природы совершенных, она совпадает с тридцать пятым» («Пир», IV, XXIII). Вот и сам он, дожив до 35, испытал ужас духовного затмения:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусь!

(Божественная комедия, Ад, I)

Что это за сумрачный лес? Уж не то ли умопомрачение, теневой склон жизни, который ждет тех, кто взошел на ее творческую вершину по солнечной стороне? Чем выше гора, тем чернее тень. Но если и были у Данте виденья, помрачающие рассудок, то все-таки под водительством классически ясного Вергилия выбрался он к победному, всеразрешающему свету «кристального неба» и «райской розы». А Батюшков и Гёльдерлин, тоже бравшие в наставники древних, заблудились на середине жизни и выхода из чащи так и не нашли.

Задумываясь, отчего Гёльдерлину и Батюшкову уготована такая кара, видишь, что не одним лишь безумием сходны они, но и наклонностями самого ума. Как они оба любили Грецию и Италию, как все живое в себе отдавали тем, отжившим временам! Среди поэтов Нового времени, кажется, не было столь неистовых и самоотверженных в любви к полуденным краям и их языческим красотам:

Дай, судьба, в земле Анакреона
Горестному сердцу моему
Меж святых героев Марафона
В тесном успокоиться дому!
Будь, мой стих, последнею слезою
На пути к святому рубежу!
Присылайте, Парки, смерть за мною, —

Царству мертвых я принадлежу.

*Ф. Гёльдерлин. Греция*⁴²

Гёльдерлин никогда не был в Греции, но витал там, вдали от родины, всем духом своей поэзии. Не опасна ли такая разлука с собой, не означает ли она смерть при жизни? «Царству мертвых я принадлежу». Душа, долго порывавшаяся за эллинскими призраками, и впрямь оторвалась – отлетела без возврата. Кто из немецких поэтов не стремился «туда, туда» (dahin! dahin!) – в край миндальных рощ и священных дубов... Но пожалуй, только Гёльдерлин решил там остаться, и безумие его – не следствие ли тайно принятого решения?

Правда, в последние годы перед болезнью он неустанно славит Германию – словно чувствуя наступающий мрак и гибель души и торопясь облегчить свой грех запоздалым слиянием с живой родиной:

Нельзя душой в минувшее бежать
Назад, к вам, слишком дорогие мне.
Прекрасный лик ваш созерцать, как прежде,
Сегодня я страшусь. Погибель в этом.
И не дозволено будить умерших.

Ф. Гёльдерлин. Германия

Зная дальнейшую судьбу поэта, нельзя не содрогнуться при чтении этих стихов: в них последняя попытка стряхнуть созерцательное оцепенение и очнуться в простой, грубовато-современной жизни – предсмертный трепет души, почувствовавшей слишком поздно свой плен у чуждого, запертость в храме своем, как в темнице. Как иначе истолковать этот суеверный ужас поэта при созерцании эллинских богов – «умерших», пробуждая которых он сам цепенеет?

Какою силой
Прикован к древним, блаженным
Берегам я, так что
Я больше люблю их, чем родину?
Словно в небесное
Рабство продан я
Туда, где Аполлон шествовал
В обличье царственном...

(Единственный)

Так тщетно пытается Гёльдерлин осознать и ослабить притяжение блаженных берегов, которые вот-вот насовсем прикуют его к себе и отнимут сам ум, добровольно избравший «рабство» у чужих небес. Не есть ли безумие кара за эту измену *своему*, настоящему, за восторг, исторгающий душу из ее земных корней? Собственно, даже не кара, а сам этот восторг – застывший, остановленный, продолженный в беспредельность?

И у Батюшкова тот же порыв:

Друг милый, ангел мой! сокроемся туда,
Где волны кроткие Тавриду омывают
И Фебовы лучи с любовью озаряют

⁴² Гёльдерлин Ф. Сочинения. С. 67–69.

Им древней Греции священные места.
Мы там, отверженные роком,
Равны несчастьем, любовью равны,
Под небом сладостным полуденной страны
Забудем слезы лить о жребии жестоком...

(Таврида)

«Полуденная страна» у Батюшкова, в отличие от Гёльдерлина, – чаще Италия, чем Эллада. Не Гомер, Анакреонт или Пиндар, но Тибулл, Петрарка, Ариосто, Тассо – эти имена звучат у Батюшкова как клятва верности иноземному и иноязычному гражданству. «Как можно менее славянских слов» – так выражает он свое поэтическое кредо. В одном из писем он насмешливо называет Россию «землей клюквы и брусники», а уезжая оттуда в 1818 году, пишет: «Спешу в Рим, на который я и взглянуть недостойн!» Если Жуковский через поэзию порывался в иное как в сверхземное, нездешнее, то Батюшков – в иноземное и иновременное, чем душа отторгается от себя. У Батюшкова – глубокая тоска «случайного» северянина и попытка в самом деле, пусть на русском языке, быть «италианцем». При этом у Батюшкова, как и у Гёльдерлина, много стихов патриотических, тоскующих по родине, но как бы издалека, из того прибежища, которое его поэзия нашла себе западнее и южнее – за Неманом, Рейном, Роной... Под «небом сладостным», где лучезарнее свет божества, бывшего одновременно и владыкой неба, и покровителем искусства. Гёльдерлин чаще называет его Аполлоном, а Батюшков – Фебом.

И вот средиземноморские мечтатели проводят свои последние десятилетия обывателями российской и немецкой глуши. Судьба как бы пальцем тычет: вот твое законное место, не пожелал сродниться душой – останешься здесь бездушным телом. Впечатление М. П. Погодина, навестившего Батюшкова в 1830 году: «Лежит почти неподвижный. Дикие взгляды. Взмахнет иногда рукой, мнет воск. Боже мой! Где ум и чувство! Одно тело чуть живое»⁴³.

Каков главный признак безумия? Сошлюсь на определение Мандельштама: «Скажите, что в безумце производит на вас наиболее грозное впечатление безумия? Расширенные зрачки – потому что они невидящие, ни на что в частности не устремленные, пустые. Безумные речи – потому что, обращаясь к вам, безумный не считается с вами, с вашим существованием, как бы не желает его признавать, абсолютно не интересуется вами. Мы боимся в сумасшедшем главным образом того жуткого абсолютного безразличия, которое он выказывает нам»⁴⁴. «Расширенные зрачки» обоих поэтов были устремлены на Античность и Средиземноморье; невидящими глазами глядели они на окружающее. «...Именно утрата диалогического контакта отмечает поведение больного Гёльдерлина в Тюбингене. Затруднительным для него было и спрашивать, и выслушивать вопрос; даже старые знакомые... находили беседы с ним „слишком жуткими“... Позднейшие поэтические монологи Гёльдерлина исключают всякий намек на сам акт речи и его момент, на действительных участников общения», – замечает Роман Якобсон, посвятивший обстоятельное исследование поэзии Гёльдерлина периода безумия⁴⁵.

О том же сообщает лечивший Батюшкова доктор Антон Дитрих. В состоянии помешательства Батюшков «говорил по-итальянски и вызывал в своем воображении некоторые прекрасные эпизоды „Освобожденного Иерусалима“ Тассо, о которых он громко и вслух рассуждал сам с собой... С ним было невозможно вступить в беседу, завести разговор...

⁴³ Цит. по кн.: Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1890. Кн. III. С. 36.

⁴⁴ Мандельштам О. О собеседнике // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. I. С. 182.

⁴⁵ Якобсон Р. Взгляд на «Вид» Гёльдерлина / Перев. О. Седаковой // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 374.

Больной... отделился от мира, поскольку жизнь в мире предполагает общение»⁴⁶. В 1828 году уже безнадежно больного Батюшкова везли из Зонненштейна, где он четыре года безрезультатно лечился в психиатрическом заведении доктора Пирница, в Москву, под опеку доктора Антона Дитриха. Он лечил Батюшкова около полутора лет и оставил необычайно пронизательные и добросовестные записки о его недуге «О болезни русского императорского надворного советника и дворянина господина Константина Батюшкова». По дороге, сообщает Дитрих, Батюшков «заговорил по-итальянски с самим собой, не то прозой, не то короткими рифмованными стихами, но совершенно бессвязно, и сказал среди прочего кротким, трогательным голосом и с выражением страстной тоски в лице, не сводя глаз с неба: „О родина Данте, родина Ариосто, родина Тассо! О дорогая моя родина!“ Последние слова он произнес с таким благороднейшим выражением чувства собственного достоинства, что я был потрясен до глубины души»⁴⁷.

В этом эпизоде уже *клинической* италомании отчетливо видно, что безумие Батюшкова есть застывшее состояние его поэтического ума, как бы окончательно порвавшего связь с реальностью. Собственно, к такому выводу приходит и сам доктор: «...суть душевной болезни Батюшкова состоит в неограниченном господстве силы воображения (*imaginatio*) над прочими силами его души. В результате все они затормаживаются и подавляются, так что разум не в состоянии осознать абсурдность и безосновательность тех представлений и образов, которые проходят перед ним непрерывной пестрой чередой... Он живет только мечтами, это грезы наяву»⁴⁸.

Как видим, безумие, по оценке доктора Дитриха, неотделимо от силы воображения его пациента. Здесь вспоминаются строки из пушкинского:

Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.

(Не дай мне бог сойти с ума...)

Кстати, Пушкин посещал больного Батюшкова в 1830 году, и, возможно, эти впечатления, а также рассказы доктора Дитриха, который входил в круг пушкинских знакомых, послужили толчком для этого стихотворения, написанного в 1833 году. Некоторые образы стихотворения ясно соотносятся с эпизодами путешествия безумного Батюшкова в изложении Дитриха. Я приведу три примера такой переклички (цитируется по тому же изданию книги Майкова):

«Всякий раз во время лихорадочного возбуждения он становился очень сильным...» (492)

И силен, волен был бы я...

«В другой раз он попросил меня позволить ему выйти из кареты, чтобы погулять в лесу...» (493)

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я

⁴⁶ Дитрих А. О болезни русского императорского надворного советника и дворянина господина Константина Батюшкова (1829) // Майков Л. Батюшков, его жизнь и сочинения (1896). М., 2001. С. 494, 500.

⁴⁷ Там же. С. 493.

⁴⁸ Там же. С. 504.

Пустился в темный лес!

«...С выражением страстной тоски в лице, не сводя глаз с неба» (493).

И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса.

А. Пушкин.

Не дай мне бог сойти с ума...

Сказанное не означает, что избыток воображения и поэтическая «иноземность» были причиной душевной болезни Батюшкова или Гёльдерлина. Возможно, напротив, что именно прогрессирующая болезнь задавала такую направленность их лирике. Вообще отношение безумия и творчества вряд ли строится на причинности, скорее на причастности-несовместности. Творчество невозможно без *некоего* безумия и одновременно несовместимо с *полным* безумием. «Болящий дух врачует песнопенье» (Е. Баратынский). Но там, где болезнь торжествует, не остается места и песнопению.

...Но, умершие задолго до смерти, они и ожили – много лет спустя. Оба по-настоящему – заново – открыты XX веком. Гёльдерлин – Хайдеггером, услышавшим в нем – поверх шума и криков истории – голос немوتствующего, пребывающего в себе бытия. Батюшков – Мандельштамом, почувствовавшим в нем – сквозь расплывчатость романтических озарений – добротную, «акмеистическую» тяжесть вещей. Оба встали как надежнейший оплот духовной трезвости против экспрессионистских экстазов и символистских абстракций. Как странно, что эти безумные стали воплощением поэтической ясности век спустя!

Но может быть, с ума сводит вовсе не ошибка, а слишком ясная истина? Безумие в романтическом смысле – это не утрата разума, а, скорее, освобождение из его плена. Именно к этой традиции поэтического безумия примыкает Гёльдерлин, причем вполне сознательно. По мысли Гёльдерлина, которая трагически исполнилась в его судьбе, «священное безумие – высшее проявление человеческого»⁴⁹. Точно так же М. Хайдеггер впоследствии признал умопомрачение Гёльдерлина следствием его поэтических озарений. «Чрезмерная яркость завела поэта во мрак»⁵⁰. Ведь ослепляет не мрак, а невыносимо яркий свет, незакатное солнце. И тогда слепота безумцев воспринимается в потомстве как подвиг зрения...

Однако не следует отождествлять романтическое безумие с клиническим – и здесь напутствием нам станут А. Пушкин... и М. Фуко.

В стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума...» выразились два сильнейших порыва творческого разума. С одной стороны, ему тесно в собственных пределах, он ищет безумия как праздника освобождения:

Не то чтоб разумом моим
Я дорожил, не то чтоб с ним
Расстаться был не рад.

С другой стороны, разум страшится безумия как пущей неволи:

Да вот беда: сойдешь с ума
И страшен будешь, как чума,

⁴⁹ Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke («Frankfurter Ausgabe»). Historisch-kritische Ausgabe. Hg. Friedrich Sattler. Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern: 1988. № 16. S. 414.

⁵⁰ Хайдеггер М. Гёльдерлин и сущность поэзии (1951). См.: Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung // Gesamtausgabe. Band 4. Vittorio. Klostermann Verlag: Frankfurt am Main, 1981. S. 41.

Как раз тебя запрут...

Расстаться с разумом – но расстаться не навсегда, *сходить с ума в пределах самого разума*, отпускать его далеко – но держать на привязи: таков спасительный исход, предлагаемый пушкинской «диалектикой» творческого ино-умия.

Сходным образом Мишель Фуко различает «неразумие» и «безумие»: первое неотделимо от творчества, второе несовместимо с ним. «...Со времен Гёльдерлина и Нерваля число писателей, художников, музыкантов, „впавших“ во мрак безумия, постоянно множилось; но это не должно ввести нас в заблуждение; безумие и творчество не приспособились друг к другу, не наладили взаимосвязь, не нашли общего языка; их противостояние гораздо более опасно, чем прежде; их взаимное опровержение не знает пощады; игра идет не на жизнь, а на смерть... Безумие есть абсолютный обрыв творчества...»⁵¹ Молчание безумных поэтов полнится смыслом по отношению к их прежним речам, но само по себе выдает душераздирающую пустоту.

Лермонтов и Пастернак: мудрость лета

У Пастернака есть стихотворение (1931), где слава, вопреки обычному представлению о ней, определяется не как возвышение, а как укоренение, «почвенная тяга» и соответственно поэты приравняются к природным стихиям, с которыми как бы рифмуются их имена:

Теперь не сверстники поэтов,
Вся ширь проселков, меж и лех
Рифмует с Лермонтовым лето
И с Пушкиным гусей и снег.

(Любимая, молвы слащавой...)

Вот эта строка про лето издавна тревожила меня своей правотой и загадкой. С Пушкиным все проще, никакой рифмы на самом деле нет, зато есть конкретная, все объясняющая отсылка к «Евгению Онегину»: «на красных лапках гусь тяжелый, задумав плыть по лону вод, ступает бережно на лед». С Лермонтовым – наоборот: есть обусловленная начальной рифмой («ле-ле») возможность сближения, но повисает она в пустоте, куда не откликается ни один конкретный образ. При чем тут лето? где оно у Лермонтова?

Действительно, ни одного стихотворения с летним названием или зачином (типа «Летний день» или «Летняя прогулка», как «Зимнее утро», «Зимняя дорога» – пять «зим» у Пушкина) нет у Лермонтова. Но, изменив благодаря пастернаковской строчке фокус взгляда, вдруг видишь, что лето у Лермонтова – везде, что оно и не замечалось-то раньше лишь потому, что больше конкретной темы: не одно из пейзажных времен, а несменяемый фон, на котором разворачивается вся жизнь лирического героя, и даже внутренняя атмосфера его души. Жар, зной, страсть, жгучие слезы, раскаленный взгляд, полуденное небо, пустыня духа... Что пейзаж, когда портрет у Лермонтова и тот исполнен летнего колорита: «Прозрачны и сини, / Как небо тех стран, ее глазки; / Как ветер пустыни, / И нежат и жгут ее ласки. / И зреющей сливы / Румянец на щеках пушистых, / И солнца отливы / Играют в кудрях золотистых». «Нарядна, как бабочка летом». «Как небеса, твой взор сверкает / Эмалю голубой». Лето привходит в человеческую плоть и кровь.

⁵¹ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997. С. 522–523.

Да и пейзажи лермонтовские – не бытописательны, в них лето – категория мистическая и символическая. «В полдневный жар в долине Дагестана...», «Когда волнуется желтеющая нива...» Тут лето – не время действия, а вечность пребывания: то ли рай, сияющий, как летний день, то ли ад, пекущий, как летний зной, но пейзаж метафизический, потусторонний, данный как постоянное место и удел для души. Все проходит – остается только вечный полдень, тот час, на котором замерли часы в недрах мироздания. Иногда – выжженная пустыня, иногда – волнующаяся нива, но всегда – солнце над головой, полдень дня и полдень года.

Поразительно, что у этого русского поэта – ни одного зимнего стихотворения, ни намек на снежную негу или призывную вьюгу, никаких морозных утр или метельных вечеров. Одна только одинокая сосна, одетая ризой сыпучего снега, да и та – в переводе из Гейне, да и та – тоскующая по «далекой пустыне», «горючему утесу» и «прекрасной пальме».

Из всех русских поэтов Лермонтов, по природному мироощущению, самый «инородный» и воистину «заброшенный к нам по воле рока», только гибельного для него самого. «Смеясь, он дерзко презирал / Земли чужой язык и нравы, / Не мог понять он нашей славы...» («Смерть Поэта»). Да ведь это гневное обращение к убийце Пушкина выстрадано о самом себе: «Ни слава, купленная кровью, / Ни полный гордого доверия покой, / Ни темной старины заветные преданья / Не шевелят во мне отрадного мечтанья» («Родина»). И любит он Родину «странною любовью» – любит лето, дымок спаленной жнивы, в степи кочующий обоз, южный край России – не «суровую зиму», не «смирненную осень». Конечно, по-другому, не так, как Дантес, Лермонтов был чужим этой стране – он не убивал русского, он был убит русским. Но эта несовместимость, выразившаяся в смертельном поединке, была не случайна: как Пушкин убит иноземцем, так Лермонтов – своим, словно в нем самом было что-то иноземное: «смех», «дерзость», «презрение», в которых Лермонтов обвиняет Дантеса, – ведь это мотивы мартыновского мщения самому Лермонтову.

Как писал о Лермонтове Дмитрий Мережковский, это единственный «несмирившийся» поэт в России, не склонившийся перед снегом, печалью, равниной, не впавший в «светлую грусть» и умиротворенную хандру – но оставшийся несвершенным порывом и несмирненным вызовом. Отсюда и пожизненная, да и посмертная верность его лету. Он и погиб в полдень года, 15 июля, в разгар грозы, под зубцами гор, вписав навеки в свою судьбу те огненные разряды, которые рвались в нем, рвались вокруг, разорвали его.

Так что не только созвучием первых слогов, но и жизнью, творчеством, смертью Лермонтов зарифмован с летом. В русской поэзии он остается неостуженным жаром, и жизнь его была так коротка, как только лето бывает в России. Но даже и несмиренность – еще не вся глубина летнего в Лермонтове. Порою в своих стихах он достигал высшего умиротворения, но не ценой угасания, зимнего протрезвления, а мерой небывалого, непревзойденного накала. Образ умиротворения Лермонтов тоже находил в лете – в летнем сне, колыбании, покое, том замирании, которое не тождественно зимней смерти, ибо исходит не из небытия, «холодного сна могилы», но из полноты жизненных сил, того летнего изобилия, которое уже не может перелиться само через себя – настолько оно чрезмерно и всеохватно. Это покой Абсолюта, постигнутого как вселенский зной, мировой огонь, не «вспыхивающий и угасающий мерами» (Гераклит), но достигающий белого, божественного накала, в котором расплавляются и сливаются все цвета жизни. Не белизна охладелого снега, но белизна раскаленного полдня – вот «мудрость Лермонтова», противостоящая «мудрости Пушкина», как понял ее Михаил Гершензон⁵². Не остывание изначального огня, дабы в льющейся и охлаждаемой речи добывалась постепенно красота кристаллических оледенелых форм, – но все-сжигающий, не оставляющий даже пепла огонь: «из пламя и света рожденное слово».

⁵² Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919.

Однако, как ни ссылаться на творческую судьбу, зарифмовавшую Лермонтова с летом, сделал это все-таки Пастернак. И тут вопрос теряет прежнюю наивность, требуя и автора рифмы ввести в метафорический треугольник: «Лермонтов – лето – Пастернак».

А ведь в самом деле, кто наследник Лермонтова в русской поэзии XX века? Если понимать романтизм и демонизм, то, кажется, Блок? Но у него стихи взвихрялись вослед пушкинским – то разгульной бесовской метелью, то «снежной россыпью жемчужной». Ровный накал лета, движение жизни, данное не в туманной мгле, не во вьюжном неистовстве, не в слепящей пороше, а в летнем шелесте, произрастании, теплыни, овсяных запахах и звучных ливнях, – у Блока, за редкими исключениями, этого нет. Есть у Пастернака, который после Лермонтова – самый летний русский поэт, чувявший прелесть тепла, дождя, сада, всех пряных запахов, несущихся из духовки, прелесть даже прогорклости, забурелости, репейника, бурьяна, летней пыли – всего, в чем проскальзывают живые искорки непотухшего огня, всего, что чуточку жжется, припекает, чадит.

Правда, только чуточку. Огонь, рассыпавшийся на искры. Зной, расслоенный на духовые веянья. Не лето до конца, до раскаленной пустыни и полдневного жара, но – промельки, набег, касания лета; не из «пламя и света», но из мерцаний, вспышек, зарниц, отблесков рожденное слово. Пастернак – поэт не огня, но искорок, которые могут вспыхнуть и промерцать от чего угодно, и от солнца, и от снежинок. «На тротуарах истолку / С стеклом и солнцем пополам, / Зимой открою потолок / И дам читать сырым углам» («Про эти стихи»). Зима к Пастернаку врывается столь же часто, как и лето, они у него ничуть не враги, но водят хоро-вод, как это подобает в кругу времен года, устраивают чехарду, перебегают дорогу, играют в прятки. Что бы ни вспыхнуло взгляду – светлячок или снежинка, что бы ни скользнуло под ноги – лужица или ледышка, что бы ни коснулось щеки – листья сада или хлопья снега, – Пастернаку все дорого свойством подробного, мелькающего движенья.

И все-таки лучшую свою книгу «Сестра моя – жизнь», со вторым заголовком «Лето 1917 года», Пастернак посвятил Лермонтову. Так – как заглавие и посвящение – лето и Лермонтов сошлись в поэзии Пастернака еще прежде, чем он сам придал этому созвучию рифменный чекан в стихотворении 1931 года.

«Сестра моя – жизнь» – самая летняя, самая лермонтовская и самая пастернаковская из всех книг Пастернака, и по одной этой превосходной степени все три понятия можно соединить. Самое короткое и, по сути, единственное в русской истории лето – пыл и жар, почти лихорадка между двумя долгими зимами. В эту самую «лермонтовскую», грозовую и гибельную, по-настоящему «несмирненную» пору Пастернак и написал книгу, замечательную хотя бы одним своим посвящением, именем Лермонтова, означившим поэтическую сущность мелькнувшей эпохи, ее «из пламя и света» рожденный звук. А за Лермонтовым в этой книге появляются Байрон, с которым курит автор, Эдгар По, с которым он пьет, – вся международная романтическая плеяда, папиросный чад и винный хмель, окутавший высшие сферы воображения, – вот какие далекие призраки вышли на угар и упоенье того лета...

Но оно промелькнуло – как все мелькает в стихах Пастернака, по тому закону летней краткости, которому в России подчиняется почти все: природа, история, поэзия. И потом не раз еще у Пастернака пробивался оттаявший лермонтовский ручеек, приносил из прошлого века тот звонкий лепет, которым не меньше, чем вьюжным завываньем, живет творческое слово.

...Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он...

М. Лермонтов.

Когда волнуется желтеющая нива...

Во всем лесу один ручей
В овраге, полном благозвучья,
Твердит то тише, то звончей
Про этот небывалый случай.

Б. Пастернак. Тишина

Кажется, вариация на лермонтовскую тему... Но «сладостная тень», «душистая роса», «серебристый ландыш», «золотой час», «смутный сон», «мирный край», «счастье на земле», «Бог в небесах» – все то вечное и бескрайнее, чем было лето в лермонтовских стихах, даже к самому летнему – Пастернаку уже не вернулось. Мировой полдень превратился в редкий просвет, стремительный промельк, «небывалый случай»...

Под занавес. Театральность у А. Пушкина и О. Мандельштама

1

Закончился ли уже XX век? Понятно, что речь идет не о календаре, но об исторической эпохе. Многие считают, что XX век завершился не 31 декабря 2000 года, а 11 сентября 2001 года, когда рухнули башни-близнецы в Нью-Йорке и началась война западной цивилизации и исламистского терроризма. Но может быть, это слишком поспешные выводы и XXI век во всей своей умопомрачающей реальности еще не наступил? Может быть, он придет сегодня или завтра?

Ведь и XX век, как считают многие, начался сто лет назад, 28 июля 1914 года, вместе с Первой мировой войной, о чем писала Ахматова:

И всегда в темноте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул,
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век.

(Поэма без героя)

Видимо, есть что-то вешнее (не хочется говорить «зловещее») в исторических рифмах с интервалом в столетие. Вот почему у меня вырвалось такое пожелание к Новому, 2014 году — друзьям в Фейсбуке:

«С Новым годом! И пусть события в нем пишутся белым стихом, т. е. без рифмы к 1914 году. То же пожелание и к последующим годам, в т. ч. 2017. Пожалуйста, без рифм!»

Боюсь, однако, это пожелание не было услышано Тем или теми, от кого зависит их исполнение. Белый стих — это для Запада, а в России все еще преобладает рифмованный. Боюсь, что настоящий Двадцать Первый Век еще только на пороге — и нам мало что известно о нем, кроме того, что он обещает быть жестоким.

О том, как это происходит, как ломают позвонки столетиям, мы узнаём не только из программного стихотворения О. Мандельштама «Век мой, зверь мой...» (1922), но и из его же малоприметного восьмистишия «Летают валькирии...», написанного в 1914 году, незадолго до Первой мировой. В нем нет ни слова о войне, но оно поразительно верно передает тот слом культуры, который обнажила война. Вдруг почти мгновенно завершилась эпоха эстетства, декадентства, оперности, вагнерианства, всего это блистательного «fin de siècle», которому век спустя стали соответствовать постмодерн, симулякр, гламур, интертекстуальность, игра означающих, исчезновение реальности... Я не буду прибегать к дальнейшим аллюзиям и параллелям — пусть стихотворение Мандельштама говорит само за себя.

2

Летают валькирии, поют смычки.
Громоздкая опера к концу идет.
С тяжелыми шубами гайдуки
На мраморных лестницах ждут господ.

Уж занавес наглухо упасть готов.
Еще рукоплещет в райке глупец,
Извозчики пляшут вокруг костров.
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

(Летают валькирии...)

Это стихотворение кажется эпизодической «зарисовкой с натуры», лишенной художественных обобщений. Оно, действительно, фрагментарно, однако лишь в том смысле, что его «начала» и «концы» погружены в плоть истории и культуры. Мандельштамовское восьмистишие – короткая реплика в гигантском диалоге эпох и культур.

Прежде всего очевидно, что это стихотворение ближайшим образом соотносится с известной XXII строфой первой главы «Евгения Онегина», где тоже описано театральное представление на фоне околотеатрального быта⁵³. Многие реалии: гайдуки, стерегущие господские шубы, извозчики, греющиеся вокруг костров, – прямо заимствованы Мандельштамом у Пушкина; а главное – использована та же композиция: сначала сцена, потом зрительный зал, наконец, площадь перед театром. Эти совпадения заставляют предположить, что восьмистишие Мандельштама – сознательная вариация на пушкинскую тему.

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;
Еще не перестали топать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;
Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони,
А уж Онегин вышел вон;
Домой одеться едет он.

(Евгений Онегин, I, XXII)

Что привлекло внимание Мандельштама к этому пушкинскому отрывку и заставило переосмыслить его? Очевидно, здесь у Пушкина ненавязчиво, как бы вскользь, затронута

⁵³ Приоритет в сопоставлении этих двух текстов принадлежит Левинской О. Л., которой автор глубоко благодарен за возможность воспользоваться рядом ее ценных наблюдений (затем самостоятельно обобщенных в ее курсовой работе «Театр в поэзии Мандельштама». Филфак МГУ, 1977 г.).

принципиальная тема соотношения искусства и действительности, которая впоследствии стала чрезвычайно значимой в художественном и теоретическом сознании Серебряного века. Вопрос об эстетизации жизни, о претворении ее в произведение искусства с равной остротой стоял во всех сферах творческой деятельности. Так было в поэзии, где «младшие» символисты – Вяч. Иванов, А. Белый и другие – проповедовали внедрение искусства в толщу действительности, соборное действо, преобразующее мир по законам красоты, выводящее символ из словесной ткани – в живое сплетение человеческих душ и судеб. Так было в живописи, где возник «Мир искусства», имеющий дело с эстетизированной реальностью – театральной, архитектурной и пр. Так было и в театре, где Н. Евреинов предлагал и проводил опыты по внесению игровых начал в повседневную действительность («театр для себя» – программа превращения каждого человека в актера, каждого поступка – в сценическое действие); и в музыке, где А. Скрябин развивал грандиозные идеи о звуковом «управлении» мирозданием, о синтезе звуков и красок, жестов и слов в единое произведение – регулятор вселенской жизни; наконец, и в философии, где Д. Мережковский и особенно Н. Бердяев («Смысл творчества», 1916) усматривали в эстетической обособленности искусства признак его греховной неполноты, которую следует преодолеть выходом в реальное творчество.

Вся эта атмосфера эстетических ожиданий и пророчеств, сгустившаяся в России как раз к началу Первой мировой войны, плотно окружала и Мандельштама. Пушкинская строфа была им воспринята как некий аналог или, вернее, корректив современных ему умонастроений, как живое слово, требующее отклика.

В пушкинском фрагменте поражает прежде всего последовательная *деэстетизация* театрального зрелища и всей сопутствующей ему торжественной обстановки «храма искусств». Уже в первой строке дано невозможное, нелепое с точки зрения жанра и стиля смешение разнородных существ: амуров – персонажей античной мифологии, чертей – христианской демонологии, змей – китайского фольклора⁵⁴. Причем они ведут себя одинаково – «на сцене скачут и шумят». И в движениях, и в звуках – беспорядочность, суматошность, отсутствие эстетически организованной формы. Скачут и шумят – в естественной, неритмизированной жизни, а на сцене – пляшут и поют. Художественная иллюзия разрушается, уступая место будничному, безыскусному.

Но точно так же «нетеатрально», как персонажи на сцене, ведут себя и зрители в зале, – они не внимают, не восторгаются, не предаются высокому созерцанию, но ведут себя в соответствии с собственными прозаическими нуждами: сморкаются, кашляют... Эта обыденность, отступление от условных форм поведения, захватывает и мир за пределами театра. Лакеи спят на господских шубах; кучера, не стесняясь, бранят своих господ. Даже кони выходят из предназначенной им роли: бьются, вырываются из наскучившей им упряжи.

Наконец, Онегин, покидая театр во время представления, особенно резко демонстрирует нарушение эстетической условности – внутренней замкнутости художественного времени и пространства. Границы между театром и не-театром, между искусственным и естественным оказываются легкопреодолимыми. Театр еще не превратился в некое мирское святилище, где должны замереть все звуки обыденной жизни и воцариться благоговейная тишина. Жизнь безбоязненно вторгается в театр и плещется по его рядам, захватывая и алтарь – сцену. Весь пафос пушкинского описания – в той легкости и непринужденности, с какой театральный мир (в широком смысле – мир всяческих ролей, в том числе и социальных) выходит из равенства себе и размыкается в неупорядоченную, живую действительность.

⁵⁴ Действие балета «Хензи и Тао», впечатление от которого отразилось в XXII строфе, происходит в Китае. См.: Слонимский Ю. Балетные строки Пушкина. Л., 1974. С. 79–87.

Мандельштам исходит из мироощущения другой эпохи – это заметно уже в первой строке. «Летают валькирии, поют смычки» – тут эстетический порядок соблюден в высшей мере. И движения, и звуки – возвышенные, парящие.

Соответственно в зале – столь же приподнятая атмосфера. Из всех возможных зрительских реакций, перечисленных у Пушкина, Мандельштам оставляет только последнюю, выражающую прямое одобрение, соучастие в эстетической условности. Причем там, где у Пушкина непринужденно-бытовое «хлопать», у Мандельштама высокаторжественное «рукоплескать» (соотношение примерно такое же, как между «скакать» и «летать»). Знамательно и то, что если у Пушкина топают, хлопают, сморкаются в непосредственной близости от сцены, в партере, то у Мандельштама рукоплескание раздается из самого далекого, периферийного уголка, с райка (галерки). У Пушкина на самой сцене – бытовая непринужденность, у Мандельштама даже в райке – театральная экзальтация.

Напряженность «ролевого» поведения пронизывает все вокруг, захватывая не только исполнителей, зрителей, но и их слуг. Гайдуки, в отличие от пушкинских утомленных лакеев, исправно несут свою службу, в ожидании господ стоят наготове с шубами, а не спят на них. Да и сама фигура гайдука колоритна, не в пример простому лакею: рослый, осанистый молодец в венгерской или казачьей одежде – чем не театральный статист? Гайдук – лакей парадный, декоративный. Стоит на *мраморной* лестнице, держит *тяжелую* шубу; во всех вещах подчеркнута высшая степень качества, доходящая до роскоши, изысканности, – чем не театральный реквизит? Театр выходит за пределы зрительного зала: все эти гайдуки, мраморные лестницы, тяжелые шубы – как бы продолжение сцены. Будничное возводится в ранг искусства. Даже извозчики, которые у Пушкина «бранят господ и бьют в ладони», у Мандельштама «пляшут вокруг костров», то есть включаются в сценическое действие, – их захватывает кружение валькирий.

Тут не театр приобщен к жизни, но жизнь насквозь театральна. Не эстетическая иллюзия нарушается в пользу житейского, безыскусного, но действительность эстетизируется и превращается в факт искусства. Вот откуда «громоздкая опера»: она разбухла, захватив в себя и то, что к ней не относится: и лестницы, и лакеев, и извозчиков. Все, что просто живет, наделяется ролью, мир превращается в сцену.

3

Далеко не случайно, что опера, описанная в этом стихотворении, принадлежит Вагнеру («Валькирия» – вторая часть грандиозного «Кольца нибелунгов»). Трудно было бы найти лучший пример «захватнического» отношения искусства к жизни. Вагнер задумал свой театр как синтез искусств (поэзии, музыки, танца, живописи...), призванных в своей сплоченности к полному преобразованию общества. «Искусство и его учреждения... могут... сделаться предвестниками и моделью всех будущих коммунальных учреждений... вся наша будущая социальная организация, если мы достигнем истинной цели, будет и не сможет не носить художественный характер...»⁵⁵

Вся культурная атмосфера России начала XX века была насыщена идеями Вагнера, он был кумир и предшественник младших символистов с их пониманием искусства как теургии – богослужения и преображения жизни. О том, насколько прочно запечатлелась в сознании русских символистов вагнеровская утопия «художественной революции», свидетельствует статья А. Блока, записанная в 1918 году, в эпоху, мало оправдывавшую любые эстетические притязания. Не только заголовком своим, но и основным содержанием эта статья воспроизводит вагнеровскую идею революции как торжества искусства, как победительного и завое-

⁵⁵ Вагнер Р. Искусство и революция // Избранные работы. М., 1978. С. 141.

вательного действия «человека-артиста» (вагнеровский термин, часто звучащий в послереволюционной публицистике Блока). «Вагнер все так же жив и все так же нов, – пишет Блок 12 марта 1918 года, – когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера... ибо искусство, столь „отдаленное от жизни“ (и потому – любезное сердцу иных), в наши дни ведет непосредственно к практике, к делу...»⁵⁶

Вот почему упоминание валькирий в первой строке мандельштамовского стихотворения сразу влечет за собой дальнейшую цепь ассоциаций, связанных с идеей победного шествия искусства по жизни. Несколькими штрихами Мандельштам набрасывает эскиз того мира, который рисовался утопическому воображению Вагнера и русских символистов. Но сам Мандельштам – вовсе не символист и не поклонник немецкой мечтательности. Акмеизм как искусство «прекрасной ясности» имеет отчетливую романскую направленность, противоположную символизму с его ориентацией на германский спиритуализм, отвлеченность, метафизику. Полемика с вагнерианством (так же, как с гегелианством) – составная часть акмеистской программы возвращения искусства к самому себе.

Мандельштам обладает трезвостью предметного мышления, ясным видением вещей в их чуждости и неподатливости всемирно-преобразовательным устремлениям духа. Все его стихотворение – о том, что *опера, переросшая свои законные границы, посягнувшая на суверенитет жизни, стала чересчур громоздкой и идет к концу*. «Уж занавес наглухо упасть готов...» Готов – и ничто его не остановит: в конце стихотворения прозвучит это веское слово «конец», за которым уже действительно ничего не последует. Между начальными строками первого и второго четверостишия есть подчеркнуто контрастное соответствие: ведь слова «летать» – «падать», «петь» – «наглухо» – это почти строгие семантические антонимы. На *полет* валькирий и *пенье* смычков занавес готовится ответить действием прямо антитетическим – *глухим падением*. Он подобен гильотине, отрубающей голову громоздкому чудовищу – вагнеровской опере, а редкие рукоплескания в пустующем зале – последние судороги ее остывающего, обезглавленного тела.

По сравнению с пушкинской строфой у Мандельштама подчеркнуто и характерное для эпохи наступление искусства на жизнь, и характерное для самого автора осознание такого «агрессивного» искусства, «симулякра» как обреченного, доживающего свои последние дни. Смысловая переакцентировка, внесенная Мандельштамом в пушкинскую тему, особенно рельефно выступает в новом использовании частиц «еще» – «уже», составляющих стержень обоих поэтических текстов. У Пушкина «еще» предпослано каждой фразе, рисующей обстановку внутри и вне театра, – это слово повторяется пять раз через каждую строку; и лишь в последнем двустишии, относящемся к герою, Онегину, появляется «уже». Смысл в том, что представление *еще* продолжается, *еще* в полном разгаре, и только для одного Онегина оно *уже* закончено. У Мандельштама все наоборот: представление *уже* кончается и только один зритель *еще* продолжает рукоплескать. Потому он и назван «глупцом», что не замечает изменившейся реальности. Это глупец в высоком смысле слова – преданный до конца тому прекрасному и возвышенному зрелищу, которое доживает свои последние минуты перед падением неумолимого занавеса. И ведь он, сидящий в райке, на самой периферии этого блестящего театрального царства, должен, казалось бы, острее других чувствовать начало всеобщего разъезда. Но он остается *дольше* других, верный своему театральному пристрастию, – тогда как Онегин, быстро разочаровавшийся в театре, как и в прочих дарах аристократической культуры, уходит *раньше* других. Причем уходит из *партера*⁵⁷, покидает притягательный центр этого театрального мира.

⁵⁶ Блок А. Искусство и революция // Блок А. Сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 232.

⁵⁷ Точнее, из кресел перед партером – самого привилегированного места в иерархически организованном зрительном зале той эпохи.

Эта обратная симметрия пространств (партер – раек) и времен (еще – уже) у Пушкина и Мандельштама отражает, очевидно, какой-то колоссальный сдвиг между духовными ситуациями двух эпох. Онегин и «глупец» ведут себя «наоборот» по отношению к окружающим. Оба, если угодно, «лишние» люди, умные «глупцы», живущие вразрез с обычаями своего времени. Но поступки их противоположны, отражая тем самым противоположность времен. В эпоху Онегина опера или балет – в широком смысле вся высокотрагедизованная, проникнутая почти сценическими условностями жизнь аристократического сословия была еще в полном разгаре, и Онегин был одним из первых и немногих, кто покинул ее, «уж... вышел вон»; это «уж» – первый признак начинающегося распада.

Уход Онегина из театра как бы знаменует последующий его разрыв с «театрализованной» культурой великосветского сословия, начало дробления этой культуры, отпадения от нее «лишних» людей. Показательно, что в заключение романа, как итог его, звучит тот же мотив преждевременного ухода, что и в конце XXII строфы: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина, / Кто не дочел ее романа...»

Мандельштамовская вариация предполагает, что лишними и глупыми кажутся уже не те, которые уходят, а те, которые остаются, – очевидно, то, что в эпоху Онегина было исключением, стало теперь правилом, само время требует опустить занавес. Онегин в одиночестве едет домой, а мандельштамовское стихотворение заканчивается картиной всеобщего разъезда. «Карету такого-то! Разъезд. Конец». Здесь безлично и «массово» изображены именно отъезжающие («такие-то»), у Пушкина – остающиеся («не перестали топтать...» – само предложение неопределенно-личное). Театральность в пушкинскую эпоху еще захватывает широчайшие пласты реальности, еще определяет запросы общества; а в мандельштамовскую эпоху сохраняет лишь одиноких приверженцев, и к ней обращено горестное «уже».

4

Вспомним, что под стихотворением Мандельштама стоит дата: «1914 год». Перед нами нечастый случай, когда дата не просто указывает год создания произведения, но входит в глубинную систему его образов, развивает его художественную концепцию. 1914 год, как известно, нанес решающий удар по всяческим проектам эстетического переустройства жизни. Эти проекты питались и вынашивались долгим периодом относительного мира и спокойствия в Европе, когда верилось – вслед за Достоевским, Вагнером и Ницше, – что «красота спасет мир». Первая мировая война убила эту надежду. Любопытно, что общее одичание жизни, вызванное войной, осмысливается Мандельштамом в антивоенном стихотворении «Зверинец» (1916) как возвращение к предыстории театра, когда трагедия была еще только воспроизведением похотливых и необузданных козлиных действий («трагедия» по-гречески буквально означает «козлопение»): «Козлиным голосом опять / Поют косматые свирели». Война – полная десублимация культуры, деэстетизация жизни, возвращение от театра и трагедии – к косматости и «козлиности».

Опера по силе своего трагического напряжения не шла ни в какое сравнение с операциями на театре военных действий. «Уж занавес наглухо упасть готов» – эта строчка, сопряженная с датой ее написания, свидетельствует о чем-то гораздо большем, чем конец одной затянувшейся оперы. Занавес готов опуститься над целой эпохой русской культуры, одним из высших выражений которой была опера. Действие первой главы «Евгения Онегина» относится к 1819 году – это *середина* всей «петровской» эпохи, если – условно – считать от провозглашения Петра императором в 1721 году до революций 1917 года. Для Мандельштама пушкинская строфа – идеальная точка отсчета. От нее искусство и действительность начнут двигаться к разрыву. В стихотворении Мандельштама обозначены и наступление театра на жизнь, и его обреченность перед лицом жизни, срывающей с себя навязанную ей оперную

маску. Именно в этот миг, когда эстетизация жизни в театре и за его пределами (пляшущие извозчики и т. д.) достигает апогея, обнаруживается неуместность всего этого затянувшегося действия и провозглашается грозное слово «Конец».

Это восьмистишие оказалось достаточно емким, чтобы вобрать сложившийся в русской культуре XIX века образ театральности – и стать эпитафией ей. Если у Пушкина «взвившись, занавес шумит», то у Мандельштама он «наглухо упасть готов». А между ними – все великолепное, многоактное зрелище русской культуры от 1810-х годов XIX до 1910-х годов XX века. Падение занавеса Мандельштам предрек в тот миг, когда его уже начала опускаться история.

Год спустя, в разгар мировой войны, поэт мог уже по праву очевидца воспроизвести тот же провидческий образ:

...Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит.

*О. Мандельштам.
Я не увижу знаменитой «Федры»...*

Глядя через мандельштамовскую призму на всю постмодерную эпоху, с ее «громоздкой оперой», симулякром и гламуром, не можем ли мы обозначить и ее как *fin de siècle*, но уже другого века, над которым на наших глазах опускается занавес?

Чудо и закон. О поэтических мирах Б. Пастернака и О. Мандельштама

Иноязычие. Поэзия и каббала

Известная мысль М. Бахтина о том, что культура творится на границе культур, подтверждается опытом XX века, в котором едва ли не ведущее место принадлежит писателям-«иностранцам», скрестившим в своем творчестве разные языки и национальные традиции. Чей писатель Кафка: чешский? австрийский? немецкий? еврейский? Кто такой Набоков: русскоязычный американский писатель или русский англоязычный писатель? – в сложном кружеве его художественного многоязычия сплетаются разные культурные традиции.

Поэтическая речь вообще звучит как «иностранная», и люди, неискушенные в поэзии, воспринимают ее даже на родном языке как набор знакомо звучащих, но непонятных словосочетаний. Еще Аристотель в «Поэтике» отмечал, что поэзии подобает речь, «уклоняющаяся от обыденной – та, которая пользуется и необычными словами»⁵⁸. Виктор Шкловский, ссылаясь на Аристотеля, добавляет, что поэтический язык не только кажется странным и чудесным, но и фактически «является часто чужим: шумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного...»⁵⁹

Не такую ли роль играл и язык еврейской культуры в русской поэзии 1910-х – 1930-х годов? У Пастернака и Мандельштама это двуязычие или «иноязычие», вообще свойственное поэзии, следует воспринимать в более прямом смысле, как разговор двух национальных языков. Один из них, русский, составляет как бы внешнюю форму поэтической речи, а другой – библейский – форму внутреннюю, «тайный иврит». Речь Пастернака и Мандельштама кажется более густой, вязкой, замешанной на разномязычии, чем у их предшественников в русской поэзии. Вслушаемся:

Чтоб прическу ослабив, и чайный и шалый,
Зачаженный бутон заколов за кушак,
Провальсировать к славе, шутя, полушалок
Закусивши, как муку, и еле дыша.

Б. Пастернак. Заместительница

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух.
Время вспахано плугом, и роза землею была.
В медленном водовороте тяжелые, нежные розы,
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела.

*О. Мандельштам. Сестры – тяжесть
и нежность, одинаковы ваши приметы...*

Одно слово здесь так тесно налегает на другое, что не остается места для дыхания, для песенной протяжности, которая так пленяет у Пушкина и Некрасова, у Блока и Есенина. Речь Пастернака и Мандельштама движется как бы против течения самого языка, подни-

⁵⁸ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: В 4 т. М., 1984. Т. 4. Гл. 22. С. 670.

⁵⁹ Шкловский В. Искусство как прием // О теории прозы. М., 1983. С. 24.

мая семантические бури – вырывая с корнем прямые значения слов, взрыхляя и переворачивая почвенные пласты языка, слежавшиеся от времени. «Бутон» – «чайный», «шалый» и «зачаженный»: три способа выбить слово из лексического гнезда. Речь отчуждена от языка – словно бы проступает в ней другой язык, подлежащий хитроумной расшифровке. Чтобы разгадать эту систему отсылок, переносов, аллюзий, сквозящую иным, еще непрочитанным текстом, читатель поневоле становится талмудистом и каббалистом.

У обоих поэтов чувствуется образная перегруженность, «захлеб» текста. «Как образ входит в образ и как предмет сечет предмет» – пастернаковская формула собственной преизбыточности. Слишком много корней втиснуто в строку: на единицу звучания приходится больше смысловых единиц, чем обычно. Слово вжимается в свой корень, а корень – в составляющие его сухие согласные звуки.

«Поэтическую речь живет блуждающий, многосмысленный корень. Множитель корня – согласный звук, показатель его живучести... Слово размножается не гласными, а согласными. Согласные – семя и залог потомства языка. Пониженное языковое сознание – отрицание чувства согласной»⁶⁰. Это мандельштамовское определение сокращает песенную раскатистость речи, протяжность ее долгих, льющихся гласных – чтобы из тесного сжатия согласных роились, перекрывая друг друга, корневые смыслы. Поэзия – не широко открытый рот, подтверждающий ее, Пушкиным отмеченную, «прости Господи, глуповатость»; напротив, поэзия – многообразие преград, встающих на пути дыхательной стихии, чтобы преобразить ее в осязательную, щекочущую язык плоть согласных. По Мандельштаму, «русский язык насыщен согласными и цокает, и щелкает, и свистит ими» (2, 261). Слово высушено до семантического костяка, из него выжата вокальная гласность.

Нельзя не отметить соответствия этого поэтического вкуса Мандельштама языковому чутью его предков. В библейском иврите значение слова определяется корнем, состоящим исключительно из согласных. И доньше в свитках Торы гласные опускаются; их стали добавлять лишь с VIII века, проясняя грамматическую форму слова и подсказывая правильное произношение. Этот звуковой минимализм создает основу для смыслового максимализма. Если учесть, что в иврите всего 22 буквы, то почти любые их сочетания оказываются значимыми, больше того, все слова, корни которых имеют две-три общие согласные, оказываются как бы родственными.

Отсюда бесконечная возможность толковать каждое слово как производное от другого – все они происходят как бы от одного корня, все сплетаются в братском союзе вокруг одного отеческого имени. Отсюда каббалистическое представление о совокупности библейских текстов как об иносказании и самораскрытии одного священного первослова – таинственного четырехбуквенного имени Бога. Отсюда, наконец, и неисчерпаемость толкований каждого библейского слова, которое своими корневыми элементами вписано во множество других слов и переплетается с ними всеми изгибами своих значений.

Вот и почву русской поэзии начинает пропахивать этот блуждающий, многосмысленный корень, буйно ветвящийся гласными новообразованиями.

Преодолев затверженность природы,
Голуботвердый глаз проник в ее закон,
В земной коре юродствуют породы,
И как руда из груди рвется стон...

(Восьмистишия, 5)

⁶⁰ Мандельштам О. Заметки о поэзии // Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. Нью-Йорк, 1971. Т. 2. С. 261. Все дальнейшие цитаты из О. Мандельштама в этом разделе приводятся по этому изданию; том и номер страницы указаны в тексте.

Кажется, все слова этого Мандельштамова отрывка суть ответвления одного согласного корня: **п-р-д**, который то оглушается, то озвончается, то переплетается с другим, спорадически возникающим корнем **г-л-з-н**, то впитывает в свои пористые недра влажные гласные: **о, е, у** – прорастая с их помощью множеством разных слов и значений. Но все они производятся поэзией от одного живучего, множимого первокорня, так что «преодолев», «затверженность», «природы», «голуботвердый», «юродствуют», «породы», «руда», «груди», «рвется» – все эти слова оказываются его упругими отростками.

И у других поэтов, разумеется, согласные вторят друг другу, но разница – в степени. У Мандельштама – это не просто аллитерация, когда два-три слова перекликаются согласными, это скорее именно размножение одного корня побегами разных слов.

А на каком языке написаны следующие строки?

Храмовой в малахите ли холен,
Возлебян в серебре ль косогор —
Многодольную голь колоколен
Мелководный несет мельхиор...

Это раннее стихотворение Пастернака (1914), заглавие которого, «Мельхиор», уже содержит в себе согласный корень, которому из строчки в строчку предстоит блуждать, разбухая гласными и переплетаясь с другими корнями. Все стихотворение – извивы одного живучего **м-л-х-р**, его нескончаемые отростки (при этом «х» чередуется с «г» и «к»). И хотя стихотворение написано по-русски, кажется, что эта звукопись, это густое перетирание согласных да и сам их странный подбор – «малахит», «холен», «мельхиор» – пришли из другого языка. Этот корневой набор согласных входит в такие опорные библейские слова, как «мелех» (царь) и «малых» (вестник, ангел)⁶¹. Словно поэзия, проснувшаяся в молодом Пастернаке, еще не выбрала себе определенного языкового русла и вместила в тягучие русские слоги избыток неслоговой, сухой субстанции ивритских корней. Отсюда диковинное, двуязычное звучание этих строк.

И у Пастернака, и у Мандельштама гласные легко выдавливаются из слов, густо замешанных на согласных. И здесь нельзя не вспомнить знаменитое пастернаковское определение поэзии как губки, полемически противопоставленное ее традиционному пониманию как роднику или фонтану. «Современные течения вообразили, что искусство – как фонтан, тогда как оно – губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться»⁶². Этот же образ поэзии-губки:

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму

⁶¹ Слово «мельхиор», хотя и происходит от имени французского металлурга, создателя этого сплава, также имеет библейскую окраску: по апокрифической традиции, так звали одного из волхвов, принесших дары новорожденному Христу. Подробный анализ этого стихотворения Пастернака (вне связи с нашей темой) дан в статье: *John E. Malmstad. Boris Pasternak: The Painter's Eye* // *The Russian Review*. Vol. 51. 1992. № 3. P. 301–318.

⁶² *Пастернак Б.* Несколько положений // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1992. Т. 4. С. 367. Все дальнейшие цитаты из Б. Пастернака приводятся по этому изданию; том и номер страницы указаны в тексте.

Во здравие жадной бумаги.

Б. Пастернак. Весна

И чем сильнее сжатие, или, по терминологии Ю. Тынянова, чем больше теснота стихового ряда, тем больше стих заряжен поэзией⁶³. Пастернак определяет поэтический образ как скоропись духа, как сжатие и уплотнение форм бытия, как стремительную аббревиатуру. «Метафоризм – стенография большой личности, скоропись ее духа» («Замечания к переводам из Шекспира», 4, 414).

Та же идея творчества как сжатия развивается, независимо от Пастернака, Мандельштамом в «Разговоре о Данте» (1933). Прочитав из Данте: «Io premerei di mio concetto il suco» («Я выжал бы сок из моего представления» – Ад, XXXII, 4), Мандельштам развивает этот образ в целую концепцию поэтического творчества. «...Форма ему (Данте. – М. Э.) представляется выжимкой, а не оболочкой. Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает» (2, 375). У Мандельштама, как и у Пастернака, возникает образ поэзии-губки, с той разницей, что, по Мандельштаму, то содержание, из которого возникает форма, сама есть форма, как свидетельствует дальнейшее уточнение: «Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма» (2, 375).

Стоит напомнить, что сжатие, или контракция, – это важнейший каббалистический термин («цимцум»), определяющий причину и возможность сотворения мира. Бог сократил, «сжал» свое бытие, чтобы из него могло возникнуть мироздание. Иначе как вообще мог возникнуть мир, если Бог изначально занимал все пространство сущего и возможного? В учении Исаака Лурии (1534–1572), самом влиятельном толковании каббалы, полагается жертвенный акт «самоустранения» Бога, в силу чего стало возможно нечто иное, чем Бог, мир вне Бога. Иными словами, Бог создает мир по мере собственного «сжатия».

И этот же акт самосокращения всякий раз воспроизводится в языке как демиурге, когда из него «выжимается» поэтический мир. Теснота иврита, уплотнившегося до одних согласных, – залог его способности порождать расширенный мир значений. Образ «губки», который кажется столь смелым и неожиданным у Пастернака, на самом деле восходит к известной в еврейских образованных кругах идее сжатия как творческого первоакта.

Повторяем: то, что поэтическая речь Пастернака и Мандельштама находится в известном отчуждении от того языка, на котором она создана, – в этом нет ровным счетом ничего унижительного ни для русского языка, ни для самих поэтов. Поэзия – ведь это и есть «очуждение», «остранение», если воспользоваться термином формалистов: привычное видится странным, на себя не похожим, и язык тоже отчуждается от общепонятного языка, выглядит как бы иностранным. Так и воспринимают эту «тарабарщину» или «абракадабру» люди, к поэзии непричастные, – как «другой» язык. Чем более «далековаты» (по выражению Ломоносова) образы и языки, скрещенные в национальной культуре, тем она метафоричнее и значительнее как явление мировой культуры.

Пастернак, хасидизм и «искры мироздания»

Пастернак и Мандельштам тяготеют друг к другу, просятся в сравнение – сами фамилии их накрепко притянуты и зарифмованы точной ассонансной рифмой (а-е-а). Конечно, можно ставить их в один ряд с другими обновителями русского поэтического языка начала

⁶³ Было бы интересно проследить, как та же интуиция «тесноты» и «согласности» иврита повлияла на тыняновскую теорию поэтического языка, как и вообще «нерусское» происхождение Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума – на теорию «остранения» и другие принципы формальной школы.

XX века: шаманистом Велимиром Хлебниковым, дионисийцем Вячеславом Ивановым, – но в любом авангардном или модернистском сообществе они занимают свой особый, им двоим принадлежащий уголок. И вовсе не потому, что они так уж похожи. Скорее наоборот: именно несходство, можно сказать, диаметрально противоположность двух поэтов позволяет угадать в них принадлежность одному кругу.

Укорененность Пастернака и Мандельштама в еврейской духовной традиции яснее всего обнаруживается именно в точке ее разделения на два потока, два типа религиозного сознания, раскол которых обозначился к концу XVIII века в западной части Российской империи как противостояние хасидизма и талмудизма. Именно на этом фоне взаимоотношение двух поэтических систем: Пастернака и Мандельштама – приобретает рельефный смысл.

Разделение российского еврейства на две религиозные ветви: хасидскую и талмудическую – очерчивалось разными географическими зонами их распространения. На севере, среди прибалтийского еврейства, наиболее состоятельного и образованного, господствовали «миснагдим» – буквально «противящиеся», то есть не принявшие хасидского обновления, верные раввинистическим устоям, предпочитавшие обучение Книге, ученый, законнический путь Богопознания. Ближе к югу, среди бедного еврейского населения, прежде всего на Украине, – не оставалось другого пути к Богу, кроме легкосердечности, беззаботности, радости нищего сердца: там проповедь основателя хасидизма Баал Шем Това (Бешта) имела наибольший успех. Закон написан не в книгах, он записан в твоём собственном сердце, как открытость Богу и сорадование всякой мелочи, приоткрывающей Его волю.

Как известно, семейство Пастернак происходит с крайнего юга географической зоны еврейского расселения в России – из Одессы. Предки Мандельштама, напротив, происходят с севера, по отцовской линии – из Риги, по материнской – из Вильно. Преобладание творческого хасидизма в Пастернаке и творческого талмудизма в Мандельштаме в какой-то мере предвосхищено той духовной средой, которая питала их предков⁶⁴.

Талмудисты по сложившейся тысячелетней традиции полагали, что народ, рассеянный Богом за свои грехи, должен плакать и молиться, читать Талмуд и следовать букве и духу Закона, и в этом – единственный путь искупления грехов и возвращения Божьей милости. Хасиды же – и в этом они могут быть соотнесены с харизматическими движениями в других религиях (например, суфизм в мусульманстве, пятидесятничество в христианстве) – считали, что верующему дано воспринимать Бога полнотой своего умиленного и просветленного сердца. Хасидизм – экзистенциально-мистическое движение в восточноевропейском еврействе, особенно гонимом и страждущем и потому чувствительном к проповеди *радостного* Богопознания⁶⁵.

Если талмудист подчиняет свой ум постижению законов, вписанных в Книгу, то хасид читает их в собственном сердце. Цадик, святой хасидизма, открыт малейшим случайностям мироздания как игре Божественного промысла, в которой человек призван быть блаженным

⁶⁴ О связи предков Пастернака с еврейскими традициями известно очень мало, видимо, в силу того, что два самых знаменитых представителя этого рода – художник Леонид Осипович Пастернак и его сын Борис Леонидович – проявляли к этому наследию скорее отрицательный интерес, т. е. сознательно от него отстранялись. Известно, однако, что предки Пастернака осели на юге Украины еще в середине XVIII века и что дед поэта по отцовской линии служил кантором в синагоге, что предполагает наследственную укорененность в хасидской среде или по крайней мере непосредственное знакомство с ней. Наиболее подробные сведения о предках Пастернака содержатся в книгах: *Пастернак Л.* Записи разных лет. М., 1975; *Christopher Barnes.* Boris Pasternak. A Literary Biography. 1890–1928. Vol. 1. Cambridge (England), New York: Cambridge UP, 1989; *Peter Levi.* Boris Pasternak. London, Sydney: Hutchinson, 1990; *Lazar Fleishman.* Boris Pasternak. The Poet and His Politics. Cambridge: Harvard UP, 1990.

⁶⁵ Под хасидизмом здесь и дальше будет пониматься именно духовное течение среди восточноевропейского еврейства XVII–XIX веков, а не современный хасидизм в Израиле и США, представляющий иное духовно-конфессиональное образование.

соучастником. Чем случайнее явление, тем божественнее его природа, ибо божественное – это непредусмотренное, невыводимое из общих законов и несводимое к ним.

«И чем случайней, тем вернее...» – эта пастернаковская строчка (из стихотворения «Февраль») как будто выписана из хасидских поучений. И весь дух его поэзии – здесь и сейчас, блаженная легкость существования: ничего устойчивого, тяжкие духи долга и учения отпускают душу: «И манит страсть к разрывам».

Хасидская традиция в какой-то степени близка тому, что в России понималось под юродивостью: это «обратный» иудаизм, «обратное» христианство. Не священнослужитель, вещающий с амвона, а юродивый, заляпанный грязью из лужи, живущий в обнимку со всем мирозданием, не огораживающий себя от мира и от мирского. Но хотя и есть некоторый соблазн причислить Пастернака к юродивым: «я святого блаженней» («Марбург»), «кто велит, чтоб жглась юродивого речь?» («Балашов»); достопамятный отзыв Сталина, избавивший Пастернака от ареста: «оставьте этого юродивого», – все-таки многое отличает его от русской юродивости.

В Пастернаке и в его лирическом герое нет того надрыва, смехового выверта, язвительной издевки, того пафоса обличения неправд окружающего мира, который столь характерен для русского юродивого, с его «болезнью», деланым слабоумием и истовым самоуничтожением. Нет этого тяжелого, мрачного растерзания своей одежды и плоти. У Пастернака – блаженное, добродушно прямое, сбивчиво радостное восприятие реальности, как оправданной и благословенной. «Превозмогая обожанье, / Я наблюдал, боготворя. / Здесь были бабы, слобожане, / Учащиеся, слесаря» («На ранних поездах») – простое перечисление уже приводит в поэтический транс, потому что все в мироздании – обожается и боготворится.

Отсюда не только перечислительный синтаксис Пастернака, заставляющий вспомнить библейское «и... и... и...» – но и его склонность дробить мир на мельчайшие частицы, чтобы в каждой из них обнаружить святость, – своего рода квантовая теология, столь характерная для хасидизма. Сама жизнь, в представлении Пастернака, – это разлив, разбившийся на мириады капель, подобно дождю: «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе, расшиблась весенним дождем обо всех...» Или жизнь – это световые промельки – выстрелы стрижей и полеты пыжей от разгорающейся зари: «Рассвет расколыхнет свечу, / Зажжет и пустит в цель стрижа. Напоминанием влечу: / Да будет так же жизнь свежа!»

Если мы попытаемся выделить некую условную единицу пастернаковского образотворчества, то она окажется меньше, чем у кого-либо из русских поэтов. Это: капли, снежинки, пушинки, листья, ветки, искры, слезы, цикады, муравьи, чашечки, рыльца, льдинки, дольки, шарики, иглы, звезды, брильянты, запонки, бусы, костяшки, стекляшки, розетки... Все сводится к предельным дробям мироздания, расчисленного пастернаковским «всесильным богом деталей» – его всеблагая власть простирается не только на «человецев», но и на малых сих предметного бытия.

В траве, на кислице, меж бус
Брильянты, хмурысь, висли...

(Имелось)

У капель – тяжесть запонок,
И сад слепит, как плес,
Обрызганный, закапанный
Мильоном синих слез.

(Ты в ветре, веткой пробуящем...)

Тянулось в жажде к хоботкам
И бабочкам и пятнам...

(Лето)

...Струится дорожкой, в сучках и улитках
Мерцающий жаркий кварц.

(Зеркало)

...Роскошь крошеной ромашки в росе —
Губы и губы на звезды выменивать!

(Сложь весла)

Да и человеческое существо разбито на губы, ключицы, локти, ладони, пальцы, запястья, суставы, позвонки — на мельчайшие части телесного существования. И звуки — предельно дробные: «глотки», «плескания», «всхлипы» или состоящие из отдельных коленцев: «щелканье», «чириканье», «цоканье»...

Чем просветленнее поэт, тем пристальнее он видит мир и тем щедрее к нему бог деталей. В состоянии озарения — «каждая малость жила и, не ставя меня ни во что, в прощальном значении своем подымалась» («Марбург»). В этом трансе перечисления и детализации Пастернак выступает как цадик, блаженный и святой хасидизма, которому в предельных малостях открывается милость Божья.

Здесь невольно вспоминается одно из центральных понятий хасидизма — «искра», как подлинный, видимый нам размер Божьего пребывания в мире. Согласно каббале, при творении мира божественный свет распался на искры, которые спустились в глубины нижних миров, чтобы заронить в оболочки земных вещей зародыши влечения к высшим мирам. Обратимся еще раз к версии каббалы, созданной Исааком Лурией и сильнее всего повлиявшей на хасидизм XVIII–XIX веков. Здесь дается ступенчатое объяснение процесса миротворения, причем понятие «искры» тесно связано с ранее упомянутым «сжатием». После того как Бог покинул присущее ему пространство и создал тем самым вселенную вне себя, божественный свет, распространяясь обратно на это внешнее мироздание, встретил чуждую себе среду — и сосуды света были разбиты («разбиение сосудов» — важнейший каббалистический термин). Следствием этого хаотического и катастрофического рассеяния божественного света стали священные искры, заключенные в темницу вещества, ищущие освобождения и возвращения к первоисточнику⁶⁶.

Приведем ряд высказываний на эту тему из сборников хасидских преданий и притчей:

«Одни святые служат Богу учением и молитвой, другие — едой, питьем и земными наслаждениями, возводя все это к святости. <...> Одни целыми днями учатся и молятся, держась подальше от низких материй, чтобы достичь святости, другие думают не о себе, но только о том, чтобы возвратить священные искры, погребенные во всех вещах, обратно Богу, и они озабочены обыкновенными вещами...»⁶⁷

«Оказывается, эти преходящие, подручные, обычные, повседневные, краткосрочные, вездесущие, живые, простые, примитивные, грубые вещи полны божественных искр, кото-

⁶⁶ Наиболее авторитетное современное изложение основ еврейского мистицизма, в том числе каббалы и ее лурианской версии, можно найти в книгах Гершома Шолема: *Gershom Scholem. Major Trends in Jewish Mysticism*. 3d ed. New York, 1961; его же. *Kabbalah*. New York, 1974, и др.

⁶⁷ *Buber M. Tales of the Hasidim. The Later Masters*. Schoken Books, Inc. 1975. P. 53–54.

рые суть проявления самого Всемогущего. <...> Бог поистине везде и поэтому может быть постигнут не только через талмудические и каббалистические изыскания, но и более очевидно – через обиход и хлопоты повседневной жизни»⁶⁸.

По учению хасидизма, этим слабым искрам повседневности не дано ни разгораться до ясного пламени, ни меркнуть во тьме, но только мерцать сквозь мутные оболочки, наполняя каждую вещь присутствием Святости – умаленной, но сбереженной. Грех гордыни – видеть мир в сиянии, и грех ничтожества – видеть его во тьме; именно малая искра есть мера святости мира сего.

Вся поэзия Пастернака есть мелькание таких искр: в каплях и льдинках, в локтях и ветках, в ключицах и уключинах – блуждание точек святости в кругах вещества, световые вспышки мельчайших долей повседневности. Уловление этих искр, перенесение их в собственное сердце, слияние их в теплоте веры – вот в чем призвание цадика. И в поэзии Пастернака, насквозь хасидской, бесконечно роятся эти духовные искры мироздания, словно отлетающие от какого-то незримого костра, чтобы снова слиться в сердце поэта.

Поэзия – это «щелканье сдавленных льдинок», сад – «забрызганный, закапанный миллионом синих слез», лес – «полон мерцаньем кропотливым, как под щипцами у часовщика». Все разделено на светящиеся и звонкие частицы. Сам дух пастернаковской поэзии есть раздувание этих бесчисленных искр мироздания, которые все-таки не разгораются и не должны разгораться в некий «чистый пламень», который «пожирает несовершенство бытия» (Пушкин). Они должны оставаться искрами, не темнее и не светлее, чем самые малые светочи – капли, льдинки... Бог присутствует не во всем, но в каждом – отдельном, частичном, отличном от другого.

Пожалуй, дрожь – самое характерное состояние пастернаковского героя, чья душа становится как бы одной трепещущей искрой.

Я вздрагивал. Я загорался и гас...

(Марбург)

Соловьи же заводят глаза с содроганьем...

*(Здесь прошелся загадки
таинственный ноготь...)*

Объятый дрожью сокровенной...

(Когда разгуляется)

Я разбивал бы стих, как сад.
Всей дрожью жилок...

(Во всем мне хочется дойти...)

Эта дрожь есть искрение духа через каждую частицу мироздания, само бытие искры, живущей мельчайшими, внезапнейшими дуновениями. Эта дрожь есть физиология пастернаковского религиозного восторга – преизбыток блага в каждой малости, порыв к иному и невозможность выйти за пределы собственного тела, побег и возврат как непрестанное тре-

⁶⁸ Polsky H. W., Wozner Y. Everyday Miracles. The Healing Wisdom of Hasidic Stories. Jason Aronson Inc. Northvale, New Jersey. London, 1989. P. 241–242.

петание жизни, ее вспыхивающих и гаснущих возможностей⁶⁹. Это игранье каждой капли, каждой малости есть «отвага», вызов большим и устойчивым порядкам мироздания:

Много нужно отваги,
чтоб играть на века,
как играют овраги,
как играет река...

(Вакханалия)

Хасидизм обнаруживает святость каждой вещи через ее «блаженность», отклонение от путей разума и закона. Отсюда и пастернаковское восприятие природы – шальной и шаловливой. Она куролесит, чудачит, сходит с ума. Такова детскость всей природы – как проказливое дитя, она в лоне и под присмотром Создателя, а потому и не соблюдает правил, не нуждается в опеке разума:

О ручье: «полубезумный болтун».

О реке: «речь половодья – бред бытия».

Об июле: «степной нечесаный растреп».

О грозе: «бежала на чашечку с чашечки грозой одуренная влага».

О соловье: «Он как ртуть / Очумелых дождей меж черемух висел. Он кору одурял...», «ошалелое щелканье катится».

«Очумелый», «одурелый», «ошалелый» – характерно пастернаковские словечки, подходящие к мироощущению «блаженного чудака» хасидских историй, у которого «все не так», «все наперекосяк», который угоден Богу именно тем, что отклоняется от закона.

И отсюда же – недоверие Пастернака к книжной мудрости, его чистосердечная убежденность, что из природы скорее почерпнешь искру святости, чем из вероучительных книг. Вот еще одна проповедь московского хасида:

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в пути,
Оно грандиозней Святого Писанья,
Хотя его сызнава все перечти.

(Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...)

Но если Пастернак так близок хасидскому мироощущению, как быть с его христианством, которое сам поэт был склонен сознательно противопоставлять иудейству как законничеству? Мне думается, однако, что христианство Пастернака носило во многом условно-мечтательный характер, – это прочерчивается в концептуальных построениях «Доктора Живаго», в словопрениях героев, в авторских умозрениях. Органически же оно, это христианство, выросло из бессознательных корней хасидского мироощущения, тоже антизаконнического, но гораздо более слитого с жизнью вещей и природы, что составляет ударную, свежую силу пастернаковского творчества – и в поэзии, и в прозе. Христианство в «Докторе Живаго» – это скорее мыслительная проекция того, что органически жило в Пастернаке, как

⁶⁹ Во всей русской поэзии только у А. Фета (полуеврея-полунемца) можно найти сходную трепетность, обилие образов дрожи и колебания: «Хор светил дрожал»; «Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали, / Как и сердца у нас за песнею твоей»; солнце «горячим светом по листьям затрепетало»; «и листья, и звезды трепещут»; «все трепещет и поет поневоле»; «Я слышу биение сердца / И трепет в руках и ногах» и т. д. Недаром Ю. Тынянов, указывая на поэтических предшественников Пастернака, отмечает: «Но прежде всего – у него переключка с Фетом» (Тынянов Ю. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. С. 186).

Богочувствие через искры святости в природе, в быте и в любви, в телесных касаниях людей и вещей.

Да и что в Евангелии ближе всего Пастернаку? Не религиозное откровение и не моральное поучение, а та обыденность, куда все это как бы снисходит, — *свет повседневности*. «До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности» («Доктор Живаго», 3, 44–45).

Это произносит Николай Николаевич Веденяпин, бывший православный священник, а ныне свободный мыслитель и писатель, которому Пастернак доверил в романе многие свои заветные мысли. Но из-за этого условного образа «расстриженного по собственному прошению священника» вдруг выглядывает местечковый мудрец, который перечитывает одну иудейскую ересь, христианство, — глазами другой иудейской ереси, хасидизма. И оказывается, что дело вовсе не в душеспасительном смысле евангельских поучений, а в том, что ими освящаются горчичное зерно, виноград, мука, жернова, светильники, рыбы, хлеб, масло, что святость окружает человека во плоти его повседневности. Привычный смысл притчи: высокое объяснять наглядным — здесь перевертывается: именно из повседневности брезжит свет, поясняющий истину.

Как бронзовой золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.

И как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу...

(Как бронзовой золой жаровень...)

О свежесть, о капля смарагда
В упившихся ливнем кистях,
О сонный начес беспорядка,
О дивный Божий пустяк!

(Нескучный сад)

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья, отстою.

(Когда разгуляется)

Все эти стихи могли бы занять почетное место в любом компендиуме хасидской мудрости, потому что в них ночь — неслыханная вера, пустяк — Божий, природа — молитвенное служение... Здесь веру исповедует не Богочеловек, а природа и быт своими неисчислимыми малостями.

Хасидизм столь же отличается от христианского антропоцентризма, как и от языческого космоцентризма. Это молитвенное служение природы Богу, а не человека природе, и оно никоим образом не возвращает нас к стилизованному язычеству, природобожии: сами вещи здесь берутся не в подавляющем величии своем, а в исчезающей малости, призван-

ные свидетельствовать о силе и обилии Творца. Вещи ускользают, тают, дрожат на ветру, мерцают, состоят из порывов и промельков – они стирают свое существование в мире, это хасидизм как антиязычество. Рильке, которому столь многим обязан Пастернак, писал, что ни один монах не может достаточно умалиться, чтобы сравняться с вещью – богоугодной именно потому, что она молчит глубже, чем монах, пребывает в полнейшей нищете и бескорыстно служит всем нуждающимся.

Человек – это уже нечто гораздо более притязательное. Его исторические и моральные запросы как центрального существа остаются в общем-то чужды Пастернаку, интуиция которого предельно заостряется именно в игре и искрении внеисторических сущностей – быта и природы, малой повседневности. Мощный христианский историзм, как и новейший марксистский историзм, художественно чужды Пастернаку. Как в Евангелии его волновали притчи из быта, так и в Октябрьской революции – ее простецкое переплетение с житейской прозой. «Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое» («Доктор Живаго», 3, 194). И опять чудо у Пастернака отсчитано мерой его собственного вхождения в самые пустяжные обстоятельства быта.

«Гениальный дачник» – эта формулировка 1930-х годов о Пастернаке не так уж поверхностна и, если очистить ее от осудительного смысла, почти верна. Дача – «малое» место человека в мире, в окружении быта и природы, вне «большого» мира истории. Можно было бы даже сказать, что исконное место пастернаковского лирического героя – это *местечко*, не в одном лишь национально-узком, но метафизически-смирном смысле этого слова.

Мандельштам, талмудизм и «учебник бесконечности»

Творчество Мандельштама может быть понято как противоположное пастернаковскому, но в том же объеме и измерении культуры. Это интуитивно угадывалось современниками. Например, обоих поэтов сравнивали с экзотическими животными – обитателями того же ближневосточного мира, где расположена их общая историческая родина. У Мандельштама находили внешнее сходство с задравшим голову верблюдом. По наблюдению М. Цветаевой, «глаза опущены, а голова отброшена. Учитывая длину шеи, головная посадка верблюда. Трехлетний Андрюша – ему: „Дядя Ося, кто тебе так голову отвернул?“⁷⁰. Таким же предстает Мандельштам в воспоминаниях Э. Л. Миндлина: «с тонким, крупным горбатым носом и очень независимо, почти вызывающе гордо поднятой головой»⁷¹. Пастернака уподобляли арабскому коню – удлиненное лицо и стремительность в походке, жестах, словах. Опять Цветаева: «Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, – и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. – Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскошь глаз»⁷².

Это не только физиогномические сравнения, хотя они подходят к облику обоих поэтов. Быть может, сами поэты являются символами прежде, чем они начинают создавать символы. По словам Пастернака, «человек достигает предела величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образцом, символом» («Что такое человек?», 4, 671). «Верблюд и арабский конь» – так эмблематически можно было бы передать соотношение поэтических походов Мандельштама и Пастернака: тяжелая, мерная, торжествен-

⁷⁰ Цветаева М. История одного посвящения // Цветаева М. Проза. Нью-Йорк, 1953. С. 173.

⁷¹ Мандельштам О. Т. 2. С. 511.

⁷² Цветаева М. Световой ливень. Там же. С. 354.

ная поступь верблюда – и порывистый, легкий бег арабского скакуна. Насколько Пастернак стремителен и непоседлив в строении всего своего поэтического существа, настолько Мандельштам размерен и усидчив.

Сходство с верблюдом распространяется дальше: у Мандельштама есть собственный горб, наработанный всей его позицией в мировой культуре, – горб человека, который всю свою жизнь сгибается над миром как над книгой, перелистывает и перечитывает ее без конца. Эта согбенная позиция талмудиста присуща всему поэтическому мышлению Мандельштама.

Как мы знаем из его довольно язвительных воспоминаний («Шум времени», глава «Хаос иудейский»), отец будущего поэта готовился к поприщу раввина, учился в высшей талмудической школе в Берлине. Потом он изменил своему наследственному призванию в пользу светской профессии и забросил все религиозные интересы, сохранив лишь в сухой своей русской речи, этом «косноязычии и безъязычии» – «причудливый синтаксис талмудиста» (2, 66, 67). Однако ирония крови, месть культурного бессознательного сказалась в том, что его сын стал величайшим талмудистом именно на светском поприще, превратив поэзию в своеобразную талмудическую дисциплину, кропотливое и законопослушное истолкование знаков мировой культуры. Культура выступает как священная книга, требующая все новых добросовестных комментариев и расшифровок.

В отличие от предыдущих русских поэтов, или пристальнее, чем кто-либо из них, Мандельштам смотрит на мир сквозь призму прежних истолкований. «Литературная грамотность», «поэтическая грамотность» – не просто часто повторяемые Мандельштамом выражения, но и основные его требования к таланту. В Данте он читает «образованность – школу быстрейших ассоциаций», а также «клавишную прогулку по всему кругозору античности» и «цитатную оргию» («Разговор о Данте», 2, 367, 368). В цитатах, пронизывающих всю великую поэзию, Мандельштаму чудятся не простые заимствования, а воздух, дрожащий от гулкого диалога времен и культур. «Цитата не есть выписка. Цитата есть цикада. Неумолкаемость ей свойственна. Вцепившись в воздух, она его не отпускает» (2, 368). Цитата не чуждое вкрапление в текст, а состояние самого текста, гулко резонирующего со всей письменной реальностью, с миром всеобъемлющей Книги.

Писатель для Мандельштама – не столько оригинальный создатель, что вряд ли совмещалось бы с традиционным иудейским взглядом на Господа как Первотворца всего, – но скорее переводчик и толкователь некоего первичного текста. И своего любимого Данте, само имя которого символизирует безграничную мощь воображения, Мандельштам зачисляет всего лишь в ученики и переписчики какого-то изначального текста. «Им движет все, что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. Дант и фантазия – да ведь это несовместимо! <...> Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Он весь изогнулся в позе писца, испуганно косящегося на иллюминированный подлинник, одолженный ему из библиотеки приора» (2, 406).

Не в меньшей степени, чем характеристика Данте, это самохарактеристика Мандельштама, который сам «изогнулся в позе писца» над страницами мировой культуры. Разумеется, можно говорить о воздействии средневекового, монастырского письменного этикета на представление Мандельштама о творчестве, но сам этот этикет имеет ветхозаветное происхождение. По мысли Сергея Аверинцева, ранневизантийская метафорика «записи» восходит к древнееврейской и, шире, ближневосточной культуре, произведения которой «создавались писцами и книжниками для писцов и книжников». В этом отличие восточной традиции от собственно европейской, античной, в центре которой – свободный гражданин. «Пластический символ всей его жизни – никак не согбенная поза писца, осторожно и прилежно записывающего цареву слово или переписывающего текст священного предания, но свободная

осанка и оживленная жестикуляция оратора»⁷³. У Мандельштама – именно «согбенная поза писца». Почти каждая его строка так или иначе соотносится с некоей главой и страницей в литературной антологии. Каждое стихотворение – надпись на полях Книги, род комментария: к Гомеру, Овидию, Данте, Оссиану, Эдгару По, Батюшкову, Пушкину, Баратынскому, Тютчеву или какому-то еще неизвестному, неразысканному, но предсуществующему источнику.

Мандельштам вообще изменил иерархию ценностей в русской поэзии. Если раньше для автора было почетно считаться первым, то теперь скорее последним – не открыть, а закрыть тему, предложив самую емкую ее интерпретацию, переложив ее на разные культурные языки. Мандельштам первым узаконил сознательную позицию вторичности в такой традиционной области высокого вдохновения, как поэзия, «божественный глагол». Глагол и должен остаться божественным, а поэту важно провести его через все смысловые регистры, приспособить к чутью своей эпохи, ввести в очередной осязаемый пласт культуры. Искусство – это скорее цепкость восприятия, чем причуда самовыражения. «...Он учит: красота – не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра» («Адмиралтейство»).

Среди авторов и течений, которые приобрели известность в 1980–1990-е годы, – метареалисты, концептуалисты, презенталисты, полистилисты – преобладает все та же установка на сознательную вторичность. Отсюда постоянный упрек в «книжности» – но должно ли это слово звучать как упрек? Это все то же мандельштамовское понимание творчества как самосознания культуры, как исследовательской и составительской работы с ее языком: с языком советской идеологии – у концептуалистов, с языками прошедших художественных эпох – у метареалистов, с языками новых наук и техник – у презенталистов и т. д. Цитатность, или то, что теперь называется интертекстуальностью, – способ существования текста среди других текстов, точнее, способ вобрать их в себя, воссоздать в микрокосме одного произведения. Это все та же губчатость поэтического вещества, которое не фонтанирует из собственных водоносных недр, как в «нутряном» творчестве, а «всасывает и насыщается» всей системой мировой культуры.

Таково заметное влияние Мандельштама, его врожденного талмудического ума на последующую русскую словесность: образование в ней растущих зон экзегетики и саморефлексии. «...Письмо под диктовку, списыванье, копированье» (2, 406). Стоит ли при этом оговаривать, что вторичность такого рода не только не исключает оригинальности, но яснее оттеняет ее на фоне уже сделанного в культуре? Когда художника призывают творить «из нутра», как бы «впервые», результатом чаще всего оказывается вопиющая банальность, первое попавшееся клише, что тонко отмечено, кстати, Пастернаком, в одной из записей Юрия Живаго: «Пастушеской простоте неоткуда взяться в этих условиях. Ее ложная безыскусственность – литературная подделка, неестественное манерничанье, явление книжного порядка, занесенное не из деревни, а с библиотечных полок академических книгохранилищ» (3, 481)⁷⁴. Когда же художник создает всего только «вариацию на тему» и отдает себе отчет в предыдущих ее трактовках, тогда-то новое истолкование имеет шанс стать подлинным открытием – в отношении к прежде созданному, в отталкивании от него: повторение – путь к неповторимому.

Не только культура, но и природа оказывается для Мандельштама особым языком и открытой страницей, испещренной надписями ручьев и скал. Вспомним «Грифельную оду» – это своего рода космогония, космография, представляющая мир в процессе его напи-

⁷³ Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 188, 190–191.

⁷⁴ Значительно раньше эту вторичность «наива» подметил Тынянов в связи с некоторыми стихами Есенина: «Поэт, который так дорог почитателям „нутра“, жалующимся, что литература стала мастерством (т. е. искусством, – как будто она им не была всегда), обнаруживает, что „нутро“ много литературнее „мастерства“». Тынянов Ю. Промежуток // Архаисты и новаторы. Берлин, 1929. С. 546.

сания «свинцовой палочкой молочной». Мир сотворен Словом и пишется как Книга. Все стихии переданы в терминах учения, вся природа состоит в учениках, прилежно выводит громоздкие каракули, склонившись над тетрадкой обнаженных пород, врезаая в нее глубокие письмена-морщины. Скалы – «ученики воды проточной», «им проповедует отвёс, вода их учит, точит время», «твои ли, память, голоса, учительствуют, ночь ломая», «ломаю ночь, горящий мел, для твердой записи мгновенной» и т. д. Разные стихии учатся друг у друга, и мироздание в целом учится у высшего закона, тяжесть которого ощущается в малейшей былинке. «Наваждение причин» нельзя миновать даже в случайных событиях, неизбежно цепляемых крючьями причин и следствий: «В игольчатых, чумных бокалах / Мы пьем наваждение причин, / Касаемся крючьями малых, / Как легкая смерть, величин...»

Все творчество Мандельштама, по собственному его выражению, есть «ученичество миров». Это типично раввинистический взгляд на мир, в котором все создано для учения, и поэт – самый прилежный и кропотливый из учеников: «И я теперь учу дневник / Царапин грифельного лета...» Вселенная оказывается родом ешибота, местом наибольшего усердия, погруженности в изучение закона. «И твой, бесконечность, учебник / Читаю один, без людей...»

Цветаева вопрошает: «Чего нет в Пастернаке? <...> Вслушиваюсь – и: духа тяжести! Тяжесть для него только новый вид действенности: сбросить. Его скорее видишь сбрасывающим лавину – нежели где-нибудь в заваленной снегом землянке стерегущим ее смертный топот»⁷⁵.

Но именно то главное, чего нет у Пастернака, – это и есть Мандельштам:

Кому зима – арак и пунш голубоглазый,
Кому – душистое с корицею вино,
Кому – жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

(Кому зима – арак и пунш голубоглазый...)

Или:

В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым.

(Я буду метаться по табору улицы темной...)

Или:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,
Но то, что я скажу, запомнит каждый школьник...

(Да, я лежу в земле, губами шевеля...)

Мандельштам – именно в «заваленной снегом землянке», именно «под смертным топотом», втапывающим его в землю: под тяжестью закона, которым человек осужден и запечатан – и который он передает другим, как урок.

Если Пастернак постигает мир в образах свободной игры, то Мандельштам – строгого закона и тяжкого учения. Поэтому и космос Мандельштама полон «недобрых тяжестей», застывших стихий. Мир у него не рассыпается на искры, а залегает твердым, слежавшимся пластом. Здесь преобладает земля и камень, любимая стихия поэта, потому что самая испол-

⁷⁵ Цветаева М. Световой ливень // Цветаева М. Цит. изд. С. 357.

нительная, послушная закону, нерушимо блюдущая волю Создателя. И все у Мандельштама становится камнеобразным или землеобразным: «песок остывает согретый», «роза землею была», стихии сгущаются – «словно темную воду я пью помутившийся воздух», «тяжелый валит пар», «известковый слой в крови больного сына твердеет», осы сосут вместо капель нектара – «ось земную»...

Это отяжеление стихий, переход их в иное состояние вещества, оплотнение, отемнение, перегрузка – едва ли не основной закон поэтики Мандельштама. Особенно примечательно, что воздух, самая легкая и подвижная из стихий, оказывается у Мандельштама статуарным, похож более на дерево или на башню, чем на воздух. «Воздуха прозрачный лес», «в прозрачном воздухе, как в цирке голубом» и т. д. Воздух не движется, не переходит в ветер или в бурю. Кажется, ни разу у Мандельштама не разыгралась выюга, метель, что так свойственно русской пейзажной образности.

Кстати, если мы обратимся к образам зимы у Пастернака и у Мандельштама, то контраст станет особенно наглядным. Зима, естественно, выходит за пределы и хасидского, и талмудического воззрения, поскольку это явление другой национальной природы, но и здесь мы обнаруживаем ясную разницу двух поэтических мироощущений. Зима у Мандельштама, как правило, предстает твердой, словно алмаз, тяжелым настом ложится на землю, издавая короткий и страшный хруст: «...Все космато – люди и предметы, / И горячий снег хрустит» («Чуть мерцает призрачная сцена...»); «Пусть люди темные торопятся по снегу / Отарою овец, и хрупкий наст скрипит...». «Белый, белый снег до боли очи ест» – этот снег пропитан белизной судьбоносных звезд, неподвижных и жестоких, как закон («Кому зима – арак и пунш голубоглазый...»). И в другом стихотворении, «1 января 1924», Мандельштам связывает зиму с законом: «...По старине я уважаю братство / Мороза крепкого и щучьего суда». Крепкий мороз – иск и приговор: законническое представление о природе как о суде над человеком.

У Пастернака, наоборот, зима – это холодные искорки, кружащиеся хлопья, «белые звездочки в буране». «Как летом роем мошкара / Летит на пламя, / Слетались хлопья со двора / К оконной раме» – стремительное мельтешение мельчайших воздушных частиц, образующих мягкие, тканые узоры. Зима то «вяжет из хлопьев чулок», то «в заплатанном салопе» спускается с небес, то свисает «занавеса бахромой» – одним словом, входит в разряд «материй, из которых хлопья шьют».

...Снег идет, и все в смятении,
Все пускается в полет:
Черной лестницы ступени,
Перекрестка поворот.

(Снег идет)

В этом движении зимы чувствуется бесшабашный жест и прыгающая походка веселого чудака из еврейского фольклора. Наконец, если у Мандельштама «в ледяных алмазах струится вечности мороз» («Медлительнее снежный улей...»), то у Пастернака снегопад уподобляется бегу мгновений: «с той же быстротой, может быть, проходит время» («Снег идет»). Повсюду в образах зимы явственно различие закона и причуды, вечности и времени, наста и хлопьев как метафор талмудического и хасидского мироощущения.

Обоих поэтов влечет Закавказье – та часть их географической родины, Российской империи, которая расположена ближе всего к их исторической родине, Иудее. Не поднебесной стеной встающий Кавказ, греза романтиков, но обитаемая, обжитая земля на нем и за ним, чуть-чуть доступная весть о немыслимой Палестине. «...Земля армянская, эта младшая сестра земли иудейской» («Четвертая проза», 2, 183). И опять – две поэтические родины,

как две религиозные традиции. Неоднократно уже отмечалось, что Пастернак всем складом своего дарования тяготеет к Грузии, а Мандельштам – к Армении. Одна страна «куролесит», курчавится лесной мелочью, среди которой «дышал и карабкался воздух, грабов головы кверху задрал». Другая – «орущих камней государство», «книжная земля», «пустотелая книга черной кровью запекшихся глин». Грузия зеленеет, легко искрится и пенится, как радость хасида. Армения желтеет, втопанная в свои мертвые глины, как скорбь и тяжесть закона.

Мандельштам, в отличие от импрессионистически возбудимого и возбуждающего Пастернака, обращается главным образом к интеллектуальному уровню восприятия. Но это не означает, что он философский поэт в том смысле, в каком философскими поэтами были Баратынский, или Тютчев, или Заболоцкий. Обычно мы уравниваем интеллектуальность и философичность в литературе, не замечая существенной разницы. Библейско-талмудическая традиция знает мудрецов и утонченнейших интеллектуалов – но не философов в античном смысле слова. Философский род познания, как известно, восходит к греческой языческой мудрости, тогда как Мандельштам, несмотря на многократно заявленную любовь к эллинизму, все-таки внутренне ближе иудейской духовной традиции.

Что же это такое: интеллектуализм, чуждый философичности? Это интеллектуализм не обобщающего суждения, а уточняющего истолкования. Поэтический ум Мандельштама далек от обобщений того философского типа, какие мы встречаем у Баратынского или Тютчева, – далек от медитации, афоризма, максимы, типа «Мысль изреченная есть ложь» или «Природа знать не знает о былом...» (Тютчев). Даже там, где Мандельштам внешне произносит общее суждение, он дает лишь частную, сужающую интерпретацию более широкого явления.

Сопоставим два очень похожих четверостишия о природе.

У Тютчева:

Природа – Сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от век
Загадки нет и не было у ней.

(Природа – Сфинкс. И тем она верней...)

У Мандельштама:

Природа – тот же Рим, и отразилась в нем.
Мы видим образы его гражданской мощи
В прозрачном воздухе, как в цирке голубом,
На форуме полей и в колоннаде рощи.

(Природа – тот же Рим, и отразилась в нем...)

Казалось бы, эти высказывания сходятся во всем: не только по теме «природа», но и по структуре – «природа есть то-то...», и по топике – подбору античных имен собственных. «Природа – Сфинкс...», «Природа – тот же Рим...» Но здесь и заметна тонкая разница. Тютчев пытается решить глубинную загадку природы, Мандельштам описывает ее в образах римской цивилизации. У Тютчева – размышление философского порядка: что есть природа, какова ее сущность? У Мандельштама – никакого обобщения, только перевод с одного языка на другой, с языка природы на язык культуры. Он интерпретатор природы как текста, а не философ природы как сущности.

Такова разница между философским разумом и талмудическим интеллектом: оба концентрируются на процессе понимания, но если философское устремляется от конкретного к общему («это есть то»), то талмудическое – от общего к конкретному («то проявляется через это»). Сущность открыта только Господу, поэтому объяснение должно быть не более общим, чем поясняемое, а более частным. У Тютчева – натурфилософское умозрение, указание на общие свойства природы: «губит человека», «загадки нет и не было у ней». У Мандельштама, наоборот, римская цивилизация более конкретна, чем природа, которая переводится на язык «гражданской мощи» – «цирка», «форума», «колоннады»... По той же самой причине Талмуд более детален, чем Тора, которая в нем толкуется. Задача – не высказывать истину, а толковать сказанное о ней.

* * *

Напрашивается вывод. Как пастернаковская поэзия является не столько христианской, сколько хасидской, – так и мандельштамовская поэзия является не столь философской, сколь талмудической. Безусловно, и христианско-этическая, и антично-философская традиции приходят в творчество Пастернака и Мандельштама, но при этом контрастно выявляется их несоответствие этим традициям, их близость – чаще всего неосознанная – традициям еврейской духовности.

Сергей Аверинцев в статье «Судьба и весть Осипа Мандельштама» проводит краткое сопоставление его с Пастернаком по линии «абстрактное – конкретное»: «Если мы вспомним аристотелевское деление признаков на сущностные и случайные («субстанциальные» и «акцидентальные»), то поэзия Пастернака – убежденное уравнивание случайного с сущностным и постольку апофеоз конкретности... напротив, поэзия Мандельштама идет путем поступательного очищения субстанции от случайных признаков, продолжая в этом отношении импульс символизма, хотя сильно его модифицируя»⁷⁶. Представляется, однако, что «аристотелевское» да и какое-либо иное бинарно-логическое противопоставление двух поэтов в рамках философских универсалий или «типов мировоззрения» само по себе недостаточно, поскольку проходит мимо того языкового и культурно-религиозного наследия, внутри которого они и становятся конкретно и исторически различимы.

Каково же конкретно-жизненное, биографическое основание этих двух творческих интуиций, внесенных через Пастернака и Мандельштама в судьбу русского языка, русской культуры?

По словам крупнейшего историка С. М. Дубнова, «на Северо-Западе царила раввинистическая схоластика и общественную жизнь определяла каста ученых, застывшая в понятиях талмудического Вавилона... Иначе обстояло дело в Подолии, Галиции, Волыни, на Юго-Западе вообще. Здесь еврейские массы находились гораздо дальше от источников раввинистической науки и освободились от влияния ученого-талмудиста. Если в Литве сухая книжная ученость была неотделима от набожности и благочестия, то в Подолии и Волыни она не удовлетворяла религиозных стремлений простых людей. Они нуждались в таких верованиях, которые были легче для понимания и обращались больше к сердцу, чем к разуму»⁷⁷.

Возможно, сказалось и общее влияние южного, более стихийного и открытого уклада жизни, с одной стороны, – северного, более замкнутого и созерцательного, с другой. Так или иначе, эти два движения, приходящие с Севера и с Юга, обнаруживают историческую подо-

⁷⁶ Аверинцев С. Поэты. М., 1996. С. 213.

⁷⁷ Simon Dubnow. History of Jews in Russia and Poland from the Earliest Times until the Present Day. Philadelphia // The Jewish Publication Society of America. Vol. 1. 1916. P. 221–222.

плеку двух видов еврейской духовности, проникшей через «северянина» Мандельштама и «южанина» Пастернака в русское словотворчество.

В конце концов, как передаются все эти влияния рода и прародин, даже если они минуют сознательную жизнь и воспитательное окружение? Почему «графинечка» Наташа Ростова, обученная французским танцам, вдруг, оказавшись в деревне у своего дядюшки, неожиданно для всех и даже для себя поплыла в русском танце? Как усваивается эта особая пластика, жест или речевая манера?

Вопрос столь же ясен, сколь и неразрешим. В рассуждении о родовых корнях поэзии вряд ли нам дано пойти дальше, чем свидетельство самого поэта. «Как крошка мускуса наполнит весь дом, так малейшее влияние юдаизма переполняет целую жизнь. О, какой это сильный запах!» – передает Мандельштам раннее, почти безотчетное, обонятельное впечатление от своего «настоящего еврейского дома» («Шум времени», 2, 56). И особо – о родном языке, которому учился, не обучился, но зато наслушался вдосталь: «Речь отца и речь матери – не слиянием ли этих двух речей питается всю долгую жизнь наш язык, не они ли слагают его характер?» («Шум времени», 2, 66).

...Так образовались эти два феномена русской поэзии: ее величайший хасид Пастернак и ее величайший талмудист Мандельштам.

Золотой локон и розовая точка: интуиция живого у Пушкина и Тарковского

У Арсения Тарковского есть стихотворение (1945), из которого приведу первые два четверостишия, особо значимые для нашей темы:

Слово только оболочка,
Пленка, звук пустой, но в нем
Бьется розовая точка,
Станным светится огнем,

Бьется жилка, вьется живчик,
А тебе и дела нет,
Что в сорочке твой счастливчик
Появляется на свет...

(Слово)

Смысл, кажется, ясен: внутри слова мерцает нечто загадочное, его душа, его жизнь. Точно так же и родившийся в сорочке (оболочке) потому и счастливчик, что в нем мерцает нечто маленькое и живое: «бьется жилка, вьется живчик...»

На волне ритмической памяти к этим строкам Тарковского приплывают другие, пушкинские стихи (1828):

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит —
Все же мне вас жаль немножко,
Потому что здесь порой
Ходит маленькая ножка,
Вьется локон золотой.

(Город пышный, город бедный...)

Размер тот же самый – четырехстопный хорей, что и у Тарковского. Можно контаминировать одни строки в другие, получая центон, даже с частичным сохранением рифм, пусть неточных, но с общим опорным гласным звуком «о»:

Все же мне вас жаль немнОжко,
Потому что здесь порОй
Бьется розовая тОчка,
Станным светится огнЕм...

Но главное – не ритмо-рифмическая, а структурно-смысловая общность. В обоих стихотворениях говорится о некоей оболочке, внешнем окружении, антураже, внутри которого находится нечто подвижное, ярко окрашенное и составляющее притягательный центр, единственный смысл и радость этого пустого объемлющего мира:

Ходит маленькая ножка,

Вьется локон золотой.

Бьется розовая точка,
Станным светится огнем...

Поражает структурное сходство этих двестишты: семантическое, грамматическое, интонационное. В каждой строчке по три слова, причем они одинаково распределяются по частям речи: глагол – прилагательное – существительное (и никаких других слов, включая служебные). В первой строчке каждого двестишты выдержан именно этот одинаковый порядок. Во второй допускается инверсия: глагол – существительное – прилагательное; прилагательное – глагол – существительное. Задается одинаковый ритм сменяющихся частей речи и динамика смены самого этого ритма.

Совпадает и семантика всех трех частей речи. Морфологически сходные глаголы «вьется», «бьется» обозначают быстрое, прихотливое, импульсивное движение, направленное в разные стороны, но при этом обращенное на себя. «Виться» – описывать круг вокруг себя, наматываться на себя. «Биться» – двигаться взад и вперед или наружу и внутрь, при этом удаляясь от себя и возвращаясь к себе. Таков образ жизни, ее упругой динамики и самоцентричности. Глагол «ходит» также выделяет динамику движения как многократного, повторяющегося, «самовозвратного» действия («ходить» туда и обратно).

Существительные «ножка» и «точка» обозначают нечто маленькое, что подчеркивается уменьшительным суффиксом «к» (таково и происхождение слова «точка» от «ткнуть», «ткать»). «Ножка» и «точка» – центры этих больших миров, в которых сосредоточивается весь их смысл и ценность. У Тарковского эта малость предмета и интенсивность его пульсации-самодвижения подчеркиваются в следующей строке (начале второй строфы), где повторяются те же глаголы «бьется, вьется» и существительные с уменьшительными суффиксами и с корнем «жи-» (жить): «бьется жилка, вьется живчик».

Наконец, прилагательные: «золотой (локон)», «розовая (точка)» – яркий цветовой эпитет, который контрастно выделяет маленький предмет на фоне большого, очерчивает его место внутри, в центре. И «золотой», и «розовый» – это светлые и теплые цвета, которые резко контрастируют с холодным, «бледно-зеленым» цветом Петербурга и отсутствием цвета у слова, о котором только сказано «оболочка, звук пустой».

Заметим, что функции *малой размерности, яркой цветности и живой подвижности* у обоих поэтов не закреплены только за существительными (*ножка, точка*), прилагательными (*золотой, розовая*) и глаголами (*вьется, бьется*) соответственно, но перераспределяются между всеми этими частями речи. Наряду с цветными прилагательными (*золотой, розовый*) и уменьшительными существительными (*ножка, точка*), мы находим «уменьшительное» прилагательное «маленькая» (*ножка*) и цветное существительное «огонь», а также цветовой глагол «светится». Существительное «локон» (от немецкого Locke, буквально сгиб, завиток) вторит семантике глагола «вьется» и усиливает, удваивает ее почти тавтологическим словосочетанием «вьется локон». Эпитет «странный» («странным светится огнем»), не будучи ни цветовым, ни размерным, подчеркивает контраст между окружающим и окруженным, привычным антуражем и странно светящимся центром.

Таким образом, значения цветности, малости и подвижности распределяются по всем трем частям речи, хотя и выявляются наиболее устойчиво в прилагательных, существительных и глаголах, соответственно. Именно эти три свойства контрастно выделяют подвижно-цветно-малое среди неподвижно-бесцветно-большого, точечное – среди оболочечного. У Тарковского большое – это слово, оно «только оболочка, пленка, звук пустой». Петербург у Пушкина тоже обозначен как тусклое, неподвижное окружение, эпитету «пустой» соответствует «бедный». «Город пышный, город бедный»: Пленочности слова соответствуют «свод

небес зелено-бледный, скука, холод и гранит». «Свод» и «гранит» особенно подчеркивают качество неподвижности, которое составляют фон маленькой ножки и вьющегося локона.

Общая интуиция живого у Пушкина и Тарковского выявлена и смысловой структурой, и общим интонационно-ритмическим узором обоих стихотворений. Жизнь теснится в наименьшем, ее вообще мало в этом огромном мире, но именно минимум величины являет максимум жизненности, подвижности, смысла, красоты. Живое пульсирует, бьется, светится изнутри теплым, золотым и розовым светом, освещая и «осчастливливая» собой и Петербург, «город бедный», и слово, «звук пустой». Оттого и возникает у Пушкина мотив «жалости» к тому, кто не видит этого. Пушкинскому «мне вас жаль немножко» соответствует у Тарковского мотив «счащливости» того, кто, родившись «в сорочке», обязан своим рождением бьющейся жилке и вьющемуся живчику.

Зимние стансы: И. Бродский и Е. Евтушенко

Бывают странные сближения. Строки из разных авторов вслепую, по звуку дыхания находят друг друга.

Зимние стансы

(1) Идут белые снеги,
как по нитке скользя...
Жить и жить бы на свете,
но, наверно, нельзя.

Чьи-то души бесследно,
растворяясь вдали,
словно белые снеги,
идут в небо с земли.

(2) И душа, неустанно
поспешая во тьму,
промелькнет над мостами
в петроградском дыму,

и апрельская морось,
под затылком снежок,
и услышу я голос:
– До свиданья, дружок.

И увижу две жизни
далеко за рекой,
к равнодушной отчизне
прижимаясь щекой,

(1) Быть бессмертным не в силе,
но надежда моя:
если будет Россия,
значит буду и я.

Идут снеги большие,
аж до боли светлы,
и мои, и чужие
заметая следы.

Чьи это стихи? Неизвестного поэта И. Е. Броденко.

Есть поэты трудно совместимые, как бы враждебные по сути своей. Такими великими современниками-антагонистами были Иосиф Бродский и Евгений Евтушенко. Общеизвестна нелюбовь Бродского к Евтушенко, питавшаяся, очевидно, юношеским комплексом неполноценности «тунеядца» перед всемирно признанным поэтом, который уже в 1960-е стал «больше чем поэт» – трибуном и кумиром нации. Не менее известна и уязвленность Евтушенко клеветническими, с его точки зрения, измышлениями Бродского; может быть,

сказался и ответный «комплекс» лауреата Госпремии России по отношению к нобелевскому лауреату. Я не буду входить в биографическую подоплеку их взаимоотношений, хотя у меня есть свое мнение о том, кто в этой дуэли по-человечески щедрее и благороднее.

Гораздо важнее, что они были действительно антагонистами по своей поэтической сути. Евтушенко близок традициям фольклорно-песенной поэзии, Некрасову и Есенину, это на самом деле народный поэт, поскольку понятие «народ» еще сохраняло свой смысл в послесталинской России, в эпоху «развитого социализма». Бродский произрастает из другой почвы, рефлексивно-философской, элегически-медитативной, из традиций английской метафизической поэзии, а в русской ему ближе всего Баратынский и, быть может, Ходасевич. Так что у этого личного взаимоотталкивания была глубокая эстетическая мотивация.

Но то, что объединяло поэтов, было сильнее их личных антипатий: мелодика русского стиха, смысловый ореол размера, бродячие мотивы и архетипы коллективного бессознательного. Бывает, что за враждой двоих скрывается потаенная от них самих страсть, бессознательное прорастание друг в друга сердечными ритмами, пульсированием крови. «Зимние стансы» – плод несостоявшегося «содружества» двух поэтов, выразивших дух своего поколения 1960-х. Это стихотворение составлено из цитат, но в таком случае уместно сказать словами А. Ахматовой: «Но, может быть, поэзия сама – Одна великолепная цитата».

В поэзии есть такой жанр – центон. Это стихотворение, ткань, сшитая из лоскутков разных авторов и произведений. Поздний древнеримский поэт IV в. Авсоний, пришедший уже «на готовое», на сложившуюся литературную традицию, создавал стихи из цитат, например Вергилия. Он дал такое определение: «Центоны – мозаические стихотворения, составленные из фрагментов других стихотворений, или, как писали древние, центон – „стихотворение, крепко слаженное из отрывков, взятых *из разных мест и с разным смыслом*“».

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.