

Владимир Гандельсман

Владимир Гандельсман

Запасные книжки

Русский Гулливер

Запасные книжки



издательский проект  
РУССКИЙ ГУЛЛИВЕР



Владимир Гандельсман

Запасные книжки

УДК 821.161.1  
ББК 84(2Рос=Рус)6  
Г19

Центр современной  
литературы

Издательский проект  
«Русский Гулливер»

Руководитель проекта  
Вадим Месяц

Дизайн обложки  
Антонина Байдина

Гандельсман, Владимир.  
Г19 Запасные книжки / Владимир Гандельсман. —  
М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы,  
2022. — 380 с.  
ISBN 978-5-91627-284-0

В названии книги Владимира Гандельсмана «Запасные книжки» заключён двойной смысл: это записные книжки, не претендующие на что-то большее, и какие-то отрывки, которые сделаны как бы про запас, на тот случай, если автор уделит им более пристальное внимание и развернёт в некое пространное повествование. Записи двух первых частей («Чередования» и «Человек отрывков») этого случая не удостоились. Название третьей части — «Эссе» — говорит само за себя: это нечто не фрагментарное, но вполне завершённое. Истоки «запасного» жанра уходят в глубь веков. Это «Аттические ночи» Геллия (выписки из сочинений предшественников и комментарии к ним), это «Записки у изголовья» Сэй-Сёнагон (внезапные воспоминания, мысли, бытовые сценки), это Монтень (бесконечные цитаты и раздумья о природе человеческого духа) и т.д. Ну и, конечно, Достоевский, Толстой, Чехов, Ахматова, Платонов, Эрдман, Цветаева, Олеша, Ерофеев, Довлатов... Нескончаемый, но и не окончательный список.

© Гандельсман В.А., 2022  
© Русский Гулливер, 2022  
© Центр современной литературы, 2022

# Содержание

1.		
Чередования	-----	7
2.		
Человек отрывков	-----	107
3.		
Эссе	-----	201
Био	-----	203
Констатация Шаламова	-----	213
Письмо	-----	218
Страсти слов	-----	227
Сталинская «Ода» О. Мандельштама	-----	235
Выступление на симпозиуме	-----	246
Вторая речь	-----	252
Георгий Иванов	-----	257
Диалог с участием Ивана Ивановича	-----	260
Поэзия как религия. Рильке	-----	265
Неизвестное письмо Владимира Набокова	-----	292
Вечер с господином Валери	-----	297
Радивость духа	-----	304
По поводу стихотворения «Aere perennius» Иосифа Бродского	-----	325
Желание, мысль и время в «Макбете» и технические примечания к переводу	-----	328
«Так сочинилась мной элегия...»	-----	343
«Стеснённая свобода одушевляющего недостатка...»	-----	352
Дедушкина сказка	-----	358
«Стоунер». Конспект книги с краткими отступлениями и примечаниями	-----	367



# Чередования

## ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ № 1:

«Запасные книжки» названы так не ради каламбура. Какие-то записи могли стать, как мне казалось, основой для отдельного эссе или даже книги, но не стали. Начало записей — 1980 год, но строгой последовательности по годам нет, поскольку записи терялись, находились, переставлялись и в итоге кое-где перепутались.

Литературные наблюдения не претендуют на открытия. Наткнувшись на «повторение пройденного», будьте уверены: это не плагиат, а моё незнание первоисточников. Я не литературовед и не считаю своей обязанностью знать всё в этой области. Записи такого рода вовсе не просветительские, они — моё самостоятельное доморощенное ученичество, и если по прочтении вы спросите, зачем оно было выставлено на обозрение, то это будет означать: зря.





-----

Вы, знаете, такой приятный человек, что ваше произведение мне заранее нравится. Так что могу его и не читать. Шучу, шучу... Я подготавливаю отступление на случай, если оно мне не придётся по вкусу. Тогда скажу: а вот и нет, хоть вы и приятный человек, а ведь я ошибся, произведение ваше никуда не годится... Возвращая труд, говорю: «Всё правильно, помните мои слова? Так оно и оказалось. Большое спасибо».

-----

У Ходасевича: «...мне хочется сойти с ума...» — эти слова равны большинству жизненных ситуаций. Простота и максимальность выражения.

Как у Пастернака: «Снег идёт, снег идёт...»

Однажды я попросил семилетнего ребёнка сочинить стихи о зиме, и он произнёс то же самое.

-----

Почему что-то запоминается? Я слышу, например, несколько нелепых фраз из детства, совершенно незначительных. Почему запали именно эти клавиши? Помню мальчика Юру, восклицающего по поводу чьей-то реплики: «Вот сморозил!», — и учительницу, усиленно хвалящую его за неожиданное и точное слово...

Почему бывают мгновения, которые, кажется, запомнятся надолго, и почему нельзя при этом сказать близкому человеку: смотри, эта голая комната так освещена, эта железная сетка кровати, эта бутылка, которую мы только что распили в честь новоселья, эта сетка, эта бутылка, мы с тобой — я на подоконнике в пальто, ты в углу, яркая и безумная лампочка на скрученном шнуре, — так расположены, что мы запомним...

Нельзя. Из боязни спугнуть ангела гармонии и отохотить его навсегда от своей памяти.

-----

Чем отличается роман от малой формы? Автором: вступая в единоборство с тем, что его явно превосходит, он вынужден менять свою жизнь.

-----

Когда переходишь трамвайные пути, чувствуешь, как мгновение назад тебя переехал трамвай.

-----

Выступление делегатов съезда. Очевидно определяющее значение речи. Речь (в чистом виде) — звук, колебания которого затухают во времени. Речь последующего реально забывает речь предыдущего, одерживая физическую победу. И ничего не происходит.

-----

Я пил кофе. Неподалёку кофе потягивала девушка. За её столиком, спиной ко мне, сидела пара — он и она то и дело удобно ссутуливались над своими чашечками. Искося я поглядывал на девушку — она обводила зал пустоватым взглядом: то ли равнодушно ждала кого-то, то ли ей просто было скучно. Её соседи вскоре ушли, оставив на тарелке несколько скомканных бумажек и эсклер.

Девушка в очередной раз обвела зал своим бледным взором и спокойно переложила пирожное к себе в тарелку. Потом она задумалась. Подошла уборщица, стала протирать её столик тряпкой.

Я отвлёкся, посмотрел в окно и поймал себя на том, что мгновение назад похолодел, подглядев эту сцену. Не от страха за девушку (ведь она могла встретиться глазами со мной и смутиться), не потому, что её действие было незаконно... Скорее открылся нерв общей тоскливости этого дня, скользившего незаметно, ровно, бесцветно, как небо между голыми деревьями садика за окном. Особенно тоскливо, потому что окно ещё и мутновато отгораживало острый осенний воздух. И вдруг

бесконечному однообразию потребовалось выражение, та запредельная нота, которая прервала бы незаметный ход дня и провалила бы его в недогоняемую, бездонную пропасть с головокружением и тошнотой. Не хотелось ни наступать, ни продлевать этот холодок.

Поэтому я вновь взглянул на девушку, её задумчивость исчезла вслед за уборщицей, и она с тем же спокойствием, с каким только что «объявила» тоску этого дня, доедала пирожное-трубочку.

-----

У каждого города свои подмышки.

-----

У Фолкнера — чёрная гармония (вроде чёрного юмора). Его упорство по достижению этой гармонии чуть ли не тупое. В том смысле, в каком может быть тупой последовательная мощь, верящая в себя, как в Бога.

-----

Физиология объективна. В боли нельзя усомниться. Раз болит — болит, и нет вопроса, верят ли тебе. Физиология прозы, стиха — это то, что прожито животом, то, по чему идёт читатель, как собака по следу.

В этих «физиологических» точках произведение смыкается с физиологией как таковой. Толчки мысли «Толстогоевского» ощутимы.

Вероятно, чем больше скручен страданием и болью автор и чем яснее он может их видеть, как бы последним усилием воли откачнувшись от них, — тем с большей внятностью он проталкивается сквозь тебя. (Известное: «Чтобы хорошо писать, страдать надо, страдать!» Достоевский — Мережковскому.)

У Чехова другой физиологический атлас, более доступный или приемлемый как раз потому, что менее настырный.

Вот в «Почте» он описывает студента после ночной осенней езды в тарантасе, на рассвете:

«Студент сонно и хмуро поглядел на завешенные окна усадьбы, мимо которых проезжала тройка. За окнами,

подумал он, вероятно, спят люди самым крепким, утренним сном и не слышат почтовых звонков, не ощущают холода, не видят злого лица почтальона; а если и разбудит колокольчик какую-нибудь барышню, то она повернётся на другой бок, улыбнётся от избытка тепла и покоя и, поджав ноги, положив руки под щёку, заснёт ещё крепче.

Поглядел студент на пруд, который блестел около усадьбы, и вспомнил о карасях и щуках, которые находят возможным жить в холодной воде...»

Неслучайно мысль проникает *за* стены усадьбы, а затем «вскрывает» и пруд — то же проявление физиологической основы (недаром и Чехов — врач).

Это и свобода. Перо поспекает за воображением и доверяет ему. Доверчивость — следствие той самой объективной для автора «боли».

Вот ещё несколько точек чеховского атласа:

«И почерк у него был мечтательный, вялый, как мокрый шёлк».

«В руке, которую поцеловала Кисочка, было ощущение тоски» («Огни»).

«...И теперь ещё, казалось, от прежних объятий сохранилось на руках и лице ощущение шёлка и кружев — и больше ничего...» («Супруга»).

«И ногу, которую он поцеловал, она поджала под себя, как птица. <...> ...И ей даже казалось, что она нетвёрдо ступает на ту ногу, которую он поцеловал» («Три года»).

«Но ничто не было так страшно для Якова, как варёный картофель в крови, на который он боялся наступить...» («Убийство»).

Это нервные узлы произведений. Это природа автора, т. е. то, что нельзя придумать, подобно восклицанию Ивана Дмитрича из «Палаты №6» «радуюсь!». Вполне «достоевское» восклицание — напорыв из самого нутра.

-----

Из письма другу-литератору:

«...Но особенно *явно* пишет прозаик. Если критик наживается рикошетом, если поэту можно многое

простить (глуп), то прозаик пишет непременно героя нашего времени. Вслед за Набоковым (за кем же ещё?) он срывает персик в своём саду и его плетёной косточкой щедро наделяет героя. Едва тот слабеет и норовит пасть жертвой куцега воображения — автор с персиком тут как тут.

Таким образом, пустой человек (интеллигент с женой и любовницей) становится *рефлектирующим* пустым человеком. Это уже повесть, если не роман. Рефлектировать можно долго, всю жизнь. И вместо того, чтобы математически сообщить, что герой наш — человек, стремящийся умножить количество наслаждений в единицу времени, вместо этого автор начинает темнить, врать, «наполняя» его собой: он подкидывает ему какого-нибудь экстравагантного кумира, он замачивает его душу в нескольких детских переживаниях, он отжимает её лапками первых потрясений (разрыв с любимой, смерть родителя), а затем и сушит её на тоскливом ветру повседневности.

Автор свободно порхает во времени и в пространстве (гоняясь за бабочкой, уже пойманной Набоковым) и в пределах одного предложения удовлетворяет спрос самого подвижного читателя: герой, с похмелья, только что — от любовницы, весь в «репьях ночных безумств» (Е. Евтушенко), попадает в церковь на отпевание своей первой жены (или матери? или второй? или ему всё это кажется? — тут что-то смыкается и искрит...), и вот долгожданная церковь, невзначай вplyвая в роман, тем боком вplyвая, который понаслышке знаком автору, придаёт повествованию... О да! — придаёт повествованию. И наконец — завершающий апокалиптический сон...

Таков катарсис верхних дыхательных путей, мой друг-литератор.

-----

Критик Т. выглядел так, словно его коллеги, здороваясь, на протяжении многих лет пожимали ему лицо.

-----

Говорит депутат: «Приходится много тратить времени, в том числе личного...»

-----

Есть жизнь, текущая лишь в снах. Через год, два, три — вдруг снится сон, продолжающий другой сон. Эти люди, эти вещи, эти ситуации есть только *там*. Удивительно. Проснувшись, ты вспоминаешь, что уже видел этого человека, и — со странным чувством: тоже во сне.

-----

Всё, что происходит в обществе, мне либо безразлично, либо отвратительно. Причина не в происходящем даже, а в том, что их много (хотя бы и двое), а я один.

-----

Из письма другу-литератору:  
«...Тебе следует много читать. А некоторые вещи просто записывай.

Например:

„Дарование есть поручение“ (Баратынский). Непременно запиши, потому что можешь забыть. Учти также, что „поручение“ — это не только поручение *тебе*, но и поручение — *твоё* (ручательство)...»

-----

Говорит соседка: «Племени в касрульке...», «Я стирала шлага, стирала на пижнаке твоём шлага... А она как было, как и есть...», «Сотрясение мазок...»

-----

У Фолкнера не напряжение жизни, а напряжение чувственных точек, которыми он воспринимает действительность. Они расположены уникально, как и у других людей, но использование всех точек не дало бы напряжения. Фолкнер интуитивно отбирает лишь самые физиологические, самые отстоящие от нормальной жизни, благодаря чему возникает «разность потенциалов».

Вообще жизнь во всей полноте лишена напряжения. Следует вырвать романом из неё кусок, чтобы её увидеть (конечно, уже искажённую), точнее — увидеть способ видения Фолкнера, расположение его извилин.

Отстояние точек от нормальной жизни делает тем более привлекательным возврат к ней. В момент какого-нибудь страстного описания сказать, что «цвели глицинии»...

Это раскачивание огромного маятника.

Фолкнер пишет субъективный эпос. Эпос человеческой души. Объём изображения создаёт ещё одна вещь: постоянные забеги вперёд (по времени) и отбега-ния назад, с недомолвками, постепенно обрастающими «домолвками» и т. д. Чисто пространственно это представляется так: Фолкнер растыкивает свою прозу как бы наугад — вокруг себя в объёме шара, — то ближе, то дальше, то повторяя движение по тому же радиусу, но в новую точку... — пока весь объём не забит до отказа. Тогда этот ком покатился...

Герой тоже движется крупно. Мисс Роза («Авессалом, Авессалом!») замирает у двери, за которой убитый Бон, на несколько страниц.

Один взмах руки может длиться несколько лет. Человек словно бы не живёт ежедневными мелочами, но, подчиняясь Року, копит их, слагает ради взрыва единой составляющей, которая указывает — куда в действительности были направлены «мелочи». Человек напряжённо ждёт, провидит себя между взрывами и поэтому не рассыпается, крупен и целен. Он слит волей Рока и внутренней волей, ей подчинённой.

-----

Из пункта А в Б в медленном трамвае можно добраться всё-таки значительно быстрее, чем поспешая пешком. Но это лишь в астрономическом времени. Психологическое время — ему обратно, и реальностью является именно оно. Торопясь пешком, я спокоен (хоть и опаздываю), в трамвае я психопат (хоть и успеваю).

Если бы человек жил, не ведая астрономического времени, он бы и жил неведомо сколько. Психологическое время не есть срок предписанный, не есть навязанная форма, а есть — содержание существа.

Короче говоря: абсолютное время, возможно, и форма материи (её разрывающая), но психологическое время — несомненно, содержание.



-----

У Пушкина: «...вознёсся выше он главою непокорной  
Александрійского столпа...»

«Выше» отстоит от «столпа» на эту долготу задира-  
ния головы. Ай да Пушкин.

-----

Узнав, что его другу плохо, в приливе сочувствия, К.  
написал ему письмо, и чуть ли не сразу его охватил стыд,  
чуть ли не с последним словом письма. Он боялся вник-  
нуть — почему. Так случается, когда ответ растворён  
в твоём существе и просто не сформулирован, и знаешь,  
что малейшим усилием ты его можешь кристаллизовать,  
но медлишь.

И вот, накатывая, как волна... как волна, омывающая  
всё больший кусочек суши, ответ проступает и останав-  
ливает внутреннее бегство стыда. Теперь ясно — письмо  
с неточной интонацией. Всего лишь? О, этого достаточ-  
но, чтобы свести счёты с жизнью.

К. мучается, его не утешает, что друг, зная то же  
самое по себе, сделает скидку, а то и вовсе постарается  
не обратить на это внимания.

-----

Чётные числа чем-то хуже нечётных.

-----

Перечисления. Гоголь доводит их до необычайно-  
го. Идёт накопление более или менее скучного коли-  
чества, которое взрывается новым качеством (как  
правило, в юмор). Лирическое отступление о дверях,  
о том, как какая дверь скрипит, заканчивается: «...но  
та, которая была в сенях, издавала какой-то... звук,  
так что... очень ясно наконец слышалось: „батюшки,  
я зябну!“».

Пустой тупик диалогов, этот абсурдный юмор, вро-  
де того колеса, которое докатится или не докатится  
до Москвы... — тоскливое открытие.

«...Я сам думаю пойти на войну; почему ж я не могу  
идти на войну?»

— Вот уже и пошёл! — прерывала Пульхерия Ивановна. — Вы не верьте ему, — говорила она, обращаясь к гостю. — Где уже ему... <...> Его первый солдат застрелит... <...>

— Что ж, — говорил Афанасий Иванович, — и я его застрелю».

Хармс читал Гоголя, не так ли? Но Гоголь имел в виду не только Хармса.

Афанасий Иванович плачет, вспоминая жену через пять лет, и автор видит «слёзы, которые текли... накапливаясь от едкости боли уже охладевшего сердца». Плотное платоновское проталкивание в точность.

-----

В школу, где я учился, привели Достоевского. Двое под руки вели мертвеца. Труп не шёл, а как-то вываливался из их рук вперёд, а те с трудом направляли его в двери классов. С закотившимися глазами и чёрным, одновременно впалым и шишковатым лицом, Достоевский наводил на учащих ужас — от него шарахались.

Потом, однако, я понял, что у него был припадок. Я понял это, увидев его чуть позже выходящим из школы. Всё так же под руки его вели двое, но сам Достоевский шёл мёртво-спокойной походкой, лицо его было пухлым и припудренным, припадок закончился... Но это уже был труп настоящий...

-----

Андрей Белый. «Петербург».

Холод. Всё сведено к нулю. Как в этом куске:

«Аполлон Аполлонович подошёл к окну;

две детские головки в окнах там стоящего дома увидели против себя за стеклом там стоящего дома лицевое пятно неизвестного старичка.

И головки там в окнах пропали».

1-я и 5-я строки, описывающие действие в противоположных домах, имеют равное количество слов; то же происходит и по обе стороны от слов «против себя».

В абсолютной симметрии сказался отец-математик сказался симметрии абсолютной В.

-----

Иногда с удовольствием читаешь слабые стихи. Иногда полная беспомощность роднее олимпийского умения и силы. Всё равно что посмотреть телевизор.

-----

Культура прошлого хороша тем, что не устраивает тебе семейного скандала. Культуры настоящего нет. Есть сплошной скандал.

-----

Письма Николая Григорьевича, механика, моего сослуживца, — Гале, милиционерше, матери-одиночке, периодически охранявшей здание, где мы работали. Николай Григорьевич был безответно в неё влюблён. Последнее письмо написано, конечно, им же, но от имени придуманного им В. Лаптева. Орфография и пунктуация — Николая Григорьевича.

1.

Галя! Я тебе всегда хотел только хорошего в жизни, и сейчас желаю всего хорошего, хорошо отдохнуть, набраться здоровья. Я на тебя грязь не лил, и этого не будет никогда. Как бы мне не было трудно, тяжело. Грязь идёт от Чесноковой. Болтай с ней больше, она у тебя всё выпытает. Ты *простая*. Сейчас все люди злые и смотрят, как бы устроить зло другому. Ты мне много делала зла, а я делал и буду делать только хорошее. Ты уже перестала понимать что такое зло, что добро, не различаешь чёрное от белого. А в жизни надо различать. Неужели ты в себя потеряла веру, что никто не полюбит, никто со мной жить не будет, и я не выйду замуж. Ты говоришь будешь жить одна. Одной жить невозможно. За жизнь надо бороться, а не идти по течению жизни. Скука, жизнь убивает человека. Так делать нельзя: понравился я и идём. Даже надо выбирать друзей и подруг. С кем поведёшься того и наберёшься. Что говорить жизнь есть жизнь. Но, а этот поступок выходит за все пределы. Ты потеряла свою голову, потеряла рассудок, потеряла ум. С кем ты связалась. У него жена,

которую он очень хвалит, у него двое детей, которых он любит. Вот мой разговор с Олей-уборщицей, которая убирает твой коридор. — Оля, как ты смотришь на эти сплетни? — Да, я слыхала. Конечно, не наше дело, у каждого своя голова на плечах. — Я считаю, Галя перестала уважать себя, Галя перестала любить себя и можно сказать она не хочет жить.

Оля говорит: я этого Серёжу, хоть он и более красив, я его ненавижу. Он нахальный грубый идиот. Я с ним вместе поссать не сяду. Про Галю я и верю и нет. Конечно, по его поведению и разговору можно и поверить. Я спрашиваю: наверно, Галю смутили кролики, наверно наелась кроликов. Оля отвечает: дядя Коля, от этого жадюги не дождёшься не только кролика, у него соли не выпросишь, он жаден. Что заставило Галю с ним связаться, не пойму. Да, Галя, у меня у самого такие мысли: что тебя заставило с ним связаться? Сильно жизнь принудила. У тебя был не плохой выход. Ты говорила: дядя Коля, приходи. Я пришёл поговорить. Ты меня оскорбила. Что с тобой связываться. Не добавила: я с механиком связана. Мне кажется прошло немного и всё раскрылось. Я тайну любую пронесу всю жизнь. Я не буду краснеть как рак. Большой слюнтяй твой Серёжа. Галя, я с Олей, Раей говорил, чтобы дальше нас никуда не разошлось. Думаю дальше не разойдётся. Я тебе плохого не хочу. Тебя накажет сам бог. Напиши хоть пару слов, если будешь рядом. Заходи.

2.

Галю, Юлочку и маму поздравляю с праздником Нового года. Желаю всем хорошего настроения. Самого крепкого здоровья. Гале желаю в Новом году выдти замуж. Желает кусок заразы, дикий крокодил.

3.

Галя! Здравствуйте. Не хотели Вас беспокоить до Нового года. Знаем, что и сейчас Вы не совсем здоровы. Извините, что адрес Ваш узнали у дежурного по дивизиону. Во время твоей болезни эти сволочи шептались на кухне — Байкеев, Чекмарёва, Марина,

Таня-татарка, с ними Чеснокова. И сейчас эти «люди» тебя окружают. Что они ещё хотят? Устроить посмешище? Или вызывают тебя на публичное оскорбление. Что нам известно: Сотсков поделился с Тишиным, Тишин с Инной, со всеми женщинами Байкеев в дружбе. Он подхватил и разнёс по всему архиву. Даже разнёс, что Николай Григорьевич тебе звонит. Николая Григорьевича мы считаем добрым, хорошим человеком. Не думаем чтобы он делал кому-то плохое. Галя, пойми, кто тебе льстит, кто хочет хорошего. Да и ты умная женщина, всё понимаешь. Не давай этим паразитам вести себя за повод. Что было, то было, может и побаловалась. Лучше всё кончить и послать всех — и Сотскова, и Байкеева на хер. Такая жизнь до хорошего не доведёт. А если ты с ним пойдёшь — берегись. Они пытаются уволить Николая Григорьевича — дело Байкеева отомстить. Будь во всём осторожна. Извини за беспокойство.

*В. Лантев*

-----

Достоевский показал: человеческая жизнь — непрерывная истерика. Скандал. Он называл это «судорожным самовыражением».

-----

Голос в автобусе: «Женщина выносливее мужчин по выносливости!»

-----

Аристократ *владеет* тайной (речь не о происхождении; хотя слишком часто это связано — ведь история рода, хранимая его продолжателями, постепенно уходит в тайну, становится таинственным припоминанием) и *являет* её (в искусстве, например).

Разночинец *знает* о тайне и её *провозглашает* (а мог бы — разгласил). В этом суть и истоки идеологического искусства, вообще идеологии, а именно: животной, лишённой тайны, жизни.

«Культура — способность удержания тайны».

-----

Лучших из поколения шестидесятников отличает от моего приобщённость к государственной жизни. Они переживали вторжение в Чехословакию как личные стыд и вину. Афганистан, который должен был стать (уже для нас) Чехословакией, таковым не стал. Зато шестидесятиникам он опять был дорог. Они воспряли.

-----

Иногда взрослый, много страдавший человек всё равно идиот.

-----

Двери нашего туалета выходят прямо на кухню. Пользоваться им иногда неудобно. Так, один из моих бескомпромиссных друзей сказал, входя по нужде:

«Включите-ка здесь воду!» (т. е. на кухне). Это — чтобы одним шумом (безобидным) заглушить другой (позорный)...

Какое несчастье, сидя на горшке, поскрипывая крышкой унитаза, побряхтывая, шелестя бумажкой, знать, что каждый твой шорох запечатлется в развитом (благодаря такому же опыту) воображении соседа, запечатлется в виде подробной картины твоего позора.

И какое счастье справлять нужду в пустой квартире, в чистом поле, во льдах Арктики и Антарктики, там, где ещё не ступала ни одна нога человека.

-----

Стоит ли провести жизнь в вечном недовольстве собой? Если любовь — дар, который удерживают немногие, то, по крайней мере, разум — привилегия большинства. Разум говорит просто: не убивай, не прелюбодействуй, не кради и т. д. Жизнь в разуме — непрерывное внимание, выполнены ли его требования.

И вот когда он терпит поражение, ему остается последний спасительный ход: увести своего обладателя от людей (и значит — от проявления нелюбви, «забыть» свою нелюбовь).

Монашество может начинаться не с любви к Богу,

а с нелюбви к людям. Это разумное безрадостное монашество, которое, вероятно, не выдерживает слишком тяжёлых испытаний, но всё же это путь героев, которым надежда на просветление маячит, путь, где изнурением плоти, кажется, можно потрясти и преобразовать свою духовную основу и возродить её для любви.

-----

Человека можно охарактеризовать коротко.

Ч. попросил своего друга, летящего в другой город, передать важное письмо, от которого зависела карьера Ч. Получив известие об авиакатастрофе и гибели друга, Ч. подумал: «Боже! Моё письмо!» — и только потом попытался устыдиться этой мысли.

-----

У неё не тело, а полный Кранах.

-----

Основа писательства — трезвость. Средства достижения, однако, могут быть совершенно «пьяные».

Очень точно применимы к этому размышления князя Мышкина перед припадком:

«Что же в том, что это болезнь? — решил он наконец, — какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, даёт неслыханное и негаданное дотеле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?»

-----

Шарф «Айседора».

-----

У него такая интонация... Что бы он ни сказал, какая бы это ни была резкость — он никогда не обидит. Он говорит, растягивая слова, словно испытывает

их мягкость. Вогнутой интонацией он как бы пытается снять их шершавость.

Иногда мне кажется, что в нём одном жестокость выглядит как мягкая уклончивость и что только много страдающий человек обладает такой честной и точной приспособляемостью.

-----

С. воображает предстоящий визит на день рождения и решает: я буду грустен.

-----

Достоевский близок двадцатилетним. Пушкин «старше».

Достоевский описывает бездну, познаёт её. Пушкин — уже знает, подразумевает, незачем описывать. (То самое аристократическое и разночинное сознание.)

-----

Нет ничего жальче и обиднее подлинного чувства, которое хочет, но не умеет себя выразить. «О, как ты обидна и недаровита!»

-----

Этот фильм — видение режиссера. Свойства видения: его абсолютность или абсолютная закономерность, при том что движение закона — непредсказуемо. Просто подчиняешься ему, но сказать, в чём он состоит, — невозможно. И даже любая символическая трактовка всё более затемняет дело, связи рушатся.

Но как отказаться от понимания, от расшифровки, как не убить закон? Могу я *смотреть и видеть*?

Это видение подобно человеку, который не может никому объяснить феноменальность своей жизни — он жив, он *сейчас и это*. Но он отделён оболочкой, и за неё не пробиться.

Это видение подобно картинам детства — горящим шарам памяти. Любая баснословность происходящего там — не удивительна, закономерна, я могу ей полностью довериться.



Это видение (как сон) со своим законом.

Можно ли сказать о человеке (или о пейзаже) что-нибудь одно? Или два? Можно сказать сто, но это не лучше, чем одно. Сто рассыпется на единицы.

И только видение стремится бесконечный ряд к пределу. Точнее: это тот предел, который раскручивается в бесконечность человека, пейзажа...

-----

Поэт на своем вечере: «Смею утверждать, что поэт — это человек, пишущий стихи. Блок считал, что поэт — это Поэт. Но Пушкин думал иначе. „Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон“, он такой же, один из толпы...»

Но у Пушкина — «быть может, всех ничтожней он». Это раз.

Во-вторых, при таком взгляде стихи неизбежно начинают «угождать»: я такой же, один из вас; дескать, не волнуйтесь. Они хотят нравиться. Попросту — это социальный инстинкт самосохранения. «Я такой же» снимает с поэта всякую социальную ответственность, которой лишена и «толпа». Что же до Пушкина, то, окажись он у нас, — «мы б его спросили: „А ваши кто родители?“».

В-третьих, это был вечер поэта Щ., и обращать на себя внимание этим спором было бы глупо...

Или мой инстинкт самосохранения распространяется дальше, чем мне надо?

-----

Бессонница. Гарем. Тугие тела.

-----

Неудавшееся самоубийство — отвратительно.

-----

Плохое государство меня грабит, чтобы надругаться, хорошее — чтобы облагодетельствовать.

-----

Говорит О.: «Если человеку за тридцать, а он всё ещё авангардист (модернист, концептуалист и пр. -ист), то это уже признак слабоумия».

-----

Монолог одного художника:

«Живописец ежеминутно отказывается от эксплуатации приёма, им же найденного, то есть от того, чем, несомненно, может угодить зрителю, то есть от таланта, по сути дела. Это приводит, как правило, к нулевому результату, и мы можем судить лишь о степени отказа художника от себя, о тех, извините, жертвах, которые он принёс... Но как об этом судить, если мы видим ничто, самого художника, слава Богу, не знаем и процесс работы от нас скрыт?»

Степень отказа может знать лишь он сам. Поэтому так нелепы и безответственны оценки («бездарно», «гениально» и пр.). Мы проставляем их, когда ничего не понимаем, но хотим уважить себя любовью к художнику.

На самом деле он к картине отношения уже не имеет. Всё, что он мог — отказаться от лёгкой добычи, — он сделал. И это чистая случайность, что работа, в которой всё — отказ, одарена чем-то, что удерживает нас рядом с ней, и художнику тут гордиться нечем».

-----

Стихи были столь плохи, что хотелось их похвалить.

-----

Автор фильма словно нарушает любую возможную логическую версию. Не сразу, а лишь когда версия уже ветвится. Едва намечаешь ход понимания, шаг, ещё шаг, едва путь затягивает, как ты всё менее уверен, всё больше вариантов, что-то спутывается, ясности нет, и наконец остановка.

Куда идти дальше? Зачем идти, если разгадка — всего лишь развёртка объёма, лишённая жизни?

-----

Напечатайте эту книгу. Можете вымарать всё, что вам не нравится. Просто — всё. Книга хуже не станет.

-----

Если есть зебры, почему бы не быть арбузам?

-----

Когда Пушкин воскликнул «Ай да сукин кот!», закончив «Бориса Годунова», когда Блок записал «Сегодня я ге», закончив «Двенадцать», я думаю, они испытывали одно и то же. Внутренний толчок завершения. Произошла чузнь, образовалось жидо. Эти вещи похожи в главном — в явной гармонии. Вдруг всё уравновешено и замкнуто, гоголевский Нос пошел гулять сам по себе...

«Двенадцать» идеологи могут понимать как произведение советское или антисоветское и т. д. — лишь по причине невероятности, невозможности идеологического взгляда на поэму...

(«Поэзия выше нравственности». Пушкин плюс Блок — блошкин пук.)

-----

В отличие от собрания, человек не состоялся.

-----

Обычный (талантливый) человек притворяется равным всем, хотя он никому не равен. Он не хочет упрёка в оригинальничанье, не хочет раздражать. Это сиюминутное, немужественное человеколюбие пошлости.

Но вот гений — сплошные странности (хотя и *очевидные* странности — мы-то все узнали себя в нём, потому и оценили).

Гений — разновидность сумасшедшего, он не соотносится с окружающим. Он жесток. Возможно, он нравственная категория.

-----

Человек у Достоевского — существо, которое мыслит назло. Назло себе, назло предыдущей своей мысли.

Отсюда — бесконечное вкапывание себя. Это в высшей степени «умышленное» существо.

Грех по Д. — поле для испытания человека, тем более удобное, что бесконечное. Человек у него не просто грешен, но утверждает: да, да, грешен, да, да, низок, и паду ещё ниже, и буду ещё грешнее, так что уж испытаю наслаждение от своей мерзости — ведь не дам себя унижить ни раскаянием, ни вашим прощением, это было бы уже ограничением меня, некая ко мне жалость...

Так вот, самоутверждаясь в грехе, человек Д-го делает поле греха растущим в прогрессии взаимно отражающихся зеркал — и, стало быть, безграничным.

На другом полюсе — человек (князь Мышкин, Алёша), который в великой любви страдает за последнего преступника. «Величина» его любви (и непременно вины) пропорциональна безграничности преступления.

(В чём вина? Не в том ли, что он *видит* преступление как преступление? То есть осмеливается хотя бы на секунду *судить*?)

И всё же любовь (в отличие от греха) не безгранична. Видя самоё себя, она склонна непрестанно корить себя в недостаточности. Любовь в самооценке (а куда деться от разума-оценщика?) не самоутверждается, наоборот, видит, что ущербна в своей оглядке. В системе взаимно отражающихся зеркал она тает, а грех множится.

То есть грех, поскольку он целиком в системе человеческих координат, абсолютен, а любовь, захватывающая и недостижимая для человека область, относительна. Но если она не бесконечна, то сразу — мала.

Но ни тот, ни другая (грех, любовь) *не* свободны. Свобода — это спонтанность, когда проблемы выбора нет, есть — совершаемый выбор. Человек же страдающий (грешный, любящий ли) всегда мыслит, всегда в проблеме, всегда сомневается, — и таков он у Достоевского.

—

Поэтические открытия в слове. Берётся длиннейший, порой неуклюжий разбег каким-нибудь монологом,

и вдруг выборматывается или выкрикивается весь характер или всё состояние разом:

«Будьте уверены, благодушнейший, искреннейший и благороднейший князь, — вскричал Лебедев в решительном вдохновении, — будьте уверены, что сие умрёт в моём благороднейшем сердце! *Тихими стопами-с, вместе! Тихими стопами-с, вместе!..*»

Характерно и обстоятельство «в решительном вдохновении». Герой Д-го то и дело взвинчивается до «решительного вдохновения», иначе он автору, в сущности, неинтересен.

-----

Из размышлений критика: ирония бальзамирует тело стиха.

-----

Торжества, посвящённые юбилею А. А. Ахматовой.

Торжествующих представляют три лагеря:

1. — государственно торжествующие в Колонном зале (или где там ещё);
2. — хладнокровные литературоведы с открытиями;
3. — торжествующие с оговорками: очень уж боятся они торжеств — мол, Ахматовой бы это не понравилось.

О. по поводу моей градации заметил: «Третьи и являются суть интеллигента с его отвратительной рефлексией. Боязнь пошлости, не способная пошлости избежать».

-----

Некто, пьющий пиво воскресным утром... И если над краешком кружки (глоток — вниз, взгляд — вверх) — бледный, непроспавшийся пейзаж новостроек с самолётом, набирающим высоту, то «рухнул бы он, что ли», — неперенное соображение Н.

-----

Можно бы написать новое стихотворение, но я не знаю слов.

-----

Есть простые числа, сложение которых вызывает некоторое затруднение. Например, 8 и 6. Всякий раз совершенно не очевидно, что это 14. Вообще все три выглядят неубедительно.

-----

Щ. не потому боялся известности и славы, что это грозило поддаться соблазнам (хотя такая опасность для его сластолюбивой души существовала). Нет, другое его тревожило куда более: известность в два счёта развешивает, выставив на обозрение, — всякий, кому не лень, пристальным взглядом вытравит из тебя любую тайну. И это он знал прекрасно.

Гораздо лучше, думал он, оставить соотечественникам то напряжённое внимание к своей персоне, которое воодушевляет и тебя: ты недосказан ровно настолько, насколько они подозревают, насколько преувеличивают тебя в своём воображении и тем раздражают внимание своё ещё больше... или — преуменьшают, и тогда дают тебе насладиться тем, что ты скрыл от них, — о, когда б они получили сей довесок, они бы изумились.

-----

Тайна соразмерности «Крошки Цахеса» заключена в том, что «крошка» как пикантная фантазия не вызывает отвращения. Нам доступно то внутреннее душевное напряжение Гофмана, возникшее из двух нервно-улыбчивых, уравновешенных сил: я делаю крошку отвратительным и знаю, что он таковым не станет. Я заманиваю вас в социальную сатиру, допустим, но тут же одурачиваю податливую, наивную, вашу праведную душу.

(Это ли романтизм? — разоблачение любой собственной идеи, так что только тоненькие ножки её торчат из серебряного горшка...)

Гармония — это такой тайный объём произведения, в котором время свободно играет намерением автора, выворачивая его наизнанку (без ущерба для цельности). Мы не можем в точности вычислить этот объём, но можем уследить, в какие дыры он утекает.

-----

Существует лишняя гениальность. Например, А. Белый.

-----

О.: «Интеллигенты работают на пределе разрешённой свободы. Это самые умные трусы».

-----

Культура умирает не вообще, а в отдельно взятом человеке. Подъём бывает не всюду, а в душе.

-----

Вынужденная любовь к Хлебникову.

-----

Гоголь в «Старосветских помещиках» пишет: «...и мысли в нём не бродили, но исчезали».

В Афанасии Ивановиче исчезало то, что не успевало появиться. Взято удивительное психофизическое состояние. Причём уловлено оно лингвистически, помимо Гоголя. Здесь автор, притянутый выпрыгнувшим из него словом, и сам поднимается выше, пытаюсь его настичь. То есть слово не только сокращает расстояние до смысла, не только опережает мысль, но и находит другой смысл, новый и неожиданный для автора.

Это природа наращивания вдохновения.

-----

Вся бухгалтерия уехала на похороны. Умер Карлуша, которого неделю назад я видел. Ожидая кассира, я вспомнил живую и наглуую кривизну карлушиных ног — они совершенно не были готовы к смерти.

Я ждал на катке, ещё не залитом и покрытом первым мокрым снегом.

Приехал автобус, из него вышли бледные женщины и, расположившись полукругом, принялись дышать. Их мучило после похорон и долгого автобуса. И всё же не настолько, чтобы не обсудить и не высказать мнение. Доносились обрывки фраз: «...это его сестра... а вы видели... да... совсем плоха» и т. д. Затем они пошли

в небольшой двухэтажный дом, где размещалась бухгалтерия. Я пошёл следом.

Открылось окошко кассы, и в нём появилась мордочка молодой чернобурой лисички с двумя-тремя золотыми зубками. Лисичка на похороны не ездила. Сейчас она искала ведомость с моей фамилией. Ко мне подошла бухгалтер, и мы о чём-то заговорили. Лисичка высунула мордочку, подала ведомость и весело подмигнула бухгалтеру — женщине немолодой, с довольно измученным заплаканным лицом: «Как вы там... насчёт этого дела?» — «Насчёт чего?» — «По сколько скидываетесь? Возьмите и за меня». — «А-а-а... Вы тоже?» — «Я завсегда. Я люблю это дело», — и кассир показала пальчиком, что она завсегда любит выпить. Бухгалтер, кажется, была смущена, что её втягивают в такую легкомысленную болтовню, и растерянно и вяло что-то ответила.

-----

«Здесь всё меня переживёт...» (Ахматова) — стихи из глубокого и спокойного раздумья. Стихи с осанкой. Как правило, у стихов походка.

-----

Жизнь можно не заметить — провести всю в кайфе, или в хамстве, или в идее. Что же истинное? Остановка, ничто.

-----

Жизнь как игра существует в злодействе, пошлости и других замечательных вещах.

Человек говорит пошлости, как бы пародируя пошляков. На протяжении всей жизни он может не забывать о том, что *пародирует*. А может забыть.

Злодейство — это гримасы заигравшихся перед зеркалом детей.

В магазин, где я работаю грузчиком, приходят люди с чёрного хода. Как хозяйка похожи на своих собак, так эти люди похожи на ветчину или сосиски — они уносят в пухлых руках тяжёлые сумки. Но всю эту сложную,



потную жизнь они ведут, я уверен, не из любви к нежному мясу. Они, как дети, жаждут похвалы своих близких, и удивления, и благодарности за их всемогущество.

-----

Заладили: трагический поэт, трагический поэт...  
А какой же ещё — комический, что ли?

-----

Похвалы детям так расточительны — ведь ребенок взрослому не соперник.

-----

### Осень с Гофманом

Ветер разверзнет карманную пропасть,  
к фалдам пришьёт фатоватую лопасть,  
то ли жуки золотистые, то ли  
стайкой зелёной летят си-бемоли,

ах, за ведьмой, ведьмой прахом со скамейки  
полетели, поблестели блики-змейки,

корчатся, торкаясь, бесы строки,  
мелкие заболтни, выклики, зги,

вкупе, в кукольные земли  
улетают фабианы-павианы и ансельмы,  
разве нам их удержать, споткнёшься с грохотом  
и рассыпешься на ножки грустным гофманом.

-----

Мысль о смерти — духовный онанизм. (Тертуллиан:  
«Мысль есть зло».)

-----

Рассуждение человека с вогнутой интонацией в связи  
с философией хуаянь.

Истинное бытие, незыблемое (Бог), противоположное  
ирреальному бытию (картины, в картине), через которое

оно проявляется и обнаруживает себя. (Нереальное бытие — это окружающий нас предметный мир, в частности — картина.) Картина тем «лучше», чем явственней «дыры», в которых сквозит незыблемое. Чем явственнее её (картины) условность.

Истинное бытие и картина друг в друге нуждаются, друг без друга не существуют. Истинному бытию негде больше проявиться — только здесь.

Истина («ли») — основа и сущность всех вещей, это мир, лежащий в основе всех явлений. Это пустота. Пустота существует в виде явлений, не отождествляется с ними, но и не отличается от них.

Явление внешнего мира — это формы (картины) — «ши».

Пустота не существует сама по себе. Её существование возможно только через определённую форму. Поэтому у неё нет собственных внешних свойств. Она как бы облачается в форму. Пустота и форма неотделимы друг от друга.

Допустим: краски — «ли», изображённый лес — «ши»; краски не имеют своей собственной постоянной формы; благодаря работе мастера из них получается изображённый лес; но никакого леса (реального) перед нами нет; если что здесь и есть, то — краски. Поэтому изображение леса — пустота. То есть пустота не имеет собственной формы, а может существовать лишь в виде других форм. Вот почему она не мешает иллюзорному существованию вещей.

Почему картина *необходима*? Потому что она *объявляет* иллюзорность. Она — вдвойне нереальный лес, и поэтому — вдвойне проявленная пустота (суть, Бог, «ли»). Картина всей своей условностью как бы оттеняет незыблемое. Картина — дыра в незыблемое, в то, что смыть невозможно, ибо *то* — не имеет формы, *то* — пустота.

-----

Как мне надоели мои зубы...

-----

О.: «Ни одному интеллигентному человеку нельзя верить».

-----

Ницше: «Посредственность — одна из самых счастливых масок, которую может надеть высший ум, потому что в ней толпа, т. е. именно средние люди, не станут подозревать притворства, а между тем он наденет её ради самих людей — чтобы их не раздражать, нередко даже из сострадания и доброты».

Это почти современный человек без черт. Разница в том, что слова, которые Ницше произносит о человеке без черт, в моём тексте произнёс бы сам ЧБЧ.

-----

О.: «Вроде бы нет ничего хуже человека искусства... Всё же есть. Это человек одного искусства, рассуждающий о другом».

-----

Любимая женщина просто меньше раздражает.

-----

Как неумело Л. Толстой скрывает себя, свой внутренний спор в диалоге Пьера и Андрея в XI и XII главах (2-й том, 2-я часть). Это он сам, это столь очевидно, что плеск паромы и прочие внешние реалии, с хорошей соразмерностью вплетённые в повествование, не могут снять этого ощущения. Есть такого рода произведения, в которых мастерство зависит от правдоподобного распределения себя между своими героями.

Однако Достоевский или Музиль, возможно, и не пытаются «распределять». Им не устоять под напором «своего», и всё рухнет, и они видят это, но ничего поделить не могут. Они интеллектуально страстны, прежде всего — страстны. Толстой же прежде всего умен, хотя и его ума не хватает — слишком сложна задача.

-----

После длительного трудового дня я сажусь в такси, закуриваю и еду по тихому вечернему городу. О каком смысле жизни вы говорите?

-----

Никакое человеческое преступление (каким бы ужасающим ни было) не удивит. Здесь нет предмета искусства. Нов только отблеск расстановки вещей.

-----

Что смолкнул веселия глас?  
 Раздайтесь, вакхальны припевы!  
 Да здравствуют нежные девы  
 И юные жёны, любившие нас!  
 Полнее стакан наливайте!  
 На звонкое дно  
 В густое вино  
 Заветные кольца бросайте!  
 Подыдем стаканы, содвинем их разом!  
 Да здравствуют музы, да здравствует разум!  
 Ты, солнце святое, гори!  
 Как эта лампада бледнеет  
 Пред ясным восходом зари,  
 Так ложная мудрость мерцает и тлеет  
 Пред солнцем бессмертным ума.  
 Да здравствует солнце, да скроется тьма!

«Вакхическая песня» — это кубок. Графика очевидна, хотя в таком виде стихотворение, насколько мне известно, не печатают. Очевидность этой формы есть уже в ритме, в звуке...

В каждой строке Пушкин находит новое натяжение, как бы выдёргивая обновление всей вещи.

Графика-стихотворение соответствует графике-движению пьющего из кубка, а звук — «материалу», который он обозначает, — «материалу» вина, чаши.

Вот открытая чаша — она «открыта» вопросом: «Что смолкнул веселия глас?» — и мягкое «л» есть влажный блеск вина, которое сейчас польётся через это «эль»

и узкие горлышки ударных «звонких» гласных — ай, аль, е, е, ю, е, и, е, — и к строке «полнее стакан наливайте» чаша наполнена.

Остаётся с помощью пятикратного «о» опустить на дно кольца: «На звонкое дно в густое вино...»

«Подыдем стаканы, содвинем их разом! Да здравствуют музы, да здравствует разум!» — это пауза в строе-нии кубка (и перед опрокидыванием его), это утолщение, кольцевидная перемычка, это сгущение звука одновременно: ударные гласные «глохнут» (ы, а, и, а, а, у, а, а) — кубок поднят.

Затем в два синтаксических приёма кубок опрокинут и возвращён столу («Как эта лампада бледнеет...» — подъём, и «так ложная мудрость...» — спуск).

«Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — кубок жёстко поставлен на жёсткое основание. Жест-стихотворение завершён.

Этот случай графически примитивен, его графика — «говорящая». Чаще существует абстрактная графика, взаимосвязанное натяжение линий стихотворения, по которым, я уверен, можно судить о его жизнеспособности (интуитивно, без алгебраических подсчётов).

Допустим:

Не властны мы в самих себе  
И, в молодые наши леты,  
Даём поспешные обеты,  
Смешные, может быть, всевидящей судьбе.

И во всём стихотворении то же. У Баратынского графика явна. (Графика — явление зримого ритма. Чтобы ритм был видим, он должен иногда нарушаться.)

-----

Соседка: «Они не имеют никакого полного права!»

-----

Гений — есть абсолютное попадание в форму.

-----

Мало того, что женщине надо говорить вдохновенные пошлости, потом её раздевать, потом самому раздеваться, потом с ней ложиться — вот тут-то, казалось бы, и отдохни — куда там! — надо ещё совершить множество непростых движений... Не знаю... Я и так на трёх работах...

Вообще-то секс — это физиологический юмор (вроде анекдота: слегка нервное ожидание неизбежной развязки посредством хохотка-хоботка), но занимающиеся им до такой степени не понимают этого, что стонут и серьёзно изнывают под его бременем... Если же это не юмор, то, извините, — работа с примесью необоснованного зверства и сомнительного удовольствия, ибо — отнимающего последние силы...

Нет, нет, даже не уговаривайте.

-----

Почему мне всё время предлагают жить в будущем, к тому же — недалёком?

-----

Это случилось с З. уже в приличном возрасте, он возвращался из гостей, был немного навеселе, но нетяжело и в ясном уме, и в том свободном умовращении, которое иногда даётся под хмельком. С удовольствием поглядывая в окно трамвая, он видел на зыбком бегущем фоне серых домов своё устойчивое «я» художника... А далее он почувствовал смертельный холодок на затылке, который испытывал в юности, когда выбрасывал всё написанное и обмирал — ещё ничего нет, ни одной картины, а гениальность — единственное, единственное...

И вот теперь, когда дело было не в гениальности (она-то была), а в простой правде, не претендующей ни на что, но дающей её обладателю возмещение в виде спокойного и внятного переживания самой плоти художества, и когда её не оказалось, тот же холодок пробежал по старым затылочным закоулкам и собрал тот же, так сказать, урожай дрожи...

Впрочем, З. быстро отвлёкся, хотя с подсматривающим в скважину интересом доследил инерцию мысли,

которая явно мстила за то, что он её бросил на полпути. А мысль придумала никому не известного художника, знающего правду о нём. Этот мальчик был счастлив, и З., пожелав ему не столько счастья, сколько той же неизвестности и впредь (во имя нераспространения тайны самого З., тайны его лживости, — как будто это как-то было связано!) — З. размазывал окончательно своё видение на трамвайном стекле.

Не тут-то было! Мысль работала замечательно, почти бесконечно, даже её останки обладали инерцией, и вот как она разложилась на прощание: З. заметил, что пожелал мальчику неизвестности и забитости каким-то занюханым и порочным внутренним шепотком, и — главное! — знакомым; и чем омерзительней был этот шепоток, тем притягательней. Ну конечно, это был запах носков, непобедимой липкости запах, донёсшийся из его юности.

Учась в Академии, З. проживал у своей тётки, проживал неопратно, как живёт юноша, не имеющий женщин, вдыхал безумный запах и надолго запирался в ванной. Его жизнь была комична и мучительна, но не настолько комична, чтобы не претендовать на самовыражение, и не настолько мучительна, чтобы обладать им. Оставался ложный путь, который он сейчас завершал, поднимаясь на второй этаж своего дома.

-----

— Что ты приходишь так поздно? Только я заснула — ты грохочешь...

— Я с работы, я не грохочу. Просто хожу.

— Нечего ходить.

— Может быть, мне умереть?

— Умри.

-----

Всё-таки мы недооцениваем.

-----

Если духовной жаждою не томим, то следует со всей искренностью предаться деньгам. Большинство же,

исчерпав в молодости духовный запас и чувствуя это, медлит, колеблется, стыдится. Напрасные плебейские сомнения. Всё же был бы выигрыш в истинности самоощущения.

-----

Я нахожусь всегда там, где другие умерли бы от счастья.

-----

В. Ходасевич:

УТРО

Нет, больше не могу смотреть я  
Туда, в окно!  
О, это горькое предсмертье, —  
К чему оно?

Во всём одно звучит: «Разлуке  
Ты обречён!»  
Как нежно в нашем переулке  
Желтеет клён!

Ни голоса вокруг, ни стука,  
Всё та же даль...  
А всё-таки порою жутко,  
Порою — жаль.

1916

ВЕЧЕР

Под ногами скользь и хруст.  
Ветер дунул, снег пошёл.  
Боже мой, какая грусть!  
Господи, какая боль!

Тяжек Твой подлунный мир,  
Да и Ты немислосерд,  
И к чему такая ширь,  
Если есть на свете смерть?

И никто не объяснит,  
Отчего на склоне лет  
Хочется еще бродить,  
Верить, коченеть и петь.

1922

Чтению некоторых стихов Ходасевича сопутствует состояние, о котором он сказал:

«Так бывает почему-то: ночью, чуть забрезжат сны — сердце словно вдруг откуда-то упадает с вышины».

Или:

«Только ощущеньем кручи ты ещё трепещешь вся — лёгкая моя, падучая, милая душа моя».

В его стихах есть этот взмах, испуг,



замирание — непредвиденная ступенька на уже, казалось бы, ровной площадке лестничного марша.

Стихотворение «Вечер» («Тяжёлая лира»).

Лёгкая неточность рифмы: два последних слова двух последних строк каждого четверостишия заканчиваются мягким знаком. Постоянство этой неточности соблюдено с уверенным мастерством. «Падая», оступаясь в мягкий знак, дыхание замирает; легкий сдвиг, едва заметное несоответствие рифмы, словно намёк на дисгармонию смертного сердца и долгого подлунного мира, приоткрывает неожиданно новую даль стихотворения — «Боже мой, какая грусть! Господи, какая боль!» — заставляет изображение поколебаться, без ущерба, впрочем, для чёткости. Так меняет положение предмет, когда смотришь на него, прикрывая то один глаз, то другой. Эта «мягкость» мягкого знака вполне смысловая, противостоящая непреклонности мира, судьбы. Жёстко звучит: «Тяжек Твой подлунный мир, да и Ты немилосерд» — подчёркнутая жёсткость двух согласных подряд.

«О вещая душа моя! О, сердце, полное тревоги, о, как ты бьёшься на пороге как бы двойного бытия!» Неслучайно и время дня — вечер, время сумерек, перехода.

Или — «Утро» («Путём зерна»).

Тоже три четверостишия и то же противостояние. «Во всём одно звучит: „Разлуке ты обречён!“ Как нежно в нашем переулке желтеет клён».

Техника исполнения напоминает «Вечер». Рифма и здесь старательно выверена, с тем же постоянством лёгкой неточности в нечётных строках.

Порядок последних букв в рифмующихся строках:

1-е четверостишие	2-е	3-е
Т, Р, Е	Л, У, К	Т, У, К
Р, Т, Е	У, Л, К	У, Т, К

Один из винтиков механизма, который должен выразить: «А всё-таки порою жутко...» — именно этот пере-скок, запрыгиванье одной буквы за другую; в этом рациональном механизме есть какая-то мистика, хотя само восприятие интуитивно.

В этом простом опыте я хочу сопоставить слово

с клавишей, которая способна заставить не только зазвучать инструмент (не инструмент-стихотворение — он само собой зазвучит, — а инструмент-восприятие), но и, скажем, сдвинуть его с места. Вполне реально передвинуть, что, примерно, соответствовало бы мистике, сопутствующей рационально-рассчитанному перепрыгиванию буквы.

Будем помнить при этом, что до конца «специально» так не написать. Что точно выверенное правило подержано стихией, «подсказывающей», как не выпасть из правила. Этой стихии нравится порядок, потому что ей проще было бы ему не следовать. Ей нравится сложная задача своего усмирения. Поэт бережёт механизм рифмы, найденной стихийно, на протяжении уже всего стихотворения, наивно полагая одолеть хаос этой конструкции-гармонией («...душа в заветной лире мой прах переживёт и тленья убежит...»).

Так бывает почему-то:  
 Ночью, чуть забрезжат сны —  
 Сердце словно вдруг откуда-то  
 Упадает с вышины.  
 Ах! — и я в постели. Только  
 Сердце бьётся невпопад.  
 В полутьме с ночного столика  
 Смутно смотрит циферблат.  
 Только ощущеньем кручи  
 Ты ещё трепещешь вся —  
 Лёгкая моя, падучая,  
 Милая душа моя!

Лишняя гласная в рифмующихся нечётных строках — это и есть «ах», «ощущенье кручи».

Разве у Тютчева в стихотворении «Как над горячею золой...» буквально не вспыхивает последняя строка двумя гласными: «О Небо, если бы хоть раз / Сей пламень развился по воле — / И, не томясь, не мучась доле, / Я просиял бы — и погас!»?

Р. С.  
У господина Н.:

Вечер дымчат и долог:  
я с мольбою стою,  
молодой энтомолог,  
перед жимолостью.

О, как хочется, чтобы  
там, в цветах, вдруг возник,  
запуская в них хобот,  
райский сумеречник.

Содроганье — и вот он.  
Я по ангелу бью,  
и уж демон замотан  
в сетку дымчатую.

Не зря ему мерещился Кончеев (знал ли старательно не пошлый Набоков, как время ухмыльнётся над фамилией его героя?), не зря, — он сам над своей безупречной рациональностью проставлял слегка неточное ударение (ср. чётные строки) и убивал двух зайцев: зайца изящества и некоего метафизического зайца, о котором никогда, впрочем, нельзя сказать определённо — был ли он убит.

-----

О.: «Барды — это раздел анатомии».

-----

Разговор дочери с матерью:

— Одолжи мне зоо рублей.

— Хорошо. Но ты знаешь, что это за деньги?

— Нет.

— Это на случай, если с нами (она имеет в виду мужа) что-нибудь случится...

Какой эвфемизм... Боязнь прямого слова, кстати, доказывает, что Слово есть, что оно может быть страшным (в религиозном смысле — Страх Божий).

Именно оголтелые атеисты в наибольшей степени избегают прямого слова.

-----

Иллюзорность так называемой реальности вне сомнений, когда видишь, как она испаряется на огне более сильной «реальности». Боль, скажем, «реальнее» наслаждения — она легко его подавляет.

(Духовные учителя, умирающие в физических муках и призывающие учеников быть свидетелями их спокойствия, указывают на выход из этого тупика. Печально, что выход из него является одновременно порогом безмолвия.)

Человек как бы всё время своим присутствием обесценивает реальность, и она исчезает на его глазах.

Озеро, в котором отражено наше лицо, может стать озером в чистом виде, только если мы в нём не отражаемся. (Эхо свидетельствует в большей степени о нашем голосе, чем о преграде.) Воды, из которых мы вышли, смыкаются за нашей спиной и, сомкнувшись, воплощают то, что — как мы самонадеянно полагали — нам принадлежало в полной мере. На самом же деле они воплощают то, чем обладают только они, и отныне взаимное наше безмолвие — всего лишь последняя вспыхнувшая и недоступная — как это ни парадоксально — реальность. Одним отражением стало меньше. (Это своего рода пробуждение в обратном порядке, когда сон, схваченный, казалось бы, за хвост, исчезает без следа.)

Всякий умерший оставляет нам большую реальность, чем она была до его смерти. И чувство утраты — есть, по сути дела, обострённое чувство обретения реальности, которая, сомкнувшись, становится как бы тяжелее; потому и утрата — тяжела.

-----

О.: «Создатели литературно-скандальных изданий и сообществ в годы застоя говорят о причинах, побудивших их топнуть ножкой: жажда свободы творчества и прочие положительные «ахи»... Но ни один не говорит о тщеславии — несомненно, главным, что отличает борцов от искусства».

-----

О.: «Современные писатели пишут с возрастом всё хуже. Дело в несвободе профессионала. Литература не может быть профессией».

-----

В прозе Пушкина нет ничего. Точнее, легче говорить о том, чего она лишена, чем наоборот. Она лишена акцентов. Говоря современным языком: в чём идея? Идеи нет. Аристократическое отсутствие настаиваний на чём бы то ни было. Всё важно и равно, но поскольку равно, то вроде и неважно. Сам рассказ устраняет себя на месте преступления. Раз ничего нет, то многое вмещает и менее всего раздражителен. Проза без претензии поглотить собой, стать главной и незаменимой. Всё это сопровождается какая-то отсутствующая интонация, к которой может приблизиться любой — она нигде не отталкивает. Иначе говоря, эта проза лишена интонационного подогрева, который с таким успехом делает произведение приторным.

В «Повестях Белкина», скажем, последнее снятие акцентов предусмотрено вручением повествования Белкину, а его характеристика отдана третьему лицу... Только круги по воде... Отсутствие задачи, идеи, всего, что делает из рассказа целенаправленное чудовище, особенно явно в пушкинских отрывках, незаконченных (или считающихся таковыми) произведениях. Таким образом, эта проза неязвима, почти как природа...

Но от природы она далека. На полюсе, противоположном «отсутствию», — прихотливый сюжет-сказка — в него ушла та заинтересованность в жизни, которая с простодушным юмором позволяет находить в ней игровые связи, закручивает сюжет. Иначе, без этого напряжения (не трагического, как у Фолкнера или Достоевского, а игрового, как иногда ещё у Набокова, правда, не простодушного, в отличие от Пушкина), всё бы просто рассыпалось.

И мы оказываемся на границе между игрой по изощрённым правилам и жизнью без правил и то и дело видим, как игра-игла мгновенными стежками перебегаёт границу и попадает в «жизнь без правил», попадает

иногда точней самой жизни и тут же, понимая, что пере-серьёзничала, возвращается восвояси... Либо, наоборот, — «жизнь без правил», распадающаяся на запахи, звуки, цвета, — равнодушная, — вдруг оказывается игрой по самым изысканным правилам, оказывается юмором и чуть ли не издевательством над собственной серьёзностью... Но и она перебегает границу обратно, к себе. Эта вибрация работает непрерывно, не позволяя отдать предпочтение чему-нибудь одному; она вибрация такого множества, которое сливается в единое.

Возвращаясь к снятию акцентов: «Томский произведён в ротмистры и женится на княжне Полине» — последняя фраза «Пиковой дамы». При чём здесь Томский и тем более княжна Полина? Что прикажете делать читателю? За этой «доводкой до ничего» уже мерещится пародия в духе Хармса... Снятие акцентов предусматривают откровенно «лёгкие» эпиграфы перед главками. Внутри глав — то же самое. «Потом покатила навзничь... и осталась недвижима. — Перестаньте ребячиться, — сказал Германн, взяв её руку», — он заявляет это после того, как 87-летняя старуха вываливается из кресла. Не говоря уже о том, что, когда Германн через несколько часов возвращается в комнату, — «мёртвая старуха сидела окаменев» (?).

Эти элементы игры (сам эпиграф — нащупыванье связи с другой, в сущности, может быть, чуждой ситуацией; автор, берущий эпиграф, выступает в роли игрока-сводни, не всегда зная, чем это сочетание закончится, но он, вероятно, надеется, что на его детище падёт новый отблеск, неожиданный и живой) перемежаются с деталями той распадающейся, никакой жизни, деталями, которые берутся авторами с разной степенью чувственности (у Пруста, например, — с крайней, почти болезненной. Видимо, в этих крайних «чувственностях» можно проследить ту образующуюся, внезапную напряжённость, которая начинает жить в игровом поле).

У Пушкина читаем в описании спальни: «Полинялые штофные кресла и диваны с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой, стояли в печальной симметрии около стен, обитых китайскими обоями». Эта «печальная симметрия», являясь чувственно-точным

наблюдением, — есть симметрия и, таким образом, нечто расставленное по закону игры.

У Пушкина это, конечно, едва уловимые переходы, без нажима. Не самодовольно-разросшаяся, но спокойная и точная чувственность прозы Пушкина и грациозно-скромная сюжетная игра как бы содержат в себе, как в зародыше, последующие (известные нам) возможности. Условно говоря, Достоевский из «Пиковой дамы» сделал бы «Игрока» и «Преступление и наказание», Толстой не остановился бы на мимоходом сказанном в той же «Пиковой даме»: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место», и т. д.

Итак, начав эту запись со слов «в прозе Пушкина нет ничего», можно закончить её словами: в прозе Пушкина есть всё.

-----

Обнажённая, но дура.

-----

Какие бы отношения ни были, их не следует продолжать.

-----

Если, скажем, Дантесу было всё равно, в кого целиться, то нас не должно утешать последовавшее затем раскаяние (в случае, если он понял, «на что он руку поднимал») и что «есть Божий суд». Разумнее помнить, что ему и продолжало быть всё равно, и до сих пор всё равно, что никакой расплаты вообще может не быть.

-----

Режиссёр говорит, что он противник всякой неправды в искусстве. Поразительное признание!

-----

Печальный опыт чтения своих стихов перед аудиторией. Они не меняют мира. Явное ощущение, что их может

и не быть. И если они имеют значение только для тебя, когда какой-то мгновенной дрожью, как сегодня, ты возрождён из мёртвых, — то ещё стыдней, ещё печальней. Хочешь ведь много большего. Причём изменение мира ты понимаешь как некое благорасположение к тебе. Это смешно. Мир должен одобрить, не иначе. А ему плевать.

Диалоги:

-----

Пушкин: ----- Лермонтов:

...А демон мрачный и мятежный  
Над адской бездною летал.  
.....

«...Не всё я в небе ненавидел,  
Не всё я в мире презирал».

«Ангел»

Печальный демон, дух изгнанья,  
Летал над грешною землей...  
.....

...И всё, что пред собой он видел,  
Он презирал иль ненавидел.

«Демон»

Пушкин: ----- Мандельштам:

Три дня купеческая дочь  
Наташа пропадала;  
Она на двор на третью ночь  
Без памяти вбежала.

«Жених»

Пришла Наташа. Где была?  
Небось не ела, не пила.  
И чует мать, черна как ночь:  
Вином и луком пахнет дочь...

«Воронежские тетради»

Тютчев:

Завтра день молитвы и печали,  
Завтра память рокового дня...

«Вот бреду я вдоль большой дороги...»

Лермонтов:

Выхожу один я на дорогу...

Ахматова:

У меня сегодня много дела:  
Надо память до конца убить...

«И упало каменное слово...»

Пастернак:

Если только можно, Авва Отче,  
Чашу эту мимо пронеси...

«Гамлет»



Случевский:

А души моей — что бабочки искать!  
Хорошо теперь ей где-нибудь порхать...  
«Что тут писано, писал совсем не я...»

Мандельштам:

Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли — / Всё равно;  
Ангел Мэри, пей коктейли, / Дуй вино...  
«Я скажу тебе с последней прямой...»

Тютчев: \_\_\_\_\_ Мандельштам:

О вещая душа моя!	О, вещая моя печаль,
О сердце, полное тревоги,	О, тихая моя свобода...
О, как ты бьёшься на пороге	«Сусальным золотом горят...»
Как бы <u>двойного бытия!</u>	
«О вещая душа моя...»	

(Мандельштам: Выстрел грянул. Над озером сонным  
Крылья уток теперь тяжелы.  
И двойным бытием отражённым  
Одурманены сосен стволы...  
«Воздух пасмурный влажен и гулок...»)

Тютчев:

Всё, что сберечь мне удалось,  
Надежды, веры и любви,  
В одну молитву всё слилось:  
Переживи, переживи!

Ходасевич:

Перешагни, перескочи,  
Перелети, пере- что хочешь...

Бродский:

Переживи всех.  
Переживи вновь...

Тютчев:

Я лютеран люблю богослуженье,  
Обряд их строгий, важный и простой —  
Сих голых стен, сей храмины пустой  
Понятно мне высокое ученье.

Не видите ль? Собравшись в дорогу,  
В последний раз вам вера предстоит:  
Ещё она не перешла порогу,  
Но дом её уж пуст и гол стоит, —

Ещё она не перешла порогу,  
Ещё за ней не затворилась дверь...  
Но час настал, пробил... Молитесь Богу,  
В последний раз вы молитесь теперь.

Мандельштам:

Я изучил науку расставанья  
В простоволосых жалобах ночных.  
Жуют волы, и длится ожиданье —  
Последний час вигилий городских.

И чту обряд той петушиной ночи,  
Когда, подняв дорожной скорби груз,  
Глядели вдаль заплаканные очи  
И женский плач мешался с пеньем муз.

Кто может знать при слове «расставанье»,  
Какая нам разлука предстоит,  
Что нам сулит петушьё восклицанье,  
Когда огонь в акрополе горит...

Здесь не только размер и интонация. Та же рифма на «предстоит». Тютчеву понятно их «высокое ученье», Мандельштам читает «обряд той петушиной ночи». И там, и там — впереди дорога, расставанье. Кроме того, ср. у Мандельштама: «...сей длинный выводок, сей поезд журавлиный...», у Тютчева: «...сих голых стен, сей храмины пустой...»

Тютчев:

Таинственно, как в первый день созданья,  
В бездонном небе звёздный сонм горит,  
Музыки дальней слышны восклицанья,  
Соседний ключ слышнее говорит...

«Как сладко дремлет сад...»

Мандельштам:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,  
И ни одна звезда не говорит,  
Но, видит Бог, есть музыка над нами,  
Дрожит вокзал от пенья Аонид...

«Концерт на вокзале»

Тюндельштам:

Кто может знать при слове «расставанье»,  
Какая нам разлука предстоит,  
Музыки дальней слышны восклицанья,  
Соседний ключ слышнее говорит...

Баратынский:

Я посетил тебя, пленительная сень,  
Не в дни весёлые живительного Мая...

«Запустение»

Пушкин:

...Вновь я посетил  
Тот уголок земли, где я провёл  
Изгнанником два года незаметных...

Тютчев:

Итак, опять увиделся я с вами,  
Места немилые, хоть и родные,  
Где мыслил я и чувствовал впервые...

Некрасов:

И вот они опять, знакомые места...  
«Родина»

Есенин:

Я посетил родимые места,  
Ту сельщину,  
Где жил мальчишкой...

Бродский:

Вот я вновь посетил  
Эту местность любви, полуостров заводов...

Кушнер:

Я тоже посетил  
Ту местность, где светил  
Мне в молодости луч...  
«Посещение»

Тютчев: ----- Мандельштам:

Какое лето, что за лето!  
Да это просто колдовство...

Тавриды пламенное лето  
Творит такие чудеса...  
«Не веря воскресенья чуду...»

Пушкин:

Здравствуй, племя  
Младое, незнакомое! не я  
Увижу твой могучий поздний возраст...  
«Вновь я посетил...»

Мандельштам:

Уж я не выйду в ногу с молодёжью  
На разлинованные стадионы...  
<...>  
Здравствуй, здравствуй,  
могучий, некрещённый позвоночник,  
с которым проживём не век, не два!..  
«Сегодня можно снять декалькомани...»

Пушкин: ----- Тютчев:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечною сиять.  
«Брожу ли я вдоль улиц шумных...»

О, как пронзительны и дики,  
Как ненавистны для меня  
Сей шум, движенье, говор, крики  
Младого, пламенного дня!..

.....  
<...>  
Как грустно полусонной тенью,  
С изнеможением в кости,  
Навстречу солнцу и движенью  
За новым племенем брести!..

«Как птичка раннею зарей...»

Набоков: ----- Мандельштам:

Ночь дана, чтоб думать и курить,  
И сквозь дым с тобою говорить.

Острый нож да хлеба каравай...  
Хочешь, примус туго накачай...  
«Мы с тобой на кухне посидим...»

Хорошо... Пошуркивает мышь,  
Много звёзд в окне и много крыш...

«Родина»

Баратынский:

Ещё, как патриарх, не древен я; моей  
Главы не умастил таинственный елей:  
Непосвящённых рук бездарно возложенъ!

Мандельштам:

Ещё далёко мне до патриарха,  
Ещё на мне полупочтенный возраст...

-----

Когда писателю не о чем писать, он становится  
гуманистом.

-----

Монолог гостя:

я переступлю через труп жены дочери я дочь люблю  
не в этом дело я дал ей что мог занимался математи-  
кой слышишь она у меня в четыре года считала писа-  
ла и вся эта херня ты согласен со мной жена дело дру-  
гое я с ней развёлся года полтора нас никто не слышит  
я не хочу женился-развёлся кому какое дело верно  
ведь ну и теперь живём мы вместе тёща подзуживает  
жена возражать не будет уезжай на все четыре сторо-  
ны но пять тысяч слышишь я согласен две у меня есть  
и ещё будет не в этом дело я для себя решил знаешь что  
деньги мой лучший друг я их своим горбом заработал  
летом канавы рыл там болото не могу передать теперь  
я хочу уехать ну кто у меня мать в Житомире хорошая

женщина тронуться никуда не может каждый день к брату в больницу ездит за шестнадцать километров а попробуй-ка в автобус сесть да трястись в духоте брат у меня шизофреник почти всё время в больнице так что мать исключительная женщина редкая просто отец умер это тоже история на поезд билет не достать я с телеграммой и к начальнику и туда и сюда отец правда был тёмный человек мать бил и так далее когда мы подросли конечно уже не давали а перед смертью говорит Поля мать так зовут понимаешь ли мы из комнаты вышли я вдруг слышу Поля кто сказал никто к отцу вхожу он уже всё интересное ощущение подожди я тебе расскажу я помогал отца переносил и всё это делал приехал когда обратно слышишь жена ко мне полезла в постели ну захотелось ей и вот я её обнимаю и чувствую что это тело отца я только что его сутки назад переносил и не могу ничего никак не избавиться отец и всё тут короче говоря мне сорок пять лет хочется немного пожить год два я тебе больше скажу я не жил ещё и если не уеду пусть в последний день жизни подышать чтобы солнце солнце кстати очень полезно фрукты поест в общем я буду считать что так и не жил

-----

Я знаю только одного человека, который любит людей. И тот притворяется.

-----

Если отвлекусь, то всё нормально.

-----

Искусство, слава богу, позволяет нам делать вид, что его нет.

-----

Фигуру высшего пилотажа выполняет Л. Толстой в «Отце Сергии».

Касатский уходит в монастырь, узнав накануне свадьбы, что его невеста, красавица, фрейлина, была любовницей государя. Они навсегда расстаются,

впоследствии она выходит замуж, затем рассказывается долгое отшельничество отца Сергия... Дело идёт к концу, но периферийным чувством мы знаем, что это не всё, что наше ожидание вполне не оправдалось, история гармонически не замкнулась. Мы ждём, но, пожалуй, не расшифровываем, чего именно ждём, хотя догадка и мерцает. И тогда Толстой, всё про нас зная, сообщает:

«Один раз он (отец Сергий. — В. Г.) шёл с двумя старушками и солдатом. Барин с барыней на шарабане, запряжённом рысаком... остановили их».

Этой встречи — отца Сергия с бывшей возлюбленной — как раз и не доставало для полного счастья. Однако оказывается, что это не она; во всяком случае, неизвестно кто. Таким образом, Толстой даёт понять, что мерцавший нам ход им разгадан, но подсказку этого хода он делает косвенно, совершая ход другой, — оставляя нас в некоторой напряжённой точке сознательно обойдённого и слишком доступного совершенства.

-----

О.: «Россию можно любить только в виде мыслей о России».

-----

«Дарование — есть поручение» (Е. Баратынский). Романтическое высказывание, в котором преобладает нравственный оттенок. Это не столько определение дарования, сколько требование его не разбазарить. Следовало бы определить дарование чисто эстетически.

-----

Надо перестать всё время что-то предчувствовать.

-----

В осаждённой крепости: «Как вам нравятся окружающие?»



Например:

После полуночи сердце ворует  
 Прямо из рук запрещённую тишь.  
 Тихо живёт — хорошо озорует,  
 Любишь — не любишь: ни с чем не сравнишь...

Любишь — не любишь, поймёшь — не поймаешь...  
 Не потому ль, как подкидыв, дрожишь,  
 Что пополуночи сердце пирует,  
 Взяв на прикус серебристую мышь?

Одно из самых понятных стихотворений Мандельштама. Понятных на уровне жеста, дыхания, само собой — интонации и смысла. На наших глазах слово срывается с губ и свободно проборматывает совершенно определённое. Средства при этом бывают и тёмные, и невнятные, и т. д. Пухловощёкий редактор, конечно, и здесь спросит: как это «сердце ворует»? из чьих рук? почему тишь запрещённая? как украсть из рук тишь? что поймёшь? чего не поймаешь? а «взяв на прикус серебристую мышь» («племя пушкиноведов»!)?

Поэзия Мандельштама освоила речь, опережающую разум. «Быть может, прежде губ уже родился шёпот...» Это была бы речь сумасшедшего, если бы не поэта. «Безумие» не одолевает её, наоборот, открывает новые ресурсы, сплошь — неожиданные.

«Мастерица виноватых взоров, маленьких держательница плеч...» — разве может так сказать «нормальный» человек? Такие слова не придумываются. Они — насквозь — природа Мандельштама. В них уже полная подготовленность его к «безумию». Он может, дав ему волю, тем не менее не опасаться — всё послужит усилению речи. Она станет ещё сокровеннее, невнятнее, потому что — опустится на дно (неслучайно в этой же строфе — «утопленница-речь»), но и одновременно стихотворение станет ближе к истине, к абсолютной ясности, к невыразимому. Кажется, нельзя не полюбить стихотворение, с которого я начал...

Мандельштам подготовлен к «безумной» речи по своей природе. Но и — прозой конца XIX века. На пример, опытом Достоевского. В «Двойнике» можно найти целые страницы (особенно в речи героев) бессмысленного физиологического лепета, какой-то мозговой дрожи о самом главном. Я не говорю о прямом влиянии — лишь степень использования языка, степень приближения его к своей природе — это и степень свободы и доверия языку... Хотя прямее влияния не придумаешь...

(Кстати, у Достоевского читаем: «жизнёночек мой» — это пишет Варваре Макару Девушкин; у Мандельштама: «жизняночка и умираюнка» — см. «О бабочка, о мусульманка...».)

-----

Иногда хочется дать интервью.

-----

Детство, болезнь, но чуть-чуть, на четверть — болен, на три четверти — симуляция. Вызван врач, и ты лежишь в одиночестве, отягощённом ожиданием, волнением, прислушиваясь к хлопкам дверей парадной. Наконец приход врача, довольно нахальное залезание ложечкой в рот (а-а, а-а-а), рецепт (три раза в день, белая бумажка), пока ты лежишь уже полуспокойно и полусвободённо, и — уход.

Уход врача, первые минуты после его ухода — это и есть свобода в чистом виде, свобода и радость без хрестоматийно-философской примеси — что с собой делать?..

Восстановить в памяти один такой день болезни с постепенно наползающими сумерками, с приближением того часа, когда приходят с работы родители, и их приход сопровождается запахом холодного воздуха (особенно от шинели отца)... Со всеми тонкими переходами...

Но есть чуть-чуть...

Перед сном встряхиваешь простыню — её надо очистить от булочных крошек (обедал в постели), и ложишься на обновлённую и гладкую.

Через несколько дней, когда ты «выходишь в люди»,

то не можешь отделаться от тишины, в которой жил.  
 Слух некоторое время ватный, и действующие лица  
 вокруг тебя сначала совершают пантомиму, лишь затем  
 доносится звук. От всего этого голове делается горя-  
 чо, и ты быстро устаёшь, и тебя отпускают с последне-  
 го урока...

На этих сгибах жизнь слезоточива и памятлива.

-----

У людей молчаливых профессий рты  
 не проветриваются.

-----

Думать можно только о чём-то другом.

-----

Блок: ----- Пастернак:

Вставали сонные за стёклами	Оно покрыло жаркой охрою
И обводили ровным взглядом	Соседний лес, дома поселка,
Платформу, сад с кустами блёклыми,	Мою постель, подушку мокрую
Её, жандарма с нею рядом...	И край стены за книжной полкой.
«На железной дороге»	«Август»

Пушкин: ----- Лермонтов:

Лишь море Чёрное шумит...	А море Чёрное шумит не умолкая...
«Отрывки из путешествия Онегина»	«Памяти А. И. Одоевского»

Мандельштам:

И море чёрное, витийствуя, шумит...  
 «Бессонница. Гомер...»

-----

О.: «Сейчас некоторые деятели культуры, бывшие в подполье в годы „застоя“, рассказывают не без самодовольства: мол, спивался, — имея в виду, что талант его не был востребован, не то что сейчас, мол. Невольно думаешь: нет, уж лучше бы ты спивался».

-----

А. говорит, что Платонова читаешь, умышленно близко не подпуская. Платонов пишет сокрушительную прозу.

-----

«В поэзии важно только исполняющее понимание — отнюдь не пассивное, не воспроизводящее и не пересказывающее. <...> Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу: чем они сильнее, тем уступчивее, тем менее склонны задерживаться. Иначе неизбежен долбёж, вколачиванье готовых гвоздей, именуемых „культурно-поэтическими“ образами» (О. Мандельштам. «Разговор о Данте»).

Именно такое ощущение: силы и точности волн-сигналов и их мгновенной летучести — при чтении Набокова. К тому же — «Никакого Александра Ивановича и не было» («Защита Лужина»), герой «Подвига» уходит постепенно в картину, висящую над его детской кроваткой (да так в конце и исчезает, словно бы и его не было — эфемерный, бесплотный, хотя по ходу дела наделённый намеренной плотью: какой-нибудь прыщик на подбородке, запломбированный зуб — излюбленные упоминания Н.), и т. д.

(Между прочим, приведённая мной последняя фраза «Защиты Лужина» пришла из «Шинели»: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нём его и никогда не было».)

То есть летучесть этой прозы осознана самим автором вполне. Искусство — игра, говорит он, я вас, конечно, заставлю поверить, что всё плоть и явь (дело техники), но — ничего нет, всё — проза, слова. Это одна из многих «неподражаемостей» Набокова.

Набоков, кажется, выжимает из своего атеизма всё, что можно выжать. Всю непрочную красоту, данную пяти органам чувств. А в результате ключей в кармане не оказывается, они завалились за подкладку (те ключи, которые ищет Ходасевич в своём стихотворении — точнее, делает вид, что ищет). Мы должны знать, что важнее *создание* красоты, а не созданная красота. И не читать важно роман Набокова, важно — ему писать этот роман.

Бунин может не сомневаться, что, молясь божкам чувственности, исповедуя безупречную точность и пушкинское «здоровье», он надоел бы Достоевскому точно так же, как достоевские буровые установки надоела лауреату... Что он от меня хочет? Всё давным-давно ясно — страницу назад, роман назад... Но он продолжает не ради меня.

В Набокове сквозила бы постоянная просьба поклоняться его чутьистости (с помощью которой он хочет проскользнуть туда, за подкладку, в «потусторонность»), если бы эта чутьистость не испарялась по ходу его быстрого шага. Остаётся прочный, незыблемый фон, на котором только что растаяли его очертания.

-----

Человек так ест, как будто унижается.

-----

Мы хорошо знаем по себе позорную пустоту какого-нибудь вздоха, вроде: «Красивый закат!». А какой же еще?

Любой эпитет к стихам из «Воронежских тетрадей» О. Мандельштама — плох. Выдающиеся? Гениальные? Эпитет словно бы подбирает себя (позвонче), а затем подпирает (глухо) существительное.

Вообще, когда о ком-то говорят в таком духе (особенно о современнике), прежде всего хотят уважить себя. Но дело не в этом, тем более что «нет, никогда ничей я не был современник...» И не в том, что тот или иной эпитет Мандельштаму мал. Эпитет в данном случае отделяет поэта от стихии, в которую он вернулся. Он делает из стихии стихи. Но от Мандельштама это лишнее «и»

отнять нельзя. Потому что он — это стихи и... И этот союз длится без предела, становясь «безокружным». Или, если нас не устраивает родительный падеж, это стихи — я. В том смысле, в котором писала Ахматова: «Я стала песней и судьбой...»

То и дело писатель стремится уползти в кокон и вылететь оттуда бабочкой воспоминаний. Совсем не худшие книги оттаивают и отстаивают «утраченное время». Писатель требует права быть профессионалом, возвести свою крепость в абсолют, сознательно или бессознательно вызывая огонь на себя. Дальнейшее зависит от того, успеет ли он «уползти», ибо историческое время не терпит независимости и надвигается, угрожая раздавить.

Если человеку посчастливится избежать *такой* Истории — что ж, значит, так сложилась судьба, повезло, но соразмерно вакууму, который возникает между ним-человеком и Историей, почти неизбежно возникает и вакуум между ним-автором и историей, которую он сочиняет. О нём можно сказать — писатель, сочинитель, литератор. И эпитет возможен. И даже необходим. Он заполняет вакуум.

О Мандельштаме так не скажешь.

Писатель говорит о себе и о мире. М. — собой-миром. Это миллиметровый сдвиг, вздрог к окончательной ясности. История и Время не дают ему отдышаться, они настигли, и «кровавых костей в колесе» уже не избежать. Я говорю не о подвиге, не о каком-то нравственном намерении М.

Неблагодарное занятие — классифицировать. Всё же «работающие речь» переживают слово по-разному. Спокойный эстет пользуется им как строительным материалом. Он не посягает на Слово, ибо, как он знает, Оно утрачено. Интересно, что чисто зрительно его здание представляется Вавилонской башней или «пустычком пирамид», чем-то растущим от земли к небу, и там, на недостроенной вечно вершине, разговор как раз часто заходит о Боге.

Другие, «как моль летит на огонёк полночный», опалены этим страстным притяжением к невозможному.

«И всё твоё — от невозможного». Слово для них не строительный материал, но само их существо. Они разрушают «благополучный дом», они идут «путём зерна», и — как ни странно — при, казалось бы, горделивой попытке их словесное творчество гордыни лишено — оно устремлено к земле. Оно хочет почти прекратить разумное бытие, развоплотиться, перестать быть словом описывающим, стать, в конце концов, тем, *что* описывает. «Мне хочется уйти из нашей речи...» завершается в «Воронежских тетрадах»: «Да, я лежу в земле, губами шевеля...»

В силу своей природы, а не нравственного, повторяю, намерения Мандельштам от Истории освободиться не может. Потому что он в ней Слово, а не слово о ней. Теперь уже в его случае можно сказать: так сложилось.

Я уверен, что слияние такого рода возможно и не в трагические времена. И слияние — необязательно растаптыванье. Но в личном, человеческом смысле — это событие всё равно трагическое. И — не эстетического порядка. Не много в литературе такого. Вероятно, ещё проза Платонова. (Не зря Воронеж породил этих людей. «Здесь Пушкина изгнание началось и Лермонтова кончилось изгнание...») Она, эта проза, становится на наших глазах гарью, дорожной пылью, тем чернозёмом, из которого возникла. Это гибнущая эстетика, которая знает, на что идёт. Совестно определять подобное явление в восторженных терминах. Оценка унижает и умаляет, как бы высока ни была.

Читая «Воронежские тетради», всё, что мы можем сказать: ты говоришь.

М. до опыта приобрёл черты и затем, уже осознавая свой опыт, говорил, что искусство — радостное подражание Христу.

Подобно двойственной природе Христа — двойственна суть поэта: человека культуры, послушника культуры, обращённого к людям, понимающим условный язык с полуслова (я бы сказал — с полу-Слова), — и человека стихии, еретика от культуры, бежавшего своего обращения и говорящего с людьми, которых ещё нет. Но — «но то, что я скажу, запомнит каждый школьник».

Напряжение этих двух разрывающих сил в случае акмеиста особенно велико. «Тоска по мировой культуре» — мощное силовое поле, фундамент, которому не страшны землетрясения. Но М., и прежде не по-книжному обходившийся с культурой, в «Воронежских тетрадах» освобождается от неё. В том смысле, что она больше не давит. Та формула — «тоска по мировой культуре» — растворилась в крови. И поэт задыхается. Потому что, становясь дыханием, перестаёт быть тем, кто дышит.

Аналогия с Христом (быть может, раздражающая ангельский слух) не нами придумана. Она подсказана самим поэтом. По его слову и сбылось.

В «Воронежских тетрадах» «небо» и «земля» его буквально разрывают на части. Если любитель математики даст им частотную характеристику, он увидит, как к «земле» льнут родственные ей слова, а к «небу» — родственные ему. Следует также учесть обстоятельство времени «ещё» — «ещё не умер ты, ещё ты не один...» Таковы обстоятельства Времени. Пропустив сквозь себя, настоящего, — «неужели я настоящий и действительно смерть придёт», — будущее и сомкнув его с прошлым, — пропустив сквозь себя ток Времени, — поэт перестаёт быть. «Немного дыма и немного пепла».

Эстет аккумулирует энергию прошлого и выходит (если выходит) в будущее через чёрный ход.

«Стихийный человек» — в настоящем, и поскольку настоящее всё время падает в прошлое, постольку он пытается «оторваться» и прежде всех пропускает через себя электрический разряд слова. Он словоотвод, за которым следует «гармонический проливень слез».

Говоря о поэте как о «стихийном человеке», я хочу сказать, что есть тайна — и я не собираюсь её разгадывать, — тайная грань, которую Мандельштам, к счастью, не переступил и за которой начинается безумие. («Может быть, это точка безумия...») Что древнюю силу стихии удерживает, умиряет тренированная сила культуры. Что поэт — та самая точка, в которой эти силы сходятся и через которую говорят, — «язык пространства, сжатого до точки».

Мы помним, о чём это. Но однозначная речь, которая



идёт в обход общепринятой логики стиха, обретает многозначность и словно принуждает нас пользоваться ею без разрешения, но просто, когда необходимо. Такковы многие строки М. — пучки смыслов — «чистых линий пучки благодарные».

Это не заумные и не безумные стихи, но стихи, опережающие разум. Потому что говорящий — «переогромен». И земля — «перечерна» и «переуважена». Потому что «город от воды ополоумел», потому что «кристаллы сверхжизненные», потому что «ещё мы жизнью полны в высшей мере» (читай «высшую меру» в контексте времени).

И — «десятизначные леса». И — «тысячехолмия распаханной молвы...»

Мы хотим нормального смысла? Может быть, и найдём. Но, вымолвив приставку «пере-» или «сверх-», М. не знал, о чём будут стихи, он знал только, что — прав. Так что смысл — в этих четырёх или восьми буквах.

«Что делать нам с убитостью равнин...» — и что делать нам с этим вопросом? Ничего не делать. Слушать. Как сказано у Платона: «Только бы ты говорил!»

Конечно, кладоискатель будет копать. Он обнаружит, что скрипачку «с кошачьей головой во рту» М. видит из зала, и гриф скрипки, обращённый на него, в плане, с колками по бокам, с усиками струн, — это и есть «кошачья голова». Этот читатель увидел прекрасно: скорость его зрения и слуха равна скорости записыванья — потому он успевает рассмотреть и услышать. И всё же наступившие и постигнутые строки лишь свидетельствуют о том, что мы уже знали. Иначе — и не догоняли бы.

Это взрыв эстетики. Эстетики как чередования норм. То, что простодушный и благодарный читатель усвоит с лёгкостью, «как простую гамму»: «Там я плыл по реке с занавеской в окне, с занавеской в окне, с головою в огне», — понять окончательно может только поэт. Он знает, какой силы взрыв даёт такую тишину и свободу. И если уж говорить о народной поэзии или песне, то — вот она: «Трудодень земли знакомой я запомнил навсегда, Воробьевского райкома не забуду никогда». Разве рифма «навсегда-никогда» возможна?

Это взрыв эстетики, на развалинах которой слова произрастают, например, так: «Как подарок запоздалый ощутима мной зима: я люблю её сначала неуверенный размах». (И в этой частушке «зима-размах» — рифма?) Взгляните на расстановку слов. С таким неумелым доверием к слову — я имею в виду две последние строки — относятся только дети.

Но вы не будете «взглядывать», вы не будете искать логику, вас не смутит грамматика. Идёт название главных слов, каждое из которых могло бы стать началом нового стихотворения. Это своего рода огромный акростих. Или акрочерновик. Есть ли ещё книги, которые являют процесс работы с такой очевидностью? Причём не подготовительный и даже не конечный. Обратный, что ли... Как если бы Мандельштам из застихотворной тьмы возвращался к стихам и окликал их, наугад, второпях, пытаюсь вспомнить хоть слово, надеясь, может быть, потом восстановить по нему целое, но сейчас — сейчас лишь бы стих не пропал без вести. И словно не успевая донайти что-то одно, он проговаривает уже следующее, из другого стихотворения, и вновь возвращается к первому, и т. д. — неслучайно одна и та же строка или одно и то же слово, как сигнальные ракеты, вспыхивают в разных точках книги.

Я думаю, здесь главное отличие поэзии М. от позднейшей. Современный поэт — догоняет слово. Мандельштам же — по ту сторону слова, он вытеснен из него какой-то противодействующей силой. Какой-то — но равной, по третьему закону Ньютона, силе действия. Потому те слова, которые ещё есть, — на вес золота. Их не размывает, «утопленница-речь» прочно уходит на дно. Это некие интонационные слитки. Кажется, что бы Мандельштам ни сказал — всё будет правдой.

Он становится безусловным, как явление природы, которому не нужен подтверждающий эпитет.

-----

«В поисках утраченного времени».

Утраченным является не только прошедшее, но и будущее (будущее совершенное, то есть описанное в романе).

Автор настигает счастье, если оно совпадает с уже

воображённым. Так, все его герои появляются до того, как появляются реально, — именем ли Берма, книгами ли Бергота, разговорами о Германтах, запахом духов Одетты и т. д. Настигнув же их, Пруст, как правило, видит: «время», явившееся ему через «золотую дверь воображения», и «время», вошедшее в «постыдную дверь опыта», не совпадают.

Именно в этой разности бьётся его аналитическая препарирующая мысль, *бьётся*, — ибо поддержана вдохновением, жадной любви, — то есть пристрастная, стягивающая нечто друг с другом, отчаиваясь, что не стянуть вполне, или разрывающая...

И у Пруста (как у Кафки) — вечная недостижимость. Прустовская недостижимость — прежде всего счастья. «Счастье нам достаётся, когда мы к нему охлаждаем» («Под сенью девушек в цвету»).

-----

Образ жизни: скажи, что меня нет дома.

-----

Не хотите ли из тяжести недоброй прекрасное создать? Ведь появляется драгоценная иллюзия бессмертия. А раз так — убывает страх смерти, обретается достоинство... Нет? А зря...

Ведь если сжать цель жизни в единственную, бесконечную и мгновенную точку смерти и определить эту цель как способность достойно умереть — а достоинство и честь едва ли не лучшее, что есть в человеке, верно? — то стихи (и любое другое иллюзорное искусство) становятся незыблемы, непререкаемы и неприкосновенны.

-----

Всё примерно ясно.

-----

Есть лирика вечных тем. В её основе «высокое волнение». Темы эти не изнашиваются, но тускнеет лексика, затверживаются ритмы, вслед за большим поэтом в водоворот его открытия втягиваются поэты рангом ниже.

Происходит забалтывание тем, их опошление (по терминологии Тынянова).

Тогда появляется авангард. Авангард взрывает пошлость. Он работает на поверхности, его энергия — энергия возражения, протеста, авангард выворачивает затасканную тему наизнанку, пародирует её, взрывает словарь, нарушает ритм. Авангард — это шокирование публики (к сожалению, вполне расчётливое) и затем — достаточно надолго — завоевание её.

Важнее, однако, процессы, идущие на глубине. Именно в том, нижнем течении вечных тем — основной состав человека. Там он дышит. Раз прочитав авангардиста, едва ли я буду его перечитывать. Это пауза, отдых. Это воздух улицы внутри проветриваемого помещения, но не воздух улицы на улице.

-----

Каждое стихотворение — это новая попытка сказать *всё*, наконец-то *сказать*. Все прежние попытки не удались. Новое стихотворение неизбежно, ибо вчерашнее — уже неправда, уже не твоё.

-----

Кто-то столь мучительно снился, словно бы уже во сне знал, что я не вспомню — кто.

-----

Произведение потрясает не тогда, когда ты читаешь о себе нечто совершенно новое или, наоборот, нечто очень интимное, но когда ты не мог даже вообразить, насколько это о тебе.

-----

Иногда авангардное искусство — история болезни, записанная самим пациентом, когда любая пьяная, безумная, невразумительная речь выдаётся за искусство. Что-то вторичное (вроде реакции: «сам дурак!»), или чисто социальное явление, или особая форма ущербности.

А иногда это можно сказать совсем не об авангарде.

Вдруг возник мой старый знакомец, большой книголюб, человек, внезапно предающийся какой-нибудь идее, как разврату. На сей раз он принёс доказательство бытия Бога, прочитав накануне книгу о Льве Толстом (если не ошибаюсь, С. Бочарова) и «Иккю Содзюн» Штейнера.

Пока не забыл, приведу это доказательство, как приводят на последней странице журнала шараду. А вы найдите, подобно мне, единственную несообразность в этом почти безупречном рассуждении. Адресуя его натурам скорее идеологическим, чем художественным, я опускаю всю очаровательную неповторимость речи моего знакомого.

Итак!

Нельзя ли разумно доказать неоспоримую *заданность* любви человеку, которая выражена в том, чтобы делать благо другому, любить другого?

Толстому это было необходимо, чтобы доказать бытие Бога.

Если есть всеобщий закон, то есть и тот, кто его установил. Если есть тот, кто его установил, то и мы частица общего замысла, и наша конечная и бессмысленная жизнь мгновенно обретает всемирное и нетленное значение, — жертва, так сказать, оправданна.

Толстой поднимался снизу вверх. По своей христианской начитанности он знал (а сердце, как всякому человеку, подсказывало), что земным выражением замысла должна быть любовь. Но где её взять? Люди, мягко говоря, друг друга недолюбливают.

Вот тут вступаю я. О любви как о данности говорить можно. Пока ребёнок не стал разумным. Это не деятельная любовь, но действенная (разницу между деятельностью и действием нам объяснил Кришнамурти).

Ребёнок, явившийся из небытия, — врождённая нежность, врождённая слабость, врождённая неагрессивность, — разве это не *всеобщая* божественная заданность и разве не проявление действенной любви к миру самой неспособностью ко злу?

Толстой любит мысль о непротивлении злу насильем. Но он смотрит на *разумного* человека, то есть

на человека, который *не может не участвовать* в зле, значит, не может любить. О чём же говорить? Реальный мир (политика, семья и пр.) строят разумные люди, которые отпали от любви. Любовь, задержавшаяся навсегда, — это дар, несочетаемый с разумом, вполне данный лишь Христу, вечному умному младенцу.

Ещё раз: указующий перст — есть, и он носит характер всеобщности. Можем ли мы на этом основании вывести, что цель Творца — всё-таки наша любовь, и таким образом попытаться придать смысл нашему конечному пути в бесконечном?

Но если практика разумной жизни всё опровергает, то возникает естественная мысль: раз человеку дано понимать, что рождён он для любви, что это всеобщий закон Бога, но дано также понимать, что закон «выветривается», значит, божественный замысел состоит в том, что человек и *должен* быть раздираем противоречием: хочу, понимаю всем разумом, что должен любить, но — не могу. Не могу, хоть убей.

Тут я опять вступаю: нет! Если основанием для доказательства служит всеобщность, то — нет. Нет такого («нелюбовного») замысла.

Любовь — дар изначальный, божественный, всеобщий, данный младенцу.

Разум — изначально *не* данный, но и впоследствии не всеобщий — он как бы не божественного происхождения, но уже приобретённого, человеческого. Бог, так сказать, воспрепятствовал всеобщему приобретению этого дара, дав безумных и юродивых. (Не зря и Церковь их любит, верно?)

Трагедия, однако, разумного большинства остаётся: разум, даже если он видит изначальную всеобщность любви, полюбить не может. Любая жизнь, и в особенности жизнь Толстого, тому подтверждение. То есть человеческая жизнь — всё же постоянная и диковатая попытка опровержения божественного замысла. Разум не может соответствовать тому, что может безусловно доказать. Он обречён. Обречён страдать, потому что обречён совершенствоваться в достижении любви и никогда её не достичь.

Эту (не новую) мысль доказал своей жизнью Толстой. Особенная же глубина трагичности в его случае, возможно, в том, что он *почти* вывел «закон Бога» (окончательно вывел я!), но не смог ему подчиниться...

Но здесь я решительно оборвал своего приятеля — шарада была разгадана.

-----

Особенно трудно полюбить человека искусства (естественно, не о женской любви речь)... Смотрю выступление режиссёра. Как его полюбить, когда он так ложно значителен?..

Впрочем, его значительность столь же поверхностна, сколь и моё раздражение. На самом деле, ложная значительность — от боязни быть самим собой и говорить как скажется. А это — от переживания как раз собственной незначительности. И вот тут его можно... Ну если не полюбить, то пожалеть...

-----

Две старушки, одна напротив другой, в трамвае.

— Вот, возьмите яблочек! (Даёт три штуки.)

— Зачем?

— Возьмите, возьмите.

— (Важно.) Зачем так много? Мне не надо... (Берёт, пауза.) Вообще я не люблю подачек... (Она не хочет обидеть ответом, ничуть, это именно «вообще» — простота не рефлектирующая.)

— Хорошо с чаем. Вкусно.

(Пауза.)

— А какой это сорт?

— Сладкие.

— Кисло-сладкие или не очень?

Кто-то вмешивается:

— Это хороший сорт, берите! («Кто-то» не выдержал непредсказуемого и вроде бессмысленного, не выдержал, хочется сказать, истинного.)

И всё. Диалог абсолютно нехитрящих людей удивителен.

Отсутствие (почти) прямой речи героя Пруста. Любимый прустовский персонаж — бабушка, — по сути, тоже дана только в косвенной речи.

И наоборот: всё, что подвергается насмешке, — всё говорит. Что бы это ни было, ясно, что речь — разновидность Имени для Пруста, то есть нечто уязвимое и неадекватное персонажу.

Поэтов (и прочих «творцов») можно бы «варварски, но верно» разделить на две неравные части: работающих от избытка (меньшая) и — от недостатка.

От избытка здоровья, жизнерадостности (не физических, конечно), от природного дара любви, воображения и пр., выходящих из берегов и питающих творчество. Духовное здоровье, естественно, не исключает трагического воплощения.

От недостатка — чего? Вышеперечисленного. Эти не настоящие. Мстят потихоньку миру, Богу за недобор и обделённость. Неслучайно все виды лишений (от расставания с возлюбленным до войны) легко и в большом количестве плодят стихотворцев из людей, природно не одарённых. То же и физические недостатки.

(Фрейд, определяя талант, имел в виду этот второй сорт людей и был прав. Полноценный же Набоков напрасно воспринимал его сентенции на свой счёт. Во всяком случае, раздражался.)

Первые, говоря романтически, власть и богатство имеют, но о них не заботятся — потому-то зачастую живут в материальной нищете и в полной безвестности.

Вторые — рвутся к власти и богатству, потому-то их и захватывают, и даётся им это порой легко. (Первым не до борьбы.)

Они — разновидность политиков. Ведь механизм прихода к власти элементарен. Власть — единственная область человеческой деятельности, где посредственность может добиться успеха и отомстить миру. В пределе — уничтожить первых. (Сталин тому пример.)

Когда первых непрестанно попирают, им ничего



не остаётся, как сказать: время — единственный судья поэта. (Иногда История и впрямь восстанавливает справедливость — правда, может ли быть справедливость посмертной? — всё-таки Гораций или Овидий для нас собеседники, а, скажем, Август — имя, в лучшем случае — месяц, но едва ли живой человек.)

Вы скажете: но первые — попросту более дальновидные политики. Они рвутся к той же власти, к духовному порабощению (и, кстати, добиваются этого).

Нет. Почему — вам объяснит собственная страстность (если она есть).

-----

Абсурд — это игнорирование души, презрение к идеям, это искусство ничего не сказать, говоря. То есть — предельно чистое искусство. Не уязвимое искусство исповеди, но неуязвимое искусство эстета. Это до-смысл или после-смысл.

В первом случае — инфантильный абсурд. Ещё, собственно, нет мыслей у автора, и он нервничает. Энергия творчества уже есть, а материала ещё нет.

Во втором случае — перезрелый абсурд. Уже, собственно, все мысли наскучили автору, и он нервничает. Инерция творчества ещё есть, а материала уже нет.

Абсурд — занятие, конечно, аристократическое, но это, изящно выражаясь, вымирающее дворянство литературы (правда, вымирать оно будет вечно).

Подтверждением этих соображений является дневниковая запись Евгения Шварца о Хармсе, о его вымирающем аристократизме, о ненависти к детям и о том, что имей он детей — это было бы что-то уже страшное.

Абсурд одет с иголочки, и я могу полюбоваться на него, но разговаривать нам не о чем. И тому, и другому будет скучно. Его стошнит от моей плебейской «задушевности», меня — от его бесплодной холодности. И всё-таки интересен только такой абсурд — чистый. Абсурд же как реакция на бессмысленный социум и вовсе примитивен, являясь, по сути, обратной стороной той медали, которую презирает.

-----

Масса времени.

-----

Среди прочего Пруст делает невероятную попытку — которая иногда увенчивается почти успехом! — выследить под микроскопом и рационально объяснить: что есть любовь. Этот «почти успех» сопутствует ему, когда при близком рассмотрении предмет не утрачивает для автора свойства внушать эту самую любовь. Мысль Пруста сводится к тому, что мы любим предмет в его бесконечной связи с окружающей его обстановкой, с его историей и т. д. и т. п., точнее: со всем, что в нашей душе соприкасается с ним; еще точнее: саму душу, как бы связующий раствор, который «держит» мир в поле зрения; еще точнее: абсолютно всё.

Поскольку это никак не меньше бесконечности, постольку полным успехом такая попытка увенчаться не может и постольку разочарований на пути автора больше, чем достижений (особенно когда предметом любви является человек).

Пруст хочет проследить все сцепления, все связи вещей, то есть разъять материю любви во славу её цельности. Распять Христа, чтобы восхититься, что Он воистину Бог.

-----

Спортивное:

Вчерашний день часу в шестом  
зашёл я на Сенную —  
там били женщину шестом,  
прыгунью молодую.

-----

Ситуация, занимавшая его всегда и пресекавшая все попытки избрать какой-либо путь — философский, религиозный, политический и т. д. — заключалась в следующем: О. никогда не исчерпывал собственных ресурсов до конца (не по причине их богатства, но — по лени

и невнимательности к тому немногому, чем он располагал, и — кстати, — потому, что то немногое всё же было неисчерпаемо), — предаться же какой-либо идее оттого, что она почудилась ему, находящемуся на вечном полпути, родной, — казалось легковесным.

О. был убеждён, что причина, по которой большинство людей впиивается в нечто (идею, систему, религию, партию), — не есть их исчерпанность (что — единственное — оправдывало бы такое безволие), но именно легковесность, которая позволяет думать, что можно спастись за чужой счёт. Так что атеизм не как идею, но как трезвость самопознания презирать, он полагал, не за что.

Далее, думал он, оставив в покое философию и религию, так как если они и соблазняют полусведущих, то всё же чем-то, что извлечено (пусть не ими) из того забытого остатка, который есть родина человека, — можно сказать, что политика — лучшая политика! — совращает тем, чего в человеке внутреннем нет вовсе: добыванием свободы и благоденствия своим собратьям. Напрасный труд! — взаимная несвобода только растёт, ведь публичное самопожертвование, каковой и является политика, обязывает и жертву, и тех, во имя кого она совершена, — к ритуалу — будь то восхищение, преклонение, отвержение или что-нибудь ещё, помельче, — обязывает к реакции, как игра или сплетня.

О. просматривал газеты и видел, как журналисты и писатели изошряются в прозорливости, принимая или не принимая нового политического лидера или новую политическую систему, с какой неизбежностью вовлечены они в эту игру, не подозревая, что одурачены (даже если умны и прозорливы, потому что государство как раз и хочет, чтобы человек думал не о себе, но о нём, государстве, то есть о чём-то неизбежно плохом), не видя опасности своей вовлечённости, а именно: своего на самом деле равнодушия к исходу политической борьбы и заинтересованности в единственном: в том, чтобы их правота, ум и слог были оценены по достоинству.

Чего же стоила их вдохновенная ненависть к диктатуре, вопрошал О., если сами они добивались того же, но в хитрой и более опасной области — в области

неискренней мысли? Они принадлежали, продолжал О., к тому роду «творцов», которые работают не от избытка, но от недостатка, а потому были разновидностью политиков, рвущихся к власти и, кстати, захватывающих её.

Бывшие диссиденты, иронизировал О., по определению прикованные к политике и проявившие в годы диктатуры дальновидную отвагу, рискуя, а иногда и расплачиваясь жизнью (и никогда не воспринимавшие положение узника как законную плату за собственное тщеславие, но — всегда — как незаслуженное наказание), теперь из решек стали орлами и расселись на вершинах, проявляя, быть может, ещё большую (но менее дальновидную) отвагу, одобряя новую демократическую власть (или даже критикуя, но непременно оговариваясь, что вот-де, позволяя же и критиковать, то есть всего лишь усложняя лишние мысли), — между тем орлы не замечали, что сидят на декоративных скалах в хорошо сработанной клетке.

Бывшие непризнанные гении сворачивали головы одряхлевшим литературным генералам и на их фоне выглядели смелыми и талантливыми, но в силу своего ещё свежего ума понимая, сколько лишних (хотя и благородных) сил ушло на завоевание командных позиций, то есть понимая, какие душевные жертвы ими принесены, они, уже в силу неожиданного для них самих животного инстинкта, не допускали в своё расположение тех, кто не «жертвовал». Они становились официальной интеллигенцией, этим отрядом, рассуждал О., который имеет такое влияние в его стране (а неофициальная — ещё большее), что кому, как не интеллигенции, и понимать бы, что всеобщее внимание, которое она привлекает своими душераздирающими идеями, и извечное влияние на умы, охваченные то одной, то другой идеей, — и есть печальная гарантия прозябающей государственной жизни, которую ведёт его страна, и что кому, как не интеллигенции, которая добивается процветания страны (если уж действительно добивается), следовало бы требования всеобщего внимания к себе — пресечь.

Он смотрел на обыкновенных людей, которые почувствовали свободу только тогда, когда она была

объявлена, и которые не сознавали, что такое понимание категории свободы абсурдно, однако абсурдность эту тут же и доказывали, проявляя долгожданное «освобождение» выходами на митинги в составе новых бесчисленных союзов. О. наблюдал некоторые митинги, и, независимо от того, проходили они под знаком шовинистических или демократических, высоких или низких идей, О. поражался несоответствию величины идеи и величины отдельного человека — человек был всегда мельче и скучнее даже самой мерзкой идеи (которая может быть и грандиозной, и нескучной с ещё большим успехом, чем идея добропорядочная), человек не был мерзее, но именно мельче и скучнее — его лицо и его тело находились в живом и вопиющем несоответствии с тем, что он, скажем, произносил, он — всей своей сутью — никакой идее не принадлежал и потому, исповедуя её, выглядел униженно, между тем как его возможная родина, тот неведомый и «забытый остаток», оставалась обидной чужбиной.

-----

Она воспринимает мир как личное оскорбление.

-----

Вяземский: ----- Мандельштам:

Я пью за здоровье не многих, Не многих, но верных друзей... «Друзьям»	Я пью за военные астры, За всё, чем корили меня... «Я пью за военные астры...»
---	--

Тема, подобно указанной раньше теме «Посещение», также проходит через всю русскую поэзию — «Тосты». А. Пушкин: «Вакхическая песня», А. Ахматова: «Я пью за разорённый дом...», А. Блок: «За верность старинному чину! / За то, чтобы жить не спеша!» («На улице — дождик и слякоть...»), Г. Иванов: «За бессмыслицу! За неудачи! / За потерю всего дорогого!» («Мы не молоды. Но и не стары...»).

...И мир не пощадил — и Бог не спас!      ...За то, что мир жесток и груб,  
    «Он был рождён для счастья...»      За то, что Бог не спас.  
  «Я пью за разорённый дом...»

-----

Стихи образуются из той дистанции, которую поэт держит между собой и миром. «Я сохранил дистанцию мою». Уничтожение этой дистанции — путь к пошлости. «Юродивость» поэта — его дистанция.

-----

Что лучше — облакочиваться или улечувиваться?

-----

С одной стороны, жизнь становится делом прошлого, но, с другой стороны, смерть перестаёт быть делом будущего.

-----

Речь всё время идёт о том, что любовь гибнет в познании объекта любви (то есть варьируется, по сути, библейская притча о дереве жизни и дереве познания).

По Прусту, то, что мы в результате познаём, — не является тем, что мы любим, нас ждёт разочарование. Одна из кульминаций этой мысли в этимологическом расчленении имён городов, которые герой проезжает с профессором Бришо. После чего их таинственное звучание улечувивается.

-----

Таможня — это олицетворение государства, то есть оплөвывание человека.

-----

Снится сон: встречаю девушку, совершенно случайную знакомую, о которой я никогда не думал и никогда думать не буду, встречаю её в театре, условливаюсь

увидеться во время антракта в буфете (она из того ужасного разряда знакомых, с которыми мы не умеем обходиться по формуле «здрасьте — до свиданья» и совершаем тягостный обмен вопросами и — на прощанье — телефонами, впрочем, тотчас исчезающими). Антракт, пьём лимонад, расстаёмся. Всё бесследно забываю. Забываю сон.

Вспоминаю, что он мне снился, только лет через пять, когда встречаю девушку, совершенно случайную знакомую, с которой... в том самом театре... тот же цвет портьер в фойе... очередь в буфет из тех же лиц и т. д. Точное повторение сна.

(Чаще бывает другое: мгновение словно бы повторяет в точности уже некогда бывшее. Но — бывшее наяву.)

-----

О.: «Интеллигент — это тот, кто в состоянии согласиться с двумя абсолютно противоположными мнениями об одном и том же. Он всё время несёт улыбку — этот пропуск в ничто. Можно ли вообразить: Христос улыбнулся?»

-----

Что было бы без чувствительности и сентиментальности Пруста? — умная и замечательная, но посторонняя картина.

Пусть враг сантиментов в литературе помнит, что дело не в них, а в подлинности и соблюдении меры, пусть также помнит, что чья-то насмешка настигнет его ироничность в такой же степени, в какой его ироничность сейчас насмехается над чьей-то сентиментальностью, что это дело времени и что потехи час настанет.

Иронизировать можно в любой области (в том числе — мнимой), сентиментальничать — по преимуществу, в подлинной.

-----

Иногда фраза Пруста такова, что для того, чтобы уследить за тем, как завершится мысль, некоторые

из бесчисленных ответвлений фразы пробегаешь наско-ро, интуитивно, не успевая их исследовать, чтобы мысль не потерять.

К такому чтению можно возвращаться через год, через два, всю жизнь, то и дело останавливая взгляд на том, что пробежал, и пробегая то, на чём останавливался.

Можно было бы исследовать (отчасти, техническую, так сказать, сторону): *чем* тот или иной писатель намагничивает своё произведение.

-----

Стадия старения: большинство новых людей стало «повторяться», напоминать прежних знакомых. Словно бы *типы* себя исчерпали.

Следующая стадия: все на одно лицо.

-----

Набоков и Платонов (по-разному, и П. в большей степени) добиваются результата в каждой фразе (Н. — точностью, остроумием, чистотой словаря; П. — мучительностью, постоянным соединением разнородного, деформацией — «как будто бы железом, обмокнутым в сурьму»... Заметим, что у Н. один из основных принципов письма — *мимоходная* манера произносить безукоризненные точности и что удача избранной манеры в том, что он, географически не находясь в русском языке, не располагал «кишащим» словом, способным брать точность нутряную).

Ни того, ни другого без языка нет. Сюжетные ходы Н. надоедают, а у П. они и вовсе не важны.

Есть ли другая проза, не добивающаяся результата ежеминутно?

Например, Кафка. Такая проза наращивает потенциал «своего», «странного» взгляда. Тебя обступают нормальные деревья — все породы знакомы, — и вдруг оказывается, что это уже не знакомые деревья, а чужой неведомый лес, из которого не выбраться.



-----

Преимущество знаменитости в том, что он спокоен: близким будут облегчены его похороны — кругом столько чужих людей...

Вот тема на пару психологических страниц: почему чужие люди в этом случае необходимы?

-----

Вдруг, на пятой книге Пруста, видишь героя Марселя как психически больного и неприятного типа, употребляющего мир (и девушку, в частности) в виде успокоительного лекарства: узкогрудый и длинношей птенчик, которого носит в своих объятиях румяная велосипедистка Альбертина с кошачьим носиком. Марсель — то в объятиях Альбертины (не наоборот), то повисает у неё на шее (от радости) и т. д. Это всё ещё тот мальчик в Комбре.

-----

«А от древа познания добра и зла, — не ешь от него...»

Не с дерева добра и зла, но с дерева *познания* добра и зла. Зла как такового нет. Всё, что Бог сотворил, всё *хорошо*. Что значит это дерево? Ничего особенного — это дерево сопоставлений, дерево оценочных различий.

Не зло, но молнии *познания* зла просверкивают в паузах. В сравнивающих паузах между познанием, условно говоря, одного «хорошего» и другого (тоже непременно «хорошего»).

Почему эта пауза, которую почувал и в которую молниеносно проскользнул змей, возможна?

Потому что человек Ветхого Завета создан Богом, но не *из* Бога.

Христа или христианина невозможно соблазнить — «будешь как...», потому что он уже есть.

Змей — извилина, вползшая в мозг человека. Это извилина «как». Человек увидел «другое» в оценочном, сравнивающем смысле. «Будете как...»

На дар Авеля Бог призрел, а на дар Каина — нет. Каин «сравнил» и «огорчился». Или: построим башню, сделаем себе имя... Из сравнивающего разума сыпятся, как из рога изобилия: стыд, страх, зависть, гордыня...

Драма начинается даже не с дерева познания добра и зла и не с этого влитого в ухо змеиного яда, но с самого «способа» сотворения.

И, как и должно быть в драме, она развивается обоюдно, с участием двух сторон.

Бог испытывает Своё творение, и выясняется, что оно не идеально. Бог *раскаивается* в созданном и решает «смыть» его. И если называть происходящее словами «вина» или «грех», то это и вина, и грех Бога тоже. Иначе в чём же Он раскаивается?

Мы хотим совершенного Бога, но почему кающийся Бог — не совершенный? Быть может, совершенство Его — в уязвимости, вполне земной, и дело не только в посягательствах человека, но и в нисхождении Бога. И не только человек создан по образу и подобию Бога, но и Бог — по образу и подобию человека.

Всё же человек Ветхого Завета становится смертен. Этот мучительный разрыв — тайна Творца и творения — не даёт покоя ни Тому, ни другому.

И здесь Творец даёт непредсказуемый урок своему созданию.

Христос — Его вдохновенное Слово.

Библия рассказывает о гениальном акте спасения Богом своего творения.

Чтобы творение воистину стало (было), надо стать (быть) им.

Творение посягает в Ветхом Завете быть равным Творцу, но не может, т. к. создано не из Бога, но из «праха земного».

Этот разрыв преодолён, «сшит» Христом. Распятие как две руки, стягивающие Бога и человека, пропускающие через себя взаимный встречный ток бытия смертного и бессмертного. Святой Дух как вдохновение, которым «произнесено» Слово-Христос.

В начале было Слово, и завершение — в Слове. Библейская история как попытка Творца и творения соединиться в Слове.

Да, творение смертно, оно нарушило Завет, и Бог вновь и вновь его заключает, и вновь и вновь творение подтверждает свою смертность. Пока не находится

единственный путь спасения. И это спасение не только творения, но и Творца.

В этой необъяснимости и бесконечности заключено чудо Библии и выражено чудо всего сущего.

Чудо заключается ещё и в том, что завершение дано, но никогда не завершается. Оно есть, но ему нет предела.

-----

О.: «Я не настолько грешен, чтобы вдруг взять да и принять христианство».

-----

Читая Кафку (в частности, «Замок»).

Эффект «непредвиденного пространства». Вполне жутковатый. Читатель оступается в соседний равноправный мир, который только что топтал или проходил насквозь или мимо, не ведая о его существовании.

К. в доме крестьянина, в горнице. И вот из банного чада открывается: «...в огромной деревянной лохани... в горячей воде мылись двое мужчин», а затем, в углу, К. видит женщину. «К её груди прильнул младенец. Около неё играли дети, явно крестьянские ребята...»

Два новых мира, а в целом — некое дурное пространство, которое не настичь, как горизонт (как и сам Замок).

Нечто похожее происходит со временем.

«Когда они — К. узнал знакомый поворот — уже почти добрались до постоянного двора, там была полнейшая темнота, чему К. очень удивился. Неужели он так долго отсутствовал? <...> Ещё недавно стоял совсем светлый день, и вдруг такая тьма».

Ещё о пространстве: «Оба они — и отец и мать — сразу, как только К. вошёл, двинулись ему навстречу, но всё ещё никак не могли подойти поближе».

Это постоянная неосуществимость. Как попытка настигнуть сон. Настигнуть (осознать) сон мог бы только бодрствующий. Но бодрствующий уже не спит. Или так: человек мог бы настичь свою смерть, но настигший её — уже не человек.

Может быть, пространство у Кафки является образом времени?

-

Разворачивается трагедия нерешительности, неразрешённости. Герой, над которым идёт некий процесс, должен, по здравым понятиям, послать всё к чёрту, покончить со всем одним махом, в конце концов, покончить с собой, но — не тут-то было. Напряжение, нас томящее и раздражающее, возникает из того, что герои всё делают (и говорят) правильно и логично, но не то. Гром гремит, но гроза не разражается.

(Кстати, всю дорогу темнеет, почти никогда не светлеет, в метеорологическом смысле.)

Другими словами, герой в диалогах и в действиях пересекается с другими и пересекается с истиной, но никогда не сталкивается. Виадук.

Характерно, что и все романы Кафки не завершены.

-

Герой неосуществим даже в имени. Это во-первых. Во-вторых, точка, в которую стянуто имя героя, как и любая точка, обладает двумя встречными свойствами: она — точка, что-то остро-определённое, дырявящее плоскость; но она и нечто, не имеющее черт, лица, плоти вообще, нечто, становящееся ничем.

-

Кафка — это атлас человеческого унижения, стыда и вины. Человек рождается, чтобы выяснить, в чём он виноват, и извиниться.

-

Кафка рассказывает всегда не ту историю, которую вы читаете и, естественно, трактуете, а соседнюю.

Впрочем, критик это чувствует, оттого и ожесточается до статей и книг.

- - - - -

Ф. мне рассказал, как однажды, когда он возлежал с любовницей, ему позвонила жена (о существовании которой любовница не знала), и он успешно с ней поговорил, называя её «мамочкой».

-----

Прочитав Пруста, можно написать воспоминания о его книге.

-

Роман Пруста — это тоска по цельности, которая умерла вместе с бабушкой героя. Наблюдения светского общества несколько приедаются, несмотря на безукоризненные пронизательность и точность, — приедаются из-за однообразия приёма: если N. говорит что-либо, можете быть уверены, что думает он противоположное. Это, в сущности, гениальный трактат о лицемерии (во всём, что касается людей; исключения — иногда герой, мать, отец, всегда — бабушка).

-

По первым пяти книгам наиболее мощных образов — два: самый бессловесный — бабушка («ангел») и самый многословный — де Шарлю («дьявол»). Зло разговорчиво.

-

Пруст пишет: «Гоморритянки довольно редки и вместе с тем довольно многочисленны». — Есть ли у него совесть?

-----

Иногда человек отвечает по схеме: «Да, конечно, но...» — и завершает это «но» абсолютным «нет».

Таковы люди, которые, с одной стороны, не могут поступиться совестью, чтобы согласиться с тем, с чем не согласны, а с другой — репутацией «хорошего» человека. Категорически негибкое мнение не вызывает симпатий. (Точнее было бы сказать, что человек не поступает своим *представлением* о своей репутации. В действительности-то он имеет репутацию лицемера.)

Из всего этого следует, что люди не имеют ни совести, ни собственного мнения — раз, и что они этого более всего не выносят — два.

-----  
Всё имеет смысл, кроме этой фразы.

-----  
Начинаю предложение, но не помню, как закончить.

-----  
Стилизация на тему Ф. К.

С. пошёл на кладбище навестить могилу своего друга. В воротах его остановили и долго не пускали, он стал рыться в карманах, искать пропуск, но попадался то читательский билет, то ещё что-то, пропуска не было.

Потом он вспомнил, что никакого пропуска и не может быть, и сразу прошёл за ограду. Справа, наискосок, находилась могила, он уже видел небольшой надгробный камень, но видел его сзади. Когда же он обошёл его, то был удивлён: с лицевой стороны камень был огромный, и на его фоне, в нише, выдолбленной в нём, копошились люди, человек пять, — трое из них держали многофигурную композицию-барельеф, по-видимому, опускали её на землю, двое других что-то лепили в нише.

С. не разглядел — что именно, ему показалось — глиняные головы. С. стало неловко, что он их видит, а они не обращают на него внимания, и он быстро пошёл на выход.

Вторично он был удивлён, когда почувствовал, что идёт обратно много дольше, чем туда, и когда наконец понял, что ему не выйти. Проплутав некоторое время, он набрёл на небольшой дом, напоминающий больничный барак, сразу сообразил, что, пройдя его насквозь, он окажется за кладбищенской оградой, и вошёл внутрь. Там встречались люди, чих черт от волнения С. не видел, они ему казались серыми пятнами, и когда он их спрашивал, как отсюда выйти, они одинаково отвечали: «Туда... туда... и туда», при этом указывая ладонью, куда поворачивать, но указывая неопределённо и равнодушно.

Потом ему попала девушка, которая молчаливо согласилась проводить. Они вошли в комнату, где был всякий хлам: пыльные стулья, столы, стремянки, тюки и пр. Девушка показала под потолок — там С. увидел

двойные двери антресолей. Но до них надо было ещё добраться. С. поставил стремянку и начал разбирать тюки, развязывать бесконечные верёвки гамаков, которые преграждали путь к двери, сверху сыпались опилки, труха, С. посмотрел вниз, девушка стояла и смотрела, как ему показалось, с улыбкой и чуть ли не с любовью.

И вот он открыл двери и по пояс высунулся на крышу. Пасмурное небо, крыша, покрытая снегом, и за ней далеко внизу — голая, зимняя земля. Спрыгнуть с такой высоты было немыслимо, кроме того, С. уже как-то потерял целеустремлённость, что-то приятно рассеивало его мысли.

Он спрыгнул обратно в комнату, девушка его обняла, он ответил ей тем же, и прежде, чем уложить её на тюфяк, он спросил немного развязно (чтобы она не подумала, что он боится): «Сколько тебе лет?» Она сказала: «Четырнадцать». С. подумал испуганно: «Она же совсем девочка», но чтобы продемонстрировать свою неиспуганность, прикоснулся губами к её шее...

Добавить ли, что он почувствовал на шее легкую щетину, каковая бывает лишь у мужчин через день после бритья? Или это будет слишком?

-----

Собственное мнение — самое близкое к свободе рабство.

-----

О.: «Интеллигент хочет всегда переплюнуть уже наплеванное».

-----

Достоинства Пруста столь неоспоримы, что интересно говорить о недостатках, даже если их нет.

Известное дело, недостатки таких величин, едва они замечены, в тот же момент могут быть объявлены достоинствами, к которым мы обычно добавляем два слова: *своего рода*.

В качестве примера можно бы взять стилистически невыносимые скобки — (подобно броду, через который

надо идти, высоко держа оружие прерванной фразы, чтобы она с тем же автоматическим успехом стреляла на другом берегу) — которые легко становятся своего рода достоинствами.

И, в конце концов, к системе, своей сложностью превосходящей наше разумение, мы не имеем права предъявлять какие-то претензии (если, конечно, она завораживает).

—

Можно было бы проследить, как вступают, легко, намёком, как осторожно пробуждаются темы Пруста, как набирают силу и сплетаются, как одна из них вырывается из хора и звучит крещендо под аккомпанемент других, и кажется, что на неё ушли все силы, но она затихает — со смертью ли бабушки или Свана — и порождает в нас досадливое беспокойство — нам жаль расставаться с ней, и мы волнуемся, что другая такой силы не достигнет, но вот появляется Эльстир, Бергот или Вейнтель, и из затухающих всплесков оставленной темы вытягивается новая — так бегуны на дальние дистанции уступают друг другу лидерство, вплоть до финишной прямой оставляя нас в напряжении и неведении, — и по ней, по новой теме, мы, уже наученные опытом чтения, в самом начале пытаемся угадать, кто вырвется вперёд, какие завитки пойдут в рост по мере нарастания темы и какие нити совьются в новый канат, когда звучащая тема достигнет крещендо и исчерпает себя, словно бы робко войдя в салон Германтов болезненным, непорочным и влюблённым мальчиком и выходя из салона Вердюренов мощной, развратной и поверженной фигурой де Шарлю.

-----

От меня не ускользают нюансы мимоходной жизни. Те нюансы, которыми так элементарно инкрустируют прозу. Поэтому и писательство представляется мне скорее не как избранность и талант, но как болезнь записыванья.



-----  
 Если бы я ничего не писал, мне нечего было  
 бы читать.

-----  
 Всё что угодно, но не стелить постель.

-----  
 Эмигрант с двухлетним стажем: «Не зря всё-таки  
 два года пропало!»

-----  
 О великий, могучий, правдивый и свободный  
 русский я...

-----  
 Психика всегда уже есть.

-----  
 Лучше бы пошёл сдал бутылки!

-----  
 Как дыхание — физический, так слово — духовный  
 выход из тупика. Слово именуется то, что вошло и входит  
 в состав человека; оно неизбежно, как неизбежен выдох  
 после вдоха. Иначе, говоря красиво, выкипает душа, как  
 выкипает в безвоздушном пространстве кровь.

Всё же слово с маленькой буквы, человеческое слово,  
 далеко не всегда неизбежно. Смешанное с выдохом, оно  
 не обязательно благоуханное дыхание младенца.

Быть может, до древа познания оно произносилось  
 на вдохе, лучше сказать — *было* вдохом, от которого  
 нам осталось неизбежное «ах!» — удивления ли, страха,  
 то есть чистой эмоции открытия или замирания.

На другом полюсе — вторичность, в пределе выра-  
 жаемая проклятием, слово-плевок, и оно — очевидный  
 выдох, некое «тьфу!».

Как бы там ни было, но из этой смеси почти произ-  
 носимого (но и неизбежного) на вдохе и слишком произ-  
 носимого (и часто необязательного) на выдохе и состоит

человеческое слово. И оно — дыхание искусства. Порой у одного и того же художника это дыхание прекрасно прослушивается.

Весенний берлинский день Годунова-Чердынцева и его памфлет на Чернышевского — суть вдох и выдох.

Сиюминутная сила произведения не измеряется гармоничным соотношением вдоха и выдоха. Скорее уж наоборот: явное преобладание одной из составляющих (особенно — второй) производит неотразимое впечатление на современников. Дисгармония — явление более доступное, более желанное, более отвечающее состоянию человека, а поверхностный читатель (каким почти наверняка современник и является) склонен сводить художественное впечатление именно к совпадению материала с тем, что он более или менее самовлюблённо переживает. (Отсюда и повышенный интерес к авангарду, чья добродетель — элементарная дисгармония.)

Гармония — явление сложное и малопривлекательное, поскольку на вид — скучное. Равнодействующая сил там равна нулю — стоит ли отдавать себя на растерзание разрывающих векторов, если они, взаимоуничтожившись, ничего не прибавят к вектору индивидуальной целенаправленности. Кому нужно это невыгодное чтение? Кто любит забывать себя, любимого?

И всё же и поэту, и читателю иногда ведомо чудо самоисчезновения. Человек, погружённый в чтение, равен пейзажу, с той великолепной разницей, что это пейзаж разума. И его невозможно не полюбить, настолько его нет промышляющего.

«Весь с головою в чтение уйдя, не слышал я дождя».

Ни у поэта, ни у читателя нет цели, но есть цельность, есть созерцание, которое восстанавливает человека, есть разумное небывание.

Критик — худший читатель, а точнее, критик — уже не читатель, он ценитель. Из абсолютной категории влюблённой тишины он переходит в сплошь относительную категорию профессиональной агрессии (восторга ли, разноса — неважно). Он становится невольником впечатлений, идей, мнений и прочих продуктов культурно-хитрящего ума.

Думаю, каждому знакомо музейное состояние растерянности, которое можно сформулировать примерно так: хорошо бы знать собственное мнение!.. — между тем как взгляд, только что оторвавшись от картины и словно бы мгновенно затосковав по цельности, уже тянется к пейзажу за окном. Краткое время зренья, подлинности, растворения, а проще — любви — миновало. Началась культура.

Культура — есть деятельность растерянного человека. Никакого противоречия — деятельность заглушает растерянность. Хорошая мина при плохой игре. Замечательно убийственное определение: деятель культуры. Заслуженный деятель искусств.

Культура не только вторична по отношению к Слову, но она имеет и другой знак. Вот их встреча:

«Пилат говорит Ему: мне ли не отвечаешь? не знаешь ли, что я имею власть распять Тебя и власть имею отпустить Тебя?»

Иисус отвечал: ты не имел бы надо Мною никакой власти, если бы не было дано тебе свыше; посему более греха на том, кто предал Меня тебе».

Пилат в неуверенности (ведь он не находит вины Христа) и в испуге (под напором иудеев) высокомерно угрожает, апеллируя к своей власти. Пилат в состоянии нормальной человеческой раздвоенности. Культурный человек, произносящий не суть, а слова.

Иисус отвечает не слову, но сути, а именно: я прощаю тебя, твою растерянность, тебя сбили с толку, наделив властью, которой на самом деле нет. Иными словами, Пилат говорит: «Я не знаю, что делать», а Иисус отвечает: «Я прощаю тебя» (не угрозы, не жестокость прощает, но раздвоенность, первородный грех).

Христос отвечает всегда как человек, которого словно бы оторвали от чтения книги, относящейся не к заданному вопросу, но к тому, кто задаёт.

Слово — а Иисус и есть вдохновенное Слово — обращает человека к тишине и цельности.

-----

Я помню чудное мгновенье, передо мной я...

-----

Интервью — это когда один даёт, другой берёт.

-----

Зарубежище.

-----

Человеческая история как возня самцов.

-----

Тютчевское:

Нам не дано предугадать,  
Как слово наше отзовется, —  
И нам сочувствие даётся,  
Как нам даётся благодать, —

можно прочитать в «противоположном» направлении, а именно: нам не дано предугадать, как слово наше отзовется (на что-то), и нам сочувствие (к кому-то) даётся, как нам даётся благодать.

Такое прочтение никак не беднее, между прочим.

-----

Диалог Иисуса с самаритянкой.

Когда в ответ на просьбу самаритянки дать живой воды Иисус посылает её за мужем, Он не знает, что мужа у неё нет. (В самом деле, не хитрит же, не «проверяет» её Иисус — да и что проверять?)

Но Он чувствует, что самаритянка как бы не одна. Речь Его приближается к признанию, что Он и есть живая вода, и своим проникновением в человека Он словно бы ведёт его к мгновенному отрыву от мирского, который выражается в данном случае в словах: «У меня нет мужа».

Впечатление такое, что самаритянка не ожидала своего ответа. Ею высказалась эта незначительная правда, и огонь необъяснимого стыда как будто пережёт её связь с внешним миром.

Почему стыда?

Это не обычный стыд человека, который соврал или

собирался соврать (опять же — *зачем* в данном случае?), но — сокровенный стыд разоблачённого трусливого желания: дай живой воды! Трусливого, потому что не всепоглощающего.

Орфей (вообще — поэт) — несостоявшаяся самаритянка.

-----

Весёлый человек — потенциальный подлец.

-----

Рай — это отсутствие воображения. (Воображение появляется со слов в Библии: «Будете как...»)

-----

О.: «Нынешний деятель искусства, когда даёт интервью, непременно оговаривается, что он никто и что слова его ничего не значат. Эта „дающая“ скромность много неприятней утверждения какого-нибудь Дали: я — гений. (Хотя истоки те же.)

Самоирония, став игрой в самоиронию, перешла запретную черту, то есть амбиции писателя настолько велики, что, словно боясь быть уличённым в какой-либо слабости, он предупреждает удар самоотрицанием, вплоть до того, что заявляет: а я никакой не писатель, и то, что я публикую, — никакая не проза. Или, допустим, утверждает, что количество написанного ему важнее качества. Человек искусства непрерывно кривляется...»

-----

Есть люди, чья порядочность выглядит как мелочность, верность — как трусость, вежливость — как вялость, вера — как ежедневное бритьё, жизнь — как распорядок дня. Чьё-то дарование им немедленно кажется высокомерием.

Умеренность и аккуратность. Молчалин минус подлость. Нечто равное нулю.

-----

Мафия — вопрос количества. Всюду, где больше одного человека, — мафия.

-----

Творчество отличается от жизни тем, что в нём непрерывная утрата (любимых, родины, времени, наконец) есть непрерывное приобретение. (Вверх по лестнице, ведущей вниз.) И потому оно всегда чувствует себя виноватым перед жизнью. Должно, во всяком случае, чувствовать. Ввиду своей неуместной победоносности.

Есть и ещё основания для вины. Опускаясь в глубины человеческой души и высвечивая в ней уродцев, существующих, но ещё неведомых, или — воображением творя этих уродцев, творчество рано или поздно пресуществляет их в жизнь. Так, реально гоголевские персонажи со сцены сошли в зал, так, бесы, увиденные Достоевским, не без его творческой мощи и помощи обрели в жизни усугублённые черты. То есть приобретение (новшество) в творчестве может обернуться гримасами в жизни. Грубо говоря, сначала иждивенчество, потом — разбойное нападение.

Но кому придёт в голову винить Эйнштейна в создании оружия уничтожения? Разве что самому Эйнштейну.

При всей чистоте и благородстве замысла, художник знает, *что* творит, и сожжённые рукописи свидетельствуют о том, какое значение (и, вероятно, не без оснований) он придаёт своему творению. «Я знаю силу слов, я знаю слов набат, они не те, которым рукоплещут ложи, от слов таких срываются гроба шагать четверкою своих дубовых ножек».

И гроба сорвались, не так ли?

А вот Лермонтов: «Чтоб тайный яд страницы знойной / Смутил ребёнка сон покойный / И сердце слабое увлёт / В свой необузданный поток? / О нет! преступною мечтою / Не ослепляя мысль мою, / Такой тяжёлою ценою / Я вашей славы не куплю».

Далеко же мы ушли от лермонтовских сомнений.

-----  
 Не так страшен гвоздь, как его программа.

-----  
 Да хватит уже любить Родину!

-----  
 Всё-таки работа накладывает на внешность человека.

-----  
 Выхожу один я. Надо.

-----  
 Я далёк от мысли.

-----  
 Россия — хороший документальный чёрно-белый  
 фильм,  
 Америка — плохой, художественный, цветной.

-----  
 По капле выдавливать из себя раба перед зеркалом.

-----  
 Великий человек отличается от святого тем, что  
 он всегда немного смешон.

-----  
 Плохой человек хуже хорошего. (Но хороший поэт  
 хуже плохого.)

-----  
 Имеющее смысл — спорно. С бессмысленным  
 не поспоришь.

-----  
 Всё сводится к тому, чтобы поспать.

-----  
 Пойду посмотрю, как там сосиски...

-----

Почему у вас из одного сразу следует другое? Почему одно не остаётся одним? Например, я скажу: «Единственный, кому следует поклоняться на земле, — это я». Вы тут же выведете: сумасшедший. А почему бы просто не послушать?

-----

Не знать ответы на главные вопросы (вроде «есть ли Бог?») — абсолютная определённость.

-----

Напрасно вы чувствуете неловкость, обнаружив себя дремлющим над текстом какого-нибудь замечательно-религиозного человека.

(Он благополучно изничтожает Толстого-проповедника, и, вероятно, справедливо, но Толстого читать интересней.)

Святость в слове — пресна, ей, в сущности, нечего сказать, т. к. тайна её невыразима. И если уж грешному писателю не следует со словом соваться в святость, то и святости не следует соваться в слово.

-----

В Америке как бы можно встретить еврея, который не знает своей национальности. И (что важнее) нееврея, который не знает *твоей* национальности.

-----

Нет, слушай, нет, слушай, я на Валаам, это вот, однажды. Плыву, каюта одноместная, большая, а я один. Выпил немного, бутылка у меня мадеры, на три четверти, а потом, думаю... Вышел на палубу покурить, никого. Вдруг у трубы вижу. Одна машет, иди сюда. Я говорю, у меня бутылка, тут, мол, холодно, тут, мол, пошли. Она, я тебе скажу, вот такая и ляжкастая, знаешь, и у меня от предвкушения, что ли, челюсть вот так заходила и стучит ходуном, лязгает, что я слова не могу... Я говорю, что у меня аллергия, и выхожу, ну и она ушла, слышишь...



-----

Знакомая продавщица говорит: ты не пей — и к тебе потянутся люди.

-----

Шотландский спонсор. Английский королевский спонсор.

-----

Какая мерзость: пожилые люди в шортах!

-----

Характер может быть только тяжёлый.

-----

К искусству перевода.  
Нора: «Меня сегодня так и подмывает выкинуть что-нибудь...» («Кукольный дом», Г. Ибсен).

-----

Как грустно полусонной тенью,  
С изнеможением в кости,  
Навстречу солнцу и движенью  
За новым племенем брести!..

Тютчев «Как птичка раннею зарёй...»

Дело не в солнце и движенье, которых, может быть, и нет, а в новом племени. «Поезд ушёл», это ощущение — вечная роль неумного зрителя. Неумного — потому что умный зритель роли не имеет, а точнее, умный — никогда не зритель.

-----

— Ты же знаешь, я очень серьёзно отношусь к литературе, — он говорил медленно и обстоятельно, и в голосе медленно и обстоятельно звучала скука.

— Да-да, знаю, — словно бы загнипнотизированный, я втягивался в серую пустоту ерую устоту рую тоту...

Затем долго и нравственно он продолжал о своих чистых взаимоотношениях с людьми и журналами и лишь

в одном месте допустил роковую интонацию, сказав:

— Да мне что? Лишь бы они издали мой роман, — сказав с таким простодушно-циничным смешком, что я невольно подумал: «Какая неопрятная смерть».

-----

Небо упало в обморок, и молния распахнула дверь в бильярдную.

-----

Человек воспринимает жизнь как помеху.

-----

Чем что-нибудь хуже, тем оно более предмет искусства. Всё плохое провоцирует на высказывание.

-----

Пора принять какую-нибудь религию.

-----

Жена даже спит с упрёком.

-----

Стиль жизни (по телефону):

— Извини, не могу говорить, я одной ногой уже на улице (вариант: в могиле).

-----

На первый взгляд человек может показаться интересным.

-----

О каком вкусе можно говорить, если на полюсе — минус?

-----

Медленное жаркое море. В час по ложной чайке.

-----

В родном языке от частого повторения слово утрачивает смысл, в чужом — наоборот. Можно, наконец, уговорить себя, что оно — шкаф, например.

-----

Иметь странный взгляд? Это обыкновенно. Другое дело само слово: *обыкновенно*.

-----

Никто не заслуживает того, что с ним происходит.

-----

На заданную тему:  
От других мне халва — что хурма,  
от тебя и хурма — бастурма.

-----

Из Розанова:  
Как бы убивать не прикасаясь?  
*(При ловле моли.)*

-----

Целоваться, не говоря о больших интимностях, становится как-то неудобно. Давайте застегнёмся. Старость — это официальная часть, идущая после концерта.

-----

Мандельштам: «Фета жирный карандаш» — идёт от fett немецкого (англ. fat) и идиш — жирный.  
(Догадался сам, не зная, что меня опередили как минимум двое: О. Ронен и Г. Левинтон.)

-----

Из телефонного разговора:  
— Как дела? — Ничего... Жена сегодня палец обожгла, заплакала: всё, говорит, надоело...

-----  
 Я настолько свободен, что пишу не просто и не только, когда хочется, а гораздо реже.

-----  
 Жена и муж.

Она: «Снег пошёл. Боже, я так ненавижу снег...»  
 (Вариант: «Скоро Новый год. Боже, какой ужас...»)

-----  
 Язык литературы — единственный из всех специальных языков — не прикрывается специальной терминологией (произнося главные вещи).

-----  
 Самое страшное: кабинет дантиста в самолёте.

-----  
 Самое отвратительное: подводная лодка.

-----  
 Самое скучное: восхищение В. Набоковым.

-----  
 Я не знаю себе цены.

-----  
 Может быть, моё призвание — немного выпивать и нешумно разговаривать...

-----  
 Она сидела и сдавала...

-----  
 Замечательная как человек женщина.

-----  
 Всего-то-навсего прошёл дождь, а какой неприятный осадок!

-----

Спросил: куда так рано,  
едва глаза протру? —  
На что вода из крана  
ответила: в дыру.

-----

Из прозы:  
Восточноевропейская овчарка бежала по Западно-  
Сибирской низменности.

-----

Фет:

Ласточки пропали,  
А вчера с зарёй  
Всё грачи летали  
Да как сеть мелькали  
*Вон над той горой.*

Это указание потом поддержит Набоков: «...запомнишь вон ласточку ту?»

Вечности указывают, где она должна быть: здесь и сейчас — над *той* горой и в *этой* ласточке.

(Обратный процесс: «...который час, его спросили здесь, а он ответил любопытным: вечность!» — представляется спесью.)

-----

Приятель-американофоб: «Американцы думают, что чем человек выше, тем он меньше весит».

-----

Если вас взволновало чьё-то первое произведение, прочтите второе — оно вас непременно разочарует, и вы успокоитесь.

-----

Самый чудовищный опыт (ибо он одновременно самый неопровержимый и пошлый): чем жёстче с людьми, тем они зависимее.

-----

Надо всем отдать должное.

-----

Женщина, которая мне изменяет, не устраивает меня чисто гигиенически.

-----

Талант — разновидность безобразия, а также истерическое заполнение пустоты чем-то несуществующим, причём — *истинной* пустоты *неистинным* несуществующим. (Т. е. — явление провокационное.)

-----

О, только не делайте вид, что вам непонятна классовая ненависть!

-----

Почему со мной всё время разговаривают свысока? (Если дело во мне, то извините... Извините, пожалуйста, извините, пожалуйста...)

-----

Работать вне традиции (в искусстве) — высокомерно и нечестно. Традиция, если и не делает ваш язык общедоступным, то, во всяком случае, делает его доступным для тех, кто хочет прочесть (или увидеть). Если же вы последовательно и до конца нетрадиционны, то и произведения ваши не подлежат обнародованию.

-----

На плохое настроение надо иметь право, на хорошее — наглость.

-----

Рано или поздно начинают повторяться: пейзажи, лица, ситуации... Словно бы происходит постепенное совмещение всех отпущенных тебе возможностей новизны (представляющих некий ветвистый узор) с полем

жизни, заданным a priori, иначе — с временем и пространством, в которые ты помещён, точнее: с узором, уготованным в них для тебя.

Число возможностей новизны ограничено. Всё чаще и чаще мы слышим щелчки-совпадения, видим наложение и совмещение двух узоров. И наконец всё останавливается в абсолютной симметрии, именуемой «смерть».

-----

Животноводческий вопрос: *откровенно или обыкновенно?*

-----

Он ей испортил жизнь. Причём — всю. (Вариант: рюмка разбилась вдребезги. Причём — вся.)

-----

Она была армянкой по национальности...

-----

Я говорю: у женщин ослаблено чувство вины, и вижу необыкновенные возможности развития этой фразы. Но чтобы мысль не потеряла глубину, я должен быть верен нежеланию додумывать её до конца.

-----

Провозглашение скромности как образа жизни — абсолютная непристойность.

-----

К моему отрывку о Христе и самаритянке (по М. Буберу):

Действительная виновность заключается, по Хайдеггеру, в виновности самого наличного бытия. Оно виновно «в самых основах своего бытия», виновно потому, что не осуществляет себя... В этой ситуации раздаётся зов совести. Кто зовёт здесь? Само наличное бытие. «В голосе совести взывает к самому себе наличное бытие. То наличное бытие, которое по собственной вине не достигло само-бытия, обращается к самому себе, зовёт себя

вспомнить о своей самости, освободиться для самости, от „неподлинности“ наличного бытия к его „подлинности“».

Сам Бубер считает, что человека окликает не моё «наличное бытие», а то бытие, которое не есть я (т. е. окликает *другой*; хайдеггерово «наличное бытие» — монологично).

Как бы там ни было — Христос и есть этот «другой», который окликает.

Справедливости ради (по Буберу же): человек Хайдеггера на высшей ступени самобытия предназначен для «попечительного вместе-бытия с другими». Но — не дальше «попечительства», в котором нет ни веры, что в этом бытии с миром прервутся границы самости, ни желания, чтобы это совершилось. Т. е. его человек не знает сущностного отношения.

-----

Знать, где зарыта собака, и съесть её.

-----

К моему отрывку, в котором О. рассуждает об интеллигенции.

По Буберу.

Почти в тех же выражениях, что и Кьеркегор, Хайдеггер говорит, что «Некто» (толпа) лишает данное бытие его ответственности. Вместо того чтобы быть собранным в самости, наличное бытие расплывается в «Некто». Оно должно сперва обрести себя. Власть «Некто» приводит к тому, что наличное бытие полностью в нём растворяется. Следуя этим путём, наличное бытие убегает от самого себя, от своей возможности быть самостью. Ему недостаёт собственной экзистенции, «решимости» быть самим собой.

-----

Я забыл, как надо писать: льявляется или льявляется?  
(Во сне.)



-----

Спор двух Мартинов: Бубера и Хайдеггера — спор верующего и неверующего, только и всего.

Для Х. — ницшеанское «Бог мёртв». Для Бубера: «Да свершится воля Твоя через меня, в ком Ты нуждаешься».

Но не так уж велико различие. Последовательное и честное заключение себя в замкнутую систему, в бесповоротную самость, прорывается к Буберу, а сущностное соединение с другим предполагает ежеминутную самость, именно полную конденсированность всех человеческих капилляров в самобытии.

P. S.

Всё бы ничего, если бы не слово «самость». Оно тошнотворно.

-----

Смысл притчи в том, что её не следует толковать.

-----

Пусть стены гостиниц расскажут то, что они слышали, брачным покоем.

-----

— Я вам этого не прощу, —  
говорило лицо прыщу.

-----

Она приходилась ему вдовой.

-----

После смерти ему ужасно не везло. (Из чьей-то статьи о Чаадаеве.) Кстати: а при жизни?

-----

Они родились в один день, но были противоположного пола, совершенно непохожи, жили в разных странах и до конца жизни ничего друг о друге так и не узнали.

-----

Имея хороший вкус, можно притвориться умным.

-----

Приятель-американофоб: «Сближение с американцем останавливается там, где ему кажется, что я вот-вот попрошу в долг».

-----

Как глупо выглядит человеческий затылок...

-----

Сумасшествие — это разновидность рационализма. (По-другому: безумие и рациональность — брат(о) и сестра.)

-----

Сейчас я пишу предложение, которое закончится на последнем слове.

*Записано в 70–90-е годы*



## Человек отрывков

### ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ № 2:

В «Чередованиях» иногда появляется персонаж по имени О. В «Человеке отрывков» он появляется опять, с той разницей, что отныне я не обозначаю его одухотворённой или отчаянной буквой О и, взор потупив, не заключаю текст в кавычки, поскольку им не восторгаюсь и его не страшусь, а с большинством точек зрения не нахожу точек соприкосновения.

Между тем, давно заметив, что искусство афоризма особенно удаётся мизантропам, я предоставляю О. слово (даже если оно ослово), предлагая читателю самостоятельно определить, где что и кто.

Относительно литературных (и многочисленных) записей я, по сути, повторю то, что начертал в Предупреждении № 1, но здесь — в виде цитаты из Авла Геллия, писателя весьма древнеримского:

«...если у кого-либо окажется случайно время и желание ознакомиться с этими ночными трудами, мы хотим попросить и добиться того, чтобы при чтении уже прежде знакомого оно не было бы отвергнуто как известное и общедоступное. Ведь разве есть в литературе что-либо столь отдалённое, чтобы об этом всё же не знали довольно многие?»



-----

Один говорит: «Я пишу мало, не то что вы», имея в виду: «Зато хорошо».

-----

Т. очень доверчив и совершенно лишён воображения. Мнение дурака может произвести на него неизгладимое впечатление именно потому, что ему и в голову не приходит, что тот дурак.

-----

Ной выпускает голубя: «...и выпустил голубя; и он уже не возвратился к нему».

Он вернулся в Новом завете: «...увидел Иоанн разверзающиеся небеса и Духа, как голубя, сходящего на Него».

-----

Книга критики: «Желчные пузыри земли» с эпиграфом «Сестра моя желчь — и сегодня в разливе».

-----

Соблюдение прав человека создаёт больший шум, чем возмущение по поводу их несоблюдения и борьба за них.  
(В нью-йоркском метро.)

-----

Из стихов Кузмина ясно, что он ни с одним человеком не был связан. И не только с человеком — ни с чем. В его вещах нет чувства тяготения к чему бы то ни было. Зато — прелестные (прельщающие, соблазняющие, женственные).

Но в дневниках всё по-другому.

-----

Р. слишком любит жить, чтобы жить достойно.

-----

Начало автобиографии: «Я родился за несколько десятков лет до смерти...» Добавим ли: начало *счастливой* автобиографии?

Вы скажете, что любая автобиография — счастливая, поскольку могла и не начаться... Не уверен.

-----

Одна из самых поразительных встреч в литературе всех времён — встреча Петра Степановича Верховенского с Кирилловым перед самоубийством последнего, — беса низости с бесом духовности.

Мелкость сквозной мыслишки Верховенского: застрелится он или нет? — и крупность вызова Кириллова: Бог я или не Бог?

(«Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие. — Своеволие? А почему обязаны? — Потому что вся воля стала моя. Неужели никто на всей планете, кончив бога и уверовав в своеволие, не осмелится заявить своеволие, в самом полном пункте? <...> Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеволия — это убить себя самому. — Да ведь не один же вы себя убиваете; много самоубийц. — С причиною. Но безо всякой причины, а только для своеволия — один я. «Не застрелится», — мелькнуло опять у Петра Степановича.)

И — гениальный ход-подстрекательство П.С.:

«Знаете что... я бы на вашем месте, чтобы показать своеволие, убил кого-нибудь другого, а не себя. Полезным могли бы стать. Я укажу кого, если не испугаетесь. Тогда, пожалуй, и не стреляйтесь сегодня. Можно сговориться.

— Убить другого будет самым низким пунктом моего своеволия, и в этом весь ты. Я не ты: я хочу высший пункт и себя убью».

Люди *своевольничают с краю*, а я *по центру*, — хочет сказать Кириллов.

Мелкая идеология палача питается возвышенной идеологией жертвы (ему ведь необходимо самоубийство Кириллова; *питается*; вообще Петр Степанович часто и с удовольствием ест в ответственные минуты — минуты перед убийством), а жертва питается низостью палача (ты совершаешь своё из низких, а я своё — из высоких побуждений, потому и совершу).

И все же оба совершают это не из «взаимных» соображений, а из личной выгоды; Верховенскому — замести следы, всё свалив на Кириллова, а Кириллову — доказать, что он свободен от Бога, что он Бог.

Потому их схватка фиктивна; они нужны друг другу, но как бы их разговор ни повернулся, произойдет то, что должно произойти.

В непостижимости этой сцены как будто доказано существование Верховной Силы, столь отрицаемой и тем, и другим.

-----

Профессорская жизнь — это сытая послеобеденная зевота в пыльном кабинете.

-----

Десять часов — ещё ничего, но пол-одиннадцатого — уже поздно.

-----

«На свете счастья нет, но есть покой и воля...» подразумевает обратное: счастье есть, но оно состояние не духовное, а потому его нет. Покоя и воли нет, но это единственно духовная реальность, потому они есть.

-----

Нет выбора между добром и злом. Нет вообще никакого выбора, поскольку, как сказано, если он есть, он не может не быть плохим. Есть состав крови.

В 70-е годы я знал молодого человека, которому грозил арест за антисоветскую деятельность. Его вызвали в Большой дом на Литейный, но накануне назначенной явки он покончил с собой, — ничего такого уж страшного



ему не грозило, если вспомнить «срока огромные», но он не мог допустить унижения допросом.

Это не урок морали, это пример того, что у некоторых людей выбора нет. А пока он есть у подавляющего большинства, этим большинством правит подавляющее их меньшинство.

-----

Одно из правильных определений: человек живёт настоящим (но не временем!).

-----

Слово о словах:

«Газпром» — уродливое слово. Никакая реформа русского языка не сумеет разъять этих сиамских близнецов. Они и порознь не слишком красивы, а тут совсем труба. Вот именно.

-

Дело не в ударениях и не в том, какого рода «кофе» (особенно в Париже или Венеции). Дело в способе соединения слов и в уместности их применения.

-

Женщина обращается к своему ребенку: «Иди сюда, кретин, кому говорю...» Он не кретин, но идёт, идёт, и пока дойдёт, станет кретином.

-

Выходит книга «Сталин» в серии «Жизнь замечательных людей». Но каково значение слова «замечательный» в русском языке? В той ли серии выходит биография серийного убийцы?

Евгений Евтушенко когда-то наивно просил правительство «удвоить, утроить... караул, чтоб Сталин не встал и со Сталиным — прошлое», но у слова «караул» есть и другое значение (как у «трубы»), и оно торжествует.

-----

Кто-то пишет в адрес журналистки Н.: «Даже вот с точки зрения этичности — допустимо ли хаять всё русское и российское, попивая кофе в Париже?»

Пушкин заранее ответил: «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей», и если вы окажетесь рядом с парижским кафе, не проходите мимо. То же и в Риме... Если, конечно, у вас нет дел поважней: например, написать «Мёртвые души», задать пару риторических вопросов типа «Русь, куда ж несёшься ты? дай ответ...».

Гоголь не расслышал, что она ответила, — может быть, вам повезёт и вы тоже не расслышите?

-----

Я бы сошёл с ума, но не хочу пошлости.

-----

Эмили Дикинсон «живее всех живых». Её интонация настолько оригинальна и человечна, что пробивается даже в самых худших переводах. То же — Уоллес Стивенс, Оден И, разумеется, Шекспир.

Современная поэзия — это то, что созвучно вам, лично вам, здесь и сейчас. То, что находит в вас немедленный отклик, тот «колокольчик» из «Графа Нулина»:

Кто долго жил в глуши печальной,  
Друзья, тот, верно, знает сам,  
Как сильно колокольчик дальный  
Порой волнует сердце нам...

Уместные строки. Нет в обиходе нынешней российской жизни этого «колокольчика», как нет больше в обиходе русской поэзии «глуши печальной», — тем удивительней, что человек, произносящий эти стихи, — вот он: его интонация, простота и лиризм высказывания так ощутимы, будто вы находитесь с ним в одной комнате.

И наоборот. Наимоднейший сленг, лихой матерок, пристрастие к откровенным сценам, придурковатое обаяние перформанса и прочие отважные поползновения процесса, «позиционирующего» себя как сегодняшнюю литературу, для вас ничего не значат.

-----

Остроумный философ-мизантроп сказал: «Любовь к ближнему — вещь невообразимая. Разве можно

требовать, чтобы один вирус любил другого?» В середине XX века сей философ ещё не знал, насколько он прав. Оказывается, человек — наложение вирусов (подобно слоям в археологическом раскопе), в борьбе с которыми выжили его потомки, в том числе вирусов тех болезней, которых больше нет. Но — ждущих своего часа.

Судя по некоторым научно-популярным статьям, час «обратного» противожизненного клонирования проби́л: учёные научились их воскрешать и, в принципе, могут устроить какую-нибудь опустошительную эпидемию. Было бы желание.

-----

Состояние больного, когда в его присутствии о нём говорят в третьем лице. Это делается не намеренно, и интуиция, которая позволяет нам эту «вольность», на самом деле знает: он *не здесь*. По крайней мере, *отчасти* не здесь.

-----

Как юный поэт, которому нестерпимо плохо (хотя никакой уж такой любовной драмы нет), находит для этого слова (столь же плохие, но — находит!), поскольку у него преизбыток сил при полном незнании жизни, а тем более законов искусства, — так поэт престарелый слов не находит, потому что знает, что истинное воплощение требует страдание превозмочь, а значит, испытать его словно бы вдвойне и выйти за его пределы, туда, где мычание или банальность пресуществляются в поэзию, — потому что он знает не только это, но и то, что у него нет сил («...но силы, силы отняты при этом» — из стихотворения Валерия Черешни, посвящённого Вяземскому).

-----

Иногда кажется, что Пруст не сумел одолеть «правила приличия», навязанные временем: в «Любви Свана» столь не договорена грубость, будь то грубость слов или положений... Лишь упоминания о том, что она возможна. Но с ней, вероятно, исчезло бы то, что Пруст называет «очарованием затаённой грусти», говоря о короткой фразе

в сонате Вентейля: «Очарование затаённой грусти — вот что пыталась она воспроизвести, воссоздать, вплоть до самой его сущности, хотя сущность эта обычно непередаваема и представляется легковесной всем, кто её не изведаль...»

-----

Комплекс нарушения табу. Человек, всё время переходящий границу и в момент перехода делающий в штанишки, испытывая при этом несказанное удовольствие. В детстве ему говорили: «Не порть воздух, не ковырай в носу», а он — назло. Сегодня так существуют многие литераторы.

-----

Пушкин в «Элегии» (1830):

Мой путь *уныл*. Сулит мне труд и горе  
*Грядущего* волнуемое море...

И концовка:

И может быть — на мой закат печальный  
Блеснёт любовь улыбкою прощальной.

Через двадцать шесть лет Некрасов в «Последних элегиях»:

Душа мрачна, мечты мои *унылы*,  
*Грядущее* рисуется темно...

Чуть дальше:

...А рано смерть идёт,  
И *жизни жаль* мучительно...

И безнадежное завершение на слове «могила».

Ещё через двадцать четыре года ответ Фета Некрасову в знаменитом четверостишии из «А. Л. Бржеской»:

Не *жизни жаль* с томительным дыханьем,  
 Что жизнь и смерть? А жаль того огня,  
 Что просиял над целым мирозданьем,  
 И в ночь идёт, и плачет, уходя.

-----

Неужели те, в кого я вложил душу, не вернут деньгами?

-----

Лучшее название для книги переводной поэзии:  
 «Не переводя дыхания».

-----

Ко всему сказанному о блоковской поэме «Двенадцать» (в частности, в «Знамени» № 11, 2000, где разные литераторы объясняют, почему «впереди Иисус Христос») кое-что добавлю.

Одна из тем поэмы — тема предательства. Петруха предаёт свою любовь, Катьку. Следует помнить об отречении Петра и о встрече Христа Спасителя с апостолом Петром после Воскресения Христова.

В этой встрече Христос не укоряет предавшего, но трижды спрашивает, любит ли Пётр Его больше, чем друг любит друга, больше, чем остальные любят Его. И получает ответ: «Да». Сознаешь ли ты, словно бы говорит Иисус, что тебе должно проститься больше, чем кому-то ещё, и смотрит в сердце человека, видя в нём любовь и прощая малодушие и слабость.

Здесь, в Петре-предателе и в Петрухе-убийце, должно произойти преображение, — в том, кто не задаёт интеллектуальных вопросов, по какую сторону от Бога — одесную или ошую — они расположатся на небесах, но кто принимает в себя смертность Христа-человека, Его богооставленность на кресте. Ничего, кроме крестного пути, Христос и не обещает.

И второе: начиная с Воплощения, Бог не сторонний наблюдатель истории человечества, указующий и дающий закон, но Тот, Кто стоит в сердцевине исторического процесса, в данном случае — одного из главных событий XX века.

(Интересно замечание Б. Парамонова: «Последняя попытка Достоевского дать Христа — и попытка, обещающая удалась, — Алёша Карамазов, в каком-то благолепном иноке окружающие всё-таки видят бесёнка. Достоевским гениально был задуман второй том „Карамазовых“, в котором Алёша должен был стать террористом и кончить жизнь на эшафоте — этой русской Голгофе. Из этой феноменологии христианства у Достоевского вырос Христос „Двенадцати“, предводительствующий красногвардейцами. Люди, недоумевавшие по поводу Христа в поэме Блока, похоже, забыли о Достоевском».)

Возвращаясь к дискуссии в «Знамени»: характерное для современности пренебрежительное замечание одного из участников: «Вообще „Двенадцать“ сегодня не очень интересны».

Не знал бы никто, может статься,  
В почёте ли Пушкин иль нет,  
Без докторских их диссертаций,  
На всё проливающих свет.

Пастернак, «Ветер» (четыре отрывка о Блоке).

И сам Блок:

Печальная доля — так сложно,  
Так трудно и празднично жить,  
И стать достоянием доцента,  
И критиков новых плодить...

«Друзьям»

Интеллигентский подход к поэме невозможен. Культурная болтовня, конечно, заинтересована в том, чтобы упаковать великое произведение в своё снисходительное понимание и тем самым низвести его до собственного уровня, когда ни одно слово не оплачено поступком, не говоря — жизнью, как это было в случае А. Блока.

Но даже если вы не слышите поразительной музыки «Двенадцати», разнообразие и глубина возможных взглядов на поэму свидетельствует о том, что произошло творческое чудо — чудо гармонии.

-----

Переписывать дневник Кафки в свой дневник... Такое, например: «Я был мудрым, если угодно, потому что в любое мгновение готов был умереть, но не потому, что выполнил всё возложенное на меня, а потому, что ничего из всего этого не сделал и не мог даже надеяться когда-нибудь сделать хоть часть».

-----

Стоит писать только о том, чего ещё не знаешь, и так, как не умеешь.

(Кафка в письме к Фелиции приводит слова Наполеона: «Недалеко пойдёт тот, кто с самого начала знает, куда идти».)

-----

Кафка по поводу новеллы Клейста «Михаэль Кольхас» пишет, что если бы не финал, то это было бы «просто само совершенство, про которое я люблю говорить, что такого не бывает. (Я имею в виду только, что даже безупречный, высший литературный шедевр прячет в себе хвостик человечности, который — если хотеть его разглядеть, да и глаз иметь намётанный, — начинает потихоньку вилять, подрывая величественность и богоподобие целого.)»

Здесь дано чудесное определение совершенства, в котором ни хвостика человечности и потому — богоподобие...

Кроме того, заглянув в новеллу Клейста, мы находим героя, едущего в некий замок, и парочку наделённых властью существ, которые ему препятствуют.

Эти зловещие норочки и мойрочки мужского пола есть в «Замке»: Артур и Иеремия; в «Процессе» — стражи Франц и Виллем, которые арестовывают в начале романа Йозефа К., и безымянные «цилиндроголовые» господа, убивающие его в финале.

Тут же прихлопывают, конечно, две губки, питающиеся соками царской милости: Розенкранц и Гильденстерн, — и топчутся «выброшенные судьбой для чужих надобностей» и больные «сапом любопытства и чесоткой

языка» Бобчинский и Добчинский.

И нет им числа, этим двойняшкам!

-----

С японского:

#### ИЗМЕНА

«Уезжаю в командировку». —

«Оденься потеплее, — говорит жена. —

На улице ветрено».

-----

Боже, как я опередил время! (Но какое неприятное слово «опередил».)

-----

Парадокс попрошайничает. Другими словами — противен, потому что на себя напрашивается. Абсурдность заявления — имитация мысли.

-----

Некая барышня искажила слова Бродского. Не имеет значения, какая именно и когда, тем более что Бродский как-то сказал мимоходом о литературных возможностях этой сугубо христианской поэтессы: «С таким талантом не стоило и начинать».

Но уточнить, о чём шла речь, необходимо.

Говоря об амбивалентности как одной из главных характеристик русского народа (мол, где худо, там и добро, а где добро, там и худо), Бродский ни в коем случае не утверждает, что это хорошо и что Западу следует поучиться у России. Он иронизирует: «Можно даже подумать, что эта амбивалентность и есть мудрость, что жизнь сама по себе не добра и не зла, а произвольна. <...> Именно эта амбивалентность, я полагаю, и есть та „благая весть“, которую Восток, не имея ничего лучшего, готов навязать остальному миру».

Сам Бродский никак не был «амбивалентным», он один из немногих, кто явил в советское время пример абсолютной бескомпромиссности и личного героизма.



Мог не нарываться? Не мог. «Времена не выбирают»? Не выбирают, просто оказываются в *своём* времени, а не в предложенном.

—

В «Облаках» Сократ хочет убедиться в том, что ученик будет следовать его заветам:

И не будешь иных ты богов почитать, кроме тех, кого  
сами мы славим?

Безграничного Воздуха ширь, Облака и Язык — вот  
священная троица!

Сократ опровергает власть Зевса, иными словами — власть безликого рока. Он отстаивает не того бога, который выбрал его, а того, кого выбрал он, Сократ. Он выбирает свою судьбу. Так было и в жизни.

Когда Бродского отговаривали ехать в Ленинград, потому что там его немедленно арестуют, он ответил: «Я еду навстречу своей судьбе».

—

В комментариях к двухтомнику стихотворений Бродского говорится о том, что «того „прыжка веры“, который совершают иные в безвыходной экзистенциальной ситуации, Бродский всё же не совершил», и с одобрением приводятся слова Солженицына о том, что у него «рождественская тема обрамлена как бы в стороне».

Мне не нравятся ни звучащее сожаление о том, что не совершён прыжок веры, ни цитата из Солженицына. Человек не может совершить прыжок туда, где уже находится.

-----

Если ты не с той  
встал ноги, — не стой.

-----

Подвиг совершается, если между движением души (всегда героическим, в силу благородства происхождения) и действием нет паузы. В этом смысле гениальные стихи — подвиг.

У поэта Щ. — сплошная пауза, которую заполняют различные *соображения*, и она сродни примерке платья и прихорашиванию перед зеркалом, когда человек пытается увидеть себя сочувственными глазами окружающих.

Обаяние безвкусно. Обаяние как высшее проявление холуйства.

-----

Вчера в книжном магазине покупатель поинтересовался, нет ли книги «юлькин аромат», — так он запомнил некое сочетание смысла и звука. Оказалось, что ему нужен Зюскинд, «Парфюмер».

-----

В послесловии к книге Кафки прочёл, что он «умер в связи с ухудшением здоровья».

-----

Яноух цитирует женщину, убиравшую напоследок кабинет Кафки:

«Доктор Кафка исчез тихо и незаметно, как мышка. Как все эти годы жил там, в этом страховом обществе, так и исчез. <...> А доктор-то Тремль, который смотрел, как я убирала, и говорит мне: „Уберите, — говорит, — отсюда эти черепки!“».

Слишком похоже на финал «Превращения».

-----

Фамусов так не любил книги, что предчувствовал и предсказал (без малейшего удовольствия) появление русской поэтессы: «*Ах, матушка*, не довершай удара».

-----

Один из канцлеров Германии на вопрос, любит ли он отчизну, ответил, что вообще-то он любит свою жену... Не задавайте графоманских вопросов. Но если человек по природе своей графоман мысли, если ему скучно и некуда деть (слабо)умственную энергию, он непременно упрётся в ненависть к чужбине или в любовь к родине.

Группа российских писателей ездила в Израиль. Писатель Х. сказал, что Израиль — это историческая ошибка... Но как биологическая ошибка может судить об исторической?

Америку принято ненавидеть. Ах, Брайтон! Не знаю, о чём речь, но если «ах, Брайтон!», не бегите туда, поезжайте сразу в Гарвард или Стэнфорд, послушайте пару лекций, прочитайте свою. Не ходите в «Макдоналдс» (почему он переполнен? — не будьте мазохистами, не напоминайте себе о своей ненависти, отрывая гамбургерами!), не смотрите голливудское кино...

Нет, любовь к ненависти неистребима. Американцы тупы, американцы бескультурны... Но откуда лучшие колледжи, лучшие библиотеки, лучшие учёные мира (в том числе и российские), неслыханные тиражи книг, замечательная литература?

Изо дня в день встречаясь с тупым американцем (русским, ирландцем, чехом или французом), стоит подумать: а что если умному до вас просто нет дела?

Протоирей Александр Шмеман пишет:

«Люди веками бегут в Америку для более лёгкой жизни, не зная, что жизнь там — на глубине — гораздо более трудная. Во-первых, потому что Америка — это страна великого одиночества. Каждый — наедине со своей судьбой, под огромным небом, среди необъятной страны. Любая „культура“, „традиция“, „корни“ кажутся маленькими, и люди, истерически держась за них, где-то на глубине сознания, подспудно знают их иллюзорность. Во-вторых, потому, что это одиночество требует от каждого экзистенциального ответа на вопрос „to be or not to be“, и это значит — усилия. Отсюда столько личных крушений. В Европе даже падающий падает на какую-то почву, там — летит в бездну. <...> Но именно это — встреча с личной судьбой — и тянет в Америку. Вкусив этого, уже кажется невозможным быть только „финном“

или даже только „французом“, быть, иными словами, раз и навсегда детерминированным. Уже совершилось болезненное освобождение от этого».

—

Ещё в одном месте «Дневников» Александр Шмеман восхищается просторами Америки, таинственной сущностью этой страны, где все «дома» и никто — не «дома», и приводит поразившее его стихотворение Эдварда Эстлина Каммингса, передающее, по его мнению, это звенящее одиночество, которое просвечивает за лёгкостью смеха и общения. Вот оно в моём переводе:

некто жил в городке привольном  
(воздух звоном плыл колокольным)  
лето осень зима весна  
некто пел своё нет и плясал своё да

эти люди (мал мала меньше)  
жили жизнь беззаботностью тешась  
нет посеешь своё нет пожнёшь  
солнце звёзды луна и дождь

обо всём догадалась лишь детвора  
(но забыла едва подросла трын-трава  
лето осень зима весна)  
некта ах как любила его она

за сейчас потом собирай листву  
смех смеяла его тосковала его тоску  
холод жар сменял ливень сушь  
всё что было им стало ею сплошь

те женились на тех их слезами смеясь  
танцевали танцы друг другу снясь  
(просыпались снились опять) они  
жили в грёзах и говорили ни-ни

звёзды солнце дождь и луна  
(объяснить могли бы одни снега  
как умеют дети помнить чтоб забывать  
в колокольном звоне плывущем вспять)

некто умер кажется как-то раз  
 (ах она целовала его да оборвалась)  
 рука об руку их схоронил народ  
 слово за слово мало-помалу за этим тот

глубоко-глубоко тесным-тесно  
 они спят своим двуединым сном  
 некто спит и некта земля апрель  
 дух творит и твердит своё да капель

-----

В книге В. Глоцера «Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс» приведён протокол обыска в квартире Хармса перед его арестом. Фамилии тех, кто это делал: Янюк и Безпашнин, в присутствии домработника Кильдеева Ибрагима и понятого лица Шакиржановича, — фамилии, пришедшие, несомненно, из произведений Даниила Ивановича. («Халдеев, Налдеев и Пепермалдеев...»)

(Эта запись — пример моей неосведомлённости: недавно нашёл «своё» наблюдение в одной книге; но, не претендуя на открытия, тем более такие очевидные, запись оставляю.)

-----

Если *сейчас*, то редко, а если *теперь*, то не часто.

-----

Спросили: «Есть ли интернациональная общность поэтического опыта и развития?»

Вот что говорит Имон Греннан, американо-ирландский поэт из поколения шестидесятников, молодому интервьюеру:

«Наши поколения различаются кардинально. У вас совсем другие экономические, политические и прочие стандарты. Мне кажется, что ирландская поэзия от Йейтса до моих современников занята одним и тем же, а Ваше поколение занято другим, совершенно другим. Я бы назвал это началом другой траектории. В определённом смысле вы более

„отвязаны“, чем ваши предшественники. Новые начинания возникают здесь и сейчас, в то время как всё, что происходило между 1920-ми и 1980-ми годами, было последовательностью движений и реакций из одного общего источника».

Типичный взгляд на «племя младое». Типичный и неверный, повторяющийся из поколения в поколение.

По-моему, интернациональная общность поэтического опыта и развития заключается в отсутствии каких-либо закономерностей и в непрерывном их обнаружении учёными мужами.

Самое замечательное в этих обнаружениях и теориях, указывающих на пассионарность, социальные сдвиги, конец века (начало, середину) и пр. как на основу и на возникновение школ и течений как на результат, — их мгновенная незапоминаемость.

Потому что движение поэзии, а точнее, её существование, определяют гении, чьё появление непредсказуемо.

Непредсказуемость, равно как и неизбежность их появления, и есть интернациональная общность поэтического опыта и развития.

Возможно, к этой общности применимо высказывание одного энтомолога по поводу видового разнообразия бабочек: «Реальностью стала точная противоположность того, что предполагалось ещё двадцать лет назад».

Если же дать определение общности, то я принимаю, скажем, такое: «Поэзия — это созидательное наименование сущности и бытия всех вещей».

-----

Поначалу Одиссей не признаётся отцу, что он Одиссей (песнь 24). Признаётся после того, как Лаэрт окончательно переживает его утрату. Ощутить Одиссея в полной мере живым, наверное, возможно лишь после того, как он абсолютно утрачен.

—

Условия игры таковы, что ни Пенелопа, ни Лаэрт не узнают голос Одиссея.

Одиссей, несомненно, соврал, что ему вновь надо в странствие. Просто жизнь с той же подругой после двадцати лет отсутствия невозможна (как бывало у лагерников).

-----

Можно ли заниматься спортом неискренне?

-----

На выставке Вермеера. Лица его девушек-юношей словно бы пульсируют на грани расставания с нормальностью, как будто прощаются с собой, и потому находятся в таком выразительном сиянии.

-----

Спрос, конечно, определяет предложение, но не это.

-----

Из несуществующего письма Рильке:

«В пятницу, часов в шесть, я начал читать Книгу и взглянул на часы в девять, прервавшись на следующем знаменательном месте:

“Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: и померкло солнце, и завеса в храме раздралась по середине. Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой. И, сие сказав, испустил дух“.

Я и не заметил, что всё это время темнело и шёл дождь. И вдруг мне показалось, что совпадение, которое всегда под рукой и навязывает себя в закадычные и единственные друзья, лишь заурядный (потому и незаметный!) способ обратить моё внимание на суть вещей.

Не правда ли, всё мгновенно удвоилось и себя переросло? Если не утроилось, не удесятирилось. Взять хоть солнце, которое померкло в тексте один раз, а затем с воплем Христа повторно, и за моим окном с ним творилось то же самое. Но ведь без Книги я бы ничего не увидел!

Книга стала законным пространством, безграничным в черноте ночи, настолько безграничным, что должно было вернуться звездой Рождества к её началу.

Впрочем, вот более внятный итог этого дня:

### ЗА КНИГОЙ

Я зачитался. Я читал давно.  
С тех пор, как дождь пошёл хлестать в окно.  
Весь с головою в чтение уйдя,  
Не слышал я дождя.

Я вглядывался в строки, как в морщины  
Задумчивости, и часы подряд  
Стояло время или шло назад.  
Как вдруг я вижу, краскою карминной  
В них набрано: закат, закат, закат.  
Как нитки ожерелья, строки рвутся,  
И буквы катятся куда хотят.  
Я знаю, солнце, покидая сад,  
Должно ещё раз было оглянуться  
Из-за охваченных зарёй оград.

А вот как будто ночь по всем приметам.  
Деревья жмутся по краям дорог,  
И люди собираются в кружок  
И тихо рассуждают, каждый слог  
Дороже золота цена при этом.

И если я от Книги подыму  
Глаза и за окно уставлюсь взглядом,  
Как будет близко всё, как станет рядом,  
Сродни и впору сердцу моему!

Но надо глубже вжиться в полутьму  
И глаз приноровить к ночным громадам,  
И я увижу, что земле мала  
Околица, она переросла  
Себя и стала больше небосвода,  
И крайняя звезда в конце села —  
Как свет в последнем домике прихода».



(От автора публикации: в сочинениях Рильке «книга» печатается со строчной буквы; ошибочно, если принять во внимание приведённое письмо.)

-----

Говорит премьер-министр: «Большую часть целей, которую мы перед собой ставили, мы достигли».

-----

Бездарность — это порок.

-----

Удивительное понимание скорости в «Илиаде»: Гера «бросилась с Иды горы, устремляясь быстро к Олимпу. Так устремляется мысль человека...»

-----

«Тост за речку Аян-Урях» В. Шаламова (к теме тостов в русской поэзии).

«Я поднял стакан за лесную дорогу, / За падающих в пути, / За тех, что брести по дороге не могут, / Но их заставляют брести. / За их синеватые жёсткие губы, / За одинаковость лиц, / За рваные, инеем крытые шубы, / За руки без рукавиц. / За мерку воды — за консервную банку, / Цингу, что навязла в зубах. / За зубы будящих их всех спозаранку / Раскормленных, сытых собак. / За солнце, что с неба глядит исподлобья / На то, что творится вокруг. / За снежные, белые эти надгробья, / Работу понятливых вьюг. / За пайку сырого, липучего хлеба, / Проглоченную второпях, / За бледное, слишком высокое небо, / За речку Аян-Урях!»

-----

Читая Введенского. Слова не выдерживают бессмыслицы. Видишь, как поэт, поставивший себе явную задачу удержаться в абсурде, срывается в логику и разум.

Вообще произнести что-либо совершенно бессмысленное почти невозможно из-за мистического сопротивления самих слов. Не говорит ли это о том, что Замысел *есть*?

Странные двойчатки Платонова: вспомнил мысль, вообразил воспоминание, с равнодушной нежностью, преждевременное сочувствие (самим себе, потому что каждому придётся умереть), от неизвестной совести (неизвестно откуда взявшейся), притерпевшееся отчаяние, негромкое издевательство, впечатлительные чувства, наслаждающийся скрежет (ногтей по вшивому телу), (пошёл) на отвыкших ногах, (нашёл деревню) в действующем овраге, (строй звёзд) нёс свой стерегущий труд, забывающаяся сосредоточенность, устающая тишина, волокущаяся судьба (в смысле: досадная, не знающая себя), слабое лицо, воображающие глаза (человек с воображением), умственное прозрение, товарищеское тело человека, безвыходное небо («заволочённое тучами безвыходное небо»), с твёрдой кротостью, грустное озлобление...

Как это работает? Например: «...он вошёл на двор того приблизительного дома, где должен был жить Шумилин...» Схвачено два смысла: а) дом, выглядящий лишь приблизительно как дом; б) неуверенность Дванова в том, что это дом Шумилина.

Вроде бы неграмотная речь простолюдина, обстоятельного и неказистого, — и отсюда обаяние и пронзительность, — а в то же время речь «сверхграмотная», потому что многозначная. Речь работает одновременно на персонажа и на автора.

Другое средство — тоже «дебильное» — бесконечные дополнения, добавки, которые как будто не нужны. «Поезд промчался с воем *колёс*». Достаточно было бы и без «колёс». То же самое: «...умер от старости *лет*». «Копёнкин рассмотрел всего человека *в целом*».

Добавка идёт — от чего? от смущения? — ведь вот, мол, говорю простую, банальнейшую вещь, такое и написать стыдно; потому добавляю ещё одну очевидность, от неловкости и чувства иронии над собой. У читателя же — встречное чувство симпатии, сочувствие.

И другое объяснение, которое приводит в ответ на мои соображения Валерий Черешня: «По теории информации избыточность вводится для того, чтобы

помехи не могли безнадежно исказить её, избыточность помогает восстановить утраченное. Думаю, эстетическая функция избыточности у Платонова примерно та же: подтверждение ощущения, его вколачивание в непривычную к чувствительности душу, поскольку помехи на пути к ней, действительно, велики. Конечно, это не объясняет, почему только у Платонова это косноязычное дублирование выглядит органичным».

—

— *Откуда ты такой явился? — спросил Гопнер.*

— *Из Коммунизма. Слышал такой пункт? — ответил прибывший человек.*

— *Деревня, что ль, такая в память будущего есть?*

«В память будущего» — время, вывернутое наизнанку.

Или: «...в Чевенгуре имелось окончательное развитие коммунизма...»

Как может быть «окончательное развитие»?

Или: кто-то говорит «текущий момент» и удивляется: момент, а течёт!

*Копёнкин: «Революционная масса сама может успокоиться, когда поднимется!»* Как можно успокоиться, поднявшись?

Платонов создает абсурдные смыслы. Вот именно смыслы и именно абсурдные.

Не просто абсурд обэриутов или дадаистов, но куда интереснее и глубже.

*В память будущего* — будущее, которое ещё не наступило, но уже умерло.

Два слова вмещают в себя Историю.

—

Сцена убийства-расстрела буржуев в Чевенгуре. Убивают с ласковостью. Из пепла «умышленных» бесов Достоевского, убивавших со страхом и ненавистью, восстали бесы неведения. Ласковые бесы.

«Буржуев в Чевенгуре перебили прочно, честно, и даже загробная жизнь их не могла порадовать, потому что после тела у них была расстреляна душа».

Чепурный, уговаривая перебить, говорит Пиюсе,

председателю чрезвычайки: «Ты понимаешь — это будет добрей!» Именно — добрей.

Прокофий предложил объявить Второе пришествие и на основе «ихнего же предрассудка» их истребить. *«В конце приказа указывался срок второго пришествия, которое в организованном безболезненном порядке уведёт буржуазию в загробную жизнь».*

-----

О бывшей жене Пола Маккартни (у которой не было ступни): одной ногой касаясь Пола.

-----

Вера есть у всех. Иначе невозможно было бы ступить ни шагу. «Неверующие» об этом просто не знают, отсюда уродливые признания, вроде: я верующий, но не религиозный и пр.

-----

Бронкс. Старушка на прогулке с пожилым сыном. Вдруг, как раз проходя мимо меня, он говорит ей: «А помнишь, как в сарае тебе на голову выварка упала?»

Таково щемящее воспоминание о жизни, прожитой где-то, судя по акценту, на юге России.

-----

Воспоминание — это способ забыть всё остальное.

-----

Стихотворение Н. Заболоцкого: «Вчера, о смерти размышляя...»

Строки «...всё, всё услышал я — и трав вечерних пенье, и речь воды, и камня мёртвый крик» напоминают мгновенно пушкинские: «...и гордый внук славян, и финн, и ныне дикий тунгус, и друг степей калмык». Напоминают синтаксически и рифмой.

В следующей строфе «...и мысли мертвецов прозрачными столбами вокруг меня вставали до небес» указывают неизбежно на Александрийский столп, и далее уже впрямую: «И голос Пушкина был над листвою слышен...»

Связь с «Памятником» и в одинаковом количестве строф (5), и в том, что стихи разделяет ровно 100 лет (1836 — 1936).

И, конечно, по сути.

Пушкин говорит о своём бессмертии: «Слух обо мне пройдёт по всей Руси великой, и назовёт меня всяк сущий в ней язык...»

Заболоцкий, в котором предсказание Пушкина сбылось, ощущает бессмертие совсем иначе: не *его* слышат, но *он* слышит: «всё, всё услышал я...»

-----

Умиравший оказался отходчивым.

-----

В эссе Борхеса приводится этимология слова «кошмар».

Наиболее глубокой ему кажется английское *nightmare*, буквально — «ночная кобыла» (французское *cauchemar* — связано с английским). Шекспир: «I met the night mare», — «Я встретил кобылу ночи».

В точности то же самое происходит с Евгением в «Медном всаднике». Если кошмар как разновидность сна — некое раздвоение личности, вообще — удвоение (так описывает свои кошмары Борхес, всегда связанные с лабиринтом или зеркалами; особенно интересно, когда он видит своё отражение в зеркале, но это отражение в маске, и он боится её снять: там может оказаться что-то страшное, — скажем, лицо, поражённое проказой), то:

Евгений, в конце первой части, «без шляпы, руки сжав крестом, сидел недвижимый» верхом на льве, и — главное — «он страшился, бедный, не за себя», и Пётр, в конце второй, «с простёртою рукою сидел на бронзовом коне», — тот, «чьей волей роковой под морем город основался».

Видит ли Евгений своё «отражение в маске»?

Есть удвоение эпитета: Евгений, проснувшись и вспомнив «прошлый ужас», «вокруг *тихонько* стал водить очами», а затем, через пару десятков строк, увидел Петра, чьё «лицо *тихонько* обращалось». Кроме того,

погоня и преследование Евгения — возможно, продолжение сна, хотя Пушкин и говорит: «Бедняк проснулся». Впрочем, не столь важно, продолжение ли это сна во сне или безумие (важна возможность раздвоения).

Встречается ли Евгений с собой в образе Петра?

Ясно лишь, что встречается безвольное человеческое бесплодие и волевое бесчеловечное созидание. И если второму есть с чем не считаться, то первому есть чего уstrasиться и есть что возненавидеть.

«Добро, строитель чудотворный! — шепнул он, злобно задрожав, — ужо тебе!..»

Там, где Евгений умирает и куда снесло «домишко ветхий», — «не взросло там ни былинки». О домике, смысле всей жизни Евгения: «Был он пуст и весь разрушен».

И — Пётр, «обращён к нему спиною, в неколебимой вышине», и — воздвигнутый град Петров.

-----

Некоторые современные философы усиленно создают проблемы. Принцип: *ничего не видеть*. Люди мелких сомнений, имитирующие своё существование. Эссе, вроде «Человек в ванной». Лишь бы усомниться: в ванной ли ты? человек ли?

-----

У Мандельштама: «Он будет разрушен, высокий Приамов скворешник». Возможно, «скворешник» возник по ассоциации с историей, рассказанной во второй песне «Илиады», когда дракон пожирает воробьиных птенцов и их мать на дереве и прорицатель Калхас предсказывает, что осада Трои будет длиться девять лет (по количеству птичек), а на десятый — город падёт.

-

«На головах царей божественная пена» — от гомеровских сравнений воинов с волнами: «Словно ко берегу гремучему быстрые волны морские... — так непрестанно, толпа за толпою, данаев фаланги...». И — следственно — от рождающейся из пены морской Афродиты, которая тем более уместна, что в следующей строке появляется Елена.

«За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей, — / Я лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей», — разве может послужить доблести грядущих веков лишение чести?

Вероятно, Мандельштам помнил слова Кратета: «Родина моя — это Бесчестие и Бедность, неподвластные никакой Удаче, и земляк мой — недоступный для зависти Диоген». Мандельштам, пишущий «но не волк я по крови своей», скорее киник (то есть — буквально — пёс; тот, кто ведёт «собачий образ жизни»), Диоген.

Помнил он и Гераклита: «Век мира — дитя разыгрывает его в настольной игре...» («... ещё побыть и поиграть с людьми» и этот «век мира»).

-----

Не случалось ли вам забывать то, что вы сию минуту вспомнили? И именно *потому* забывать, что собирались запомнить?

(Позже я набрёл у Георгия Иванова: «Я твёрдо решил и тут же забыл, на что я так твёрдо решился...» А дальше времена ведут себя замечательно артистично: «...начала расскаюсь, потом согрешу...»

Ещё позже — у Э. М. Чорана: «С огромным облегчением забыл мысль раньше, чем её понял».)

-----

Литературная удача связана с *любовью* к тому, что описываешь. Описание может быть ироничным, сатирическим, даже злым, но никогда — злобным. Как в «Ревизоре», например (об этом точно у Синявского, «В тени Гоголя»).

Но если *не* любишь, — речь, конечно, не о языке, которым пишешь, но примитивно: о прообразе, о персонаже, — то едва ли что-то выйдет, кроме грязи под коготками замысла.

-----

Этика определима и однообразна, в этом её окончательная неэтичность.

-----

И. Б.: «Скверные переводы стихов Щ. на английский всё-таки лучше оригиналов, да? И знаете, как им это удается? Оправдание посредственности, которым Щ. занимается, к счастью для него — непереводаемо, поскольку посредственность — это даже не расстановка слов, но их цвет».

-----

По-моему, критики ни к одному из персонажей Гоголя прототип даже не пытались подыскивать. То есть он писал в чистом виде автобиографическую прозу.

-

Человек — есть величина дутая. (Один из лейтмотивов Гоголя.)

-

Гоголь создал *униженную* лексику. Затем Достоевский, Розанов...

Можно на их неутрачивающую современность посмотреть и с этой стороны.

-----

Шекспировский шут — это воплощение творческой гениальности, не желающей творческого воплощения. Потому шут — укор всем и всему.

-----

Ожидая знакомого на условленном месте, Т. поймал себя на том, что делает множество движений, иллюстрирующих высматривание, — движений совершенно лишних и мешающих делу.

-----

Бытие, глава 28:  
18, 19, 22. И встал Иаков рано утром, и взял камень, который он положил себе изголовьем, и поставил его памятником... и нарёк имя месту тому: Вефиль (т. е. Дом Божий — прим. моё), <...> ...этот камень, который



я поставил памятником, будет домом Божиим...

Иисус Навин, глава 24:

23. Итак, отвергните чужих богов, которые у вас, и обратите сердце своё к Господу, Богу Израилеву. <...>  
27. И сказал Иисус всему народу: вот, камень сей будет нам свидетелем: ибо он слышал все слова Господа, которые Он говорил с нами; он да будет свидетелем против вас, чтобы вы не солгали пред Богом вашим.  
(К названию сборника Мандельштама «Камень».)

-----

Перевод — это искусство неточности.

-----

О влиянии переводной литературы...

Библию и Гомера поэты в большинстве своём читали в переводах. И многое-многое другое, без чего нет ни европейской, ни американской поэзии.

Диалог «народа» в «Борисе Годунове»:

Один. Все плачут, заплачем, брат, и мы.

Другой. Я силюсь, брат, да не могу.

Первый. Я также. Нет ли луку? Потрём глаза.

Второй. Нет, я слюней помажу...

Пушкин в ту пору читал Шекспира по-французски.

Говорить о «влиянии» значило бы умалять значение переводной литературы.

Она существует наравне с оригинальной и, кстати, доказывает неправоту исступлённо односторонней «языковой» теории о том, что мысль своим рождением обязана исключительно языку и, как пишет исследователь, «поддерживается лишь энергией его движения».

В России и в Америке в 60-е годы — расцвет переводческой работы. Пабло Неруда, Сесар Вальехо, Пауль Целан, Рафаэль Альберти, Фернандо Пессоа, Збигнев Херберт и многие другие были впитаны и усвоены. Чарльз Симик, один из лучших современных американских поэтов, пишет: «Наши литературоведы, у которых в лучшем случае есть поверхностное представление о зарубежной литературе, привычно упускают из вида их значительное влияние на всех нас. Извечный вопрос

для поэта любого возраста — как оживить лирическое стихотворение? — предоставлял возможность различных, не найденных в то время в американской поэзии решений. Прежде всего нас восхищали экстравагантные сравнения и метафоры у этих поэтов, их „дикорастущее“ воображение...»

Вышеприведённый список мог бы возглавить Рильке, чьё значение в переводной поэзии XX века огромно.

Что касается самого процесса — писать своё или переводить, — тут всё по-разному. В первом случае вы *пишете* текст, во втором — *исполняете*. В первом случае — искусство точного воплощения несуществующего, во втором — наоборот, искусство неточного воплощения существующего.

Перевод в идеале вообще может быть сделан не вами. С собственным текстом такой поворот событий сомнителен. Другими словами, искусство может делать любой талантливый человек, но вашу жизнь прожить можете только вы.

Родство всё же есть. Каждому переводчику знакомо чувство, когда чужой текст становится вашим, и вы не «исполняете» его, но «пишете». В эти моменты перевод способен ожить: вы свободны настолько, насколько может быть свободна необходимость. У очнувшегося нет выбора: он *уже* очнулся.

Есть и «обратное» родство. Родство *работы*. Это ваша техническая оснащённость. Труп должен быть аккуратно прибран... Шутка.

-----

С некоторых пор я плохо о людях не говорю.  
А хорошего об этом негодяе мне сказать нечего.

-----

Когда он умер, никому и в голову не пришло сказать, что Бог забирает лучших.

-----

«Я писал, что в лампочке — ужас пола» (из стихотворения Иосифа Бродского «Я всегда твердил,

что судьба — игра...») — ёмкое определение (не зря и лампочка — ёмкость).

Если пол всмотрится в лампочку, он увидит зигзаг паркета (в вольфрамовой спирали), увидит своё знаковое изображение, — есть от чего прийти в ужас.

Как если бы человек, всматриваясь в свою наружность, увидел остов или материк почувствовал, что он остров.

От столь пристального взгляда лампочке впору перегореть. Остову — рассыпаться. Острову — затонуть.

Лампочка — гроб света. Висящий, крошечный, круглый, хрупкий.

Пол — горизонтальная прямоугольная плоскость, самоуверенная опора.

Пол в лампочке совершает колумбово открытие, и у него перехватывает дух (в углах). И, конечно, выходя взглядом из себя, сплошь тёмного, пол, нарвавшись на лампочку, зажмуривается. Есть в этом что-то от тюремной камеры, от вывода узника на допрос или того хуже... А «того хуже» — это тюремная камера, в которой уже никого нет. При условии, конечно, что никого нет и вовне.

Как это часто у Б. — участие человека либо косвенно, либо отменено. Но попытка выхода в другое измерение, в безвоздушное пространство, туда, где нет человека, обречена хотя бы потому, что совершается человеком и остаётся игрой ума, а приметы мёртвого мира начинают немедленно искать нечто одушевлённое — хозяина.

«Все эти годы мимо текла река, как морщины в поисках старика».

-----

Смерть — дело времени. (Следует понимать буквально: время творит смерть.)

-----

Всегда помню стихи Набокова о бабочках, вот это, например, где он вспоминает свою «бабочковую» молодость:

Вечер дымчат и долог:  
Я с мольбою стою,  
Молодой энтомолог..

На сей раз он поймал в сачок научное открытие.  
К сожалению, посмертно.

Набоков был учёный-самоучка. Параллельно с писательством всю жизнь занимался чешуекрылыми, в частности, в музее сравнительной зоологии в Гарварде. Он коллекционировал бабочек, путешествуя по Америке. Он опубликовал детальные описания сотен видов. И, предположительно, в 1945 году выдвинул смелую гипотезу об эволюции вида, который изучал, а именно о *Polyommatus blues* (полиоматус), по-русски — голубянка. Он предположил, что эти бабочки появились в Новом Свете, перелетев из Азии миллионы лет тому назад, в результате нескольких «пересадок». Поскольку гипотеза претендовала на научное открытие, очень немногие исследователи отнеслись к этому серьёзно. Естественно.

Однако репутация Набокова-учёного с годами возросла. Посмертно, посмертно...

Она начала расти в конце 70-х. А в конце двадцатого века группа исследователей установила при помощи новых технологий, а затем и опубликовала в «Записках Лондонского королевского общества», что Набоков был абсолютно прав. Соавтор работы Наоми Пирс из Гарварда воскликнула: «Это поистине чудо!»

Набоков унаследовал страсть к бабочкам от родителей. Когда царские власти арестовали его отца за политическую деятельность, восьмилетний Владимир принёс ему в тюрьму подарок — бабочку. В юности Набоков ходил в энтомологические экспедиции и тщательно описывал пойманные виды, подражая научным журналам, которые почитывал в свободное время. Он говорил, что если бы не русская революция, вынудившая его семью покинуть страну в 1919 году, он, возможно, стал бы профессиональным энтомологом.

Но, в общем, он и стал профессионалом. Набоков и в пору европейской эмиграции непрестанно ходил по музеям, был в экспедиции в Пиренеях, где собрал,

между прочим, около ста видов бабочек. Ну и затем, после второй эмиграции, в Америку, он предпринял самые глубокие исследования в этой науке. Например, разработал передовые способы классификации бабочек, основанные на различиях их гениталий.

В конце научной работы, написанной в 1945 году, он рассуждал об эволюции голубянок. Набоков предположил, что они зародились в Азии, пересекли Берингов пролив и распространились по всему Новому Свету вплоть до Чили. Поразительная интуиция, ведь Набоков не знал, что десять миллионов лет назад на обоих берегах пролива было относительно тепло и что первое поколение голубянок, совершивших этот перелёт, могло выжить при температурах, которые были тогда в районе Берингова пролива... Научные открытия движимы интуицией.

И вот вам результат: современные Набокову энтомологи считали его трудолюбивым, но посредственным исследователем. Да, он хорошо описывает детали, признавали они, но не выдаёт идей, имеющих научную ценность.

Подтверждение открытия Набокова произошло, когда велась подготовка к празднованию его 100-летия. Исследование стало возможно с появлением новых технологий, исследующих ДНК. ДНК поведала историю эволюции. Оказалось, что у бабочек Нового Света был общий предок, живший около десяти миллионов лет назад. Но многие виды бабочек Нового Света находились в более тесном родстве с бабочками Старого Света, нежели со своими соседями. Пирс и её коллеги заключили, что бабочки попали из Азии в Новый Свет в результате пяти волн миграции — как и предполагал Набоков.

«Ей-богу, он оказался прав во всём, — говорит Пирс. — Я была потрясена до глубины души».

Что ж, Набоков был бы весьма доволен, узнав, что его гипотеза подтвердилась. Забавно, что и это подтверждение он словно бы предвидел, написав в 1943 году стихотворение «На открытие бабочки». Оно написано по-английски, и вот первая строфа в моём переводе:

Открыл её и, искушён в латыни,  
дал имя ей, — мне крестница она,  
и мне, её открывшему, отныне  
другая слава не нужна.

(Из «Переводных картинок».)

-----

Не было б у судна дна —  
стоило б не больше су.

-----

Акакий, князь Мышкин. Каллиграфия.

«Даосское подвижничество есть своего рода каллиграфия сердца: точное, сосредоточенное и потому обладающее художественными качествами выписывание всех душевных движений (сравнение нормативных движений в даосской гимнастике с искусством каллиграфии вполне традиционно и не просто литературно — оба вида практики имели, в конце концов, общее основание). Тело здесь выступает как необходимая среда, техническое средство реализации «искусства сердца». <...> Телесная практика, собственно, и преследует цель создать условия для беспрепятственной циркуляции энергии в организме, что ведёт к просветлению духа».

«Молния в сердце», В. Малявин.

-----

Отец пишет матери с фронта: «Жизнь наша ещё впереди». Странно читать, когда их давно нет.

В 1944 году, 15 февраля: «Твоё обещание маме относительно сына я полностью поддерживаю...»

Мне (тому, что было мной до того, как стало мной) пришлось ждать почти пять лет.

-----

Талант человека не может служить оправданием его бездарности.

-----

Двое молодых людей в кафе: едят и одновременно целуются, переталкивая жевание изо рта в рот.

-----

Встретил поддатого друга, зашли в пивную, из которой он только что вышел. Оказалось, что вчера арестовали нашего общего знакомого.

Друг сидел «бухой и эпохальный» и вдруг произнёс чётко и трезво: «Не знаю, как ты, но я живу в стране, где у власти наследники тех, кто „расстреливал несчастных по темницам“, и хоть бы что — я *живу*, ни шага в сторону. Шаг в сторону — расстрел. Я это отчётливо усвоил. Я сын родителей, которые в своём доме разговаривали шёпотом, которые вымарывали фамилии „вредителей“, — ты помнишь эти чёрные полоски в книгах? Я сын страха и от яблони недалеко упал. Зато низко».

-----

Только гению простительно быть Пастернаком.

-----

Слышу в очереди:

«Бывает, что жалко, что этот человек умрёт, а бывает, что другой — не жалко...»

-----

И. Ф. Анненский, «Зимний поезд»:

Снегов немую черноту  
 Прожгло два глаза из тумана,  
 И дым остался на лету  
 Горящим золотом фонтана.

Я знаю — пышущий дракон,  
 Весь занесён пушистым снегом,  
 Сейчас порвёт мятежным бегом  
 Заворожённой дали сон.

А с ним усталые рабы,  
 Обречены холодной яме,  
 Влачатся тяжкие гробы,  
 Скрипя и лязгая цепями,

Пока с разбитым фонарём,  
Наполовину притушённым,  
Среди кошмара дум и дрём  
Проходит Полночь по вагонам.

Она — как призрачный монах,  
И чем её дозоры глуше,  
Тем больше чада в чёрных снах,  
И затеканий, и удуший;

Тем больше слов, как бы не слов,  
Тем отвратительней дыханье,  
И запрокинутых голов  
В подушках красных колыханье.

Как вор, наметивший карман,  
Она тиха, пока мы живы,  
Лишь молча точит свой дурман  
Да тушит чёрные наплывы.

А снизу стук, а сбоку гул,  
Да всё бесцельней, безымянней...  
И мерзок тем, кто не заснул,  
Хаос полусуществований!

Но тает ночь... И дряхл и сед,  
Ещё вчера Закат осенний,  
Приподнимается Рассвет  
С одра его томившей Тени,

Забывшим за ночь свой недуг  
В глаза опять глядит терзанье,  
И дребезжит сильнее стук,  
Дробя налёты обмерзанья.

Пары желтеющей стеной  
Загородили красный пламень,  
И стойко должен зуб больной  
Перегрызать холодный камень.



Это, конечно, тот же поезд, где едут Анна и Бронский, но стихотворение написано человеком, который знает, что с ними произойдёт потом.

Цвета: красный, золотой-жёлтый (фонарик), чёрный, белый.

Больной зуб, перегрызающий холодный камень (в стихотворении). — Мужик, грызущий стену (в кошмаре Анны).

«Анна с удовольствием и отчётливостью устроилась в дорогу; своими маленькими ловкими руками она отперла и заперла красный мешочек, достала подушечку...»,

«...попросила Аннушку достать фонарик, прицепила его к ручке кресла...»,

«...тряска с постукиванием, тот же снег в окно, те же быстрые переходы от парового жара к холоду и опять к жару, то же мелькание тех же лиц в полумраке...»,

«Аннушка уже дремала, держа красный мешочек на коленях широкими руками в перчатках, из которых одна была порвана»,

«На минуту она опомнилась и поняла, что вошедший худой мужик в длинном нанковом пальто, на котором недоставало пуговицы, был истопник, что он смотрел на термометр, что ветер и снег ворвались за ним в дверь... <...> Мужик этот с длинной талией принялся грызть что-то в стене, старушка стала протягивать ноги во всю длину вагона и наполнила его чёрным облаком; потом что-то страшно заскрипело и застучало, как будто раздирали кого-то; потом красный огонь ослепил глаза, и потом всё закрылось стеной. <...> ...она поняла, что подъехали к станции и что это был кондуктор...», «...стуки молотка по железу...»,

«...человек в военном пальто подле неё самой заслонил ей колеблющийся свет фонаря»,

«...впереди плачевно и мрачно заревел густой свисток паровоза».

-----

Лежат убитые москиты.

Взаимно сытые, мы квиты.

## Портрет критика в дурной бесконечности

«Критик Ж. хотел сказать что-то протяжённое и язвительное, но сегодня, как назло, его мучил геморрой с отдачей. Явное открытие прозаика, заглянувшего в редакцию за ответом, вновь, как при первом прочтении, ударило в голову, и спасти мог только сверхнеожиданный и быстрый ход. И Ж. его сделал. Меняясь в лице от серого к зеленоватому, он сам на мгновение изумился дикости своих слов: „Ни в коем разе“».

Ж. не поверил своим глазам. Почти всё совпадало со вчерашним эпизодом в редакции, и даже более, чем он предполагал, потому что не мог видеть, как лицо его меняется от серого к зеленоватому. Он перепрыгнул через страницу:

«Ж. хотел, чтобы у него была та часть души, которая любит, например, „Улисса“, но её не было, и когда он восхищался этой книгой или чем-то столь же неудобоваримо сложным, то невольно преувеличивал восхищение, пытаясь его избытком прикрыть срам пустоты. Это же касалось, допустим, поэта Введенского, о котором он говорил не иначе как о великом, регулярно и с трудом его перечитывая и пытаясь уловить хоть малейший смысл и запомнить хоть одну строчку. Всё было напрасно: через минуту он забывал, о чём речь. С юных лет, из-за природного дефекта зрения поневоле привыкая к расплывчатому, Ж. стал культивировать свою слабость, пока она не нарастила мышцы и не окрепла, и тогда одна слабость за другой, без разбора, начали прививаться к стволу порочного попустительства и давать туманные и раздражённые плоды...»

Слегка гнилозубый, с повадкой говорить в глаза нечто принципиальное и неприятное («Я вас критиковал и буду критиковать! Я вам русской прозы не уступлю, мой дорогой. Вот так-то!»), он хотел построить литераторов по росту, чтобы в лице главнокомандующего вывести

их однажды на парад. Установление своей иерархии в литературе было его жезлом, который он то и дело вынимал из грязного солдатского кармана. Напрасно! Никто не признавал в нём маршала, и приходилось убирать эту штуку, облепленную карманными крошками и превращающуюся вдруг в сопливый носовой платок, обратно.

Говоря в другой идиоматической системе, он полагал, что определяет погоду в литературе, и своими метеорологическими прогнозами ежемесячно мучил прессу и читателя. Прогнозы не сбывались.

Ж. обречённо соскользнул на последнюю страницу, уже зная, что его ждёт:

«Дело заключалось в том, что этот прозаик, заглянувший в редакцию, обидел когда-то его любимцев, мужа и жену Кушаковых, комических литераторов, — обидел, сочинив упражнение под названием «Пропаганда счастья на страже поэзии», где муж и жена, люди завистливые и несчастные, выставляли себя людьми, *которым* все завидуют, то есть — счастливыми.

Увы, писал прозаик, этот вымученный образ, старательно и неусыпно поддерживаемый на людях и в произведениях, стал навязчивой идеей и вызывал у зрителей и читателей потупленность взора и покраснение щёк. И то сказать, счастливый человек никогда и никого не будет уверять в том, что он счастлив...

Упражнение рикошетом ранило и Ж., человека и гуманиста. Но прочитав сей пасквиль пару лет назад, он решил этого прозаика не критиковать. Нет. Ни в коем случае. Он решил его *не упоминать*. Не упоминать во что бы то ни стало. Из последних сил.

«Здание» в одно мгновение рухнуло: в рукописи, которую Ж. возвращал, но которая непременно теперь будет напечатана в другом журнале, было сказано *всё*, и сам Ж. изображён с убийственной точностью.

В этом и состояло непереносимое открытие прозаика».

Но уж совсем невероятным было повторение вчерашнего в *сегодняшней* рукописи.

И тогда всё рухнуло вторично и закружилось в дурной бесконечности.

-----

Заведение, где готовят могильщиков: Ваганьковское училище.

-----

Господа киллерá...

-----

Я видел двух влюблённых финнов.

-----

### ШАХМАТНЫЙ ЭТЮД

Шахмат в виде книжки  
пластмассовые прорези,  
по бокам для съеденных фигур стежки  
столбиком, резные ферзи,

пешки-головастики, ладьи,  
в шлемах лаковых слоны,  
я пожертвую собою ради  
жёлтого турнира в клубе — лбы наклонны

над доской — Чигорина,  
в клубе, на Желябова, —  
гóря, гóря — на! Много гóря — на! —  
как уйти от продолженья лобового? —

инженеры в жёлтом  
свете с книжечками шахмат,  
о, просчитывают варианты, шёл в том  
снег году, пар у дверей лохмат,

шёл в том, говорю, году  
снег и кони Аничковы Четырёх коней  
помнили дебют и рвались на свободу,  
от своих корней, всё непокорней,

две ростральные зажгли  
 факелы ладьи, Екатерины  
 ферзь шёл над своею свитой, в тигле  
 фонаря зимы сотворены,

белые кружились в чёрном,  
 инженер спешил домой,  
 в одиночестве стоял ночном  
 голый на доске король Дворцовой,

жертва неоправданна была,  
 или всё сложилось, как та книжка,  
 где фигуры на ночь улеглись, где их прибило  
 намертво друг к другу, нежно,

и никто не в проигрыше, разве  
 ты не замирал в Таврическом саду,  
 в лужах стоя, Лужин, где развеян  
 и растаян прах зимы, тебя зовут, иду, иду.

Комментарий к «Шахматному этюду»  
 (по заданию журнала «НЛО»)

*Шахматный этюд — позиция, близкая к игровой, в которой требуется найти путь к выигрышу или ничьей.*

Из «Шахматного словаря»

Стихотворение можно рассматривать как *статическую* позицию, где слова, подобно фигурам в шахматном этюде, связаны между собой единственным образом, при этом они расставлены (как и в этюде, а ещё более — в шахматной задаче) не совсем естественно, это не обычная разговорная речь (равно как и в шахматном случае — позиция, в соответствии с определением, лишь *близкая* к естественной), но поэтическая, то есть фигуры речи и элементы фигур существуют не в стройном порядке, но перетасованы: подлежащее, сказуемое, второстепенные члены занимают не те положения, которые предписаны регламентом регулярной грамотной речи.

Кроме того, стихотворение можно сравнить с *динами-*

*ческим* развитием ситуации на доске, ход за ходом. Если отвлечься именно от «шахматного этюда» и сопоставить его просто с шахматной партией (представим для порядка, что мы придём в итоге к этюдному окончанию и оправдаем название стихотворения), то увидим те же стадии развития: дебют, миттельшпиль и эндшпиль — со всеми причитающимися им аналогиями. Вы не можете начать стихотворение словами: «Поскольку я купил стиральный порошок...» — ясно, что во второй строфе вы будете стирать, в третьей сушить, в четвёртой гладить себя по брюшку и т. д., — это было бы равносильно попытке поставить сопернику детский мат и немедленно проиграть партию.

Если же поэт начинает: «Мастерица виноватых воров...», то предугадать продолжение невозможно.

Но и начав сколь угодно неожиданно, вы должны помнить, что вовлечены в слишком древнюю игру, где первые ходы изучены вдоль и поперёк и делаются почти автоматически, и — значит — при переходе в миттельшпиль следует позаботиться о нелобовом продолжении. И здесь, когда все образы и возможности их развития (все комбинации, просматриваемые на много ходов вперёд) всё-таки теряются вдали и разбегаются, как те два зайца, которых в снеговой канители и мерцании фонарей много больше, когда вы ещё можете уследить, в какой подъезд свернула ваша неверная, но — на какой этаж? в какую квартиру? — нет, не успеваете, и вам остаётся замереть перед домом и гадать по окнам, раскладывая своим вечерним пасьянс, — тогда, в отчаянии или в счастливом прозрении, вы освобождаетесь для интуиции и делаете верный ход (или — в помрачении — гибельный). Будет ли это жертва ферзя или ход конём, внезапная рокировка из чувства самосохранения или усложнение партии с нагнетанием фигур в центре и угрозами на королевском фланге, — рано или поздно, но стихотворение перейдёт в эндшпиль, где главенствующее место, вероятнее всего, займёт расчёт.

Прекрасно, если концовка будет подобна прорыву проходной пешки и её ферзевому преобразению. Лучше бы сказать: превращению *всего стихотворения* в ферзя, поскольку бедный Евгений по ходу повествования —

явная пешка, не имеющая ни малейших шансов стать ферзём, между тем как стихотворение на приобретение нового качества в финале — рассчитывает.

Симметрии шахматной доски соответствует рисунок стихотворения, а каждой из трёх стадий игры — соответственно (и приблизительно): 2 строфы, 5 и снова 2 (чёткой границы при переходе от дебюта к миттельшпилю и от миттельшпиля к эндшпилю нет).

Продолжая шахматные ассоциации:

автор даёт сеанс одновременной игры. Не могу назвать точное количество досок, потому что их всегда будет на одну больше любого указанного числа.

Как минимум разыгрывается: а) дебют пятидесятих, б) застойный вариант, в) защита Лужина, г) всеобщее начало, д) предновогодний гамбит.

а) Автор видит всё из своего десятилетнего возраста: заснеженный город; шахматный клуб, в который его водит с собой дядя-инженер; дядиных друзей, склоняющихся в зрительном зале над шахматами, точное описание которых он найдёт когда-нибудь в «Защите Лужина».

*(«Не книжечка, а маленькая складная шахматная доска из сафьяна. <...> В отделениях, по сторонам самой доски, были целлулоидовые штучки, похожие на ногти, и на каждой — изображение шахматной фигуры. Эти штучки вставлялись так, что острая часть въезжала в тонкую щёлку на нижнем крае каждого квадрата, а округленная часть с нарисованной фигурой ложилась плоско на квадрат. Получалось очень изящно и аккуратно, — эта маленькая красно-белая доска, ладные целлулоидовые ногти, да ещё тиснённые золотом буквы вдоль горизонтального края доски и золотые цифры вдоль вертикального».)*

И совершенно смутно, тоже глядя из прочитанного романа, автор вспомнит расположение фигур: дядя, его жена и некто незримый и ненавидимый, жену умыкнувший. Комбинация, отличная от книжной, но, конечно, близкая: измена! Зевок, битое поле и взятие на проходе... Однако разыгрывать её — значило бы пожертвовать стратегическим планом в пользу временных и сомнительных преимуществ.

б) Автор в начале семидесятых; и теперь *ego* самостоятельный проход по городу, увиденному как огромные имперские шахматы; беглые ассоциации с Евгением и «Медным всадником» неизбежны; лёгкий социальный мотив: кони на Аничковом мосту, рвущиеся на свободу, — вариант мелькнувший, но оставшийся неосуществлённым ввиду очевидности.

в) Герой Набокова прекрасно знает реалии города, перечисленные в стихотворении: Невский проспект, Дворцовая и т. д. Там он гуляет с гувернанткой-французенкой. «Клуб Чигорина»? — в романе вы слышите, как Лужин-младший говорит отцу: «Чигорин советует брать пешку»; по Сергиевской Лужин идёт к тётке, живущей у Таврического сада.

Автор стихотворения «Шахматный этюд» в 70-е годы живёт на ул. Чайковского (бывшая Сергиевская); в том же Таврическом саду, где оказывается Лужин, прогуливающий школу, засматривается на шахматистов; «игра богов», говорит о шахматах скрипач из «Защиты Лужина», — и действительно, невозможно оторваться от красоты шахмат, даже если вы не поспеваете за мыслью играющих; «тебя зовут, иду, иду» — финал стихотворения, но и смерть, и освобождение Лужина — *«оттуда, из этой холодной тьмы, донёсся голос жены, тихо сказал: „Лужин, Лужин“»*.

Подобно Лужину, и столь же ненамеренно, стихотворение «играет» против пошлости и каждым ходом создаёт непредвиденную ситуацию. Вот оно, то самое «высокое косноязычье»: Лужин — своей будущей тётке: «Честь имею просить дать мне её руку», — три безнадёжных глагола подряд (как если б это были строенные (!) пешки) — и всё-таки победа! Королева пошлости, тётка, сдаётся и соглашается на немислимый брак. Формальная сторона дела в «Шахматном этюде» не менее косноязычна: это относится и к построению фразы, и к рифме.

г) Существует общий смысл такого прохода героя: через горе, утраты, жертвы, — безотносительно к конкретной истории бедного Евгения, которую автор хоть и имел в виду, но не описал; тот же аккадский эпос о Гильгамеше, расположенный симметрично



на шахматной доске времени — где-то за два тысячелетия до Р. Х., — о том же:

*Тоска в утробу мою проникла,  
Смерти страшусь и бегу в пустыню.*

д) Предновогодний гамбит знаменателен ещё и тем, что «играется» на исходе второго тысячелетия; автор пишет стихотворение 30 декабря 2000 года, увидев и купив в магазине ту самую шахматную книжицу, которую не видел с детства. Радость этой встречи спасает безнадежную, в сущности, позицию.

Можно продолжать шахматно-поэтические ассоциации сколь угодно долго. Взглянуть, например, на запись партии, которая смотрится как стройное стихотворение, да ещё и со знаками препинания: ! — сильный ход, ? — слабый. Можно провести сопоставление с падежами: именительный — неподвижная данность фигуры (кто? что?), родительный — взятие наискосок (кого? чего?), дательный — шах! (кому? чему?), винительный — размен (кого? на что?), творительный — жертва (кем? чем?), и т. д. — играйте, фантазируйте (в оставшемся предложном падеже — о ком? о чём?), — у меня нет навязчивой идеи сделать эту аналогию более убедительной.

Куда как радостней бросить её и заняться на секунду другой, к примеру — музыкальной, и, представив себе, что шахматная доска — нотный лист, увидеть длительность звучания этих «нот» в зависимости от длительности их жизни на доске: пешка —  $1/16$  — а их, пешек, как раз шестнадцать, они же — по мере быстрых разменов в начале — «восьмые»; лёгкие фигуры — «четверти», «половинки» — ферзи и короли, пока в живых — после того, как поставлен крестик и объявлен мат, — не остаётся одна длящаяся «целая» нота победы.

Можно обнаружить, что имена Чигорина и Желябова сталкиваются лбами, расположившись по краям двух соседних строк. Возникнув случайно, просто как имена клуба и улицы, они немедленно оправдывают своё появление: эти люди почти ровесники (1850 и 1851 года рождения), кроме того, оба желали смерти властителя

(шах, мат — смерть властителя), первый — творец, второй — разрушитель.

Но я испытываю цейтнот и перехожу к заключению.

Созданное проблесками мысли, памяти, образов и т. д. и заключённое под умным куполом черепа, стихотворение устанавливает связь бесконечного числа разновременных и разновеликих событий, высвечивая их с такой силой, что они, при всей случайности сочетания, оказываются выявленной неизбежностью, точечным узором невидимого замысла, подобно звёздам под единым куполом небосвода. А напросившимся «небесным» сравнением с собой они подтверждают не совсем земное происхождение жизни и поэзии.

На определённой глубине, на глубине прозрения, всё связано со всем. Обыденному человеческому сознанию этот опыт дан в страдании, и не зря человек и даже *плохая* литература дорожат «страдальческим» опытом: он делает жизнь символичной и значимой, пронизанной насквозь неким замыслом. Весь мир — с головы до пят — участник вашей драмы, каждая песчинка причиняет вам боль, и вы согласны на эту боль и дорожите ею, лишь бы ощущение жизни *всего* вас не покидало. Глубина прозрения — другая глубина, и гармоническая связь вещей там возникает помимо вашего эгоизма, точнее — за его пределами. Стакато дождя прекратилось, и небо, как лига над нотами, привело всё, над чем оно простирается, к согласию.

Небо — одно и то же, и оно незыблемо, но его нет без проявлений: звёзд, или облаков, или птиц, данных всегда в неповторимом сочетании. Любым стихотворением поэт свидетельствует (словно бы покручивая калейдоскоп и создавая всякий раз новый рисунок из одних и тех же стёклышек) о том, что всё есть только после *создания* того, что есть.

Лужин смотрит в комнате на пустую доску и видит, как гибнут и рождаются миры. Шахматная партия (в нашем случае — с переходом в этюдное окончание; а Лужин, кстати, думает в одном эпизоде: «...бывает, например, когда в живой игре на доске повторяется в своеобразном преломлении чисто задачная

комбинация...») — шахматная партия подлежит воссозданию и становится непререкаемой.

И если повезёт, вы успеваете записать выигрышный ход до истечения «основного» времени.

-----

Кара катится.

-----

В 1908 году по Парижу бродил слепой человек, прославившийся впоследствии тем, что его встретил и запечатлел Рильке:

Видишь, город рассекает он,  
Город, с ним играющий в пятнашки;  
Тёмной трещинкой по белой чашке  
Он проходит. И запечатлён

Сонм вещей, как на листе бумаги,  
На пустых невидящих зрачках.  
Он идет чутьём, при каждом шаге  
Ловит мир в отрывистых щелчках:

Угол, камень, пустота, забор —  
Выжидает, скрыть не в силах муку:  
И, решившись, поднимает руку,  
С городом скрепляя договор.

(Перевод В. Летушего.)

Но слепому этого было мало и, уступая его притязаниям на вечность, через пятнадцать лет старика у того же забора встретил и сделал повторный снимок Владислав Ходасевич:

Палкой щупая дорогу,  
Бродит наугад слепой,  
Осторожно ставит ногу  
И бормочет сам с собой.  
А на бельмах у слепого  
Целый мир отображён:

Дом, лужок, забор, корова,  
Ключья неба голубого —  
Всё, чего не видит он.

-----

Одно из глупейших зрелищ, которые я когда-либо видел, — это синхронное плавание. Девушки с прищепками на носу, уходящие под воду...

-----

Есть стихи вроде неприбранных комнат: всё на виду, но ничего не найти.

-----

«Мог не уезжать, сам хотел...» Конечно. А Пушкин мог избежать дуэли. А Мандельштам — не писать: «Мы живём, под собою не чуя страны...» Да ты вообще мог не родиться! (И, кстати, не родился).

Человек делает шаг, а потом — поздно назад, даже если захочется, потому что если сказать точнее, то шаг делает человека. Быть может, он побледнел от страха, быть может, он не ожидал такого резкого поворота событий, но кровь доброкачественней мысли. Событие — произошло. История двинулась. Двинулась как укор тебе, потому что без тебя. Помаши ей ручкой с перрона. Вернись в родной город. Напиши стансы его мэру:

И утром, встав в восьмом часу,  
красавица и молодчина,  
по-женски утерев слезу,  
встаёт на вахту Валентина.

Вот она, Валентина, которая, встав, встаёт. Тянет кто-то за язык. И ни одного в округе серафима, который бы его вырвал. Что ж, Бродский ещё в Ленинграде написал:

Что-то в их лицах есть,  
что противно уму.  
Что выражает лесть  
неизвестно кому.

Он ошибся только в том, что лесть адресована не «неизвестно кому», а очень даже известно.

Нет худа без добра: открыли Дом писателей. Дали домик в Комарово или в Переделкино. Нет худа без добра. Чудная русская пословица. Глас народа.

Есть и такая: «Глас народа Христа распял».

-----

Женщина, похожая на изжогу, с глупым животом и белыми, как две ложки соды, глазами.

-----

Я снял телефонную трубку, и оттуда высыпался звонок.

-----

Князь Щербатов поведал мне забавное семейное предание. Его прабабка однажды перемолвилась словечком с Пушкиным. Свободная и дерзкая особа, она упрекнула поэта в строках шестой главы: ночь перед дуэлью, и:

...уж сосед  
В безмолвный входит кабинет  
И будит Ленского воззваньем:  
«Пора встать: седьмой уж час,  
Онегин, верно, ждёт уж нас».

— Как, — спросила она, — вы могли так неловко выразиться, употребив дважды подряд «уж»?

— Сударыня, — ответил наш поэт, — вы ошиблись в счёте. Трижды. Вначале уж страха вползает в комнату с соседом, а затем звучит двойной ужас Ленского. Вообще, *чуткий на благозвучие слух* — необязательно свидетельство слуха *умного* и наверняка не входит в привилегию женской красоты, не так ли?

— Не знаю, что меня больше поразило, — добавил князь Щербатов, — расчётливо сработанные строки или последняя фраза, обращённая к прабабке.

Набоков одержим идеей вклада читательского чувства (сопереживания) в подставное лицо или «подсадную» ситуацию. В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» (*The Real Life of Sebastian Knight*), небольшой вещице, это встречается раза четыре, не меньше.

Герой в погоне за местами, где брат Себастьян жил, и людьми, знавшими его, достигает некоего дома, преисполненный чувств и воображения: здесь проходила жизнь брата. Выясняется, конечно, что он ошибся домом.

В финале рассказывается, как автор спешит к умирающему Себастьяну, входит в палату и слышит его дыхание. Затем оказывается, что брат умер накануне, а он по ошибочному указанию ночного портье вошёл в палату к чужому человеку.

(В шахматных образах — а Knight — это шахматный конь, — чтобы попасть на необходимое поле, мы должны сделать шаг вперёд и прыжок в сторону.)

И вот заключение:

«Так что я всё же не повидал Себастьяна, вернее, не увидел его живым. Но немногие минуты, которые я провёл, прислушиваясь к тому, что принимал за его дыхание, изменили мою жизнь в такой полноте, в какой она изменилась бы, поговори со мной Себастьян перед смертью. Какова бы ни была его тайна, я тоже узнал одну, именно: что душа — это лишь форма бытия, а не устойчивое состояние, что любая душа может стать твоей, если ты уловишь её извивы и последуешь им. И может быть, потусторонность и состоит в способности сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ, — и ни одна из них не сознаёт своего переменяемого бремени. Стало быть — я Себастьян Найт».

Как всегда, Набоков хочет сказать, что реальность — это то, чего нет. (И это при его утверждении, что Восток он отрицает — весь.)

С потусторонностью сложнее, потому что она *двойная*: дву-потусторонность, — и сознательной способности творца подселаться к избранной им душе соответствует жизнь души, живущей в сознании творца, жизнь души

кого-то, кого уже, быть может, нет на свете, и потому совершенно *не* сознательного и воистину *не* обременённого этим знанием.

Своя потусторонность у существования, и своя — у несуществования.

Свобода облюбванной творцом души, не сознающей своего «переменяемого бремени», — скорее вот об этой потусторонности думает Набоков, и творцом здесь является его читатель, в котором он поселяется, выйдя из игры, посмертно. Как сказал Бродский: «Здесь, на земле... где жил, в чужих воспоминаньях греясь...»

В астрономическом времени эти две потусторонности не совпадают, потому что астрономическим временем обладает только живой, у него — «чувства», у второго, ушедшего из жизни (или находящегося в другой точке пространства и не ведающего о сиюминутной своей принадлежности кому-то, как Найдт не ведаёт о любви брата, преследующей его, как Б. не знает, в чьих воспоминаниях и когда он греется, как Н. не знает, что я его читаю), у второго — великое присутствие и никаких «чувств».

Можно бы назвать это радостью невстречи.

Охотник, высматривающий добычу и «убивающий» муляж (в кустах хохочут друзья, так остроумно разыгравшие новичка), испытывает, вероятно, разочарование и отвлечение от такой «невстречи».

В случае с набоковскими «штучками» — всегда радость (при том что нас водят за нос), если у читателя есть смелость радоваться указателю во вневременное, в «невстречу», в реальность, которой нет.

-----  
 Пила вспыхнула —  
 и ель спилила.  
 -----

Точное подобие телефонного разговора (его сути) Пастернака со Сталиным есть в «Живаго».

Красноармейцы ведут раненого гимназиста, у того всё время сваливается фуражка, он то и дело

её поправляет, «в чём ему с готовностью помогали оба красноармейца. В этой нелепости, противной здравому смыслу, было что-то символическое. И, уступая её многозначительности, доктору тоже хотелось выбежать на площадку и остановить гимназиста готовым, рвавшимся наружу изречением. Ему хотелось крикнуть и мальчику, и людям в вагоне, что спасение не в верности формам, а в освобождении от них».

Сомнительное в данной ситуации соображение. Расстреляют мальчика — вот вам и освобождение от формы.

И, конечно, всё это напоминает разговор вождя и поэта о Мандельштаме, когда, возможно, решается судьба последнего и когда вместо конкретного ответа на конкретный вопрос Пастернак высказывает пожелание поговорить отвлечённо-философски: о жизни и смерти.

-----

Мне хочется домой, в огромность  
Квартиры, наводящей грусть.  
Войду, сниму пальто, опомнюсь,  
Огнями улиц озарюсь.

Это чп (четверостишие Пастернака) — одно из лучших в русской поэзии.

Опишем то, что поддаётся описанию, оставив за дверями скобок (пока скрипят скобы дверей) явный январский мороз по коже, если зима на дворе, золотистый озноб октябрьской осени, если осень, и снимиландонь-с-моей-груди лихорадку весны, которая, звезды превысив досяганье, наиболее вероятна.

Вот эта «огромность» — прежде всего, хотя её удача необоснованна: квартира наверняка не огромна, огромна радость, которая впопыхах дарится первому встречному, здесь — квартире. И врубается коренной и односекундный «гром» освещения. В кинематографическом движении третьей и четвёртой строк мы увидим Окна квартиры благодаря «Опомнюсь-Огнями-Озарюсь», а эта оглядка «опомнюсь» нас вернёт к рифме и, значит, — к «огромности» квартиры, к теням, пробегающим по стенам и потолку.



Вырванный клочок света и радости бытия с предшествующим драматическим избытком жизни. Почему — «опомнюсь»? От чего? *Там, за дверями, до* появления этого наклонного лица в освещении улиц, свет и радость уже произошли.

Здесь же, в четверостишии, — их удвоение. Как в другом случае: «...стал мигать обвал сознания: вот, казалось, озарятся даже те углы рассудка, где теперь светло, как днём». И озаряются. Вспомним: стихотворение, откуда взяты эти строки, начинается так: «А затем произошло лето с полустанком...» «*А затем*» — что-то замечательное *уже* произошло, и теперь произойдет вторично, в стихотворении.

Как «огромность» не принадлежит кубометрам, так освещение — люксам, впадая по нисходящей (по наводящей) в устье грусти, родной сестрёнке радости.

В тот момент, когда я чпч (читал четверостишие Пастернака), я начинал, как начинают года в два, писать стихи, и ровно тогда я встретил Пастернака на лестнице: он поднимался — я выходил.

Когда с дерев сползала тень  
Густого горького отвара,  
На чёрный траур тротуара  
Сбегал я с десяти ступень.

И тут же становилась очевидной правота этого «Мне хочется домой...» — по-детски родного и совершенно здорового направления человека.

-----

Многие работы Филонова похожи на детский калейдоскоп. Он призывал прорисовывать каждый атом природы. Есть эта быстрая осколочная подробность и в «Столбцах» Заболоцкого. (Не для них ли Ломоносов писал своё письмо о пользе битого стекла?)

Тщательность на клеточном уровне не даёт цельной картины мира, и «равнодушная природа» словно бы вдребезги смеётся над неистовой и безнадёжной попыткой её изобразить таким образом. Заболоцкий видит

эту «давиленью» и, признаваясь в своём бессилии, обретает силу. Из квадратиков метаморфоз, из обособленных картинок превращения жизни в смерть, из каморок с испуганными мордочками узников его стих вырывается на ровный и обобщающий простор мысли — мысли о своей собственной немочи:

Жук ел траву, жука клевала птица,  
Хорёк пил мозг из птичьей головы,  
И страхом перекошенные лица  
Ночных существ смотрели из травы.  
Природы вековечная давиленья  
Соединяла смерть и бытиё  
В один клубок, но мысль была бессильна  
Соединить два таинства её.

-----

«Из тех, кого не было, не осталось никого».  
(Высказывание принадлежит А.)

-----

Стихи, которые не укоренены в русской поэзии... Вроде верблюжьей колючки, они произрастают в пустыне и пригодны для горбатых. В их основе полумёртвый язык переводной поэзии или — словами Набокова — «сумерки перевода».

Другое растение, точно определяющее их суть, — повилика — род сорняков, «паразитирующих на разных растениях; корней у них нет, листьев тоже, к растениям-хозяевам они присасываются при помощи своеобразных присосок».

-----

Любой поэт/художник, определяющий суть поэзии/живописи, неизбежно отстаивает то, что исповедует в собственной работе (или думает, что исповедует...).

-----

Между «я буду здесь лежать» и «я здесь лежу» огромная разница.

-----

Есть поэты, утверждающие, что пишут для того, чтобы узнать, чем его произведение закончится. А есть (как показывает Лаку-Лабарт на примере Пауля Целана) те, которые пишут, чтобы только в самом конце понять, с чего же он начал (в бессознательном прыжке, в беспмятстве, в блаженном выпадении из реальности).

Так, думаю, бывало у Мандельштама, которого Целан любил.

Например, в стихотворении «К пустой земле неволь-но припадая...». Да и в других вещах.

Можно начать из какой-то неведомой самому поэту истинности и глубины, но удержаться в этой иррациональности трудно. Поэтому к финалу бинокль, как правило, наведён на резкость: «Цветы бессмертны, небо целокупно, / И всё, что будет, — только обещанье».

-----

Существует разновидность ненависти к литературному произведению, которая перескакивает на автора. (Если ничего не могут сделать с мыслью, обрушиваются на мыслителя, — так примерно говорил Хайдеггер, испытавший сие на своей слегка фашиствующей шкуре.) Ненависть связана с тем, что мы это произведение не понимаем. Но на самом деле это ненависть к своей недоразвитости и вообще неумению признать существование другого (сознания, психики, в конечном счёте — просто другого человека).

Война внутри себя, переходящая в мировую.

-----

История для тех, кто пишет о всяких мировоззрениях художников и людей.

Игорь Кваша в интервью о Владимире Высоцком рассказывает, что песни В. должны были звучать в одном из спектаклей «Современника». Предполагалось, что К. исполнит, в частности, песню «Я не люблю». Строчку «...и мне не жаль распятого Христа» К. попросил В. заменить. Не из религиозных соображений, из эстетических. Так он сказал. В. заменил, и появилось: «...вот только жаль распятого Христа».

-----

«Сестра моя жизнь» — чисто эмоциональное высказывание, поскольку это не так. Жизнь не может быть сестрой, она — ты сам.

-----

В старости он впал в неистовство мудрости, предлагая разные варианты просветлённого существования и кришнамудрствуя лукаво.

-----

Хрестоматийное: смертью смерть поправ, а хрестоматийное — жизнью жизнь поправ...

-----

Забавно, что верлибр издавна определяется отрицаниями: ни ритма, ни метра, ни рифмы...

А вот что написано в аннотации к книге одного из современных верлибристов: «Бросается в глаза безорудийность — отсутствие не только силлаботонических доспехов, регулярного размера и рифмы, но и „поэтизмов“, той суггестивной оснастки, что традиционно отличает поэтический строй от прозаического. Отказываясь от инерции привычных смыслов и типов высказывания, он словно бы разоружает речь в попытке прикоснуться к её довербальному, асинтаксическому чувствулицу — „белому шуму“ слов и вещей».

Мой друг, прочитав это, заметил: «Никогда бы не подумал, что андерсеновское „Платье голого короля“ можно переписать таким чудовищным языком. Я прекрасно понимаю, что темой стихов может быть Ничто, но чтобы стихи писались Ничем и Никак, и за это хвалили, и находили в этом глубокий смысл?! Итак, для любой ахинеи найден хвалебный термин — безорудийность, а попытка „белым шумом“ — любимое развлечение новой критики: если ты не видишь в нём изображения, значит, сам дурак».

В споре с рифмой один из адептов верлибра написал лет сорок назад: «Осмелюсь заявить, что рифмованная поэзия — это поэзия несбывшихся намерений, в лучшем случае — искажённых, в худшем случае — не существовавших».

И начальная мысль не оставит следа,  
как бывало и раньше раз сто.  
Так проклятая рифма толкает всегда  
говорить совершенно не то.

С. Чиковани».

Мне знакомы и сегодняшние агрессивные и столь же абсурдные «чикования», отстаивающие верлибр и унижающие регулярный стих, — сама эта агрессивность говорит о слабости позиции. Не буду вдаваться в детали, уточнять и спорить.

Да и спорить не о чем. Всё лучшее, что есть в русской поэзии, написано в рифму или белым стихом. Если взять единственную вещь Мандельштама, написанную свободным стихом, — «Нашедший подкову», то ассоциативная и звуковая мощь там такова, что всё «рифмуется». И — главное — кипит мысль! Это земля, говорящая культурными пластами, это не пустая шарада для разгадывания, но указатель для того, кто хочет найти подкову и понять движение времени, его дыхание и остановки его дыхания, это не бессмысленное подбрасывание позвонков при игре в бабки, но попытка соединить их в позвоночник, «склеить позвонки».

Что-то должно приковывать: красота мысли или глубина мысли, хотя бы угадываемая (как в «Дуинских элегиях», где далеко не всё понятно, но неотвратимо притягательно...).

Прекрасный верлибр требует не только редкого мастерства, но и человеческой зрелости. Не представляю, как можно с него начинать. Если вы считаете, что он высшая математика, то как обойтись без знания арифметики? Но ведь я своими ушами слышал от молодого человека, пишущего верлибром, что его воротит от рифмованных стихов. То есть? От Тютчева, Лермонтова, Блока, Пастернака? Это профнепригодность.

Можно, конечно, привести предсказание Пушкина в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. Пламень неминуемо тащит за собою камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство.

Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный...»

Но предсказание пока не сбылось. Даже в отношении белого стиха, хотя его успехи куда значительнее, чем у верлибра. Так что конвенциональный стих себя не изжил и с парохода современности не сброшен.

-----

Стихи — это не то, что говорится с каким-то намерением.

Наоборот: никаких. Тем не менее у многих они есть, особенно одно: навязать себя миру. Чтобы мир стал им (и даже Им, навязывающим Себя людям).

Преисподняя полна добрыми намерениями!

-----

Лучшее о любви к родине — в «Каштанке». Собачка возвращается к своим мучителям: к пьянице Луке Александровичу, который её скверно кормит и ругает на чём свет стоит, и садисту Федюшке (особенно впечатляет мясо на верёвочке, которое он милостиво позволяет проглотить Каштанке, а потом выдёргивает)...

Нет, возвращается к ним, мучителям.

-----

Душа не имеет отношения к человеку, потому что человек подл, а душа нет.

-----

Слышу диалог:

— Он женился на молодой, хотя у него уже паркинсон.

— Но если паркинсон распространяется на все органы, это неудивительно.

-----

Воспоминание Беккета по поводу пребывания в утробе матери и (попутно) отвращение к этому пребыванию вызывает встречное недоумение.

Уладить вопрос могла бы политическая ипостась фрейдизма — это переживание ирландца внутри Англии.

Оно такое пламенное (и племенное), что породило некоторое количество великих фантазёров. Свифт, Стерн (какие долгие и трудные роды в «Тристраме!»), Уайльд, Джойс...

А может быть, никаких таких воспоминаний у Беккета и не было. Мифология во имя литературы.

-----

Да хоть взять глагол: быть, было... Как можно о самом главном говорить, используя такой убогий глагол?

-----

Человек во сне раскрывается.

-----

Культ наличности.

-----

Жадность глупа. Это особенно ясно, когда человек не делится мыслями.

-----

Безутешная утешительность: кому-то всегда ещё хуже, чем мне.

-----

Из дневника Д-го: «Главное в жизни — кого-то запозорить».

-----

«Менины» по-шекспировски в сонете № 24  
(перевод мой):

24

Тебя, под стать художнику, мой взгляд  
впечатал в сердце и в грудную клеть,  
как в раму, вставил, — живописи брат,  
я образ твой хотел бы так воспеть,  
чтоб, созданный во мне, как в мастерской,  
где окна — навсегда — глаза твои,

он стал бы благодарностью самой;  
 мой взгляд, вняв притяжению любви,  
 отныне твой, и солнце льнёт к нему,  
 чтоб в мастерскую заглянуть извне  
 и высветить всё то, что одному,  
 при всём искусстве, не под силу мне.

Тому, кто видит только то, что есть  
 перед глазами, сердце не прочесть.

Я, говорит Шекспир, «сфотографировал» твой образ, запечатлев его когда-то в своей груди, то есть я сотворил его. В этом портрете глаза моего любимого — окно, в которое хочет заглянуть само солнце (так прекрасно это окно!), чтобы высветить моего избранника ещё ярче, прибавив моей живописи (этимологически: живой + писать) света. Это происходит сейчас, в момент письма. Значит, мой возлюбленный, уже с запечатлённого в сонете портрета и освещённого взглядом солнца, смотрит на меня.

Трое смотрящих — и бесконечное пересечение взглядов, и перекрёстное взаимоосвещение моделей.

Не случайно «живописи брат» у меня задвоился, потому что это может быть и автор (и должен быть автор, конечно), и его возлюбленный (если прочитать это как обращение).

Что у Веласкеса? Художник пишет прекрасную инфанту с фрейлинами, карликов, собаку и пр., видя всех, включая себя, в условном зеркале, стоящем перед ним, а в другом зеркале, висящем позади них, отражаются король и королева (или, по другой версии, портрет короля и королевы), стоящие перед художником (которых он пишет в другом времени), и их взглядами освещены сам Веласкес и их дочь. А королевская чета — наоборот: она освещена взглядами художника и всей компании.

Происходит перекрёстное взаимоосвещение моделей, и у зрителя слегка кружится голова не от своих успехов.

— — — — —

Всю жизнь он мечтал стать футбольным судьёй, причём не главным, а на линии.



-----

С каждым стихотворением человек, его пишущий, приближается к смерти, и дело, конечно, не в элементарном движении времени (не в том, о чём пишет своему корреспонденту Пруст: «Я пишу вам длинное письмо, и это глупо, ибо тем самым я приближаю смерть»). Тем более что в момент сочинения его нет, как его нет в медитации или молитве.

Приближение не даёт понимания смерти, но и без понимания (того, что не может быть понято) каждое стихотворение подготавливает поэта к ней именно потому, что исчерпывает жизнь до конца. В этом заключён индивидуальный, авторский смысл поэзии, и подлинный читатель — тот, кто способен этот смысл уловить и разделить с поэтом.

-----

Любящая женщина — любовнику: «Когда доедешь до дома, позвони».

Он звонит: «Я доехал. По дороге усердно старался помнить, что надо позвонить».

Она: «Ты должен думать, как бы *скорей* позвонить, а не как бы не забыть...»

-----

Один выдающийся в прошлом музыкант сказал мне: «Моя беда в том, что я больше не странен. Природа утеряна».

-----

Вор в законе (Вова Питерский) говорит интервьюеру: «Знаете, что главное в человеке? Чувство такта, чувство меры». Древний грек прямо какой-то. Но затем он читает свои стихи: набор беспросветных штампов, — и всё насмарку.

-----

На остановке автобуса. Высокий мужчина лет пятидесяти стоит и смотрит в смартфон. Рядом сидит его юная дочь, чей возраст — от тринадцати

до семнадцати — размыт из-за синдрома Дауна. Вдруг она протягивает руку и начинает тихонько гладить локоть отца. Вероятно, это обычное проявление любви, потому что отец никак не отзывается. Её любовь, выраженная почти собачьим взглядом и этим поглаживанием, настолько сверхмерна, насколько необычны её лицо и спокойная безответность отца. Его страдание стало привычкой, иначе просто не справиться, её любовь никогда привычкой не была и не будет, этой девочке ни с чем не надо справляться, всё непоколебимо и навсегда здесь.

Я сейчас пишу не прозу и не стихи, поэтому добавлю лишнее предложение: эта банальная картина, которую когда-нибудь видел, думаю, каждый, — предельное выражение реальности, тот случай, когда реальность поднимается до символичности, и это, в сущности, всё, что необходимо знать о жизни.

-----

Он умеет любить кого бы то ни было только посмертно.

-----

Удивительно, есть люди, считающие возможным сидеть в жюри.

—

Ещё удивительнее, что есть люди, временно выходящие из состава жюри, чтобы поучаствовать и увенчаться успехом в том самом соревновании, которое судили (сочлены по работе не подведут!), а затем вновь сидящие на своих шестках как ни в чём не бывало.

-----

Надо отстаивать до конца своё неумение. Всеобщее умение ничего не стоит.

Речь идёт о неумении прустовского толка, если вы, например, прозаик и не желаете принимать в расчёт не только возможности читателя осилить бесконечно ветвящуюся фразу, но и возможность избежать местной

(и неуместной) гипертрофии в повествовании и разрушить удобоваримую гармонию.

Только в случае неколебимой верности себе есть шанс, что кавычки выведут вас под ручки из неумения в «неумение» и произрастёт новая гармония, никогда не бывшая.

-----

Если ты предал гласности свою мудрую мысль, ты не только немудр, но и нечестен, потому что этот стиль жизни (предавать) заимствован.

Мудрость не стала бы высказываться и стремиться к публичному позированию. Мудрый человек не может быть снисходительным к себе и говорить: поиграем немного, дадим и получим свою капельку удовольствия, от меня не убудет.

Молчание, однако, не есть свидетельство мудрости. Чаще это высокомерие: «Я? Уподобиться этим выскочкам? Ни за что. Пусть поклоняются моему молчанию».

Истинно мудрый человек невычислим, он подобен нерегистрируемому времени, текущему в обратную сторону и противостоящему распаду.

Из вышесказанного следует, что не стоит придавать значения вышесказанному.

-----

Случайно напечатал: «филосос», но так точнее.

-----

Давайте возьмёмся за руки и уйдём.

-----

Друг готовит рыбу на ужин.

Я рассказываю ему о том, что однажды в детстве попал с родителями в аварию. Не помню, как вылезали из нашей опрокинутой «победы», но помню, что мама стояла с головы до ног окровавленная. И даже: окровавленная, поскольку, как выяснилось впоследствии, ничего страшного не случилось, у неё был рассечён лоб, но в тот момент мы не знали, насколько это серьёзно, и она, когда

её увозила попутка, а мы с папой, несчастные, оставались на обочине, сказала что-то вроде, мол, я готова, и спросила, как сыночек, то есть я...

Друг ставит на стол рыбу, разрезанную на три части, и смеётся: «Случайно получилось — пока слушал, отрезал кусок для твоей матери...»

-----

Моя родственница, немолодая женщина, выглядящая и живущая абсолютно молодо, не знает времени. Не метафорически, но конкретно. Ни на один вопрос из серии «когда это было?» она не знает ответа (если не вчера или позавчера). Никакого притворства — всякий раз ей надо вычислять, и всякий раз она не справляется с задачей.

-----

Заполнение анкеты считаю задачей невыполнимой.

-----

Начиная с Уитмена, американские поэты изо всех сил старались избежать литературности. В своих усилиях ублажить читателя они взяли на вооружение идею Эмерсона: поэт — обычный человек. «Мы такие же», — писал Уитмен в предисловии к «Листьям травы». Но Марк Стрэнд бы его не поддержал. Он невозмутимо элитарен и литературен. Его читатель — некий идеальный и абсолютно неведомый читатель, тот, кто, возможно, ещё и не родился. Любая книга Стрэнда подобна ночному поезду с одним пассажиром, склонившимся с маленьким фонариком над книгой своей жизни. Он что-то бормочет, надеясь, правда, что его подслушивают...

Примерно так писал о Стрэнде другой американский поэт — Чарльз Симик.

Вот моё переложение одного из стихотворений Стрэнда:

в поле  
я отсутствие поля  
и всегда  
где бы ни был

я то чего нет  
 я пересекаю пространство  
 и всегда  
 оно смыкается  
 за спиной  
 цель движения  
 цельность

Стрэнд натывается на себя, где бы он ни был. Он поэт, который сидит дома в халате и тапочках, оставаясь при этом транзитным пассажиром.

Как правило, он берёт один-единственный образ и создаёт из него повествование. Он словно бы выкапывает образ во сне, а затем этот образ рассказывает свою историю. Его американские поэтические привязанности — Уоллес Стивенс и Элизабет Бишоп с их тягой к сюрреализму и темнотам.

Стрэнд писал: «У Стивенса логика прерывистая, спрятанная, таинственная, либо её просто нет. А уж если что и есть, так это колдовская сила слова или фразы». Того же хочет и он сам.

Как почти у всех лирических поэтов, у него всё время присутствует тема смерти. Событие смерти — главная забота лирической поэзии. Но у него она превалирует. Лирика по Стрэнду — это «элегия, воссоздающая будущее, которое скорбит о прошлом».

Вот подстрочник его стихотворения:

Этой ночью луна брела над прудом,  
 в молоко превращая воду, а под ветвями  
 деревьев, голубых деревьев,  
 гуляла девушка, и на мгновенье

она увидела своё будущее:  
 дождь льёт на могилу мужа,  
 на детей, играющих на траве,  
 она вдыхает холодный воздух,  
 какие-то люди въезжают в их дом,

некто пишет в её комнате стихи,  
 в которые забредает луна,  
 женщина гуляет под деревьями,  
 думая о смерти,  
 думая о нём, думающим о ней,  
 и поднимается ветер, и уносит луну,  
 оставляя тёмной эту страницу.

Напоминает Бродского, который говорил, что самое главное в будущем то, что нас в нём нет. Они, кстати, очень ценили друг друга — Бродский и Стрэнд.

Однажды мы выступали вместе, не вдвоём, но в числе прочих. Он читал стихи «Памяти Бродского», а я — своё переложение этих стихов на русский, которое умышленно «спето» мною на мотив одного из стихотворений Бродского.

Впору ровно сейчас и сказать: всё, оставшееся от жизни,  
 в распылённом рассеянном свете к единой стремится отчизне,  
 где сознание в ничто и ничто переходит в сознание,  
 ускользает, но длась за сверкающий край мироздания,  
 продолжается там, продолжается там, где ничто и где тайно-  
 бессловесное, проговорившись, как ливень, легко и случайно,  
 станет сном, стало сном. Всё, оставшееся от жизни,  
 в распылённом рассеянном свете, в своей безграничной отчизне,  
 где ничто пролегло между нами, где, обезголосев,  
 тело то же, что голос без тела, твой голос без тела, Иосиф,  
 дорогой мой Иосиф, всё то, чем ты был, это место,  
 это место и время, которым ты щедро и безвозмездно  
 жизнь дарил, стали призрачны. В непререкаемом беге  
 время — некое «между тем», междутемье для нас или некий  
 лепет будущего, не больше, чем «и так далее»... быстро, навеки.

(Из «Переводных картинок».)

-----

Нетто: «И ты, брутто!»

-----

Страх смерти в сочетании с самовлюблённостью — главные на раздаче усиленно просветлённых

переживаний. Эти переживания подобны саннакчи — блюду, где основным компонентом являются шевелящиеся щупальца осьминога. Проблема поедания такого блюда в том, что присоски могут застрять в горле.

-----

Её звали Алевтина, его — Игорь. Они прожили неразлучно шестьдесят лет.

Кроткий муж-подкаблучник, талантливый и трудолюбивый военный инженер Ирочка (так его ласкательно называла жена) и Аля, которая никогда не работала, попивала сухое вино, с годами всё глупее и истеричнее пьянея, собирала хлебные крошки и прочее продовольствие для всех голубей, кошечек и собачек округи, грузила отходы в мешочки и в послеслужебное Ирочкино время снаряжала его в благотворительные походы по задворкам местной империи. Вы любите сердобольных людей, заботящихся о чистоте мирового океана, орошении флоры, пропитании фауны, о стерильности воздуха и — ради достижения этих благородных целей — не щадящих своих родных и близких? Я тоже.

Помимо чудных природолюбивых качеств, Аля обладала необыкновенной способностью мгновенно — со слуха! — прочитывать побуквенно задом наперёд не только слово, но и любое произнесённое сколь угодно сложное предложение. Бывает ли бездарный талант? Бывает. Бессмысленный, хотя и не беспощадный. Тихий бездарный талант.

Алевтина — анитвелА.

Однажды, в отчаянно смелую минуту, Ирочка в сердцах разбил вазу. Довела. Хотел об голову жены, но куда там. Презирая себя, промахнулся, а потом подумал, что и слава богу. Он понимал, с кем живёт, но раз и навсегда предпочёл терпеть, любить окружающую среду, возить на дачу зелёные насаждения, постукивать молоточком и покручивать отвёрткой.

Отчаянно смелых минут больше не было. И только в предсмертной агонии, когда Аля подошла к ложу, он извернулся и ногой резко и грубо её оттолкнул, практически ударил, словно бы, на секунду перехватив

напрасный дар жены, прочитал свою жизнь задом наперёд и компенсировал давнишний промах.

-----

Мир — это самопроизвольный заговор бездарностей.

-----

Онаним.

-----

Когда попадаешь в невероятную ситуацию, кажется, что это происходит не с тобой. Ты становишься посторонним наблюдателем, при том что именно *это* исключительно твоё, то есть нечто *исключающее* возможность происходящего *этого* с кем-то ещё.

Такова, вероятно, смерть. («Смерть — это то, что бывает с другими», — совершенно иная история.)

-----

Искусство театра и кино фальшиво изначально, поэтому актёрство — отчаянная энергия идиотизма. Ничего уже не поправить.

-----

Кинематографический вопрос:  
Заработает на хлеб ли  
режиссёр, не снявший ....?

-----

Никогда не скажу, *что* я о вас думаю.

-----

Речь Юрика, в прошлом ресторанного гитариста в пригороде Питера, а нынче моего беззубого соседа по даче, сопровождается каким-то неясным аккомпанементом. Мне слышится «курлык-мурлык». «Витькиной жене стало плохо, курлык-мурлык, вызвали врача, курлык-мурлык, врач приехал, но уже поздно, курлык-мурлык...»

Витёк — бывший его напарник в оркестрике, дом рядом. Пьющая жена умерла после избиения, Витькú



помогал криминальный сын.

У моей хозяйки периодически возникает идея установки заборов между участками. Витёк против, говорит: «Мы все повязаны».

Уезжаю с дачи на такси. Нас обгоняют лихие мотоциклисты. Шофёр кивает в их сторону: «Доноры...» И — после паузы: «Дорогу залатали, видите заплатки на вбибонах?.. Называется „ямочный ремонт“. Есть и ямочный стандарт — предельно допустимый размер ямок...» Я говорю: «Курлык-мурлык».

-----

Сидит бульдозерист у озера  
и ждёт нырнувшего бульдозера.

-----

Проблема с некоторыми великими книгами: их невозможно дочитать.

-----

Надо быть совершенно безответственным, чтобы разговаривать.

-----

В документальном австрийском фильме «Blind spot» секретарша Гитлера рассказывает о своей жизни, о том, как с двадцатидвухлетнего возраста работала на босса, оставаясь на боевом посту вплоть до его самоубийства. Траудль Юнге не видела, что он преступник, и любила его как отца и благодетеля. Понимание Истории, конечно же, не входило в её обязанности. Аккуратно заправить бумагу в пишущую машинку, не допустить опечаток — это другое дело, и ему она служила на совесть.

Понятие «blind spot» хорошо известно автолюбителям. «Слепое пятно» (буквальный перевод с английского) у российских шофёров называется «мёртвой зоной». Зёркала бокового вида недостаточно, чтобы увидеть идущий за тобой транспорт, и прежде, чем пойти, скажем, на обгон, надо непременно оглянуться.

Человек зачастую не хочет знать своей Истории,

и чем ближе она, тем *более* не хочет. Вот только человек, в отличие от автомобиля, *намеренно* создаёт мёртвую зону. Он боится знать правду, потому что *знать* и спокойно *жить* с этим знанием невозможно — иногда это значило бы мирно жить в одной квартире с преступником, то есть — жить, себя презирая.

Симона Вейль: «Невозможно простить человека, если его злодеяние нас унижает. Нужно согласиться с мыслью, что оно не унижает нас, но обнаруживает наш истинный уровень».

«Теперь только Пьер понял всю силу жизненности человека и спасительную силу перемещения внимания, вложенную в человека, подобно тому спасительному клапану в паровиках, который выпускает лишний пар... <...> Он не видал и не слышал, как пристреливали отсталых пленных...< ...> Он не думал о Каратаеве, который слабел с каждым днём...»

И вот на обочине убивают Каратаева. «Пьер слышал явственно этот выстрел, но в то же мгновение, как он услышал его, Пьер вспомнил, что он не кончил ещё начатое перед проездом маршала вычисление о том, сколько переходов осталось до Смоленска».

Спасительная сила перемещения внимания!

Если вам приходилось заходить в подвал, где проживают вполне омерзительные грызуны, вы наверняка освоили технику *ничего не видеть*, пока они, напуганные вами, не скрывались из вида.

—

Многие замечательные люди повторяли вслед за Паскалем: «Смертные муки Иисуса Христа будут длиться до скончания мира — а потому всё это время нельзя спать!»

Обычному человеку такая «бессонница» не по силам. В фильме «На исходе дня», где главного героя, дворецкого, так превосходно играет Энтони Хопкинс, действие разворачивается накануне Второй мировой войны, но дворецкому нет дела до Истории, пути которой обсуждаются в поместье лорда. Подать к столу, открыть бутылку вина, подвинуть кресло, сделать безукоризненно всё,

что предписано делать слуге, — такова жизнь этого человека.

Заметим, что обычный человек, в отличие от героя Хопкинса, может обойтись и без непоколебимой преданности служебному долгу.

—

Можно повернуться лицом к клетке, в которой «безвинно севшие», а можно подсчитывать, сколько осталось дней до зарплаты. Можно написать «Ныне, о муза, воспой Джугашвили, сукина сына, / Упорство осла и хитрость лисы совместил он умело...» — и погибнуть, а можно навалить «Нас вырастил Сталин на верность народу...» — и выжить. Кстати, в 1956 году Сергей Михалков был среди тех, кто категорически отказался участвовать в хлопотах о посмертной реабилитации Павла Васильева, чьи строки о Джугашвили я привёл.

Не верю в ненамеренную «мёртвую зону». Секретарша Гитлера говорит в фильме, что даже её тогдашняя молодость — не оправдание. *Не знала* не потому, что была молода и глупа, а потому что *не хотела* знать.

Невозможно рекомендовать человеку героический путь, рецептов нет, но стоит помнить слова философа, который много размышлял об этике и вот как определял введённое им самим понятие «абсолютно правильной дороги»: «Полагаю, что это будет дорога, увидев которую, *каждый* с логической необходимостью либо пойдёт по ней, либо же будет стыдиться, что по ней не пошёл».

-----

Неси с достоинством бремя чужого дарования.

-----

Кто бы ты ни был, творец, не возомни, решив, что у тебя появились подражатели. Скорее всего, это мания преследования.

-----

Вошёл в вагон, сел. Рядом в двухместной детской коляске сидели два мелких придурка и колотили ногами

по бортикам. Пересел — рядом оказались две дамы, одна из которых, заняв два с половиной сидения, начала оглушительно пересказывать свой рабочий день. Сразу стало ясно, что рассказ будет длиной в её день, но без пауз. Пересел — рядом оказался мужчина средних лет, сосущий леденец на палочке и трясущий головой в наушниках. Пересел, но тут вошёл человек с гитарой, — пересаживаться было некуда. На остановке поменял вагон.

То же сделали все остальные.

-----

Мёртвый и честный — синонимы.

-----

В один из пражских сентябрьских дней 1923 года Цветаева, любуясь своим Брунsvиком, увидела человека, смотрящего на решительного красавца-рыцаря.

Цветаевой явились строки:

Бледно-лицый  
 Страж над плеском века.  
 Рыцарь, рыцарь,  
 Sterегущий реку.

В это мгновение человек мысленно записывал в свой дневник:

«Ужасы последнего времени, неисчислимы, почти непрерывные. <...> ...прогулки, ночи, дни, не способен ни на что, кроме боли. <...> Одно только утешение: это случится, хочешь ты или нет. <...> Но вот что больше, чем утешение: у тебя тоже есть оружие».

Через минуту-другую человек, а это был умирающий и непреклонный рыцарь нерешительности, отвернулся от памятника и двинулся в сторону Злата улички.

-----

Ужас разжевал меня и выплюнул.

-----

Томящиеся люди. Томление — одно из главных слов Платонова.

Кто-то сказал, что в жизни, столь разнообразной и мимолётной, человек всё-таки умудряется найти время для скуки... Но зачем умудряться? Времени этого много... Столь же незамысловатое и рифмующееся с предыдущим наблюдение — заразительность зевоты. Стоит одному зевнуть — и пошло-поехало.

-

Мой студент, 60-летний Джон, ветеран войны во Вьетнаме, раз в полгода ездит в Одессу, Николаев, ещё куда-то в *romance tours* — это организованные случки: группе жениховствующих американцев предлагается, скажем, тысяча женщин за десять дней. На просмотр. Просмотр, конечно, взаимный, всё культурно. «У меня нет жена. У тебя нет муж. Мы можем вместе», — это он разучил самостоятельно. Джон давно разведён, у него две взрослые дочери. Беззаботная жизнь американского пенсионера, небольшой бизнес...

И скука, особенно по выходным. К своему рассказу вдруг совершенно равнодушно добавляет: «Мы лёгкая добыча всего, что как-то нас развлечёт: от телевизора до войны. Мы тот материал, из которого политики лепят горбатого».

-

XX век, год примерно 70-й. Ленинград. Студенты одного из вузов выходят вечерком поразвлечься, они народные дружинники. Так сказать, «...идут без имени святого / Все двенадцать — вдаль. / Ко всему готовы, / Ничего не жаль...» Скука в компании — это опасно. Один знаменитый поэт андеграунда говорил мне, что среди дружинников, его избивших в один такой вечерок (а поэт был, конечно, тунеядец!), он запомнил юношу, очень похожего на нынешнего высокопоставленного гэбэшника. Почему бы и нет? В чекисты идут по зову крови. Деятельная скука легко переходит в преступление.

-

Так, шаг за шагом, человек обретает лицо, которое заслужил: пока его владелец собирает досье на каждого

месяе и копится, копится из-за недобора жизненной радости мстительное зло в сердце, лицо стирается... На что оно похоже? На зевок природы.

Ох ты, горе-горькое!  
Скука скучная,  
Смертная!

Ужь я времячко  
Проведу, проведу...

<...>

Ужь я ножичком  
Полосну, полосну!..

А потом преступление переходит обратно в скуку. Скука политиков — это зевота, которая заглатывает людей, зевающих по сторонам.

—

С теми, кто скучает бездеятельно, можно делать всё что угодно. Они с удовольствием и поспешностью обопрутсь на любой костыль. Вступят в какой-нибудь союз или в партию... Недавно слышу в речи вполне симпатичного человека: «Я приостановил своё членство...» Если так, то я, как писал Платонов, беру курс на безлюдье.

—

«Знаешь, — философствует мой приятель, — безобидный образ деятельной скуки — спорт. Одно из скучнейших зрелищ вообще и китайской олимпиады в частности, — соревнования в синхронных прыжках и плавании...»

Так ли уж безобиден этот образ? Говорят, побеждает та армия, чьи солдаты могут спать на голой земле...

А может быть, та, чьи солдаты могут синхронно встать на уши на краю трамплина, ударяя одновременно пятками в барабан и глядя в перевёрнутый бассейн, где торчат приветственные ноги уходящих под воду

девушек с прищепками на носу? — под синхронное зевание зрителей...

-----

Упомянутый в одной из предыдущих записей Джон пишет проститутке Насте в Одессу. Вероятно, он пользуется каким-то убогим автоматическим переводчиком. Вот выдержки из писем, данных мне на проверку:

«Моя единственная любовь Настя! Я помешан на тебе! Хорошая ночь, моя любовь, до встречи в моих мечтах! Навсегда, целую тебя, Джон».

«Приедьте ко мне, моей конфете. Я не имею никакой мечты, но держать вас так близко ко мне. Даже на мгновение, та радость длилась бы целую жизнь».

«Большое спасибо за то, чтобы писать мне. Я думал, что я потерял тебя из-за моей глупости. Моя любовь к тебе становится более сильной каждый день».

«Даже при том, что вы являетесь лежащими на полпути во всём мире от меня, я буду терпелив, и только знать, что вы там думаете меня, даёт мне силу, чтобы пойти другой день».

«Ты ещё моя вкусная котлеточка по-киевски? Я хочу тебя съесть на ужин! Я очень голодный на тебя!»

«Из-за вашего письма сегодня мои ноги находятся на земле, но в моих прогулках сердце в облаках».

«Моя очень красивая всё ещё маленькая подруга Настя, я думаю о вас всё время, я смотрю на видео, и мне жаль, что я не около вас. Я хотел бы послать немного денег в течение дня рождения мальчика, таким образом, я нуждаюсь в вашей фамилии. Я использую Западный Союз. Я не могу ждать, чтобы держать вас снова. Напишите мне. Я тебя юбдю!»

-----

У слона весь опыт —  
топот.

-----

Не надо меня никуда приглашать, я и так не пойду.

-----

Дон Шуан — ненасытный поклонник королевской власти.

-----

Боратынский («о» в фамилии — ради напоминания: изначально было именно так) пишет из Финляндии другу, испугавшись, что эротическую и легкомысленную «Леду» напечатали:

«Неисповедимы судьбы твои, о цензура русская! — На Руси много смешного; но я не расположен смеяться, во мне весёлость — усилие гордого ума, а не дитя сердца. С самого детства я тяготился зависимостью и был угрюм, был несчастлив. В молодости судьба взяла меня в свои руки. Всё это служит пищею гению; но вот беда: я не гений. Для чего ж всё было так, а не иначе? На этот вопрос захохотали бы все черти. — И этот смех служил бы ответом вольнодумцу; но не мне и не тебе: мы верим чему-то. Мы верим в прекрасное и добродетель. Что-то развитое в моём понятии для лучшей оценки хорошего, что-то улучшенное во мне самом — такие сокровища, которые не купят ни богач за деньги, ни счастливцев счастьем, ни самый гений, худо направленный...»

Здесь самое замечательное — определение своей весёлости как усилия гордого ума. Как это точно! А концовка перекликается с предсмертным письмом Симоны Вейль:

«...Во мне есть золотой запас, который следует передать дальше. То, что я вижу в моих современниках, всё больше убеждает меня: никто не хочет им владеть. Это цельный слиток. Всё, что прибавляется к нему, немедленно сплавляется с остальным. По мере того как слиток растёт, он становится всё компактнее. Я не могу раздробить его на мелкие части. Чтобы принять его, требуется усилие... Что касается потомков — даже если когда-нибудь снова народится поколение с мускулами и разумом, печатные труды и рукописи нашей эпохи к тому времени, несомненно, исчезнут материально. Это меня не беспокоит. Золотая жила неисчерпаема...»



«Запустение» Боратынского и «Божественная комедия» Данте. У Данте проводник — Вергилий. У Боратынского — отец. Будущий проводник, который пророчит ему несрочную весну. Данте ведь тоже движется к раю несрочной весны...

В «Безнадёжности» Б. пишет: «...жизнь перешёл до полдороги». У Д. начало: «Земную жизнь пройдя до половины...»

Данте стоит у врат Ада (Песнь третья, 112–116):

Как осенью срываются листья,  
Один за другим, доколе ветвь  
Не сбросит на землю всё свое убранство,  
Подобно этому и злое семя Адама  
Кидалось с этого берега, друг за другом...

Боратынский в «Запустении» подходит к своим «вратам»:

В осенней наготе стояли деревья  
И неприветливо чернели;  
Хрустела под ногой замёрзлая трава,  
И листья мёртвые волнуясь шумели!  
С прохладой резкою дышал  
В лицо мне запах увяданья...

Данте — в лимбе, в преддверии Ада (Песнь четвёртая, 118–120):

Там, прямо передо мной, на зелёной мураве  
Мне были показаны великие души,  
Даже воспоминание о коих воодушевляет меня.

Боратынский — в своём «лимбе»:

Но не весеннего убранства я искал,  
А прошлых лет воспоминанья.  
Душой задумчивый, медлительно я шёл  
С годов младенческих знакомыми тропами;  
Художник опытный их некогда провёл.

Данте — продолжая движение к «бóльшим мукам»  
(Песнь седьмая, 103–108):

Вода была темна, с отливом красноватого,  
И в соседстве мутных волн мы сошли  
Вниз по весьма дурной дороге.  
Этот горестный ручей, ниспадая  
К подножию злостных сероватых склонов,  
Образует болото, называемое Стиксом.

Боратынский:

Увы, рука его изглажена годами!  
Стези заглохшие, мечтаешь, пешеход  
Случайно протоптал. Сошёл я в дол заветный,  
Дол, первых дум моих лелеятель приветный!  
Пруда знакомого искал красивых вод,  
Искал прыгучих вод мне памятной каскады:  
Там, думал я, к душе моей  
Толпою полетят виденья прежних дней...  
Вотще!

-----

Поклоны в русской поэзии:

Боратынский:

Но прихотям судьбы я боле не служу:  
Счастливый отдыхом, на счастье похожим,  
Отныне с рубежа на поприще гляжу  
И скромно кланяюсь проходим.

«Безнадёжность»

Ходасевич: «Я тебя провожаю с поклоном...» («Кольца»);  
«И, шляпу сняв, я поклонился низко...» («2-го ноября»).

Блок — «Пушкинскому дому»: «Вот зачем, в часы  
заката / Уходя в ночную тьму, / С белой площади Сената  
/ Тихо кланяюсь ему».

Есенин:

«Но и всё ж отношусь я с поклоном / К тем полям, что  
когда-то любил» («Я усталым таким ещё не был...»).

Бунин: «Скажи поклоны князю и княгине» («Ты странствуешь, ты любишь, ты счастлива...»).

Цветаева: «Русской ржи от меня поклон...»

Ахматова: «А земным поклоном / В поле зелёном / Помяну...» («Причитание»).

И т. д.

-----

Пушкин — в письме Погодину, 1834 г:

«Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне она вшивый рынок».

-----

Обэриуты довольно быстро разбили окно стихами. Они продолжили дело Хлебникова как основоположника живого разрушения, которое с тех пор не затихает. Живое, а зачастую и весёлое разрушение, именно так.

(Если вы хотите сказать, что упомянутым не чуждо созидание, говорите, хотя очевидное озвучивать не обязательно.)

-----

Какая остроумная или — скорее — хитроумная идея: сделать профессию из чтения книг, а потом предательски любить их за своё археологическое умение раскопать или патологоанатомическое — расчлнить...

Любовь к книге — это книга со всеми сопутствующими ей обстоятельствами вашей жизни. Где читал, когда, вся обстановка внешняя и все нюансы «обстановки» внутренней. Как падал свет, что отвлекало от чтения или вдохновляло на него, в какое время года...

Чтобы овладеть профессией, надо отвлечься от жизни.

-----

По поводу слововерчения. Например, некто высказывает заурядное соображение, что положение атеиста то же, что положение теиста, только вывернутое наизнанку, поскольку для того, чтобы отрицать Бога, атеист должен Его сначала занять.

Разве? Есть нечто, чем располагает верующий.

Но у атеиста этого нет ни в каком виде. Он отрицает возможность верховной силы, которая никак им не представима. Таким образом, он отрицает Бога, совершенно не обладая им и не имея понятия, что это.

Но вот что следовало бы сказать. Атеизм — совершенно бессильная религия. Хотя бы потому, что у каждого человека есть мгновения, когда ничего, кроме молитвы, не остаётся. А молитва — обращение к высшим (и посторонним тебе) силам. Атеизм — это отрицание природы человека. Во все времена человек обращался к судьбе, Богу, к грому и молнии... (Безбожник Вольтер перед смертью взывал к Господу — с чего бы это?)

Хорошо, некто скажет: молитва — это обращение не к посторонним тебе силам, а к силам, которые возникают в тебе благодаря твоему проникновению во всемирный разум и вбиранию из него энергии жизни. Всемирному разуму необходимо в тебе воплотиться, как тебе необходим всемирный разум.

Но зачем эта бесконечная путаница — кто, как и в чём воплощается? Человек так не живёт. Он не живёт философией.

-----

Подсознание у всех одинаково, так что нечего делать из него искусство.

-----

Карл V Габсбург спросил Тициана, молится ли тот, когда пишет образ Господа. Тициан, по слухам, ответил: «Я, Ваше Величество, чтобы не перепутать ничего, когда пишу, тогда уж пишу».

-----

Когда у человека появляются деньги, меняется его походка.

*(Читая Ахматову.)*

-----

7 октября 1952 года, ровно через десять дней после рождения Путина, вышла пьеса Беккета «В ожидании

Годо». Ещё через пару лет родился Эрдоган.

В своей пьесе Беккет оставил имя Путина без изменений, но изменил «Эрдогана» на «Эстрагона», чтобы избежать прямолинейного толкования.

Пишу это затем, чтобы читатель лишний раз перечитал пьесу и подивился пророческой гениальности драматурга. Беккет лукавил, говоря, что понятия не имеет, в ожидании чего живут герои. Теперь всё прояснилось и для нас, читателей.

Вот для примера небольшой диалог:

Владимир. Может, нам покаяться?

Эстрагон. В чём?

Владимир. Ну, там... *(Пытается подыскать слово.)*

Да вряд ли стоит вдаваться в подробности.

Эстрагон. Уж не в том ли, что мы на свет родились?

*Владимир начинает хохотать, но тут же замолкает, с искажённым лицом схватившись за низ живота.*

Владимир. Даже смеяться не могу.

Эстрагон. Вот ведь беда какая.

Владимир. Только улыбаться. *(Растягивает рот в невероятно широкой улыбке, держит её некоторое время, потом так же внезапно убирает.)*

Только это совсем не то. Хотя... *(Пауза.)* Гого!

Эстрагон *(раздражённо)*. Ну, что ещё?

Владимир. Ты читал Библию?

Эстрагон. Библию? *(Размышляет.)* Наверное, когда-то просматривал.

Владимир *(удивлённо)*. Где? В школе для безбожников?

Эстрагон. Для безбожников или нет, не знаю.

Владимир. А может, ты её с тюрьмой путаешь?

-----

Читаю под фоткой: «Мисс Израиль — Адар Гандельсман». Лицо, фигура — всё как положено, но фамилия незабываемая.

-----

Шнырливые...

-----

Психоанализ объявил человека пациентом. Пришло время официально признать, что люди — все поголовно — ненормальны. Со стороны психоаналитиков (Фрейд и так далее) это было исповедью, на которой впоследствии они хорошо заработали, и не только они: искусство стало делом пациентов и выдвинуло аксиому неустановимости: невозможно установить, что перед вами — искусство или не-искусство (и это точно соответствует невозможности установить, нормален человек или нет, поскольку тот, кто устанавливает, тоже пациент).

-----

Только мне позволено уничтожать своих близких. Больше отвращения я испытываю лишь к тем, кто их уничтожает не по праву родства, но со стороны. Дорогих людей не разбазаривают.

-----

Вышла биография Филипа Ларкина. Объяснение тому, что биографический жанр цветёт и пахнет, дал Пушкин в хрестоматийном письме Вяземскому: «Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врёте, подлецы: он и мал, и мерзок — не так, как вы, — иначе».

Говорят, что некоторая, как бы смущающая неприятность исказила образ Ларкина после смерти, когда душеприказчики опубликовали его письма и первую биографию. Да, пожалуй.

Кстати, «душеприказчик» по-английски то же, что и «палач», — *executor*, и, к несчастью для восприятия образа Ларкина, в биографии вскрылись такие «неприличия», что очень многие англоязычные литературоведы сошлись на том, что его вообще не стоит читать, а те, которые понимали, какого ранга он поэт, залепили себе рты скотчем.

Послужит ли укреплению репутации Ларкина новая биография? Вероятно, послужит. Его поклонники видят

главное её достоинство в том, что она демонстрирует: значение имеет только авторский текст и больше ничего.

И всё-таки этот самый Ларкин, в отличие от ларчика, не просто открывается. Он разыгрывал роль мизантропа, исповедовал тотальное одиночество, острил своеобразно и цинично. Он не принял титул поэта-лауреата, но можно сказать, что Ларкин был британский поэт-лауреат разочарования. Его цинизм был смягчён только его скептицизмом, который лишь изредка позволял себе выражение какой-либо надежды.

Характерно, что даже тот, кто не знает ничего из англоязычной поэзии, всё же прочтёт наизусть начало стихотворения «This Be The Verse», которое начинается так: «They fuck you up, your mum and dad...» Речь в нём идёт о том, что твоё рождение — ошибка и что вообще не надо размножаться. Стоит пояснить игру, которая есть в тексте. Ларкин говорит, что тебя сделали отец и мать, но не только «сделали», но и «обманули». У меня использован глагол «надуть», который тоже приобретает двойственное значение. Моя беглая интерпретация:

Родив тебя, отец и мать  
рот в рот дыханием своим  
тебя надули, так сказать,  
чтоб ты своё добавил к ним.

А их надули в свой черёд  
предтечи-выродки, снуя  
своим хозяйством взад-вперёд,  
не понимая ни...

Усугубляя зло, урод  
плодится, в бога душу мать.  
Умри. Не продолжай свой род,  
чтоб никого не надуть.

Не люблю это слово, но здесь оно подходит: стишки. В названии это выражено: «This Be the Verse».

Мне кажется, Ларкин нашёл бы общий язык с философом Эмилем Чораном, который говорил: «У меня

нет ненависти к жизни, нет желания смерти, всё, что я хотел бы, — это не рождаться на свет».

Никаких иллюзий. Свой опус «Изучение навыков чтения» Ларкин закончил строкой: «Туши свет, книги — полная хрень». При всей мерзковатости, есть в этом непочтительном остроумии и в этой меланхолии решимость смотреть на жизнь в упор. Читатели ему верят. Ну и, конечно, он не исчерпывается приведёнными цитатами. Его стихи психологически точны, к тому же в них есть лёгкость в обращении с метрическими формами, укоренёнными в британской поэтической традиции. Его взгляд — элегический, работающий на снижение, но в то же время стихи богаты точными нюансами.

Роберт Пинский, бывший американский поэт-лауреат, описывает стихи Ларкина как «величественный отказ с кислинкой», и это хорошее определение.

Может быть, лучше всего это явлено в стихотворении 1958 года «Свадьбы в Троицу».

Троица, или Пятидесятница, — это седьмое воскресенье после Пасхи, поздняя весна, когда люди часто женились. В 1950-е годы это давало какие-то финансовые преимущества, связанные с налогами, кроме того — много выходных. Отсюда тема этого стихотворения. Даю подстрочник:

В эту Троицу я опаздывал,  
пока  
в час двадцать, солнечной субботой,  
не сел в полупустой поезд —  
окна настезь, горячие подушки,  
испарившийся смысл бытия. Мы неслись  
мимо задворок, пересекли улицу,  
слепящие ветровые стёкла, запах рыбного склада; отсюда  
река разливалась вширь, туда,  
где небо, Линкольншир и вода — одно.

Разговорное начало, столь характерное для Ларкина, при этом ритмичное, в хаотичной манере, мгновенно передающей спешку городской суеты, отброшенной с отправлением поезда. С «разлившейся вширь реки» небо, город



и вода становятся чем-то единым. Сам поезд, центральный образ поэмы, — это форма разворачивающегося движения, которое соединяет различные места и моменты времени.

Пойдём дальше:

Весь день, сквозь сонную жару  
на мили вокруг,  
мы ехали на юг, замедляясь на поворотах;  
минуя обширные фермы, коров и их короткие тени,  
каналы с грязной фабричной пеной;  
внезапный парник: живую изгородь, провисающую  
и восстающую, и прерывистый запах травы  
сквозь вонь вагонной драпировки, —  
и так до следующего невзрачного городка  
с окраинными останками автомобилей.

Голос Ларкина так прост и естествен, что читатель вряд ли замечает сложность рифмовки (а в моём подстрочнике её и нет). Эту строфу придумал Китс для своих летних од, и аллюзия Ларкина не случайна — дело-то происходит ранним летом, с его благоухающим обещанием и пасторальной сладостью. Как у Китса в летних одах, где дело не обходится без смерти и распада, так и у Ларкина нет ничего без особого горько-кислого привкуса. Пасторальная фантазия, с её фермами и живыми изгородями, и — фабричная пена в каналах и вонь вагонной драпировки...

Резкий реализм продельывает долгий путь, чтобы обосновать правдоподобную и в то же время фантастическую картину грядущей череды свадеб — их будет наблюдать из поезда герой этого протяжённого стихотворения, в котором разворачивается вся жизнь.

Уместно или нет, но мне вспомнились строки Пастернака из стихотворения «Любимая — жуть! Когда любит поэт...»:

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.  
Как спаивают, просыпаются.  
Как общелягушечью эту икру  
Зовут, обрядив её, — паусной.

Стихотворение, где пошлость жизни и поэзия жизни соседствуют. Кстати, Пастернак — переводчик оды Китса «К осени», откуда позаимствована сложная рифма ларкинских «Свадеб». Всё связано.

Но вернёмся на секунду к биографии.

Упомянутый выше Чоран сказал: «Создать семью.

Да по мне, проще основать империю».

В новой биографии сказано, что Ларкин был убеждённый холостяк. Его «женой» была мамочка, которой он писал письма, обращаясь к ней, как любовник обращается к даме сердца. «О, моё Создание!», как-то так... У него одновременно бывало по несколько любовниц... Между прочим, я замечал, что маменькины сынки зачастую заправские бабники... Это не делает из Ларкина, конечно, Эррола Флинна, голливудского покорителя женских сердец, но всё же разрушает репутацию какой-то бесчувственной колоды... Возможно, Ларкин притворялся в любви неудачником, и это было его стратегией. Если это стратегия, то несколько постыдная... Нам интересно?

Его обвиняли в расизме. Новый биограф пишет, что у Ларкина есть замечательные стихи, посвящённые знаменитому афроамериканскому саксофонисту и композитору Сидни Бекету. Может быть, он и болтнул что-то, утверждает биограф, но расистом быть не мог... Нам опять интересно?

Вы спросите, есть ли отклики русских поэтов на его поэзию?

Мне попался короткий приговор Джозефа: «Кошачьи вопли». Есть, конечно, и восторженные...

Ну и хватит, пожалуй, о Филиппке.

*(Из «Переводных картинок».)*

-----

Истинное и прекрасное остроумие — явление редкое и дар внезапный. Иногда оно встречается в литературе, реже — у выступающих шутников, но и те, и другие нажимают на «умышленные» клавиши. На приговорённых к юмору и выставленных на всеобщее обозрение смотреть неловко.

Остроумие несвойственно детям, они беззащитны (и если агрессивны, то бессознательно и бесцельно, как природа, и невозможно поставить им это в вину). А меткое слово во что-то целится, оно ведь меткое. Как правило, это слово изошрённое.

Орудия самообороны и приспособленчества осваиваются медленно, но расцветают бурно, и однажды мы видим искусственную приподнятость, глумливо-похотливую улыбку и пену в уголках рта вооружённого до зубов остряка, подбоченившегося, выжидательно глядящего на нас и алчущего одобрения.

На, возьми.

-----

Читая Андрея Белого о Бальмонте: «Лёгкая, чуть прихрамывающая походка точно бросает Бальмонта вперёд, в пространство. Вернее, точно из пространств попадает Бальмонт на землю...», — вспомнил строки Мандельштама, посвящённые Наташе Штемпель: «К пустой земле невольно припадая, неравномерной сладкою походкой...»

-----

Соревнование — вежливая форма ненависти.

Ницше пишет о том, что греки разумно ввели ненависть войны в рамки Олимпийских игр. Да, конечно, лучше уж Олимпийские игры, чем война.

И всё же те, кто придумывают конкурсы и соревнования, зачастую хотят увидеть не победившего, а победённого — в радости такого рода «человеческого», увы, больше.

Пыл соревнования — ущербный пыл, и он царствует в мире. Сколько этого «бега в мешках», сколько любви во имя отвращения к тем, кого не любят!

-----

Любое массовое действие — свидетельство тотального одиночества человека и его непревзойдённого умения себя обманывать умилившим образом. Особенно наглядно это представлено в массовом действии, именуемом в кино или в театре «массовкой».

(«Что они натворили такого, что их не пускают в пьесу?» — из дневников Ф. Кафки.)

-----

Страшное дело, когда все хотят друг другу помочь. То же и человек, который порывается придать смысл своей жизни и совершает сплошь бессмысленные поступки...

-----

Сумасшествие — не решение вопроса. Оно всегда его умножение.

-----

К. любит людей за то, что они умрут. Он любит их исчезновение.

-----

У иудеев есть традиция чистоты языка. «Слово было Бог» — потому в священных книгах на иврите слова уничижительные, грязные считаются незаконными. И есть негласное установление: не произносить вслух имён отъявленных злодеев. Талмудический мудрец никогда, к примеру, не скажет вслух «Гитлер», дабы не осквернить уст.

-----

Т. возражает ещё до того, как появился предмет возражения. Он заранее ни с чем и ни с кем не согласен. Даже с собой.

Лет в пятьдесят пять Т. решил, что пора становиться мудрым, и в этом положительном движении не заметил, как стал претенциозным дураком.

Истерика мудрости была ещё впереди.

-----

— Какое это счастье — быть мной!

— Я не знаю ни одного слова, которого бы я не знала.

— Мне когда страшно, я кричу.

(Записывая за Олей Исаевой.)

В основе некоторых труднодоступных творений лежит трусость быть понятным (и разоблачённым). Истеричная попытка герметичного, субъективного до крайней непохожести на что-либо письма. Забавно, что друг на друга эти творения похожи до крайней же неотличимости.

Если вы спросите, о чём это, то в ответ услышите: никакой герменевтики! Любите наши вещи такими, каковы они есть, без всяких интерпретаций, пожалуйста! Если вы спросите, зачем же длится ваша интерпретация (томами и диссертациями) стихов, допустим, Целана и почему бы молча не наслаждаться его непроницаемой герметичностью, то в ответ услышите: это не герметизм.

Туповатая встреча герметичности и герменевтики.

-----

Почему кротость?

Потому что действующий человек неизбежно становится функционером Бога, полагая, что принимает на себя Его функции.

Таков Гамлет. Его (общечеловеческая) ошибка в том, что он мстит; Бог не мстит, а человек мстит и больше ничем по жизни особо не занимается. И начинается резня (умственная, психологическая или резня напрямую), которая справедливой не бывает.

Христос об этом знал. Поэтому говорил: не убий. Не о себе заботься. Говорил, чтобы кто-то типа Франциска услышал. Но он знал также, что говорит напрасно. Почти. А значит, и не очень напрасно.

Надо просто жить и ждать, когда тебя убьют? Безропотно? Да. Действовать имеет право (поскольку никаких прав у Него нет и даже — никаких соображений по этому поводу нет) только Бог. Берёт, например, и отбирает жизнь у святого.

Поэтому кротость.

Возьми мою жизнь, но я не возьму ничью. Святой, условно говоря (но и безусловно), выше Бога. Он оставляет Ему право на безнаказанное убийство. Потому что (в конце-то концов!) человек обязан понять, что о Нём невозможно сказать ничего, что определялось бы

посюсторонним языком. Прав он или не прав — это ахинея.

Гениальность трагедии «Гамлет» в том, что она говорит: ни одна проблема не может быть решена (это означает, что проблем нет, если нет человеческого действия, сколь бы благородными побуждения ни были; благородство вообще не может быть спровоцировано, тут сам язык подсказывает).

Гениальность трагедии «Гамлет» в том, что она ничего не говорит. Она говорит (молча), что она может пониматься как угодно. И человек тоже. Она говорит: трактуйте меня, как хотите. Она ничто. В этом смысле она — человек...

Человек, что-то решивший (быть или не быть), — столь же велик, сколь и ничтожен. Человек, ничего не решивший, ещё более велик и ничтожен, потому что *хочет* решить, но не может. Необходим человек, который ничего не хочет решать. Такого нет. В этом трагедия.

Человек — это трагедия, из которой нет выхода, потому что выход завален трупами. А главное — выход из человека завален его *собственным* трупом.

—

Бох жесток.  
 Бох мастит.  
 Но Он Бох  
 и не мстит.

—

Ложь требует страсти (нельзя лгать бесстрастно). Но и страсть требует лжи. Слава тому, кто бессилен. Он вынужден быть правдивым.

Круговую поруку (ложь-страсть-ложь) может оборвать только смерть.

—

Не только у Шекспира... Смехотворное нагромождение смертей, скажем, в финале «Бесов»: Степан Трофимович (его уход, между прочим, пророчески пародирует уход Толстого с наступающей его у смертного ложа

Софьей Андреевной; здесь — с Варварой Петровной), Шатов, жена Шатова и её ребёнок, Федька-каторжник, Лебядкины, Кириллов, Лиза, Ставрогин...

-----

Эпиталама  
для пополама.

-----

Прочитал в книге: «История Этрурии пестрит пробелами».

-----

Куда-то зовут развлечься, я говорю (проговариваюсь), мол, не могу, занят... Тогда спрашивают (не зло, но с каким-то автоматическим удивлением): «Чем ты занят?» Человек зовущий знает, что на работу мне не надо, что...

Действительно, чем я занят? Кому придёт в голову, что я пишу, например, стихотворение? Это что — занят? Да я и сам... Да-да, я сгорю от стыда, если назову стихописание занятостью...

В общем, извините, я не пойду, потому что свободен.

-----

Есть такое направление: литературный дарвинизм.

Вот опять же «Гамлет». Дарвинисты говорят: пьеса Шекспира — это дилемма героя, выбирающего между нравственной проблемой (отомстить, убив своего дядю и мужа своей матери) и генетикой (если от дяди родятся дети, они станут носителями тех же генов на три восьмых). То есть Гамлет хочет продолжения рода, и это мешает ему осуществить возмездие. А не то, что вы подумали: мол, убивать нехорошо...

Проблема «Илиады»? Диспропорция между самцами и самками, борьба за то самое продолжение рода. Ну прямо Осип Мандельштам: «Когда бы не Елена, что Троя вам одна, ахейские мужи?»

Литература, говорят дарвинисты, — это защитная реакция на экспансию разума, на возникновение мира

во всей его враждебной сложности, каковым он предстал разумному человеку сорок тысяч лет назад. Дар воображения и упорядочения мира — это сопротивление огромной и замутнённой реальности. Другая идея состоит в том, что чтение — это тренинг. Если вы способны вообразить битву между греками и троянцами, вы лучше будете себя чувствовать и в обычной уличной драке.

Философия, которая утверждает, что «выживает сильнейший», комплиментарна — ведь мы живём, а значит — сильнейшие. Тут и оправдание многим нашим непотребным действиям как действиям врождённым. (Знаменитый голливудский актёр Д. Н. в давнем интервью, объясняя свои аморальные выходки, говорил: «Это железы и бессознательное желание продолжения рода».)

Не нравится? Лозунг, провозглашённый одним из основоположников этого агрессивного направления, гласит: «Наиболее эффективный путь неприятия литературного дарвинизма — игнорировать нас».

Лично я не игнорирую, я шлю вам, профессор, последние две строчки стихотворения Николая Олейникова «Чарльз Дарвин»:

Был Дарвин известный учёный,  
Но он красоты не имел.

-----

Мать с малышом.

Малыш (тычет пальцем в нос): «У меня здесь чешется».

Мать: «Что значит чешется?»

-----

Афанасий Фет:

Чудная картина,  
Как ты мне родна:  
Белая равнина,  
Полная луна...



Всё дело в слове «родна», потому что в нём есть особенно тесная прижатость к любимому.

-----

На смену герру Гутенбергу пришёл месье Планшет.  
Вот как кончится мир  
Не взрыв но клик

(У Элиота в финале «Полых людей» в переводе  
Андрея Сергеева — «не взрыв но всхлип».)

-----

Во время одного собеседования учёная и концептуальная дама спросила мою дочь-художницу: «Как вы будете защищать свои картины?» Дочь ответила: «А в чём их обвиняют?»

-----

После того, как нахожусь,  
я там ложусь, где нахожусь.

-----

Обычно я точку ставлю курсивом, чтобы все видели.

*Записано в 90–2000-е годы*

3.

Әссе



## Био

Автобиография, если она кем-то востребована, предполагает значительность: я родился и кем-то стал... — но если её начать единственно точными словами: «Я родился за несколько десятков лет до своей смерти», то понятно, почему нет никакой возможности кем-то быть. Не остаётся времени: ни на хотение нарядиться в инженера, например, или в поэта, ни на пребывание в наряженном виде: кто-то.

Настоящая биография — это история не пребываний, но отсутствий, главное из которых — безусловно истинное отсутствие (БИО) — впереди. БИО обсуждению не поддаётся, но из прикосновений к нему и сопутствующих состояний складывается биография.

Эти состояния — вспышки, которые освещают всё, что рядом: остальную жизнь. Они — обрывы сердца, огромные обвалы неумения, безыскусного и безысходного сиюминутного горя, но в будущем воспоминании, возможно, *счастливого* горя. «Время — это движение горя».

Мы находимся в обратном натяжении к небытию. И чем преданней, тем чище. Чистота пребывания — это результат вычитания центростремительного вектора из центробежного, вектора к небытию из вектора к жизни, и чем меньше разность, тем точнее результат. В обычном случае результатом взаимодействия двух сил — вовнутрь и вовне — является криволинейное движение.

12 ноября 1948 года — 1964 год. Ленинград. РОДИТЕЛИ: АРКАДИЙ МАНУИЛОВИЧ ГАНДЕЛЬСМАН И РИВА ДАВИДОВНА ГАЙЦХОКИ. СТАРШИЕ СЁСТРЫ: ИННА И РОЗА. ДЕТСКИЙ САД — ШКОЛА.

Болезнь в младенчестве — первое пробуждение этого обратного натяжения. Тебя не отпускают в жизнь. Но тем самым и побуждают к ней.

Ты лежишь и, глядя в потолок, видишь точку пустоты. Вот головокружительный опыт. Может ли такое быть: точка пустоты? Может, и это очень большая тоска. Похоже на вертящуюся пластинку: серое вращение плоскости с точкой в центре. Беспричинный страх, как всё беспричинное, свидетельство подлинное. Без примеси психологии и всего разумного. И эту пластинку заест: одна и та же музыкальная фраза будет возвращаться всю жизнь.

Другое состояние — любовь. Ты как средоточие любви. Покоящийся словно бы в колыбели родительского взгляда. Забавно говоря: в люльках глаз. И любовь к родителям. Вернее сказать, любовь, «предметом» которой стали родители. Как первые, попавшиеся на пути от БИО-1 (до-бытие) к БИО-2 (после-бытие)... Все эти долгие объяснения оттого, что речь скорее всего идёт не о состоянии людей, а о свойстве пространства жизни, ими затепленного и хранимого.

Мать поёт колыбельную: «Спи, моя радость, усни, в доме погасли огни...» — или сидит за швейной машинкой «Зингер» и слюнявит нитку, или входит отец со сбритой полосой на обмыленной щеке — очень необыкновенно. Всё, что предъясняется, предъясняется когда-то впервые, и родители создают любовную повторяемость событий, тем самым невольно оберегая нас от непрерывно и непривычно яркой новости. Но яркость прорывает, поэтому ребёнок так часто плачет. Режет глаза.

Из этого непреднамеренного горя вырастает неотступное ожидание родителей, их прихода домой с работы. И страх, что не придут. Что умрут. Страх и жалость.

Как возникает понимание БИО? Когда? Из этих ожиданий? БИО как невозвращение никогда домой?

В первом классе умирает мальчик: он сидел на первой парте, фамилия Симаков, — потом ты слышишь, что умер от желтухи. Это значит, что он никогда в класс не войдёт и на своё место не сядет, а ты не увидишь его стриженный затылок и уши поперечным торчком. Просто исчезновение. Фокус переселения Симакова в твою память, которая через пятьдесят лет его легко воскрешает, потому что никогда не забывала.

Другой, тоже главный вопрос: когда ребёнок видит себя в зеркале, впервые понимая, что это он? Взгляд на себя со стороны и возникновение образа себя. С этой точки могло бы начинаться изгнание из детского рая, но не помню и не встречал никого, кто бы помнил.

БИО выстукивает свой ритм, всё более сложный. От безразличного тебе исчезновения (его навсегда-запечатлённость происходит от нового, неизвестного до сего момента сбоя заведённого порядка: не войдёт и на своё место не сядет...) — к очень небезразличному, потому что в пятом классе умрёт девочка, в которую ты влюблён. А двенадцатилетний человек уже знает, что в таких случаях следует переживать, даже страдать, хотя для страдания у него ещё нет взрослого эгоизма. Он будет пытаться присвоить это БИО себе, чтобы из подражания старшим стать значительней. Вектор жизни побеждает, устремляясь на ложные пути.

И дальше, и дальше, всё с-ложнее, но с неизменной победой вектора жизни. Пьер «не видит» смерти Каратаева — это спасительная сила «перемещения внимания» и уклонение в сторону выживания. (Правда, по воле Толстого, в случае Пьера это совсем не ложный путь, наоборот: обретение Бога, Который везде... Думаю, что у Толстого иногда получалось не то, что он хотел...)

Расширение географии обитания забрасывает ребёнка в «чужое». На мгновение, на два, на всё дольше и дальше от дома. Это вроде захода в море: ополаскиваясь, постепенно привыкая к воде, опасно окунаясь... прежде, чем осваиваешься и плывёшь. Первая попытка провальна: слишком изнеженный и заласканный ребёнок сбегает домой из детского сада в первый же день, во время прогулки, — благо детский сад в соседней парадной. Но послеобеденный «мёртвый час» на казённой постели, запах кухни и линолеума навсегда отбивают охоту (котой, впрочем, и не было) к подобным приключениям. Раннее утро следующего дня отстаивает в слезах своё право на неприкосновенность и сон.

Школа — решающий «заброс», из которого не выбраться. Учительница пишет жалобу-записку

(о плохом поведении ребёнка) и просит передать родителям. Семилетний сын не знает, что должен вернуть этот документ с подписью, он ещё не умеет читать «по-письменному» и рвёт бумажку на мелкие клочки за гаражами. Назавтра он поднят за партой и уличён во лжи: где записка? Это абсолютно космическое событие: ты сгораешь дотла, по ходу дела прикасаясь крылом к БИО.

И следом — множество подобных событий, благодаря униженной изворотливости — всё менее космических, всё более приземлённых.

На другой чаше весов — дом, а значит, любовь и совершенство. Все праздники, все каникулы, все выходные.

1964-1975. Ленинград. ДРУЗЬЯ: ЛЕВ АЙЗЕНШТАТ (ЛИТ. ПСЕВДОНИМ ЛЕВ ДАНОВСКИЙ) И ВАЛЕРИЙ ЧЕРЕШНЯ. СЫН АРТЁМ (1971). ШКОЛА — ЭЛЕКТРОТЕХНИЧЕСКИЙ ВУЗ — КОНСТРУКТОРСКОЕ БЮРО.

Исключительность существования сдаётся на милость посредственности. Социальный инстинкт самосохранения. Повиновение, преодолевающее отвращение к учебной работе из жалости к родителям, из трусости быть не как все и от общей незрелости существа. Энергия, которой нечего сказать, и тщеславие, которое нечем утолить. По выражению Толстого: «путаница требований жизни».

Если бы ноль мог ощутить свою пустоту и ужаснуться, то я бы назвал повторяющееся состояние этого времени сквозным ужасом нуля (всё, что умеет этот ужас, — поменять в слове «ноль» «о» на «у»). Что-то выдувает душу внутрь себя и — на холостом ходу — вон из жизни.

На чердаке завода, где проходит производственная практика школьников, мастер рассказывает о допусках и посадках. Тёмное зимнее ленинградское утро. И в этом сонном, пахнущем металлом цианистом царстве звучат, например, слова: «Завод выполняет план...» Что это значит?

Человек может вынести всё, кроме осознания бессмысленности своей жизни. В худшем и наиболее частом случае ему необходим успех, то есть ощущение своего превосходства над другими — нравственного или

материального, неважно. Как подтверждение осмысленности. В лучшем случае ему необходимо переживание внутреннего роста, он должен время от времени восклицать: «Я всё понял!» — или: «Что-то мне открылось!» — без претензий на внешнее проявление своего совершенства, но зато, быть может, с ещё большей гордыней.

И первый, и второй — случаи «игровые», не настоящие. Оба имеют в виду победоносную содержательность, которая, находясь во встречном движении к бессмыслице, противопоставляет себя ей, в то время как тонущий человек, спасаясь и обретая под ногами дно, движется именно ко дну. Вообще, осознание бессмысленности должно стать настолько глубоким, чтобы перестать быть «осознанием».

Если бы жизнь была тем, что человек о ней думает, она была бы невозможна. Жизнь живётся, а с окончательно разумной точки зрения — незачем ей житься. Стоит заодно добавить, что и поэзия — опровержение тщеты, потому что идёт против предвечных законов природы: против энтропии. Потому жизнь (и поэзия, в частности) — акт веры.

Один художник после многих лет работы сказал: «Наконец-то я разучился рисовать». Другой написал о том, как он рисует дерево: не только с натуры и на холсте, но и в воображении. Дерево продолжает в нём свою работу всегда. Первый в одном предложении поведал о своём рождении: он лишился «образа себя», чтобы стать собой. Второй сказал о том, что возобновление состояния «быть собой» никогда не прекращается. Это не игра: написал — забыл...

И дело не в стихах-живописи, можно ничего «рукотворного» не создавать, — дело в творчестве жизни, в «собирании себя», — не для обретения тяжёлых и неподвижных строительных смыслов, но для спасения внутреннего человека — «...и тогда такой человек восхищен и находится без сознания, ибо его цель — безумный и всё же имеющий смысл образ, или, другими словами, нечто разумное без образа» (Экхарт). Короче говоря: «Как будто я повис на собственных ресницах...»



Попытки понимания этих вещей совпали с уходом из конструкторского бюро в угольную котельную на наб. Мартынова, 36.

«Посвящение», приведённое ниже и написанное в 1975 году, надо понимать как инициацию: посвящение во что-то (а не кому-то). В нём вторично обретается (или заново рождается) то, чему случилось быть главными точками биографии. Оно длится по сей день, и это моя глава в книге, которая называется «В поисках утраченного времени».

1975 — to the present. ЛЕНИНГРАД, С 90-Х — НЬЮ-ЙОРК И САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ЖЕНА АЛЛА, ДОЧЬ МАРИЯ (1978). КОЧЕГАРКА, ПОЗЖЕ — СРЕДИ ПРОЧЕГО — ПРЕПОДАВАНИЕ РУССКОГО ЯЗЫКА. СМЕРТИ: ОТЕЦ (1991), МАТЬ (1998), ЛЕВ ДАНОВСКИЙ (2004).

### *Посвящение*

*Сон о пластинке, постила, душа плаксива, осипла, полночь  
у стола её скосила.*

*Сон о пластинке по челу. Болезнь желанна. На чердаки свои  
лечу, в свои чуланы.*

*Там абажур, истлевший в прах, и лампа-филин, и чахнет  
детский хлам в чехлах, и я всесилен.*

*Часы, туманность Андромеды, слова, как мозг, воспалены,  
компрессы снега, нега, сны, ангина, привкус мёда.*

*Рука папы просунута под одеяло — мгновенная прохлада,  
тут же обнятая жаром.*

*Она давняя, знаю её очень давно.*

*Вертишься около, вокруг руки, пятка достигает холоднова-  
той воли.*

*Рука, как прилипший кленовый лист, распластана между  
ключицами.*

*Устал, щурюсь на малиновое, теперь без движения, только  
играю с малиновым, щурясь.*

*Тело расслаблено, и я успокаиваюсь и, снегом засыпаемый,  
тихо засыпаю, паинька, паинька, баюшки-баю.*

*Но уже с настоящим снегом.*

*Рука мамы не такая тёплая, потому что на улице.*

*Она бела, пахнет глицерином, молода.*

*Знаю, что меня ждёт. Урок музыки и — после.*

*И вот ступаешь по снегу, держась за руку.*

*Ступая, наслаждаешься податливостью его, под ногой он не  
рассыпается, а упруго уступает. Коротко мурлычет.*

*Он обязательно идёт, снег, и — вечером.*

*Всё это происходит в пятницу, и не идёт, а с неба пятится.*

*Снежинки — воздушные гимнасты, захлёстнуты ритмом  
улицы и, свиваясь, взмывают вверх.*

*За одной из них слежу и загадываю, что успею досле-  
дить её падение, успею, не замедляя шага, и если успею,  
то что-то случится, а что — не придумать.*

*Она резко оставляет меня слева, оглядываюсь и так иду,  
хватаясь за руку всё сильнее. И пока фон стены тёмнен,  
всё со мной и со мной, и вдруг тонет в белом рукоплеска-  
нии витрины.*

*Теперь вдоль железной ограды, за которой сад.*

*Он в редком огне.*

*Ограда, ограда, пытаюсь свободной рукой вести по каждому  
пруту, но рука отстаёт, мёрзнет. В карман.*

*И тут — стена, сплошная стена дома, ни окна, и её расще-  
пляет, как трещина, дерево.*

*Скоро уже, скоро.*

*Волнуясь, ты передаёшь руке, которую сжал, всю тревогу.*

*Уже пахнет кислыми кошками и серые под ногами пятна.*

*Серые с белым.*

*Теперь два шага, три — ровных, и в затылок сбегаются  
мурашки с предплечий и со спины.*

*Тёмные, красные, полированные, красные, тёмные пятна.*

*Под подбородком щекотный шнурок.*

*Невыводимый запах нафталина.*

*Белый слон, белый слон, он напрасен, белый слон.*

*Белый слон расплывается, и мёртвая танцовщица поплыла  
вместе с полкой.*

*И ты подступаешь к чёрному роялю, и не выплакаться, и не  
успокоиться, до самой своей улицы, до запаха бубликов  
с маком, только выпеченных, на снегу запаха.*

*Весной — объятный воздух.*

*Вдох и взмах.*

*Весной, в тщательном матросском костюмчике, отмытый,  
в белых гольфах.*

*Весной, в мае, в ожидании лакомой прогулки.*

*Весной дышишь так, что жизнь нескончаема, — столь свет-  
ло и в таком начале она.*

*Весной, в саду, тёплом от запаха верб, в трепетном саду.*

*В тебе, как в стеклянном колодце, колеблется синева неба,  
и грудь дрожит, как мембрана.*

*И вот ты выступаешь под окнами, за которыми начинает-  
ся воскресная кухонная возня.*

*По кромке тротуара. Независимо. Чтоб никто не догадался.  
Искоса.*

*И совсем уж искоса — вниз: не наступая на стыки поребрика.*

*Из глубины гостиной пыль была как золото распила,плы-  
ло пространство, тихо было, мультипликационно пил  
ленивый кот-домохозяин, и, обалдев, под потолком зуде-  
ла муха, и в таком млении были стрекозиные стрелки  
ходиков, — крылья мельницы, разморённые зноем.*

*Запах щей. Щи в обмороке.*

*Был день похож на решето, в муке и фартуке прислуги,  
ни то, ни это, ни про что, на тонком уровне разлуки.*

*Дрожал на кухне блёклый куб, дышали жабры, коридора  
темнел в дверях тяжёлый круп, перебирала бусы ссора.*

*Не зная, чем себя занять, дыханье высылось и никло, и сквозь  
рассеянность в глаза текли какие-нибудь иглы.*

*Варилось в собственном соку весь день неясное волнение, как  
будто тень без утоленья тянуло время по песку.*

*Послешкольные в чернильных пятнах руки.*

*Летний и скучный день похож на жаркую зевоту собаки.*

*Полдень.*

*Чуть позже придет поливочная машина, и я побегу перед  
ней, немного радуясь.*

*Она расчесет, выпустив прозрачные когти, свалявшуюся  
траву и уедет.*

*А я останусь.*

*Останусь я, сореву шиповник.*

*Просыпая белые зёрнышки его, двинусь в путь долгий  
и утомимый.*

*Ни мысли в нём, и в жёлтой слепоте, венки из одуванчиков  
сплетая, в саду сонливый ангелом плутая, как отраже-  
нье в мраморной плите.*

*К босым ступням просёлочной дороги прилив, прилавок груш,  
неизречённость как будто свежескошенной реки.*

*Ни осады осиной, спят шмели в джемперах, и дрожит над  
росинкой летних сумерек прах.*

*Мир так тих и просторен, что в его тишине слышно мако-  
вых зёрен созревание во сне.*

*Щёлкнут ставни затвором, и окно, отворясь, задохнётся  
простором —*

*и проникнет, как будто просветлясь на лету, утончённое  
утро в июньском цветку,*

*и ещё не обнимет, но, скользнув по лицу, как капустаница,  
снимет с век дрожащих пыльцу.*

*И вот прилив песка к босым ступням, как если бы пролился  
шёлк из складок ночной земли, жасмин, прохладно-сла-  
док, то шевельнётся здесь листвою, то там.*

*Вдоль полотна, вся в блёстках слюдяных, дорога, и лапта  
босого солнца, и день, разгораясь, уже несётся, и вдруг —  
река из лилий ледяных.*

*А в полдень тины сонный серпантин, мостки, полузатоплен-  
ные ленью, и ход реки по щучьему веленью так неприме-  
тен и необратим.*

*Под вечер стада хмурое упорство, разматывают головы  
коровы вдоль улочки из ревеня и рёва и еле разбредаются.  
Всё просто.*

*Расслабленный, ссылающийся словно на завтра, — молока  
парного запах, округлый и сплошной, на тёплых лапах  
и плавно оседающий на брёвна.*

*Не торопиться. К шапочным разборам не поздно никогда.  
Не торопиться. Пока весь мир един и не дробится и миг  
не разворован разговором.*

*Дверь нашарь за Черниговом, спичкой чиркни, там начнётся  
твоей посвящение, где вокзальный плеврит, кочегары чер-  
ны, вороватая глушь и свеченье  
белотелых, теряющих контуры хат, где летучие ветхие  
мышы на рассвете крушение крыл обратят в паутину  
под крышей,  
дверь нашарь за далёким дыханьем степей, в этой чёрной  
норе разгребая жар золы, этот воздух, который темней  
с каждым часом, где, перебивая  
тяжкий ритм шатуна — белострочье реки — отголоском  
любви и свободы — среди груды горячих углей, кочерги,  
привокзальной тоски небосвода,  
отвори эту дверь, ты за ней родился, будь так добр или  
нежен, не знаю, что-то сделай, не знаю, так больше нель-  
зя, говори, говори.*

P. S.

Детство — это платоновские идеи — суть вещей в их чистоте, — к этой сути мы возвращаемся, встречаясь с вещами в их «грязном» виде в своей взрослости.

И если у нас есть совесть, то взрослая жизнь, понимаемая как успех, удаваться не может. Потому что отвлечься от подлинности не только невозможно, но и недалеко видно. С чем же оставаться, если не с безусловным?

Другими словами, взрослость удаётся в той мере, в какой ей удаётся забыть жизнь или — что то же самое — забыть смерть. Такое забывание — гарантия прожиточного успеха. Или карьеры. Речь не о служебной лестнице, но об общей упитанности и сытой затуманенности взгляда. Тело заплывчиво, память забывчива.

P. P. S.

При каждом шаге вперёд за мной смыкается прошлое, но художественному оформлению (творчеству собира- ния себя) подвластно лишь время, которое не только

смыкается, но и кристаллизуется, и его отделяет от сию секунду сомкнувшегося полоса «сырого», неосвоенного материала, того, до которого ещё доходит тепло моего существования, физически чересчур ему близкого.

Конец творчества произойдёт тогда, когда скорость кристаллизации превысит мою. Естественно, для этого моё тепло должно свестись к нулю.

Тогда биография закончится и начнётся БИО.

*Декабрь 2006 г.*

## Констатация Шаламова

Бехтерева рассказывает, что сиротой она попала в детский дом, мимо которого по воле случая вынуждена ходить многие годы на работу, в Институт головного мозга. Ежедневно минуя это лобное место, она его не «вспоминает». Мозг не идентифицирует его с приютом горя, одиночества, унижения и т. д. — вообще ни с чем.

«В этих камерах, — говорит Шаламов о тюрьме, — оставляли воспоминания о поруганной и растоптанной чести, воспоминания, которые хотелось забыть».

Шаламов и пишет книгу, материалом которой является то, что он хочет забыть. Не сентиментальная уловка: вывернуть, чтобы избавиться, но — почти противоположный инстинкт — умолчать, рассказывая.

Случай весьма уникальный. Писатель словно бы обращается не к памяти, но к забвению. Это не расширение, но сужение горизонта. Не сложение, но вычитание эмоции. Таков мир, который Шаламов описывает, и такова проза, которую он пишет. Не столько возможности, сколько ограничения. Ни один писатель, вероятно, не исчерпал в такой мере возможности ограничений. «Писатель изменил, перешёл на сторону своего материала» («Галстук»).

В самом имени Варлам Шаламов есть бурлацкое натяжение жил. Он впряжён в прозу, его лицо и шея — взгляните на фотографию — впряжены, они продолжение рассказа.

Эта проза работает на удержание чистоты тона, его нейтральности. Любая интонация всегда немного ложна, а в данном случае едва ли не оскорбительна в отношении к материалу. Как загнанный в лагерь человек, эта проза пытается установить последнее равновесие. Любой импульс (а интонация — есть выдох характера, то, что так легко полюбить или возненавидеть) может его нарушить и лишить сил. Лагернику Шаламова равно невыносимы весть, что он любим, и весть, что любимая от него отказалась («Серафим»). Ему выносимо — ничего не знать. Он подобен древнему сосуду, пролежавшему тысячелетия в земле: одно прикосновение — и всё рассыпется.

Нет диктата ни языка, ни приёма. Скажем, язык приклатнённой сочности, несомненно, ведом каторжанину с восемнадцатилетним стажем. Но столь элементарная в своём обаянии атака отменена. Приём? Есть нечто, похожее на приём, а именно: жизнеутверждающая нота, воскрешение лиственницы из-под обвала всего мыслимого и немислимого зла. Я думаю, что Шаламов это делал не только потому, что страдание символично, что оно вопит проторённым воплем Иова — за что? почему — я? — и устремлено к обоснованию и воздаянию справедливостью, — не только по этим кровным и существенным причинам воскресает его лиственница, но и потому, что писатель платит некую дань традиции гуманистической литературы. Разве что это скромное торжество можно счесть за приём — в той мере, в какой он потрафляет читательскому вкусу и желанию.

Сила ГУЛАГа в ненависти, в расправе над мучителями. При всех ужасах, которыми ГУЛАГ поражает, читатель — торжествует. Ведь автор вырвался из трёхмерного пространства и восстановил справедливость: отпетые палачи низвергнуты, низвергнутые палачами — отпеты. Писатель, грубо говоря, явился Богом, который так желанен человеку, — Богом справедливости.

Шаламов знает другое: справедливость не есть ремесло Всевышнего. Он называет негодяев негодьями, но расследования не ведёт и приговора не выносит. Он не оплакивает убитых, — не знаю, есть ли в мире литература,

которая столь же последовательно и намеренно не останавливается на таинстве смерти. И дело здесь не только в её лагерной обыденности (смерть — почти в каждом рассказе), но и в «искусстве», «умышленности» автора.

«Сухо щёлкнул выстрел, и Рыбаков упал между кочек лицом вниз».

Вот и всё. В дальнейшем убитый может заинтересовать свидетелей чисто практически: позаимствовать одежду.

Это прямолинейное и равномерное движение, которое зарегистрировать невозможно. Время остановлено, пространство замкнуто. Герой рассказа не знает, какой сегодня день, да и день ли это, его жилое пространство ограничено даже не баракком, но местом под нарами, которое к тому же занято, — руке негде размахнуться, чтобы ударить обидчика, остаётся рычать, кусаться: звереть. Комок злости — всё, что остаётся, по утверждению Шаламова, от человека. Причём — какой-то метафизической злости, не направленной ни на кого и ни на что, в конце концов — ни на обидчика, ни на судьбу, ни на Бога. Но почему злость?

Трёхмерный мир. Четвёртой координаты — времени — нет. Трёхмерной кажется и проза: подлежащее, сказуемое, второстепенный член. Характерно, что книгу Пруста («Марсель Пруст») из этого мира крадут. Прусту с его вечным поиском четвёртой координаты здесь не место. Три измерения пространства сводятся к минимуму трёх измерений тела (существо под нарами). Человек без Бога, духа, души равен ему, своему телу. Проза Шаламова — это не сумма, но разность; она и есть это тело, совершающее простые движения.

В этом смысле Шаламов сравним, быть может, с Хармсом.

Вот начало у Шаламова: «Ужин кончился. Глебов неторопливо вылизал миску, тщательно сгрёб со стола хлебные крошки в левую ладонь и, поднеся её ко рту, бережно слизал крошки с ладони» («Ночью»).

Вот начало у Хармса: «Федя долго подкрадывался к маслёнке и наконец, улучив момент, когда жена



нагнулась, чтобы состричь на ноге ноготь, быстро, одним движением вынул из маслёнки всё масло и сунул его себе в рот» («Федя Давидович»).

Вот убийство у Шаламова: «Сашка... чуть присел и выдернул что-то из-за голенища валенка. Потом он протянул руку к Гаркунову, и Гаркунов всхлипнул и стал валиться на бок» («На представку»).

Вот убийство у Хармса: «Но Федька догнал Сеньку и двинул его сахарницей по голове. Сенька упал и, кажется, умер. <...> Николай с разорванным ртом побежал к соседям, но Федька догнал его и ударил пивной кружкой. Николай упал и умер» («Грязная личность»).

Неслучайна эта пантомима, эта жизнь тел. Не до жира духовности.

(Писатели жили в одно время, а по дневникам Хармса мы знаем, что с ним творилось в конце 30-х годов.)

Мир Шаламова — абсолютный мир Ньютона, обитатели которого не соотносят своё существование с чем-то другим. *Togo* — нет. Ни в виде жизни, ни в виде смерти. Жизнь не настолько любима, чтобы к ней стремиться, смерть не настолько страшна, чтобы от неё шарахаться. Особенно же нагляден здесь закон тяготения: тело, и так прибитое к земле, падает на неё целиком, плашмя, и уходит дальше, вглубь, в могилу, к центру притяжения.

Люди Шаламова по преимуществу не задают вопрос «за что?», не ищут виноватого ни в своём, ни в чужом лице (как и автор). Автономный мир «без цели и Творца», в который другой (духовный) мир не допущен, — религиозных разговоров арестанты не любят; рисунки, найденные героем рассказа «Детские картинки», вырывают из рук и выбрасывают в мусорную кучу, о книгах не вспоминают — «всё книжное было забыто».

Потворствуя ещё одной литературной ассоциации, можно допустить, что дух, который вычтен из героев Шаламова в аду Колымы, переместился в райскую Европу — к Ульриху, высокоинтеллектуальному герою романа Музиля «Человек без свойств» (писавшемуся в разгар Колымы), — посетил в столь же «голом» виде, в каком оставил тела шаламовских доходяг. Ему даны

все степени свободы, но он — дух, потому ни одной из них воспользоваться не хочет. Ему надо соединиться с живой каплей тепла, чтобы себя сказать. Но — следовательно — и прекратиться.

И абсолютные координаты духа, и абсолютные координаты тела — суть тупики. В первом случае, когда дух противится воплощению, и во втором — когда тело противится одухотворению, — жизни нет, и человек теряет свойства, теряет душу, которая лежит на скрещении холодных путей духа и тела.

Но вот избыточный дух (как избыточная фраза Музиля, перебирающая все возможности) вырывается из тупика и обретает на мгновение речь: «Вещи состояли, казалось, не из дерева и камня, а из грандиозной и бесконечно нежной безнравственности, которая в тот миг, когда она с ним (с Ульрихом-духом — *В. Г.*) соприкасалась, становилась глубоким нравственным потрясением».

И одинокое тело умирающего поэта («Шерри-бренди») вырывается из своего тупика, и мыслит, и чувствует сходным образом: «Жизнь входила сама как полноправная хозяйка: он не звал её, и всё же она входила в его тело, в его мозг, входила, как стихи, как вдохновение. <...> Сейчас было так наглядно, так ошутимо ясно, что вдохновение и было жизнью; перед смертью ему было дано узнать, что жизнь была вдохновением, именно вдохновением».

Однако — это Ульрих и это Поэт. И это — мгновение, тот самый, редкий случай воскрешения лиственницы, просветления.

Но почему, — возвращаясь к заданному выше вопросу, — почему в человеческом остатке — злость? Этому ошеломительному свидетельству есть рациональное объяснение. Которого давать не следует. В одном месте Пруст замечает: «В этих своих первых стихах Гюго ещё мыслит, вместо того чтобы наводить на размышления». И так же, как Шаламов чувствовал нравственную недопустимость разговоров на философско-моральные темы, — нам недопустимо говорить о каких-либо нравственных или философских уроках, извлекаемых из его прозы.

Взглянув на картину Уорхола — несколько десятков аккуратно выписанных баночек супа, — я вспомнил сны Шаламова: буханки хлеба или огромная банка сгущённого молока с облачно-синей наклейкой.

1992 г.

## Письмо

Через два дня после отправки письма я вспомнил его дословно и с досадой увидел две стилистические небрежности. Письмо было абсолютно незначительное, адресат случайный, — тем замечательней, что я расплачивался за столь невинный грех смутной тревогой — смутной, потому что не знал её происхождения, пока письмо не всплыло.

Периферия сознания очень щепетильна, но, возвращая ей этот письменный долг, я не в претензии, так как плачу не мелочности, но, повторяю, щепетильности, к тому же её появление льстит мне напоминанием, что я не окончательно огрубел.

Много лет назад я был поэтом, то есть — сплошь периферией собственного сознания. Эту духовную область можно уподобить области географической: заштатный городок, гостиница, «командировочный, мать его так», какая-нибудь детсадовская площадка, вечеряющие крики детей, среди которых — один печальный, стоящий, как ком в горле, как слёзы в глазах, потому что скоро за ним придёт папа, который когда-нибудь умрёт. Невыносимая слёзная область.

Всю сознательную (а значит — вооружённую) жизнь человек отступает от своей чувствительности (вооружённые силы — это оксюморон; вооружённой может быть только немощь), отступает от своего поэтического дара, пока, наконец, не теряет его из вида и тогда-то не обретает наглости заявить, что он поэт. Поэтом становятся, когда перестают им быть. Дар тайнослышанья, как известно, тяжёлый, и его надо прочно забыть ради явногоговорения.

Повторяю, я сделал это довольно давно, и в нижеследующем письме, в отличие от первого, до сих пор

не отправленном (с одной стороны, я пытаюсь искупить вину за невыверенность первого, с другой — избегаю возможного умножения вины, если это, второе, окажется также не без погрешностей), — и в нижеследующем письме я всего лишь следую за тенью поэтического дара, к тому же принадлежащего не мне.

«Дорогой Н.! Пишу тебе, слегка поддав, и, переведя градусы из алкогольной системы в нервную, качусь по благословенной наклонной плоскости согласия и покоя, которые теперь даются мне только под наркозом, зато, как прежде, позволяют на мгновение что-нибудь полюбить...

Кстати, у пьянства есть и совершенно положительное основание: тоскливое стремление вернуть миру неожиданный ракурс, под которым ты его видел, пока не выдохся.

У людей бывают бесцветные глаза, не так ли? Они выдохлись, дорогой. Посмотри в зеркало и немедленно выпей. Пусть это будет тфашредурб, после которого на пару предложений перейдём на „вы“, — как-то последнее время панибратская полуправда мне в тягость, потому обращаюсь к вам официально, зато без экивоков.

Сборник стихов, который Вы мне прислали, не хорош. Он плох. (Вы замечали, что если говорят о вашем произведении: это мне не очень... то это значит: это мне очень не?..) Несказанно плох. Не думаю, что после этого вас заинтересуют детали — почему да отчего. Вот если бы хорош, тогда поподробней, верно? Да и я не расположен омрачать своей радости, вызванной отнюдь не вашей неудачей. Поэтому выпьем ещё по одной и перейдём опасную дорожку обратно. (Пока Вы наливаете, добавлю, что одновременно с вашей отвратительно-авангардной книжкой мне попала книжка другая, которая и подтвердила от обратного мои подозрения, что вы просто концептуальный идиот.) Ну, выпьем.

Не обижайся, но стихи, по возможности, не пиши. По невозможности-то их, слава Богу, и не пишут.

Поговорим о поэзии. Мимоходом подкидываю тебе тему для диссертации — „Определение поэзии в русских стихах“. Это круто налившийся свист, добыча

радия и пресволочнейшая штуковина, когда б вы знали, из какого сора, песенное слово, петть по-свойски, даже как лягушка, не прихоть полубога, дароносительница грусти и т. д. и т. п.

Итак, позволь преподать тебе пару уроков, как бы наугад открывая как бы случайно подвернувшуюся книжку не твоих стихов.

То то, то другое, то то, то другое,  
А хочется озера, сосен, покоя.

Среди ежевики, синики, черники —  
И голос души, словно тень Евридики.

И я очутился в той роще осенней,  
У берега детских моих впечатлений.

И больше не прибыль, не убыль, не гибель,  
А лист, пожелтый, на водном изгибе

И жук, малахитовый брат скарабея,  
Жужжащий в траве, от неё голубея.

Там, словно под тенью священного лавра,  
Корова лежит с головой Минотавра,

Египетским богом там кажется дятел,  
И я наблюдаю, простой наблюдатель,

За уткой, которая в реку влетела,  
Как в небо — душа (только более смело?).

Недавно я прочитал статью о боготворимом тобой Набокове, под которого, за неимением собственного стиля и в угоду тебе, я стилизую (стерилизую) данное изложение, — я прочитал статью и с удивлением узнал, что роман „Дар“ антинигилистический и — соответственно — написан ради главы о Чернышевском. Неожиданно, верно? Мы всегда считали, что он — о расплыве синеватой собаки, ну, в крайнем случае, о закатившемся мячике...

Что бы сей критик сказал об этом стихотворении? Что бы он ни сказал, обращаю твоё внимание на последние две строки и на осторожное уточнение — „только более смело?“. Ты ощутил животом (вслед за уткой) священный холодок? То-то. То то, то другое, то то, то другое, — так входят на кухню помыть посуду и начинают стихотворение. Я бы сказал, первая строка снята скрытой камерой. Бог знает, что себе бормочешь, ища пенсне или ключи. Учитывая твою эрудицию, не унижаю сноской на автора. Не будет их и в дальнейшем. Надеюсь также, что ты не поймёшь меня превратно, — автор не эпитон.

Наши критики-некрофилы любят только покойников, а значит — тождества, симметрию и прочую недвижность, потому сходства, которые они неопрятно вычёсывают из текстов, на грани скотства. Признать за поэтом отличия — а отличаются, как правило, на больших глубинах, — нашим ныряльщикам не под силу: у них прокуренные лёгкие и зажмуренные глаза.

Ну а душа — моллюск. Но створки отворят,  
Совсем невзрачные снаружи,  
И вдруг увидят мой несовершенный клад:  
Некрупных несколько жемчужин.

Мне жаль, что я цитирую программные строки, но, заговорив о критиках, я невольно им уподобился. Заметь — уподобился. Так ведь можно договориться и до того, что автор, например, тонкий лирик, что его стихи с другими не спутать, что ему служит строем внутренний слух, управляющий гармонией...

Оставим джентльменский набор джентльменам и перейдём к тому, что я называю разногласной рифмой.

Я говорил глухому перуанцу  
На неизвестном, странном языке:  
— Вы разучились поклоняться Солнцу  
И ваши храмы — в щебне и песке.

И девушек и юношей прекрасных  
Вы в жертву не приносите давно.

И я узнал из ваших взглядов грустных,  
Что вам с богами быть не суждено.

Да, племя кечуа, потомки инков,  
Империя — закрытая тетрадь.  
Огромных и таинственных рисунков  
В пустыне Наска вам не разгадать.

Я под дождём бродил по Мачу-Пичу.  
Дождями стёрт был идол-ягуар.  
Я удивлялся грозному величию  
Не города пустынного, а — гор.

Империя? Ни храмы, ни чертоги —  
Людишки в бурых тряпках, бурый хлам.  
И лепятся хибарки и лачуги  
К могущественным скалам и горам.

Ты слышишь, а? Империи не вечны.  
Развалины — на фоне гор и скал.  
Но перуанец — спал, лежал, беспечный,  
И не ему я это говорил.

Перуанцу — Солнцу, прекрасных — грустных, и т. д.  
до конца. Ты слышишь, а? Какие-то сланцевые перья  
проплывают в первом четверостишии, — жарко...

А я неожиданно вижу, как „редеет облаков летучая  
гряда“. Почему так ясно зримо это вечернее небо? Доро-  
гой! Потому что сквозь „редеет“ сразу „реет“ свет. Пото-  
му что тучи (неважно, что у поэта облака) пронесаются  
сквозь „летучая“. Наконец, и сама „гряда“ внутри себя  
повторно редеет.

В стихах растворено множество случайных смыс-  
лов, полагающихся на читателя. Всегда — помогающих  
ему (если автор попал в форму). Не кажется ли тебе, что  
невозможность перевода поэзии (неужели это пошлей-  
шее соображение верно?) — в непереводемости, прежде  
всего, периферийных смыслов? Жалко. Или, как сказано  
выше, — жарко.

Но в четвёртой строфе дождь проливается на Мачу-

Пищу и, смачивая рифму, заодно переключает её регистр: разногласная (ягуар — гор) звучит теперь во второй и четвёртой строках, а не в первой-третьей, как это было перед дождём, — и освежает.

Вертикальное положение и слух бодрствующего автора и горизонтальное положение и глухота спящего перуанца предполагают, согласишься, лёгкую невстречу (то есть эту полурифму), за которой я внимательно следил. И не ошибся: идя по следу, я столкнулся с автором лицом к лицу в последней строке. Ведь не ему, в самом деле, он это говорил, не перуанцу. Ты слышишь, а?

Оставим на растерзание хищникам утверждение, что империи не вечны и что автор как в воду глядел. А тебе я предлагаю продолжить моё наблюдение над разногласной рифмой на других страницах сборника. Извини, я пишу не статью, а письмо, в крайнем случае — путеводитель.

Пути, дороги. В Падуе Антоний,  
В Толедо Греко, херес и паэлла...

В Европе холодно, в Италии темно. Между прочим, руки брадобрея никогда не были для меня эталоном мерзости. Просто, по доверчивости, идёшь за интонацией и звуком, идёшь, идёшь, заходишь в привокзальный буфет, выпиваешь, глядя, как в цирюльне напротив окучивают головы, в которых, может быть, тоже проносятся эти строки, потому что на дворе холодно и темно, и мы в том возрасте, когда научились ненавидеть, и — одновременно — мелькает эта идея про руки брадобрея, и — одновременно — мне весна ничего не сказала, не смогла, может быть, не нашлась, только та-та-та-та вокзала та-та-та-та люстра зажглась, и, недовспомнив, ты захлопываешь эту фразу и выходишь к тому, с чего начал...

Писать прозу? Я не доносчик. Лучше стихи. Но они с возрастом проходят, как не в данном случае, о котором продолжу. (Так сказать, „закусили в земной забегаловке, а теперь — в неземной ресторан“.)



Хотя цвели, так нежно-пышно, вишни,  
И горлышко настраивала птица,  
И, может быть, прощал грехи Всевышний  
И воздавал за доброе сторицей;

Хотя на столик, бывший в полумраке,  
Вдруг полилось полуденное пламя  
И стали уши, острые, собаки  
Большими розовыми лепестками;

Хотя сияла чашка и тарелка,  
И луч висел небеснейшим отрезком,  
И за окном фонтан вдруг загорелся,  
Волшебный Феникс, несказанным блеском,

И всё окно зажглось алмазной гранью —  
Но ты был грустен, смутно недоволен:  
Тебе хотелось райского сиянья,  
Которого ты тоже недостоин.

Слишком просто, ты скажешь, слишком просто.

Наш общий знакомый К. (культурный, вообще-то, поэт) называет Есенина мычащей коровой. Ты ведь тоже так считаешь? Это по причине молодости (в твоём случае — не первой) и присущему ей снобизму. Между тем каждое последующее поколение должно помнить, что оно предыдущее. А также что снобизм очень недалеко-виден, так как действителен только при жизни данного сноба.

Но вот — прогретый солнцем дом. Ты помнишь, как солнце, войдя в окно, быстро и вширь передвигает стены и распаковывает вещи? Тебе знакомо это мгновенное сотворение мира на твоих глазах? Ты любишь голландцев? Фландрия, Феодосия, Флорида... после смерти им стоять почти что рядом. Веерное (вермеерное) нарастание луча замедляется на больших розовых лепестках, чтобы ты их запомнил навсегда, и почти останавливается, заходя на третий круг (третья строфа), хотя максимального свечения достигает именно здесь. Но это уже инерционный добор, вынужденный пойти на крайние

меры (длины) в виде „небеснейшего отрезка“. Вспыхнув напоследок привычной и потому уже несколько стёртой „алмазной гранью“, стихотворение гаснет. Цветок, изви-ни за выражение, закрывается.

Насколько существующее стихотворение лучше несущего, настолько вещественный разгон мира лучше умозрительного его свёртыванья. Укажу только, что легчайшая неточность автора (быть может, преднамеренная?), неточность, которая от тебя ускользнула (ведь ты писатель, а не читатель), эта неточность в том, что „тебе хотелось райского сиянья, которого ты *тоже* недостоин“. Думаю, автор хотел сказать, что уж райского сиянья ты *тем более* недостоин. Но, оговорившись (?), он невольно ставит вещный мир выше пресловутого сиянья. Славная оговорка и славное возражение тебе, что, мол, просто, слишком просто. Иногда — и сложнее, и лучше, чем предполагал не только ты, но и сам автор (неравнодушный, надо сказать, ко всему райскому, не зря и воскликнувший: „... (и тра-ля-ля), — о, дай создать стихотворение прекрасней райских славословий!“).

Мы давно отдыхаем  
На чужих берегах.  
Здесь, над пальмовым раем,  
Мой развеется прах.

Нет, какое там горе?  
(Ельник, холмик, снега?)  
Увезут в крематорий,  
Да и вся недолга.

Ни тоски, ни обиды.  
Не вернёмся домой.  
Падай с неба Флориды,  
Пепел серенький мой!

Нет, какие могилы?  
(Галка, осень, дожди...)  
На Ваганьковском, милый,  
Не позволят, не жди.

Что ж, ничуть не обидно:  
 Ведь в могиле темно  
 И берёзок не видно,  
 И не всё ли равно?

Ни страны, ни погоста не хочу выбирать, падай с неба Флориды, пепел серенький мой. Не цепляйся, — не тебе я сегодня подыгрываю, но двум (и больше) голосам. Двух (и больше) голосов переключка. Говоря до отвращения красиво, поэты составляют некий единый оркестр на неких воздушных путях, а в оркестре, как ты понимаешь, все инструменты настроены на одну ноту („и тра-ля-ля...“) и исполняют одновременно одно произведение. Но — неизбежно разными голосами, — тут уж всё зависит от твоего слуха.

Возьми на забаву несколько строк: „Я не вернусь в Египет, в Абу-Симбел...“, „Зелёный скарабей, и чёрный скорпион, и ястреб каменный, огромный — Аполлон!“, „Не веря ни в какое перевоплощение...“, „...как надоели убийцы, убитые, разные мёртвые, быстро забытые!“ — и проверь на слух, а я перейду к чему-нибудь другому.

Выпьем по предпоследней. Собственно, на примете осталось два соображения, час поздний, и пора закругляться.

В первом я должен вернуться к Флориде. Ты не находишь, что в букве Ф два солнца? Потому и фосфор светится, и Феб светит, и финик сладок. И над Калифорнией солнце. И над Флоридой. (В Санкт-Петербурге, естественно, сани, снег, барабанная дробь, бурое небо и пр. И тпр.) Впрочем, это элементарно.

Второе соображение совершенно абсурдно — оно состоит сплошь из строк самого автора, которые то и дело беспорядочно проносятся в моём нетрезвом сознании. Пора остудить его периферийный пыл.

Помню двух флорентинок — и сестёр их в Уфицци, — овальные две виноградины слегка отражали закат, — полуулыбка мировой гармонии, — верблюды, сфинкс, я помню двух ягнят, — который из них, мой ангел притихший, понятней тебе? — под шум Атлантического океана, — займёмся летними полуднями, займёмся зимними

закатами, — розовеет персик, созревая, — слышно, как Лермонтов песню заводит на Тереке, — что ж, посидим над мелкой речкою, — дымком, примешанным к туману, — лисица превратится в ласточку, а я ничуть не удивлюсь, я превращу её в ракеточку, — я уезжаю на Галапагос за черепахами зелёными, — прощай, моя рыбка! прощай, червячок! — да — „тем не менее, однако, всё-таки“ — мечтать напрасный труд, что наши трупы въедут в Петроград, — грех легкомыслия разве простится? — пускайтесь в путь и долетите (это не трудно совсем, нетрудно, нет), — чем загробней, милый, тем воздушней, — выпьем, душенька-подружка? сердцу будет веселей?..

Закончу на этом вопросительном предложении, потому что не знаю, поддержишь ли ты меня, хотя чисто стилистически выпить в данном случае вполне уместно».

Вот всё, что я отправил адресату. Для полного счастья следовало бы привести первое письмо, пусть случайное и незначительное, но с двумя погрешностями, которые читатель с удовольствием бы нашёл. Однако, словно потворствуя своей лени и странной точности, в вышеприведённом изложении я допустил ровно столько же ошибок, так что не стоит удваивать и без того пристальное читательское внимание.

P. S.

В письме цитируются стихи из книги Игоря Чиннова «Автограф».

1996 г.

## Страсти слов

Представьте себе, что перед вами толковый словарь, составленный из совершенно незнакомых слов. Причём само толкование определённого слова, в свою очередь, содержит неизвестные вам слова, но тоже имеющиеся в словаре. Вы начинаете читать и, наткнувшись на непонятное слово в толковании, перескакиваете на него и т. д и т. п. Начинается ваше бесконечное и весьма

произвольное путешествие по книге. О чём-то вы догадались без пояснений, к чему-то, что вы запомнили, не возвращаетесь, а что-то требует повторного прочтения... У каждого читателя будет свой индивидуальный маршрут.

Такова композиция книги Милорада Павича «Хазарский словарь», композиция, содержащая в себе столько вариантов, сколько читателей. Такова — потому что действующие лица словаря, а в основном это имена, — персонажи вымышленные и являются эквивалентами тех самых «незнакомых слов».

Один из героев, церковный живописец, говорит другому, монаху-писарю: «Я работаю с чем-то похожим на словарь красок, а зритель из слов этого словаря сам составляет фразы и книги, то есть картины. Так бы мог делать и ты, когда пишешь. Почему бы тебе не собрать словарь слов, которые составили бы одну книгу, и не дать возможности читателю самому построить из этих слов своё целое?»

Герой «Хазарского словаря» как бы предлагает автору заняться тем, чем автор и занимается.

Хорошо бы понять — *зачем* занимается? И здесь, чтобы ввести читателя в курс дела, я вынужден сказать несколько слов не о самом интересном.

Словарь — хазарский. В нём собраны сведения, почерпнутые из разнообразных письменных и устных источников, — всё, что якобы известно на сегодняшний день о хазарах. Цитирую: «Сборник биографий или житий тех людей, которые, как птица через комнату, пролетели по небу хазарского царства».

В книге три части (по числу источников): христианская, исламская и еврейская. Представители трёх вероисповеданий участвуют в хазарской полемике, а каган, глава хазарского царства, который их призвал, должен принять решение о переходе в одну из вер. В веру того толкователя снов, чьё толкование будет наиболее убедительным. Согласно первой части, хазары, естественно, приняли христианство, второй — ислам, третьей — иудаизм.

Один из пластов повествования залегает на уровне этого события, имевшего место в VIII веке, и вокруг

него группируются какие-то герои книги, среди которых — первые составители словаря. Здесь в центре — хазарская принцесса Атех. Вокруг сборника её стихов «О страстях слов» «как на дрожжах рос потом „Хазарский словарь“».

Другой временной срез — XVII век, когда материал был систематизирован и опубликован. Монах, продиктовавший издателю текст, нашёл его на поле сражения между австрийскими и турецкими войсками и выучил наизусть. К этому сражению, как к магниту, стягиваются персонажи второго пласта повествования. Главный, один из тех, кто писал эту книгу, — военачальник Аврам Бранкович.

И, наконец, последние события разворачиваются в наше время, и точка, куда устремляются герои XX века, — Царьград, конференция по хазарскому вопросу, а точнее — 2 октября 1982 года. В этот день, предсказанный ещё в XVI веке, происходит убийство двух профессоров, которые, дополнив знания друг друга, могли внести ясность в хазарский вопрос.

Какую ясность? О чём речь?

Ещё несколько слов. И опять не о самом интересном.

Существовала секта хазарских священнослужителей, и покровительствовала им принцесса Атех, секта ловцов снов. Эти люди обладали способностью нырять в чужие сны, направлять туда послания и даже предметы. Один из толкователей, например, заныривал до самого Бога (на дне каждого сна лежит Бог! — это мнение разделяет и сам Милорад Павич, говоривший об этом в одном из интервью).

Если собрать все сны человечества, то получится Адам. Ловцы снов блуждают по чужим снам и извлекают из них по кусочкам Адама-предтечу, складывая их в хазарский словарь, чтобы эта книга в итоге и воплотила Адама.

Книга населена шайтанами, дьяволами и т. д. — в зависимости от того, в какой из трёх частей мы находимся. Они вселяются в людей, свободно перемещаются во времени, появляясь в разных пластах повествования.

Дьявольские силы противостоят тем, кто хочет восстановить Адама (который является метафорой райской

цельности). Эти, страстно устремлённые к нему, ищут на протяжении книги друг друга. Христианин — иудей и араба, иудей — араба и христианина, араб — христианина и иудей. Ищут во сне и наяву, чтобы, дополнив друг друга, *воссоздать*.

По этому поводу Сатана высказывается примерно так:

— На этом свете нет ничего, в чём могут пересечься ислам, христианство и иудаизм. Они (люди) ненавидят друг друга, потому все одинаковы и с ними нет проблем. Опасны те, кто отличаются друг от друга и стремятся узнать друг друга, потому что им различия не мешают. Вот эти хуже всего, и на них мы навалимся.

И ещё:

— В конце XX века Адам будет на восходящей орбите (то есть на пути к воссозданию), и тогда государство сна приблизится к Творцу, и тогда мы будем вас уничтожать. Мы не можем позволить, чтобы книга тела Адама была воплощена на Земле. И вообще — не обольщайтесь. Книга эта содержится в людских снах. И часть — в снах умерших, откуда извлечь ничего нельзя.

Один из рефренов «Хазарского словаря»: «Создателю дороги твои намерения, но не дела». Другими словами: идеи твои, человек, неплохи, но средства безнадёжны.

Всё и кончается той самой трагической невстречей в Царьграде, на конференции по хазарскому вопросу.

Победивший — один: Милорад Павич. Потому что книга всё-таки написана, и написана необыкновенно. Говоря словами самого Павича (об одном из умерших, принявшем сразу 10 000 смертей): «Эти смерти разнесли его тело на части, такие мелкие, что от него ничего не осталось, кроме этой притчи».

И теперь несколько слов об интересном.

Вы читаете о том, что хазары «появились с Востока, гонимые жаркой тишиной»; что «хазарские женщины в случае гибели на войне своих мужей получали по одной подушке для того, чтобы хранить в ней слёзы»; вы читаете о взгляде, «от которого падают птицы»; о девочке, пролившей «по отцу ручьи слёз, так что муравьи, двигаясь вдоль этих ручьёв, могли подняться до самого её лица»; о художнике, который бросил ремесло

и «выплакал все краски из глаз»; о коне, таком быстром, «что его уши летели как птица, а сам он стоял на месте»; о том, что «стояла такая тишина, что было слышно, как у певца, лежавшего в темноте... цветут волосы»; о человеке, который «между своим телом и ветром чувствовал только ледяной и горький пот, он макал в этот пот крутое яйцо и так его солил»; о хазарском словаре: «от того, первоначального, до настоящего дошло очень немного, столько же, сколько грусти доходит от одной собаки до другой, когда она слышит, как дети подражают лаю».

Яростная образность. Некий бикфордов шнур, который должен, по перечислению всех образов, взорвать ваше сознание. Но на тот случай, если вы не дотянете до конца, взрывает его на каждом образе — ими, как световыми, колющими пиками драгоценных камней, перекликаются страницы романа.

Бенгальские огни фраз, обступающие вас из темноты веков. Вы смотрите на одну из них, пока она не прожигает дыру в пространстве, и когда гаснет, переводите взгляд на другую, но светящийся след предыдущей остаётся, и таким образом (образом!) все смыслы родственно перекликаются, меняясь местами за этим дырявым воздушным занавесом и высовываясь всякий раз в новом месте.

Суть — в переливчатости, в избыточности, рассчитанной на любой угол зрения.

Количество взаимоотражающихся зеркал превышает возможности зрения. Кажется, что и автор их расставляет, не всегда руководствуясь расчётом, а если и руководствуясь, то расчётом на случайность.

Всё перекликается со всем. Каждая молекула словаря, кажется, содержит в себе, как в зародыше, весь словарь.

Книга как самоопределение и самособирание. Как восстановление единого. Из осколков, из лексических единиц — монолита языка. Потому — словарь. Гениальная идея, сочетающая в себе страстность и расчёт.

Вспоминается идея русского философа Николая Фёдорова: восстановить из праха материального человека. Но у Фёдорова — наукообразное, унылое



и безнадежное безумие. У Павича — художественное, искрящееся, обнадёживающее... И не безумие.

Определяя своё творчество в целом, он говорит, что это даже не единая книга, а библиотека, каждая книга которой имеет некие фрагменты, связывающие её с другими книгами. «Это своего рода ветви — или, может быть, метастазы, — которые распространяются во все стороны».

Трезвое и не слишком пугающее предположение. Писатель не считает себя Богом и согласен с тем, что его гиперпространство есть псевдобесконечность и псевдовечность (все три ужасных слова принадлежат его жене).

Всё же как он добивается такого поразительного (псевдо)результата?

Дело в метафоре и в притче как развёрнутой метафоре. Дурную бесконечность описания, другими словами — дурную бесконечность мира, можно остановить, поймав её в клетку метафоры. Этим и занимается искусство.

«Хазарский словарь» — это метафора жизни, одним сабельным ударом осмысляющая её.

Чем? Ответим притчей о хазарском горшке.

С виду он был обычным, а до дна не достать. И ученик спросил учителя, что это значит. Тот ответил: «Как только ты это узнаешь, горшок сразу потеряет свою ценность и для тебя, и для окружающих...»

Метафора — есть головокружение слова, как притча — обморок мысли.

Толкование — развоплощение метафоры в слово, притчи — в мысль. Толкование — это убийство. Оставьте слову — головокружение, и мысли — обморок, оставьте им непрекращающуюся возможность очнуться чем угодно и — *всем* одновременно.

Вы хотите проколоть воздушный шарик, чтобы посмотреть, что внутри? Пожалуйста. Но там не будет ничего, и прежде всего — воздуха. Отвратительная сморщенная резиночка.

Дело в мифе. Необычность этой книги в том, что в ней нет психологии, без которой мы романа не мыслим. Ни времени, которое из мифа выветрено. В нём остаётся только красота, даже красота убийства. Дадим не наше определение, удивительно подходящее к этой

книге: «Миф — это упакованная в образах, и метафорах, и мифических существах многотысячелетняя коллективная и безымянная традиция. <...> ...Миф есть организация такого мира, в котором, что бы ни случилось, как раз всё полно и имело смысл».

Дело во всём вышеперечисленном, но не только.

Следовало бы сказать о парадоксальной афористичности Павича.

Например: «Каждый — это крест своей жертвы, а гвозди пробивают и крест». Или: «Тому, кто приходит к концу пути, путь больше не нужен, поэтому он ему и не даётся». Или: «Смерть — это однофамилец сна, только фамилия эта нам неизвестна».

О юморе. «Представьте себе христианское небо над адом, в котором мучается еврей!»

Об эпизодах, достигающих библейской силы. И, кстати, в подходящем месте: в Израиле. Жена, ощущающая шрам на теле своего мужа как живого араба (рана, полученная на израильско-египетской войне 1967 года), спящего между ними, и решающая его убить.

Следовало бы сказать о бесконечной игре с читателем... Но тогда пришлось бы переписать всю книгу.

На первых страницах Павич предупреждает, что его версия словаря имеет другую последовательность по сравнению с оригинальной, а «только тот, кто сумеет в правильном порядке прочесть все части книги, сможет заново воссоздать мир».

То есть нам не суждено?!

Затем, ныряя в книгу, как в сон, мы уподобляемся тем самым хазарским ловцам снов (и читаем, между прочим, что главная цель ловца — встретить того, кто ему снится и кому — одновременно — снится он) и, выныривая на последней странице, узнаём, что в мире существуют две версии «Хазарского словаря» — мужская и женская — и что если встретятся владельцы той и другой и соединят их, то получится долгожданное целое...

То есть — суждено?

Принцесса Атех: «Если кто-то спросит меня, к чему столько игры, отвечу: я пытаюсь родиться заново, но только так, чтобы получилось лучше».

Попутно это роман-пародия на постмодернизм как разновидность бесплодия. В духе постмодернизма автор снимает с себя всякую ответственность за произносимое, а затем, в духе его любимого образа — птицы, перелетающей с ветки на ветку, перелетает с цитаты на цитату. Дело, однако, в том, что источники им же в основном и придуманы, а к ответственности его всё равно не привлекут — не за что, да и он отвертится, предъявив плоть и кровь романа, настоящего, в частности, на устной фольклорной традиции, то есть на том, что составляет суть языка и литературы.

Понимая, что некоторых бездельников это не остановит, он предупреждает: «Что же касается критиков... то они, как обманутые мужья, — узнают новость последними».

Так что — никакого бесплодия. Наоборот: книга Милорада Павича свидетельствует о том, что сейчас не конец века, которому снится кризис искусства. В ней избыток сил.

Это подтверждает мою давнюю догадку, что кризис бывает не в искусстве, а в отдельно взятой душе, склонной от обиды обобщать.

Короче говоря, нам предъявлена книга такой красоты, которая — стоит лишь её увидеть — перестаёт надоёдать. В том случае, если мы умеем воспользоваться наставлением Павича: «От истины нельзя получить больше, чем вы в неё вложили».

1997 г.

## Сталинская «Ода» Осипа Мандельштама

I.

ОДА

Когда б я уголь взял для высшей похвалы —  
 Для радости рисунка непреложной, —  
 Я б воздух расчертил на хитрые углы  
 И осторожно и тревожно.  
 Чтоб настоящее в чертах отозвалось,  
 В искусстве с дерзостью гранича,  
 Я б рассказал о том, кто сдвинул мира ось,  
 Ста сорока народов чтя обычай.  
 Я б поднял брови малый уголок  
 И поднял вновь и разрешил иначе:  
 Знать, Прометей раздул свой уголёк, —  
 Гляди, Эсхил, как я, рисуя, плачу!

Я б несколько гремучих линий взял,  
 Всё моложавое его тысячелетье,  
 И мужество улыбкою связал  
 И развязал в ненапряжённом свете,  
 И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца,  
 Какого, не скажу, то выраженьё, близясь  
 К которому, к нему, — вдруг узнаёшь отца  
 И задыхаешься, почуяв мира близость.  
 И я хочу благодарить холмы,  
 Что эту кость и эту кисть развили:  
 Он родился в горах и горечь знал тюрьмы.  
 Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили!

Художник, береги и охраняй бойца:  
 В рост окружи его сырым и синим бором  
 Вниманья влажного. Не огорчить отца  
 Недобрым образом иль мыслей недобором,  
 Художник, помоги тому, кто весь с тобой,  
 Кто мыслит, чувствует и строит.  
 Не я и не другой — ему народ родной —

Народ-Гомер хвалу утроит.  
 Художник, береги и охраняй бойца —  
 Лес человечества за ним поёт, густея,  
 Само грядущее — дружина мудреца  
 И слушает его всё чаще, всё смелее.

Он свесился с трибуны, как с горы,  
 В бугры голов. Должник сильнее иска.  
 Могучие глаза мучительно добры,  
 Густая бровь кому-то светит близко,  
 И я хотел бы стрелкой указать  
 На твёрдость рта — отца речей упрямых,  
 Лепное, сложное, крутое веко — знать,  
 Работает из миллиона рамок.  
 Весь — откровенность, весь — признанья медь,  
 И зоркий слух, не терпящий сурдинки,  
 На всех готовых жить и умереть  
 Бегут, играя, хмурые морщинки.

Сжимая уголёк, в котором всё сошлось,  
 Рукою жадною одно лишь сходство клича,  
 Рукою хищною — ловить лишь сходства ось —  
 Я уголь искрошу, ища его обличья.  
 Я у него учусь, не для себя учась.  
 Я у него учусь — к себе не знать пощады,  
 Несчастья скроют ли большого плана часть,  
 Я разыщу его в случайностях их чада...  
 Пусть недостоин я ещё иметь друзей,  
 Пусть не насыщен я и желчью и слезами,  
 Он всё мне чудится в шинели, в картузе,  
 На чудной площади с счастливыми глазами.

Глазами Сталина раздвинута гора  
 И вдаль прищурилась равнина.  
 Как море без морщин, как завтра из вчера —  
 До солнца борозды от плуга-исполина.  
 Он улыбается улыбкою жнеца  
 Рукопожатий в разговоре,  
 Который начался и длится без конца  
 На шестиклятвенном просторе.

И каждое гумно и каждая копна  
 Сильна, убориста, умна — добро живое —  
 Чудо народное! Да будет жизнь крупна.  
 Ворочается счастье стержневое.

И шестикратно я в сознании берегу,  
 Свидетель медленный труда, борьбы и жатвы,  
 Его огромный путь — через тайгу  
 И ленинский октябрь — до выполненной клятвы.  
 Уходят вдаль людских голов бугры:  
 Я уменьшаюсь там, меня уж не заметят,  
 Но в книгах ласковых и в играх детворы  
 Воскресну я сказать, что солнце светит.  
 Правдивей правды нет, чем искренность бойца:  
 Для чести и любви, для доблести и стали  
 Есть имя славное для сжатых губ чтеца —  
 Его мы слышали и мы его застали.

Январь — февраль 1937 г.

«Ода» перечитывалась много раз, но моё чтение вызвано исключительно книжкой Михаила Гаспарова, частично посвящённой этой вещи («О. Манделъштам. Гражданская лирика 1937 года», ЯГУ, 1996).

Гаспаров не ставит вопроса, хороши ли эти стихи, поскольку оценка — не дело науки. Он хочет показать, что «Ода» тесно связана со всеми стихами, написанными Манделъштамом в январе — феврале 1937 года, а через них — со всем творчеством.

Смысл же «Оды» — попытка «войти в мир», «как в колхоз идёт единоличник» («Стансы»), «слиться с русской поэзией», стать «понятным решительно всем» (письмо Тынянову в январе 1937 года). А если «мир», «люди», которые хороши, «русская поэзия» едины в преклонении перед Сталиным — то слиться с ними и в этом.

Гаспаров просматривает послереволюционные «политические» стихи поэта, отмечая, как менялся его взгляд, затем останавливается на эпиграмме 1933 года: «...эпиграмма на Сталина как этический выбор, добровольное самоубийство, смерть художника как „высший акт его

творчества“... Он шёл на смерть, но смерть не состоялась, вместо казни ему была назначена ссылка. Это означало глубокий душевный переворот — как у Достоевского после эшафота. Несостоявшаяся смерть ставила его перед новым этическим выбором, а благодарность за жизнь определяла направление этого выбора».

Прямолинейный подход учёного оказывается неожиданным. Два (как минимум) существующих других, а именно: а) «Ода» написана «эзоповым языком» и б) хвала, но по принуждению, — эти подходы, из которых второй предложен Надеждой Мандельштам, более приемлемы для современного читателя и более распространены.

Гаспаров утверждает, что стихи, окружающие «Оду», не противоположны ей, но подготавливают её и развивают (Н. Мандельштам считала, что противоположны). В доказательство своей мысли он касается пяти основных тем: пространство, время, суд, народ, творчество, — а кроме того, указывая на единство размера «Оды» и других стихотворений этого периода, говорит, что «у Мандельштама не было обычая менять размер на ходу. Единство размера всякий раз говорит здесь о единстве замысла».

Темы бесконечно и убедительно перекликаются, но здесь нет возможности пересказывать всю статью М. Гаспарова.

Необходимым мне кажется процитировать только следующее:

«...четверостишие, написанное в середине работы над „Одой“... в нём Мандельштам решает спор между бессознательной своей потребностью в... „Оде“ и сознательным сомнением в ней, решает в пользу бессознательного:

Как землю где-нибудь небесный камень будит,  
Упал опальный стих, не знающий отца.  
Неумолимое — находка для творца —  
Не может быть другим, никто его не судит.

Здесь прямо сказано, что „опальный стих“, нелюбезный ни поэту, ни людям, „не может быть другим“, потому что он свыше. <...> „От правды вечной“ бессознательно производил Мандельштам свои стихи о Сталине».

2.

Гаспаровский способ чтения — не единственно возможный, но он кажется наиболее объективным.

Дело, однако, в том, что нельзя быть более или менее объективным. «Более» здесь не отличается от «менее», то так же бесконечно далеко от бесконечности, как и 1. Это во-первых.

Во-вторых, с Осипом Мандельштамом всё ясно. Он не нуждается ни в восхвалениях, ни в оправданиях.

Первое позволяет нам (и гарантирует) некоторое расхождение в понимании «Оды» и вокруг, второе избавляет от нелепых мотивов выгораживания поэта.

Заглянем ещё раз в текст.

Мне кажется, что лексика то и дело оступает, словно бы оглядываясь на газету: «чтоб настоящее в чертах отозвалось, в искусстве с дерзостью граница», «и в дружбе мудрых глаз», «помоги тому, кто весь с тобой, кто мыслит, чувствует и строит», «с счастливыми глазами», «огромный путь», «для чести и любви, для доблести и стали».

Ничего подобного в сопровождающем «Оду» цикле я не вижу (кроме «счастливых глаз» в одном).

Великолепные «бугры голов» всё-таки мгновенно ассоциируются с головами арестантов (тем более что «бугор» на фене — бригадир зэков).

В портрете Сталина есть что-то циклопическое — это единственное число: «густая бровь кому-то светит близко» (сильно и отвратительно), «крутое веко» (имеющее сразу нелепое отношение к яйцу), в двух других стихотворениях после «Оды» — «наступающие губы», и «бровь, и голова вместе с глазами полубовно собраны» (чистый сюрреализм), или эти «жатвы-клятвы» — с прыжками через тире — как жабы кляксы — «берегу, свидетель медленный труда, борьбы и жатвы, его огромный путь — через тайгу и ленинский октябрь — до выполненной клятвы». (Здесь, в одной строке, и Мандельштам: «свидетель медленный», и неизвестно кто: «труда, борьбы и жатвы».)

Мне кажется, что если читать в упор, то концы с концами не сходятся и нет ни гармонически единого



строю речи, ни положительной определённости взгляда. Ни связи со стихами вокруг (за исключением тех двух-трёх, где мелькает Сталин).

Конечно, изобразительные средства во многом совпадают — лексика, размер и пр. Конечно, в «Оде» есть гениальные строки. (А что в этом удивительного? Художник одними и теми же красками пишет и Иисуса Христа, и грязь на подошве легионера. Набор красок ограничен, в особенности тех, что разведены в данный момент на палитре. Нельзя грязь написать грязью. А краска сама по себе всегда несёт положительный заряд.)

Но в «Оде» нет того, что не определить никакими подсчётами.

Поверить алгеброй гармонию значило бы слишком поверить алгебре.

Нет искренне-интимной интонации стихотворений «О, этот медленный, одышливый простор!» или «Куда мне деться в этом январе?», где разговор ведётся не с народом и не со Сталиным.

Как соотносятся штампы «Оды» с такими строками о Каме, например: «Я б удержал её застенчивый рукав, / Её круги, края и ямы. <...> Я б слушал под корой текучих древесин / Ход кольцеванья волокнистый...» или «Океанийских низка жемчугов / И таитянок кроткие корзины...», а главное — с замечательными строками самой «Оды». Допустим, это, с перебоем ритма, в шестой строфе: «Чудо народное! Да будет жизнь крупна. / Ворочается счастье стержневое».

Что-то есть в стихотворении жутковатое от смеси заурядного и гениального. Но об этом чуть дальше.

Конечно, жанр торжественно-хвалебной оды такой интонации (интимной) и не предполагает. Но если нет родства интонаций, родства нет и вовсе.

Теперь о процитированном выше четверостишии. По-моему, опальный стих — тот, за который подвергаются опале. То есть сажают, ссылают и т. д. Так что речь идёт не об «Оде», а о чём-то противоположном, а значит, картина получается обратная гаспаровской: Мандельштам решает в пользу бессознательного (опального), но не «Оды», остающейся в области сознательного

и сомнительного. Если, конечно, видеть прямую связь между этим четверостишием и «Одой»...

3.

Но лучше не видеть. Поэтическая истина дискретна.

Соседние стихотворения может разделять бездна несуществования, и наводит между ними логические мосты — наивная затея.

Я хочу сказать, что если стихотворение, в котором Сталина нет и в помине, рассматривается как логическое предвестие или следствие его появления в «Оде», то мы как раз и занимаемся «эзоповым языком» и наше исследование некорректно.

Стихи вокруг «Оды» — заговор, всё время повторяющееся «ещё» от «Ещё не умер ты...» до «Не ограничена ещё моя пора...». Может быть, «ещё» — одно из главных слов цикла. «...Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье / Иль этот ровный край — вот все мои права, — / И полной грудью их вдыхать ещё я должен». Гаспаров справедливо указывает на очевидную переключку с Пушкиным: «...для власти, для ливреи не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи... <...> Вот счастье! вот права...»

Мандельштам вспоминает Пушкина с горечью, потому что убивают и отнимают последний воздух. И здесь замечание Гаспарова о душевном перевороте, когда в 33-м году смерть не состоялась, важно и значительно: вроде бы не убивают. («И не живу, и всё-таки живу».) Отсюда появляется долженствование и, если можно так сказать, многоинтонационность строки «и полной грудью их вдыхать ещё я должен». Если дышать, то *полной* грудью. Но как? «Мёртвый воздух». (И Пушкин вспомнился неслучайно. Есть у него, например, такие строки: «Каков я прежде был, таков и ныне я: беспечный, влюбчивый». Так говорит неуверенный в этом человек. Рассудительно, медленно, совсем не беспечно. Не говорит, но уговаривает себя.)

Мандельштам пытается то заговорить себя, уверить, что он жив, то хочет прекратить телесное существование, когда «уже не я пою — поёт моё дыханье», то воскреснуть... Выскочить в другое измерение — вот чего

он хочет. Или, говоря словами «Оды», — сдвинуть «мира ось», и достигает в этих стихах необычайной концентрации жизненных сил и поэтической энергии, и если не мировую, то поэтическую ось сдвигает — оттого и говорит в письме Тынянову: «наплываю на русскую поэзию» и «становлюсь понятен решительно всем».

Вернёмся к тому, что поэтическая истина дискретна. Выпадение в другое измерение, где она творится, характеризуется тем, что все нормальные житейско-психологические связи с миром обрублены, проще говоря — одиночеством. Есть справедливое презрение к литературным биографиям, журналистскому и обывательскому интересу к личной жизни художника, потому что здесь начинаются объяснения и трактовки, ничего общего с его произведениями не имеющие.

#### 4.

В этой точке возникает «Ода». В нулевой. В истинности порыва Мандельштама я (как и Гаспаров) не сомневаюсь. Но изначально это порыв вовсе не к воспеванию Сталина (всё-таки увидеть в Мандельштаме поэта, искренне славящего «исторического» Сталина, — значит признать его душевнобольным; из преданности «четвёртому сословию» преданность тирану не следует, а кто такой Сталин, поэт понимал и лучше, и раньше других), это порыв к чистоте звука, к личному спасению в нём. У лирического поэта такого уровня это и есть бессознательный инстинкт выживания.

И зачин «Оды» — абсолютное тому подтверждение. Но дальше — та самая жутковатость.

Тирания и существование в ней лирического поэта страшны тем, что почувствовал ещё Александр Блок, когда говорил: отбирают последнее — «тайную свободу». То есть физически уничтожают. Удержать герметичность лирического порыва не удаётся. Ещё страшнее, что поэт иногда склонен благодарить за это судьбу, ему кажется, что разделить общую участь — справедливое возмездие (неизвестно за что), его порыв такой силы, что, ослеплённый собой, он перестаёт замечать, что в него вовлекается.

Что такое Сталин в «Оде»? Лексическая единица. Часть советского словаря, который давно и плодотворно смешался у Мандельштама со словарём русским.

Но не только. Есть название его отцом, есть самоунижение: «я у него учусь», есть слёзы и т. д. — есть трезвая и сознательная попытка спасти свою жизнь *отношением* к Сталину. Этот разнобой — когда Мандельштам имеет дело то с чистой материей стиха, где Сталин, повторяю, лексическая единица, то с бытовой ситуацией, когда все психологические связи с реальностью вдруг восстанавливаются и вовлекаются предыдущим разгоном материи в стих, которому это противопоставлено, — этот разнобой и говорит о том, что в нулевой и истинной точке Мандельштаму удержаться в «Оде» не удаётся.

Не в ущерб, надо сказать, силе. Но силе, размахивающей протезами и как-то не по-хорошему нас ошеломляющей — совершенно не так, как в окружающих «Оду» цельных сгустках стихотворной материи.

Резюмируя: Мандельштам вышел на «Оду», освободившись от прошлого, от тяготившего его знания реальной ситуации, освободившись не только от психологических связей, но и от предметного мира, вышел из «убитости равнин», где зрение уже ничего не находит, где есть только голос, и если он, голос, немедленно не восполнит эту пустоту, то вползёт «пространств несозданных Иуда». По существу, ничего необычного. С этого начинается любое стихотворение, требующее героического усилия восстановления мира.

Перед нами попытка вернуть себя к жизни, духовная попытка, оказавшись в нулевой точке, стать на место тех, кто живёт, кто жизнеспособен, воссоздать себя по образу и подобию тех, кого ненавидеть и даже не любить поэт не может, — простых, нехитрящих людей.

Если эта гигантская попытка не удалась, то потому, что реальность оказалась сильнее воображения (и здесь, конечно, необычность ситуации: в прямой угрозе физическому существованию) и природа Мандельштама, не имеющая ничего общего с насильственной природой тирании, не смогла воспринять фальшивой истины обманутого

народа. А точнее: восприняла и, позаимствовав для неё чужие формы речи, создала гремучую смесь поэзии и неправды.

Попрекнуть Мандельштама мог бы только равный ему («и меня только равный убьёт»), и это значило бы примерно то же, что и попрекнуть Иисуса, возопившего на кресте: «Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?»

Если же мы отважно видим в «Оде» произведение безупречное и замечательное — а мы наукой не занимаемся и от человеческого (эмоционального) не отказываемся, — то усердствовать в похвалах всё равно не стоит, помня произнесённое поэтом через несколько дней после «Оды»: «Песнь бескорыстная — сама себе хвала».

### 5.

Напоследок я хочу бегло упомянуть о том, что в эту заметку не вмещается.

Тема «тирания и театр» наверняка неисчерпаема.

Можно было бы написать историю западной цивилизации как историю нарциссизма, сочетающую в себе жест и жестокость, представить её как сплошной театр военных действий, можно было бы вспомнить Нерона, Гитлера и пр., их любовь к актёрству и актёркам, и рожки в ложе, и массовое лицедейство, и бурные аплодисменты, переходящие в овации, и общее вставание и т. д. и т. п. (Хотя самое приятное воспоминание о тирании — минута молчания.)

Можно было бы проследить режиссуру самоубийств, начиная, скажем, с Сократа, и увидеть, как то, что сходит с рук актёру, не прощается поэту.

Актёр, играя кого угодно, способен (и даже обязан) обходиться внешними приёмами «театра представления», вложившись лишь однажды и наработав интонацию и мимику, необходимые для убедительности данного образа.

Поэт всякий раз *проживает* образ, и работать по принуждению для него — значит разрушать себя. Поэтому театр, в котором роли не выбираются свободно, но распределяются (а только такой театр и есть), ему противопоказан.

Можно было бы увидеть, как от Прометеева уголька (см. «Оду») «прикурили» газовые печи (а простое, не литературное восприятие «Оды» даёт картину, возражающую тону воспевания: «бугры голов» уходят вдаль, и мы знаем куда: либо на Вторую мировую, либо — в лагеря), как следом за «вегетарианскими временами», когда легко затесаться в массовку и остаться незамеченным, приходят времена уничтожения массовки.

Тема театрального, массового действия присутствует в «Оде» и вокруг, и у М. Гаспарова мы найдём указания — где и как.

Я же хочу отметить следующее: лирический жест весьма склонен к театральности. Даже если он обращён к одному человеку. «Я вас любил...» — какое театральное признание, не правда ли? А если серьёзно, то поэт, возвышающий свой голос и становящийся в позу официального глашатая (или наоборот — опального, но столь же необходимого тирании), волей-неволей выходит из-за кулис на сцену и, ослеплённый юпитером (читай: Юпитером), рискует своим лирическим даром, попадая с воли в неволю.

Мы знаем множество свидетельств. Вот ещё одно:

«Я никогда не забуду Константина Библа: этот изысканный поэт... принялся после 1948 года сочинять пропагандистскую поэзию, в посредственности своей столь же удручающую, сколь и душераздирающую; чуть позже он выбросился из окошка на пражскую мостовую и разбился насмерть; его хрупкая личность стала для меня олицетворением современного искусства — введённого в соблазн, обманутого, замученного, приконченного, доведённого до самоубийства» (М. Кундера).

P. S.

Хочу привести ещё несколько, возможно, нелепых наблюдений над «Одой», сделанных уже после того, как я закончил эту заметку:

- 1) в первой строфе то и дело прочитывается: «...гляди, Эсхил, как я, *рискуя*, плачу!»;
- 2) если Манделыштам хочет ласковости в строке

«Хочу назвать его — не Сталин, — Джугашвили!» (вторая строфа), произнеся истинное имя, а не псевдоним, то добивается он эффекта обратного. «Джугашвили» выглядит инородцем в русском языке;

3) рифму во второй строфе «близясь — близость» упрекнуть не в чем, настолько она безумна;

4) «На всех, готовых жить и умереть...» (четвёртая строфа) — звучит бессильно, безответственно и пусто, как в советских стихах. Никто в этой строке не готов ни жить, ни умереть;

5) в пятой строфе озадачивают: тройной неприятный звук «Я у него учусь, не для себя учась. Я у него учусь...» и неуместное второе значение «чада» — «Я разыщу его в случайностях их чада...»;

6) обычные для Мандельштама повторы одного и того же слова, работающие в других стихах как заклинания, организующие строй стиха... так ли это здесь? — «ось», «морщины», «правдивей правды» и пр.;

7) пример, когда поэт смотрит на Сталина как на изображение, не начинённое содержанием и потому — не омрачённое знанием: «Он улыбается улыбкою жнеца рукопожатий в разговоре...» — не просто смотрит, а *спешит* смотреть, — здесь словно бы два кинокадра слились в один (как отчётливо: «улыбкою жнеца рукопожатий»), чтобы не *успеть* между кадрами увидеть что-то кроме улыбки, не успеть подумать.

1998 г.

## Выступление на симпозиуме

Я выскажу несколько соображений, которые скорее всего не покажутся вам новыми. Более того, я волен использовать готовые определения, не загромождая текст ссылками на авторов, потому что эти определения — *мои*, — в том смысле, что я понимаю только то, до чего сам додумался, а раз так, то не имеет значения, кому они принадлежат.

Историческое время провоцирует нас на подведение итогов. Конец XX века, конец тысячелетия и т. д.

Историческое время — бухгалтерские счёты, на которых мы отщёлкиваем события и даты, гордясь прибылью или своим бесстрашием видеть убытки, умением анализировать прошлое, предсказывать будущее, короче говоря, своим умом и прозорливостью.

Историческое время провоцирует на высказывание, неизбежно повторяющее кого-то или повторяемое кем-то, и, таким образом, облегчает жизнь, сбивая нас в группы, сообщества, партии, а заодно и с толку, образовывая некую культурную мафию, поскольку мафия — это вопрос количества: там, где больше одного человека, — там мафия. В нашем случае — круговая порука интеллектуальной комплиментарности.

Историческое время избавляет человека от одиночества, вовлекая его в бесконечную игру с датами и событиями, либо присваивая ему почётный ранг сотворца Истории, либо, в позорных случаях, позволяя человеку надменно откреститься от них в третьем лице: «они развязали войну...» — или — переводя разговор вовсе в неодошувлённую область: «революция виновата...»

Историческое время энтропийно, оно является, по сути, чередованием войн и, потребляя человеческое мясо, предлагает ему взамен земную славу.

Собираясь на конференции и всемирные съезды философов, устанавливая рейтинги и заседаая в жюри, мы играем роль художественного оформления, в котором так нуждается историческое время, ибо оно, подобно нам, не согласно быть тем, что есть, гонясь за прогрессом и значительностью, похваляясь накопленным опытом и умудрённостью. Оно хочет, чтобы на привокзальной площади за её дела отдувался духовой оркестр культуры, обещая солдатам Истории триумф и вечную память, — духовой оркестр, который, в свою очередь, полагает себя исполнителем не иначе как духовной музыки. С пеной у рта, в которой рождается не Афродита, но мыльный пузырь — ведь мыло варят из костей, — мы доказываем свою причастность мировой культуре и на меньший контекст не согласны.

В этой мнимой области, где по одной оси отложено мнимое событие, а по другой — мнимый (возомнившийся)



разум, пишется история культуры. В большинстве случаев она пишется теми, у кого есть время, — критиками и искусствоведами, от безделья решившими, что чтение или разглядывание картин — это профессия, и совершающими свои лучшие открытия, следуя принципу «А не подумать ли мне наоборот?».

Иные из нас в музее оказываются в ложном положении критика, когда краткое и внутренне безмолвное созерцание картины проходит и немедленно появляется суетливая мысль, что-то вроде: «Хорошо бы иметь собственное мнение», — между тем как взгляд, словно бы тут же затосковав по истинному, тянется к окну — к несомненно лучшему экспонату любого музея, даже если это окно не в Европу, — а физическое тело требует чашечки кофе. Теперь, за столиком, можно и статью написать. Время пошло.

Время идёт там, где идёт следствие, а следствие идёт, как известно, на поиски причины, и как преступник, которого казнят, уже не есть тот, кто совершил преступление (оттого и сомнительна смертная казнь, да и любое наказание), так и произведение, длящееся в культурном измерении, не имеет отношения к творческому событию, тем более что у творческого события причины нет.

Те события, говорит философ, которые, как принято считать, обновляют лицо земли и дают работу летописцам, значат куда меньше, чем предпринимаемые в тишине и едва ли заметные историку непрестанные усилия человеческого духа понять тайну человеческого бытия. То же и в культуре.

Духовное событие не имеет ни прямо, ни обратно пропорциональной зависимости от силы исторического события, ни зависимости от исторического события вообще. Дух веет, где хочет и когда хочет. Духовное событие не имеет ни одного из тех измерений, которыми характеризуется событие историческое; и главное в нём — выпадение из времени: из всего накопленного, подручного, мыслимого — в новизну одиночества.

Представьте себя в поезде. Вы интеллигентный человек, в купе приятные собеседники, чаёк-коньячок, при

вас любовница, дома жена, впереди симпозиум и ваш замечательный доклад и т. д. и т. п. Полный набор. Остановка в чистом поле, вы спускаетесь покурить и отстаёте от поезда, в течение секунды теряя все звания: профессора, мужа, любовника, — связи с привычным оборваны, вы голый человек на голой земле.

Совершенно творческое событие, и если вы способны справиться с тем, что вы никто, то оказываетесь в точке непрерывной новизны воссоздания себя, в точке неустанного рождения жизни перед лицом смерти. Именно это имеет в виду поэт, говоря, что искусство только и делает, что размышляет о смерти и творит этим жизнь. Нет ничего более естественного, чем строки другого поэта: «День каждый, каждую годину / Привык я думой провожать, / Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать». В этой точке невозможно родиться раз и навсегда, потому что она пульсирует. Каждый раз вы вновь и вновь *выпадаете* в неё — в точку непрерывной дискретности.

Возвращаясь к железнодорожной метафоре: в следующую секунду всё утрачено вторично; метафизический доброкачественный страх сменяется обыкновенной обывательской трусостью, и вы бросаетесь — хотя бы мысленно — вдогонку.

И здесь уместно указать на ещё одно время — психологическое. Оно связано с памятью, ожиданием и надеждой, с прошлым и будущим. Это элементарно: завтра я начну новую жизнь. Но это то же самое, что сказать: с пятницы я начну верить в Бога. Сослагательное наклонение, в абсурдном варианте звучащее: «Если бы у меня было время...» — в абсурдном, потому что оно и тратится на этот бесплодный вопрос, пошлейшее сослагательное наклонение или ожидание чего-то желанного в будущем не имеют отношения к творчеству, когда все психологические связи разорваны. Психология — это паутина в лесу отношений. Но какие отношения у Пушкина с Анной Петровной Керн в стихотворении «Я помню чудное мгновенье...»? Никаких.

Когда пишется стихотворение, времени, а значит, и психологии, нет. Поэт как бы приносит его в жертву,

и оно в перегонном кубе состояния (если угодно, назовите его вдохновением) кристаллизуется, благодарно возвращаясь в виде неприкосновенного настоящего, ибо время в стихотворении — всегда *настоящее*, даже если глагол ослаблен вялым суффиксом прошедшего времени «л». «Я вас любил...»

С творчества Пушкина начинается тот человек, которого мы знаем: раздвоенный, рефлектирующий, ироничный. На выпускном акте в 1817 году юноша Пушкин читает «Безверие». Его герой — «лишённый всех опор, отпавший веры сын», он «Бога тайного нигде, нигде не зрит», «ум ищет божества, а сердце не находит». В конце жизни, в 1835 году, Пушкин пишет «Странника»: «И вот о чём крушусь: к суду я не готов, / И смерть меня страшит», — и хотя это говорит человек, проделавший большой духовный путь, но и всё тот же, который написал «Безверие».

Этот человек проходит сквозь XIX век и выходит в XX, съев собаку Достоевского. Этот человек — в литературе или в жизни, неважно, — раскачал исторический и психологический маятник настолько, что его амплитуда стала угрожающей. Особенно если учесть специфически русское отношение к литературе, которая, по словам исследователя, уже со второй половины XVIII века заняла «традиционное место церкви как хранителя истины».

Нечему удивляться, что при таком отношении буквы выпрыгивают из книг, соединяются в слова, иногда, в спешке, перепутав порядок и превращаясь в абракадабру, всё это выстраивается в предложение, которое в силу своего безумия уже не нуждается в спросе, и в результате мы имеем абзац, а это, согласитесь, звучит устрашающе. Буквы становятся людьми. А люди, вообразив себя героями литературных произведений, начинают спасать мир. Нет ничего опаснее героического стереотипа, который не что иное, как начало преступления.

Государство — стереотип. Государственный преступник — тавтология.

Государство — закон. Человек — вера. Закон относителен, поскольку основан на понятиях нравственности, разумности и пр. Вера абсолютна, истинна и незаконна, поскольку никаких оснований для неё нет. Если

государственные люди способны смириться со своей несвободой и не мстить свободному художнику за то, что он живой, то слава богу. Россия в этом не преуспела ни в XIX, ни тем более в XX веке.

В своей предсмертной речи «О назначении поэта», посвящённой Пушкину и прочитанной в решающем для русской культуры 1921 году, Александр Блок произносит знаменитые слова о «покое» и «воле»: «Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой... не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем».

Всё так. Но если на мгновение отбросить логику ради истины, то следует сказать, что всё совсем не так. Время насильничает, но русская поэзия, в отличие от русской истории, блистательна.

Предложенную нашей встречей тему я бы перевернул: не русская поэзия в контексте мировой, но мировая — в контексте русской. Тема эта столь же неисчерпаема, сколь и очевидна. Потому я её не касаюсь и завершаю свою: творчество и время.

Поэт, который подтверждает мои соображения о природе творчества, — конечно, Мандельштам. Точнее, его жизнь и его стихи — источник моих соображений. Исчезновение времени — я говорю не о каких-то его приметах, которые, естественно, есть, но скорее о *временном*, — исчезновение описательности, когда слово, сказанное из самой глубины существа, становится окончательно ясным, словно бы не заботясь о смысле, но *являясь* им, — это поздний Мандельштам.

Мы знаем, что психологическое время пыталось отомстить ему безумием, а не справившись — обратилось за помощью ко времени историческому, у которого есть для этого насильственная смерть. Но не об этом речь.

Речь о полном совпадении природы человека и природы творчества. О непридуманном и неизбежном слове.

Мандельштам — предельный случай слияния песни и судьбы, и если уж рассматривать русскую поэзию в контексте мировой, то её беспримерный вклад — в этой неразрывности жизни и поэзии.

В лицо морозу я гляжу один:  
Он — никуда, я — ниоткуда,  
И всё утюжится, плоится без морщин  
Равнины дышащее чудо.

А солнце шуруется в крахмальной нищете —  
Его прищур спокоен и утешен...  
Десятизначные леса — почти что те...  
И снег хрустит в глазах, как чистый хлеб, безгрешен.

Январь 1937 г.

Здесь есть всё. Событие искусства самим своим существованием делает невозможным существование чего-либо ещё по соседству, в частности, оно не переносит высказываний о себе. Тем не менее отметим, что «в лицо морозу я гляжу *один*», что это тот самый голый человек на голой земле: «я — ниоткуда», что он в 37-м году видит «равнины дышащее чудо», что скорость звука, достигая скорости света — «и снег хрустит в глазах», — устраняет время и, соответственно, греховность как его неизбежное следствие: «и снег хрустит в глазах, как чистый хлеб, безгрешен».

Я хочу завершить свой доклад двумя предложениями:

Если Пушкин создал человека, которого мы хорошо знаем («к суду я не готов, и смерть меня страшит»), то человека Мандельштама («я к смерти готов») пока нет.

Писать стихи — убивать время.

Февраль 2000 г.

## Вторая речь

27 декабря 1938 года умер Осип Мандельштам.

Мне кажется, для читателей поэзии моего поколения Мандельштам — самое большое событие XX века.

Никто не упоминался в наших разговорах так часто и с такой любовью. Никого так бесконечно не цитировали. «Звук осторожный и глухой...», или «Мы с тобой на кухне посидим...», или «Читателя! советчика! врача!» — какая разница... Его слова произносились к месту и не к месту,

точно так же, как это бывает и с нашими собственными. Но *таких* собственных мы не знали.

Вторая речь, которая появилась благодаря Мандельштаму, была много лучше, хоть он и предупреждал: «Не сравнивай: живущий несравним». Я с лёгкостью мог бы написать эту (и чуть ли не любую) статью, составив её сплошь из стихов или высказываний Мандельштама.

Вот одно из них, со слов Надежды Яковлевны, о творчестве: «Если людям надо, они сохраняют». Сейчас литератору, который переживает конец тысячелетия как декадентская барышня и в связи с этим впадает в истерию самовозвеличивания, следовало бы устыдиться и успокоиться, вспомнив данную фразу. Или эту строку: «От лёгкой жизни мы сошли с ума».

Чем так дорог Мандельштам? Конечно, стихами. Вспомните, как вы прочли или услышали впервые: «Я вернулся в мой город, знакомый до слёз, / До прожилков, до детских припухлых желёз. / Ты вернулся сюда, так глотай же скорей / Рыбий жир ленинградских речных фонарей». С тех пор от второй речи не избавиться.

Как никто из поэтов, Мандельштам чувствовал свою посредническую роль в переводе невыразимого, невозможного, первоначального — «быть может, прежде губ уже родился шёпот» — на человеческий язык. В переводе той беспримесной правды, к которой он был прикован не меньше, чем к вещному миру, и которая не замешана на психологии, на выяснении отношений, ни даже на высоких чувствах, «поэтичных» и самодовольных. «Витийствовать не надо». И потому: «Да обретут мои уста первоначальную немоту, как кристаллическую ноту, что от рождения чиста!» («Silentium»). И далее, не только следуя Тютчеву, но и развивая его: «...и, сердце, сердца устыдись, с первоосновой жизни слито!» — я имею в виду это «устыдись».

Но прочтём хотя бы одно стихотворение целиком:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.  
Слепая ласточка в чертог теней вернётся  
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.  
В беспамятстве ночная песнь поётся.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветёт,  
 Прозрачны гривы табуна ночного.  
 В сухой реке пустой челнок плывёт,  
 Среди кузнечиков беспамятствует слово.

И медленно растёт, как бы шатёр или храм,  
 То вдруг прокинется безумной Антигоной,  
 То мёртвой ласточкой бросается к ногам  
 С стигийской нежностью и веткою зелёной.

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,  
 И выпуклую радость узнаванья.  
 Я так боюсь рыданья Аонид,  
 Тумана, звона и зиянья.

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

Всё не о том прозрачная твердит,  
 Всё ласточка, подружка, Антигона...  
 А на губах, как чёрный лёд, горит  
 Стигийского воспоминанье звона.

Речь о той самой верности двум мирам: безлично-  
 му и безусловному, тому, где зарождается новое слово,  
 и осязаемому, человеческому, когда, едва родившись, оно  
 уже стыдится своей неновизны.

В частности мандельштамовских стихов пусть раз-  
 бирается логика, всё равно не разберётся. (Я вычитал  
 недавно остроумное предположение, что логика заменя-  
 ет отсутствующую совесть и что для этого-то она челове-  
 чеством и используется. Созвучна этому и строка поэта:  
 «Разве есть у филолога стыд?»)

В целом — всё ясно без логики и вопреки ей.

Слово, беспамятствующее в царстве теней, в ночи,  
 там, где сухая река и пустой челнок, где всё призрачно,  
 и прозрачно, и — лишённое тела — истинно, — сло-  
 во растёт, прорастает в физический мир, где, конечно

же, рискует стать мыслью изречённой (ложью), и потому в ужасе бросается назад — «то вдруг прокинется безумной Антигоной», — и с вестью о правде «мёртвой ласточкой бросается к ногам с стигийской нежностью и веткою зелёной», напоминая одновременно библейского голубя и античного марафонца. (У Софокла Антигона говорит о Правде как о том, что живёт «с подземными богами», и о себе, уподобляясь мандельштамовскому слову: «До срока умереть сочту я благом» — и: «Ни с живыми, ни с умершими не делить мне ныне век!»)

Слово, подобно ласточке, снуёт между царством теней и живым. Но как хочется проклюнуться: «О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд...» — как хорош и понятен этот стыд! Как хочется знать смертную радость, но — «но я забыл, что я хочу сказать, и мысль бесплотная в чертог теней вернётся».

На деле всё не совсем так — слово произнесено. Мандельштаму в творчестве удалось быть и там, и здесь. Он, возможно, единственное в русской поэзии явление, когда смысл угадан звуком. Неслучайно бесплотные ноты он видел как связки сушёных грибов. Одно из лучших наблюдений сделано в самом начале мандельштамовского пути Сергеем Маковским: «Никогда я не встречал стихотворца, для которого тембр слов, буквенное их качество, имело бы большее значение».

Неотвязность мотива «Ласточки» — в этом снующем, «перелётном» слове. Взгляните, с какой частотой существуют одни и те же или однокоренные слова: слово — слово (1-я строфа — 2-я строфа), ласточка — ласточка — ласточка (1-я — 3-я — 6-я), прозрачными — прозрачны — прозрачная (1-я — 2-я — 6-я), беспамятстве — беспамятству-ет — воспоминанье (1-я — 2-я — 6-я) и т. д.

А если вы сопоставите подчёркнутые словосочетания в строках «слепая ласточка в чертог теней вернётся» (1) и «мысль бесплотная в чертог теней вернётся» (5), то увидите почти анаграмму: они практически равны в своём буквенном составе, только по три буквы в каждом не совпадают. Всё верно, слепая ласточка и есть мысль бесплотная. «Блаженное, бессмысленное слово» произносится только в беспамятстве, а слепая



ласточка, подобно слепому Эдипу (на которого «наводит» Антигона), — ласточка духовно прозревшая.

Мандельштама читать радостно, потому что ему радостно писать. Он не заботится о том, чтобы мы непременно догадались, что «Фета жирный карандаш» идёт от fat (англ.), fett (нем., идиш) — жирный, или что «С миром державным я был лишь ребячески связан» можно читать как «С миром, Державин, я был лишь ребячески связан», что это попутно обращение к государственному вельможному человеку, который, кстати, устриц любил и на гвардейцев смотрел не исподлобья — и кому египтянка (цыганка) плясала: «Возьми, египтянка, гитару...» (у Мандельштама она отсутствует таким образом: «Я не стоял под египетским портиком банка, / И над лимонной Невою под хруст сторублёвый / Мне никогда, никогда не плясала цыганка»). Не заботится, потому что доверяет своему дару. Удивление, знакомое чуть ли не любому человеку: «Дано мне тело — что мне делать с ним, таким единым и таким моим?», но с годами не растерянное, — Мандельштам и в последних стихах спрашивает: «В чьём соцветьи истина?» — это и есть его свободный дар.

Свобода Мандельштама точна, а точность — свободна. Современный поэт, злоупотребляющий «пьяным» стихом, имитирующим сложность так называемого внутреннего мира, должен помнить, что поэзия, по Мандельштаму, «...единственно трезвая, единственно проснувшаяся из всего, что есть в мире».

Я не хочу касаться его биографии. Она известна и слишком трагична, чтобы подвергать его этому ещё раз. Скажу только, что Мандельштам дорог не одними стихами. Благодаря ему мы знали, что нельзя списывать своё жизненное поведение на смутные времена, что есть мысль, а не задняя мысль, что ясность мысли свободна оставаться таковой в любые времена и что, как бы мы себя ни вели, мы вели себя хуже.

Прежде, чем закончить, я решил уточнить место гибели Мандельштама и, прочитав: «Вторая речка», подумал, что не случайно она рифмуется с Чёрной речкой и с названием моего эссе.

2001 г.

## Георгий Иванов

Георгий Иванов мог бы написать стихотворение с таким примерно сюжетом: когда-нибудь, ну, скажем, в 2002 году, в эмигрантской газете некий любитель стихов вспомнит о моём дне рождении, о котором сам я бесповоротно забыл, поскольку к этому времени столь же бесповоротно умер...

Этот денёк, располагающий к воспоминанию и цитированию: серенький и безнадежный, — на стол то и дело садится муха, и бедный любитель, хватаясь за сложенную четверо газету, всё отрывается от моих стихов в пользу убийственного порядка. И в этих рассеянных паузах, счастливых для уцелевшей мухи, он бормочет: «Деревья, автомобили, / Лягушки в пруду поют. / ...Сегодня меня убили. / Завтра тебя убьют».

А кстати, думает он, любое вдохновенное дело, в том числе и чтение стихов, значительно прежде всего тем, что от него можно отвлечься, и тогда оно словно бы отбрасывает свет на повседневность и придаёт ей тот смысл, который само, в одиночку, обрести не успевает из-за своей мимолётности. И там, в повседневности, мы этот смысл благодарно находим. Разве не так? Так, так, дорогой воспоминатель...

Вот только если бы жить. «Если бы жить... Только бы жить... / Хоть на литейном заводе служить. / Хоть углекопом с тяжёлой киркой, / Хоть бурлаком над Великой рекой». Случись такое, Георгий Владимирович захотел бы немедленно обратно: умереть.

Верно, верно пишет сукин сын. Всё ведь дело в музыке, скажет он. Хотите увидеть, как держатся эти четыре строки, по два «л» в каждой? «Если бы жить... Только бы жить... / Хоть на Литейном заводе служить. / Хоть углекопом с тяжёлой киркой, / Хоть бурлаком над Великой рекой». И как симметрично стоят эти литейные опоры над литейскими водами — «о, совсем бессмысленно и всё же неспроста».

Конечно... (Что мы имеем в виду, когда в знак согласия говорим «конечно»? Пребывание на земле? Конечно.)

А дальше там, мой друг, в последней строфе:

«Подвернулась музыка: её я запишу». Ты заметил, как она *подвернулась*? И в этом тоже дело. Оступишься — и у тебя на мгновение захватит дух, и тут же подвернётся музыка, только успевай подхватить.

Эмигранты, ища пенсне или ключи, — делать-то все равно нечего! — подхватывать умеют. «Полу-жалость. Полу-отвращенье. / Полу-память. Полу-ощущенье. / Полу-неизвестно что, / Полы моего пальто...»

Забавно, скажет мой читатель, едва ли не каждую строку Иванова можно вынести в заглавие статьи о нём. «Полы моего пальто», «Ну абсолютно ничего!», «Отчаянье я превратил в игру», и так далее, и так далее, но стоит, добавит мой благородный читатель, мне представить критика, с победительным сладострастием и с мясом выдирающего заголовок из текста, как...

«Как обидно — чудным даром, / Божьим даром обладать, / Зная, что растратишь даром / Золотую благодать. / И не только зря растратишь, / Жемчуг свиньям раздаря, / Но ещё к нему доплатишь / Жизнь, погубленную зря».

Как Вам угодить, Георгий Владимирович? Я знаю как. Вы столь же высокомерны и презрительны, сколь я тонок, видя за этим отчаяние, доведённое до совершеннейшего обаяния. Интонация — это присутствие голоса здесь и сейчас, это — *воп*. Но чтобы вас услышали, возможно, надо совсем отчаяться в том, что вас услышат. И тогда вы обретёте голос с обратной стороны звука, со стороны молчания. Не так ли?

Отвечает: «Мне счастье поднеси на блюде — / Я выброшу его в окно».

Ладно, пишет воспоминатель, я подбирать не буду. Я знаю, как это делается.

Знаешь? Ну, валяй. И тогда он угадает моё любимое стихотворение, ради которого я попытаюсь воскреснуть на четверть минуты:

И. О.

Отзовись, кукушечка, яблочко, змеёныш,  
Весточка, царпинка, снежинка, ручеёк.  
Нежности последыш, нелепости приёмыш,  
Кофе-чае-сахарный потерянный паёк.

Отзовись, очухайся, пошевелись спросонок,  
 В одеяльной одури, в подушечной глуши.  
 Белочка, метёлочка, косточка, утёнок,  
 Ленточкой, верёвочкой, чулочком задуши.

Отзовись, пожалуйста. Да нет — не отзовется.  
 Ну и делать нечего. Проживём и так.  
 Из огня да в полымя. Где тонко, там и рвётся.  
 Палочка-стукалочка, полушка-четвертак.

Есть ли здесь тот самый смысл, который обретёт  
 повседневность, когда мы отвлечёмся от этого стихотво-  
 рения? Разве что уцелеет муха...

Думаю, приблизительно так Георгий Иванов  
 бы и закончил.

P. S.

Сейчас среди поэтов пошла мода на Иванова... Быть  
 равным ему безнадежно не потому, что недостижимо  
 экзистенциальное равенство (оно как раз достижи-  
 мо), — дело в аристократичности любого его мимолёт-  
 ного высказывания, а вот происхождение не придумаешь.  
 Нельзя придумать то, что явилось завершением интел-  
 лектуальной, моральной и какой угодно другой работы  
 многих поколений. Пусть от неё не осталось, как в дан-  
 ном случае, ничего, кроме стихов.

Приметы аристократизма почти неуловимы. Поми-  
 мо отточенно точного языка, юмор с циничным окрасом.  
 Но — ни цинизма, ни пошлости. Острое ностальгическое  
 чувство ко всему, с чем расстался и с чем предстоит рас-  
 статься. Но — ни слезы. Есть ещё то, что Пруст называ-  
 ет «непринуждённостью в обхождении», которая выраба-  
 тывается аристократическим воспитанием и не даётся,  
 скажем, мелкому буржуа. А в данном случае, в случае  
 поэтического воплощения, — многогранное присутствие  
 (световой обход всех граней бытия) и фехтовальный  
 выпад в самую суть предмета, и всё — без единой пора-  
 божающей привязанности.

*11 ноября 2002 г.*

## Диалог с участием Ивана Ивановича

К 70-летию ноябрьских стихов  
Мандельштама 1933 года

Старик Иван Иванович Амелин, живший в соседнем подъезде, дело происходило в моём ленинградском детстве, среди множества рифмованных прибауток и приговоров повторял одну, которую мне посчастливилось запомнить:

Ах, доживши кой-как до тридцатой весны,  
Не скопил я себе хоть богатой казны.

Эти стихи предварялись рассказом (многократно по старости повторённым), как в 30-х годах жил он в Москве и как чинил батарею у одного, а тот стоял над душой и приговаривал: «Ах, доживши...» — и Иваныч, помнится, его ещё спросил, что такое «казны», а тот, помнится, ещё рассмеялся: «Казны, казны», как будто с кавказским акцентом слово «казнь» говорил. «Казны, казны!» «А правил тогда *сам с усам...*» — многозначительно добавлял старик.

И затем, уже за пределами детства и старика, последовало несколько прекрасных дней, между коими простирались годы, и они образовали золотую цепочку, которую я и протягиваю тебе, читатель.

В первый из прекрасных дней я нашел эти строки у Н. А. Некрасова:

Я за то глубоко презираю себя,  
Что живу — день за днём бесполезно губя;

Что я, силы своей не пытал ни на чём,  
Осудил сам себя беспощадным судом

И, лениво твердя: я ничтожен, я слаб! —  
Добровольно всю жизнь пресмыкался как раб;

Что, доживши кой-как до тридцатой весны,  
Не скопил я себе хоть богатой казны,

Чтоб глупцы у моих пресмыкалися ног,  
Да и умник подчас позавидовать мог!

Я за то глубоко презираю себя,  
Что потратил свой век, никого не любя,

Что любить я хочу... что люблю я весь мир,  
А брожу дикарём — бесприютен и сир,

И что злоба во мне и сильна, и дика,  
А хватаясь за нож — замирает рука!

В другой прекрасный день — временной последовательности в их перечислении не будет — я прочитал комментарий:

«По поводу этого стихотворения В. Гиппиус заметил, что это „был первый у Некрасова отзвук Кольцова, и не только потому, что в основе четырёхстопных анапестов, зарифмованных как двустушия, здесь угадываются двустопные анапесты Кольцова, но и потому, что, начавшись лермонтовскими самообличительными нотами, стихотворение начиная с четвертого двустушия всё больше сбивается на кольцовские мотивы и на кольцовские же, близкие к народным, интонации“».

Кто такой этот Гиппиус? И был вечер, и было утро: день третий.

В. В. Гиппиус, у которого Мандельштам учился в Тенишевском училище и о котором писал в «Шуме времени»: «...учитель словесности, преподававший детям вместо литературы гораздо более интересную науку — литературную злость», и: «власть оценок В. В. длится надо мной и по сейчас», — Гиппиус не мог в своём преподавании обойти стороной Н. А. Некрасова, с пристрастием последнего к слову «злость», «злойный» и т. д.

Поэты, упомянутые в комментарии В. В. Гиппиусом, появятся у Мандельштама в Воронеже: и Лермонтов в «Стихах о неизвестном солдате»: «И за Лермонтова

Михаила / Я отдам тебе строгий отчёт...» — и Кольцов:  
«Я около Кольцова / Как сокол окольцован...»

Но прежде, до Воронежа, — Некрасов. В знаменитой «Квартире» («Квартира тиха, как бумага...»), написанной в ноябре 1933 года, строфа, не вошедшая в канонический текст, звучит так:

И столько мучительной злости  
Таит в себе каждый намёк,  
Как будто вколачивал гвозди  
Некрасова здесь молоток\*.

Вот она, «злость» Некрасова и Гиппиуса.

Среди прочих прекрасных дней в цепочке, которую я преподношу тебе, читатель, были дни чтения книги Надежды Мандельштам: «В этот период у О. М. как бы боролись два начала — свободное размышление и гражданский ужас. Я помню, как он говорил Ахматовой, что теперь надо писать только гражданские стихи, — давайте посмотрим, кто из нас с этим справится...» И ещё, по поводу посещения Пастернака и его слов: «„Ну вот, теперь и квартира есть — можно писать стихи“, — сказал он, уходя. „Ты слышала, что он сказал?“ — О. М. был в ярости. Он не переносил жалоб на внешние обстоятельства — неустроенный быт, квартиру, недостаток денег, — которые мешают работать. По его глубокому убеждению, ничто не может помешать художнику сделать то, что он должен, и обратно — благополучие не может служить стимулом к работе. Не то чтобы он чурался

\* «Гвозди» у Некрасова встречаются неоднократно, но «вколачиваются» они единожды. Вот отрывок из «Дешёвой прогулки» (1862 год):

Бедная женщина! В позднем участии,  
Я проклиная торгашество пошлое.  
Всё это куплено с мыслью о счастье,  
С этим уходит — счастливое прошлое!  
Здесь ты свила себе гнездышко скромное,  
Каждый здесь гвоздик вколочен с надеждою...  
Ну, а теперь ты созданье бездомное,  
Порабощённое грубым невеждою!

благополучия, против него он бы не возражал... Вокруг нас шла отчаянная борьба за писательское пайковое благоустройство, и в этой борьбе квартира считалась главным призом. Несколько позже начали выдавать за заслуги и дачки... Слова Бориса Леонидовича попали в цель — О. М. проклял квартиру и предложил вернуть её тем, для кого она предназначалась: честным предателям, изобразителям и тому подобным старателям...»

В записной книжке Мандельштама о Пастернаке: «Набрал в рот вселенную и молчит. Всегда-всегда молчит. Аж страшно».

В этот период кто-то, услышав стихи Мандельштама, сказал пренебрежительно: «Некрасовщина какая-то...»

И тут, на этих словах, всё сошлось: Иваныч, повторяемое им двустипшие, квартира с бульканьем влаги в батарее, которую он чинил, и т. д. и т. п., — и я понял, откуда эти стихи, их размер, их неизбежная однозначность и гражданская прямота — те самые «гвозди Некрасова», которые Мандельштам вколачивает в собственный гроб (а он и говорил: «Эта квартира как гроб»), их «казнь» и их кавказский акцент в укороченных строках:

Мы живём, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,

А где хватит на полразговорца,  
Там припомнят кремлёвского горца.

Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
А слова, как пудовые гири, верны,

Тараканьи смеются глазища,  
И сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей.

Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет.



Как подкову, дарит за указом указ —  
 Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.

Что ни казнь у него — то малина  
 И широкая грудь осетина.

В заключение несколько слов о магии чисел. Минуло 70 лет с тех пор, как написаны эти стихи. В «Квартире» есть строки:

Давай же с тобой, как на плахе,  
 За семьдесят лет начинать,  
 Тебе, старику и неряхе,  
 Пора сапогами стучать.

Что значат эти «семьдесят лет»? Что можно на плахе «начинать»? Кто этот старик и неряха? Сам поэт, которому в 33-м году было едва за сорок? Может быть, «за семьдесят лет» тому отрезку времени, отсчёт которого начался в 1861 году, во многом решающем для истории России? Я не знаю наверняка. Об этом (и не только) я спросил моего друга, поэта Валерия Черешню. Вот цитаты из его письма:

«Ритмическое совпадение, которое ты обнаружил, мне кажется очень существенным, тем более что в обоих стихотворениях предметом является злобная и низкая натура (с поправкой на самоистязательный лиризм Некрасова). К тому же мандельштамовское стихотворение естественным образом разбивается на двестишестидесяти, а то, что на допросе он его записал двумя восьмистишиями, — то допрос на то и допрос... <...> Что касается совершенно таинственного „за семьдесят лет начинать“, то у меня только одно предположение: как это часто бывало у М-ма, произошла замена близко звучащих слов, и если читать „отвечать“, то это расплата за семьдесят лет народническо-большевистской идеологии (кстати, разница в возрасте у Некрасова и М-ма — ровно 70 лет). В самом деле, странно на плахе что-либо начинать, а вот отвечать очень даже естественно».

И ещё: «Можно сказать, что природно-гражданственный Некрасов всю жизнь пробивался к лиризму, как природно-лирический Мандельштам волевым усилием выковывал в себе гражданственность, и в этом встречном разнонаправленном движении они должны были пересечься».

Добавлю, что и Советская власть, принявшая такое горячее участие в жизни Мандельштама и многих-многих других «неизвестных солдат», просуществовала 70 лет.

И последнее.

Время словно бы снимает с человеческих поступков оттенок нравственности. Какая нам разница, кого и за что убивал Нерон? Остаётся портрет более или менее крупного злодея, чьи злодеяния нас по существу уже не волнуют. Более того, чем больше пролито крови, тем вернее он приобретает черты величия. Ситуация со Сталиным была бы особенно безнадёжной, если бы Мандельштам навсегда не запечатлел этого упыря, насосавшегося крови, в окружении бледных поганок.

2003 г.

## Поэзия как религия. Рильке

Бог детства — тот, кто позволяет бытию быть. Только в этом его сотворчество: быть прозрачным для света, не отбрасывая собственной тени.

Таков *ранний* Бог, а в искусстве поэзии — *ранний* Аполлон, ещё не взбаламученный и не затемнённый вопрошаниями поэта. Он пребывает *до* диалога, ему нечем заняться, кроме собственной прозрачности, его уста «упиваются своей улыбкой, как будто песню собственную пьют» («Ранний Аполлон»). По сути дела, пока только Бог единый и есть.

Явление, замкнутое на себя, — будь то вещь, божество или человек, — явление, всякий раз обречённое в себе умирать или в страстном усилии вынужденное перерастать само себя, выйдя за пределы, отпущенные разумом, — таков предмет, предстоящий жизни и поэзии.

Есть на этом пути завоевания или нет, но лоб Аполлона ещё холоден для лавров, а брови не превратились в розарий, когда «листья, каждый по себе, растут».

Следом, как начало человека, появляются слёзы, и мир, вещный и вечный, предстаёт в их преломлении. Слёзы суть избыток. Маятник качнулся влево или вправо, в сторону радости или горя, в сторону равнодушия или пристальности («и даль свободно-го романа я сквозь магический кристалл ещё неясно различал»: этот кристалл — та же слеза вглядывания), — неважно, куда качнулся маятник, и *почему* качнулся — неведомо.

Но герметичности больше нет, роса выпала, жизнь началась.

Слёзы — это и слёзы прощания с недостижимой отныне цельностью «таинственного детства». Почему — недостижимой? Почему прощание неизбежно? Вопрос равносильен вопросу происхождения жизни. И смерти. Плачущая девушка знает только, что «во мне, меня осилив, воем воеет жажда крыльев или, может быть, конца» («Плач девушки»).

(Как сказал один писатель: «Если мы плачем *без всякого повода*, это признак того, что мы всё поняли». Чистая душа, не затемнённая опытом, так и плачет, хотя её понимание вне её разума.)

Если счесть происхождение жизни вольным или невольным избытком Бога<sup>1</sup>, то сама жизнь обречена — тогда это попросту в её крови — быть в попытке превосходения или самоумаления себя, неравенства самой себе. В попытке вдохнуть себя в то, чего нет в её измерении, и поймать за хвост время, бессмертие, тайну мира. Как, опираясь на собственные ребра,

<sup>1</sup> «Из Рильке («Маргиналии к Ницше»): «Музыка (ритм) — это свободный избыток Бога, ещё не исчерпавший себя в явлениях, и, пользуясь им, художники в слепом натиске пробуют задним числом восполнить мир в том смысле, в каком действовала, продолжая созидать, эта мощь, и творят картины тех миров, что только ещё могли бы быть сотворены ею».

выскочить из себя? Стихи с повторением однокоренных слов — «воем воет» — в той же неотвратимой и мучительной попытке<sup>2</sup>.

Блаженства остановки и равенства себе нет. О, песнь любви сладка, но она тем более не убаюкивает: «Что сделать, чтобы впредь душа моя / с твоею не соприкасалась? Как / к другим вещам ей над тобой подняться?» («Песнь любви»). Обретение себя в чувстве к любимому, в любимом, — обретение равенства означает невозможность возвращения духа к самовозгоранию, точнее — к ощущению себя, переполняющего себя собой, к самовозрождению. Любовь (и любое человеческое, то есть разделённое с другим) есть укрытие от сути себя.

«Пока в объятых прячемся устало, / как знать нам, что из нас самих грозит / прорваться то, что до сих пор пугало, — / предательство, и нас не пощадит» («Восточная песнь дня»). Предательство друг друга во имя героического духовного движения в одиночку. Движение совершается не из осмысленной точки равенства (в ней оно умирает), но из абсурдной точки тождества. Из тупика тождества: ничего, кроме тебя, нет. Ты причина себя. Ты же и следствие себя. Здесь зияет такая дыра апатии, что в ней либо исчезнет то, чего нет, либо из ничего завяжется узел жизни.

Один из определяющих моментов в развитии человека, которого он, как правило, не помнит: постижение — впервые — своего отражения в зеркале как *своего*. Расщепление атома сознания. Ветвистая реакция взрыва (воплощённая в нашем случае в поэтических строках), ведущая к полной тишине. Почему к полной тишине? Необязательно, но весьма часто поэтическая вера

<sup>2</sup>Переводы взяты в основном из трёхтомника Рильке (Харьков; М.: Фолио; АСТ, 1999), «Избранного» (М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998), «Новых стихотворений» (М.: Наука, 1977) и «Сонетов к Орфею» (СПб.: Утби, 2000); если в немецком нет отмеченного повторения однокоренных слов, то это происходит в других стихах; мне важно указание на принцип избыточности, присущий поэзии Рильке в целом («Настоящая поэзия начинается за пределами поэзии. То же самое с философией, да и со всем на свете», — примерно так); аналогично будет и в других случаях: общий принцип, а не буквальное соответствие оригиналу.

иссякает. Человек словно бы устаёт находить себя в точке живого бытия, а скорее — устаёт узнавать себя в ней как событие, каждый раз заново. Пока лягушка молода, она прыгает в кувшине со сметаной и сбивает её в масло, а в старости... Хайдеггер, прикрывшись пледом, смотрит футбол. Если он и видит своё отражение, то в экране телевизора, и оно спасительно заштриховано беготнёй национальной сборной. Возможно, он устал, и его герой уже не Рильке или Гёльдерлин (и он уже не «рилькает и гёльдерлинит», по выражению К. Свасьяна), а Беккенбауэр<sup>3</sup>.

Давида согревает молодая жена Ависага. «Он зяб. И вслушивался в смутный ход / своей последней крови, как собака» («Ависага»). Человек в образе собаки держит свой след до конца, и образ, судя по всему, будет зарыт там же, где человек. Вот путь: от первого чистого отражения в зеркале (или в воде) до последнего, когда зрение угасает, — в собственной крови. Неотступное полагание на себя. Впасть в собственную смерть, чтобы почувствовать то, о чём Давид поёт перед Саулом: «Чувствуешь, как нас преобразило / и как плоть становится душой?» («Давид поёт перед Саулом»).

Не где-то вовне, но внутри самого вещества зарождается сила вещества.

Иисус Навин говорит перед вождями. «Как под Иерихоном, скаля зубы, / весь многотысячный собор затих, / но только в нём самом гремели трубы, / расшатывая стены жизнью их...» («Наказ Иисуса Навина»). Всевластие человека таково, что *он* повелевает Богом. Он создал Бога, не наоборот. «И Бог пошёл, напуганный, как раб, / и солнце, как фонарь держал над сечей / людских племён, покамест не ослаб, — / так захотел сей пастырь человеческий». В Библии, конечно, *Господь* ведёт Иисуса Навина и народ его.

<sup>3</sup>Хайдеггер говорил, что вся его философия — комментарий к поэзии Рильке, особенно к «Дуинским элегиям». О том же соотношении философии и поэзии — в книге К. Свасьяна о Гёте, где приводятся слова Фихте: «„К Вам, — пишет он Гёте, — обращается философия“. Это значит: если Вам нет места в ней, то да будет ей место в Вас».

Как тут не вспомнить апокалиптический абсурд «Чевенгура» и слова Дванова: «Ибо несомненно — после завоевания земного шара — наступит час судьбы всей вселенной, настанет момент страшного суда человека над ней». Не человека судят, *человек* судит.

Мир, отграниченный от всего потустороннего, от Бога, концентрируется целиком в человеке и набирает критическую массу. Взрыв и разбегающаяся вселенная его неизбежны. И совершенно закономерно (наблюдая, на самом деле, себя!) учёный приходит к теории Большого взрыва как момента образования мира.

Воспевается не возвращение блудного сына, но его уход. Причём уход — «ото всего». «От несмиренья, / от сущности своей, от нетерпенья, / от тайных упований и тоски — / и всё, чем полон, в чём твоё начало, / всё это вдруг отбросить и презреть, / и одинокой смертью умереть. — / Но этого ль твоя душа алкала?» («Уход блудного сына»).

Нарушается любой мыслимый предел. Если бы герою стихотворения сообщили, что не он один избрал такой уход и такую смерть, то он отрёкся бы и от этого варианта (недаром Рильке преследовала идея *своей* смерти: каждый несёт в себе лишь ему предназначенную смерть, и умереть надо *своей* смертью). Если бы стихотворение могло длиться вечно, то длилось бы вечно и отрицание, ибо любая остановка — утрата свежести и неповторимости *не быть никем*. Уйти ото всего, что хочешь. И если твоя сущность — бунт и несмиренье, уйти и от них. Уйти «от сущности своей». Зачем? Чтобы потом, словно бы удвоив бесконечность, спросить: «Но этого ль твоя душа алкала?» Оказывается, что он не хотел того, что он хотел, — уйти «от сущности своей».

Есть безостановочное движение, есть сплошная бесприютность, и это похоже на непрерывное обращение к Богу, Которого непрерывно нет, чей отклик был бы губителен, потому что если Бог есть, то мне не надо, мне надо то, что ЗА любым явлением, и потому я тороплюсь, я не хочу дожидаться отклика (а вдруг ответит? и тогда никакого «за» не будет), и, опережая его возможность, я иду и иду... В отваге? в трусости? в героической трусости?

Похоже, что блудный сын здесь — подобие Иисуса Христа, отрицающего, в конце концов, себя, но: смертью смерть поправ... Не Иисус Христос, а подобие. Ибо мгновение, в которое, по двум Евангелиям, Иисус возопил перед смертью: «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты Меня оставил?» — стало для блудного сына вечностью. Некой *спасительной* вечностью.

Не было ли это величайшей милостью Христа — даровать человеку право *такого* сомнения, зная, что неприкаянность ему сподручней смирения (того, что есть в двух других Евангелиях: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой», и: «Свершилось»)? *Так* усомниться — не этого ли и требует другой бог: Аполлон? Не потому ли: «Пока не требует поэта к *священной* жертве Аполлон...» И это уже Аполлон отнюдь не *ранний*.

Поэт Нового времени — блудный сын канонической религии (и он же, конечно, Вечный жид, — Цветаева своего брата в Рильке признаёт не случайно.)

В «Гефсиманском саду» происходят странные вещи. Например: «...и как скажу я, что ты есть, отец, / когда нигде не нахожу тебя я?» По некоторой современной привычке мы, конечно, покорены таким заявлением. Но оно скорее отважно, чем истинно. Можно ли обратиться к Тому, Кого нет? Или просто к тому, кого нет. Ежедневно мы окружены тенями умерших и ведём с ними беседы. Но разве их нет? Их присутствие — какая разница — физическое или духовное? — зачастую реальнее, чем присутствие живых<sup>4</sup>. Или мы не в себе? Чем мы заняты, когда разговариваем с ними? Из абсолютной реальности призрака отца Гамлета начинается жизнь трагедии, в которой, возможно,

<sup>4</sup>Одна из иллюстраций на эту тему: вернувшийся Одиссей не признаётся отцу в том, что это он, пока не растравляет в нём воспоминаний о погибшем, как полагает Лаэрт, сыне. Быть может, эта бессмысленная жестокость символизирует подлинное возвращение Одиссея, делает его событием духовным: пережив смерть сына, Лаэрт чувствует всю внезапно завершившуюся и таким образом извлечённую из медленных и ослабших надежд интенсивность его жизни, жизни, как бы собранной в один кулак, заново.

меньше достоверности, чем в его сокрушительно отсутствующем присутствии.

Даже если мы по-бесовски одержимы разговором с ничем и сотворением мира из ничего и говорим: «Дыр бул щил», — эта чушь мгновенно обретает смысл<sup>5</sup>.

Ничто не может удержаться в несуществовании<sup>6</sup>. Несуществования нет. Небытия нет. Нет несуществующего Бога.

Если нами произнесено слово — Он мгновенно есть. И наоборот: если произнесено Слово, есть мы. Может быть, человеческая жизнь есть просто ответ на обращение Бога к точке, в которую, условно говоря, Он сию секунду смотрит. Оттого, покачиваясь на волновой теории и задрёмывая на ней, мы иногда пробуждаемся от дискретных вздрогов ясности — Бог взглянул, не иначе. (*И эта* теория, как теория Большого взрыва, закономерное следствие постижения своего существа, а не поведения частиц в реакторе.)

Обратиться к тому, чего или кого нет? Это нонсенс. Что же значит: «...и как скажу я, что ты есть, отец, / когда нигде не нахожу тебя я?» Создание своего и Божьего мира *из себя*. Такова, казалось бы, абсурдная амбиция, в которой пребывает сознающий эту абсурдность, воспитанный в христианской культуре, но обращённый к Аполлону поэт и в которой зарождается драматизм его поэзии. (Вспомним Гершензона в статье о Пушкине: «...он просто древнее единобожия и всякой положительной религии, он как бы сверстник охотникам Месопотамии или пастухам Ирана».)

<sup>5</sup> Пусть это всего лишь провокационный смысл создания письма, свободного от так называемой инцестуальной связи с текстом-смыслом-традицией, от связи с текстом-надсмотрщиком, обязующим читателя к привычным ассоциациям и усыпляющим его; ничто не удержит внимания читателя, если он хочет спать, а «дыр бул щил» тем более.

<sup>6</sup> Стоило бы парадокса ради сказать: ничто не может удержаться в новизне несуществования; как заметил философ, мы всегда в ситуации, когда что-то уже совершилось: связи установлены, и к шарфу тянется рука, а не нога.



Высверливание смысла и здесь подтверждено корневым сверлением слова: «Он поднимался из последних сил, / *седей* маслин, *седающих* на склоне, — / и лоб, покрытый *пылью*, погрузил / в горячие и *пыльные* ладони».

Вот — собор. «Кафедральный собор». Казалось бы, достаточно его мощь воссоздать, сказав: «...в тех старых городках мы вдруг поймём, / насколько всё, что льнёт со всех сторон, / переросли соборы...» (Это перерастание всего, и себя в том числе, встречается постоянно: «И дерево себя перерастало...», «...земле мала / околица, она переросла / себя и стала больше небосвода...», в «Детстве» — «...там самый малый миг очеловечен и переполнен сущностью своей» и т. д.) Но нет, следует мгновенное удвоение-отражение: «...их подъём / безмерен так же, как безмерен взгляд, / что погружён в себя самозабвенно...» Едва мы измерили высоту собора и оценили его мощь и стать, как выяснилось, что ему этого мало и что он не намерен уступать глубине и безмерности нашего взгляда, в который и обрушивается всей статью и мощью.

Культурно-историческая память, впитанная стенами собора, и духовная память человека, его сосредоточенность и способность созерцания, не только взаимно сопоставлены в своем величии, но и образуют некую бесконечность, когда невозможно сказать, что первее.

Такое ощущение, что на наших глазах то и дело пытаются создать вечный духовный двигатель. Иногда тем не менее кажется, что душа не сообщается с вечностью, что она в замкнутом пространстве и, словно бы отражаясь от стен земной обители, умножается в самой себе. И хотя изобретательность и сложность выживания этой самодвижущейся «системы» нас удивляет, всё же не покидает и чувство опасности: вечный двигатель вот-вот заглохнет.

Замкнутое пространство и одержимость им. Замкнутое пространство, пытающееся выкрутиться из себя, как выкручивается из себя лента лентой Мёбиуса, а значит — пространство, перебирающее в себе каждый атом.

Следом за пространством собора — пространство

морга. Живое тело собора, из которого может, по крайней мере, возноситься молитва, — и мёртвое тело, которое должно решать задачу замкнутости своими «силами». Выдержит ли стихотворение испытание безнадёжностью? Возможно, Рильке полагает, что чем безнадёжнее, тем большие ресурсы должно обнаружить исследование. Поэтому у покойника «глаза под веками перевернулись / и всматриваются теперь в себя» («Морг»). Смерть всматривается в смерть. Слепота — в слепоту. Возможно, дело в выявлении новых и новых ресурсов, в их неисчерпаемости, в том, наконец, чтобы исследование никогда не завершилось и не выдало своего знания: завершаться нечему.

Одиночество узника всматривается в одиночество узника («Узник»).

(Так слова всматриваются друг в друга глазами созвучий и вслушиваются ушами смыслов; так в Библии мы находим, например: «Я слышал о тебе *слухом уха...*», и множество подобных тавтологических усилений.)

Здесь тоже сцена разыгрывается предельным образом. Из человека, совершенно по-беккетовски, вычитается всё: настоящее, прошлое и будущее, — в разности остаётся пульсация тела, за которым в глазок злобно наблюдает тюремщик-Господь. Неудивительно, что остаётся представить невообразимое: «...теперь представь, что ты — ещё живой».

(Библейский Иов, проклиная день своего рождения и помышляя о небытии, говорит: «Там узники вместе наслаждаются покоем и не слышат криков приставника». И дальше восклицает, подобно тому как мог бы воскликнуть рильковский узник: «*На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого Бог окружил мраком?*»)

Пантера кружит по клетке до тех пор, пока безысходность не вспыхивает озарением: «Упругих лап покорные движенья / в сужающийся круг влекут её, / как танец силы в медленном сближенье / с огромной волей, впавшей в забытьё» («Пантера»). Вот ради «огромной воли, впавшей в забытьё» и стоило кружить. Эти слова как будто направляют луч туда, где они не могут воплотиться словами, заговорив на языке логики или прорицаний,

в точку «реального, которая заводит язык в тупик»<sup>7</sup>.

Сужающийся круг, спираль, скручивающаяся в точку, указывает со всей страстью путь к свободе, путь, по которому двигаться невозможно, потому что «сила» и «воля» изнемогли в себе, забылись и уравнились собой же с противоположным знаком: *отсутствием* силы и воли, «забытьём». Инерция животного инстинкта — жить во что бы то ни стало! — сколь бы сильна ни была, не может заговорить. Пантера во вторую сигнальную систему не впрыгнет, и мы, физически чувствуя эту безысходность, переносим её на человека, поэта или себя, читателя, в котором наша собственная безысходность кружения внутри себя вспыхивает и гаснет, не успев осветить *новую* реальность. На новое не хватило дления, которое, возможно, обернулось бы смертью. Дления, похожего на медитацию, из которой не выбраться.

То же кружение в «Карусели», чьи седоки обречены гнаться друг за другом и никогда друг друга не догнать, и в «Испанской танцовщице», исступлённо ввинчивающейся в собственный танец.

Заметим, что слепота кружения пантеры — «лишь изредка она приоткрывает / завесы век — и в темноту нутра / увиденное тотчас проникает / и в сердце гаснет, как искра», — слепота животного вдруг обретает хрупкость духовного прозрения в человеке («Слепнущая»): «Она шла медленно, как по слогам, / как будто

<sup>7</sup> В книге Алена Бадью «Апостол Павел» речь идёт о благовествовании: «Благовествование должно осуществляться без „превосходства слова или мудрости“, чтобы „не упразднить креста Христова“. Что значит, в данном случае, упразднить событие, знак которого крест? Это значит, событие просто-напросто имеет такую природу, что философский логос не в состоянии его провозгласить. Подразумеваемый тезис заключается в том, что один из феноменов, по которому событие узнаётся, подобен точке реального, которая заводит язык в тупик. <...> Изобретение нового дискурса и субъективности, которая не является ни философской (греческий дискурс — В. Г.), ни пророческой (иудейский, требующий знаменитой божественной силы, — В. Г.), но апостольской, предписывает, что лишь ценою этого изобретения событие обретается и существует в языке. Для утвердившихся языков этот дискурс неприемлем, поскольку в них он невыразим».

опасаясь оступиться, / и так, как будто за преградой, там, / она вздохнёт и полетит, как птица». В человеке — и это существенно для Рильке — физическая слепота и духовидение единокровны. Как в традиционных образах Гомера или Эдипа.

Стихи «Орфей. Эвридика. Гермес» и «Алкестида» подобны двум сообщающимся сосудам. Удивительна изобретательность, с которой испытываются наполняющие их пространство и время, и ещё более удивительно не то, как выстроена, но как выстрадана эта игра.

В первом случае происходит движение из смерти в жизнь. Из царства Аида вслед за Орфеем идут бог-вестник за руку с Эвридикой.

Во втором — движение из жизни в смерть: из царства жизни (во время свадебного пира) бог-вестник уводит в смерть Алкестиду, за ними остаётся её возлюбленный Адмет, за которым, собственно, бог приходил, но которого, струсившего, подменила Алкестида.

Ещё в области смерти Орфей оборачивается — и Эвридика кротко и молча удаляется обратно.

Ещё в области жизни оборачивается Алкестида — и Адмет — «...лицо закрыл он, чтобы после этой / улыбки больше ничего не видеть».

В обоих случаях взгляд, в первом — Орфея, во втором — Алкестиды, возвращает действие к исходной точке, соответственно — к смерти и к жизни.

Так замыкается каждое из двух пространств, но в некоторой мыслимой точке соединения жизни и смерти (не такой уж и мыслимой), на стыке двух стихотворений, эти пространства перекручиваются всё той же лентой Мёбиуса, образуя математический знак бесконечности.

То же происходит и со временем.

В «Орфее» действие разворачивается вне времени, и лишь в момент, когда Орфей оборачивается, часы начинают тикать. Испытание в области смерти закончилось.

В «Алкестиде», наоборот, всё длится во времени до прощального взгляда героини. Поворот — и часы останавливаются. Испытание в области жизни завершено.

Эвридика — «как будущая мать, ушла в себя». Она полна до краёв смертью, её «беременность» вот-вот

разрешится смертью окончательной, едва провалится попытка Орфея. Она сновиденчески цельна и исчезает, как сон при пробуждении. Её незаинтересованность и кротость, её, по сути, целенаправленное отсутствие — синонимы благородства, глубокого неведомого смысла и новизны. («И инобытие / её переполняло. / Как плод и сладостью и темнотой, / она была полна огромной смертью, / столь непонятной новизной своей».)

Адмет, когда не вымолил у бога отсрочки, «закричал, не сдерживая крика, / как мать кричала при его рождении». Крик рождения знаменует собой начало истерики жизни, трусливого метания, готовности на любую низость, ничтожество и бессмыслицу, и всё это старо как мир и сопровождается страстным желанием вымолить хотя бы мгновение — желанием, столь же огромным в своём унижении, сколь унижительна цена, которую оно согласно уплатить: откупиться родителями, другом, женой. Вся сцена напоминает сон, с той разницей, что в том, первом сне — времени нет, и он тихий и страшный, а здесь — время идёт, и это настоящий кошмар.

Античность, дважды приснившаяся христианству. (Но — и не дважды, и не трижды, она — никогда не пре-  
кращающийся его сон<sup>8</sup>.)

<sup>8</sup> Античность снилась предшественнику Рильке (и тоже герою Хайдеггера) — Гёльдерлину: «Эта Греция мила мне повсюду. Она носит цвета моего сердца. Куда ни взглянешь, везде могила радости». В другом месте: «...и в полудрёме отдался качанию лодки, воображая, будто лежу в челне Харона. Пить из чаши забвения так сладостно...» («Гиперион»). (Гёльдерлин никогда не был в Греции. Но только так и можно вернуть умерших богов.) Не это ли столкновение — христианства и античности — привело поэта к безумию? Возможна ли одновременная вера в Христа и в Диониса, как, скажем, у Вяч. Иванова? Вероятно. Если избежать крайностей чувственного восприятия и христианской аскезы. (Вечные поэтические угрызения совести, подобно пушкинским слезам в «Воспоминании», — разве не из того же «кастальско-иорданского» источника?) Но едва ли можно говорить о какой-то половинчатости восприятий в случае Гёльдерлина, или Ницше, или Рильке. Об опасности поэтического попрания Хайдеггер пишет в статье «Гёльдерлин и сущность поэзии»: «Чрезмерный свет толкает поэта в темноту. Требуются ли ещё доказательства высшей опасности его „занятия“? Всё уже сказано собственной судьбой поэта. Как пророчество звучат тут слова из гёльдерлиновского „Эмпедокла“: „...Тот, через кого говорил дух, должен вовремя уйти“».

Рильке «изматывает» доступные смыслы до такой степени, что они обретают почти недоступную многозначность, в языческом пределе стремящуюся к единому и непостижимому Богу. Отсюда не только построение вещи в целом, но и попутные попытки удвоений, взаимных отражений и т. д.

«...Пруд, огромный, серый и слепой, / висел над собственным далёким дном...» — Бродский увидел это как плоскостную картинку на школьной доске — мне видится как раз *пространственный* пейзаж, который никак визуально не может завершиться и потому головокружительно и неотвязно преследует читателя. Пруд — есть нечто небольшое и строго очерченное берегом. Но если есть берег, то в аксонометрии мы не увидим дна, если же берега нет, то в воображении повисает одна нескончаемая плоскость над другой — и они не могут воплотиться в образе пруда. Речь достигает недостижимости.

Затем — раздвоение чувств у Орфея. Взгляд его забегает вперёд (скоро ли конец пути?) и возвращается, а слух — отбегает назад (идут ли за ним Эвридика с богом-вестником?) и вновь его настигает.

И, наконец, искусство Орфея, которое, возникнув из страдания и плача по любимой, создало мир заново: «Из-за неё, любимой, убиваясь, / всех плакальщиц передала лира, / и сотворился мир из плача, где / всё повторилось снова: и леса, / и доли, и дороги, и селенья, / поля и реки, птицы и зверьё; / над плачем-миром, как вокруг другой / земли, ходило солнце, небо, звёзды...» — происходит не только *перерастание* себя, но *сотворение* мира из плача, его удвоение.

В этом есть сила окончательного бессилия и отчаяния, и это уже совершенно не те слёзы счастливого переизбытка, которые были пролиты в начале книги «Новые стихотворения».

В «Алкестиде» стоит обратить внимание на заключительный монолог героини. Она говорит существеннейшие для Рильке слова: о полноте смерти. О совершенном её смысле. О той же смерти, которой до краёв полна Эвридика. В чём смысл? — в том, что она, Алкестиды, в своей смерти, уходя, забирает *всё*. Что — *всё*? *Всю*

жизнь, без остатка. Она говорит: «Я прощаюсь. / Прощанье сверх прощанья». То есть её расставание с Адметом (и миром) сверх его расставания с ней. Она забирает всё, включая его прощанье и унося с собой и его горе (не только счастье). И потом она уходит с вестником в смерть: «И вдруг / он снова увидал лицо любимой, / когда она с улыбкой обернулась, / светла, как вера или обещанье / вернуться взрослой из глубокой смерти / к нему, живущему...» Концовка (из другого перевода): «Он стоял, / глаза прикрыв руками, на коленях, / чтоб с той улыбкой быть наедине».

Рильке пытается наделить смерть смыслом сосредоточенной и безвозвратной глубины, которым не обладает жизнь.

Единственный вопрос: как может быть смерть больше жизни, если она лишь мысль последней? Может ли мысль помыслить что-то, превышающее её самоё?<sup>9</sup>

Об этом великая поэзия. Поэзия как религия.

В завершение первой части «Новых стихотворений» Рильке подносит нам «Чашу роз». Образ избыточности здесь достигает предела — и в одном из русских переводов звучит с почти обесмысливающе-пародийным косноязычием, но именно поэтому и выражающим тот совершенный тупик, одновременно смысловой и лексический, в который поэт сам себя загнал, чтобы слово или совершило прыжок в невыразимое, или исчезло.

«...Взгляни на чашу роз — на воплощенье / предельности бытийства и упадка, / отдачи без возможности отдаться, / отдельности, что хочет стать твоей: / предельностью тебя же самого. <...> И разве не одних себя они / в себя вмещают, если в них самих / и этот вешний мир, и дождь, и ветер... вплоть до неясного влиянья звёзд, — / как в пригоршне, всё в них

<sup>9</sup> Фет обращается к смерти («Смерти», 1884): «Пусть головы моей рука твоя коснётся / И ты сотрёшь меня со списка бытия, / Но пред моим судом, покуда сердце бьётся, / Мы силы равные, и торжествую я. / Ещё ты каждый миг моей покорна воле, / Ты тень у ног моих, безличный призрак ты; / Покуда я дышу — ты мысль моя, не боле, / Игрушка шаткая тоскующей мечты».

съединено. / — В раскрывшихся неосторожно розах».

Эта замечательная «предельность бытийства и упадка» выталкивает нас во вторую часть «Новых стихотворений», где Рильке со страстной сосредоточенностью исчерпывает возможности замкнутого пространства вещи, вызывающей к нему всей своей глубиной и темнотой<sup>10</sup>.

И в ответ на зов предмета («чтобы расти ему в ответ») происходит перерождение созерцателя, — тема, которая набирает силу во второй части.

Вторая часть зеркальна не только по отношению к первой (это видно хотя бы из названий стихов: «Ранний Аполлон» — «Архаический торс Аполлона», «Будда» — «Будда во славе», «Лебедь» — «Леда», «Окно-роза» — «Сокровенное роз», «Слепнущая» — «Слепой» и т. д. и т. п.) — её зеркальность и во взаимном взглядывании творца и вещи друг в друга в пределах одного стихотворения.

В «Архаическом торсе Аполлона» автор всматривается в произведение искусства — в изваянного бога, точнее — в то, что от него осталось: в его торс.

Мощь произведения такова, что каждой своей точкой оно встречно взглядывается в поэта. Притом — *всем* существом. В каждой точке торса — *весь* Аполлон, как в семени — *всё* растение<sup>11</sup>. Сосредоточенная страсть скульптора распространилась на каждую крупницу скульптуры, потому в крупнице этой — *цельное* существование бога, она пересоздаёт себя в цельности.

<sup>10</sup> Мир вещи, глубокий и тёмный, — отражение внутреннего мира человека; А. Мацейна о Рильке (и о Хайдеггере): «...внутренний дух, та, говоря словами Аристотеля, *entelechiја*, на которой держится поэзия Рильке и философия Хайдеггера... одна и та же. Один и тот же мир, бесконечно чужой и далёкий; один и тот же человек, заброшенный в сегодняшнее существование и в нём запёртый без просвета в иное существование — по ту сторону; одна и та же жизнь, постоянно движущаяся к смерти как к совершенному концу».

<sup>11</sup> Вновь вспоминается Фет; в стихотворении «Добро и зло»:

И как в росинке чуть заметной  
Весь солнца лик ты узнаёшь,  
Так слитно в глубине заветной  
Всё мирозданье ты найдёшь.



«Сумей себя пересоздать и ты», зритель, поэт, по образу и подобию бога и его скульптурного воплощения. А пересоздать себя — значит умереть и вновь родиться.

И тут же, в соседнем стихотворении, в «Леде», — обратный и поразительный ход: пересоздание богом себя по образу и подобию живой твари и словно бы урок перерождения тому созерцателю-поэту из «Архаического торса Аполлона».

Поразительна уже первая строка: «Бог испугался красоты своей, / когда в обличье лебедя явился». (Мы мимоходом вспоминаем блоковское «Красота страшна...» или того же Рильке: «Каждый ангел ужасен...») Почему — испугался? Не только потому, что красота ослепительна, но и потому, что она брэнна (адриатические волны, о, брэнность...) и — главное — ты должен с ней расстаться по собственной воле. Правильнее сказать: совершив бессознательный и героический шаг любви к красоте вещного мира, чтобы в нём исчезнуть и, значит, — утратить и себя, и его красоту.

Если говорить не в античной, а в библейской терминологии, дьявол — это, вероятно, нечто, не справившееся со своей красотой, оставшееся навсегда при ней, нечто, ею соблазнённое и соблазняющее.

В нашем случае (уместное слово) бог устремляется в обличье лебедя к Леде прежде, чем успевает осознать себя преображённым, но — как раз — навстречу преображению окончательному и совершенному, из которого нет возврата к красоте и её эксплуатации. Героический акт любви-исчезновения совершён.

«...И к ней приник, / накрыл её, и в сладостное лоно / своей возлюбленной излился бог. / И испустил самозабвенный крик, / и явь перерожденья превозмог».

В оксюморном *самозабвенье ума* (или разума) — художественная правда, преподанная поэту высшими силами или — помня Уайльда — преподанная поэтом — высшим силам.

Всё та же зеркальность. Рильковский дельфин («Дельфины»), прошивающий стежками морскую гладь, одновременно и собственное отражение в виде

орнамента, «плывущего» по окружности вазы. Жизнь заныривает в искусство и обретает в нём форму.

Идея вызывающего к тебе *невидимого* («...невидимое составляет высший разряд реальности», из письма Рильке) более изошрённо, чем в «Архаическом торсе Аполлона», озвучена в «Острове сирен». (А до этого: «Гладкий встречный ветер лёгких ланей, — / ты её лепил...» — сказано о богине в прекрасно сработанных по звуку строках «Критской Артемиды»; перевод К. Богатырёва. Ещё одна категория невидимого: ветер. Он невидимый ваятель — и Артемида, преображённая, спускается в долину.)

В «Острове сирен» речь идёт уже не о «невидимом» вещи, но о «невидимом» тишины, то есть о невидимом невидимого (и даже неслышимого!). Волшебное пение сирен беззвучно льнёт к матросам (Одиссей, зная от Цирцеи об опасности этого пения, приказал заткнуть им уши), и вот как определяет Рильке эту тишину: «...весь простор заполнившая тишь, / словно тишина — изнанка пенья, / пред которым ты не устоишь».

Лучше бы сказать не *определяет*, а *исследует*. И исследование для него равносильно одухотворению. Рильке — естествоиспытатель мысли, и поскольку познание невидимого неизбежно выходит за свои пределы, то есть — за пределы познанного, постольку оно в поэтическом воплощении грозит превратиться в одно нескончаемое стихотворение. Поэтому Рильке так скрупулёзно ограничивает себя в «Новых стихотворениях» сюжетом: античным, библейским или повседневным, — в пределах одной вещи, каждая из которых имеет своё название.

Эстетика возможна, если вещь помилована автором в её борьбе за своё право на самостояние и непознанность, за право быть лишь чувственно облюбванной и присвоенной, «вещью в себе». Эстетика атеистична, тогда как этика религиозна, поскольку перемещает вещь в познание и растворяет её в потоке этого познания, снимая грани и различия, утверждая тем самым единую сущность всех вещей, иными словами — обожествляя, но и переводя в разряд «невидимого».

Книга как единый этический порыв, всё же дискретно замыкающий себя в каждом стихотворении на эстетику конструкции как форму общения.

Но и внутри каждого стихотворения направление порыва очевидно. «Смерть возлюбленной», зеркально переключаясь с темой Орфея-Эвридики из первой части, обживает пространство смерти. Герой спускается за возлюбленной (а лучше сказать: поднимается к ней) не с тем, чтобы её вывести оттуда, — направление их движения противоположно орфеевскому: дальше в смерть. Его любовь одаряет подругу благостью и покоем в загробном мире и понуждает его не просто породниться с мёртвыми, но ощупью *прокладывать* «путь, где идти любимой предстояло». Орфей, которому не удалась первая попытка, совершает попытку № 2 в лице безымянного героя «Смерти возлюбленной».

Изобретательность мыслительного аппарата отнюдь не сухая умственность. Она выстрадана. У нас не возникает сомнений, что путь, который прокладывает стихотворение герою, — истинный.

Создание стихотворения подобно сотворению самого сознания, которое есть возможность мышления. Начинаясь как безмысленная (не бессмысленная!) констатация или эмоция, раскидываясь сетью ритма (музыкой или тем самым «свободным избытком Бога», «в слепом натиске», по словам Рильке), сознание порождает *самосознание*, то есть мышление, — как это происходит? — это происходит не *как*, а *потому что*. Потому что если возможность не станет реальностью, то нет и мира. И если ритм не *скажется*, нет поэзии. Бог создаёт человека, чтобы человек поведал о Боге. Иначе Его нет.

Музыка, предшествующая стиху и постепенно обретающая словесное воплощение, являясь прообразом сознания, таит в себе самые непредвиденные мыслительные ходы<sup>12</sup>.

Поэт знает, что его творение живородяще, и он позволяет ему свершиться в том направлении, в котором оно задышало и которое самому поэту, скорее всего, неизвестно. Его дело — отвести вышедшую из берегов реку

в столь глубокое русло мышления, сколь — как ему подсказывает интуиция — плодотворен толчок ответившегося ритма<sup>13</sup>.

<sup>12</sup>Мандельштам в «Silentium» ратует не за молчание, но за таимую в нём «всего живого ненарушаемую связь»:

Она ещё не родилась,  
Она и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь.  
<...>  
Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись,  
И, сердце, сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито!

Прозвучавшее слово не должно ни на мгновение забыть, какая возможность ему была предоставлена предшествующей музыкой, так же как музыка должна помнить поручения тишины. А иначе — «сердце, сердца устыдись».

<sup>13</sup>«Гроза, моментальная навек» Б. Пастернака — буквальный пример пейзажного (музыкального) разбега к сознанию. Причём двойного разбега (в две строфы) к двойному озарению рассудка. Стоит взглянуть подробнее на то, как это происходит:

А затем прощалось лето  
С полустанком. Снявши шапку,  
Сто слепящих фотографий  
Ночью снял на память гром.  
Меркла кисть сирени. В это  
Время он, нарвав охапку  
Молний, с поля ими графил  
Озарить управский дом.

И когда по кровле зданья  
Разлилась волна злорадства  
И, как уголь по рисунку,  
Грянул ливень всем плетнём,  
Стал мигать обвал сознанья:  
Вот, казалось, озарятся  
Даже те углы рассудка,  
Где теперь светло, как днём!

Решающий момент, когда судьба гениального финала была предreshена и поэт бессознательно позволил стихотворению окончательно свершаться в мышлении, доверившись интуиции, — это, конечно, «грянул ливень всем плетнём». Есть в этом сравнении отчаянная, последняя решимость,

Потому область невидимого, куда мы устремлены невероятным событием жизни, в которой главное «невероятие» — смерть, предполагает исследовательское напряжение всего нашего существа.

Смерть — главное «невероятие» для *познания*, но при этом она непререкаема для *знания*. Она *есть* без всяких «вероятий-невероятий» в мире — и её *нет* в понимающем постижении. Пробуждая мышление, она заводит его в тупик и либо бросает там, приговаривая к изощрённому философствованию, либо понуждает к религиозному взрыву и выходу за все мыслительные и мыслимые пределы<sup>14</sup>.

Скажем так: жизнь обладает доступностью, тогда как «смерть — это отвращённая от нас, недоступная для нас

энергетический предел изображения. (Дело не в мимоходной аллитерации, хотя мы замечаем, как «ливень» и «лето» стали «плетнём».) Конечно, приметы «человеческого» мелькают в одушевлении грома, между вспышками молний. Это и фотограф, вылезавший из-под чёрной накидки старинного фотоаппарата (из-под шапки), это и снятие крышки (шапки) с объектива. Это и шапка-невидимка: снимешь с головы — и обнаружишь себя; тут же и мелькнувший парадокс (некогда дотошествовать, сейчас грянет гроза): да, видим, всё осветилось, но фотографии — «слепящие», а значит, ничего не видим. Мгновенная стереоскопическая (эпитет В. Набокова, думавшего, что он уничтожительный) передышка — «меркла кисть сирени» — что она делала до того, как мерно мокла? — мёрзла? округло и блёкло мерцала? — так мы успеваем увидеть звук, — мгновенная передышка и — второй заход. Но после того как «грянул ливень всем плетнём», попытка либо обесмыслится, либо оправдает себя. И рассудок объявляется. Замечательно, что он объявляется в плоти самого стихотворения, буквально, и в поэте Пастернаке, пишущем это стихотворение.

(Сопоставление с Пастернаком напрашивается само собой. О своей зависимости от Рильке он писал в конце жизни: «Я всегда думал, что в своих собственных попытках, во всём своём творчестве я только и делал, что переводил или варьировал его мотивы...»)

<sup>14</sup> При всей необъяснимости явления «жизни» мы не можем удостоить её чести быть столь же невероятной, потому что она есть условие разговора «о чём-то». Если же разговор о невероятном мы предваряем невероятностью предпосылки разговора, то говорить придётся «ни о чём». Впрочем, философы «ни о чём» и говорят. «О, только бы ты говорил!» Залог «непрекращаемого разговора», иными словами — философии, в том, что всё может быть отрефлектировано как мышление и превращено во внеконтекстуальную мастурбацию.

*сторона жизни*» (Рильке, из письма). И вопрос для Рильке в том, чтобы принимать «смерть» без отрицания, ибо как часть жизни она не может быть чем-то незначительным и негативным.

Познать смерть при жизни, — а именно это и происходит в «Смерти возлюбленной», — одно из вечных притязаний человека. Одушевить невидимое как единое мне. Разве умершая возлюбленная не часть мира? Если моё мышление не может оторваться от себя как от неё, невидимое есть одушевлённая реальность.

Едва коснувшееся мышления, эмоциональное восприятие мира — это изумление.

Не может быть, что я есть. Не может быть, что я смертен. Не может быть...

(Толстой в пору своей любви к жене записал в дневнике: «Не может быть, чтобы это всё кончилось только жизнью».)

И это чувство изумления отделяет меня от мира. (Ведь дерево ничему не удивляется.) Тогда как спокойное и безэмоциональное мышление говорит о том, что я с ним — одно целое.

Поэзия устанавливает единство меня и мира, изживая эмоцию, ни в коем случае не задерживаясь на ней, но лишь используя её для разгона и ввинчивания и вживания своего существа в мировую ткань<sup>15</sup>.

Известно, что Рильке любил рассматривать надгробия. «Рассмотрел» он и своё надгробие, написав автоэпитафию. «Роза, о совершеннейшее из противоречий (букв.: чистое противоречие), / блаженство ничейного сна / под этим множеством век» (пер. Н. Болдырева в книге Ганса

<sup>15</sup> Штейнер в «Философия свободы»: «Мышление есть элемент, посредством которого мы соучаствуем в общем свершении Космоса; чувствование — это то, посредством чего мы можем идти на попятную и стягиваться в тесноту нашего собственного существа».

В «Сонетах к Орфею», в № 3: «Но что напев для нас, коль движет он / над нашим *быть* светил небесных сферы? / Не то, что мнят в нём юноши, когда / им голос жизни горло рвёт: химеры / земной любви пройдут — и навсегда». По Рильке, мир во всей своей новизне возникает из пения Орфея. И его суть — «не то, что мнят в нём юноши...».

Хольтхаузена «Р. М. Рильке»). Болдырев пишет в примечании: «...даже столь простое трёхстишие вызывает при переводе массу разночтений. Вот самый „альтернативный“: „Роза, о своеволие, радость / под столькими веками всё же / не быть чьим-то сном“».

Перевод В. Бакусева: «Роза, о чистое противоречие, наслаждение быть ничьим сном под столь многими веками».

(Тот же Болдырев пишет: «...„веки„ (Lider) несут двойной смысл, означая не только защитный покров человеческого глаза, но и „Lieder“ (песни)...» Кстати, перевод неожиданно и простодушно возмещает потерю: «под столькими веками» можно читать и с ударением на втором слоге, расширяя смысл высказывания не в сторону, указанную Рильке, но всё же.)

В этом образе есть нечто необъяснимое: чистое противоречие розы в том, что у неё столько век и — прикрытая этими веками-лепестками — она тем не менее не воплощает чей-то (включая свой собственный) сон. Сон, снящийся никому, — как образ смерти.

Духовно мыслимая, невидимая сущность розы (как это должно быть и с любой вещью, данной в смертности пространства и времени) обретает абсолютную реальность, и именно потому *абсолютную и реальность*, что несуществование (сон, снящийся никому) невозможно увидеть по-разному и тем придать ему относительность содержания (а невозможно увидеть его по-разному потому, что невозможно увидеть вообще). А между тем всё это *есть*.

Как легко и как трудно здесь блуждать (и блудить), скажет ироничный эстет. И заблудиться даже не в трёх соснах, но в лепете лепестков одной розы. И это не только *великая* бесконечность сознания, скажет он, но и *дурная*.

(«Через многие годы Себастьян напишет, что созерцание звёзд вызывает у него тошноту и брезгливость, как бывает, когда видишь вспоротое брюхо животного». В. Набоков, «Подлинная жизнь Себастьяна Найта».)

Разве не возникает желания одним махом выскочить из *розо-говорения* и повторить стих Ангелуса Силезиуса:

«Роза не спрашивает „почему“, она цветёт, потому что она цветёт»?

Замечательно, но размышлению не прикажешь. Возможно, речь в эпитафии идёт об окончательной красоте и радости освобождения от красоты и радости. (В каком-то смысле это «бабочка Чжуан-цзы», но наоборот: не бесконечность пресуществления, а бесконечность развоплощения.) В этом и состоит *чистое противоречие*. Чище и противоречивей не придумаешь.

Простору говоря: как представить себе, что поэт, видевший красоту в стихосложении и положивший на создание этой красоты жизнь, возрадуется безличной свободе ничего этого не зная, более того — не зная и этой свободы?

Есть ли этому объяснение?

«Наслаждение быть ничьим сном». По-моему, всё ясно. В этой строке наслаждение умножается в духовном событии от слова к слову. Наслаждение Быть. Наслаждение Быть Ничьим. Наслаждение Быть Ничьим Сном.

Такой Сон предполагает совершенно творческое мышление, свободное от чувственно-телесного, прижизненного, загромождённого надеждами и разочарованиями наслаждения<sup>16</sup>. Добавлю: всё ясно, но объяснения этому нет.

Может быть, заглядывание в недоступность всякий раз изобличает порог допустимого как порок: душа скупает на данности, *не верует*? Ведь истинная вера не любопытствует, не заглядывает *за*, но принимает видимое как тайну и ритуал, не подвергая его испытанию собой и себя — им. Может быть, тайное понимание этого влечёт поэта к обезличенной свободе как к искуплению и отказу от словоговорливого порока, от истерики

<sup>16</sup> Поэт, которого Рильке любил и переводил, Поль Валери: «...мир поэзии обнаруживает глубокое сходство с состоянием сна... <...> Сон показывает — когда нам удаётся восстановить его в памяти, — что наше сознание может быть возбуждено и заполнено, а также утолено совокупностью образований, поразительно отличающихся по своим внутренним закономерностям от обычных порождений восприятия».



самопознания? Может быть. Вот только истерики нет: эпитафия глубока и спокойна<sup>17</sup>.

Слово не может стать вещью, например розой. Но оно может стать постижением розы, её сущностью. Роза — это не только лепестки, стебель, цвет или запах конкретного цветка, она не есть что-то уничтожимое до тех пор, пока живёт моё сознание, и стихи являются даже не средством выражения этого неуничтожимого, но самым способом его существования, духовной жизнью, когда я и предмет постижения соединяются в духе. Тогда, оказываясь в пространстве однородного просветления, где любая сущность божественна, мы, дойдя до глубины постижения, можем потерять различающие смыслы. В этот момент «учёного незнания» (Николай Кузанский) стихотворение может впасть в некое беспмятство, в священный лепет и бормотание, подобно волне, закипающей на гребне, что и происходит у некоторых великих, и — никогда у логиков, имитирующих ах-радость ах-бытия. Эти «закипания» не прихоть поэта, но *естественное* продолжение познания, когда разум как бы «теряет сознание», это молитва и медитация. Но едва ли стоит прибегать к метафорам и называть молитвой или медитацией то, что называется поэзией. А поэзия состоит из слов, которые тяготеют к смыслу. Так же, как глубокая медитация опасна для жизни, так поэзии опасен лепет, даже если он священный. Опасен окончательным развоплощением, утратой предметности, полным растворением в духе. Это устремление просматривается в «Дуинских элегиях», когда, похоже, грань перейдена и хрупкое равновесие между «учёным знанием» и «учёным незнанием» нарушено в пользу последнего. (Путь от «Новых стихотворений» к «Дуинским элегиям» — это путь от Аполлона к Дионису.) Но есть стихи,

<sup>17</sup> Этот «коан» я задал поэту Валерию Черешне, который разрешил его так: «Речь идёт о „ничейном сне“ бытия, о его великой потенции, сгущённой сомкнутыми веками-лепестками розы, блаженном, поскольку таит в себе возможность пробуждения (раскрытия век-лепестков). Сон и пробуждение, смерть и жизнь, бутон и цветение — всё в одном образе».

где любишь словно бы не сами стихи, но автора, его духовное усилие<sup>18</sup>.

В «Сонетах к Орфею» и «Дуинских элегиях» цикличность, свойственная «Новым стихотворениям», размыкается. Речь не о форме, — строгая форма сонета точно так же, как вольная форма элегий, оказывается не в состоянии «удержать» стихи в поле земного притяжения к вещам. Рильке совершает свой путь, и дело не в том, что он слишком опережает читателя, а тот безнадежно отстаёт (если придать поэту роль «водителя», «вестника» божественного, как это делает Хайдеггер), а в том, что он совершает слишком *свой* путь, где попутчиком может оказаться лишь тот, кто проделал *свой*, совершенно, быть может, отличный от пути Рильке, но соизмеримый по сосредоточенной страсти аскетизма.

Он прикован к постижению и приятию смерти: «Сонеты к Орфею» написаны как надгробие для девушки, а в первой же «Дуинской элегии» сказано: «...мы поневоле / ищем тайн, ибо скорбь в сочетании с ними / помогает расти. Как тут быть нам без мёртвых?» — без постижения и приятия смерти свидетельствовать о целостности бытия нельзя. Нельзя «воспевать».

Поэзии, которую Хайдеггер понимал как богоискательство — и, вероятно, был прав, поскольку видел перед собой «Дуинские элегии», в которых песня несётся *над* землей, почти погибая в беспредметности («Не

<sup>18</sup>Бесконечные трактовки, допустим, стихов Мандельштама — результат безуспешности этих трактовок. Критика пользуется логикой там, где её законы неприменимы. Единственной доблестью её было бы указать на ту область, в которой поэт «заговаривается» и в которой она бессильна.

Пауль Целан в письме к Глебу Струве о Мандельштаме: «...впечатление безусловной правды, которая обязана своей смысловой наполненностью и своими контурами именно соседству чего-то предельного и тревожащего: того, что беззвучно и вместе с тем внятно со-глаголет с нею — а возможно, даже глаголет что-то сверх и помимо самого стихотворения. <...>...(Он) хотел сделать само слово в стихотворении „вещно-крепким“, — не допустимо ли и мыслимое таким образом слово во многих случаях понимать под знаком некоей „предельной“ вещности? Но где, скажите мне, в великой поэзии речь не идёт о предельных вещах?»

так ли я, сосуд скудельный, / Дерзаю на запретный путь,  
/ Стихии чуждой, запредельной, / Стремясь хоть каплю  
зачерпнуть?»), — противостоит поэзия как свидетельство  
и воплощение Бога.

Кто из смертных смеет сказать, что Бог умер? Как же он, человек, тогда живёт? Заниматься богоискательством? Но если мы ищем Бога, значит, мы знаем, что Он есть. Если же Он есть, не надо искать, ибо как мы найдём непостижимое? Только — *принять*. А принять — означает *воспеть*. И вот тут возникает вопрос: как воспеть непостижимое? — и с ним — порочный круг, и, как следствие, головокружение богоискательства с подташниванием.

Выход есть, и он единственный.

В этой точке либо происходит мгновенное пресуществление содержания в форму, либо — смерть. (Смерть в идеях, «идеи — дети бесплодных матерей», и блужданиям их нет конца. Бесконечная смерть.)

Вместо неуловимых, не могущих ни во что воплотиться, находящихся в непрерывном перевоплощении друг в друга Чжоу и бабочки, — абсолютно неоспоримое сияние данности:

О бабочка, о мусульманка,  
в разрезанном саване вся, —  
жизняночка и умиранка,  
такая большая — сия!

*Домашняя данность.* Домашняя, но и *сиятельная*. Разгадка в том, что лишь *невероятность* формы устанавливает бесконечность содержания в конечном: в образе. Образ — это скачок, в котором перегорает вольфрамовая нить времени, и, значит, — это вспышка света. Содержание должно быть приостановлено в творении. В ином случае оно никогда не *станет*. Оно будет прибывать не пребывая, в высокомерии бесконечности. Это смыкается с идеями Хайдеггера: бытие-праоснова выбрасывает из себя существование, которое, в обратном натяжении к центру бытия, устанавливается в форме. В направлении, *встречном* бытийствованию.

Энергия художника должна быть (если здесь возможно долженствование) направлена на чудесность образа, а не на самоупоённое богоискательство. Домашняя данность и узнаваемость вещи (у Мандельштама — бабочки), но — в озарении ясности и безумия, или в «безумной ясности»<sup>19</sup>.

P. S.

«Пересмотрел всё это строго: / Противоречий слишком много, / Но их исправить не хочу...» Если полагание на себя и свои силы, богооставленность поэта казались мне поначалу тупиком, из которого не выйти, то затем они же обернулись гарантией выхода как непрерывного становления, роста и перерастания себя. Возможно, эта противоречивость даже полнее отражает путь Рильке, и, возможно, так им и заповедано.

*2003 г.*

---

<sup>19</sup>С причислением поэта к лику какой-либо религии, как правило, ничего не получается. То он верующий, но не церковный, то религиозный, но не верующий, то всё вроде на месте, но к исповеди не ходит... Не получается прежде всего у самого поэта, если, конечно, он не осознаёт поэзию как религию. Такое осознание было бы естественно, потому что воистину ничего другого он не исповедует.

Не зря Роберт Музиль заметил в «Речи о Рильке»: «Он был, в известном смысле, самым религиозным поэтом после Новалиса, однако я не уверен, была ли у него вообще какая-либо религия». О том же свидетельствует и сам Рильке: «Бог — самое древнее из творений искусства. Он скверно сохранился...» — или: «Тот, кто не творит, должен иметь религию...» — Рильке хочет сказать, что творящему она не нужна, она уже есть. (Кафка тоже не видел разницы между молитвой и искусством: «Человек бросает себя в тёмную световую дугу между прехождением и становлением, чтобы уложить бытие в колыбель своего маленького „я“. Это и делают наука, искусство и молитва».) Неслучайно стихи не выдерживают богоискательства, противятся ему, а сдавшись на милость упорствующего поэта, не удаются.

## Неизвестное письмо Владимира Набокова

В 1972 году мне, тогда 24-летнему молодому человеку, выпала удача прочесть стихи В. В. Набокова. Они меня восхитили, и с помощью того же родственника-дипломата, который мне их привёз, я не только переслал автору своё письмо, но и получил ответ, публикуемый ниже.

«Дорогой и юный друг,  
тронут Вашим вниманием к моим стихам, потому и не удивляйтесь, если нижеследующее покажется Вам словами человека слегка тронутого.

Должен Вас разочаровать: я не только не верю в признание моей поэзии в России, но и предпочёл бы его не иметь.

Первое связано с тем, что счастливых у вас не любят. „Советская власть — это царство множества природных невзрачных людей“, — слова не мои — Платонова, но, поверьте, я догадался об этом много раньше. А о том, что на смену невзрачным людям придут их дети, и догадываться нечего, — кто же ещё?

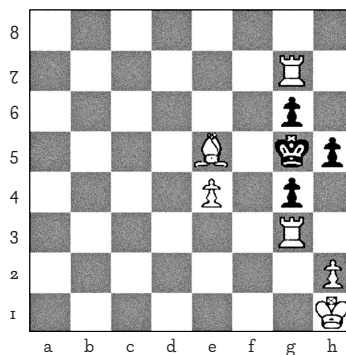
Словесность, которая была забита багровым багром, вынырнет и зарезвится, но зловоние залива не развеется ещё сотню лет, каким бы Финским он ни был.

Психология равенства и страха сменится психологией неравенства и зависти. „Да здравствует счастье!“ — скажет кто-то, кто не любит счастливых, и издаст собрание моих стихотворений. Признание такой ценой? Увольте, я не хочу быть орудием эстетических опытов и пыток (сокращённо: эстетов и эстеток).

Но меня не спросят, и книга выйдет. Лет через тридцать Вы раскроете зелёный с золотой каёмочкой томик моих стихов в заветной серии „Библиотека поэта“. Это будет похоже на продолжение отложенной шахматной партии, в которой я играл, конечно, за белых. Позвольте предложить Вам позицию в моём шуточном изложении, пророчески написанном, дай бог памяти, в 1956 году:

Одним из шахматных примеров  
свою судьбу — [взгляд офицеров  
стремительный, и стать ладей  
прямолинейная, и кони,  
что ходят буквой „г“ людей,  
и ферзь в резной своей короне,  
и выше всех король на троне,  
и пешки (эти без затей)] —  
воспой, акын!.. Доска пустыней  
давно лежит перед тобой,  
и надо быть себя акынней,  
чтоб хвастаться такой судьбой...  
Постой, я шахматы расставлю:  
король у белых аш-один,  
ладья же-три — на черных травлю  
(сейчас начнём) воспой, акын! —  
ладья же-семь, к ним слон (без спешки  
расставь) е-пять, затем — две пешки:  
аш-два и е-четыре. Тать  
стоит впритык: король же-пять,  
вокруг пехота: же-четыре,  
же-шесть, аш-пять. И всё. И мат  
в три хода, лучезарный брат!  
Не всё терпеть нам поражение,  
есть ход изысканный, смотри  
на поле: вот оно, решение,  
догадываешься?..\*

\*Эту задачу я обнаружил впоследствии  
в сборнике шахматных задач, где она харак-  
теризовалась как одна из лучших, составлен-  
ных Набоковым; для любителей шахмат при-  
вожу диаграмму:



И пока Вы решаете задачу, я попытаюсь отблагодарить Вас за восторженный отклик кратким комментарием к тому, что в нём не нуждается.

С младенчества я очарован игрой света и тени. Наше появление и наше исчезновение — прообразы этой игры. Шахматная доска и миганье бабочки — из лучших её воплощений, и не зря я посвятил им столько строк, которые не что иное, как чудесное и бесплотное воскрешение вещественного мира. “..Страница под стеклом / бессмертная, вся в молниях помарок“, — та же игра света и тени, и не только благодаря молнии, но и благодаря виду самой страницы с её чередованием белого и чёрного.

Меня всегда восхищали превращения, которыми занимается на первый взгляд природа, и лишь на второй — кто-то ещё, неведомый, сидящий в неизвестном ряду и подсказывающий недоступные обычной логике ходы: гусеница становится бабочкой, невзрачная пешка — ферзём, кафкианский Грегор — навозным жуком. Так человек пересекает границу и, попадая в другой язык и чужую среду, становится эмигрантом: забавнейшее превращение, когда меняется не он, а окружающий мир, становясь словно бы грохочущим поездом, в котором бедняге предстоит сопротивляться всей памятью, несущейся встречь. И в один прекрасный день превращение происходит с ним самим, и он просыпается на полустанке:

Что за ночь с памятью случилось?  
Снег выпал, что ли? Тишина.  
Душа забвенью зря училась:  
Во сне задача решена.

Решенье чистое, простое  
(о чем я думал столько лет?).  
Пожалуй, и вставать не стоит:  
Ни тела, ни постели нет.

Возможно, Вам, никогда не бывавшему за границей, трудно вообразить подобную метаморфозу. Но почувствовать себя эмигрантом можно и не уезжая из родной

страны, и Вы, проживая в неопрятной империи, знаете это лучше меня. Никуда это не денется и потом. Достаточно будет заглянуть в исследование о творчестве Вашего покорного слуги — скольких макабрических кобр пригрею я на своей эмигрантской груди! — чтобы прочесть что-нибудь вроде (о, запомните мои слова!):

*...Инвариант поэтического мира Набокова — двоемирие — является во многом результатом семиотизации «жизненного объекта», то есть обстоятельств изгнания. Базовый вариант биспациальной структуры — чужбина/родина — первоначально сформировался в лирике...*

Заграница, не правда ли? По отношению к абракадабре языка, придуманного профессурой ради безопасности своего проживания в комфорте примитивной мысли и притуплённого чувства, поэт всегда в эмиграции. Стоит секунду-другую потратить на этот французский замок — разве не французы с их парфюмерией пудрят нынче последние мозги филологии? — чтобы распахнуть двери и услышать их возмущенное и плохо прикрывающее упитанную наготу „Ах!“.

Но продолжим. Один из любимых квадратиков — квадратик окна, эта заблудившаяся шахматная клетка, которая бывает то белой, то чёрной, в зависимости от времени суток.

Вдохновенье, розовое небо,  
чёрный дом с одним окном  
огненным. О, это небо,  
выпитое огненным окном!  
Загородный сор пустынный,  
сорная былинка со слезой,  
череп счастья, тонкий, длинный,  
вроде черепа борзой.

Повторённые *небо-небо и окном огненным — огненным окном* — чистое отражение: вы видите бледное небо и чёрный дом с одним окном и затем вздрагиваете на переносе: „...огненным“.

Окно вспыхивает, и вы вновь видите, но с удвоенной силой: загоревшиеся небо и окно. Таков вечер



на пустыре, и таково счастье. Оно — словно бы удвоение себя и, значит, — мгновенный перенос на кого-то:

Как я люблю тебя. Есть в этом  
вечернем воздухе порой  
лазейки для души, просветы  
в тончайшей ткани мировой.

Довольно. Надеюсь, мой дорогой и юный друг, что Вы учли почтительное нежелание этого письма разрастаться до неопределённых размеров и решили задачу.

Боюсь, что и те, кто играл за чёрных и бесконечно откладывал партию, тоже догадаются (за тридцать-то лет!) о неизбежном мате в три хода.

И вы знаете, как они выйдут из положения и отомстят за свой позор? Они издадут мои стихи и в предисловии (издевательски, кстати, передразнив меня — см. мой „Комментарий к „Евгению Онегину“), напишут: „Владимир Владимирович Набоков (псевдонимы Владимир Сирин, Василий Шишков) (1899 — ?) — второстепенный русский поэт...“\*\*

И тогда я смеюсь, и внезапно с пера  
мой любимый слетает анапест,  
образуя ракеты в ночи, так быстра  
золотая становится запись.  
И я счастлив. Я счастлив, что совесть моя,  
сонных мыслей и умыслов сводня,  
не затронула самого тайного. Я  
удивительно счастлив сегодня.  
Это тайна та-та, та-та-та-та, та-та,

---

\*\* Стихи, за исключением первого, цитируются по изданию: *Набоков В. В. Стихотворения / Предисл. М. Э. Маликовой*. СПб., 2002 (серия «Новая библиотека поэта»). Предисловие начинается с предложения: «Владимир Владимирович Набоков (псевдонимы Владимир Сирин, Василий Шишков) (1899–1977) — второстепенный русский поэт, переводчик, автор нескольких драм в стихах — родился в Петербурге, в 1918 году эмигрировал, с 1940 года жил в Америке, где писал по-английски, умер в Швейцарии». Главный редактор — А. Кушнер.

а точнее сказать я не вправе.  
 Оттого так смешна мне пустая мечта  
 о читателе, теле и славе.  
 Я без славы разросся, без отзвука жив,  
 и со мной моя тайна всечасно.  
 Что мне тление книг, если даже разрыв  
 между мной и отчизною — частность.  
 Признаюсь, хорошо зашифрована ночь,  
 но под звёзды я буквы подставил  
 и в себе прочитал, чем себя превозмочь,  
 а точнее сказать я не вправе.  
 Не доверюсь соблазнам дороги большой  
 или снам, освящённым веками,  
 остаюсь я безбожником с вольной душой  
 в этом мире, кишашем богами.  
 Но однажды, пласты разуменья дробя,  
 углубляясь в своё ключевое,  
 я увидел, как в зеркале, мир и себя,  
 и другое, другое, другое».

2007 г.

## Вечер с господином Валери

Так незамысловато и очевидно назвав предполагаемую заметку, я не сумел написать ни слова, и озаглавленный лист оставался неделю-другую в неприкосновенности. Потом я подумал, что для вечера с господином Валери это, быть может, лучшее сопровождение. Потом я написал эти два и почти уже три предложения и теперь вынужден продолжить.

Не знаю, поставлен ли в мире спектакль, которого нет — открывается занавес, и зритель весь вечер смотрит на пустую сцену: ничего не началось или всё кончилось, — не имеет значения. Важно, что нет ни единой помарки.

Но и зритель — лишнее. Зачем это покашливание, а то и свист, и требование начинать, и топот, и вот уже спектакль пошёл в зрительном зале. Ни к чему. Вообразим открытую сцену в пустом зале, закроем глаза,

вообразим прекрасную возможность, идею театра, не будем открывать глаза, уснём, умрём, не будем.

Режиссёр и зритель (поэт и читатель) идут друг другу навстречу в желании аккуратно разминуться. Оба понимают: стоит взглянуть — и потеряешь невинность. Если же без иронии, то всё равно потеряешь: глубину, естественность, органичность, — ведь тебя хотят полюбить (так думает режиссёр) и тебе хотят понравиться (зритель). А если ещё серьезней: совершенного поэта и совершенного читателя ждёт несовершенный труд, ибо он окончен и, значит, — немедленно — недостаточен. О, разочарованность!

Но книга господина Валери вышла. Мало того, она называлась «Очарования».

Валери любил Декарта и переиначивал его знаменитый афоризм примерно так: «Я то мыслю, то существую». Его требования к художеству были настолько велики, что не стоило и браться, но его вера во всеильный разум, который способен выполнить эти требования, была не меньше. Он преклонялся перед своим учителем Стефаном Малларме за то, что тот был мучеником идеи совершенства. Он изучал топологию — явление непрерывности — и надеялся, что, перемещаясь в плоскости рационального и кропотливого рассуждения, можно вывернуть его лентой Мёбиуса и обрести бесконечность (а лента Мёбиуса и есть один из примеров топологии и — одновременно — знак бесконечности:  $\infty$ ). Он встречался и говорил с Эйнштейном, потому что тот верил: «Бог не играет в кости». Он мыслил о природе мысли, изучая её механизмы, — и это, наверное, то, чем он действительно неустанно и *непрерывно* занимался всю жизнь. Он говорил, что мысль стремится построить исчерпывающий образ, что её узоры исполнены нежности и величия, что учёность неотделима от страсти. Анализируя, он, как ещё один его кумир — Леонардо, всегда помнил о целостном универсуме и, как Леонардо, пытался достичь высшего понимания, обнаружив отношения между явлениями, чей принцип связности от нас ускользает.

«Поэзия никогда не была для меня целью, — но лишь средством, упражнением...» — словно бы оправдывается

Валери, испугавшись, что был увлечён слишком частным случаем жизнестроительства. (Стоит вспомнить научную широту интересов русских символистов В. Иванова или А. Белого.) Но когда стихи пишутся, он обожествляет поэзию, объявляя её «речью причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, *кроме той, какую должна породить сама*, которая говорит лишь о предметах отсутствующих или тайно и глубоко прочувствованных; речью странной, которая... исходит *отнюдь не от того*, кто её формулирует, и адресуется *отнюдь не к тому*, кто ей внимает. Эта речь, одним словом, есть *язык в языке*. <...> Поэзия есть искусство речи».

Есть ли более человеческое умение, чем искусство речи? Конечно, живут и в неприбранной комнате, но насекомое существование противоестественно. Сжигание рукописей или уничтожение их перед смертью не обязательно мания величия, иногда это потребность всё прибрать перед уходом. Будьте уверены, капающий кран оскорбляет тишину квартиры в ваше отсутствие.

Мир Поля Валери движим волей к совершенству, упорной строгостью, системностью и универсальностью. Наследник Декарта и Паскаля, он и математик, и изысканный мыслитель. Истины, во что бы то ни стало — истины! Ясность и рационализм в его высшем — типично французском — проявлении, рационализм как философия — всё это Валери. Он как будто исповедовал веру одного своего заносчивого соотечественника-аристократа: «Нет ничего недоступного уму француза, лишь бы он захотел дать себе труд подумать», — вот только никакой заносчивости не было, поскольку не было ни малейшего намерения воздействовать на кого-то, кроме себя. Простота, скромность и высшая сознательность разума во имя преодоления хаоса.

#### ГРАНАТЫ

Нет, не тяжёлого граната,  
Зернистая, вспухает плоть —  
То мысли рвутся расколоть  
Чело высокое Сократа!

О, если в августовский жар  
 Разверзся на две половины  
 Упрямый плод, и все рубины  
 Вдруг показал надменный шар,

И если с силой небывалой  
 Вдруг хлынул сок наружу алый,  
 Перегородки сокруша,

И брызнул свет из тьмы разбитой —  
 Пусть верность сохранит душа  
 Своей архитектуре скрытой.

(Пер. А. Кокотова)

К сияющему лбу стремится тайный сок  
 Из глубины раздола;  
 Возрастай, о чистота, но ни на волосок  
 Ты не сойдёшь с прикола!

(«К платану», пер. Е. Витковского)

Прозрачной осени печальная свобода!  
 О, как мне одиноко с ней!  
 Всё сущее вокруг готовится к уходу,  
 Исчезнуть — значит стать ясней.

(«Равноденствие», пер. А. Кокотова)

Взгляни, как море запылало.  
 Прельстись иною глубиной,  
 Подумай — как нам было мало  
 Бесцветной мудрости земной!

Свернувшись завитком улыбки,  
 Скользни тихонько в сумрак зыбкий.

(«Избыть тебя», пер. А. Кокотова)

Как тут не вспомнить заклинание Мандельшта-  
 ма: «Да обретут мои уста / Первоначальную немоту, /  
 Как кристаллическую ноту, / Что от рождения чиста!»

Пускай же всё пройдёт! Одно моё молчанье  
 В сердечной глубине хочу я сохранить,  
 Смерть памяти своей, представя, предварить.

Пусть прячется любовь в печальном очертаньи,  
 Я тень отсутствия, я жду лишь одного:  
 Что след от бытия сотрётся моего.

(«К окну замёрзшему...», пер. А. Кокотова)

А здесь, раз уж мы вспомнили «Silentium» Мандельштама, стоит вспомнить и тютчевское «Silentium!» с его «Молчи, скрывайся и таи...».

Я провел вечер с господином Валери благодаря вышедшему Полному собранию стихотворений поэта (М.: «Водолей Publishers», 2007) и блестящей работе переводчиков: Е. Витковского, Р. Дубровкина, А. Кокотова, Б. Лившица и С. Петрова. Выразить своё восхищение этой безукоризненной, технически безупречной работой, этими стихами, достойными подлинника, — вот, собственно, всё, что мне хотелось сделать по прочтении книги. Но раз уж дело затянулось, то ещё несколько слов и цитат не повредят.

Я думаю, читатели моего поколения впервые прочитали Валери в 1970 году, когда вышла книга Б. Лившица в серии «Мастера поэтического перевода» — «У ночного окна». Я её храню. Там были великие предшественники Валери: Верлен и Рембо, — и «Пьяный корабль», в своей попытке вместить в себя весь мир, шёл напрямиком к «Морскому кладбищу». Там к морю выходила Елена:

Лазурь! Я вышла вновь из сумрачных пещер  
 Внимать прибою волн о звонкие ступени  
 И вижу на заре воскресшие из тени  
 Златовесельные громадины галер.

(«Елена, царица печальная...», пер. Б. Лившица)

Бенедикт Лившиц и Сергей Петров — это классика, и замечательно, что их работы украшают собрание. Не знаю, насколько хорошо известно имя

С. Петрова читателю. Не пишущему читателю или читателю-переводчику (им-то известно!), а просто читателю... Удивительный поэт, с каких языков и кого только он не переводил! И как переводил! Бодлер, Рильке, Лесьмян, Валери...

### ШАГИ

Твои шаги прошелестели,  
Воспитанники тишины,  
К моей недремлющей постели,  
И медленны и ледяны.

Какая сладость! Слава богу,  
Что ты лишь поступи тени, но  
Ведь только так, на босу ногу,  
Любое благо мне дано.

Жильца моих заветных мыслей  
Ты успокой, а не волнуй  
Губами, что над ним нависли,  
Неся насущный поцелуй.

Так не спеши, а то ужалишь!  
Дай быть, дыша иль не дыша!  
Я тем и жил, что ждал тебя лишь.  
Твои шаги — моя душа.

(Пер. С. Петрова)

«...К моей недремлющей постели, и медленны и ледяны», — переводные стихи, когда это Перевод, пишутся животом. Без риска, без захватывания интуитивной области, без этой внезапной радости догадки они остаются подстрочником. «Моё молчанье!.. Златочерепитчат / В душе воздвигнутый, Великий Кров», — переводит Е. Витковский. Только этим ужасным «златочерепитчат» и оживает строка — столько в нём осколочного, прыгающего, ритмичного солнца. «Объятье смертное родно душе печальной», — переводит А. Кокотов. Только «родно» может так живо сцепить

«объяты» и «душу». («Чудная картина, / Как ты мне родна...» — А. Фет.) Et cetera.

После книги Б. Лившица, в 1976 году, появился томик Поля Валери «Об искусстве», где поэт выступал как критик и теоретик искусства и где была его философская новелла «Вечер с господином Тэстом», давшая название моей заметке, — это было значительное, запоминающееся чтение в те годы...

В стихах Валери много солнца и много теней, много бестелесного, скользящего, пограничного с небытием. «Исчезнуть — значит стать ясней». Рильке, который нашел в Валери равного себе, собрата и единомышленника, говорил, что смерть — невидимая сторона жизни, и неудивительно, что она так притягивала Валери. Привычка в обыденном провидеть вечное неизбежно приводит к размышлению о смерти, а умение каждый раз начинать размышление заново, освобождаясь от автоматизма мысли, и непрекращаемая воля к строительству неприступной крепости формы — свидетельство веры Поля Валери в разумное устройство Вселенной.

Спокойный кров среди гробниц и пиний,  
Где ходят голуби, где трепет синий;  
Здесь мудрый Полдень копит пламена,  
Тебя, о море, вновь и вновь слагая!  
Внимать покой богов — сколь дорогая  
За долготу мысли плата мне дана!

(«Кладбище у моря», пер. Е. Витковского)

Две последние строки высечены на надгробном памятнике Поля Валери (1871–1945) в Сете, на юге Франции, где он родился.

*Январь 2008 г.*



## Радивость духа

Проверка радивости духа —  
дело совести каждого из нас...

С. Я. Парнок. Дни русской лирики

Недавно итальянский учёный Лоренцо Макконе доказал математически, что могут быть процессы, в которых время течёт в обратном направлении. Это значит, что есть процессы, ведущие к уменьшению энтропии. Подобные события, утверждает Макконе, не оставляют информационных следов, то есть их невозможно зафиксировать и изучать. Математики ещё не установили, верно ли доказательство, но ясно и без доказательств: верно.

Человеческая жизнь кончается, но каждый миг её противостоит распаду, то есть человеческая жизнь имеет смысл, а в энтропии его нет. (Не думает ли энтропия иначе?) Тем более это относится к жизни больших художников, музыкантов, поэтов. Вектор творческого времени противонаправлен вектору распада. И так же, как у Макконе, это событие невидимое — я говорю не о картинах или стихах, но о состоянии, которое выводит на их создание и которое силой своего безмолвия, возможно, одолевает или оспаривает громкую «трансляцию энтропии» (слова Сергея Хоружего, связывающего это явление, в частности, с практиками постмодернизма). Оно, кстати, не обязательно находит своё воплощение или своего зрителя-читателя-слушателя, но от этого не перестаёт быть звеном мироздания.

Кто знает, как далеко распространяется невидимое? Философ писал: «...те события, которые, как принято считать, обновляют лицо земли и дают работу летописцам, значат куда меньше, чем предпринимаемые в тишине и едва ли заметные историку непрерывные усилия человеческого духа понять тайну человеческого бытия».

Духовное усилие, однако, выражение не очень подходящее к тому, что я хочу сказать. Усилие предполагает целеустремлённое осознанное действие, тогда как духовное состояние себя не знает. Это тот момент свободы, в который выпадают. Он непознаваемая «вещь

в себе», находящаяся в самом человеке. А потом, когда свобода совершилась и всё можно объяснить, появляется необходимость, и в художественном творчестве это — традиция.

Уровень творчества зависит, однако, от этой невероятной «добавки» — от свободы. От того, повторяю, момента, когда человек себя не знает. Здесь залог новизны и оригинальности. Свидетельство беззаконности свободы есть в знаменитом пушкинском стихе, отвечающем на вопрос: зачем так, а не иначе? «Затем, что ветру, и орлу, / И сердцу девы нет закона. / Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет». Есть это и у Мандельштама: «Пусть я в ответе, но не в убытке: / Есть многодонная жизнь вне закона».

Хоружий, который выносит последнюю строку в эпиграф одной из своих работ, не причисляет состояние творчества к инобытию, но лишь говорит о связи его с внеположным человеку. Между тем сердцевина этого состояния, несомненно, находится за пределами антропологической границы, и это мгновенно переводит его в религиозную область, где нет резонансов, но, возможно, «пахнет сырой резедой горизонт». Ведь горизонт может пахнуть только за горизонтом человеческих возможностей.

Совершенно случайно, произнеся слово «резон», я вылетел на строку Пастернака. И слово не подвело — именно у таких поэтов (Цветаева там же) встречается безвкусица, и встречается потому, что у свободы нет стратегии безупречного приравнивания к читателю, которая есть у обычных поэтов. Да, все-таки речь идёт не обо всём словесном искусстве, а только о поэтическом. О прозаике можно сказать, что он пишет книги, о поэте так не скажешь.

Говоря о религиозной области, я не имею в виду известные конфессии. Любой русский поэт (поэт плохим не бывает, в ином случае он графоман), какой бы непредсказуемой свободой ни воспользовался, может удержать её только в традиции, а значит, он неизбежно окажется с Пушкиным, Тютчевым и т. д. (список с небольшими отклонениями для всех один), а через них — с Данте, Гёте, Софоклом... И ещё, наверное, стоит обратить

внимание на то, что почти все впихивания поэтов в известные конфессии терпели неудачу. И не случайно, потому что искусство — одна из мировых религий.

То небо, которое текло в жилах Тютчева, буквально — в его «Проблеске» («...по жилам небо протекло!»), унаследовали некоторые русские поэты, в том числе София Парнок: «...и мнится: палец уколоть, — не кровь, а капнет капля неба». (Эти строки цитировала в своем предисловии к ардисовскому изданию «Собрания стихотворений» 1979 года филолог София Полякова.) Учитывая цвет неба, можно сказать, что это поэты голубых кровей, а значит, в их жилах течёт древняя аристократическая кровь — они духовные наследники всей поэтической культуры, не только русской.

София Парнок, как и Тютчев, знала этот проблеск-прозрение, когда какой-то миг срывает с жизни «ткань благодатную покрова» и открывается бездна. Она знала не только это краткое духовное событие, когда внезапно исчезает привычная полудрёма, но и безнадёжное возвращение, упадание «не к покою, но в утомительные сны».

О тёмный, тёмный, тёмный путь,  
Зачем так тёмны ты и долог?  
О, приоткрывшийся чуть-чуть,  
Чтоб снова запахнуть, полог!

Себя до Бога донести,  
Чтоб снова в ночь упасть, как камень,  
И ждать, покуда до кости  
Тебя прожжёт ленивый пламень!

Она знала, как одно слово, вроде волшебного ключика, поворачивает и заискрывает всё стихотворение, и умела это ключевое слово найти. Это тоже от Тютчева. «Ленивый пламень» превосходит не только текучим звуком, но и взаимной — божественной и человеческой — ленью пламени, и Тютчев подсказывал (когда писал о Наполеоне), что есть земной, а есть Божий пламень, — и взаимность лени, которую преодолевает пламень,

чтобы всё-таки прожечь, словно бы перетекает из слова в слово в этой двойчатке. И, конечно, вспоминается тютчевская строфа, где небо и пламень соединяются, строфа, в которой как раз есть ключевое озаряющее слово («просиял») и которую София Парнок наверняка никогда не забывала: «О небо, если бы хоть раз / Сей пламень развился по воле — / И, не томясь, не мучась доле, / Я просиял бы — и погас!»

Та же кровь текла в жилах Ходасевича, и об этом много сказано у С. Поляковой. Оба они — Парнок и Ходасевич — боготворили Золотой век русской поэзии. Мы находим в «Огороде» Парнок строки: «...И никогда блаженство обладанья / Такой неомрачённой полнотой / И острой гордостью меня не прожигало...» — и сразу вспоминаем «Обезьяну» Ходасевича: «...ни одна рука / Такого благородства очертаний / Не заключала! Ни одна рука / Моей руки так братски не коснулась!»

А у Ходасевича? Так же, как обезьяна оживляет в его душе «сладчайшие преданья» с Дарием и Александром, сам стих оживлён стариной, в частности, пушкинскими «Маленькими трагедиями»: «И в этот миг мне жизнь явилась полной, / И мнилось — хор светил и волн морских...» У Пушкина есть и «светил небесных дивный хор» в «Онегине», и, конечно, эта интонация, сопровождающая гармонический восторг: «Когда бы все так чувствовали силу / Гармонии! Но нет: тогда б не мог / И мир существовать...» — в «Моцарте и Сальери». У Ходасевича серб с обезьяной уходят, и «в тот день была объявлена война», у Пушкина уходит умирать Моцарт. А незадолго до того дня, когда обезьяна утоляла жажду, был другой день, в котором «...впервые в жизни, / Ни „Моцарт и Сальери“, ни „Цыганы“...» жажды Ходасевича не утолили. Это было, как мы знаем из названия стихотворения, 2 ноября 1918 года.

(Среди забавных совпадений, которые дополняют родство поэтов: а) в дореволюционную пору Парнок держала дома обезьянку; б) у неё то же имя, что и у матери Ходасевича, — София Яковлевна; в) любовь к балету... Мне кажется, эта любовь отражается в лексике, иногда несколько томной, что ли, в мимике, если возможно

применить это слово к стихам, вообще в строении стихов этих поэтов, и в сочетании с «оскомистыми» ходасевическими — так блестяще их определила Парнок, — и с точной и жестокой «прозой» стихов самой Парнок возникает особое обаяние, свойственное именно им.)

Читая «Огород» Софии Парнок, неизбежно вспоминаешь элегию Баратынского, воспевающего «прилежный мирный плуг, взрывающий бразды». Там он обращается к тому, кто возделывал эту землю до него:

Ты поведешь меня в сады свои густые,  
Деревьев и цветов расскажешь имена...

(«...И скажу, как называются созвездья», — продолжит Бродский своего любимого поэта.)

София Парнок, как и Баратынский, не переоценивала свой поэтический дар. Она писала: «...у меня есть только один момент любви к тому, что я пишу, — это когда я себе воображаю то, что я думаю, написанным. А потом, когда я уже написала, я не удовлетворена, раздражена или, что хуже всего, равнодушна». Кокетства здесь нет — о своих стихах, а тем более литературной известности она не заботилась. В 1933 году, после смерти Парнок, Ходасевич констатировал: «Ею было издано несколько книг стихов, неизвестных широкой публике, — тем хуже для публики». Баратынский признавался в стихах: «Мой дар убог...», «А я, владеющий убогим дарованьем...», «Не ослеплён я Музою моею...» А вот развитие этой темы у Парнок:

У каждого есть свой крылатый час,  
И в каждом скрыта творческая завязь,  
Пусть никогда от прозорливых глаз  
Прекрасного не застилает зависть.

Пусть не тебе дарует лучший дар  
Неблагодарная, изменчивая Муза, —  
Умей в других лелеять чудный жар  
И с ревностью не заключай союза.

Парнок, как любой большой поэт, вбирает в себя опыт своих предшественников, находится в диалоге с современными ей мастерами и становится тем «материалом», который востребован будущим. Именно поэтому никогда нельзя поддаваться соблазну фатальной диагностики — мол, всё утрачено безвозвратно, настали третьесортные времена (наконец-то!). Является поэт — и происходит немедленное воскрешение всего, что казалось безвозвратно утраченным, и «становится разительным участие в образах поэта не только вещей, но и имён собственных — Батюшков, Дюма, Верлен, Себастьян Бах, Эдгар По, Чарльз Диккенс, Сумароков, Озеров, Оссиан, Бонапарт, Меттерних, Бетховен, Флобер, Золя, Гомер, Расин, — целый ряд прекрасных, *неопровержимых* конкретностей, говорящих поэту о реальности мира и, тем самым, его собственной души». Это из статьи Парнок о Мандельштаме.

Конечно, из современников, помимо Ходасевича, надо упомянуть Мандельштама. Пусть их личные отношения не были приятными (в 1916 году Ходасевич писал Парнок: «Знаете ли? — Мандельштам не умён, Ваша правда. <...> ...Стихи-то хорошие он напишет, если посидит, — а вот всё-таки не поэт»), на творческой глубине этой ряби нет, а есть единая среда обитания. Она не предполагает равнодушного согласия, но и мелочному скандалу там не место.

Мандельштам пишет в 1912 году признание в любви к готической стрельчатой башне («Я ненавижу свет / Однообразных звёзд. / Здравствуй, мой давний бред, — / Башни стрельчатый рост!») — и Парнок откликается через два года: «Я не люблю церквей, где зодчий / Слышнее Бога говорит, / Где гений в споре с волей Отчей / В ней не затерян, с ней не слит, / Где человеческий дух тщеславный / Как бы возносится над ней, — / Мне византийский купол плавный / Колочей готики родней».

Поэтическая судьба Парнок (и не только) не даровала ей того места в «табели о рангах», которого она заслуживает. А её место — среди лучших. Она воспела Коктебель за два месяца до появления первых коктебельских стихов Мандельштама, и в стихи эти уже вплетена «золотистого меда струя»:

Кипящий звук неторопливых арб  
 Просверливает вечер сонно-жаркий.  
 На сене выжженном, как пёстрый скарб,  
 Лежат медноволосые татарки.

Они везут плоды. На конских лбах  
 Лазурных бус позвякивают кисти.  
 Где гуще пурпур — в вишнях ли, в губах?  
 Что — персик или лица золотистой?

Деревня: тополя в прохладе скал,  
 Жилища и жаровни запах клейкий.  
 Зурна заныла, — и блеснул оскал  
 Татарина в узорной тюбетейке.

Диалог продолжался и достиг кульминации, возможно, в стихотворении Парнок «Налей мне, друг, искристого...» и — более позднем — мандельштамовском «Жил Александр Герцович...».

Сходство этих вещей заметил когда-то поэт и переводчик Алексей Кокотов, который поделился своим наблюдением, в частности, с поэтом Б. Рыжим, а тот поговорил на эту тему с известным питерским наставником поэтических дарований, процитировав Парнок («Налей мне, друг, лучистого, / Искристого вина. / Смотри, как гнётся исто-во / Лакейская спина») и уличив Мандельштама в плагиате. Адресат, привыкший быть Наставником, согласиться не мог: ничего, мол, не крал М., он обращался к Лермонтову и его «Молитве» («В минуту жизни трудную / Теснится ль в сердце грусть...»). Далее Наставник писал в защиту М.: «...и „шуба“, и „вешалка“, не говоря о самом главном — теме человеческого одиночества в этом мире, — всё это делает его стихотворение несравненным, „мандельштамовским“, ни на что не похожим. Никакого „искристого, игристого вина“ у него нет... <...> Да, конечно, Мандельштаму запомнилось стихотворение Софии Парнок... и отзвук её стихов в них присутствует, но это — обычное дело и никоим образом не заимствование. <...> „Лёгкие мелодии“ хороши, но в стихах большого поэта с ними происходит то же, что с фольклорным напевом

в симфонической музыке композитора: они усложняются, „аранжируются“, приобретают глубокий смысл».

Б. Рыжий процитировал неточно, а Наставник довершил дело и обнеряшил цитату окончательно. У Парнок: «Налей мне, друг, искристого, / Морозного вина».

Тема всех упомянутых стихотворений не столько одиочество, сколько спасительность музыки (у Лермонтова это молитва, у Парнок — вино). И, конечно, «лёгкой мелодии» у Парнок нет: «Ну что ж, богатства отняли, / Сослали в Соловки, / А всё на той же отмели / Сидим мы у реки».

Вообще восхвалять таланты одного ради того, чтобы умалить достоинства другого, — этот позор щедро разлит в крови советского человека, а отстаивать неприкосновенное величие Мандельштама, то есть то, на что никто не покушается, — изрядная фальшь.

Есть у Парнок ещё одно стихотворение с той же, «лермонтовской», мелодией, — «Агарь». Но здесь я передаю слово поэту Валерию Черешне, с которым часто переписываюсь и обсуждаю прочитанное:

«Перевод библейского на поэтический — это всегда интересно. Тем более что в самом библейском рассказе бездна поэтического, как точно заметил Пушкин. Но что из этой бездны берёт поэт и что оставляет в стороне...

Вот стихотворение Парнок „Агарь“:

Сидит Агарь опальная,  
И плачутся струи  
Источника печального  
Беэр-лахай-рой.

Там — земли Авраамовы,  
А сей простор — ничей:  
Вокруг, до Сура самого,  
Пустыня перед ней.

Тоска, тоска звериная!  
Впервые жжёт слеза  
Египетские, длинные,  
Пустынные глаза.



Блестит струя холодная,  
 Как лезвие ножа, —  
 О, страшная, бесплодная,  
 О, злая госпожа!..

„Агарь!“ — И кровь отхлынула  
 От смуглого лица.  
 Глядит, — и брови сдвинула  
 На Божьего гонца...

В первой строке удивительно найденным словом „опальная“ уже даны все мотивы стихотворения, звучат все смыслы, необходимые поэту. „Сидит Агарь опальная“. Агарь в опале, она убежала от притеснений госпожи своей, Сары. И одновременно мы видим эту „опалённую“ солнцем египтянку, сидящую в пустыне у источника. И видим её красоту, поскольку не можем не услышать звучания дымчатого „опала“ в слове „опальная“.

В следующей строке лёгким сдвигом привычного „плещутся струи“ в „плачутся струи“ без нажима передаётся состояние беременной Агари, оказавшейся в пустыне. И, конечно, блестящее ритмическое завершение первой строфы — перелив этих плачущих струй в названии источника.

(Вот, кстати, единственное существенное расхождение с библейской версией — Агарь сидит у безымянного источника, название его дано самой Агарью *после* встречи с посланцем Господним, и означает оно „источник, где можно увидеть Бога и остаться в живых“. Это очень важный момент для библейского повествователя, но совершенно неважный для поэта, ему важнее ритмический перелив самого звучания, но вписанный в контекст состояния.)

Вторая строфа — это оглядка в пустыне. Некуда идти. „Там — земли Авраамовы“ с неумолимой госпожой, „а сей простор — ничей“, поскольку человеку в нём не выжить. Безнадёжность полная. И точно вскриком этой безнадёжности звучит начало третьей строфы: „Тоска, тоска звериная!“ И вновь возвращение к зрительному образу: выстраиванием ряда „удлинённых“

слов с протяжённым окончанием „-ие“, „-ые“ нам явлен этот миндалевидный разрез плачущих глаз египтянки: „...жжёт слеза / Египетские, длинные, / Пустынные глаза“. (Не совсем права Полякова, когда в комментариях по поводу „архаического употребления“ эпитета „пустынные“ отсылает к Пушкину, у Пушкина этот эпитет почти всегда синоним слова „одинокий“, в „Агари“ у Парнок оба смысла, прямой и пушкинский, усиливают друг друга: Агарь посреди пустыни в полном одиночестве, и глаза её „пустынные“ во всех смыслах.)

Четвёртая строфа вся полна тайной мысли о возврате и его невозможности. „Блестит струя холодная, / Как лезвие ножа“, — напоминание о неизбежности наказания при возвращении, возможно, даже смерти (“лезвие ножа”). И тут же безысходный вопль, обращённый неведомо к кому: „О, страшная, бесплодная, / О, злая госпожа!“ (вот она, экономия поэтической речи в передаче событий, одно это слово „бесплодная“ в перечислении свойств госпожи заменяет довольно длинный библейский рассказ о причинах изгнания Агари, о том, что, почувствовав беременность, она стала презирать Сару, — какой отголосок превосходства и презрения слышится и сейчас в её отчаянии!).

В полном соответствии с духом Ветхого Завета, где Бог является к избраннику, когда отчаяние превысило всю мыслимую меру и надежды на спасение, кроме чудесного, т. е. Божественного, не остаётся, появляется Ангел Господень. В библейском рассказе: „И нашёл её Ангел... и сказал ей: Агарь, служанка Сарина!“ У Парнок Он просто окликает: „Агарь!“ — но в ответ, словно два войска схлестнулись, два противоположных движения в Агари: „И кровь отхлынула / От смуглого лица“ — испуг и изумление, и тут же готовность к встрече: „Глядит, — и брови сдвинула / На Божьего гонца“. Лучше не передашь реакции на Божоявление простой и стройной души, какой задумала и услышала свою Агарь София Парнок».

София Парнок неоднократно обращалась к Ветхому Завету. Она, как и её подруга Марина Цветаева, вообще была «ветхозаветна» — настоящая гоморритянка, страстная любвеобильная женщина. Кроме того, она была

поэтом, а значит, по определению подруги, «жидом». Не только в том смысле, который вкладывала в это слово Цветаева: «Жизнь — это место, / Где жить нельзя: / Ев-рейский квартал... / Так не достойнее ль во сто крат / Стать Вечным Жидом? / Ибо для каждого, кто не гад, / Ев-рейский погром — / Жизнь...» — этого смысла хватало: бескомпромиссности, бездомности и скитаний (не ради красного словца Парнок писала: «Нет палаты такой, на какую / Променял бы бездомность поэт...»), — но и в смысле совершенно иудейского понимания святости и ценности жизни здесь и сейчас, не ослабленной (на взгляд иудея) ожиданием вожденной христианской смерти и воскрешения.

Между тем Парнок в зрелом возрасте крестилась в православие, и — как знать, не вспоминала ли Марина свою уже бывшую и непрощённую подругу в той же «Поэме конца», когда противопоставляла «жиду» «выкреста», который худо-бедно может приспособиться и выжить. Об этой, обывательской и неприемлемой для поэта, жизни она пишет: «Только выкрестами жива! / Иудами вер!» Если вспоминала, то напрасно. София Парнок своей религии — не христианской и не иудейской, а религии поэзии — никогда не изменила. Вот одно из свидетельств:

Господи! Какое счастье  
 Душу загубить свою,  
 Променять вино причастья  
 На Кастальскую струю!

Христианство как невыполнимость, как невозможность возлюбить не только врага, но и ближнего своего, — это не только духовный подъём смиренного служения и попытка совершить невозможное, но и ощущение загубленности души, неспособной оторваться от грешного тела.

Пастернак, который волей-неволей появляется в данном контексте, со своей безоглядной влюблённостью в единокровную сестру-жизнь, недооценивал веры своих предков. Похоже, он полагал, что из иудаизма вылетела

прекрасная бабочка христианства и оставила кокон пустым. Но ранний, в особенности *ранний* Пастернак — это царь Давид, поющий благодарственную песнь Жизни — реальной, плотской, неопровержимой, в которой просто нет места неправедности, потому что она переполнена собой.

В этой трагической противоречивости жила и София Парнок:

Кто разлюбливает плоть, хладеет к воплощенью:  
Почти не тянется за глиною рука.  
Уже не вылепишь ни льва, ни голубка,  
Не станет мрамором, что наплывает тенью.

На полуслове — песнь, на полувзмахе — кисть  
Вдруг остановишь ты, затем что их — не надо...  
Прощай, прощай и ты, прекрасная корысть,  
Ты, духа предпоследняя услада!

В том историческом времени, в котором выпало родиться и жить Парнок, Пастернаку, Мандельштаму, им, русским поэтам, выбравшим жизнь в России, христианство было сподручней, что ли, как бы цинично это ни звучало. Я говорю лишь о формальной стороне дела. Тут и значение церковнославянского в образовании литературного русского, и — с другой стороны — искалеченный русский или полная безграмотность предков, живших в черте оседлости, и поэтому — стремление отдалиться от семьи, рода и, значит, — отречься от священных иудейских ценностей. (Если послушать этот язык, а он прекрасно представлен, к примеру, в пьесе Фридриха Горенштейна «Бердичев», то воистину есть от чего бежать без оглядки — от лингвистического ада.) Тут и судьба страны, с её антисемитизмом (здесь Россия не одинока) и великим революционным проектом — «...В белом венчике из роз — / Впереди — Исус Христос», на который кто только не клюнул, чтобы потом, с большим или меньшим успехом, повиснуть на крючке. Ещё до революции, под впечатлением войны, Парнок пишет:

Гонимы роковой ложью,  
 Друг в друге разъяряют злость  
 И, поминая имя Божье,  
 В Христову плоть вонзают гвоздь.

И в том же году появляются горделиво-жертвенные строки: «Пусть у Европы есть история, — / Но у России: житие». И дальше, опережая Блока: «...Над странницею многолюбящей / Провижу венчик золотой». Затем, через несколько лет, снова отчаянье и непримиримый дух Ветхого Завета:

Вы, пастыри Христовых стад,  
 Купцы с апостольской осанкой!  
 Что ваша жертва? Только вклад:  
 Внесли и вынули из банка!

И оттого твой древний свет  
 Над миром всходит вновь, Израиль,  
 Что крест над церковью истаил  
 И в этой церкви Бога нет!

Все эти метания в религиозной горячке говорят лишь о том, что кроме «Кастальской струи», ничто жажду поэта не утоляет. Да и стихи эти, несмотря на их восклицательный пафос, аккуратные, словно бы вырезанные по классическому трафарету. Они хороши и безупречно музыкальны, как всё, что написано Парнок, но, быть может, слишком высокопарны и риторичны.

Завершая эту тему, скажу, что иудейство и христианство — две крайние точки, разрывающие человека, независимо от того, посвящён ли он в тайны религий. Христос, скажем, одной из них точно не знал. Две крайние точки — это, с одной стороны, укоренённость в жизни («быть живым, живым и только»), полное доверие Жизни как данности, а с другой — выпрыг из неё как результат какого-то постижения или, говоря словами М. Бубера, «прыжок веры» и начало другой Жизни, в которой есть, скажем, как в случае христианства, смерть и воскрешение, то есть другая непостижимость, не та, которая дана,

а та, которая за горизонтом. Происходит как бы умножение непостижимостей.

Видя страшную реальность послереволюционной жизни, православная София Парнок разрывалась между вышеозначенными полюсами, обращаясь к древности:

...И семенем кипели недра,  
И мир был — Бог, и Бог — был страсть.

Своею ревностью измаял,  
Огнём вливался прямо в кровь...  
Ужель ты выпил всю, Израиль,  
Господню первую любовь?

София Парнок тяжело пережила смерть отца. В ту пору, шёл 1913 год, она писала в одном из писем: «Мудрость смирения, преобразующая ужас смерти в таинство избавления, — чужда всему моему духовному складу». Спасло ли её православие от этого ощущения? Как бы то ни было, это событие, вероятно, поспособствовало её «прыжку».

И все же, повторю, главной её религией оставалось религиозное благоговение перед словом. Она считала слово «чем-то опасно-ценным». Родина её религии — родина муз, Пиерия. «Розы Пиерии» — так назывался сборник Парнок 1922 года. Ей должно было нравиться её имя — София, созвучное имени Сафо. Она знала толк в любви, и отточенная техника стиха никогда не прикрывала пустоту, наоборот — искусно обнажала одухотворённую плоть происходящего:

С плавных плеч сползая лобзаньем длинным,  
Не спеши туда, где в дремотной лени  
Две голубки белых, два милых чуда  
Сладостно дышат.

Может быть, именно в этих стилизациях, где нет открытого и страстного монолога (который с избытком встречается в конкретно-любовной лирике П.), изобретательная страстность достигает кульминации.

Зеркало держит Эрот перед ней, и в стекле его хрупком  
 Вечное золото кос, вечное небо очей.  
 А на ковре, у колен, у разымчивых этих и сильных,  
 В руки лицо уронив, скорбная дева сидит.

Чего стоит этот эпитет — «разымчивых»! И как хорошо, когда поэт так полноценно владеет ситуацией: ведь помимо всего здесь и Пушкин с его «Царскосельской статуей»: «Урну с водой уронив, об утёс её дева разбила. / Дева печально сидит, праздный держа черепок. / Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой; / Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит».

Это и есть воскрешение культуры. София Парнок — один из самых плодотворных примеров скрещения поэтических голосов: Тютчев, Баратынский, Павлова, Цветаева, Мандельштам, Ходасевич, Лермонтов, Пушкин...

За стеною бормотанье,  
 Полуночный разговор...  
 Тихо звуковым сияньем  
 Наполняется простор.

Это в небо дверь открыли, —  
 Оттого так мир затих.  
 Над пустыней тень от крыльев  
 Невозможно-золотых.

И прозрачная, как воздух,  
 Едкой свежестью дыша,  
 Не во мне уже, а возле  
 Дышишь ты, моя душа.

Миг, — и оборвётся привязь,  
 И взлетишь над мглой полей,  
 Не страшась и не противясь  
 Дивной лёгкости своей.

На переключки с Цветаевой и Павловой указывает София Полякова, но здесь и Пушкин («Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня...»),

и Ходасевич («Лёгкая моя, падучая, / Милая душа моя!»; в этой же вещи у Ходасевича точно такая же синтаксическая фигура: «Ах! — и я в постели»; у Парнок: «Миг, — и оборвётся привязь»). Примеры всех этих совпадений, заимствований, связей, переключек можно продолжать бесконечно, никак не умаляя отчётливой самостоятельности поэта Софии Парнок. Сила и свобода — налицо. «Тихо звуковым сияньем / Наполняется простор», — а вот и Лермонтов «в сияньи голубом!» — и подлинность этих строк подтверждает замечательная свобода сказать: «Это в небо дверь открыли...»

Я приведу ещё один пример переключки. Тема «Парнок — Цветаева» подробно разработана, о мистической связи этих женщин-поэтов упомянула всё та же София Полякова (редкая рифма «повитух-дух» — в цветаевском цикле «Стихи к Пушкину», и в том же 1931 году — «духа-повитуха» у Парнок в стихотворении «Гони стихи ночные прочь...»). Хочу подтвердить это своим наблюдением, выявляющим не формальную, а вполне содержательную связь. В ноябре 1931 года Парнок пишет стихотворение, которое начинается так:

Бог весть, из чего вы сотканы,  
Вам этот век под стать.  
Воители!..

Строки настолько цветаевские (ну, почти наугад: «Всё длилось одно мгновение: / Отчалила... уплыла... Соперница!..» — с этим восклицанием в начале третьей строки!), что ради любопытства я решил посмотреть всё, что писала в это время Цветаева. Пожалуй-ста, на два месяца раньше: «А быть или нет / Стихам на Руси — / Потоки спроси, / Потомков спроси». А вот концовка у Парнок:

Для них-то, для этих правнуков, —  
Для тех, с кем не свижусь я,  
Вот эта моя бесправная,  
Бесприютная песня моя.



Мистика — это, конечно, заманчиво. Но стихи Цветаевой иногда пересекали границу — известно, что в 1926 году Парнок присутствовала в Москве на чтении «Поэмы конца» в исполнении Б. Пастернака. Между прочим, её реакция: «Разнузданность полная, но талантливо необычайно».

Не имеет значения, согласны ли мы, читатели, с теми или иными критическими оценками Софии Парнок, но они всегда умны, остроумны, точны, беспощадны, зорки... Мне хочется привести несколько.

О Брюсове: «...эта гениальная остервенелость воли производит поистине жуткое впечатление: Брюсов создавал поэта из чистейшего „ничего“». Или так: «Самые искусные рифмования с именами собственными вызывают чувство непервоклассного удовольствия, схожего с тем, которое мы испытываем при „опасных номерах“ цирковой программы. Польшка или вальс обрываются, в оркестре начинается зловещее „трррррр“, — и с высоты стеклянного купола, вниз, по натянутому стальному канату, летит какая-нибудь всемирная цирковая знаменитость. Публика ошеломлена, благодарна и рада, что это, наконец, кончилось».

Высоко ценя достоинства «Петербурга» А. Белого, она пишет и о том, что ей не нравится: «Подмигивание это выражается и в подборе характерных для действующих лиц особенностей, и в *misse en scene*'ах, и в той, часто до карикатурности, до патологичности, нарочитой ломливости языка... <...> Даже в сцене самоубийства человека автор не может удержаться от своей вихлявой манеры».

О Пастернаке: «...он искренне запыхался. Открыл окно настежь и слишком сильно потянул воздух...» В той же статье: «Бульварно модничал в своей лингвистической парикмахерской Игорь Северянин, по-площадному в своём блудилище модничает Маяковский. Пастернак — другой породы. Он не модник. Он разбойник, но разбойник самых строгих правил».

О времени и литературной ситуации в 1924 году: «...проклинаяемая противниками „бытовщины“ злосчастная ахматовская перчатка с левой руки не вытесняется

ли совсем свеженьким, пахнущим сегодняшним днём „партбилетом“ Безыменского?»

Начиная эти записи, я собирался быть краток, но, вопреки расчёту, они растянулись. И сейчас, думая все-таки об их завершении, хочу на прощанье вернуться к стихам Парнок и к теме «тоски». Где-то в начале я упомянул о её, а заодно и Ходасевича, любви к балету, о капельке томной ноты в их поэзии.

У Ходасевича, например, есть романсовое изнеможение и какое-то струенье трепетное и непрерывное (это незакавыченные цитаты из его стихов, а вот и закавыченная: «струилось вновь во мне изнеможенье...»), есть болезненно-любовный взгляд на себя, как в классической «Балладе»: «Сижу — и в смущеньи не знаю, / Куда бы мне руки девать», — есть посматриванье в зеркало (ср. «Перед зеркалом»), и жесты, и руки — «Вновь эти плечи, эти руки / Погреть я вышел на балкон» — всё это было бы смешно и глупо, если бы не было поэзией. (Не написать ли статью под названием «Балерина Ходасевич»? То-то взроптали бы его многочисленные поклонники и подражатели...)

У Парнок — в придачу — цыганский надрыв: «Томи, терзай, цыганский голос, / И песней до смерти запой...» А слова «тоска», «тосковать» и пр. встречаются слишком часто, чтобы пройти мимо, не заметив. Тоска разнокалиберная. Тоска в крови, когда Парнок благодарит подругу: «За то, что нет в тебе тоски / Моей дремучей крови», и — в том же смысле: «Плывёт певучая по жилам / Тысячелетняя тоска», — это та самая, завещанная предками, «вавилонская тоска». Поэтическое исследование доходит до сотворения мира, и в стихотворении, которое так и называется — «Тоска», это состояние и вовсе становится первопричиной всего:

И, тобою вызван к сотворенью,  
Над водой возник летящей тенью  
Саваоф.

И во мне горит твой древний пламень,  
И тобой поёт поющий камень  
Этих строф.

Заметим попутно, что «поющий камень» возник у Парнок в одной из статей как характеристика стихов Манделъштама («...его „Камень“ — поющий камень»).

Трудно представить себе что-то более тоскливое, чем до-сотворенность, но зато легко поверить, что она призвала своей безысходностью самого Саваофа и что происхождение этих стрóf подтверждает рифма (Саваоф); — о том, что сердцевина творческого состояния находится за пределами антропологической границы, я писал во вступлении. В конце концов, если слово не внеположно человеку, то Библия врёт. Можно выразиться и сильнее: если Бог создал человека, то человек внеположен сам себе. Внеположное человеку — это то, чего он в себе не знает. Это та свобода, в которую, как я уже говорил, выпадают. Она, в случае поэта, в *редком* случае *редкого* поэта, — его стихи.

Для Парнок — это было единственное освобождение от страсти любви-обладания, порабащившей своим счастьем и приходящей к неизбежному завершению, к тупику тоски. Насколько сильна была эта страсть, говорят, допустим, такие строки: «накрик кричу от тоски» или «о, как мне этот страшный вживень выжить», когда слова сталкиваются корнями и начинается «землетрясение». Выйти из тупика, двигаясь по горизонтали, невозможно, пути назад нет, потому что обладание безвозвратно, оно исчерпывается за один раз, и поэтому не остаётся ничего, кроме вертикали. А значит — остаётся то, что человеку неизвестно, то, чего он в себе не знает и что узнает сию секунду. Возможно, для Саваофа этим шагом из Тупика Тоски был тоже неизвестный ему Шаг — сверху вниз — из божественного в человеческое. Стихотворное слово — неизвестность, в которой себя теряют, чтобы слово найти. Не ищут, чтобы найти, а *теряют*, чтобы найти. Нет такого намерения: свобода. Её нельзя приобрести, иначе она не-свобода. Это существенно. Вот абсолютное свидетельство обретения свободы:

Кончается мой день земной.  
Встречаю вечер без смятенья,  
И прошлое передо мной  
Уж не отбрасывает тени —

Той длинной тени, что в своём  
 Беспомощном косноязычьи,  
 От всех других теней в отличие,  
 Мы будущим своим зовем.

Парнок не знала слов восточного мудреца: «Для ума трудно пребывать в безмолвии, так как ум всегда беспокоен, всегда находится в погоне за чем-то, всегда приобретает или отказывается. <...> Прошрое, отбрасывая тень на настоящее, создаёт своё будущее». Здесь, в событии данного стихотворения, поэт избавлен от этой гнетущей тени. Речь, повторяю, о *редком*. Речь о бесстрашном поэте Софии Парнок.

Ровно на этом месте я получил от Валерия Черешни небольшой этюд (о стихотворении, которое уже упоминал) и подумал, что он в самый раз подходит для завершения статьи.

«Что такое поэтическое бесстрашие? Мы часто разбрасываемся такими словами, подразумевая, прежде всего, готовность к формальному эксперименту, решимость остаться непонятым и невоспринятым ради необузданного произвола, который мы порой путаем со свободой. Но настоящее поэтическое бесстрашие гораздо глубже, оно есть необходимость высказывания, подрывающего глубинные основы твоей веры и жизни, если этого требует развитие стихотворения, верность его звуку и смыслу. Это бесстрашие побуждает глубоко религиозного Тютчева воскликнуть: „Мужайся, сердце, до конца: / И нет в творении — Творца! / И смысла нет в мольбе!“ Образец подобного бесстрашия — стихотворение Парнок:

Жизнь моя! Ломоть мой пресный,  
 Бесчудесный подвиг мой!  
 Вот я — с телом бестелесным,  
 С Музою глухонемой...

Стоило ли столько зёрен  
 Огненных перемолоть,  
 Чтобы так убого-чёрен  
 Стал насущный мой ломоть?

Господи! Какое счастье  
 Душу загубить свою,  
 Променять вино причастья  
 На Кастальскую струю!

Всё стихотворение — бесстрашный спор поэта-Иова с Господом. Уже в первой строфе словом „подвиг“, сразу относящим нас к жизни святых, начинается ряд кощунственных противопоставлений, кощунственных для начётнического ума друзей Иова, но не для самого Иова, пронзённого болью. И так, жизнь — пресный ломоть, противопоставленная житию святого, его чудесный подвиг — бесчудесному подвигу автора. Но этот бесчудесный подвиг так же полон смысла, как и подвиг святого, его результат не описать иначе как оксюморонами: „телом бестелесным“, „Музою глухонемой“ (точно так же, как в житиях святых часто говорится о „неописуемости“, „невыразимости“ происходящего).

На риторический вопрос второй строфы, где эпитетом „насущенный“ окончательно устанавливается связь с молитвой, заповеданной Христом („хлеб наш насущный дай нам на сей день“), следует неимоверно дерзкий ответ третьей строфы. Что есть „хлеб насущный“ всякой жизни? „Вера“, — отвечает Христос. „Нет, стихи!“ — спорит Иов-Парнок. И ради них можно „душу загубить свою“ (ещё одно возражение на риторический вопрос Христа: „Что вам пользы, если весь мир приобретёте, а душу свою загубите?“). Для православной Софии Парнок такие ответы непредставимы, но поэт Парнок, вслед за Иовом и Тютчевым, меняет „вино причастья“ на „Кастальскую струю“, верная жизни, которая прошла в обмолаоте огненных зёрен поэзии, и оказывается спасённой богом поэзии, как один рыцарь, воспетый Пушкиным, был спасён Девой за верность и бесстрашие».

2008 г.

## По поводу стихотворения «Aere Perennius» Иосифа Бродского

Где теперь эти звуки, в коих слышалось,  
бывало, то удалое разгулье, то сердечная  
тоска; где эти вспышки пламенного  
и глубокого чувства, потрясавшего сердца,  
сжимавшего и волновавшего груди...

*В. Белинский*

Приключилась на твёрдую вещь напасть,  
будто лишних дней циферблата пасть  
отрыгнула назад, до бровей сыта  
крупным будущим, чтобы считать до ста.  
И вокруг твёрдой вещи чужие ей  
стали кодлом, базаря «Ржавей живеи»  
и «Даёшь песок, чтобы в гроб хромать,  
если ты из кости или камня, мать».  
Отвечала вещь, на слова скупа:  
«Не замай меня, лишних дней толпа!  
Гнуть свинцовый дрын или кровли жечь —  
не рукой под чёрную юбку лезть.  
А тот камень-кость, гвоздь моей красы —  
он скучает по вам с мезозоя, псы.  
От него в веках борозда длинней,  
чем у вас с вечной жизнью, с кадиллом в ней».

1995 г.

Благодаря мужским рифмам и волевому и агрессивному течению стихотворение соответствует краткому и грубому жесту, торчащему из него: «вот вам!». Об этом писали когда-то А. Найман и Н. Славинский. Наверное, не только они. «Вот вам, псы!» (А. Найман: «„Поэтическое слово“, способное произвести на свет не существовавший до его произнесения „нерукотворный памятник“ поэзии, есть тем самым некий порождающий орган, „дрын“, „камень-кость“, „гвоздь“ — „твердая вещь“». Естественно, «perennius» при этом превращается в «penis».)

Несколько непонятное в частностях, стихотворение понятно в целом.

Это памятник — и сам поэт. Циферблат (по-английски «face») выплюнул шикарное будущее (в котором слава и пр.) и говорит поэту, ещё живому, мол, давай я буду считать до ста, а ты увидишь судьбу памятника, о котором грезишь и который строишь своей писаниной, да и сам очоуришься на глазах у почтенной публики.

И почтенная публика заорала: «Ржавей живей!»

Другой вариант, предложенный моим другом, вернее: «...время пренебрегло нашей привычкой мыслить юбилеями и соответственно им ставить памятники („считать до ста“), и в связи с крупным будущим, предстоящим поэту, пренебрегло недостающими до юбилей днями („отрыгнуло“) и поставило ему „твердую вещь“ при жизни».

И почтенная публика заорала: «Ржавей живей!»

Памятник-поэт отвечает: «Fuck off!» От моего стиля («камень-кость»), которое ждёт не дожждётся, как бы тебя, быдло, поуничижительней выписать, след существенней, чем от всех «кадил», вместе взятых. Шумерские таблички живы, а где шумерские боги? Ну то-то. Поэзия и раньше, и долговечней религии. Бродский: «Ведь поэтическая идея бесконечности гораздо более всеобъемлюща, чем соответствующие представления какой-то конкретной религии...» Что касается именно христианской религии, то внецерковное искусство ранними отцами церкви не почиталось, поскольку было, по их убеждению, занятием бесцельным.

Для кого как. Бог поэта — Аполлон. Вспомним автора другого «памятника»: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...» С обращения к Музе начинались поэмы Гомера. Ода Горация называется «К Мельпомене». Она, муза трагедии, изображалась с трагической маской в одной руке и мечом или палицей в другой (для наказания тех, кто нарушает волю богов). Трагическая маска

и дрын (воинственность) — такая атрибутика сродни поэтике Бродского. Кстати, одна из знаменитых статуй Мельпомены стоит в Эрмитаже.

У Горация о поэте: «...буду я славиться / До тех пор, пока жрец с девой безмолвною / Выходит по ступеням в храм Капитолия». Дева сия — весталка. Веста — покровительница семейного очага. Отсюда и «кровли жечь» в стихотворении Бродского: «Гнуть свинцовый дрын или кровли жечь — / не рукой под чёрную юбку лезть». А вот справка о «домостроительном» значении слова «дрын»: «свинцовый дрын, т. е. прут, активно использовали в древнем Риме (как связку, соединительный элемент) при возведении стен, акведуков и т. п.».

Есть и ещё одна ассоциация, связанная со словом «дрын», — дрында. Дрында — это соха. Соха проводит борозду (в стихотворении: «От него в веках борозда длинней...»), а наконечник сохи делался когда-то из камня или кости.

Как видим, в одном слове присутствуют значения палицы, строительного материала и сохи. Лексические единицы в стихотворении многозначны. Но что значит «гнуть свинцовый дрын»? Почему «гнуть»? Почему «свинцовый»? Почему «дрын»? Ясности нет.

Последнее — неизбежная ассоциация при чтении строк:

А тот камень-кость, гвоздь моей красы —  
он скучает по вам с мезозоя, псы.

Каменный гость очевидно присутствует в первой строке. Памятник (опять же — памятник!) командора, который приходит по душу того, чья «профессия» — лезть под юбку.

В 1962 году Бродский написал стихотворение, которое начиналось:

Я памятник воздвиг себе иной!  
К постыдному столетию — спиной.



В 1995 году Бродский повернулся к столетию лицом и сделал жест: «Вот тебе!»

Мне кажется, жест — актуальный поныне, поскольку всё чаще слышны бодрые критические голоса современников (литераторов, прежде всего), о том, что, мол, к концу жизни поэт иссяк, исписался, мол, всех победил и не с кем было соревноваться, поэтому и приумолк... — и это говорится о человеке, перенёшем три инфаркта; известно ли им, что для написания хотя бы одной строчки нужны физические силы? — короче говоря, мы слышим голоса тех, которые «...стали кодлом, базаря „Ржавей живой“». Старенькая бездарная песня, звучащая с 30-х годов XIX века.

2009 г.

## Желание, мысль и время в «Макбете» и технические примечания к переводу

### I. ЖЕЛАНИЕ, МЫСЛЬ И ВРЕМЯ

#### I.

Счастливейший из великих поэтов, не попавшийся на удочку собственной биографии, а потому не засушенный, не завяленный и не обсиженный мухами, Шекспир, быть может, лучший из созданных им персонажей. Парадоксальность этого первенства состоит как раз в том, что нет никакого особенного характера, нет почти ничего. Это ли не мечта многих и многих набоковых и сэлинджеров современности: выстроить крепость, спрятаться, исчезнуть, создать о себе миф... что угодно, но не допустить сплетен, посмертного разложения своей жизни, растаскивания и прилаживания её «кусков» к творчеству, попыток необъяснимое сделать объяснимым и доступным хищническому обывательскому пониманию? Шекспиру это удалось без всяких видимых усилий.

Счастливейший ещё и потому, что сказал он о себе (а значит — обо всём) больше, чем кто-либо. Для тех, кому недостаточно поэзии Шекспира и кто хочет во что бы то ни стало отыскать Шекспира «реального», некий человек, которого по странному совпадению реального с нереальным звали точно так же, написал автоэпитафию, которую я с удовольствием перевёл:

В мой гроб, во имя Господа, не лезь,  
дай мне покой, мой друг, не ройся здесь.  
Блажен, кто этой костью не прельстится,  
а псам желаю ею подавиться.

2.

Когда-то в комментариях к роману Уильяма Фолкнера «Шум и ярость» (перевод О.П. Сороки) я прочёл цитату из «Макбета», указывающую на происхождение названия романа: «Жизнь... рассказ, рассказанный кретином, полный шума и ярости, но ничего не значащий». Это было очень давно, и, конечно, такие слова должны были произвести неотразимое впечатление на молодого человека. Не говоря о самом романе, замечательном и любимом поныне. Другим сильным впечатлением был фильм Акиры Куросавы «Трон в крови», снятый по мотивам трагедии. Эти две частности в сочетании с желанием приблизиться к великим английским стихам привели меня к попытке перевести «Макбета».

Также я не взялся бы за перевод, если бы считал, что участие в соревновании с предшественниками безнадежно (знаю переводы А. И. Кронеберга, С. М. Соловьёва, М. Л. Лозинского, Б. Л. Пастернака и Ю. Б. Корнеева — есть и другие работы, но я с ними не знаком).

3.

Я не собираюсь писать всеобъемлющее сочинение на тему «Макбета». Подобных сочинений много, и среди них есть превосходные. Но я думаю, было бы правильно высказать то, что мне особенно интересно в этой трагедии, несколько соображений, возникших по ходу работы.

«Макбет» — это история заурядного желания (помышления), от змеино-го его зачаточного просверка в безвременье райского сада — через превращение желания в скоропалительную непродуманную мысль, которой дан ход, то есть через существование её во времени (а мысль и есть время), — до адского воплощения, апокалипсиса, отрубленной головы, где эта мысль зародилась, а значит — до её прекращения и конца времён в одном отдельно взятом человеческом существе.

Зеркальна по отношению к этой истории судьба нашего чтения (зеркальна — потому что к нам благосклонна): из неведения мы открываем книгу, проживаем сцену за сценой, как будто следуем из зала в залу, и, наконец, выходим из этого мира, прикрыв за собой декоративную дверь обложки.

Макбет и леди Макбет — чем не Адам и Ева? Счастливая пара, райский сад. Явление ведьм — чем не явление змея-искусителя или — по-другому — извилины-желания: а не стать ли мне королём? Желание заурядно, потому что, как известно, в ранце каждого солдата лежит жезл маршала, но оно получает незаурядное развитие, потому что не так уж много солдат, которые убивают этим жезлом своего повелителя. Добавим к французскому афоризму русский и чуть изменим его в угоду пьесе Шекспира: «Плоха та солдатка, которая не мечтает спать с генералом». И это уже леди с её ледяным расчётом, отнюдь не мечтой.

Что делать с промелькнувшей преступной мыслью? В одной из своих притч Франц Кафка пишет о герое: «Уж раз того однажды стали мучить такие мысли, могут ли они когда-нибудь развеяться совсем?» «Макбет», повторяю, это история и исследование природы желания, это история о подмене желания непродуманной мыслью (то есть отсутствием мысли), о том, как бессмысленное действие развивается по своим безумно множимся законам и порождает (когда ничего уже сделать нельзя, поскольку стихии бездумного действия был дан ход) вполне незаурядную рефлексю, которую если и не отождествить с раскаянием, то с наказанием, кармой — очень легко.

Потому и Куросаве близок этот сюжет, что буддийская идея о разрушительной силе непродуманного желания (а продуманного и не бывает, мысль способна разрушить любое желание) была ему родной.

Какое получит продолжение эта мысль и получит ли? Зависит от человеческого материала.

Банко её не принимает и страшится, что она пойдёт в обход и пролезет в бессознательное: «Свинцовый сон меня к постели клонит, / но всё нейдёт, храни его, Господь, / от непотребных мыслей». Его природа не отвечает на преступный вызов. Отметим лишь тонкое психическое состояние «недопущения» в свой состав того, что шепнуло себя на ухо. Безрезультатно. И, понятное дело, такой персонаж нам не интересен. Злодея, злодея на сцену!

Пожалуйста. Леди сомнений не знает. Кажется, что она одно из воплощений тех самых ведьм, явившихся в начале трагедии. Есть «человеческие» трактовки, объясняющие её роль вдохновительницы Макбета. Она была замужем, она знает материнство (пристыжая мужа в его нерешительности, леди говорит: «Зная и любовь, / и нежность материнства, я сосок / отдёрнула бы от бескостных дёсен / и бросила младенца оземь, / когда бы, как Макбет, дала зарок»). В новом браке у леди нет детей. Быть может, убийство Дункана станет своеобразным посвящением Макбета в мужчину? Мне, признаться, это ничего не объясняет — дьявольщина остаётся дьявольщиной. Леди Макбет совершенно открыта грядущему преступлению. Оказывается, что и такой персонаж не очень-то увлекателен. Хотя его страстность и решительность впечатляют.

Макбет находится между Банко и леди. Он заложник и мученик вопроса: убить или не убить? Не потому, что сказано: «Не убий!» Герой дохристианской эры, он попытается стать «гигантом дохристианской эры» (Пастернак — о Сталине). Так или иначе, но в момент ведьминского предвестия: «Почёт и честь тебе, король грядущий!» — Макбет вздрагивает. Время пошло.

«Макбет» — это трагедия неопределённости, когда герой, неспособный ни отринуть мысль, ни продумать

её до конца и, возможно, таким образом изжить, обречён на ничтожество полумыслей, полурешимости, полужлодея — на половинчатость любого своего проявления. Его страх и трепет: удастся ли проскочить? Удастся ли совершить преступление незаметно не только для постороннего глаза (и избежать явного возмездия), но и для себя самого, для своей совести (и избежать тайного возмездия)? Непродуманность-непрочувствованность-непрожитость этой мысли очевидна, поскольку Макбету кажется: с тайным возмездием — которого, он знает, не избежать! — с тем, что произойдёт с его психическим составом *потом*, он справится. Но он не может знать, что будет с ним, ставшим другим человеком. Полноценная проникающая мысль могла бы это предвидеть. Есть и другой страх и трепет. Подначиванье леди направлено в примитивную, но неотразимо-больную точку: смел помышлять, но не смеешь совершить? Что за фальшь и что за трусость! Внутренний ответ Макбета: посмею ли? Сам вопрос направлен в сторону преступления, но убийство Дункана выглядит как наваждение. Герой в полубреду, кинжал вложен в безвольные руки. Эта сцена словно бы пародирует библейскую: нож непоколебимого в своей вере Авраама отвергнут — кинжал расслабленного и ни во что не верящего Макбета «одобрен». (Конечно, шекспировский случай к Господней воле отношения не имеет.) Изысканная ложь Макбета — в соблазне счесть будущее убийство роком, судьбой, чем-то, что парализует и отменяет его волю. Правда Макбета — в том, что он понимает свою ложь. Я склонен думать, что Макбет эту сцену разыграл. Перед кем? Перед собой.

Но всё дальнейшее не розыгрыш. Происходит убийство — первый обрыв мысли и времени. Кому они принадлежат, эти мысль и время? Дункану? Не только. Мысль и время Дункана принадлежат миру, который — и Макбет, и его жена... Наступает ночь. Шекспир уводит со сцены главных героев и вытаскивает на подмостки «слугу просцениума» — привратника.

Стук в ворота — метафора пульса вернувшейся жизни. Об этом с романтическим воодушевлением писал

Томас де Квинси: «И вот именно тогда, когда злодейство совершено, когда тьма воцаряется безраздельно, — мрак рассеивается, подобно закатному великолепию в небе; раздаётся стук в ворота и явственно возвещает о начале обратного движения: человеческое вновь оттесняет дьявольское...»

И дальше, дальше... В чередовании света и тьмы, с ведьмами и призраками, с эхом убийства, умноженным новым убийством, с вырастанием Макбета в полнокровного (с-ног-до-головы-кровного) тирана, вобравшего в себя силу жены (они как сообщающиеся сосуды: крепнет Макбет — слабеет леди, — вот уж где пословица «Муж да жена — одна сатана» обретает буквальное значение).

Имя Макбет значит «сын жизни». И Macbeth очевидно рифмуется с breath и death, то есть с жизнью и смертью. Макбет воистину сын жизни, в очень обыденном смысле: как многие двуногие, он мыслит ползком, по-рабски. Он предельное выражение заурядного человека — не мыслящего, но помышляющего, а помышление — лютей враг внутренней свободы. Поэтому Макбет также и сын смерти. И как сын смерти он несёт смерть.

В осознании того, что время — единственное, что неподвластно ему («в осознании»! — а значит, прежде всего, неподвластна тягомотина мысли, порождающей время и все попутные страхи, которые время притягивает), Макбет приходит к примечательным открытиям в этой области. Время не подвластно? Посмотрим! (В некотором зловеще-метафизическом смысле уничтожение людей — попытка убить время, пусть в его частном проявлении, но убить. В конце концов, если убить *всех* — время кончится, иронически говоря, с максимальной объективностью: некому будет мыслить.)

Вот первое открытие, сделанное в третьем акте, когда принято бесповоротное решение идти до конца, а значит — убивать и убивать:

Макбет

Есть мысли, воплощаемые лишь  
до осмысленья, иль — не воплотить.

Macbeth

Strange things I have in *head*, that will to *hand*,  
Which must be acted ere they may be scanned.

И вот эхо этого открытия в четвёртом акте, когда Макбет узнаёт, что Макдуф бежал в Англию, — одна из многих симфонических переключек в музыкальном контексте трагедии:

Макбет

Ты, время, юрче всех кровавых дел.  
Цель ускользает, если не посмел  
в неё вцепиться, ухватив мгновенье.  
Отныне *мысль* — и есть осуществленье,  
венчающее *мыслимый* предел.

Macbeth

The very firstlings of my heart shall be  
The firstlings of my *hand*.

(В обоих вышеприведённых случаях важно не соответствие английскому звучанию — head-hand-heart-hand, — но соответствие русского и русского в разных точках пьесы, чтобы текст в сцене четвёртого акта отклинулся эхом на текст из акта третьего.)

Первое открытие устраняет время как размышление, ибо размышление на тему «убить — не убить» затрудняет и откладывает (в худшем для тирана случае — отменяет) действие. Второе открытие — предельное мечтание тирана — действие (убийство) должно быть одномоментно с помышлением о нём. И вновь: никакого временного промежутка. Любое помышление, тут же пресуществлённое в действие, вернее сказать, любое помышление, равное действию, — вот что возводит злодея на уровень божества.

Подтверждение незаурядности размышлений Макбета о времени — его хрестоматийный монолог в пятом акте, с получением известия о смерти жены:

Ей следовало позже умереть;  
 я время бы нашёл для слова «смерть».  
 Но завтра, завтра, завтра... Семенить,  
 пока отмеренная нить  
 дыхания не оборвётся,  
 шажок-стежок, пока дурак не ткнётся  
 всем своим прошлым в прах и пыль.

Нет, Макбет не божество, он осознаёт свою смертность. И горечь его последних монологов в сочетании с ядовитой иронией, с шумом и яростью, с решимостью не отступить, но принять то, что ему уготовано всласть посмеявшейся над ним судьбой, делает этот образ по-настоящему крупным и достойным сочувствия. Странную роль здесь играют стихи Шекспира — и мне кажется, в этом одна из главных причин великолепной сложности отрицательных персонажей его пьес — невозможно не сочувствовать тому, кто говорит *так!*

Язык Шекспира всегда на стороне его героев, — воистину *героический* язык.

В вышеприведённом монологе Макбет не только не божество, он просто человек (хотя не простой человек), осознающий своё несовершенство в глубоком философском смысле. Он понимает, что он в ловушке, созданной желанием-мыслью-временем, что для него выбег из этой ловушки один: в смерть.

Ты, жизнь, ничто, свечной огарок, гиль...  
 с позёрством и истерикой игры,  
 факир на час, лети в тартарары,  
 ты бред безумца, вздор, чьё существо —  
 есть шум и ярость, больше ничего.

4.

От этого отчаяния — один шаг до прозрения: времени нет. До мудрости, в которой глубина самопостижения снимает эту проблему и в которой остановка времени происходит не потому, что отрубаяют голову, а потому, что всё до отказа заполнено несомненной (несомневающейся) жизнью, не только не подверженной смерти,



но и не подлежащей умалению. Иисус и Иуда — хороший пример разнополярности Знания и знания. Хороший ещё и потому, что в «Макбете» есть аллюзия на Евангелие от Иоанна. Иисус, зная о предательском помышлении Иуды, говорит ему: «...*что* делаешь, делай скорее» — «That thou doest, do quickly». Первая строка монолога Макбета в седьмой сцене первого акта: «If it were done when 'tis done, then 'twere well / It were done quickly» — буквально: «Если бы это было сделано, то лучше уж быстро». Иисус знает то, к чему Макбет ещё придёт: сомнение, угрызения совести и пр. в Иудином времени могут разрастись, и не свершится то, что должно свершиться... и что уже (и всегда) свершается в Иисусовом времени (ибо его нет).

## II. ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ

### I.

Любая пьеса, а тем более пьеса, написанная поэтом, — симфония. В ней множество голосов и единая тональность (если же тональностей несколько, они всё равно родственны главной).

Пьесы Шекспира написаны в разных тональностях, двух одинаковых нет.

Перевести пьесу с одного языка на другой — значит исполнить эту симфонию, воплотив замысел автора. Но ни дирижер, ни переводчик не смеют притворяться, что их нет. Если же их действительно нет (а именно: исполнитель не является сотворцом произведения), то произведение обречено на провал. Скрупулёзный, честный и безличный исполнитель правильно сыграет все ноты (точно переведёт слова), но единого звуко-смыслового высказывания никогда не добьётся. Ибо только художественная интуиция держит весь объём произведения на слуху, в прозрачном созвучии его элементов.

Это не значит, что при сотворчестве успех обеспечен. Но, по крайней мере, появляется шанс.

Единство формы и содержания, звука и смысла — свойство настоящей поэзии. Эту азбучную истину Шекспир подтверждает на каждом шагу. Несколько примеров.

Одно из красивейших мест в трагедии, где так наглядно соединение звука и смысла, — акт 1, сцена 6:

Duncan

This castle hath a pleasant *seat*. The air  
Nimbly and *sweetly* recommends itself  
Unto our gentle senses.

Banquo

This guest of summer,  
The temple-haunting martlet, does approve,  
By his loved mansionry, that the heaven's *breath*  
Smells wooingly here. No jutting, frieze,  
*Buttress*, nor coign of vantage, *but* this *bird*  
Hath made his pendant *bed* and procreant cradle.  
Where they most *breed* and haunt, I have observed,  
The air is delicate.

Дункан

В прекрасном месте замок. Воздух свеж  
и услаждает мягким дуновеньем  
покой души.

Банко

Наперсник лета, стриж,  
не вил бы гнёзд вокруг церковных шпилей  
с такой любовью, если б небеса  
сей край не миловали. Что ни выступ  
и что ни фриз, то брачная постель  
иль подвесная колыбель  
и птичий щебет. Их семейный роздых  
и нежности — лишь там, где нежен воздух.

Акт 3, сцена 4, и опять пример смысловой аллитерации:

Macbeth

I had else been perfect,  
Whole as the marble, founded as the rock,  
As broad and general as the casing air.

But now I am *cabined, cribbed, confined*, bound in  
To saucy doubts and fears.

Макбет

Я только что был мрамора мощней,  
сильней скалы и воздуха вольнее.  
И снова, в клетку загнанный, я *сжат*  
и *осквернён сомненьями и страхом*.

От непобедимой, радостной, разноцветно-двойной  
кладки: «мрамора мощней, сильней скалы и воздуха  
вольнее» — к сдавленной серости — через русское «с»  
(случайно и привлекательно совпавшее с английским  
«с» — «I am cabined, cribbed, confined...») — «И снова,  
в клетку загнанный, я сжат / и осквернён сомненьями  
и страхом».

Необычайно красивый пассаж. Акт 5, сцена 3:

Macbeth

I have *lived long enough*. My way of life  
Is *fall'n* into the sere, the *yellow leaf*..

Макбет

Кончается ль мой *день* и *смерти тень*  
набрасывает *сеть* свою, как *осень*...

Естественно, нет никакой возможности соответствовать всем переливающимся звуко-смысловым и аллитерационным нюансам подлинника. Из этого неизбежного недобора возникает «перебор»: рифма в переводе встречается чаще, чем у Шекспира.

Вторая причина учащённой рифмы — важность и напряжённость того или иного момента, когда слово должно быть особенно сконцентрировано (скажем, в монологе Макбета с кинжалом: «Что вижу я перед собой — кинжал? / Он льнёт к руке, чтоб рукоять я сжал...»). Кроме того, переход от белого пятистопного ямба к рифмованному может символизировать перемену эмоционального состояния героя.

Третья — афористичность (акт 1, сцена 2, сержант: «Заметь, король Шотландии, покой / с изнанки — буря. Лжив его покрой». Или акт 4, сцена 3, Малькольм: «Пусть зло прикидывается добром, — / лишь то добро, что истинно нутром»).

Четвёртая — всё та же интуиция, когда исполнитель знает, что так надо.

Бездоказательно и неоспоримо. Просто потому, что ««рифма сообщает ощущение неизбежности утверждению поэта».

2.

Чтобы продемонстрировать, что мне нелегко пойти на определённые уступки тому, кто будет иметь дело с переводом, скажу от третьего лица: переводчик не настаивает на некоторых вещах, встречающихся в тексте. Вот они:

а) Акт 1, сцена 3, Банко — Макбету:

Если верить  
посулам, почему бы и тебе  
не тронуться, отныне бредя троном?

Если режиссёр и актёры не считают достойным или возможным подобное (хотя игра слов, каламбур были стихией Шекспира), то существует простой вариант третьей строки: «...не вдохновиться королевским троном?»

б) Акт 1, сцена 5:

Макбет  
Любовь моя, Дункан на склоне дня  
прибудет.

Леди Макбет  
А убудет?

Вопрос леди звучит слишком иронично. Но мне видится в этой иронии зловещий оттенок, который уместен. Простой вариант: «А уедет?»

в) Акт 3, сцена 2, леди Макбет говорит Макбету:

Смягчись, приладь улыбку, всё пригодней,  
чтоб л-л-живостью встречать гостей сегодня.

Если актриса не в состоянии передать эту ехидную игру с буквой «л», то: «...чтоб дружески встречать гостей сегодня». Однако будем помнить, что Шекспир был собеседником и приятелем актёров. Многие он мог объяснить им в беседе.

г) Акт 3, сцена 4, Макбет — убийце, который перерезал горло Банко:

Ты лучший на земле горловорез.

Замена простым «головорез» много хуже. Не забудем, что Шекспир ввёл в английский много новых слов.

д) Акт 3, сцена 4:

Леди Макбет  
Ты праздник наш и радость омрачил,  
устроив этот цирк.

Макбет  
Кого из смертных...

Если «цирк» звучит диссонансом, можно так:

Леди Макбет  
Ты праздник наш и радость омрачил  
своим спектаклем.

Макбет  
Но кого из смертных...

е) Акт 5, сцена 1:

Doctor  
Foul whisp'rings are abroad. Unnatural deeds  
Do breed unnatural troubles.

Врач  
 Дурные слухи. Свалится с луны  
 беда, когда дела земле противны.

Вольность оборота, на наш взгляд, оправдана «луна-  
 тическим» поведением леди Макбет.

(Среди прочих оправданных вольностей есть, скажем,  
 такая — акт 1, сцена 3:

Macbeth  
 If chance will have me king, why, chance may crown me  
 Without my stir.

Макбет  
 Если случай ловкий  
 подсовывает в прикуп короля, —  
 пусть так; я не участник подтасовки.)

Вообще главное — так расслышать автора, чтобы  
 понять, одобряет он ту или иную вольность перевода или  
 нет. В трёх вышеприведённых случаях переводчик зару-  
 чался согласием автора.

3.  
 Акт 1, сцена 7:

Macbeth  
 If it were done when 'tis done, then 'twere well  
 It were done quickly. If the assassination  
 Could trammel up the consequence, and catch  
 With his surcease success; that but this blow  
 Might be the be-all and the end-all here,  
 But here, upon this bank and shoal of time,  
 We'd jump the life to come. But in these cases  
 We still have judgment here, that we but teach  
 Bloody instructions, which, being taught, return  
 To plague th' inventor: this even-handed justice  
 Commends the ingredients of our poisoned chalice  
 To our own lips.

Макбет

О, если б всё единым махом: раз —  
и кончено, о, если б сеть последствий  
корону выловила, а начала  
с концами обрубались прямо здесь,  
на отмели, на меловой доске  
времен, я бы без страха воздаянья  
сошёл в безвременную глубь. Но суд  
нас ждёт и на земле, когда вернут  
ученики кровавого деянья  
преподанный урок как воздаянье  
и с тем же ядом кубок поднесут.

Известно, что в тексте фолио 1623 года вместо «upon this bank and shoal of time» стоит «upon this bank and school of time», то есть не «отмель времен», а «школа времени». У Шекспира этот образ получает развитие дальше: «...когда вернут / ученики кровавого деянья / преподанный урок как воздаянье...» Поправка была введена издателем XVIII века Льюисом Теобальдом и принята позднейшими издателями сочинений Шекспира. В русских переводах «школа» упущена. Я попытался убить двух зайцев, вернув «школу» с помощью «меловой доски», на которую навела «отмель».

4.

Кое-где читатель наверняка встретит фразы, которые он встречал в других переводах. Это, естественно, не плагиат. Во-первых, есть случаи, когда по-другому перевести невозможно. Во-вторых, есть случаи, когда по-другому не надо, — то есть когда переводчик помнит, что в одной из предыдущих работ было *так-то*, и понимает, что качественней не сделать, а умышленно переводить по-другому, лишь бы по-своему, просто глупо. В этом переводе я «улучил» себя в одном таком случае, акт 2, сцена 2:

Макбет

Казалось, слышу крик: «Нет больше сна!  
Макбет его зарезал!»

Methought I heard a voice cry, „Sleep no more!  
Macbeth does murder sleep“...

На мой вкус, глагол «зарезал» здесь неизбежен, и он  
использован всеми переводчиками, которых я читал.

2010 г.

## «Так сочинилась мной элегия...»

---

Александр Введенский

### ЭЛЕГИЯ

*Так сочинилась мной элегия  
о том, как ехал на телеге я.*

Осматривая гор вершины,  
их бесконечные аршины,  
вином налитые кувшины,  
весь мир, как снег, прекрасный,  
я видел горные потоки,  
я видел бури взор жестокий,  
и ветер мирный и высокий,  
и смерти час напрасный.

Вот воин, плавающая навагой,  
наполнен важною отвагой,  
с морской волнующейся влагой  
вступает в бой неравный.  
Вот конь в могучие ладони  
кладёт огонь лихой погони,  
и пляшут сумрачные кони  
в руке травы державной.

Где лес глядит в полей просторы,  
в ночей неслышные уборы,  
а мы глядим в окно без шторы  
на свет звезды бездушной,  
в пустом сомненье сердце прячем,  
а в ночь не спим, томимся, плачем,



мы ничего почти не значим,  
мы жизни ждём послушной.

Нам восхищенье неизвестно,  
нам туго, пасмурно и тесно,  
мы друга предаём бесчестно,  
и Бог нам не владыка.  
Цветок несчастья мы взрастили,  
мы нас самим себе простили,  
нам, тем, кто как зола остыли,  
милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя,  
ни мыслям, ни делам не веря,  
умов произошла потеря,  
бороться нет причины.  
Мы всё воспримем как паденье,  
и день, и тень, и сновиденье,  
и даже музыки гуденье  
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,  
в песке пустынном и нестройном  
и в женском теле непристойном  
отрады не нашли мы.  
Беспечную забыли трезвость,  
воспели смерть, воспели мерзость,  
вспоминанье мним как дерзость,  
за то мы и палимы.

Летят божественные птицы,  
их развеваются косицы,  
халаты их блестят как спицы,  
в полёте нет пощады.  
Они отсчитывают время,  
они испытывают бремя,  
пускай бренчит пустое стремя —  
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,  
 пусть рысью конь спешит зеркальный,  
 вдыхая воздух музыкальный —  
 вдыхаешь ты и тленье.  
 Возница хилый и сварливый,  
 в последний час зари сонливой,  
 гони, гони возок ленивый —  
 лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами  
 над пиршественными столами,  
 совместно с медными орлами  
 в рог не трубят победный.  
 Исчезнувшее вдохновенье  
 теперь приходит на мгновенье,  
 на смерть, на смерть держи равненье  
 певец и всадник бедный.

«Элегия» Введенского — элегия или ода? Жалоба или торжество? И то, и другое: торжественное прославление хода бытия, ведущего всё существующее к смерти, и плач о его неотвратимости. Эпиграф — пародийно предупреждает ожидаемую элегическую опечаленность.

Вспоминается сразу «Телега жизни» Пушкина, в которой есть и время, и бремя, и отвага, и лошади, которых гонит время... Одновременно вспоминается пародия на элегию, вложенная Пушкиным в вялые уста Ленского: «Куда, куда вы удалились...» (жалоба написана тем же четырёхстопным ямбом, что и «Осматривая гор вершины...»); здесь же у Ленского и приятие неизбежной смерти: «Благословен и день забот, / Благословен и тьмы приход!» (нечто уже одическое; у Введенского: «...на смерть, на смерть держи равненье...»). Но и ода в первых же строках как бы пародируется — вершины стоят, проглотив аршин: «...вершины, / их бесконечные аршины...» Есть в творчестве обэриутов «идея пародированного порядка» (по замечанию исследовательницы Т. Лево́й).

Между тем стихотворение совсем не пародийно. Пушкинский «Пророк»:

И внял я неба содроганье,  
 И горний ангелов полёт,  
 И гад морских подводный ход,  
 И дольней лозы прозябанье, —

вот что вспоминается по существу.

То автор, подобно Богу, смотрит с высот, недоступных человеку, то, уже по-человечески, очи возводит к небу, то взывает, поникши долу. «Человеческое» начинается со слов: «...а мы глядим в окно без шторы», продолжаясь в сетованьях, обличениях и самобичеваниях в течение всей центральной части, а затем всё возвращается в космос в седьмой строфе: «Летят божественные птицы...»

Ассоциации, которые приходят по ходу чтения, бесчисленны. Можно привести начало лермонтовской «Элегии»: «Дробись, дробись, волна ночная...» — ведь у Введенского первые три строки в каждой строфе набегают, как волны: «В морском прибое беспокойном, / в песке пустынном и нестройном / и в женском теле непристойном...» А «возница хилый и сварливый» разве не напоминает строку из десятой главы «Онегина»: «Властитель слабый и лукавый...»? А пушкинский «рыцарь бедный» (у Введенского «всадник бедный»)? А «Не дай мне Бог сойти с ума...» (у Введенского: «...сходить с ума не надо»)? Тут, конечно, и Державин, выглядывающий из «травы державной», и вообще XVIII век русской одической традиции. Всё это довольно очевидно и к сути дела нас не приближает.

Суть дела в словах Якова Друскина о Бахе, который «понял сладость противоречия, бессмыслицы, тайны... Он понял небольшую погрешность в некотором равновесии». Есть такое понятие в каббале, звучащее по-русски немного смешно, как название детской игрушки, «цимцум». Это понятие означает самоумаление, сжатие Бога перед актом Творения, поскольку прежде Он занимал Собой всё пространство-время, и оно было совершенным. То есть даже для Творения (которое сопровождалось божественным придыханием «хорошо весьма!») совершенство должно было отступить и дать место

всему сотворённому, которое не может существовать без ошибки, неточности, сдвига — вечных синонимов жизни и бытия. Итак, погрешность допустил Бог, и благодаря ей нам дано проникнуть в Его замысел, или — не столь самонадеянно — в потусторонность, в соседние миры. Чистое равновесие (абсолютная гармония) этого не позволяет, в ней невозможно оступиться, мир безупречно покоится на весах, всё — благополучная иллюзия, майя. Собственно, этой сотворённой погрешностью является сам человек, если он задаётся вопросом: «кто видит? кто слышит? кто осязает?». И если он приходит к пониманию, что всё существующее всего лишь его восприятие, обусловленное органами чувств, то материальный мир с его логикой устраняется. Расстояние до звёзд (в восприятии мозга) не больше, чем до компьютера. Расстояние вообще исчезает. И время тоже. А значит, всё соседствует со всем. Тогда — повсюду Бог, или, говоря словами Введенского, «кругом, возможно, Бог».

(На слове «погрешность» я вспомнил концовку стихотворения Льва Дановского:

...Какой-то есть осадок  
 В попытке объективного письма.  
 Его самонадеянная точность  
 Сомнительна, поскольку жизнь сама,  
 Быть может, гениальная неточность.

Неслучайна эта невозможная рифма «точность-неточность», которая сама есть погрешность.

И ударение у Тютчева: «На роковой стою очереди́», — по пути к ударному «и» мы делаем три шага к пропасти. Та самая гениальная неточность, которая придаёт необыкновенную силу стихотворению.

И Верлен в переводе Пастернака в «Искусстве поэзии»:

Не церемонься с языком  
 И торной не ходи дорожкой.  
 Всех лучше песни, где немножко  
 И точность точно под хмельком.

И, конечно, Пушкин: «...Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю».)

Подобно тому, как Бог допустил «погрешность», Введенский, созданный по образу и подобию Бога, допускает непрерывные погрешности в своих творениях. Его материал — слово. Слово тяготеет к логике и смыслу, которые по мере художественного воплощения становятся той гармонией-майей, которую необходимо преодолеть, чтобы проникнуть за пределы видимого (слышимого, осязаемого). И если в целом логика и смысл «Элегии» не противоречат обычному человеческому восприятию, то в словосочетаниях Введенский остаётся верен себе, сочетая несочетаемое (по крайней мере, на первый взгляд).

Следом за аршинами вершин мы натываемся на воина, который плавает навагой. Плавающий воин — уже нелепость, но хорошо, пусть он плавает в Японском, как мне почему-то представляется, море, но почему он плавает навагой? А не окунем, например? А может быть, неслучайно мне привиделась Япония? — Наверное, при потоплении русского флота в Цусимском сражении (которое приключилось, когда Введенскому был год) воины «плавали»... Да и «навага» звучит как-то по-японски (есть же в Японии город Нагано; «нагано», кстати, до смешного близко расположено к воину...). Но есть ещё и *наваха* — а это уже настоящий боевой нож, холодное оружие. Правда, испанского происхождения. Могло ли всё это «прососедствовать» в мозгу Введенского? Конечно, могло. И гораздо больше могло.

Далее следует:

Вот конь в могучие ладони  
кладёт огонь лихой погони,  
и пляшут сумрачные кони  
в руке травы державной.

Конь передаёт огонь погони ладоням всадника (или возницы; не забудем, что Введенский едет на телеге...) — он передаётся просто бикфордовым шнуром рифмы — «конь-ладонь-огонь-погонь», а воспламенившаяся строфа уже пляшет, и мечутся сумрачные тени коней в руке

травы (тут и татарва лезет из «травы»). Но как может быть «рука травы»? А никак. Звучком надо было поддерживать неожиданно заявившееся слово «сумрачные» (оно явилось потому, что кони долго скакали, до самых сумерек). Кони должны ржать — их ржанию соответствует «державной». Но как может быть властительной (державной) трава? Может быть, она просто пожелтела и стала *ржавой*? Кто мне это объяснит? Никто. Не в этом здесь дело. Надо было передать движение, и оно передаётся музыкально, а слова, которые соприкасаются, — да, из разных семантических рядов, но им предписано захватить как можно больше и сделать это как можно мгновенней.

Введенский идёт за музыкой («вдыхая воздух музыкальный»). Но вот беда — музыка простирается во времени, и мысль композитора может опережать его пальцы, и тогда пальцы срываются в погоню за мыслью, нарушая гармоническое течение, и выхватывают опережающую ноту (а могут и вспомнить что-то из предшествующего), и тогда возникает атональность, элементы какофонии, «сумбур вместо музыки» (так советские критики определяли музыку Шостаковича, который весьма интересовался творчеством обэриутов). Возникает та самая погрешность, без которой искусство просто гладкопись. Эта же погрешность — прорыв познания, «ясновидение нервов», — но она же порыв к смерти. Человек был приговорен к смерти, отдавая плод с Древа познания. Потому «вдыхая воздух музыкальный, вдыхаешь ты и тленье». «Нам восхищенье неизвестно, нам туго, пасмурно и тесно...» Мы и тужим, и закрепощены, и петля на нашем горле сжимается туго, ведь мы «друга предаём бесчестно», как предал Иуда, — и потому «Бог нам не владыка». А «гвоздика» — это и цветок, символизирующий страдания Христа (по христианскому преданию, гвоздики выросли из слёз Богородицы, пролитых ею, когда Иисус шёл на казнь), и гвоздики, которыми Его прибивали к кресту.

Владимир Фещенко пишет в статье «„Чинари“ и музыка», что «синонимами» музыки в «Элегии» являются пучина и тленье, что музыка связана с пограничными

состояниями сознания и что иероглиф «музыки» в последний период творчества Введенского приближается к иероглифу «смерти». Знаменательно, что последними сохранившимися строками Введенского оказывается финал «Элегии»: «...на смерть, на смерть держи равнение / певец и всадник бедный».

Если вернуться к тексту, то в каждой строфе можно проследить «погрешности».

В шестой строфе: «...песок пустынный и нестройный». Пустынными могут быть только «пески». «Нестройный» — здесь о музыке, возможно... А может быть, о доме, построенном на песке? Но тогда почему мы должны были найти в таком доме (или в такой музыке) отраду? Не знаю. Почему женское тело непристойно? Возможно, это юмор. Какой-то скрипичный взвизг — нестройный и непристойный, вот и всё. То самое равновесие с погрешностью. Разрушение во благо (как полагает Введенский, вероятно).

Летят божественные птицы,  
их развеваются косицы,  
халаты их блестят как спицы,  
в полёте нет пощады.

Изогнутое перо в хвосте некоторых птиц называется косицей. Хорошо. Но — «халаты их блестят как спицы»? Возможно, речь идёт о карающих птицах, несущих смерть, а белоснежные халаты и сверканье спиц-инструментов — это антураж медицинского кабинета, который навевает мысли о смерти? Прочитирую одного персонажа из «Кругом, возможно, Бог»:

Важнее всех искусств  
я полагаю музыкальное.  
Лишь в нём мы видим кости чувств.  
Оно стеклянное, зеркальное.

(Походя Введенский оспаривает мнение тов. Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино», опубликованное в воспоминаниях Луначарского в 1925 году.)

Спицы — кости чувств? И, конечно, в следующей строфе «Элегии» тут же возникают «музыкальный» и «зеркальный». В. Фещенко пишет: «Музыка даёт как бы рентгенограмму существования вещей, высвечивая то, что обычно скрыто от внешнего взгляда за „кожей“, „мышцами“ и „мясом“ явлений».

Да, но есть и высокомерная ошибка в искусстве слова, когда оно соревнуется с музыкой. Звукопись, ставшая самоцелью, делает стихи слащавыми, если в них есть какой-то смысл, и бредом, если они бессмысленны. Есть пример Джойса, хотевшего, чтобы, как говорил Набоков, «в его поимках финна в Гане участвовало всё человечество и желательно до скончания веков», — пример «абсолютной музыки» (по словам самого Джойса). В переводе Анри Волохонского это звучит так: бабабадалгарагтакамминарроннкониброннтоннерроннтунтаннтроварроунаунскаунтухухурденентер-нак!

Введенский прост, поскольку нет ничего механистичней ассоциативного мышления, являющегося самоцелью, а не средством (Заболоцкий, будучи фанатичным приверженцем дисциплины и порядка, понял это ещё в 1926 году). Единственная премудрость в том, что цепочку ассоциаций Введенский играючи и беспощадно рвёт, меняя звенья местами, чтобы воспрепятствовать читателю пройти тем же (простым) путем. И тогда на небосклоне успешно загорается «звезда бессмыслицы». И если, катясь на хрестоматийной телеге «Элегии», он видит истинную, а не мнимую цель (благодаря чему и держит форму, данную традицией, не сваливаясь в канаву), то в большинстве других случаев не видит.

Вообще обэриуты довольно быстро разбили окно стихами (Хармс: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьётся»). Но потом они бросали стихи в уже разбитое окно, и зачастую это было пустым делом. Нечего было разбивать и нечем.

Жизнь — событие, которое, без сомнения, может свести с ума. Но искусство — не есть продолжение безумств бытия, не есть удвоение их; оно то, что придаёт жизни смысл, потому не может быть бесстыдной заумью. Бесстыдной, то есть преднамеренной. Настоящие безумцы



невинны, и не о них речь. К этому стоит добавить, что я не психиатр, чтобы отличать подлинных от мнимых, поэтому — никакого поимённого списка.

Лучше ещё раз процитировать В. Фещенко, который видит сходство абсурдной поэзии «чинарей» с атональной музыкой и заканчивает свою статью так: «Самое время задать себе вопрос: а что нам, собственно, может дать такое сопоставление? <...> Во-первых, каждый вправе усомниться в предложенной концепции, ведь творчество „чинарей“ как никакое другое предрасполагает к универсальному сомнению. Ну а во-вторых, выносить окончательное суждение в данной ситуации было бы нелепо, ибо противоречило бы самой природе исследуемой проблемы. Самый верный путь к пониманию непонятого, как замечательно сформулировал Я. Друскин, состоит в том, чтобы свести одно непонятное на другое непонятное».

«Универсальное сомнение» не позволяет мне увидеть замечательность формулировки Я. Друскина. Сведение одного непонятого на другое есть то самое удвоение, о котором я писал выше. Яснее выразился Николай Кузанский в работе «Об учёном незнании», сказав, что, поскольку бесконечная истина превышает способность нашего понимания, мы постигаем нечто только через непостижимость.

2017 г.

## «Стеснённая свобода одушевляющего недостатка...»

Эти заметки о стихах Мандельштама были задуманы несколько лет назад, а написаны в ноябре 2016 года. Сравнительно недавно появилась статья Ирины Сурат «Ясная догадка». Возможны какие-то совпадения, но, естественно, я ничего ни у кого не заимствовал. Мои заметки порождены строками: «...стеснённая свобода / Одушевляющего недостатка». Это — у Мандельштама всегда так — пучок смыслов: не только о походке женщины, но и гениальное определение творчества.

К пустой земле невольно припадая,  
Неравномерной сладкою походкой  
Она идёт — чуть-чуть опережая  
Подругу быструю и юношу-погодка.  
Её влечёт стеснённая свобода  
Одушевляющего недостатка,  
И, может статься, ясная догадка  
В её походке хочет задержаться —  
О том, что эта вешняя погода  
Для нас — праматерь гробового свода,  
И это будет вечно начинаться.

2

Есть женщины сырой земле родные,  
И каждый шаг их — гулкое рыданье,  
Сопровождают воскресших и впервые  
Приветствовать умерших — их призванье.  
И ласки требовать от них преступно,  
И расставаться с ними непосильно.  
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,  
А послезавтра только очертанье...  
Что было поступь — станет недоступно...  
Цветы бессмертны, небо целокупно,  
И всё, что будет, — только обещанье.

4 мая 1937 г.

В первой части — движение, которое завершается «ясной догадкой», что «это будет вечно начинаться». Действие происходит в пространственном измерении, в пейзаже. Это по-древнегречески: хождение по кругу, и его легко себе представить в виде кругового рисунка на амфоре. Всё замыкается: рождение-смерть-рождение-смерть и т. д. — до безнадёжной в своём совершенстве бесконечности. Персефона то на Олимпе, то в Аиде, «и это будет вечно начинаться». Природа, которая рифмуется с «погодой», — в бесплодных поисках разрыва

замкнутости, поскольку поиск иллюзорен. Как древнегреческий миф.

Важно, что ясная догадка принадлежит не Мандельштаму, а походке молодой женщины в восприятии поэта. Зрелому человеку тут догадываться не о чем, а ей предстояло прожить ещё пятьдесят лет. Мандельштам видит ясную догадку в её походке, потому что он влюблён (и это само собой порождает мысль о смерти) и потому что физический изъясн — всегда немного мороз по коже, всегда — обострение жизни, её переживания, а значит — и переживания смерти. Увечность всегда у вечности.

Во второй части — разрыв этой замкнутости, переход от хождения по кругу к христианскому (и библейскому в целом) устремлению в будущее. Последняя строка: «...И всё, что будет, — только обещанье». Обещание — надежда, которая есть страх Божий. «Возлюбленные! мы теперь дети Божьи; но ещё не открылось, что будем» (1Ин.3:2).

И этот разрыв — библейская стрела времени, это временное измерение, не пространственное. Движение в пространстве во второй части останавливается. Мощно звучит орган: «Есть женщины сырой земле родные...» Мы словно бы в соборе — потому и видим, как на витраже, воскресение и свидетельницу воскресения. Да, поступь станет недоступна, но всё свершится, ведь «цветы бессмертны, небо целокупно».

В этой строке Мандельштам произносит слово, которое произнёс когда-то Ксенофан Элейский: «целокупное небо». Бытие принадлежит целокупному небу. Космосу. Поэт на секунду возвращается к древнегреческому мировосприятию, которое тоже понимало бытие как нечто совершенное.

Но здесь другое совершенство, означенное рождением человека, неприродного и неиллюзорного. Действительность просветлена его явлением, и он в одном мгновении постигает всё время: прошедшее, настоящее и будущее. Потому — в последней строке — возврат к библейскому.

В послании святого апостола Иоанна далее сказано: «Знаем только, что, когда откроется, будем подобны Ему, потому что увидим Его, как Он есть».

Последняя строка этих стихов проясняет всю вещь и, в частности, первую строку. Стихотворение иногда начинается с необъяснимого, с выпадения в интуитивную область, с бормотания, с истинного, но трудновыразимого переживания, которое, по мере выговаривания слов, сходит на нет (потому что это переживание не вербально), — удержаться в этом состоянии невозможно. Ясность выражения, закреплённая в финальной строке, приобретает цену утраты замечательной внезапности: соскока с подножки разума в стихотворную строку. Я бы сказал, невелика утрата. Внезапность обеспечивает сцепление с «первоосновой жизни», с той музыкой, о которой Мандельштам писал в «Silentium». Но остаться с ней — значит обречь себя на «первоначальную немóту». Стихи — не бормотание, из каких бы истинных истоков оно ни исходило, поэт в своей свободе стеснён, и об этом: «стеснённая свобода одушевляющего недостатка». Стихи — это не несказанная музыка, это музыка — сказанная, и она не может быть ни аллитерационно-приторной игрой, как это бывало у символистов или футуристов, ни современным герметизмом, имитирующим подлинных безумцев вроде Целана. Этих, последних, у которых музыка выражена чередованием глубокомысленных пустот, а связь между словами претенциозно прервана, исповедующих максимуму «верьте не смыслу, а мне», сегодня пруд пруди. Странность «во что бы то ни стало», похоже, не видит, что она давно никакая не странность, а заурядное явление. Совсем не то завещал Мандельштам.

Тем не менее только решившийся на прыжок с подножки, даже если его иногда подводит координация, способен превзойти себя.

В данном случае дело не в эпитете «пустой», а в деепричастном обороте, который соответствует началу движения и необходим для ускорения. Он с наклоном, как у бегунов перед стартом. «Вы помните, как бегуны / у Данта Алигьери...» В дантовском Аду, между прочим, как и у древних греков, тоже хождение по кругу, пусть по эллиптическому кругу. Здесь стоит мимолётно указать на пятнадцатую песнь «Ада», из которой возникли

упомянутые стихи. Там обречённый на вечное беганье по кругу Брунетто Латини встречается с Данте. Он вроде как был его наставником в молодости. «Вы помните, как бегуны / В окрестностях Вероны / Ещё разматывать должны / Кусок сукна зелёный. / Но всех других опередит / Тот самый, тот, который / Из песни Данта убежит, / Ведя по кругу споры».

Кто оказывается победителем? Тот, кто размыкает круг. У Данте сказано: «А он: „О сын мой, не рассердись, / Если Брунетто Латини повернёт с тобою / Слегка назад, отойдя от прочих“». И в конце песни: «Затем он повернулся, став подобен тем, / Кто в Вероне мчится за зелёным сукном / По полю; казалось, он из тех, / Кто побеждает, а не кто проигрывает».

Возвращаясь к «деепричастному» началу: дело здесь, возможно, в музыке, и слова играют не понятийную роль. А точнее — они не играют никакой роли. Их «играют». «К пустой земле невольно припадая...»

И в зачине второй части — остановка и торжественная констатация: «Есть женщины сырой земле родные...»

Короче говоря, стоит ли толковать «пустую землю»? «Идите к чёрту с вашими герменевтическими анализами!» — кричит поэт и спускает вас с лестницы. Но мы делаем вид, что не слышим, и толкуем.

Пустая земля — это не только земля начала Бытия (земля, которая «безвидна и пуста»; об этом пишет Ирина Сураат в статье «Ясная догадка»), но и земля древних греков, для которых всё было замкнуто (круг, земля), но в центре — никого. От пустой земли ветхозаветной (и земли античности) — к целокупному небу и античности, и тем более христианства.

Когда я сказал о «пустой земле» Мандельштаму, он, как и следовало ожидать, пришёл в ярость. Тем не менее я добавил нечто, что его рассердило ещё больше, а уж потом кое-как оправдался.

«Бесплодная земля» Элиота. Первая глава, «Погребение мёртвого», впервые вышла в русском переводе в 1937 году. Время действия — весна, апрель. (Прогулка с Наташей Штемпель — май, тогда же — стихи.) Начало у Элиота: «Апрель, беспощадный месяц, выводит

/ Сирень из мёртвой земли, мешает / Воспоминанья  
и страсть, тревожит / Сонные корни весенним дождём...»  
У Мандельштама «пустая» значит не только пустоту (вес-  
ной воздух пуст из-за особой прозрачности, и его пусто-  
та легко переносится на землю вообще), но и бессмыс-  
ленность, бесплодность. Когда-то он писал: «...И без тебя  
мне снова / Дремучий воздух пуст». Здесь второе значе-  
ние (бессмысленности) очевидно, поскольку дремучий  
воздух не может быть пустым в первом значении. Прав-  
да, есть у эпитета «дремучий» и другое значение: «безна-  
дёжный»... Но это не меняет дела. Смысл таков: без тебя  
дышать нечем. О пустоте как о бессмысленности есть и в  
ранних стихах Мандельштама: «...Неба пустую грудь /  
Тонкой иглою рань».

А теперь — в оправдание (помимо уже прозвучавшего  
выше — о пустом весеннем воздухе). Элементарная воз-  
можность появления эпитета «пустой» — звук каблучков  
по деревянному настилу.

Поэтическая правда не есть правда фактическая. Она  
может быть эмоциональной, находя неожиданные, нело-  
гичные сочетания слов. В этих случаях строгое литера-  
туроведение «плывёт», оно становится образованностью  
и находчивостью исследователя (а сейчас — всё чаще —  
безликих поисковых систем компьютера), над которыми,  
быть может, посмеялся бы «подопытный» поэт.

Во второй строке читаем: «неравномерной, слад-  
кою походкой...» Почему «сладкой»? Пришло из итальян-  
ского «dolce»? Пусть так, но зачем пришло — непонят-  
но. «Dolce» переводится также как кроткий, нежный,  
дорогой, любимый, но Мандельштам выбрал эпитет  
«сладкий», и это слово в его русском значении — един-  
ственное — абсолютно чуждо стихотворению. Тем  
более — как эпитет к походке. Может быть, та самая  
элиотовская «сирень из мёртвой земли» как раз нача-  
ла цвести в Воронеже? Майское время, когда сладкая  
сирень зацветает... И вообще сирень, с её рождением  
из древнегреческого мифа, уместна...

Античность и Библия соединяются в этих стихах,  
как у любимых Мандельштамом Данте и Петрарки.  
Выразимый пейзаж Ада — и невыразимое сияние Рая.

От античного поэта Вергилия, проводника по Аду, — к Писанию. Читая сонеты Петрарки, находим и более простую аналогию. Вот она: «Когда в её обличи проходит / Сама Любовь меж сверстниц молодых», в другом сонете: «Я шаг шагну — и оглянусь назад...» Вот это движение навстречу любимой или вслед. А вот и злосчастный эпитет: «Целит любовь иль ранит нас украдкой, / Изведал тот, кто сладкий, как ручей, / Знал смех её, и вздох, и говор сладкий».

2017 г.

## Дедушкина сказка

Мой дед, британский подданный, философ и математик, приехал в Россию в 1934 году. Он был из тех, кто выучил «русский хотя бы за то...», сочувствовал коммунистическим идеям и хотел увидеть всё своими глазами. Чьими же ещё? В Москве ему устроили встречу с советским математиком Белманом, который уже тогда умел извлекать квадратный корень практически из ничего, а тот, показав восторженному туристу Москву и Ленинград, пригласил его в экспедицию от Академии наук на остров Совнарком (в академических кругах — сокращённо — Снарк) в море Лаптевых. Белман на всякий пожарный знал английский.

В экспедицию входило девять человек (не считая добровольно соблазнённого англичанина), все — люди учёные в разных областях науки. Им было поручено найти и исследовать самопроизвольно зародившуюся в отдалённой местности ячейку живых организмов, исповедующих то ползучий, то крылатый, то водоплавающий образ жизни. Их так и называли по имени острова — снарки. Опасность была велика, остров был в рельефном и климатическом отношении не из простых. Но что может быть интереснее путешествия в неведомые края?

Я слушал деда, мне было лет десять, затаив дыхание. Он рассказывал, что по прибытии на остров Белман высаживал каждого члена экспедиции лично, намотав на палец волосяной покров головы сгружаемого. Дед не знал, что здесь так принято с 1917 года, и втайне

удивился. Для того чтобы возможный и не видимый вооружённым (каким же ещё?) глазом враг не узнал подлинных имён исследователей, им ещё до вояжа были даны партийные клички: Портняга, Юрист, Бухгалтер, Бильярдный Ас, Банкир, Бобёр, Некто (он же Пекарь, Манная Каша, Желе) и Мясник. Клички отображали определённые пристрастия или черты характера участников. Скажем, Мясник ел только мясное и всю дорогу приговаривал, что особенно любит мясо бобров. Бобёр поёживался, плетя бредень. Бильярдный Ас предлагал всем сыграть в умственно-фантазийный бильярд. И так далее. Дед не мог представить себе, что человек может съесть человека, его воображение разыгрывалось не на шутку (не на что же ещё?). Как играют в бильярд в уме? В своём ли уме в него играют? Всё было необыкновенно.

Карта, как выяснилось в пути, оказалась сплошь синей — как бы только вода, ни единого кусочка суши, чистый синий лист бумаги. «Они, — говорил дед, — читали карту интуитивным зрением». Белман стоял на палубе и всю дорогу бил в рынду, и это поднимало дух и воодушевляло команду. Но высадка произвела тяжёлое впечатление: скалы и пропасти. И тогда капитан произнёс речь, не лишённую пафоса и юмора. Он начал так: «Сограждане, римляне, слух обратите!» То была ссылка на Шекспира. Он знал Шекспира! И вся команда одухотворилась немедленно. Восторг! В своей речи Белман дал описание снарков, среди которых, предупредил он, попадались особи, опасные для жизни. «Я заметил, что не всем это предупреждение понравилось. Но тот, кто боится смерти, не достоин жизни. Запомни это, внучек!» — воскликнул дед. И продолжил.

Струсил Пекарь. От страха он засентиментальничал и вспомнил о своём пролетарском происхождении: его отец батрачил, мать была кухаркой, но вот же, смотрите, он стал учёным, выбился в люди... И ещё он вспомнил, что дядя, работник органов безопасности, предостерегал его пускаться в столь чреватый путь... И дал наставление, которое Белман взял на карандаш. Наставление, как надо искать снарков.

Затем начались приготовления к поискам. Все были



на подъёме, хотя и нервничали. Бильярдный Ас канифоллил нос, Мясник — вот странно! — нервничал более других. Но Белман его пристыдил. Это ещё цветочки, это ещё не снарк, в этой местности обитает птица фьюжас, да, но волков бояться — в лес не ходить. Малейшее проявление трусости преодолевалось пылкими речами Белмана. «Он, мой советский друг, был неотразим!» — упивался дед.

В момент поисков Мясник и Бобёр случайно оказались на одной тропе. Не лучшее соседство! Но друг познаётся в беде. Где же ещё? Раздался дикий крик, и это был фьюжас. Замерев, два сомнительных друга стали подсчитывать крики. Раз, два, три... И сбились со счёта. Тогда Мясник, специалист широкого профиля, начал вычисление, не пренебрегая знаниями по зоологии. Его выкладки потрясли основы существования Бобра, и они стали друзьями.

Одним из духовно-аналитических событий стал сон Юриста. Ему приснилась зала Верховного суда, где осуждённым был хряк, обвиняемый в побеге из хлева. Юрист воссоздал судебный процесс с большим знанием дела. Но сон есть сон. В суде главенствовал снарк, и он, с моноклем и в мантии, выносил приговор по просьбе всех присутствующих официальных лиц. Да, сон есть сон (а что же ещё, чёрт подери!), но деда поразила тонко и глубоко разработанная структура мотивации профессиональной реализации судебного процесса.

В течение всех поисков и приключений пленяла индивидуальная выучка, компетентность и логическая строгость мышления каждого. (Дед говорил простыми словами, ведь мне было всего десять лет, но, согласитесь, неуважительно по отношению к современному читателю лепетать, я пишу для взрослых, и да простят меня лепечущие!)

Тому пример эпизод с Банкиром, который не растерялся, когда его подхватил бармаглот. На то он и Банкир, чтобы вовремя заплатить. Он откупился.

И — я подхожу к завершению этой эпопеи — всё закончилось необыкновенно гармонично. Пекарь набрёл на след снарка. «Да, драгоценный мой

внучек — сказал дед, — всё закончилось как в сказке, хотя то, что я рассказал тебе, стопроцентная пыль». Долго меня сместила оговорка деда в последнем слове. Или мне послышалось?

P. S.

Дед говорил, что был так очарован увиденным, что перевёз в Ленинград свою жену с тремя дочерьми (одной из которых суждено было стать моей матерью) и навсегда остался в СССР.

История его путешествия на остров долго оставалась моей любимой историей. Которая обернулась любимой сказкой. Дед, конечно, всё соврал и не оговорился, никакой экспедиции не было, он осел в России по причине своих коммунистических убеждений, а в остальном перевирал на свой лад поэму Льюиса Кэрролла «Охота на Снарка». В память о деду я её перевел на русский в 1976 году и с тех пор люблю эту историю пуще прежнего.

Забавно, что Кэрролл, как и дед, был математик и философ, и в середине XIX века тоже посетил Россию, в частности Москву и Петербург. Но, в отличие от моего предка, не задержался, хотя многое его привлекало. Между прочим, наблюдательный Льюис заметил, что Медный всадник вовсе не убивает змея. Он записал: «Если бы этот памятник стоял в Берлине, Пётр, несомненно, был бы занят непосредственным убийством сего монстра, но тут он на него даже не глядит: очевидно, „убийственный“ принцип здесь не признаётся». Как верно!

Забавно и то, что «Снарка» он написал в 1876 году, уже после визита в Россию, а я перевел его ровно через 100 лет.

И — предпоследнее: Snark (Снарк) — есть слово-бумажник (portmanteau word) и состоит из snake (змея) + shark (акула). У Кэрролла змея под Медным всадником и акулы капитализма, которые шныряли вокруг него в родной викторианской Англии, слились в одно незабываемое слово. Владимир Орёл, доктор филологии, перевёл его когда-то словом «Змерь», и это много лучше, чем у всех, и прекрасно.

Подзаголовок к поэме Льюиса Кэрролла:  
*«Бред в восьми пароксизмах, или Свершение в восьми песнях».*

### Из Песни первой

Последний в команде был туп и подарком  
 не мог показаться, но он  
 был так одержим упомянутым Снарком,  
 что Беллман им был покорён!

Зачислен он был мясником. «Между нами, —  
 он позже изрёк, — как мясник,  
 могу расправляться с одними бобрами».  
 И Беллман от ужаса сник.

Однако сказал, что среди плавсостава  
 Бобёр, как ни горько, — один,  
 к тому же ручной и спокойного нрава,  
 и он ему дорог, как сын.

<...>

Но впредь обнаружиться стоило рядом  
 Бобру с Мясником, как Бобёр  
 блуждать начинал неосмысленным взглядом  
 и плёл. Но не бредень, а вздор.

### Из Песни второй

Бывают же карты с их мать-ериками!..  
 Хвала капитану! Он лист  
 купил без помарок. Не тронешь руками —  
 настолько он девственно чист.

<...>

### Из описания Снарка Беллманом:

«...Он вешалку носит с собою, наивно  
 считая, что горный пейзаж

она украшает. Нам в корне противна  
и чужда подобная блажь.

Все Снарки тщеславны. Теперь буду краток.  
О видах и с ними в связи:  
условно их можно делить на пернатых  
и тех, у которых усы.

Есть Снарки-Злодюки, что внешне невинны...» —  
оратор осёкся в пылу  
и в страхе, их Пекарь тому был причиной,  
упавший без чувств на скалу.

Из Песни третьей  
Дядя — Пекарю:

«Дражайший сказал: „Если Снарк ему имя-с,  
то ладно, племяшек... Не лень —  
вези! и — на примус, он с зеленью — цимес,  
и очень хорош как кремьень.

Ищи и с надеждой, и с вилами, кадкой  
и пяткою левой ноги,  
на пушку бери его штрафом и взяткой  
и ласкою пудри мозги...“»

Из Песни четвёртой

И Беллман, сердясь: «Речь не мальчика — мужа  
уместна в устах мясника!  
Мужайся и бди! Здесь свирепствует Фьюжас,  
и твёрдой должна быть рука!»

Из Песни пятой  
Из доказательства Мясника:

«Дано как исходное — три, предположим, —  
так будет удобней начать —  
прибавим семнадцать и сумму умножим  
на тысячу два минус пять.

Затем результат мы разделим на эти  
 пятьсот плюс пятьсот минус три,  
 из частного вычтем семнадцать, в ответе —  
 исходная цифра, смотри».

<...>

Любая из ссор приводила их в ужас,  
 но в этот критический миг  
 друзьям вспоминался отчаянный Фьюжас,  
 издавший отчаянный крик.

Из Песни шестой

Из приговора хряку:

«...К пожизненной каторге и — по отбытии —  
 к уплате ста фунтов...» — и хор  
 присяжных воспрял, хоть Судья необычным  
 осмелился счесть приговор.

«Хорош приговор, — разрыдался у входа  
 тюремщик, — но тем только плох,  
 что вот уже несколько более года,  
 как ваш подсудимый подох».

Всё стихло. Судья с отвращеньем глубоким  
 ушёл из Суда. Почивать.  
 И, вперившись в даль юридического оком,  
 Снарк начал свистеть и мычать...

Так снилось Юристу, пока он не понял,  
 что эти мычанье и свист  
 за рамками сна и что Беллман трезвонил  
 затем, чтоб проснулся Юрист.

Из Песни седьмой

О Банкире:

Искал с осторожностью, но по наитью  
 его отыскал Бармаглот,  
 схватил и предпринял с известною прытью  
 пробег и отчасти пролёт.

Когда на четырнадцать фунтов и шиллинг  
 Банкир предложил ему чек,  
 он только причмокнул и, будучи взмылен,  
 пустился в обратный пробег...

Банкира влекли сверломающие жвачи,  
 а он, в свою очередь, кис,  
 болтался, терпел (но скорей — неудачу),  
 пока не был выплюнут вниз.  
 <...>

Беллман:

«Друзья мои! С миром оставим Банкира,  
 возможно, он выживет сам.  
 Потеряно время. Теперь не до жиру.  
 Нам некогда. Некогда нам».

Песнь восьмая

Искали с надеждой и с вилами, кадкой  
 и пяткою левой ноги,  
 и брали на пушку то штрафом, то взяткой,  
 и пудрили лаской мозги.

Вотще! Все дрожали в предчувствии краха.  
 И сердце Бобра неспроста,  
 хоть было лениво, забилося от страха,  
 как минимум в кончик хвоста.

«Вон Этот исходит от дикого воя, —  
 сказал капитан. — Ну и крик.  
 Он машет руками, трясёт головою.  
 Не Снарка ли видит старик?»

И все обернулись. Хоть кто-то заметил,  
 мол, «Манная Каша», «Желе»,  
 все нежно смотрели, как, дьявольски светел,  
 их Пекарь стоял на скале

мгновенье! И в следующий миг этот Отпрыск,  
Племяшек и Как Его Там,  
отправился в пропасть на собственный розыск.  
И холод прошёл по рядам.

Крик «Снарк!», что раздался, был слишком заветен —  
не верилось — им повезло!  
Последовал хохот, но следом за этим  
кошмарный зачин: «Это Зло...»

Затем тишина. Ни единого звука.  
Лишь эхо вершило полёт,  
в котором кому-то слышалось «...дюка»,  
кому-то же — наоборот.

Команда до ночи охотилась честно,  
но хоть бы какой-нибудь знак  
команде доказывал: вот оно, место,  
где встретились Пекарь и Снарк,

где Пекарь на слове, которое с мукой  
пытался докончить, — исчез,  
где Снарк был, конечно, той самой Злодюкой,  
имевшей к нему интерес.

2018 г.

«Стоунер».  
Конспект книги с краткими  
отступлениями и примечаниями

Первым сонетом Шекспира, который я перевёл, был сонет №73:

Мне в душу заглянув, увидишь прах  
 листвы озябшей, падающей ниц,  
 когда разор и холод на хорах  
 стоняют с мест сладкоголосых птиц.  
 Увидишь, как заходит солнце, как  
 на западе, стирая светотень,  
 рождается прообраз смерти — мрак —  
 и на ночь опечатывает день,  
 как на прощанье, вспыхнув над золой  
 начальных дней, живых ещё вчера,  
 на смертном ложе пламень золотой  
 тускнеет там, где был зачат. Пора.  
 Увидишь — и полюбишь тем сильнее,  
 чем ближе окончанье этих дней.

В то время я работал в Вассаровском колледже (г. Покипси, штат Нью-Йорк — Vassar College, Poughkeepsie, NY), и сонет в точности совпадал с тем, что я слышал в себе и видел вокруг. Осень всем своим составом — то шумящим многотысячной листвой, то замершим, подобно поезду на безымянном полустанке, — приближалась к зиме, то есть к рождественским каникулам, когда пустеет кампус и наступает очистительная, звонкая и счастливая тишина печали. И такое одиночество, что если выпадает снег и появляются на улице следы, ты наверняка знаешь, что эти следы — твои.

Летом я уезжал в Ленинград, к сентябрю возвращался. На сей раз вернулся, похоронив отца. Точнее, я опоздал на похороны на сколько-то часов и застал поминки.

Покипси, как многие в Америке городки такого типа, — место для стороннего наблюдателя унылое.



Колледж и река Гудзон — вот и все достопримечательности. Но до реки пешком далековато, потому гулял я по каникулярно безлюдному кампусу. И думал, что толком с отцом не простился. Дело не в похоронах, думал я, а в том, что никогда не поговорил...

Что за пошлость? О чём я должен был с ним поговорить? Мы любили друг друга. Говорить в таких случаях не обязательно.

Но что-то было наверняка... За двадцать лет до этого я бросил, едва начав, инженерную работу, которая, по мнению родителей, гарантировала обеспеченную жизнь, ушёл в котельную и занялся стихами. Что было? Какие-то укоризненные разговоры о жизни, о моей безопасности... Но в конце концов всё утихло. Их горькое смирение отзывалось во мне жалостью, той жалостью, которая любовь.

Роман Джона Уильямса «Стоунер» (вышел в 1965 году) я прочёл через двадцать лет после Вассар-колледжа.

Почему, едва начинаешь читать эту книгу, сжимается сердце? Сжимается — и не отпускает.

Сына снаряжают в университет. На ферме, где он жил, ничего, кроме пахоты в прямом и переносном смысле, Уильям не знал. Как и его родители, решившие, что неплохо бы ему научиться вести хозяйство по науке. Отец произносит речь примерно из десяти предложений, а затем:

«Он замолчал. Сплетённые пальцы сжались ту же, и он уронил руки на стол.

— Мысли приходят... — Он покачал головой, хмуро глядя на свои руки. — Давай-ка двигай туда по осени. А мы с мамой управимся.

Это был первый раз, когда отец при нём говорил так долго».

Как тут сердцу не сжаться?

Уильям навещает отчий дом, закончив курс и уже объявив родителям, что на ферму не вернётся. Не тому, совсем не тому он выучился в миссурийском городе Колумбия. Он стал филологом.

«Родители были рады сыну и, похоже, не держали

на него обиды из-за его решения. Но он увидел, что ему нечего им сказать; он понял, что мать с отцом уже станут чужими ему людьми, и почувствовал, что из-за этого любит их сильнее. Он вернулся в Колумбию на неделю раньше, чем намеревался».

Помимо перевода сонета, в те давние «вассаровские» дни я сотворил несколько стихотворений. «Какой-нибудь невзрачный бар. / Бильярдная. Гоняют шар. / Один из варваров в мишень / швыряет дротик. Зимний день. / По стенам хвойные венки. / На сердце тоненькой тоски / дрожит предпраздничный ледок. / Глоток вина. Ещё глоток...»

Кафедру русского языка возглавлял сухой старикан, в 50-е годы практиковавшийся в СССР. Он вызывал симпатию и сочувствие. Испуганной и подбитой птицей Стив пролетал мимо меня по коридору — приходя на работу или покидая её, из кабинета в аудиторию или обратно — казалось, он боится русского языка, потому что изрядно его забыл. Сообразив, в чём дело, я с вопросами не приставал. На лекциях по русской литературе он говорил по-английски и лишь изредка пользовался карточками с цитатами на языке оригинала — предполагалось, что студенты что-то понимают по-русски... Боже, эти карточки по «Мёртвым душам»! Я видел их: не обновлявшиеся несколько десятилетий, затёртые до дыр... Если представить себе Плюшкина, но не омерзительного и не в колпаке, а с плешью и вечно прилепленным к ней пластырем (порез от бритвы), — тощий, с сиплым голосом и ключами от кабинета, и не Степан, а Стив... Да, сухой старикан Стив являл собой американскую вариацию на тему Гоголя. Американскую ещё и потому, что с его беззащитного лица не сходили легко прочитываемые «румяны» — немолимые следы ежевечерней порции виски. Стив старел, и хотя всё, что касалось преподавания, было изрядно запущено, он старел аккуратно и комфортабельно.

В «Стоунере» один из двух студенческих друзей Уильяма, самый умный и талантливый, мелькнувший только в начале, но незримо присутствующий на

протяжении всего повествования, Дейв Мастерс говорит:

«Это для нас построен университет, для обездоленных мира сего; он существует не ради студентов, не ради бескорыстного поиска знаний, не ради всего того, о чём говорят. Мы творим доводы, оправдывающие его существование, и некоторые из них, какие попроще, какие понятны большому миру, берём на вооружение; но это всего лишь защитная окраска. Как церковь в Средние века, которая ни в грош не ставила мирян и даже Господа Бога, мы притворяемся, чтобы выжить. И мы выживем — как же иначе-то?»

Выживут его друзья, а он уедет на Первую мировую в Европу и сразу погибнет.

Между тем горько-иронические слова Дейва запядают в душу Уильяму Стоунеру и помогут ему ступить на героический и бескорыстный путь служения литературе и жизни, или — обобщая — истине, как он её понял, точнее, прозрел. На путь служения чувству внутренней правоты, обязанного своей молчаливой непреклонностью «земляному» крестьянскому происхождению и тому невероятному случаю, о котором я ещё скажу.

Фокус и мощь романа в том, что Уильям Стоунер почти не говорит, и, как от фолкнеровских персонажей, возникает ощущение напряжённой внутренней его жизни. Ты вынужден прислушиваться, словно бы приникая к морской раковине.

И вот ещё один фокус: герой всё время видит себя со стороны, как будто не верит, что это он. Даже в таком парадоксальном, «невидимом» варианте: «И всякий раз, входя в аудиторию, он бросал взгляд на студенческое место, которое некогда занимал, и испытывал лёгкое удивление, не видя себя за этим столом».

На приёме у декана, где он знакомится с будущей женой:

«Гости вокруг него ходили, садились, пересаживались, меняли положение тел, находя новых собеседников. Стоунер видел их сквозь некую дымку, словно был зрителем, а не участником происходящего».

И впоследствии он не мог точно всё вспомнить, «ибо то, что происходило после знакомства, он воспринимал

нечётко и на внешнем уровне, как узор на гобелене над лестницей».

То же самое во время свадьбы: «Говоря с гостями, он слышал собственный голос точно со стороны, ощущал, как губы гнутся в улыбке, и чужие слова доходили до его ушей как будто сквозь слои толстой ткани».

Трагизм истории, рассказанной в романе, в том, что человек, безраздельно и религиозно преданный своему ремеслу (по сути — себе, ремеслу быть собой), обречён на слепоту и несчастье в быту... Нет, он не пренебрегает бытом — он его не знает, и поэтому, совершая шаг в сторону привычного людям порядка вещей, в сторону того, «как заведено», раздваивается и видит себя и картину, в которую вписан, со стороны. «Как души смотрят с высоты на ими брошенное тело».

Ещё больший трагизм истории (поскольку она происходит не только в романе) в том, что измена ремеслу быть собой знакома поголовно всем, кто не свят, и это не обязательно оборачивается личным и неприкосновенным несчастьем в быту. Это становится неким метафизическим изъяном мира, о котором его «производитель» может ничего не знать и, как правило, не знает.

В Вассар-колледж я попал случайно. Кончались восьмидесятые годы, я работал то гидом, то грузчиком, то руководителем литературного объединения, то режиссёром театральной студии в студенческом клубе, то ещё кем-то... Денег не было, стихи не печатали, и тут приятель, эмигрировавший ещё в семидесятые, нашёл мне место инструктора русского языка в Вассаре. Я оказался на всём готовом с небольшой зарплатой подмастерья и с избытком свободного времени, чтобы думать: зачем я здесь? Не в Штатах, а на земле. В кругу родных и друзей сей вопрос заглушали их голоса, а в Америке я пребывал один в чистом виде. Ни друзей, ни интернета (он ещё не начался, и у людей был почерк, ведь письма писались от руки).

Входя в свою келью в общежитии и думая: кто я и зачем, — я хотел понять, что меня связывает с миром, каково моё предназначение. Никогда не было уверенности,

что это стихи. А если стихи — почему? Откуда они взялись? Я не существовал с момента появления жизни на земле, тысячелетиями не существовал, потом родился, чтобы прожить несколько десятков лет и исчезнуть. Что связывает меня с этой непостижимостью? По чьей воле в меня упало моё «я»? Непостижимости не убавится, если назовём её, как принято: божественной волей. Есть ли нить, соединяющая меня с ней?

Вглядываясь в своё самое дальнее, то есть самое приближенное к до-бытию, я вспомнил безмолвное кружение пластинок на проигрывателе «Юбилейный», я один в комнате — и заворожённо смотрю на это кружение с чувством, которое сегодня определил бы словом «тоска». Как будто меня затягивает в себя это вращение, становящееся возвращением в неведомые края. Глядение в тихую воду, на круги по воде, парение птицы, пчела в цветке — о том же. И «край» здесь так уместен — он не только некая область, но и граница постижимого. И солнце, особенно на закате, когда на него смотришь не щурясь — тоже тишайшее вращение, пусть невидимое, но глубоко завораживающее. Во взрослой жизни эти мгновения возникали с абсолютной ясностью после долгой физической работы где-нибудь на картофельном поле, куда нас вывозили в школьные и студенческие годы, в минуты вечернего отдохновения, когда ты пуст и чист, и от тебя остаётся только вдох-выдох, вдох-выдох.

Там, в келье своей, я записал: «...Или жара младенческого донёсся шип / и вращение одновременно ста / чёрных дисков с глазами уснувших рыб, / и душа безвидна была и пуста, — / потянулся к лампе, чтобы глагол «зажечь» / промелькнул в уме и осветил тетрадь, / и открыл тетрадь, чтобы возникла речь, / и сказал «Господи», чтобы Он мог начать».

В стихах самое удивительное то, что случается редко, очень редко, но случается — стихотворение само себя пишет, и пишет лучше тебя. В приведённых двух строфах последняя строка выскочила не как свидетельство реальной жизни (я ничего такого не говорил), но своеобразно, сама строка подсказала мне: начинается Он. Твоё дело вслушиваться до тех пор, пока Он не начнёт.

Родители моей первой книги не дождались. Материальное воплощение, то есть, по их наивным представлениям, признание, было бы им отрадно и послужило бы доказательством, что я избрал достойный путь, но книга безжалостно опоздала.

«Стоунер» — о щемящей жалости любви.

Будущая жена Уильяма Эдит, нелепое создание, а в конечном счёте беспощадная и холодная машина по уничтожению всего живого вокруг, в самом начале их знакомства произносит монолог о своём детстве, произносит куда-то в пустоту, хотя Уильям рядом, вот он, и он... «Он чувствовал, что они чужие друг другу, но чужие по-иному, чем он мог предполагать, и он знал, что любит её».

Повторение того, что он чувствовал по отношению к родителям, приехав проститься.

Автор объясняет психологические проблемы Эдит связью «между телесной нескладностью и причинявшей свои неудобства половой зрелостью» и тем, что она никогда не смогла от этого освободиться. Каковы бы ни были причины, она будет вымещать своё проклятие на ни в чём не повинных муже и дочери. Безлюбое и бесплодное существо, та самая библейская смоковница, которую приговорил Иисус: «Да не будет же впредь от тебя плода вовек».

Два месяца длилась их интимная связь, сопровождаемая всё той же темой чужести человека себе самому. То Эдит смотрит на своё тело в зеркале как на чужое, то глаза её смотрят на мужа «спокойно и невидяще, словно принадлежали кому-то другому» (и не случайно «невидяще» читается здесь как «ненавидяще» — вот оно, переводческое везение!), то — позже — она держит на руках дочь как нечто чужеродное.

Вскоре для Уильяма эта близость превратилась «в давнее сновидение, не имеющее ничего общего ни с ним, ни с Эдит».

«Стоунер» — траурный марш.

Смерти следуют одна за другой. Сначала умирает Арчер Слоун, первый профессор Уильяма, первый учитель

бескорыстной преданности своему делу, предвосхитивший судьбу ученика.

«Уильяму Стоунеру неизменно казалось, что Слоун в минуту гнева и отчаяния усилием воли заставил сердце остановиться, словно бы делая тем самым последний немой жест любви и презрения в адрес мира, предавшего его до того подло, что жить в нём стало невозможно».

Уильям плачет и не знает, «о себе ли, о части своей жизни, своей молодости, уходящей под землю, или же о несчастной худой фигуре, о телесной оболочке человека, которого он любил».

Затем смерть родителей, продажа фермы, самоубийство отца Эдит, которая уезжает на несколько месяцев к матери.

И тут на смену скорби приходит раскрепощение. В преподавательской деятельности Стоунера наступает примечательный перелом:

«Он чувствовал, что становится наконец преподавателем, то есть, попросту говоря, человеком, поднявшимся на уровень своей книги, человеком, которому уделена частичка от достоинства словесности, не имеющая ничего общего с его человеческой глупостью, слабостью и несостоятельностью. Этим знанием он ни с кем не мог поделиться напрямую, но оно изменило его так, что перемена была заметна всем».

Книга не участвует в бытовых передрягах, она занята исключительно предметом исследования, и не автор выдвигает ей свои требования, но книга, вдохновлённая замыслом, подчиняет автора себе, и поскольку её требования лишены эмоций, свойственных людям, а, значит, — неизбежно — лишены корысти, слабости, тщеславия, поскольку её требования — глубина, честность и чистоплотность в исследовании материала, постольку она поднимает человека до своего уровня. И это то, что произошло с Уильямом, потому что он ответил на её вызов.

Мы не знаем в деталях, какие подлости мира свели в могилу Слоуна, но хорошо знаем, что произошло с Уильямом.

Любовь с вольнослушательницей Кэтрин.

«Их обоих воспитывали в традиции, так или иначе утверждавшей, что жизнь ума и жизнь телесная, чувственная разделены между собой и, более того, враждебны друг другу; они бездумно принимали на веру, что, выбирая из двух одно, человек всегда делает это за счёт другого и в ущерб ему. Что одно может придавать другому полноты и яркости, им никогда раньше не приходило в голову; и поскольку эту истину они вначале испытали на себе и лишь затем осознали, она показалась им их собственным открытием».

Но мир со своими предвзятыми суждениями не отступил. Два уродца — профессор и без пяти минут завкафедрой Ломакс и студент, бездельник и подлец Уокер, объявляют Стоунеру войну. Любопытно, что обоим автор наделяет физическим уродством — они калеки. Фамилия первого в русском звучании точно соответствует её носителю. Да и Уокер звучит криво. (Опять удача, свалившаяся переводчику на голову!).

Уокер опровергает доклад Кэтрин о влиянии латинского ритора на Шекспира, утверждая, что какой-то там никому не известный грамматик Донат не мог повлиять на такого гения, как Шекспир, не ведая или не желая ведать, что гений впитывает всё и отовсюду, если ему это необходимо. Как выясняется впоследствии, Уокер неуч, и делает это, чтобы досадить Стоунеру. В дальнейшем идёт борьба между Стоунером и Ломаксом — засчитать экзамен Уокеру или нет.

Гордон Финч, старинный друг Стоунера, а ныне декан, не хочет скандала, и вот Стоунер говорит с Финчем:

«Гордон, помнишь, что нам сказал однажды Дэйв Мастерс? — Финч удивлённо поднял брови:

— При чём тут Дэйв Мастерс?

Стоунер повернул голову к окну, стараясь вспомнить поточнее.

— Мы сидели втроём, и он сказал... примерно вот что: университет — приют, убежище от внешнего мира для обездоленных, для увечных. Но он не имел в виду таких, как Уокер. Уокера он счёл бы... счёл бы порождением внешнего мира. Нельзя впускать его сюда. Если



впустим, сами станем подобны миру, станем такими же фальшивыми, такими же... Единственная надежда — оградить себя».

Оградить не получается, негодяи побеждают, ну как же, ведь калеки — особая неприкосновенная каста, сплетни вынуждают Стоунера расстаться с Кэтрин, которая уезжает. (Диву даёшься, сколько «неприкосновенных каст» образовалось с тех пор!)

На Стоунера наваливается апатия и встаёт гамлетовский вопрос: «to be or not to be».

«Стоунер» — шекспировская книга. Книга покоя и неутрахающей тревоги одновременно.

Покой — в непреклонности Уильяма. Он жертвует любовью, настоящей большой любовью к Кэтрин не из-за жалости к жене и привязанности к дочери, как с досадой полагает читатель, но потому, что счастье нарушит его сосредоточенную работу и отвлечёт от замкнутого и аскетического строительства жизни. Поразительно то, что Кэтрин отвечает ему высшим проявлением любви — она согласна на его жертву ответить своей. Она согласна принять, что это была игра, некое притворство, попытка подменить принадлежность миру принадлежностью миру, то есть друг другу.

«Я знаю, — сказала Кэтрин. — Мне кажется, я всё время знала. Даже про наше притворство я понимала, что когда-нибудь, когда-нибудь нам придётся... я понимала. — Она замолчала и пристально посмотрела на него. В её глазах вдруг блеснули слезы. — Но чёрт подери всё это, Билл! Чёрт подери!»

И на том спасибо, говорит читатель, «чёрт подери!»

Джон Уильямс подводит героя к тому десятилетию, «когда на лицах множества людей, словно при виде разверзшейся бездны, застыло мрачное, суровое выражение <...> Он видел, как достойные люди медленно сползали в трясины безнадёжности, как они ломались, поняв несбыточность своих упований на достойную жизнь», и это совпало с началом страшных исторических событий в Европе, когда Франко поднял мятеж, с Гитлером и началом разрушительной войны.

После войны Уильям Стоунер испытал краткий

прилив сил и радость преподавания, но и горе шло по пятам: муж дочери погиб, дочь начала пить.

Затем — болезнь и смерть.

Перед смертью он вытянул томик из стопки книг. Это была его книга.

«Он открыл книгу; и когда он это сделал, она перестала быть его книгой. Он позволил пальцам пробежаться по страницам и ощутил в этих страницах трепет, словно они были живые. Этот трепет передался его пальцам, а через них вошел в его плоть и кости; он сознавал происходящее во всех подробностях и ждал, чтобы трепет охватил его целиком, чтобы бывшее волнение, которое сродни ужасу, приковало его к месту. Солнце светило через окно на страницу, и он не мог разобрать, что на ней напечатано.

Пальцы разжались, и книга сначала медленно, а потом быстро заскользила поперёк неподвижного тела и канула в тишину комнаты».

Джон Уильямс наверняка читал Пруста и помнил смерть Бергота и ту ночь, когда его книги бодрствовали в витринах магазинов, как ангелы с распростёртыми крыльями.

Ах да, я умышленно забыл, чтобы вспомнить под занавес: решительная перемена, которая перевернула жизнь Уильяма Стоунера, — тот самый сонет Шекспира, с которого Джон Уильямс начал свой роман, а я свою заметку. Герой (кстати говоря, тёзка Шекспира) случайно зашёл в аудиторию, где профессор Слоун читал студентам сонет №73. Произошло озарение и полное перевоплощение: Уильям обрёл призвание, которое есть служение литературе и открывающейся через неё истине. Это было своего рода обращение, когда «ему через слова было явлено нечто невыразимое словами».

Уильям Стоунер, чья жизнь в юности, как и жизнь его предков, была работой на земле, то есть подлинной, угодной Богу работой: «Да произрастит земля зелень, траву, сеющую семя, дерево плодовитое, приносящее по роду своему плод, в котором семя его на земле», — всё

услышал. В нём самом, как в земле, содержалось семя, которое проросло, когда он внял тому, что не умел выразить: музыке рождения жизни из небытия и перехода её в смерть, в тот чернозём, из которого вновь рождается жизнь.

Упустить понимание и утверждение в себе гармонической красоты божественного механизма воплощения и развоплощения не было никакой возможности.

*2022 г.*



Владимир Гандельсман  
Запасные книжки

Руководитель  
Вадим Месяц

Оформление и верстка  
Антонина Байдина

Текст публикуется  
в авторской редакции

Издательство «Русский Гулливер»  
russian\_gulliver@mail.ru  
gulliverus.ru

Подписано в печать 12.04.2022.  
Формат 60×90 1/16.  
Печ. л. 23,75. Тираж заказной.  
Отпечатано:  
Типография «Вишневый пирог» 115114,  
2-й Кожевнический переулок, дом 12,  
строение 10, подъезд 13



9 785916 272840

# Владимир Аркадьевич Гандельсман

Родился в 1948 г. в Ленинграде, закончил электротехнический вуз, работал кочегаром, сторожем, гидом, грузчиком и т. д. С 1991 года живет в Нью-Йорке и Санкт-Петербурге — поэт и переводчик, автор

*книг стихов:* «Шум Земли» («Эрмитаж», США, 1991), «Вечерней почтой» («Феникс», СПб., 1995), «Долгота дня» («Пушкинский фонд», СПб., 1998), «Эдип» («Абель», СПб., 1998), «Цапля» («Третья волна», Париж-Москва-Нью-Йорк, 1999), «Тихое пальто» («Пушкинский фонд», СПб., 2000), «Новые рифмы» («Пушкинский фонд», СПб., 2003), «Школьный вальс» («Пушкинский фонд», СПб., 2005), «Обратная лодка» («XXI век», СПб., 2005), «Исчезновение» («Пушкинский фонд», СПб., 2007), «Каменный остров» («Стосвет», Нью-Йорк, 2009), «Ода одуванчику» («Русский Гулливер», Москва, 2010),

«Ладейный эндшпиль» («Пушкинский фонд», СПб., 2010), «Читающий расписание» («Пушкинский фонд», СПб., 2012), «Видение» («Пушкинский фонд», СПб., 2012), «Аркадия» («Пушкинский фонд», СПб., 2014), «Грифцов» («Воймега», Москва, 2014); «Разум слов» («Время», Москва, 2015), «В чуть видимом прочесть» («Пушкинский фонд, СПб., 2017); «Видение: избранное» («Азбука», СПб., 2019); «Великое событие оленей» (Littera Publishing LLC);

*романа в стихах* «Там на Неве дом» («Эрмитаж», США, 1993 и «Пушкинский фонд», СПб., 1995);

*записных книжек* «Чередования» («Urbі», СПб., 2000);

*многочисленных публикаций в журналах* «Октябрь», «Огонек», «Знамя», «Новый мир», «Новая юность», «Звезда», «Урал», «Волга» и т. д.;

*переводов из Шекспира* (сонеты и «Макбет»), Льюиса Кэрролла, Уоллеса Стивенса, Джеймса Меррилла, Ричарда Уилбера, Имона Греннана, Энтони Хекта, Томаса Венцловы (книга «Граненый воздух», «О.Г.И.», 2002) и др.

*Лауреат премий:* «Liberty», «Русской премии», «Московский счёт», «Anthologia».



9 785916 272840