

АЛЕКСАНДР КУШНЕР

АПОЛЛОН В СЕГУ

АЛЕКСАНДР
КУШНЕР

АПОЛЛОН
В
СЕГУ





АЛЕКСАНДР
КУШНЕР

АПОЛЛОН
В
СНЕГУ



АЛЕКСАНДР
КУШНЕР

АПОЛЛОН

В

СНЕГУ

Заметки

на

полях



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

1991

ББК 84.Р7.
К96

Редактор И. С. Кузьмичев

Художник Лев Авидон

К $\frac{4702010201-420}{083(02)-91}$ 80—90

ISBN 5-265-01145-5

© Александр Кушнер, 1991.
© Лев Авидон, художественное оформление, 1991.

ОТ АВТОРА

Однажды зимой, лет пятнадцать назад, в Павловском парке, проходя мимо колоннады Аполлона, я был поражен видом бога — покровителя поэзии, предводителя муз, — утопавшего в снегу, со снежной шапкой на голове. Как далеко он зашел на север! Не здесь ли, у нас, в России, последний, крайний предел его влияния, не отсюда ли заглядывает он в метафизическую тьму? Не снятся ли ему среди этого зимнего безмолвия «иные берега, иные волны»? И не потому ли русская поэзия так горяча, что слово ее звучит на морозе, что призвана она отогреть человеческое сердце, растопить окружающий лед?

«Аполлон в снегу» — так называлось стихотворение, написанное мною в 1975 году. Еще не будучи опубликованным, оно вызвало гнев высокого ленинградского начальства.

Между тем зима, снег, мороз — эти вечные символы отечественной жизни и истории — неустранимы из нашей поэзии, во всяком случае, так было до сих пор.

Почему начинаю я эту книгу с заметок о грибоедовских стихах в комедии «Горе от ума»?

Не только потому, что эти заметки — мой первый прозаический опыт, но и потому, что в них пойдет речь о зимней стуже и поэтическом огне, о Москве, окруженной студеными зимними странствами, о русской музе, умудряющейся со-

гревать нас в этой зиме наравне с любовью. «Пущусь подалее остыть, охолодеть», — говорит Чацкий у Грибоедова в предчувствии любовной катастрофы. «Наш Север», — говорит он о родной земле. «Но вреден север для меня», — скажет через несколько лет Пушкин. «А мы вжились в такие холода», — повторяем мы вслед за Ахматовой.

Впрочем, случаются и оттепели. И вот только до лета никогда не доходит... Может быть, оно пришло сегодня, впервые за всю нашу историю?

Но отвлечемся от климата, перейдем к другому. Современная проза все чаще включает в себя исследовательский материал, достаточно вспомнить «Волшебную гору» Т. Манна с ее экскурсами в медицину или прустовский роман, пронизанный философскими, музыковедческими, театральными, художественными отступлениями, а то и лекциями, например о военном искусстве.

То же — в «Даре» Набокова: с главой о Чернышевском, со стихами героя и воображаемым разговором о литературе между Годуновым-Чердынцевым и Кончеевым.

Теперь представьте себе прозу, главным героем которой стали стихи. Представьте себе эту специальную, исследовательскую часть, разросшуюся и задвинувшую на десятый план повествование, сюжет, биографические подробности. То, что я собрал в этой книге, — не литературоведение, и не критика, и не научные статьи о поэзии. Перед вами — история отношений человека с поэзией, хроника любви к ней, роман о любви к стихам.

Автор, разумеется, слишком хорошо знает, что такое роман, что такое проза, чтобы осмелиться употребить эти слова в их прямом, основ-

ном значении. Современная проза — великое, самостоятельное искусство, автор преклоняется перед ним и вовсе не принадлежит к тем самонадеянным поэтам, которые, не задумываясь, переходят со стихов на прозу. Но там, где кончается проза, на ее периферии, где ветхий забор подгнил, зарос дикой малиной и сорняками, ему мерещится эта возможность зайти на соседский участок, чужую территорию.

Есть и намеки на сюжет. Он не придуман, не выстроен, его продиктовала жизнь, он соответствует хронологии, ведь речь пойдет не только о стихах, но и о том, как шло становление человеческой души, любящей поэзию. Скажи мне, какие стихи ты любишь, и я скажу тебе, кто ты.

Возможно, чтобы завлечь читателя, мне следовало начать с какой-нибудь более увлекательной главы, например с «Переключки» или с «Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира...».

Но мне хотелось предьявить читателю весь путь в его последовательности, от увлечения к увлечению, от свидания к свиданию, от разлуки к разлуке.

Это история взросления, история заблуждений, обманутых надежд, неверных выводов, отчаяния и доверия к жизни. Это история любви, и не только к стихам. О чем бы ни писал человек, хоть о членистоногих и моллюсках, он не напишет и научной статьи без горячего интереса к предмету. Вот и Ламарк, классифицируя животный мир, увлекался и сравнивал, например, продольный мозг насекомых с футляром от скрипки.

Интимный интерес к предмету — залог удачи, он просвечивает сквозь все щели; тем более невозможно утаить любви в разговоре о стихах. В каком-то смысле можно сказать, что все, о чем

мы пишем, написано по личному поводу. А другой литературы и не бывает.

Надеюсь, это рассказ не только о себе, но и о своем поколении, о тех, кто рядом со мной любил стихи, жил ими.

Да, поэзия помогала нам, иногда казалось, что в ней — наше спасение. Где граница между жизнью и искусством? Она так же призрачна, условна, как граница между искусством и природой.

Поэты любят жаловаться на то, что поэтический замысел в их воображении превосходит результат, что стихотворение — лишь слабый, смутный оттиск с задуманного.

Так ли это? Не происходит ли в процессе создания новой вещи обогащение первоначально мелькнувшего замысла, не выводит ли нас рифма на другие, еще более таинственные, волшебные пути?


Так и жизнь, которой мы были верны, которую прожили без поблажек и льгот, не оказалась в долгу, превзошла наши ожидания.

В этой книге, как она сложилась, отражена история нарастания, прибавления свободы, сначала — в человеческой душе, затем — в окружающем мире.

Человек, любящий стихи, всю жизнь имеет дело со свободой в одном из ее самых прекрасных проявлений; в конце концов однажды он просыпается свободным человеком.

Затем и жизнь, как выяснилось, иногда подтягивается к нему, дорастает до него.

Стихи не обманули нас: они всегда, и в самые мрачные времена, вопреки всем скептикам, всем циникам, говорили нам, что в этом мире есть любовь; есть и свобода.



«РЕБЯЧЕСКОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ СЛЫШАТЬ СТИХИ МОИ В ТЕАТРЕ»

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

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

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

Пушкин далее просит Бестужева в письме: «Покажи это Грибоедову. Может быть, я в ином ошибся. Слушая его комедию, я не критиковал,

а наслаждался. Эти замечания пришли мне в голову после, когда уже не мог я справиться» (то есть заглянуть в текст: Пушкин в Михайловском «слушал Чацкого, но только один раз»).

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

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

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

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

А ты, сударыня, чуть из постели прыг,
С мужчиной! с молодым! — Занятье для девицы!

.

А все Кузнецкий мост, и вечные французы...

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

дах, когда создавалось «Горе от ума», отстававшего от Грибоедова на полшага.

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

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

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

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

Нас врознь — и мучили сидевшего со мной.

.
 Он вслед кричит!..

Если стереть с этих стихов налет нашей привычки к ним, обнаружится их сила и боль.

В первой редакции «Горя от ума» в этом сне-
рассказе Софьи были даже такие стихи:

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

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

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

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

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

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

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

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

«А судьи кто?» — образец гражданской лирики.

А это лирика иного рода:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

К этим двум строкам подключено высокое напряжение подлинной лирики. Вот почему «Горе

от ума» недостаточно видеть на сцене. Актер, занятый игрой, не может задержаться на тех или иных стихах, мы должны их прочесть сами.

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

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

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

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

(А. Ахматова)

Вы только что ушли, Шекспир
Открыт, дымится папироса...

(М. Кузмин)

Примеров сколько угодно!

Но не только в речах Чацкого, — и среди реплик Софьи встречаются такие, что сделали бы честь любому лирическому стихотворению, на-

пример: «И свет и грусть. Как быстры ночи!»
Если бы не Лиза, перебивающая барышню предупреждением о возможности появления Фамусова, можно было бы ждать еще одного «стихотворения». Впрочем, иногда, когда ее не перебивают, так и получается:

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

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

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

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

Необычайно важно, что несколько раз на протяжении пьесы Чацкий упоминает о своих поездках, о снежном пути в Москву, о дороге. Один из этих его рассказов мы уже приводили («В повозке так-то на пути...»). А вот другой, в самом начале, при первом его появлении: «И между тем, не вспомнюсь, без души, // Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря, // Верст

больше семьсот пронесся,— ветер, буря; // И растерялся весь, и падал сколько раз...» И дальше: «Мне кажется, так напоследок // Людей и лошадей знобя, // Я только тешил сам себя». И снова, через несколько страниц: «Звонками только что гремя // И день и ночь по снеговой пустыне, // Спешу к вам, голову сломя...»

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

И вот та родина... Нет, в нынешний приезд,
Я вижу, что она мне скоро надоест.¹

Все эти незаконченные, оборванные стихи производят такое впечатление, как будто Грибоедов спохватывался и наступал «на горло собственной песне». А тема этой «песни» — Россия, огромная страна, бесконечные снежные пространства, окружающие Москву. Фамусовская Москва у Грибоедова дана на этом поразительном фоне, и, может быть, противопоставление душной и замкнутой Москвы холодным и разом-

¹ Бывают поразительные совпадения, которые перерастают случайность и намекают на что-то большее. «А мне между тем *так скучно! так грустно!* (курсив мой.— А. К.) Думал помочь себе, взялся за перо, но пишется нехотя, вот и кончил, а все не легче,— пишет Грибоедов С. Бегичеву в сентябре 1825 года.—...Одоевскому я не пишу об этом; он меня страстно любит, и пуще моего будет несчастлив, коли узнает...» Одоевский, «страстно любящий» Грибоедова, это тот самый Александр Одоевский, которого Лермонтов назовет в стихах «Мой милый Саша».

кнутым пространствам за нею — один из самых важных мотивов всего произведения.

От сумасшествия могу я остеречься,
Пушусь подалее простыть, охолодеть...—

обжигает в этих стихах та «бездна смысла», которая встает за словами «простыть, охолодеть». Вообще понятие «холод» приобретает в «Горе от ума» особое значение. Возникает такое ощущение, будто с улицы в духоту московского барского дома все время поддувает сквознячок, залетает, пользуясь любой возможностью, снежок. В самом деле, от этого сочетания внутренней духоты и наружного холода существует постоянная угроза простуды. Как ни смешна Наталья Дмитриевна со своей заботой о здоровяке-муже, в ее беспокойстве есть некий резон: «Да отойди подальше от дверей, сквозной там ветер дует сзади!» «Наш Север» — так называет Чацкий родину.

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

Этот «отечественный студеный воздух», столь же трудный для дыхания, как московская духота («Сергей Сергеич, к нам сюда-с. // Прошу почорно, здесь теплее; // Прозябли вы, согреем вас;

// Отдушничек отвернем поскорее»), требует от автора и его героя героических усилий.

Рассказы Чацкого о дороге подхватывает, развивает даже Софья:

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

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

Так бывает,
Карета свалится,— подымут: я опять
Готова сызнава скакать...

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

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

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

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

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

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

Чацкий: Кого вы любите?

Софья: Ах, боже мой! весь свет.

Чацкий: Кто более вам мил?

Софья: Есть многие, родные.

Чацкий: Все более меня?

Софья: Иные.

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

лушен этими жалобами, упреками, насмешками, слезами и угрозами. Так и отходит от нее, с шумом в ушах.

В своих заметках по поводу «Горя от ума» Грибоедов признавался: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было». Итак, Грибоедов называет «Горе от ума» сценической поэмой.¹

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

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

Пушкин недоумевал: «Кстати, что такое Репетилов? в нем 2, 3, 10 характеров». Но в том-то и дело, что Грибоедова «занесло», что он не мог остановиться, — и случайный Репетилов разрастается на половину 4-го акта, вываливаясь из

¹ И. Медведева очень интересно раскрывает связь такого определения Грибоедовым его комедии с «Фаустом» Гете, в печати обозначенным как трагедия, но именованным иногда автором «поэмой», «сценической поэмой» (Грибоедов А. С. Сочинения в стихах. «Библиотека поэта». Л., 1967. С. 19).

рамок драматического действия, тормозя развязку. «Мсье Репетилов» — это сплошной блеск и фейерверк, сплошные «кувырки» и «формальные открытия», «мелочь» и «Удушьев Ипполит Маркелыч». «Мсье Репетилов» — это прежде всего головокружительные стихи: такой свободы, игры, изящества до Грибоедова в русской поэзии не было. Наконец, речи Репетилова можно определить и как целое собрание эпиграмм Грибоедова.

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

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

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

При этом Блок называет Грибоедова и Гоголя.

В судьбе Грибоедова и Гоголя есть нечто общее. Написав «Горе от ума», Грибоедов словно надорвался. Своим друзьям он жалуется на пустоту и «ипохондрию». «Пора умереть! Не знаю, отчего это так долго тянется. Тоска неизвестная», «сделай одолжение,— просит он своего друга С. Бегичева,— подай совет, чем мне избавить себя от сумасшествия или пистолета, а я чувствую, что то или другое у меня впереди». Таких жалоб в его письмах много, и не следует их объяснять крахом декабристского движения в России: приведенные слова написаны за несколько месяцев до восстания, 12 сентября 1825 года.

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

Написав «Горе от ума», Грибоедов ждал от себя следующего подвига. Каратыгин просил Грибоедова перевести «Ромео и Джульетту»: «...просит, в ногах валяется, чтоб перевести...»

Но Грибоедов отказывается: «...Перекраивать Шекспира дерзко, да и я бы гораздо охотнее написал собственную трагедию, и лишь бы отсюда вон, напишу непременно» (письмо Бегичеву от июня 1824 года из Петербурга).

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

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

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

Трагедии Грибоедов так и не написал. Не написал потому, что классическая стиховая трагедия уже принадлежала прошлому. Не написал Грибоедов и книги стихов. И все-таки ему принадлежат две гениальные книги: комедия «Горе от ума» и конспект книги лирики в том же «Горе от ума».



ВМЕСТО СТАТЬИ О ВЯЗЕМСКОМ

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

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

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

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

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

1970



О НЕКРАСОВЕ

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

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

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

В русской поэзии голос Некрасова, некрасовский «звук» мне напоминает звук басовой струны,

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

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

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

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

Кто говорит: «прекрасны оба» —
На нежный спрос: «который взять?» —
Меж тем как закипает злоба,

И к черту хочется послать
Француженку с нахальным носом,
С ее коварным: «С'est joli!»
И даже милую с вопросом...
Кто молча достает рубли,
Спеша скорей покончить муку
И, увидав себя в трюмо,
В лице своем читает скуку
И рабства темное клеймо?..

Все это представляется мне поэтическим бестрашием Некрасова.

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

Этот трезвый и саркастический взгляд на себя со стороны, эта способность явиться на глаза читателю в неприукрашенном и нелестном виде, этот строжайший суд над собой, наверное, и есть составная часть того, что мы определили словом

совесть. Все это делает честь Некрасову-поэту. Мне кажется, самолюбование в стихах, некоторая доля рисовки, приписывание себе всяческих достоинств и боязнь предстать перед читателем в своем подлинном, не всегда героическом облике — одна из досадных и неизвинительных наших слабостей. Надо сказать, что и редакторы часто поощряют нас в этом, не одобряя наших робких попыток сказать о себе нечто, понижающее нас. Им тоже нравится, когда поэт выглядит в стихах молодцом. Между тем в школе Некрасова мы могли бы научиться настоящему мужеству, поэтической и человеческой смелости.

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

Тем, кто любит поговорить, например, о пушкинской соразмерности и гармоническом равновесии его сознания, советую перечитать стихотво-

рение «Какая ночь! Мороз трескучий...» с ужасным, нечеловеческим описанием орудий пыток, скорченных на кольях мертвецов, котлов с остывшей смолой, с грудями пепла, разрубленными трупами. Что это? Восторг вдохновения, не останавливающийся ни перед чем? Гениальность, не знающая страха и запретов? И уж не сам ли Пушкин — тот «кромешник удалой», способный проскакать под виселицей? «Борзый конь» не решается, упирается, рвется назад, а всаднику все нипочем: «„Мой борзый конь, мой конь удалый, несись, лети!..“ И конь усталый в столбы под трупом проскакал».

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

Некрасов весь как будто создан в опровержение представлений о нормах и правилах поэзии, даже почти бесспорных. «Служенье муз не терпит суеты; прекрасное должно быть величаво». Но, странное дело, именно суета притягивает нас в некоторых стихах Некрасова. Некрасов настаивает на своей фельетонности, злободневности, «невысокости», по сравнению с другими поэтами. От рассказа Миная, рассыльного, трудно оторваться:

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

.

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

Курьезное перечисление оборачивается трагедией:

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

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

1971



* * *

Слово «нервный» сравнительно поздно
Появилось у нас в словаре —
У некрасовской музы нервнойной
В петербургском промозглом дворе.
Даже лошадь нервически скоро
В его желчном трехсложнике шла,
Разночинная пылкая ссора
И в любви его темой была.
Крупный счет от модистки, и слезы,
И больной, истерический смех.
Исторически эти невроты
Объясняются болью за всех,
Переломным сознанием и бытом.
Эту нервность, и бледность, и пыл,
Что неведомы сильным и сытым,
Позже в женщинах Чехов ценил,
Меж двух зол это зло выбирая,
Если помните... ветер в полях,
Коврин, Таня, в саду дымовая
Горечь, слезы и черный монах.
А теперь и представить не в силах
Ровной жизни и мирной любви.
Что однажды блеснуло в чернилах,
То навеки осталось в крови.
Всех еще мы не знаем резервов,
Что еще обнаружат, бог весть,
Но спроси нас: — Нельзя ли без нервов?

— Как без нервов, когда они есть!
Наши ссоры. Проклятые тряпки.
Сколько денег в июне ушло!
— Ты припомнил бы мне еще тапки.
— Ведь девятое только число...
Это жизнь? Между прочим, и это.
И не самое худшее в ней.
Это жизнь, это душное лето,
Это шорох густых тополей,
Это гулкое хлопанье двери,
Это счастья неприбранный вид,
Это, кроме высоких материй,
То, что мучает всех и роднит.

1976



КНИГА СТИХОВ

Книга стихов. Привыкнув к этому словосочетанию, мы не всегда отдаем себе отчет в том, что это понятие утвердилось сравнительно недавно. В первой половине прошлого века в России¹ большую часть поэтических книг, наверное, следует называть не книгами, а сборниками или собраниями стихотворений. Стихи или размещались по жанровым группам (элегии, послания, анакреонтика и т. д.), или печатались в хронологическом порядке с указанием даты написания стихотворения, или представляли собой случайное собрание не связанных даже хронологией стихотворений.

«Сочинения», «Стихотворения», «Повести и мелкие стихотворения» — так назывались сборники стихов Пушкина и его старших и младших современников. «Опыты в стихах и прозе Константина Батюшкова» — также собрание разрозненных вещей. Тютчев вообще не занимался

¹ На Западе оформление поэтической книги как некоего обдуманного построения произошло раньше. «Книга песен» Гейне, создававшаяся в 20-е годы, — своеобразный роман, составленный из лирических стихотворений. Определенным единством содержания обладают стихотворные книги В. Гюго, в частности «Осенние листья» (1831) и «Песни сумерек» (1835).

изданием своих книг, и даже при жизни автора они выходили без его участия.

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

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

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

И. Семенко в статье о Баратынском сделала интересное наблюдение: «Среди своих современников Баратынский уже в молодости выделялся бóльшим вниманием к вопросам «конструкции», структуры, образа, чем к вопросам поэтической

лексики... В стихах Баратынского всегда исключительно весома их композиция».

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

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

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

Преднамеренный, специальный подбор, продуманный порядок стихов вне зависимости от хронологии (в рамках данного периода), как можно убедиться на примере «Сумерек», очень важен. Например, «Осень», написанную в 1836—1837 годах, Баратынский помещает после стихов 1840, 1841, 1842 годов, так как «Осень» — итоговое, главное для него стихотворение. Стоящее вслед за «Осенью» «Благословен святое возвестивший!..» должно, по-видимому, оправдать автора с его безутешными выводами в глазах читателя: «...Две области — сияния и тьмы — исследовать равно стремимся мы». А заключа-

ющее всю книгу стихотворение «Рифма» утверждает спасение поэта в творчестве. Как утопающий за соломинку, Баратынский хватается за рифму, за поэтическую гармонию, которая одна приходит на помощь человеку в дисгармоническом мире: «Подобно голубю ковчега, одна ему, с родного берега, живую ветвь приносишь ты...».

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

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

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

и закреплять их в стихах. Существует интимный, глубоко личный отбор.

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

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

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

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

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

Баратынский словно подводит идейную платформу под свою слабость.

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

световыми пятнами, разорвали бы их темную ткань.

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

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

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

Таковы, например, книги Фета, где стихи распределены по пятнадцати отделам — частью тематического, частью жанрового характера. Большая часть этих отделов («Элегии и думы», «Весна», «Лето», «Снега», «Вечера и ночи», «Антологические стихотворения», «Море» и

др.) имеется уже в издании 1850 года и сохранена в последующих, где новые стихотворения распределялись между прежними отделами.

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

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

О том, что существует такая проблема, говорит, например, и позднее творчество Ахматовой. Совсем иной, последовательный принцип организации поэтических книг, располагавшихся во

времени, не позволял ей отнести что-либо к прошлым временам. Возникла необходимость в какой-то маскировке, заштриховке некоторых признаний. Следы такой работы заметны в последних главах «Бега времени». (Смотри, например, «Полночные стихи» — семь стихотворений 1963 года, поставленных впереди книги «Нечет», относящейся в основном к более раннему периоду.) Вообще Ахматова взволнованно говорила о поэтическом бесстрашии и готовности подлинного поэта к самораскрытию. Чувствовалось, что эти ее слова были не случайными, а продуманными и выстраданными.

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

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

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

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

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

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

Книга лирики, оформленная как путевой дневник, имеет смысл лишь тогда, когда лирическая мысль не подменена в ней готовой экзотикой или туристским маршрутом. Уже во «Фракийских элегиях» В. Теплякова, одном из первых в русской поэзии опытов такого дневника, путевые зарисовки сцеплены размышлениями о гибели цивилизации и судьбе мировой культуры. Объеди-

няет их также образ автора — странника, гонимого судьбой.¹

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

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

¹ Цикл «Фракийские элегии» вошел в сборник Теплякова в 1832 году. Элегии вместе с книгой прозаических очерков «Письма из Болгарии» созданы на основе впечатлений от командировки с археологическими целями в Варну и соседние с ней области, отвоеванные Россией у Турции. «Фракийские элегии» вызвали сочувственный отзыв Пушкина, отметившего «самобытный талант» Теплякова.

тяготение стихотворений Блока к циклизации.

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

Интересна история создания книги И. Анненского «Кипарисовый ларец», изданной посмертно Валентином Кривичем. В воспоминаниях об отце Кривич рассказывает: «Вчерне книга стихов эта планировалась уже не раз, но окончательное конструирование сборника все как-то затягивалось. В тот вечер, вернувшись из Петербурга пораньше, я собрался вплотную заняться книгой. Некоторые стихи надо было заново переписать, некоторые сверить, кое-что перераспределить, на этот счет мы говорили с отцом много, и я имел все нужные указания...»¹

¹ Кривич В. Иннокентий Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам. — Литературная мысль. Л., 1925, кн. III. С. 208.

В свидетельстве Кривича как раз интересно сообщение о «конструировании» книги, о «перераспределении стихов». В самом деле, Анненскому пришлось, по-видимому, основательно потрудиться, чтобы распределить стихи в книге на «трилистники» и «складни». Надо сказать, что некоторая нарочитость такого построения книги, на которую указывал еще Брюсов, очевидна. Так, в «Трилистнике осеннем» наряду со стихами «Ты опять со мной, подруга осень» и «Август» оказалось стихотворение «То было на Валлен-Коски», которое, пожалуй, с таким же основанием могло быть включено в «Трилистник одиночества» и т. д. Вообще необходимость группировки стихотворений по три очень условна и сомнительна. В то же время неправильно было бы считать это просто поэтическим капризом. Дело в том, что у И. Анненского для столь странной композиции были серьезные основания. Объясняя причудливое построение книги, Л. Гинзбург пишет: «В основе построения «Кипарисового ларца» лежит... идея сплошных соответствий, подобий, взаимной сцепленности всех вещей и явлений мира. Эту концепцию Анненский и пытался выразить внешней связью всех стихотворений».¹

Действительно, стихи Анненского связывает не лирическая стихия, а сцепления между далекими предметами, их метафорическое сопоставление с человеческой жизнью. Как пример Л. Гинзбург называет «Трилистник обреченности», со стихами «Будильник», «Стальная цикада» и «Черный силуэт». «Кипарисовый ларец,— пишет она далее,— построение полярное лирическим

¹ Гинзбург Л. О лирике. М.; Л. 1964. С. 348.

дневникам, движущимся сплошным потоком». К слову сказать, назвать книгу стихов лирическим дневником можно только условно, потому что, в отличие от настоящего дневника, лирический дневник — искусственное построение, не придерживающееся буквальная хронологии — неперемного условия всякого дневника. «Белая стая» Ахматовой, являющаяся как будто таким дневником, представляет собой в действительности книгу, содержащую не одну, а несколько лирических повестей.

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

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

Книга стихов, ограниченная определенным отрезком времени, дает сконцентрированный сгусток этого времени, закрепляет его суть. При этом не обязательно сам поэт выступает в качестве героя книги. Есть поэты, как бы уходящие за кулисы, но оставляющие на сце-

не время и свои мысли о нем. Таковы, например, «Столбцы» и «Вторая книга» Заболоцкого.

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

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

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

Деление книги на разделы ставит обычно внутри нее глухие перегородки и предусматривает, как правило, наличие нескольких несвязанных тем или лирических повествований. Впрочем,

иногда такие разделы являются не отдельными отсеками, а скорее главами одной книги.¹

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

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

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

Разумеется, расположение стихов в книге не всегда может быть мотивировано, более того, чрезмерное настаивание на связях одного стихотворения с другим было бы навязчивым. Иногда

¹ Любопытно, что даже такие случайные, внешние факторы, как, например, издательская установка последних лет печатать поэтические книги в «подбор», когда каждое следующее стихотворение помещается не на отдельной странице, а следует сразу же за предыдущим, приводят к новой организации книги стихов. Теперь, чтобы стихи не слились в общую массу, чтобы их легче было прочесть, оценить, отметить, приходится делить книгу не на два-три, а на большее число разделов! (Примечание 1984 года.)

стихотворение даже специально ставится для разрядки напряжения или по контрасту с предыдущим. Важны бывают резкие перепады смысла, взаимные отталкивания. Правда, и эти «нарушения» — свидетельства специальной работы по организации стихов в книгу.

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

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

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

В нашей литературе сегодня работает немало поэтов с повышенным «чувством книги стихов» как отражения определенного времени и своей погруженности, своего пребывания в нем. Жизнь питает лирическую поэзию, навязывая ей свою тему, сюжет. Поэт, в отличие от прозаика, не всегда знает, что он напишет завтра или послезавтра. Может быть, вообще ничего больше не напишет. «Над чем вы сейчас работаете?» — этот вопрос не для поэта, ему нечего ответить. Каждый раз он начинает все сначала. Зато по прошествии нескольких лет оказывается, что написано не просто какое-то количество стихов,

достаточных для книги, а нечто вроде серии стихов, отмеченных общим временным знаком. Эта качественно отличающаяся от предыдущих группа стихов может быть более или менее четко выстроена в стихотворный ряд, приобретающий новое, иногда — неожиданное значение. В прожитой жизни оказывается возможным установление связей и закономерностей, выясняется ее тенденция, ее смысл.

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

1974



ДВА ПУШКИНА

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

Но лирика и не занимается закреплением характера автора. «У лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей».¹

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

Попробуем мысленно разделить его стихи на две группы: в первую войдут те, в которых Пушкин выступил с «прямой речью», открытым лицом, во вторую попадут стихи, в которых он представал под масками, перевоплощался. В ней окажется тот ряд стихов, который позво-

¹ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 8.

лил Гоголю сказать: «В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец, в полном смысле этого слова; с отжившим человеком он дышит стариной времени минувшего; заглянет к мужику в избу — он русский весь с головы до ног...»

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

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

Несколько слов об этом стихотворении. В нем еще проступают следы условной поэтики господствующего стиля: «Клеона полюбили вы, а я наперсницу Наташу». Но поражает перечеркива-

ющая эти обветшавшие формулы подлинная, единственная в своей душевной обнаженности интонация:

Уж клятвы, слезы мне смешны;
Проказы утомить успели;
Вам также с вашей стороны
Измены верно надоели;
Остепенясь, мы охладели,
Некстати нам учиться вновь.
Мы знаем: вечная любовь
Живет едва ли три недели.
Сначала были мы друзья,
Но скука, случай, муж ревнивый...
Безумным притворился я,
И притворились вы стыдливой...

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

Двадцатидвухлетний Пушкин еще не находит в себе сил на то высокое преодоление обиды и боли, которое так пленяет нас в «Я вас любил: любовь еще, быть может...». Здесь его пылкость,

бешенство рядятся в одежду холодной объективности и бесстрастности, во-первых, для того, чтобы соответствовать новой модели современного рефлекслирующего человека, во-вторых, чтобы нанести глубокую рану. Особенно остро это уточнение «немногим боле». Здесь то самое мщенье, о котором в другом месте будет сказано, что оно «бурная мечта ожесточенного страданья».

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

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

Надеждой сладостной младенчески дыша,
Когда бы верил я, что некогда душа,
От тленья убежав, уносит мысли вечны,
И память, и любовь в пучины бесконечны,—
Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
И улетел в страну свободы, наслаждений,
В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений,
Где мысль одна плывет в небесной чистоте...
Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
Мой ум упорствует, надежду презирает...

Ничтожество меня за гробом ожидает...
Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
Мне страшно!.. И на жизнь гляжу печален вновь,
И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
Таился и пылал в душе моей унылой.

В этих стихах закреплена одна из основных тайн, постоянных величин пушкинской личности. Не знаю, можно ли назвать это антирелигиозностью, но религиозным сомнением, индивидуальным философским постижением жизни — безусловно. Нет в них юношеского удализма, подражания вольтерьянству. «Когда бы верил я, что некогда душа, // От тленья убежав...» — двадцатичетырехлетний Пушкин в этих стихах протягивает руку себе тридцатилетнему, представляющему бессмертие лишь в творчестве, переживающем своего творца: «Душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья убежит...» Одна и та же поэтическая формула в стихах, разделенных тринадцатью годами, обнаруживает постоянство отношения к одной из основных проблем миропонимания.

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

Эти стихи написаны «в стол», с самого начала не было никакой надежды на возможность их опубликования. Церковная цензура дополняет

полицейскую, вспомним хотя бы реакцию Филарета на стихи «Дар напрасный, дар случайный...». Запрещается самое главное — свободное, поэтическое, человеческое слово. Страшные слова Николая: «По крайней мере он умер христианином» — дают представление о том, какой «беззаконной кометой» был Пушкин в России 30-х годов.

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

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

В литературном обиходе существует мнение,

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

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

Этих строк вполне достаточно для замечательного стихотворения. Другой поэт на этом счел бы себя вправе остановиться. Уже здесь замысел соответствовал бы его воплощению. Но для Пушкина этого недостаточно. Его мысль набирала силу в стихах, обогащалась стихом и стремилась дальше. Пушкин думал не столько до стиха, сколько, по-видимому, в самих стихах. Может быть, стихи — это самый стремительный и глубокий способ мыслить, известный человечеству.

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

Таково развитие пушкинской мысли. Скачок от предыдущей строфы напоминает неожиданное, со щелчком, выбрасывание лезвия стилета при нажатии соответствующего устройства. По сути дела, Тютчеву, например, мысли, заложенной в этой строфе, хватило на гениальные стихи:

«Счастлив, кто посетил сей мир // В его минуты роковые». Но свойство поэтического гения Пушкина таково, пружина его поэтической мысли распрямляется с такой силой, что в сердце ударяет еще одна жалящая строфа:

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

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

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

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

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

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

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

Любовные стихи Мандельштама, если воспользоваться нашей классификацией, за немногим исключением, из первой, личностной группы

переведены во вторую, занимая там место в соседстве с его стихами на культурно-исторические темы. По-видимому, не в любовной лирике лежал главный интерес, главная боль Мандельштама. Зато в своих стихах 30-х годов, в Воронежских тетрадах, он говорит о самом главном для себя,— и стих его сбрасывает тяжелый парадный убор, отказывается от сложного рисунка.

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

того, // Чтоб укорять людей, чья злоба // Убила друга моего...»

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

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

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

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

(«Какая ночь! Мороз трескучий...»)

Мало того, «кромешник удалой» способен проделать то, перед чем останавливается конь: он заставляет коня промчаться под виселицей с болтающимся на ней трупом! Это жестокосердие способно внушить ужас, поставить в тупик, если не помнить о том, что оно рисует картину из

времен опричнины. Точно так же, как «глаголь» и «два тела», висящие на нем, «ватага черная ворон» и конь, который «всхрапел и боком // Прошел их мимо, и потом // Понесся резко легким скоком, // С своим бесстрашным седоком» («Альфонс садится на коня...») — связаны с переложением эпизодов из романа Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе».

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

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

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

Когда порой воспоминанье
Грызет мне сердце в тишине,
И отдаленное страданье
Как тень опять бежит ко мне;
Когда людей повсюду видя
В пустыню скрыться я хочу,

Их слабый глас возненавидя,—
Тогда забывшись я лечу
Не в светлый край, где небо блещет
Неизъяснимой синевой,
Где море теплою волной
На пожелтый мрамор плещет,
И лавр и темный кипарис
На воле пышно разрослись,
Где пел Торквато величавый,
Где и теперь во мгле ночной
Далече звонкою скалой
Повторены пловца октавы.

Стремлюсь привычною мечтою
К студеным северным волнам.
Меж белоглавой их толпою
Открытый остров вижу там.
Печальный остров — берег дикой
Усеян зимнею брусникой,
Увявшей тундрою покрыт
И холодной пеною подмыт.
Сюда порою приплывает
Отважный северный рыбак,
Здесь невод мокрый расстилает
И свой разводит он очаг.
Сюда погода волновая
Заносит утлый мой челнок.

.

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

Однако есть несколько стихотворений, которые, если их окликнуть, будут словно застигнуты врасплох на пути из одной группы в другую.

Они так прекрасны, так ни на что не похожи, так выпадают из всех рамок! В них участвуют оба пушкинских свойства, они усилены слиянием обоих потоков. Это «Пророк», «Странник», «Отцы пустынноики и жены непорочны...», где сквозь библейскую и гражданскую (декабристскую) — в первом — и сквозь мистическую и религиозную оснастку — во втором и третьем — веет на нас жаром пушкинского неудовлетворенного и ищущего сознания, чувством высокой духовной ответственности. Вообще условный антураж выбирается зачастую для того, чтобы на чужом материале решить свои проблемы.

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

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

Послепушкинская поэзия с ее огромными достижениями по-новому открыла для нас эти стихи.

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

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

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

положительных идеалов его искусства. Гармоничность и соразмерность произведений Пушкина есть его индивидуальное свойство, свидетельствующее о высоком уровне его искусства, его умения. Но на одной соразмерности не построишь искусства».¹

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

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

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

В стихах «Из Пиндемонти», с их темой разочарования в былых политических надеждах,

¹ Томашевский Б. Пушкин, кн. 2. М.; Л., 1961.

в стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны...», в «Полководце», в «Памятнике» и других поздних вещах отчетливо звучит установка на собственные силы, на необходимость для человека в самом себе найти возможность обновления и противостояния общественному злу, трагическому разладу с веком. Это, по-видимому, Пушкин и называл своей «думой новой»:

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

(«Полководец»)

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

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

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал,
Оттого, что петь нельзя, не мучась?..

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

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

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

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

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

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

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

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

воссоздания того гармонического душевного строя, который соответствовал, по Пушкину, античному сознанию, но которого не было и не могло быть ни у него, ни у его современников. А все же не этим безукоризненным, совершенным стихам отдана наша любовь. Прежде всего сам Пушкин, его собственный голос, а уже потом — множество его литературных масок.

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

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

прямым стихам от первого лица, с самыми современными и злободневными подробностями.

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

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

1975



СТИХОВАЯ ТКАНЬ

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

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

(«Последнее напутствие»)

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

(«Нет, никогда моей...»)

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

(«Приближается звук...»)

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

(«Двойник»)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Есть другая стиховая ткань: плотная, почти не оставляющая просветов,— с таким сложным рисунком, с таким ассоциативным узором. Пере-насыщенный раствор. Меж словами не просу-нуться и волосу. Стихи прельщают взгляд, поражают воображение, радуют красками, сле-пят. Другой такой рельефности, объемности, плотности, красочности и не вспомнить:

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

(«Золотистого меда струя из бутылки текла...»)

О, горбоносых странников фигурки!
О, средиземный радостный зверинец!
Расхаживают в полотенцах турки,
Как петухи, у маленьких гостиниц.
Везут собак в тюрьмоподобной фуре,
Сухая пыль по улицам несется,
И хладнокровен среди базарных фурий
Монументальный повар с броненосца.

(«Феодосия»)

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

(«Флейты греческой тэта и йота...»)

Эти стихи скульптурны, еще точнее будет сказать: они напоминают раскрашенную, поли-хромную скульптуру. Так расцвечены найденные на афинском Акрополе фрагменты первого храма Афины. На них, изображающих битву Зевса с Тифоном, хорошо сохранилась раскраска. Архаического художника не смущала ярко-синяя борода Тифона и красный цвет его лица, сочетание зеленых, желтых и красных полос,

покрывающих змеиный хвост чудовища. Так раскрашивалась и деревянная скульптура в средние века.

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

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

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

Так встретились эти два противоположных поэтических стиля¹. Впрочем, и в петербургские,

¹ Бывают удивительные совпадения, продиктованные временем. 22 апреля 1919 года Блок пишет в Записной книжке: «Когда-нибудь сойду с ума во сне. Какие ужасы снились ночью. Описать нельзя. Кричал. Такой ужас, что не страшно уже, но чувствую, что сознание сладко путается». «Все перепуталось, и сладко повторять...» — сказано в стихах Мандельштама 1917 года.

и даже в самые обесцвеченные, блеклые, наиболее воздушные, эфемерные стихи Мандельштама о царстве мертвых проникают сугубо земные, тяжелые вещи:

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

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

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

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

Даже определения, эпитеты приобретают здесь такой вес, такую убедительность и самостоятельность, что кажется — густеют и переходят в разряд существительных: «Для укрупненных губ, для укрепленной ласки крупнозернистого покоя и добра», «Близорукое армянское небо», «Из мотыльковых лапчатых материй ки-

тайчатые платица и блузы», «Длинней органных фуг — горька морей трава, ложноволосая — и пахнет долгой ложью», «И морщинистых лестниц уступки» и т. п.

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

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

(«Дайте Тютчеву стрекозу...»)

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

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

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

Жизнь начиналась в корыте картовою мокрою шепотью,
И продолжалась она керосиновой мягкой копотью.

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

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

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

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

Стиховая ткань. Есть поэтические системы, в которых она на две трети соткана из готовых устойчивых поэтических формул, переходящих из стихотворения в стихотворение и от поэта к поэту. Такова, например, поэтика школы «гармонической точности». Здесь, как показала Л. Гинзбург, особенно важны ритмико-синтаксические и смысловые сдвиги, «несравненное искусство нарушения канонов», умение «сочетать узнаваемое с неожиданным»¹. Этим искусством в высшей степени владели Батюшков и Жуковский.

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

¹ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 46, 47.

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

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

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

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

Не знаю, как достигается это равновесие.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Пушкин не дает сбиться стиховой ткани в комки и складки.

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

Сколько настоящих поэтов — столько образцов стиховой ткани.

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

1979



ПЕРЕКЛИЧКА

1

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

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

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

Один из видов переклички — цитирование, вплетение в стиховую ткань чужих стихов. Вот несколько примеров:

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

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

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

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

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

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

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

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

(Цветаева. «Руку на сердце положи...»)

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

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

Поэт, используя чужой текст, рассчитывает на знающего и умного читателя, которому не требуются сноски, указания и наводящие кавычки. Цветаева в письме к А. Бахраху, объясняя ему связь названия своей книги «Ремесло» со стихами Каролины Павловой, писала: «Эпиграф этот умолчала, согласно своему правилу — нет, инстинкту! — ничего не облегчать читателю, как не терплю, чтобы облегчали мне. Чтоб сам».¹

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

Впрочем, наша поэзия и в прошлом веке, несмотря на свою молодость, не могла обойтись без переклички. Самый сильный, самый самостоятельный поэт внимательней всех читал и впитывал чужой опыт: «Он возвратился и попал, // Как Чацкий, с корабля на бал», «Иных уж нет, а те далече, // как Сади некогда сказал». В «Ответе Катенину» державинский стих «Не пью, любезный мой сосед!» Пушкин выделил курси-

¹ Новый мир. 1969, № 4. С. 192.

вом. Так же курсивом выделил он в «Отрывках из путешествия Онегина» третью строку в стихах «Мой идеал теперь — хозяйка, // Мои желанья — покой, // Да щей горшок, да сам большой». Последняя строка, как обнаружил Д. Благой, — «незамеченная исследователями цитата... из сатиры Антиоха Кантемира, в которой эти слова вложены автором в уста простого крестьянина: Щей горшок, да сам большой хозяин я дома».

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

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

Известно, что «Вступление» к «Медному всаднику» связано с прозой Батюшкова, его «Прогулкой в Академию художеств»: «Помню только, что, взглянув на Неву, покрытую судами... я сделал себе следующий вопрос: что было на этом месте до построения Петербурга? Может быть, сосновая роща, сырой, дремучий бор или топкое болото, поросшее мхом и брусникою; ближе к берегу — лачуга рыбака... невода и весь

грубый снаряд скудного промысла... И воображение мое представило мне Петра... Здесь будет город, сказал он, чудо света. Сюда призову все художества, все искусства. Здесь художества, искусства, гражданские установления и законы победят самую природу. Сказал — и Петербург возник из дикого болота».

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

В его главе — орлы парили,
В его груди — змии вились... —

сказано у Тютчева о Наполеоне («Наполеон»). Эти строки — стихотворная переработка характеристики Наполеона в публицистических очерках Гейне «Французские дела», где о Наполеоне сказано, что он был гением, «у которого в голове гнездились орлы вдохновения, между тем как в сердце извивались змеи расчета». ¹ А тютчевская «Mal'agia» навеяна изображением окрестностей Рима в романе г-жи де Сталь «Коринна, или Италия» ².

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

¹ См. об этом у Тынянова в статье «Тютчев и Гейне»: Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 31—32.

² См. комментарий К. Пигарева в кн.: Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 508.

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

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

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

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

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

Но дело не только в этом. Собственное поэтическое творчество объективируется и становится литературным фактом, столь же пригодным материалом для использования и переклички, как и

чужой текст. Всякий раз эта перекличка с чужим или своим собственным голосом происходит на новом уровне. Предмет рассматривается в новом ракурсе, происходит уточнение мысли, обогащение темы. Существуют темы, мысли, явления, вокруг которых поэт ходит всю жизнь, с неизменным упорством возвращается к ним, пробуя новые их возможности и варианты. Может быть, это как раз и есть самое характерное, своего рода опознавательные знаки, имеющие отношение к глубинной сути художника. Не так ли и в живописи: Дега всю жизнь пишет ипподромы и балерин, а, например, Чекрыгин — «воскрешение из мертвых»?

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

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

2

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

Примеры отзвуков поэзии Жуковского в поэзии Пушкина приводит И. Семенко в книге «Жизнь и поэзия Жуковского». У Жуковского: «О друг! Служенье муз Должно быть их достой-

но» («К Батюшкову»), у Пушкина: «Служенье муз не терпит суеты; Прекрасное должно быть величаво». У Жуковского: «Последний бедный лепт» («Императору Александру»), у Пушкина: «Последний бедный лепт» («Евгений Онегин»). У Жуковского: «Падут железные затворы» («Узник к мотыльку»), у Пушкина: «мрачные затворы», «Оковы тяжкие падут».

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

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

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

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

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

Переключка, не ощущаемая нами как переключка, ведет к невосполнимым утратам, однозначности, упрощению. Так, многое утрачено для

нас, не слышащих, в отличие от читателей прошлого века, за лермонтовскими стихами «Смерть поэта» отзвук стихов Жуковского об Озере «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину». У Жуковского: «Зачем он свой сплетать венец // Давал завистникам с друзьями? // Пусть дружба нежными перстами // Из лавров сей венец свила — В них зависть терния вплела; // И торжествует: растерзали // Их иглы славное чело — // Простым сердцам смертельно зло; // Певец угаснул от печали...»

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

Другой пример — из недавнего прошлого. «Поэма без героя», столько лет владевшая сознанием и воображением автора, появлению которой «предшествовало несколько мелких и незначительных фактов», пришедшая неожиданно «в холодный и темный день» последней предвоенной зимы, имеет своего предшественника в книге Кузмина «Форель разбивает лед» (1929).¹

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

Кони бьются, храпят в испуге,
Синей лентой обвиты дуги,
Волки, снег, бубенцы, пальба!
Что до страшной, как ночь, расплаты?
Разве дрогнут твои Карпаты?
В старом роге застынет мед?

¹ См. об этом также статью Р. Тименчика «К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой» в кн.: Материалы XXII научной студенческой конференции. Тарту, 1967. С. 121—123.

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

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

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

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

Толпой нахлынули воспоминанья.
Отрывки из прочитанных романов,
Покойники смешались с живыми,
И так все перепуталось, что я
И сам не рад, что все это затеял...¹

¹ В «Записках об Анне Ахматовой» Л. К. Чуковская рассказывает, что по просьбе Ахматовой в августе 1940 года она принесла ей книгу Кузмина «Форель разбивает лед» — и разговор об этой книге произошел у них 5 сентября 1940 года.

А 13 ноября 1940 года Ахматова прочла Чуковской два отрывка, в том числе «о кукле и Пьеро»: «Я рот открыла от изумления, до того это на нее не похоже...»

С этого отрывка и началась «Поэма без героя» («Ты в Россию пришла ниоткуда...») (Примечание 1989 года.)

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

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

В этом, одном из самых ранних стихотворений Ахматовой преднамеренно и совсем не по-ученически, уверенной рукой трансформированы известные стихи Анненского: «Я люблю, когда в доме есть дети. И когда по ночам они плачут» («Тоска припоминания»). Но это не все. Стихи Ахматовой перекликаются еще с поэзией того, кому они адресованы. Однако есть в них и неосознанная переключка. Как отмечали еще ранние критики Ахматовой, а затем В. Виноградов в статье «О символике А. Ахматовой», на многие ее стихи повлияла гамсуновская проза. В. Виноградов заметил, что «большинство стихов Ахматовой стилизовано во вкусе гамсуновской Эдварды Макк из романа «Роза» и обращено к «милому». Глан, герой романа «Пан», говорит: «Я люблю три вещи... Я люблю грезу любви, которая приснилась мне однажды, люблю тебя и люблю этот клочок земли».¹

Три слоя, тройная эта переключка на площади

¹ Подробнее об этом см. в комментарии А. Чудакова и Р. Тименчика в кн.: В и н о г р а д о в В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 504.

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

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

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

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

Так влетели в нашу поэзию две птички. Эпигоны дышат в затылок своим избранникам, наступают на пятки. В «Птичке», пущенной Туманским, нет новизны, но она не безобидна: в ней

сужена пушкинская тема, автобиографический и политический смысл подлинника подменен сентиментальным вздохом.

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

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

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

Так, в английской поэзии, которая значительно старше русской, поэтическая переключка стала постоянно наблюдаемым явлением. Исследователь современной английской поэзии по этому поводу пишет: «За двадцать пять лет, прошедших после окончания войны, декларации, высказывания, формулировки, в которых наследие Элиота, Йетса и Д. Томаса превозносилось или предавалось анафеме, сыпались как из рога изобилия. Каковы бы ни были, однако, эти декларации, творчество послевоенных английских поэтов возникло, развивалось и обретало самостоятельность как бы «на стыке» этих трех поэтических установок. Что, разумеется, совсем не исключает обращения к опыту старых мастеров: Крэбба... поэтов «метафизической школы» во главе с Джоном Донном... или XVII века — А. Попа, С. Джонсона... не говоря уже об «отраженном» воздействии классиков на молодых поэтов, когда молодой поэт находится под влиянием старшего

своего современника, в свою очередь обязанного теми или иными аспектами творчества классической традиции. Задача для компьютера — исчислить, например, сколько англоязычных поэтов сегодняшнего дня пришли к Донну через Элиота или к Колриджу через Йетса». ¹

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

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

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

¹ Скороденко В. Английская поэзия (1945—1970). М., 1972. С. 5.

Так в посудной лавке стучат палочкой по чашке, чтобы по звуку определить, нет ли в ней скрытого дефекта.

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

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

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

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

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

Поэтическая перекличка не умаляет достоинства поэта, не ущемляет его оригинальности. Она — один из ярчайших примеров того, как

нуждается поэтическая новизна в поэтической традиции. Можно сказать, что традиция, связь с предшественниками (и чем дальше они отстоят от сегодняшнего дня, тем поразительней бывает эффект) обостряют новизну и резче обозначают поэтическую индивидуальность.

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

3

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

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

Отзвук этих стихов Фета слышится мне в блоковских стихах:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Да не мни, не кум,
Наблудишь — не надуешь...

Вот этот пузатенький,
Желтоватенький
И на сердце с Катенькой...

Не тянется ли ниточка от этих стихов к поэме Блока?

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

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

помогающих выстроить это стиховое пространство, и является переключка.

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

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

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

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

зями; Анненский,¹ ориентирующийся на Бодлера, Верлена, парнасцев и античную драматургию; Цветаева, метавшаяся от Ростана к Рильке и Гельдерлину.

То же можно сказать об Иосифе Бродском, у нас на глазах виртуозно использовавшем для своего стиха иноязычную (английскую и польскую) поэтическую традицию.²

Поэты без поэтической родословной похожи на однолетние растения. Иногда еще при жизни они переходят в разряд забытых поэтов. В отличие от Ахматовой, опиравшейся на Пушкина и русскую классику, в отличие от Заболоцкого,³ Пастернака, Есенина, помнящего о родстве с Блоком, Клюевым, Кольцовым, черпавшего силы в фольклоре,— эти поэты, при всей их одаренности, при всем успехе, нередко выпадающем на их долю при жизни, оказываются недолговечными. Это объясняется многими причинами, но одна из важнейших — ошибочность исходной позиции, уверенность в возможности создать абсолютно новую поэзию, отключенность от предшественников, от культурной традиции.

«Только о сумасбродном и совершенно беспорядочном художнике позволительно говорить,

¹ Ведь даже название книги И. Анненского «Кипарисовый ларец» связано не только с реальным кипарисовым ларцом, в котором И. Анненский хранил тетради, но и с книгой французского поэта Шарля Кро «Сандаловый ларец», из которой И. Анненский перевел три стихотворения.

² Вставка 1987 года.

³ Родство и связь с предшественниками может оформляться и в виде борьбы и отталкивания от них. Борьба с каким-то явлением означает признание реальности и значительности этого явления. Такова была установка оберитов на пародирование классической традиции.

что все у него — свое; о настоящем — невозможно». Эти слова Гете — авторитетное высказывание по данному вопросу.

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

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

Все сказанное можно подтвердить и на опыте других поэтов.

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

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

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

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

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

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

4

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Все это никак не отменяет его собственного стиля, размашистого, разговорного, не оставляющего ни малейшей недоговоренности и потому

нередко срывающегося в зарифмованную прозу. Легко воспроизводящего в стихах уличный жаргон, его хочется сравнить с игроком в «очко», но таким игроком, у которого на руках всегда — перебор. Всегда — 23 или 25,— и с этим связаны его достижения и неудачи.

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

Очевидна связь поэзии Глеба Семенова с поэтикой Ходасевича.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(«Две песни про мотогонщика»)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Речь идет лишь об одном из свойств поэзии, непременно, но не решающем. Решающим остаются новизна, исключительность, единственность

и неповторимость каждого нового поэтического голоса.

Случается и так, что в течение жизни поэт несколько раз меняет свой почерк. Если бы раннему Заболоцкому показали его стихи 50-х годов, он бы, пожалуй, удивился. Автор «Столбцов» с их антилиризмом, с их нарочито обнаженным, «непоэтическим» словом не узнал бы себя в «Осенних пейзажах» и «Последней любви», а то и отвернулся бы от них. Между прочим, здесь явно сменилась ориентация на предшественников: на смену XVIII веку пришли, кажется, Полонский и Апухтин.

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

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

(«Определение души»)

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

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

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

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

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

1979



* * *

За всё, за всё...

Лермонтов

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

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

1981



НА КРАЮ ВОСЬМИДЕСЯТЫХ

Редакция альманаха «Поэзия» попросила меня ответить на несколько вопросов. Один из них: *как я оцениваю прошедшее десятилетие для развития современной советской поэзии в целом, каковы особенности и отличительные черты поэзии этого периода?*

— Бывают эпохи, в которые можно говорить о поэзии в целом, ее особенностях и отличительных чертах. Это эпохи с очевидным преобладанием определенных поэтических школ и направлений. Такова была элегическая «школа гармонической точности» в 10-е годы XIX века, плеяда поэтов-символистов и т. п. Такие «звездные туманности» обычно держатся недолго.

Есть другие периоды, когда поэзию представляют несколько поэтов, работающих во взаимоисключающей манере, по своим законам, не подлежащим обобщению. «Рак пятится назад, а Щука тянет в воду». Таковы, например, Некрасов и Фет. Чтобы описать особенности и отличительные черты поэзии 70-х годов прошлого века, нам пришлось бы отдельно говорить о Некрасове, отдельно о Фете.

Попробуйте охарактеризовать поэзию 20-х годов в целом, исходя из творчества таких разных поэтов, как Маяковский, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Заболоцкий, Есенин... Вряд ли это возможно. Пришлось бы говорить о каждом в отдельности. Не сравнивая наши успехи с достижениями прошлого, хочу сказать, что работа тех нескольких поэтов, о которых может сегодня идти речь (если не понимать под поэзией всю совокупность стихов, создаваемых несчетным множеством пишущих людей), также не подложит обобщению.

Во-вторых, меня спрашивают, *как на сегодня обстоит дело с высказывавшимися в начале семидесятых годов предположениями о появлении нового яркого поэтического имени и какие в связи с этим мои прогнозы: какую вообще видится мне поэзия ближайшего десятилетия?*

— Прогнозы в поэзии еще менее состоятельны, нежели прогноз погоды. Тем, кто предсказывал появление новых ярких поэтических имен в начале 70-х годов, придется с этим согласиться.

Так же как не представляю себе завтрашнего своего стихотворения, не могу ничего сказать по поводу ближайшего десятилетия. Поэзия не поддается планированию. Задолго до появления квантовой механики с ее принципом непредсказуемости явлений Пушкин сформулировал этот принцип для поэзии:

Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Следующий вопрос таков: *в последнее время в печати критиками и поэтами отмечается высокий версификационный уровень среди пишущих стихи. И так же часто раздаются голоса об отставании поэзии от прозы. Насколько справедливы подобные утверждения и не точнее ли было бы говорить о некотором отставании поэзии от действительности, от жизни?*

— Уровень версификации действительно поднялся по сравнению с предшествующими десятилетиями. Простодушные плохие стихи сменились изощренными плохими стихами. Вижу в этом то преимущество, что некоторые поэты, по недоразумению считавшиеся поэтами, на общем фоне возросшей стихотворной техники обнаружили полную свою несостоятельность. Что касается голый техники, бездушного мастерства, подделывающихся под поэзию, то и на них найдется «управа».

Есть замечательный судья поэзии — время. Неопровержимая картина расстановки поэтических сил прошлого века внушает оптимизм. Забытый при жизни Баратынский встал в первый ряд лучших наших поэтов, а затмевавший его Бенедиктов давно отодвинут на задний план. Другой пример — из сравнительно недавнего прошлого — посмертная судьба И. Анненского, опередившего в нашем сознании едва ли не всех «громких» поэтов начала века: Бальмонта, Брюсова, В. Иванова и др.

Поскольку закон искажения подлинного масштаба поэта при его жизни почти неизбежен, уверен, что и сегодня мы не замечаем многого из того, что будет очевидно для наших потомков. При этом наверняка им будут известны имена,

о которых мы в лучшем случае имеем лишь смутное представление.

Поэзия всегда отставала от прозы, если речь идет о читательском спросе и широком читателе. (Это, разумеется, относится к позднему времени, когда проза как жанр утвердилась и окрепла.) Зато можно утешаться тем (если кто-то нуждается в этом утешении), что поэтическое слово долговечней прозаического.

Отстаёт ли поэзия от жизни? Думаю, что «отставание поэзии от жизни» или «отставание жизни от поэзии» — это две формулировки, характеризующие противоположные типы поэтического сознания: реалистический и романтический. При всей условности такого подхода можно все-таки сказать, что для Пастернака, например, жизнь превосходила поэзию мощью, щедростью и красотой, в то время как Цветаева готова была отдать жизнь в обучение к поэзии.

И последний вопрос: меняется ли в век НТР нравственная ценность поэзии, влияние личности поэта на творчество? Для чего нужна сегодня поэзия?

— Мне непонятно словосочетание «нравственная ценность поэзии», потому что нет безнравственной поэзии. Безнравственна — значит, не поэзия. При этом нельзя считать безнравственностью иронию, шутку, поэтическую игру, иногда — заблуждение. Недаром Баратынский делал различие между «безумием забав» и «пирами злоумышленья».

Я вовсе не думаю, что поэзия — единственная стоящая вещь в жизни. Есть люди, для которых она как воздух, без нее они задохнутся. Из этого

не следует, что те, кто равнодушен к стихам, неполноценны. Для них таким воздухом может быть любое другое искусство (музыканты, например, далеко не всегда лучшие ценители поэзии) или наука, философия, избранное ими в жизни дело, наконец, человеческие привязанности, отношения.

А тем, кто не может жить без стихов, поэзия сегодня нужна так же, как она была нужна вчера, как она будет нужна завтра.

1980



* * *

Кто ж хочет, чтоб его воспитывали? Серый
Куст — даже он щипцам противится, когда
Стригут его, дрожит... И только лицемеры
Кивают, нет у них ни чести, ни стыда.

И требуют от книг, чтобы литература
Воспитывала их... Но проза и стихи
Густы в своих речах, как эта шевелюра
Шиповника, свежи, как мягкий лист ольхи.

И если нам они под лампы ярким светом
Почувствовать дают могущество любви
И силу доброты, спасибо им, об этом
Не думающим, — честь и стыд у них в крови.

1985



НА ПУТИ К БЛОКУ

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

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

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

Впрочем, мне-то в восемнадцать-девятнадцать лет казалось, что один я так люблю его. Тогда и любовь оформлялась по Блоку, и прогулки по тесным улочкам Петроградской стороны: Плуталовой, Лахтинской, Гатчинской, с весенними бло-

ковскими закатами в них, и вся молодая, студенческая, с первыми филологическими интересами, едва оперившаяся жизнь, хотевшая казаться самостоятельней, взрослей, «туманней и бездонней», чем была на самом деле.

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

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

(«Ветер»)

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

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

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

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

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

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

Образ жизни Поэта, путь Поэта, образ Поэта — все это чрезвычайно важно в поэтической системе Блока. *Лирический герой* — понятие спорное, пользоваться им нужно с большой осмотрительностью, к очень многим поэтам оно не имеет никакого отношения. Но лирический герой стихов Блока — понятие очевидное, обойтись без него невозможно. Это именно Герой, недаром в творчестве Блока такую большую

роль играет тема рыцарского служения, битвы, борьбы: «Выходи на битву, старый рок!», «Узнаю тебя, жизнь, принимаю // И приветствую звоном щита...» и т. д.

Это не улыбочный герой. Между тем В. П. Веригина¹ в воспоминаниях о Блоке рассказывает: «Иногда Блок дурачился до изнеможения. Волохова говорила, что ее начинала беспокоить в таких случаях напряженная атмосфера,— я не замечала этого, меня несло в веселом вихре шуток вслед за Блоком. Впрочем, некоторую чрезмерную остроту ощущала иногда и я, это бывало главным образом в разговорах о Клотильдочке и Морисе (Клотильдочка и Морис — вымышленные шуточные персонажи.— А. К.). «Саша доходит до истерики с этими Клотильдочками»,— говорила Любовь Дмитриевна».

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

В поэзии Блоку было не до шуток.

Гамлет, рыцарь, паладин... Лирический герой Блока и его мир подчеркнута театрализованы. Издержки этой театрализации вызывают подчас раздражение. До нас дошел в передаче Е. Ю. Кузьминой-Караваевой отзыв Блока, впрочем не вполне достоверный, о поэзии молодой Ахматовой: «Она пишет стихи как бы перед мужчиной, а надо писать как бы перед богом».²

¹ Веригина В. П. Воспоминания об Александре Блоке.— В сб.: Труды по русской и славянской филологии, IV. Тарту, 1961. С. 317—318.

² См. об этом в книге: Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975. С. 515.

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

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

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

Ты острый нож безжалостно вонзал
В открытое для счастья сердце...

Какому другому поэту сошли бы такие стихи:

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

(«Женщина, безумная гордячка...»)

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

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

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

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

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

...Дрожа от страха и бессилья,
Тогда шепнешь ты: отпусти...
И, распустив тихонько крылья,
Я улыбнусь тебе: лети.
И под божественной улыбкой
Уничтожаясь на лету,
Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту.

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

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

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

(Фет. «Ты вся в огнях. Твоих зарниц...»)

После этих стихов блоковский демонизм — какое падение!

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

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

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

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

(«Рожденные в года глухие...»)

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

(«Как свершилось, как случилось...»)

Этот уже почти нечеловеческий образ не кажется невероятным, так он похож на последние фотографии Блока, коротко подстриженного, с

каким-то обгоревшим, «загорелым», как вспоминают современники, лицом. Этот образ бросает ответ в прошлое, на все предыдущие роли — и оправдывает их.

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

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

Точно так же разочаровывал своих почитателей Северянин. Разочарование начиналось чуть ли не с жилья поэта. Об этом остроумно рассказал Б. Лившиц: «Северянин жил на Средней Подьяческой, в одном из домов, пользовавшихся нелестною славой. Чтобы попасть к нему, надо было пройти не то через прачечную, не то через кухню, в которой занимались стиркой несколько женщин... Нужна была поистине безудержная фантазия, чтобы, живя в такой промозглой трущобе, воображать себя владельцем воздушных «озерзамков» и «шалэ»...»¹

Да и Брюсова, примерявшего самые разные платья, в том числе — мага, жреца, представителя демонических, сатанинских сил и т. д., подводил рационалистический склад характера, не литературная, а какая-то купеческая расчетливость и мелочность, что и позволило футуристам в одной из деклараций обратиться к нему с издевательским призывом: «Брось, Вася, это

¹ Лившиц Бенедикт. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 195—196.

тебе не пробка!» — «намек на принадлежавший Валерию Яковлевичу, а может быть, и никогда не существовавший пробковый завод». ¹

Театрализация, конструирование в стихах своего образа, всяческая забота о своем «лице» ведут к почти неизбежным провалам, дурновкусию, потаканию ожиданиям публики. Поэт становится рабом своей выдумки. «Блок — самая большая лирическая тема Блока», — писал Тынянов. ²

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

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

Поэты этого склада, влюбленные в мир и сохраняющие к нему объективное отношение, при всем своем глубочайшем проникновении в жизнь, не теряют особой, чувственной влюбленности

¹ Лившиц Бенедикт. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 198—199.

² Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118.

в прелестную, матерьяльную жизненную поверхность, «покрыв, накинутый над бездной». Здесь они смыкаются с великими живописцами, не случайно доживающими, в большинстве своем, до глубокой старости.

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

Но Блок — может быть, самый яркий пример такого самосгорания. Это хорошо понимали его современники. «Кто вы, Александр Александрович?.. Перед гибелью, перед смертью, Россия сосредоточила на вас все свои самые страшные лучи, — и вы за нее, во имя ее, как бы образом ее сгораете. Что мы можем? Что могу я, любя вас? Потушить — не можем, а если и могли бы, права не имеем: таково ваше высокое избрание — гореть. Ничем, ничем помочь вам нельзя».¹

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

Лирическая маска Блока, его героическая роль как-то связаны с особым, только ему свойственным звучанием стиха. Как в опере каждому появлению героя на сцене предшествует музы-

¹ Кузьмина-Караваева Е. Ю. Встречи с Блоком (к пятнадцатилетию со дня смерти). — Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 209, 1968. С. 273.

кальная мелодия, оповещающая о его приближении, так существует особая блоковская музыка, которую мы отличим безошибочно среди любых других поэтических мелодий. Она-то и убеждает нас прежде всего, она — важнее всяких слов, хотя, казалось бы, что же в стихах может быть важнее слов? Но стиховая ткань у Блока кажется разбавленной, редкой, ее заполняют самые стертые слова, наречия и местоимения, самые употребительные глаголы да их повторы.

Сквозь серый дым от краю и до краю
Багряный свет
Зовет, зовет к неслыханному раю,
Но рая — нет.
О чем в сей мгле безумной, красно-серой,
Колокола —
О чем гласят с несбыточною верой?
Ведь мгла — все мгла.
И чем он громче спорит с мглою будней,
Сей праздный звон,
Тем кажется железней, непробудней
Мой мертвый сон.

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

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

Разбавленность стиховой ткани Блока, ее провисание — не слабость, а особенность блоков-

ского стиха. Строфы, кажущиеся «слабыми», оказываются порой сильнее самых виртуозных, изоощренных стихов.

«...для того, чтобы создавать произведение искусства, надо уметь это делать»,— сказано в статье «О назначении поэта».

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

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

(«Голос из хора»)

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

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

(Баратынский. «На что вы, дни!..»)

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

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

Музыка любит счет, и блоковская «музыка»

не составляет исключения. При всей своей загадочности и трудно поддающейся анализу специфике, она имеет свою систему, свои повторяющиеся черты и закономерности.

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

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

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

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

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

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

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

Как часто приходится слушать рассуждения о судьбе поэта. Некоторые носятся со своей судьбой так, словно в ней заключен главный смысл жизни и поэзии. Ничего особенного не

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

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

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

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

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

(Пастернак. «Поэзия»)

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

Глаголы действия и состояния дают нам представление о местонахождении человека, дают возможность встать на его место и увидеть предмет под тем же ракурсом — но сам автор непременно устранен из стихотворения. Он такой же, как все. Разумеется, это прием. И разумеется, авторские черты читатель восстанавливает по иным, куда более существенным признакам: интонации, строению фразы, излюбленным сюжетам, положениям и т. д. Более того, фотографии Заболоцкого, публикуемые в его посмертных изданиях, поразительно совпадают с образом человека, писавшего эти стихи. Таким мы и представили бы его себе: человеком в круглых, бухгалтерских очках, при галстукe, сосредоточенно-серьезным, невозмутимым, изгнавшим из своего

облика все поэтическое, артистическое, выделяющее из массы горожан, — таким бы и представили, если бы у нас возникло такое желание. Но оно и не возникло — настолько сильна антиромантическая позиция Заболоцкого, настолько убедительно и достоверно стремление поэта быть как все и говорить от нашего имени.

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

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

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

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

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

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

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

(«Миры летят. Года летят. Пустая...»)

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

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

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

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

движется к нам, это мы, возможно, приближаемся к нему.

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

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

1980



СТИХИ И ПИСЬМА

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

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

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

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

бумагу». Капнист подобрал листок и сохранил его «на память о любимом им поэте».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Но и стихи Тютчева словно натянуты на гео-

графическую карту, надеты на острия отстоящих друг от друга за тысячи верст городов:

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

(«Глядел я, стоя над Невою...»)

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

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

чевой, Овстуг, 31 августа 1846 года). Ровно через неделю по приезде Тютчев решает уехать из Овстуга, называя свой отъезд «возвращением из царства теней».

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

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

(«Итак, опять увиделся я с вами...»)

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

цепь». Объяснение удивительное по своей тонкости, психологической достоверности! Но в стихах, взрывающих самые глубокие пласты человеческого существа, найден другой, более сильный, трагический мотив:

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

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

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

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

Ничуть не меньше этих снов в письмах Тютчева.

«...А в двухстах шагах от этих залитых светом зал, переполненных столь современной толпой, там, под сводами — гробницы Ивана III и Ивана IV. Если можно было бы предположить, что шум и отблеск того, что происходит в Кремле, достиг до них, как бы эти мертвецы должны были изумиться! Иван IV и старуха Разумовская! Как похоже на сон то, что мы называем действи-

тельностью!» (Э. Ф. Тютчевой, 9 сентября 1856 года).

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

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

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

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

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

Тютчев знал, как прекрасна и страшна жизнь, сильнее, чем кто-либо другой, ощущал ее катастрофичность. Письма его полны рассказов о внезапных катастрофах. «Нет, непрочность человеческой жизни — единственная вещь на земле, которую никакие разглагольствования и никакое ораторское красноречие никогда не в силах будут преувеличить. Я вспомнил, что в последний раз видел его с женой на костюмированном балу у великого князя Константина Николаевича, где несколько минут просидел за одним столом с ними, и они, спокойно сидя рядом, и не пред-

чувствовали, какая пропасть готовилась раскрыться между ними...» (Э. Ф. Тютчевой, 23 июля 1856 года).

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

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

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

Тема катастроф и катаклизмов, «роковых минут» в лирике Тютчева стала хрестоматийной

и не нуждается в подкреплении цитатами. Интересно другое — что Тютчев не списывал их на «стихию» истории, а стремился вникнуть в их закономерность. Его волновал закон исторического возмездия.

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

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

ее нельзя отодрать от стиха, представить себе отдельно от него.

Тютчев ошибся. Ни 1856-й, ни 1857-й, ни последующие годы не привели к крушению. Пророчества даже гениальных поэтов редко сбываются. Унывать по этому поводу не приходится: жизнь мудрее и таинственней своих, даже самых мудрых, детей. Когда Пушкин назвал поэта «пророком», он имел в виду не буквальное осуществление пророчеств и угадывание сроков, а способность поэта внушать тревогу и беспокойство, пробуждать совесть, «глаголом жечь сердца людей».

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

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

«Я, вероятно, полагал, что так как ее любовь была беспредельна, так и жизненные силы ее неистошимы...» — писал он А. И. Георгиевскому после смерти Денисьевой. Нет, еще в самом начале этой трагической любви были написаны стихи о «борьбе неравной двух сердец», о неизбежности гибели (какое топорное слово по срав-

нению со стиховым — «изноет»!) для того из них, что «нежнее».

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

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

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

Интонационное совпадение обращения к дочери и стихотворения об умершей возлюбленной — интереснейшая психологическая деталь;

объяснение ее — в тексте письма: «В твоих словах, в их интонации я ощутил нечто столь нежное, столь искренно, столь глубоко прочувствованное, что — знаешь ли — мне почудилось, будто я слышу отзвук другого голоса... никогда в течение четырнадцати лет не говорившего со мной без душевного волнения, того голоса, что и посейчас звучит в моих ушах и которого я никогда, никогда более не услышу...»

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

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

«Друг мой, теперь все испробовано — ничто не помогло, ничто не утешило, — не живетя — не живетя — не живетя...» (Я. П. Полонскому, 8/20 декабря 1864).

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

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

Стихи берут свой интонационный рисунок

не в какой-то особой поэтической сфере — они заимствуют лучшие свои строки в живой речи.

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

(«Накануне годовщины 4 августа 1864»)

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

Нет ничего абсурднее этого мнения, а основано оно на том, что людям хочется навязать Тютчеву свою прямолинейность. Еще Жуковский недоумевал в своем дневнике: «Он горюет о жене, которая умерла мученической смертью, а говорят, что он влюблен в Мюнхене». Как справедливо пишет Б. Бухштаб, «душевная раздвоенность, столь характерная для Тютчева, была непонятна «благостному» Жуковскому».¹

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

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

Что касается так называемых «философских»

¹ Бухштаб Б. Русские поэты. Л., 1970. С. 15.

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

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

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

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

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

Он жил этими мыслями, чувствами, болью,— вот почему между его стихами и письмами так

много общего: один и тот же материал шел на стихи и на прозу. Ничто не придумывалось, не писалось из профессиональных соображений, «по долгу службы». Тютчев не относился к себе как к поэту, он жил с ощущением частного человека, пишущего стихи.

Именно таким запомнился он Толстому. «Это — молодой, не удивительно,— говорил Лев Николаевич о Пушкине,— но Тютчев! Я его видал и знал. Это был старичок, тихонький, говорил по-французски лучше, чем по-русски, и вот такие стихи написал».¹

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

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

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

Жизнь подбрасывает человеку одни и те же испытания, тоску, кое-как переодевая ее в разные

¹ Булгаков В. Ф. Лев Толстой в последний год его жизни.— В кн.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников, т. 2. М., 1955. С. 311.

платья, и, странное дело, человек не узнает ее, каждый раз принимает ее за новый, неведомый ему опыт.

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

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

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

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

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

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

И все-таки как прекрасна эта проза: «В ту минуту, когда я пишу это, светит самое лучезарное солнце. Небо мглисто-голубое, прелестное. Это как бы летний день, затерявшийся в октябре. Мне хочется думать, что тот же самый свет

заливает в настоящую минуту Овстуг, золотя увядшие листья на деревьях и блестящую грязь тропинок.

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

Это почти так же хорошо, как:

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

(«Когда в кругу убийственных забот...»)

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

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

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

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

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

«Недавно здесь по поводу назначения князя Оболенского...»

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

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

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

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

«Друг мой Александр Иванович, вы знаете, как я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутреннего чувства, эту постыдную выставку напоказ своих язв сердечных... Боже мой, боже мой, да что общего между стихами, прозой, литературой, целым внешним миром и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту в душе происходит...» (А. И. Георгиевскому, 13/25 де-

кабря 1864). Письмо написано по-русски — тем удобней сравнить его со стихами. Вдумаемся в суть этих фраз, взглядимся, вслушаемся в их построение, звучание. Как удивительно повторяют они другое, знаменитое поэтическое признание:

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

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

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

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

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

(«Она сидела на полу...»)

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

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

Но если не стихи и не проза, так что же

составляет главный интерес в жизни Гютчева, что для него несомненно, что обладает подлинной ценностью?

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

страшней», «И мы не звуки — душу живу, //
В них вашу душу слышим мы», «Все то, по чем
душа болит», «И та ж в душе моей любовь!..»,
«Кто душу положил за други».

Не природа, не стихия, не хаос, не ветер,
не день, не свет, не тьма, не сон, не ночь, не звезда,
не земля, не жизнь, не бог, не любовь, не
мысль — душа, вот слово, пронизывающее всю
поэзию Тютчева, главное его слово. Нет другого
поэта, который был бы загипнотизирован ею в та-
кой степени, занят ею с такой страстью, так со-
средоточен на ней. Это — главный интерес, глав-
ная привязанность Тютчева. Не это ли, чуть ли
не вопреки его воле, сделало поэзию Тютчева
бессмертной?

1981



* * *

Вот счастье — с тобой говорить, говорить, говорить!
Вот радость — весь вечер, и вкрадчивой ночью,
и ночью.

О, как она тянется, звездная тонкая нить,
Прошив эту тьму, эту яму волшебную, волчью!

До ближней звезды и за год не доедешь! Вдвоем
В медвежьем углу глуховатой Вселенной очнуться
В заставленной комнате с креслом и круглым
столом.

О жизни. О смерти. О том, что могли разминуться.

Могли зазеваться. Подумаешь, век или два!
Могли б заглядеться на что-нибудь, попросту
сбиться

С заветного счета. О, радость, ты здесь, ты жива.
О, нацеловаться! А главное, наговориться!

За тысячи лет золотого молчанья, за весь
Дожизненный опыт, пока нас держали во мраке.
Цветочки на скатерти — вот что мне нравится
здесь.

О тюгчевской неге. О дивной полуденной влаге.

О вилле, ты помнишь, как двое порог перешли
В стихах его римских, спугнув вековую истому?
О стуже. О корке заснеженной бедной земли,
Которую любим, ревнуня к небесному дому.

1984



ИНТОНАЦИОННАЯ НЕРОВНОСТЬ

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

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

Следовательно, дело не в количестве, а в новизне и принципиальном значении наблюдаемого явления. Но и в количественном отношении особая интонационная неровность у Анненского преобладает.

Меньше всего стихи Анненского похожи на гладкую, последовательную поэтическую речь.

Сбивчивость, интонационные перебои, срывы, всплески — вот что характерно для них. Нервность и неровность. Отсутствие спокойного интонационного течения. Стиховая ткань находится в непрерывном колебании, она всегда взволнована, полощется, змеится, переливается, вспухает и опадает. Не только предшественники Анненского, но даже и те, кто «брал у него уроки» и воспроизводил это волнение в своих стихах, эти перебои и паузы, все-таки необычайно спокойны и равномерны в сравнении с ним. Даже стихотворение Ахматовой, положенное рядом со стихами Анненского, производит впечатление сравнительно спокойной интонационной поверхности. У стихов Анненского — учащенный пульс. И мучительное сцепление вещей с внутренней жизнью человека проявляется прежде всего в этой интонационной неровности стиха.

В качестве примера нарочно не беру такие стихи, как «Прерывистые строки», где интонационный рисунок разодран самой ритмикой и сюжетом, и такие, как «Нервы» (пластинка для граммофона) или «Шарики детские», где интонационная взвинченность явно является приемом, подсказана имитацией чужой речи.

Беру «среднее», обычное стихотворение. «Бессонные ночи».

Какой кошмар! Все та же повесть...
И кто, злодей, ее снизал?
Опять там не пускали совесть
На зеркала воцеленных зал...

Опять там улыбались язве
И гоготали, славя злость...
Христа не распинали разве,
И то затем, что не пришлось...

Опять там каверзный вопросник
Спускали с плеч, не вороша.
И все там было — злобность мосек
И пустодушье чинуша.

Но лжи и лести отдал дань я.
Бьет пять часов — пора домой;
И наг, и тесен угол мой...
Но до свиданья, до свиданья!

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

Все знаю — ты права опять,
Права, без устали токуя...
Но прав и я, — и дай мне спать,
Пока во сне еще не лгу я.

Все стихотворение — почти моментальная, непрерывная смена интонационных рядов. «Какой кошмар!» (восклицание), «Все та же повесть...» (начало повествования), «И кто, злодей, ее снизал?» (вопрос).

Схематически это можно изобразить стрелками как взлет, падение и снова взлет голоса. Как говорил Мандельштам о поэте: «Голосом, голосом работают стихотворцы». Эти подъемы и опадания голоса, частые повышения тона и понижения создают неровность поэтической ткани Анненского.

После первых двух строк в стихотворении устанавливается сравнительное затишье, закрепляется повествовательная интонация: «Опять там не пускали совесть», «Опять там улыбались язве», «Опять там каверзный вопросник // Спускали с плеч, не вороша». Но и она, во-первых,

прерывается в середине вводным замечанием, перебившим повествовательную инерцию: «Христа не распинали разве, // И то затем, что не пришлось...», а во-вторых, повествование длится недолго. Возникают иные планы, иные речевые ходы:

Но лжи и лести отдал дань я.
Бьет пять часов — пора домой...

Это уже не рассказ, а замечание, обращенное к себе.

И наг, и тесен угол мой...—

нечто вроде попутной жалобы. А дальше чисто разговорная, спохватывающаяся интонация:

Но до свиданья, до свиданья!

Наконец, в пятой строфе — вопросительная фраза. Без вопроса вообще редко какое стихотворение обходится у Анненского:

Цикада жадная часов,
Зачем твой бег меня торопит?

Стихотворение разворачивается импульсивно, оно похоже на чертеж электрокардиограммы. Происходит нечто, описанное в стихотворении «Далеко... далеко...»:

Когда умирает для уха
Железа мучительный гром,
Мне тихо по коже старуха
Водить начинает пером.
Перо ее так бородато,
Так плотно засело в руке...
· · · · ·
Не им ли я кляксу когда-то
На розовом сделал листке?

Какое-то перо все время водит по коже поэта, и неровные, острые штрихи этого пера переходят на бумагу, в его стиховые строки.

Анненскому, наверное, понравилась бы аппаратура, предназначенная для прочтения ритмики работы сердца или биотоков мозга. Психологизм Анненского состоит не только в воссоздании психологической ситуации, но в значительной мере и в том, что его стихи дают рисунок психологических импульсов, строка словно записывает психологическое движение, бежит по бумаге вслед за ним. Даже графически стихи Анненского подчеркивают эту свою особенность: они испещрены многоточиями. Многоточие у Анненского обозначает прежде всего интонационный перепад. Блок говорил о значении каждой точки, каждого знака у поэта. К Анненскому это относится, может быть, в большей степени, чем к другим.

В отличие от большинства поэтов, дающих в стихах результат мысли, ее итог, формулировку, рисующих сложившееся впечатление, законченную картину («Унылая пора! очей очарованье! // Приятна мне твоя прощальная краса!» или из Баратынского: «Толпе тревожный день приветен, но страшна // Ей ночь безмолвная. Боится в ней она // Раскованной мечты видений своевольных»), Анненский закрепляет в стихах мыслительный процесс, психический процесс. Потому и сцепление между отдельными стихами в стихотворении нередко не поддается логической проверке. Этот ассоциативный ход мышления не может осуществиться вне интонационных перебоев. Анненский говорит не с воображаемым читателем, а с самим собой. Каждый, кто наблюдал человека, говорящего с самим собой, знает,

как сбивчива и неровна такая речь. Она импульсивна, обрывочна, а так как происходит обычно на ходу, то еще зависит от чисто механических причин, толчков, неровности шага, неровности дороги. В отличие от письменной, она состоит из неоконченных фраз, начинающихся, как правило, с устойчивых словесных сочетаний типа: «Боюсь, что...», «До чего же мне...», «А я вам говорю, что...», «Хотелось бы знать, каким образом...»

Стихи Анненского очень часто строятся именно по такому принципу. Это внутренняя речь, сама себя перебивающая, со всеми интонациями и устойчивыми сочетаниями разговорной речи.

В том же стихотворении «Бессонные ночи» таких заимствований из разговорной речи очень много: «Какой кошмар! Все та же повесть... // И кто, злодей, ее снизал?», «Христа не распинали разве, // И то затем, что не пришлось...», «Но до свиданья, до свиданья!», «Все знаю — ты права опять», «Но прав и я,— и дай мне спать, // Пока во сне еще не лгу я».

Устная речь, разговорная интонация — это неиссякаемый арсенал поэтической речи. Именно за ее счет обновляется поэтический язык. Поэт выхватывает и поднимает в поэзию свой ряд речевых конструкций, свой набор интонационных узоров,— не потому ли мы узнаем поэта по нескольким строчкам случайно, наугад раскрытого текста? В устной речи, находящейся в общем пользовании, многие конструкции существуют в полусонном, дремотном, недопроявленном состоянии. Поэт выводит их из забвения, разматывает их до конца, дает им новую, полновзвучную, полнокровную жизнь.

Анненский в начале нашего века проделал такую работу, он научил поэзию новым интона-

циям, подслушанным в живой речи, и вернул их в живую речь в обогащенном виде. Прежде всего это бесчисленные варианты вопросительной интонации, столь для него характерной. Она приподнимает стиховую ткань, сбивает ее в складки, придает ей ту неровность, которая свидетельствует об эмоциональном напряжении, выдает скрытый жар. Наряду с такими сравнительно простыми конструкциями, как «Не правда ль, больше никогда // Мы не расстанемся? довольно?..» или «Счастью ль, что близко, рады, // Муки ль конец зовут?..» — у него нередки необычайно артистические, виртуозные построения:

Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась?..

(«Старая шарманка»)

Или:

О сердце! Когда, леденя,
Ты смертный почувствуешь страх,
Найдется ль рука, чтобы лиру
В тебе так же тихо качнуть,
И миру, желанному миру,
Тебя, мое сердце, вернуть?..

(«Лири часов»)

И как другие поэты немислимы без утвердительных, запомнившихся нам навсегда формулировок, вроде: «Тишина, ты — лучшее // Из всего, что слышал» или «На свете счастья нет, но есть покой и воля», — так непредставим Анненский без его знаменитых вопросов:

Сочинил ли нас царский указ?
Потопить ли нас шведы забыли?

(«Петербург»)

Ты жалел их... На что ж твоя жалость,
Если пальцы руки твоей тонки
И ни разу она не сжималась?

(«Старые эстонки»)

Оставь меня. Мне ложе стелет Скука.
Зачем мне рай, которым грезят все?
А если грязь и низость — только мука
По где-то там сияющей красе...

(«О нет, не стан...»)

Человек Анненского, так же как чеховский герой, не знает окончательных ответов. Может быть, эта вопросительная интонация делает и Анненского, и Чехова столь созвучными современному человеку? «...Зачем я, знаменитый человек, тайный советник, сижу в этом маленьком номере, на этой кровати с чужим серым одеялом? Зачем я гляжу на этот дешевый жестяной ручной мойник и слушаю, как в коридоре дребезжат дрянные часы?» Это из «Скучной истории».

Но и у Анненского человек точно так же спрашивает себя о смысле происходящего:

А для чего все эти муки
С проклятьем медленных часов?

В работе ль там не без прорух,
Иль в механизме есть подвох...

(«Человек»)

И как Чехов перебивал повествование невесть откуда взявшимся и кому принадлежащим вос-

клицанием: «О, какая суровая, какая длинная зима!» («Мужики») или «О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь...» («В овраге») — так и Анненский использует восклицание для нарушения интонационной инерции. Например, в стихотворении «Тоска вокзала» перечислительную интонацию («Флаг линияло-зеленый, // Пара белые взрывы» и т. д.) вдруг перебивает полувопросительное восклицание:

Есть ли что-нибудь нудней,
Чем недвижимая точка,
Чем дрожанье полудней
Над дремотой листочка...

И эти восклицания, эти интонационные всплески тоже удивительно разнообразны, связаны с устной речью: «Будь ты проклята, левкоем и фенолом // Равнодушно дышащая Дама!»

Интонационное богатство, опирающееся на живую разговорную стихию языка, на «будничное» слово, столь ценное Анненским, составляет не ту «художественную особенность», о которой можно упомянуть в конце разговора о нем, когда уже больше ничего не остается добавить. Интонационная неровность, вспененность, чересполовица — одно из важнейших, если не определяющих, свойств этой поэзии. В первой книге Анненского «Тихие песни» ничего подобного нет — ее интонационное однообразие и вялость бросаются в глаза. Настоящий Анненский, Анненский — оригинальнейший русский поэт, — это Анненский «Кипарисового ларца», а также нескольких стихотворений, не вошедших в книгу. И как правило, чем стихотворение прекрасней, тем оно больше замешано на разговорных

интонациях, тем оно интонационно ярче и неожиданней.

Полюбил бы я зиму,
Да обуза тяжка...

(«Снег»)

Ну-с, проводил на поезд...

(«Прерывистые строки»)

Чухонец-то был справедливый,
За дело полтину взял...

(«То было на Валлен-Коски»)

Вот сизый чехол и распорот,—
Не все ж ему праздно висеть...

(«Дождик»)

А что было у нас на земле,
Чем вознесся орел наш двуглавый,
В темных лаврах гигант на скале,—
Завтра станет ребячьей забавой.

Уж на что был он грозен и смел,
Да скакун его бешеный выдал...

(«Петербург»)

Разговорные интонации, устная речь так пронизали стихи Анненского, что им уже ничего не стоит явиться в стихи в виде прямой речи: «До завтра,— говорю тебе,— // Сегодня мы с тобою квиты», «Ах! Что мертвец! Но дочь, вдова...», «Скоро ль?» — Терпение, скоро...», «Еще чего у нас законопатить нет ли?», «Сколько раз я просил их: «Забудьте...» // И читал их немое: „Не можем“», «— Знаю, что ты — в застенке...» Очень часто у Анненского собственная авторская речь оказывается настолько преобра-

женной разговорной интонацией, что ее невозможно отличить от прямой речи:

Но пришли, так давайте калякать,
Не часы ж, не умеем мы тикать.
Может быть, вы хотели б поплакать?
Так тихонько, неслышно... похныкать?

Сыновей ваших... я ж не казнил их...

Я, напротив, я очень жалел их...

(«Старые эстонки»)

Опыт Анненского, интонационное преобразование поэтического языка, устроенное им, оказали несомненное влияние на русскую поэзию XX века. Именно в этом прежде всего, я думаю, следует искать влияние Анненского на поэтов 10—20-х годов, и, между прочим, на Маяковского. До сих пор исследователи, стараясь объяснить упоминание Анненского в строке Маяковского: «Не высидел дома. Анненский, Тютчев, Фет», — ищут между Анненским и Маяковским несуществующее смысловое, тематическое сходство. А сходство в другом: в интонационном влиянии Анненского на молодого Маяковского. «Только тут не ошибка ль, эстонки? Есть куда же меня виноватей...», «Не часы ж, не умеем мы тикать...», «Сыновей ваших... я ж не казнил их...» Эта частичка «ж», этот призыв так знаком нам по Маяковскому:

— Ведь это для всех...
для самих...

для вас же...
Ну, скажем, «Мистерия» —
ведь не для себя ж?!

(«Про это»)

Уличная речь, уличный говор лет за десять до «Двенадцати» Блока запечатлены Анненским в стихотворении «Шарики детские».

Говоря об интонационном многообразии Анненского, надо заметить, что не только речевая стихия служила ему опорой. Большую роль сыграла, по-видимому, и современная Анненскому поэзия, в том числе поэзия «Сатирикона», а также французская поэзия, которую он переводил. Возможно, вопросительная интонация, столь свойственная французской речи с ее сложными инверсионными конструкциями, повлияла на поэтическую интонацию Анненского: «Сыпучей черноты меж розовых червей, // Откуда вырван он,— что может быть мертвей?», «Не знаю, повесть ли была так коротка, // Иль я не дочитал последней половины?», «Да и при чем бы здесь недоуменья были?»

Стих Анненского дышит, на нем нет хрестоматийного глянца: это взволнованная, неровная, прерывистая, сбивчивая речь,— лак не держится на ней, дает трещины.



* * *

Размашистый совхоз Темрюкского района,
Пшеничные поля да пыльный виноград.
Кто б думал, что найдут при вспашке Аполлона?
Кто жил здесь двадцать пять веков тому назад?

Надгробие — солдат в коринфском шлеме чудном.
Сначала тракторист решил, что это клад...
Азовская жара с отливом изумрудным!
Кто б думал, что и ты в волшебный встанешь ряд?

.
Однажды я сидел в гостях у старой тетки
Моей жены, пил чай из чашки голубой,
Старушечья слеза и слабый голос кроткий,
Но выяснилось вдруг из реплики сухой,

Что это про нее, про девочку в зеленом,
Представьте, кушаке написано в стихах
У Анненского... Как! Мы рядом с «Аполлоном»,
Вблизи шарманки той, от скрипки в двух шагах!..

1986



«И ЧЕМ СЛУЧАЙНЕЙ, ТЕМ ВЕРНЕЕ...»

Любовь к поэзии... Сколько тут обольщений, недоразумений, измен, разочарований, «приливов и отливов»!

Но, пожалуй, более запутанных, сложных, драматических и, следовательно, живых отношений, чем с поэзией Пастернака, не припомню: сплошные разрывы и возвращения. Воистину, заменив лишь одно местоимение в строфе, можно сказать об этом его словами:

Так пел я, пел и умирал.
И умирал, и возвращался
К *его* рукам, как бумеранг,
И — сколько помнится — прощался.

Все началось где-то в седьмом или восьмом классе, когда образованная и начитанная библиотекаряша подарила, разглядев во мне что-то, книгу в зеленоватом переплете «Борис Пастернак. Стихотворения в одном томе. Издание второе. Издательство «Художественная литература». Ленинград. 1935 год». Подарила потому, что я, единственный из всех учащихся 79-й школы Петроградского района за все годы ее существования, брал эту книгу с полки и, не отрываясь, не в силах дойти даже до библиотечной стойки,

так и замирал с нею в руках. Было мне лет четырнадцать-пятнадцать.

Эта книга, пришедшая в ветхость, и сегодня стоит у меня в шкафу и, признаюсь, дороже мне всех других изданий Пастернака. В ней я знаю каждую страницу, каждую заставку — голубоватый шрифт названий, выполненных курсивом. Эта книга связана у меня с представлением о счастье, и никакое другое, новое издание не сравнится с ней. Те же стихи в них читаются как-то иначе, по-другому. Не знаю, в чем дело: в том ли, что она была первой книгой Пастернака в моей жизни, или в том, что была прижизненным изданием, собрана самим поэтом и хранит следы того времени, ощущается как живое, горячее, на глазах происходящее событие.

Какая это запутанная, большая книга, спиралевидная, как лабиринт, дремучая, как лесная чаща, не просматриваемая из конца в конец, заставленная, как старая московская квартира. Казалось, в ней были свои парадные комнаты: «Сестра моя — жизнь», и детская — «Начальная пора» из главы «Поверх барьеров», и спальни, и буфетные, и какие-то совсем темные углы, в которые заходишь очень редко, — «Эпические мотивы».

Чтобы самому написать стихи, достаточно положить ее рядом на столе: четырехсотстраничная, в твердом переплете, зеленая, лесная, садовая, дачная Муза.

Сколько раз с тех пор любовь к этим стихам разгоралась и гасла во мне, сколько раз ее заслоняли то Блок, то русская классика, то Анненский и Мандельштам; то сам Пастернак, только поздний, перебежал дорогу себе раннему, и я смотрел на его молодые стихи его же далеко-

зоркими глазами, глядящими поверх окружающих вещей и людей, глазами поздних фотографий.

И все-таки даже в самые далекие от него полосы жизни оставалась любовь к нему и знание того, что охлаждение временно, что оно сменится новым сердечным порывом. И строки, еще недавно едва ли не возмущавшие, начинавшие казаться необязательными и чуть ли не безвкусными, вновь обретали неотразимую свежесть и новизну.

...Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

Когда еще звезды так низко росли
И полночь в бурьян окунало,
Пылал и пугался намокший муслин,
Льнул, жался и жаждал финала?

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит.
Когда, когда не: — в Начале
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,
Волчцы по Чулкам Торчали?

Закрой их, любимая! Запорошит!
Вся степь, как до грехопаденья:
Вся — миром объята, вся — как парашют,
Вся — дыбящееся виденье!

(«Степь»)

Нельзя к этим стихам предъявить обычный счет, опирающийся на будничную, земную, привычную, рассудочную логику.

Тогда и «намокший муслин», жаждущий какого-то «финала», покажется чепухой, и какие-то Волчцы, «Торчащие по Чулкам», да еще с прописной буквы, возмутят и озадачат.

И на какое-то мгновение ты вдруг окажешься в стане тех, кто никогда не мог прочесть Пастернака, кого ты презирал в своей молодости, с кем «не о чем говорить».

Пастернак не виноват, вина твоя, ты забыл, что это чудо, ты взглянул на чудо потухшим, омертвелым взором, потребовал от него логических, непоэтических доказательств.

Но таких же доказательств нельзя, например, требовать и от Фета. Это Фет сказал: «В нашем деле истинная чепуха и есть истинная поэзия». Это он утверждал: «Художественное произведение, в котором есть смысл, для меня не существует».

Недаром барон Брамбеус (О. И. Сенковский) писал по поводу стихотворения «На двойном стекле узоры...»: «Я не понимаю связи между любовью и снегом».

Претензии, предъявляемые Пастернаку, это все то же требование логической связи «между любовью и снегом».

А Фет настаивал на своем с присущим ему бесстрашием: «Поэзия есть ложь... и поэт, который с первого же слова не начинает лгать без оглядки, никуда не годится». Он-то знал, как справедливо пишет исследователь его творчества Б. Бухштаб, что эмоциональная истина этой «лжи» — в ее гармонической правде.

«Песней наудачу» назвал свою поэзию Фет. То же относится и к Пастернаку, замечательно сказавшему о своих стихах: «И чем случайней, тем вернее слагаются стихи навзрыд».

Принцип случайности, как это ни парадоксально, не просто лег в основу нескольких стихотворений, а создал поэтическую систему, ее ин-

тонацию, синтаксис, ритмику, рифму, особый метафорический строй.

За всем стоит захлебывающаяся от счастья и слез интонация, стихи действительно слагаются «навзрыд». Ими движет восторг перед жизнью и миром, неслышанный эмоциональный напор. Вот настоящая, не помнящая себя, вся растворившаяся в окружающем мире молитва благодарения.

И все-таки уже промелькнуло, мы уже решили употребить это слово — система. Профессиональный разговор о стихах не сводится к восторгам, он подразумевает еще и анализ, разбор.

Чтобы несколько оживить его, позволю себе, как находчивые беллетристы былых времен, поделить остальной текст на коротенькие главки, снабдив их броскими заголовками, и начну издалека.

РАЗНОРОДНАЯ РИФМА АННЕНСКОГО

Для каждого поэта среди взаимосвязанных элементов, составляющих поэтическую систему, есть один опорный, наиболее важный, наиболее значащий.

Для Анненского, например, таким решающим моментом мне представляется интонационная неровность. Однако новизна Анненского ощущается нами на всех уровнях, только лежит она не на поверхности и требует пристального внимания.

Тогда, в частности, открывается и особое качество его рифм, которое хочется назвать особым изяществом рифмовки. Выражается оно в том,

что у Анненского рифмуются обычно разные части речи: глагол и прилагательное, существительное и прилагательное, причастие и существительное, глагол и существительное и т. д. — и этот принцип разнородной рифмовки проводится очень последовательно.

Глухи — старухи, тонки — эстонки, строго — убога, жути — забудьте, непохожим — не можем, кровати — виноватей, пухлы — куклы, могилах — казнил их, жалел их — смелых, жалость — сжималась, палачихой — тихий. Таковы рифмы в стихотворении «Старые эстонки». Процент таких разнородных рифм в его стихах очень велик. Так, в стихотворении «Бессонные ночи» из 12 рифмованных пар 9 составляют разнородные рифмы: сказал — зал, язве — разве, злость — пришлось, вороша — чинуша, дань я — до свиданья, домой — мой, допит — торопит, опять — спать, токуя — лгу я.

Особое их изящество заключается в том, что, как правило, это рифмы, близкие к точным. Анненский демонстрирует огромные возможности, скрытые в такой рифме. Это неброская и в то же время трудная новизна. Рифмуются редкие грамматические формы, редко встречающиеся слова, лежащие на периферии словарного запаса; нередко используется составная рифма. Вот еще несколько образцов его рифм: сужен — жемчужин, десять — завесить, свечений — священной, тубероз — прирос, зажим — чужим, хмелея — алмея («Дальние руки»), мутно-лунны — струны, унылых — слил их, та ли — трепетали («Смычок и струны»), притушенным — по вагонам, глуше — удуший, безымянней — полусуществований («Зимний поезд»).

Ничего подобного в таком количестве мы не

найдем не только у его современников, но и у nasledовавших ему Кузмина, Ахматовой, Гумилева, Волошина...

Лишь поэты «Сатирикона», например П. Потемкин, напоминают Анненского, но составные и редкие рифмы употреблялись ими в иных, сатирических, юмористических целях, слишком бросались в глаза, выпирали, были явно выделены, выпячены.

Анненский оказал не только интонационное и тематическое влияние на последующую лирическую поэзию: от рифмы Анненского уже рукой подать до рифм Маяковского и Пастернака.

ВИРТУОЗНАЯ РИФМА

Ранний Пастернак так же, как и Анненский, рифмует разные части речи.

По ночам — намечал, не сплетал — плита, дурна — зурна, рвалось — колосс, трещали — печалью, бурнуса — вернуса («Памяти демона»).

В стихотворении «Плачущий сад» семь из девяти рифмующихся пар — разнородные: вслушаться — кружевце, ноздревая — назревает, соглядатаев — скатывается, удостоверяться — через, прислушаюсь — при случае, не шелохнется — в шлепанцах, жутких — в промежутке.

В то же время, рифмуя разные части речи, Пастернак (как и Маяковский: смотрел как — тарелка, без такта — как это, вытри — пюпитры, батистовая — перелистывает...) уходит от точной или близкой к ней «изящной» рифмы Анненского к заведомо неточной, ассонансной, но столь неожиданной, что ее хочется назвать виртуозной.

«Когда я узнал Маяковского короче, у нас с ним обнаружили непредвиденные техниче-

кие совпадения, сходное построение образов, сходство рифмовки...» — писал об этом Пастернак в пятидесятые годы.

Отличие этой виртуозной рифмы от обычной неточной заключается как раз в том, что рифмуются разные части речи. Замечу, что этот принцип у Пастернака проводится гораздо последовательнее, чем у Маяковского, и, вопреки общепринятому мнению, он в этом направлении пошел дальше Маяковского. Такая рифма не кажется неумелой, ее неточность, шероховатость воспринимаются как специальное задание, особое искусство.

«Последовательной установкой на разнозвучие» назвал Д. Самойлов в «Книге о русской рифме» рифму Маяковского, Асеева, Пастернака.¹

Мне кажется, что установка была все-таки на возможно более точное совпадение звучания, рифма хотела быть как можно более точной, но подходы к этой точности были так затруднены поисками далеких слов и разных грамматических форм, что поневоле возникла неточная рифма. Эта неточность искупалась и перекрывалась виртуозной, ошеломляющей новизной.

Самойлов рассматривает процесс прироста неточных рифм лишь с точки зрения их фонетического несоответствия, не учитывая решающего различия между разнородной неточной рифмой Маяковского, Пастернака и однородной неточной рифмой типа: резче — легче (Вад. Кузнецов), довод — опыт (Слуцкий), дождик — художник (Костров), скрипок — криках (Балин), болью —

¹ Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., 1982. С. 232.

любовью (Винокуров), кадра — кинотеатра (Ваншенкин), спичкой — безразличие (Викулов), веселости — скорости (Глазков) и т. п.

Отличие этой рифмы от той, что мы назвали виртуозной,— очевидно.

ВЕДУЩАЯ ОСЬ

Виртуозная рифма Пастернака притягивает внимание, ее нельзя не заметить. То, что у Анненского ощущалось как изящная, не выпирающая новизна, к чему надо было прислушаться, чтобы заметить (удовольствие, почти не доходящее до сознания), у Пастернака становится принципиальной формальной задачей, сразу бросающейся в слух (и в глаза): прямой — трюмо, саднит — палисадник, в зале — залил, на́хлынь — не пахла, связать — в слезах, не задуть — в саду, чирикнув — черникой, чиж — опоишь, в зале — салит («Зеркало»). Перечисленные рифмы составлены из слов, относящихся к разным частям речи. Разумеется, этот принцип рифмовки не является всеохватывающим, стопроцентным, но его можно назвать нормой, все остальное — исключением. И надо сказать, исключения эти тоже по-своему виртуозны: так далеки друг от друга рифмующиеся однородные слова по своему лексическому значению, так редко употребимы они в речи. В том же «Зеркале» это какао и хаос, калитку — в улитках, лекарств — кварц, в месмеризме — в призме, отчизне — слизни. Возникает чувство необычайной новизны, все рифмы — новые, и они перестраивают поэтику.

Рифма Пастернака — ведущая ось его системы; поэт, рифмующий «скользко — Подольска», вынужден (обязан, должен) так разогнать свой

стих, сообщить ему такое ускорение, чтобы и в самом деле эти два слова оказались связанными на расстоянии в две стихотворные строки.

На тротуарах было скользко,
И ветер воду рвал, как вретище,
И можно было до Подольска
Добраться, никого не встретивши...

(«Встреча»)

Подольск здесь случаен, «притянут за уши», но его появление оказывается оправданным в этой системе. Мы попадаем в Подольск моментально, вопреки всем железнодорожным графикам и расписаниям.

СЧАСТЛИВАЯ СЛУЧАЙНОСТЬ

Отсюда и возникает ощущение бегущего, мчащегося, никогда не стоящего на месте стиха, «лирического цейтнота», по меткому выражению исследователя. И все вещи оказываются связанными, состоящими в родстве, хотя и бесконечно далеком. Поэтический ток мгновенно пробегает колоссальные расстояния, время и пространство отменяются.

Скала и шторм и — скрытый ото всех
Нескромных — самый странный, самый тихий,
Играющий с эпохи Псамметиха
Углами скул пустыни детский смех...

(«Тема»)

Ни один элемент стиха нельзя рассматривать изолированно, вне связи со всей поэтической системой. Виртуозная рифма усложняет и разворачивает пастернаковский синтаксис. Поэту надо

вывернуться, чтобы зарифмовать два бесконечно далеких слова. Отсюда его знаменитое «косноязычие».

...Возможно ль? Те вот ивы —
Их гонят с рельс шлагбаумами —
Бегут в объятья дива,
Обращены на взбалмошность?..

(«Возвращение»)

Ночь в полдень, ливень — гребень ей!
На щебне, взмок — возьми!
И — целыми деревьями
В глаза, в виски, в жасмин!

(«Дождь»)

И не только синтаксис. Рифма Пастернака связана с разговорной, неровной, острой, на ходу меняющейся, задыхающейся интонацией:

Я их мог позабыть? Про родню,
Про моря? Приласкаться к плацкарте?
И за оргию чувств — в западню?
С ураганом — к ордалиям партий?

(«Я их мог позабыть...»)

Столь же феноменален пастернаковский словарь, и легко заметить, что именно на рифму приходится основное количество редко употребляемых слов в его стихах:

Закрой глаза. В наглушайшем органе
На тридцать верст забывшихся пространств
Стоят в парах и каплют храп и хорканье,
Смех, лепет, плач, беспамятство и транс.

Им, как и мне, невмочь с весною свыкнуться,
Не в первый раз стараюсь, — не привык.
Сейчас по чашам мне и этим мыканцам
Подносит чашу дыма паровик.

Давно ль под сенью орденских капитулов,
Служивших в полном облаченьи хвой,
Мирянин-март украдкою пропитывал
Тропинки парка терпкой синевой?

Его грехи на мне под старость скажутся,
Бродивших verb откупоривши штоф,
Он уходил с утра под прутья саженцев,
В пруды с угаром тонущих кустов...

(«Закрой глаза...»)

Необыкновенная рифма виновата в особой, впрочем, прелестной пестроте даже таких редких для Пастернака трагических стихов, как стихи из цикла «Разрыв». Рифмой зацеплены и взяты в стихи «ртуть в пустоте Торичелли», «охота в Калидоне», «Аталанта и Актей», «игра на губах Себастьяна», «Вертер» — все это сохраняет оттенок случайности, но какой счастливой случайности! Воистину «И чем случайней, тем вернее...»

Грандиозные препятствия, в данном случае в виде небывалой рифмовки, поставленные самим поэтом на пути поэтического движения, сторицей одаривают стихи, и на этих окольных путях нас поджидает самое замечательное открытие, самое большое совпадение. Оказывается, что слово «смерть» истосковалось по слову «Вертер», что они созданы друг для друга, — и уже трудно поверить, что стихи:

Ступай к другим. Уже написан Вертер,
А в наши дни и воздух пахнет смертью...—

(«Рояль дрожащий пену с губ оближет...»)

могли быть не написаны.

Не потому ли белый стих, за редким исключением, так скупен, что поэтическая мысль в нем не встречает сопротивления, ломится в открытые двери? Отказ от рифмы — это отказ от счастливой встречи, а в конечном счете — отказ от поэзии, измена ей.

ДВА ПОЭТА — ДВЕ СИСТЕМЫ

Строка Пастернака наклонена вправо, к рифме, все бежит и скатывается к ней. Рифма берет на себя основную нагрузку в стремлении к обновлению стиха, именно она ведет поэта, диктуя и перестраивая поэтический смысл, метафорический ряд, образную систему.

Другое дело, например, поэтика Мандельштама. У его строки — ровное натяжение, она не наклонена вправо, к рифме. Слово, приходящееся на рифму, ничем не отличается от остальных слов в строке, оно не выделено.

На страшной высоте земные сны горят,
Зеленая звезда летает.
О, если ты звезда,— воды и неба брат,
Твой брат, Петрополь, умирает.

(«На страшной высоте блуждающий огонь...»)

Потому и сходит Мандельштаму такая рифма, что не она приводит в действие тончайший механизм его стиха. В поэзии Мандельштама, ориентированной на традицию Батюшкова, Пушкина, Тютчева, новизна достигается иными средствами. Она не столь очевидна, находится не на поверхности стиха, убрана в его глубину.

Виртуозная рифма Пастернака связана с причудливо возникающими ассоциативными связями в его стихах. Они располагаются не линейно, не по прямой, а разнонаправленно. Пастернаковская стая летит хаотично, так летают голуби.

Например, в стихотворении «Елене» возникает не только античный (Троя, Спарта), но и гетевский, шекспировский план.

Луг дружил с замашкой
Фауста что ли, Гамлета ли.
Обегал ромашкой,
Стебли по ногам летали...

Виртуозная рифма: арум — даром, утра виднеться — праведница, овеивая — Офелиином, плавала как — наволока, фартук — Спарты — ведет к образной, метафорической и лексической пестроте, беспорядочному движению. Так у ноздревского повара в ход шло все, что попадало под руку: «Стоял ли возле него перец — он сыпал перец, капуста ли попалась — совал капусту».

Не то у Мандельштама. Ассоциативная цепочка выстраивается у него в один культурно-исторический ряд. При этом логическая связь может быть нарушена, как это происходит, например, в стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...», где автор, упрекающий себя в слабости и любовной измене, почему-то оказывается в стане троянцев, похитивших Елену. Важно другое: что все подробности берутся из одного кармана, из античного, гомеровского эпоса. Ассоциации выстраиваются в цепочку — так летят гуси.

Темные места в стихах Мандельштама иногда объясняются тем, что одно из звеньев в этой цепочке оказывается пропущенным: птица сбита метким стрелком, вместо нее взор упирается в пропуск, зияние.

ОБЛЕГЧЕННЫЙ ЭПИТЕТ

Повторю: ни один элемент стиха нельзя рассматривать изолированно, вне связи со всей поэтической системой. Но связь эта сложная, гипертрофия одного из элементов стиха не всегда идет на «пользу» другому, иногда он развивается за чужой счет.

Удельный вес неожиданной рифмы в поэтике раннего Пастернака столь велик, что некоторые другие элементы стиха оказываются освобожденными от нагрузки, живут облегченной жизнью. Таков, например, пастернаковский эпитет — редкий гость в его стихах. Обычно это даже не качественные, а относительные прилагательные, определяющие предмет по основному признаку, таким образом речь идет не столько об эпитете, сколько об определении. На все стихотворение их обычно два-три, не больше: «красный померанец», «обоев цвет, как дуб, коричнев», «чудная челка» («Из суеверья»), «сиреневая ветвь», «синие слезы», «сырая прогорклость», «день теперешний» («Ты в ветре, веткой пробуящем...»), «винная пробка», «извозчичые хозяйство» («Имелось») и т. п.

И очень редки неожиданные эпитеты, вроде «гипнотической отчизны», «глыбастых цветов» или «пыльного термина».

Другое дело — эпитет в системе Мандель-

штама — несущая, конструктивная деталь во всей постройке, он обретает вес, плотность, объемность, материальность предмета, из прилагательных, кажется, переходит в разряд существительных.

А посреди толпы, задумчивый, брадатый,
Уже стоял гравер, друг меднохвойных доск,
Трехъярой окисью облитых в лоск покатый,
Налетом истины сияющих сквозь воск...

(«Меня преследуют две-три случайных фразы...»)

Нередко на эпитет приходится половина слов в строфе, она начинает казаться застывающим сгустком поэтической влаги, переходящим в вещество.

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

(«Ветер нам утешенье принес...»)

С эпитетом нередко связано у Мандельштама затемнение смысла, эпитеты задают загадку нашему воображению: «кривая вода», «ягненок гневный», «рукопашной лазури шальной»...

Как верно заметила Л. Гинзбург, определение в стихах Мандельштама «часто относится именно к контексту, а не к предмету, к которому оно прикреплено формально-грамматическими связями».¹

¹ Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982. С. 269.

Рифма — один из самых ответственных и красноречивых элементов стиха, всякая перемена в поэтической ориентации, переход на другие пути влечет к неизбежной смене рифмовки.

Поэзия Пастернака дает возможность убедиться в этом с особой наглядностью. Ранний Пастернак, связанный с левым искусством, музыкой Скрябина, выставками «Бубнового валета», поэзией футуристов, потрясенный и захваченный, как и большинство его сверстников, революционной волной, создал свою, новую поэтику, отразившую новизну, которая захлестнула тогдашнюю жизнь.

У позднего Пастернака и рифма другая: полвека — калека, тетрадь — понятие, занятий — проклятье, секрет — нет, откровений — растенный, богатырей — зверей, откровеньем — поколеньем, судеб — хлеб, пшенице — страницу, молотье — тебе, слово — земного, почин — кончин («Хлеб»), герои — скрою, городов — слов, краюху — духу, полям — флигелям, умелой — дела, хвалы — стволы, миру — командиру, живым — боевым («Смелость»). Это почти ничем не отличается от рифм Твардовского, Суркова, Щипачева и других поэтов 40—50-х годов.

Взглянув только на эти рифмы, закрыв всю левую часть стихотворения, мы могли бы сказать, что стих должен переродиться и в синтаксическом, и в образном, и в интонационном плане.

На протяжении многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
И повторялся вновь без счета.

И целая их череда
Составилась мало-помалу —
Тех дней единственных, когда
Нам кажется, что время стало.

Я помню их наперечет:
Зима подходит к середине,
Дороги мокнут, с крыш течет,
И солнце греется на льдине.

И любящие, как во сне,
Друг к другу тянутся поспешней,
И на деревьях в вышине
Потеют от тепла скворешни.

И полусонным стрелкам лень
Ворочаться на циферблате,
И дольше века длится день,
И не кончается объятье.

(«Единственные дни»)

Перечислительная интонация, ее однообразие, предложения, вводимые по цепочке повторяющимся союзом «и», — все это приближает стих к повествованию в стихах — к тому, что так процветало в поэзии 40—50-х годов. Целые поколения поэтов выросли на повествовательном стихе — рассказчики, они и сегодня не представляют себе другой, неповествовательной интонации.

Поэт попадает под общее движение или идет против него. Пастернак 30-х захотел «впасть в неслыханную простоту», стать понятным первому встречному. Это желание настолько возобладало, что он и в самом деле забыл, как писались ранние его стихи. Теперь он смотрел на них со смущением, пытался кое-что исправить, приче-

сать — ничего хорошего из этих переделок не вышло.

Впрочем, и среди стихов позднего Пастернака есть волшебные («В больнице», «Вакханалия», «Август» и другие), в которых он прорывался к действительно новому стилю, где утраты прежнего обаяния и своеобразия возмещены подлинными открытиями.

Мы говорим: время потребовало перемен. Время и в самом деле накладывает печать общности на поэтов, живущих в одну эпоху. Не надо только думать, что оно всегда право в своих требованиях.

Пример иного, противоборствующего общей направленности движения являет позднее творчество Баратынского, оставшегося не понятым современниками и оцененного лишь потомками, уже в XX веке.

Есть поэты, идущие от сложного к простому: Пастернак, Заболоцкий. Но были и такие, кто прошел свой путь в противоположном направлении: Баратынский, Мандельштам.

СИНОНИМ ПОЭЗИИ

Рифма — один из самых значащих элементов русского стиха. Недаром для Пушкина она была синонимом поэзии: «Рифма — звучная подруга Вдохновенного досуга, Вдохновенного труда, Ты умолкла, онемела; Ах, ужель ты улетела, Изменила навсегда!»

Нельзя ее рассматривать отдельно от стиха, одна и та же рифма в разных поэтических стилях значит разное. «Любовь» и «кровь» у Тютчева («Последняя любовь») совсем не то, что «лю-

бовь» и «кровь» у Цветаевой («Вчера еще в глаза глядел...») — так связана рифма с интонацией, ритмикой, синтаксисом, всей структурой стиха. Вот почему в книгах и статьях, посвященных рифме, всегда представляется насильственным сближение, объединение в одну рубрику разных поэтов на основе совпадения рифмующихся у них слов. Тогда Цветаева может оказаться в одной графе с Х, тогда Ахматова ничем не отличается от Y, и получается, что они сообща создают русскую поэзию, между тем как ее создают лишь подлинные поэты, а опыт огромной массы пишущих стихи в данную эпоху людей, числящихся по недоразумению поэтами, не имеет значения.

1981



В. А. ЖУКОВСКИЙ

В юбилейные дни хочется понять, каково значение поэта, есть ли, кроме юбилейного, еще какой-то смысл в нашем внимании к нему? Тем более, что уже при жизни Жуковский переходил в разряд почитаемых, но не читаемых поэтов.

Пушкин, защищая его от нападок А. Бестужева и Кюхельбекера, писал: «Не совсем соглашаюсь с строгим приговором о Жуковском. Зачем кусать нам груди кормилицы своей? потому что зубки прорезались?..» (в письме к Рылееву). Но сказано все-таки: «Не совсем соглашаюсь...»

А несколько позже в письме к брату он скажет: «Жуковского я получил. Славный был покойник. Дай бог ему царство небесное...» — это по поводу третьего издания собрания стихотворений Жуковского.

А в письме к Вяземскому он опять защищает Жуковского: «Ты слишком бережешь меня в отношении к Жуковскому. Я не следствие, а точно ученик его...»

Но и через полтора века мы так же двойственно относимся к Жуковскому, хотя и отмечаем его юбилей не по принуждению, а с искренней благодарностью к поэту.

В чем же дело?

Существует феномен новой русской поэзии.

Как получилось, что за 100—150 лет она оказалась одной из самых продвинутых, самых развитых в мире? Как смогла она так высоко поставить планку и так легко ее преодолеть?

Рядом с Пушкиным, в одно время с ним или чуть позже, у нас были и Баратынский, и Тютчев, и Лермонтов, и Вяземский, а несколько позже — Некрасов, Фет. Как произошло, что на небольшом участке в каких-то двадцать лет у нас столпились, едва не наступая друг другу на ноги, Блок, Анненский, Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Маяковский, Цветаева, Кузмин, Злоцкий, Ходасевич — я называю самых прекрасных и далеко не всех.

Этот расцвет, это цветение подготовили, затратив на это огромные силы, наши поэты второй половины XVIII века, самого начала XIX. Видно, каких усилий это стоило, во что это обошлось, например, Батюшкову, принесшему к нам итальянские, как сказал Пушкин, звуки.

Но больше всех для новой поэзии сделал Жуковский. Можно сказать, что новая русская поэзия началась со стихов:

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали;
За ворота башмачок,
Сняв с ноги, бросали...

Вся Россия упивалась «Светланой» — и недаром: это было открытие нового, легкого, как сказал бы Бунин, дыхания. Такой свободы, такой естественности до Жуковского русский стих не знал.

Кони мчатся по буграм,
Топчут снег глубокий...
Вот в сторонке божий храм
Виден одинокий...

Отсюда уже рукой подать до Пушкина. До сих пор, как ни была значительна русская поэзия, она еще не летала. А тут вдруг произошла дивная метаморфоза — и выпорхнула бабочка.

Новое дыхание, новая живая интонация — это самое великое достижение. Ни мысли, ни сюжеты, ни темы, ни отдельные стиховые приемы так не важны. Жуковский — вот великий новатор, если пользоваться этим сомнительным словом. Трудно представить тишайшего Василия Андреевича в этой роли. Для нее в нашем сознании куда больше подходит Маяковский. Между тем открытия Маяковского остались при нем и в руках других поэтов захирели, упали. А то, что сделал Жуковский, определило навсегда движение нашей поэзии.

При этом как первооткрыватель он, разумеется, терпел немало неудач, его стихи неровны. Многие в его поэзии подмочено «мертвой водой», стихи Жуковского — это наглядное свидетельство того, с каким трудом даются и делаются открытия. Вдруг живая, энергичная, новая интонация сворачивается — и на ее место выходит старозаветная, неудобоваримая, хромающая на обе ноги. А вместе с ней — ходячая истина, пропись в духе «старинных дедовских времен», «Овсяный кисель», над которым подшучивал в письмах Пушкин.

С этими провалами как-то связано еще прекраснотушие, недостаток характера, энергии.

«О песни, чистый плод невинности сердечной!» — писал он в стихотворении «Вечер». Но «невинности сердечной» мало для поэзии.

Блажен, кто незнаком с виною,
Кто чист младенчески душою! —

это сказано им в «Ивиковых журавлях» — кажется, о себе самом. Для жизни это, может быть, и неплохо, но не для стихов. У Набокова в «Даре» появляется прозаик «со слишком добрыми для писателя глазами».

И все-таки не будем неблагодарными. Все-таки невозможно представить ни одну антологию русской поэзии без «Светланы», без «Лесного царя». Кто-то прибавит к ним «Сельское кладбище», «Вечер», «Славянку», «Рыцаря Тогенбурга», «Шильонского узника», «Замок Смальгольм»...

Читая Жуковского, отмечаешь вещи, перекочевавшие затем к Пушкину, Лермонтову, Тютчеву, Языкову, Некрасову.

«Цветок засохший, безуханный» Пушкина — это воспоминание о «цветке увядшем одиноком» из Жуковского, «Песнь о вещем Олеге» накладывается на «Графа Гапсбургского»:

...И пастырю витязь коня уступил,
И подал ноге его стремя,
Чтоб он облегчить покаяньем спешил
Страдальцу греховное бремя,
И к ловчему сам на седло пересел
И весело в чашу лесов полетел...

А вот знаменитый интонационный ход, использованный Некрасовым, из «Суда божьего над епископом»:

Были и лето, и осень дождливы,
Были потоплены пажити, нивы;
Хлеб на полях не созрел и пропал;
Сделался голод: народ умирал...

А Блок! Ранний Блок несомненно подключен к поэтике и символике Жуковского.

Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть...—

это из «Рыцаря Тогенбурга», а вовсе не из «Снежной маски» Блока. (У Блока: «Ах, к походке вашей, рыцарь, Шел бы длинный меч!» или «Ах, скажите, милый рыцарь, Вы пришли зачем?»))

И вот еще что выяснилось со всей очевидностью в наше время. Жуковский — это наша «обратная перспектива», наш немецкий и английский романтизм, наша античность, наш Гете, Шиллер, Уланд, Байрон, Саути, Вальтер Скотт, наш Гомер. Благодаря Жуковскому русская поэзия за десять — двадцать лет впитала опыт западной поэзии, прошла «ускоренные курсы» и выбилась в первый ряд. Дорога была проложена, путь открыт. Только неблагоприятные авторы школьных учебников могли упрекать Жуковского в консервативном романтизме. Этой глупости нас учили в школе. Хорошо, что не все из нас хорошо учились.

Иногда высказывается сожаление по тому поводу, что Жуковский написал мало оригинальных стихов. Даже упрекают его за это. Между тем, великое счастье, что Жуковский не настаивал на своем оригинальном творчестве, потому что тягаться со своими молодыми учениками он уже не мог: Пушкин, Баратынский, Тютчев, Лермонтов ушли далеко вперед.

Зато культурная работа по пересадке на русскую почву западной поэзии была настоящим подвигом. За двадцать лет мы получили то, на что должно было бы уйти лет двести.

А читать, можно ли читать Жуковского сегодня? Думаю, Жуковский нужен прежде всего не читателям, а поэтам. О, не весь, конечно. Но какая-то строка, стихотворный поворот, ритмический ход... Иногда для того, чтобы написать собственные стихи, нужен толчок, повод, хотя бы формальная зацепка.

Случается, поэт XX века сознательно и последовательно опирается на поэтику далекого предшественника. Так Заболоцкому понадобились Ломоносов и Державин. Не исключена возможность появления нового поэта, которому еще послужит Жуковский.

Жуковский нужен детям, особенно — одаренным, пишущим стихи. Начинающий поэт проходит те же стадии, что и поэзия за все годы своего существования. Как человеческий зародыш проходит через все превращения: рыба, земноводное и т. д., так и начинающий поэт пишет сначала оды, басни, элегии в духе позапрошлого и начала прошлого века...

Хорошо, когда все это происходит с ним в детстве, а не тогда, когда ему уже за тридцать.

В связи с Жуковским возникают еще некоторые мысли о судьбе поэта. Василий Андреевич Жуковский — на самом деле Василий Афанасьевич Бунин. Сын малосимпатичного забулдыги-помещика и пленной турчанки. Как сказал о нем Борис Зайцев, «полупленный мальчик». Поэт — это вовсе не баловень судьбы; скольким русским поэтам пришлось преодолевать тяжкие начальные обстоятельства, всевозможные «комплексы» и обиды. Это и не любимый родителями, угрюмый в детстве мальчик с африканской внешностью; и другой, сирота, с мрачной семейной драмой за детскими плечами; и третий, выросший в жут-

кой помещицей, полуобразованной, какой-то разбойной среде; и четвертый, скрывавший всю жизнь тайну своего происхождения, уязвленный с отроческих лет; и многие другие.

Но, может быть, именно эти нелегкие обстоятельства способствуют раннему развитию души, поэтическому ее складу.

Муза подбрасывает флейту в колыбель, и часто это далеко не самая благополучная колыбель и не самое счастливое место.

1983



ДУША ИСКУССТВА

Поэзия — душа искусства. На Дрезденской выставке в Эрмитаже самыми привлекательными были не Рубенс, не Тинторетто, не Пуссен с их огромными полотнами на мифологические, античные, библейские и рыцарские темы, а маленький рембрандтовский портрет юной Саскии в бархатной шляпе, Саскии, похожей сразу и на девочку, и на старушку. Как не побоялся художник так далеко заглянуть в будущее? Даже узоры на платье, даже драгоценная ниточка на шляпе, кажущиеся столь непрочными, написаны с такой любовью и волшебством, что, мнится, и они призваны в свидетели этой подточенной прелести, раннего увядания.

И еще — вермееровская «Девушка, читающая письмо». Как давно хотелось ее увидеть, сколько было бесчисленных репродукций! Но где им передать этот теплый, влажный свет, льющийся из раскрытого окна, эту изумительную неровность ослепленного солнцем подоконника, этот погнувшийся, откинувшийся назад, покрытый солнечной позолотой листок бумаги и склоненное над ним лицо!

Нет, живопись, как музыка, как поэзия, не поддается пересказу.

На что так похожи эти небольшие картины? На два лирических стихотворения в окружении длинных, эпических, высокопарных и велеречи-

вых поэм. И роскошный пьяный Геркулес в обрамлении своей раскрасневшейся свиты, и рыцарь в блестящих латах, спасающий обнаженную пленницу, и младенец Моисей среди библейских дам в одеждах итальянской придворной знати — все это отступает и бледнеет перед чудом человеческой искренности, живой любви.

История мирового искусства кажется иногда историей кропотливого накопления драгоценных крупиц поэзии. Они-то и составляют ядро искусства.

Прежде чем перейти к разговору о литературе, приведу высказывание исследователя итальянского Возрождения М. В. Алпатова. Сравнивая знаменитые монументальные фрески сиенского мастера Амброджо Лоренцетти «Доброе и дурное правление» с его же маленькими картинами, «пределлами», он пишет: «В одной из них представлен скалистый берег моря, редкие деревья, клочочки полей, домики и трогательная одинокая лодочка на причале... Современному зрителю приходится удерживать себя, чтобы не вложить слишком много лиризма в эти картины... Возможно, сам художник считал эти пейзажи пустычками, по сравнению с «гражданскими циклами» (Петрарка больше всего гордился своей ныне забытой поэмой «Африка»). И все-таки, в этих «пустычках» бездна тончайшей поэзии...»

Но то же переосмысление ценностей происходит и в литературе. Не только Петрарка, упомянутый Алпатовым, остался для нас великим лириком и забыт как автор грандиозных поэм. То же произошло и с многими другими. Кто же перечитывает сегодня байроновского «Манфреда» или «Каина», драматические произведе-

ния Шиллера? Эти грандиозные создания в стихах сегодня выглядят музейными раритетами вроде того доисторического мамонта, что выставлен в зале Зоологического музея. Помню свой детский трепет перед ним, так же как обмирание в студенческие годы перед гигантскими созданиями классиков. Насколько более жизнеспособной оказалась их лирика!

Нисколько не умаляя значения пушкинской «Полтавы», лермонтовского «Демона», все же рискну заметить, что и они в нашем сознании потеснены неувядаемой лирикой. Удельному весу стихотворной лирики предстояло расти в русской поэзии от поэта к поэту, и уже Баратынский для нас прежде всего автор прекрасных стихотворений, а не «Эды», «Бала», «Наложницы».

Невозможно представить Тютчева пишущим поэмы, и Фету поэмы явно не удались. Лирическое начало возобладало в поэзии Блока, Анненского, Пастернака, Мандельштама, Ахматовой...

Разумеется, были эпические поэмы Некрасова, Хлебникова, Маяковского. Речь идет о тенденции, которая, конечно, время от времени нарушается великими исключениями. И время это, отметим, обычно совпадает с возрождением эпического сознания в годы революции (поэмы Хлебникова, Маяковского, «Двенадцать» Блока), в годы войны («Василий Теркин» Твардовского).

Сама же тенденция не случайна. Зарождение, расцвет и падение литературных жанров связаны с перестройкой жизни, сменами исторических формаций, переменами, происходящими в человеческом сознании. Канули в прошлое не только древний эпос и античная трагедия, классическая драма и романтическая поэма: последней стихо-

творной комедией была, по-видимому, «Горе от ума». Попытка Грибоедова написать трагедию в стихах закончилась неудачей. Все попытки возобновления их в наши дни оказались несостоятельными. Зато такое значение приобрела лирическая поэзия. Общую картину времени, мне кажется, нам рисует теперь полнее, чем поэма, книга стихов, которую в пору назвать новым жанром. Первая такая книга создана в нашей поэзии Баратынским в 1841 году — это книга «Сумерки».

Нет, не против поэмы я здесь выступаю. Хочется лишь напомнить, что поэтическое слово — напряженное, многозначное, ассоциативное слово. Гигантомания размагничивает его. Возникает впечатление, что некоторые авторы современных поэмов перешли на крупноблочный метод, слово в их работе слишком мало значит, они работают не со словом, а сразу с периодом, страницей стихотворного текста: поэмы как будто смонтированы из фабричных панелей.

Оглянемся еще раз на смежное искусство. Сегодня трудно поверить, что когда-то в европейской живописи не было пейзажа и натюрморта, что периферия прежних эпических полотен лишь в XVI—XVII веках в Голландии зажила обособленной жизнью, отвоевала себе право на независимое существование, подобно самой Голландии, освободившейся от испанского владычества. Яблоки на подносе или лимон со свисающей кожурой засверкали, заискрились, приковали взгляд, из статистов перешли на положение равноправных участников великого спектакля.

Оказалось, что нет в мире незначущих, проходных вещей, не заслуживающих любовного

отношения предметов, домашних интерьеров, ландшафтов, пейзажей. Все, что связано с человеком, его будничной, счастливой и трагической жизнью, требующей ежедневной борьбы за обретение в ней смысла, получило признание, оказалось исполненным высокой ценности и значения.

Но лирическая поэзия знала это всегда, еще со времен Катулла и древних китайских поэтов. Она-то знала, но каждая вновь зарождающаяся культура проходит долгий путь и так же, как природа у Тютчева, «знать не знает о былом». В каждой культуре прирост лирической поэзии происходит постепенно: фольклорная песня со временем превращается в индивидуальную лирику; кроме того, лирика медленно вызревает в недрах того же эпоса, драмы, откалываясь от них, укрупняя детали, привлекая внимание к подробностям, повышая ценность единичных явлений, каждой человеческой мысли, чувства, самой человеческой жизни. Но должны пройти века, прежде чем ей удастся потеснить большие жанры — происходит это вместе с ростом индивидуального сознания.

Лирический дар — редкий дар. Что такое лирика? Это особое, горячее внимание к человеку, к любому предмету, любой вещи на земле, а не только стихи о любви. Лирика — это особое отношение к миру, его явлениям, взгляд на вещи и людей, окрашенный в личные, сердечные тона. Лирика — это лица необщее выраженье, способное привлечь внимание многих. Это субъективный, индивидуальный взгляд, имеющий общее значение. Лирика живет лишь там, где есть уважение к человеку. Она умирает, когда его достоинство попирается, когда давление на него

превышает более или менее устоявшуюся норму. Тоталитарные режимы и не заинтересованы в ней, они поощряют тяжелоатлетический, вагнеровский эпос.

Лирика играет на повышение всех ценностей, разглядывает, как драгоценность, каждую крупицу жизни.

Сиреневый куст, ночная бабочка, газетная новость, печальное воспоминание, вибрирующая каморка лифта, чужая строчка, настольный календарь, пароходный гудок...

Справочник щедрот, каталог привязанностей, картотека счастья!

В каком подробном, фантастическом, баснословном мире мы живем! Что волшебная пещера Али-Бабы и все его сокровища по сравнению с этой комнатой, где пьют вечерний чай, обсуждают международные события, говорят по телефону...

Лирика требует всех сил, всего сердца, ума, таланта. Нельзя писать стихи в состоянии опустошенности, с опущенными руками.

Не потому ли даже самые печальные строки дарят нас прибавлением жизни, ощущением ее полноты и осмысленности. И какой бы «подстреленной птицей» ни представляла она в стихах, как бы ни «прижималась к праху», дрожа «от боли и бессилья», сама таинственная, неразложимая смысло-звуковая прелесть стиха внушает нам желание «жить и бедствовать», «мыслить и страдать».

Самые трагические стихи написаны в самозабвенные минуты творческого взлета, преодоления скорбей, освобождения от пут.

Если же поэт в каждом стихотворении уверяет нас в бессмысленности и ущербности бытия,

сбивая шкалу ценностей, приравнивая все к шелухе и праху, его поэзия выдыхается, остается голая техника, работающая на холостом ходу.

Есть, конечно, и противоположная опасность: неумеренный, «телячий» восторг, дешевое жизнелюбие, не оплаченное ни страданием, ни болью, ни отчаянием. Лермонтов сказал о поэте, что он «покупает неба звуки, он даром славы не берет».

И все-таки жизнь поэта наполнена смыслом, который дан ему вместе с поэтическим даром. Вот почему он так мучается, когда стихи не пишутся: жизнь тогда обезвоживается, обесмысливается, высыхает и мертвоет. Что, собственно, такое уж страшное произошло? Он оказался всего лишь в положении человека не пишущего, «не рисующего», «не водящего смычком черногосым». Вот кто герой, вот кто совершает ежедневный подвиг, то есть добывает смысл ежедневно на куда более трудных путях!

Романтическое деление мира на поэтов и толпу выглядит в XX веке с его опытом революций, войн, нечеловеческих испытаний, захвативших всех и каждого, отжившим, глубоко архаичским.

И «сосед Сергей Иванович», которого поэт ставлял в стихах прерывать колку дров, дабы слышней была небесная музыка, «неслышная симфония», вызывает в нас не снисходительную жалость, а сердечное уважение. Посмотрели бы мы на тебя, поэта, с твоими «виолончелями» и «арфами» на его месте, как бы ты справился с жизнью?

Лирика призвана обнадежить человека, спо-

собного услышать надежду, выраженную в стихах.

Лирика — самая живая, непосредственная человеческая речь, с блестящими глазами, прямым обращением к неведомому собеседнику. Лирика добивается понимания с полуслова, полунамека; хочется сказать о вечно настоящем времени лирической поэзии.

Она останавливает мгновение (не важно, счастливое или ужасное). И это мгновение живет в веках, так и не отодвигаясь в прошлое. Сколько существует замечательных лирических стихов — столько навсегда остановленных мгновений готовы впустить нас под свои гостеприимные своды и сени. В отличие от прозы, где глаголы употребляются в прошедшем времени, в отличие от эпической поэзии, от поэмы, лирика лелеет и пестует настоящее время глагола: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Белеет парус одинокий...». А если поэт и начинает в прошедшем времени: «Я слово позабыл, что я хотел сказать», — то обычно через несколько строк незаметно для себя срывается на настоящее: «Не слышно птиц. Бесмертник не цветет». Даже глагол иногда кажется лишним, шаткий мостик через пропасть отвергается; совершается прыжок: «Кавказ подо мною...», «...я с улицы, где тополь удивлен...».

Может быть, поэтому лирическая поэзия не стареет. Может быть, поэтому такое ошеломительное впечатление в «Медном всаднике» производит на нас переход на настоящее время глагола: мы узнаем в нем лирику со всеми ее свойствами: «...Когда я в комнате моей // Пишу, читаю без лампы, // И ясны спящие громады //

Пустынных улиц, и светла // Адмиралтейская игла...».

Архилох, сказавший: «Пью, опершись на копьё», делает это и сегодня. Лирическая поэзия живет сегодняшним днем, принадлежащим вечности.

Лирический поэт не знает, что он напишет завтра. Садясь писать стихи, он всякий раз должен начинать все сначала: нет ни героев, ни сложившихся между ними отношений, ни поставленного на рельсы сюжета, ни готовой строфики, ни ритмики... ничего. Более того, от стихотворения к стихотворению поэт успевает забыть, что он поэт. Да и можно ли жить с иным ощущением? «Божественный глагол» касается слуха далеко не каждый день. Не потому ли такого сердечного накала, такой огромной энергетической затраты требуют эти полтора-два часа счастливого труда?

«В наш век стихи живут два-три мгновенья, // Родились утром, к вечеру умрут...» — словно о бабочке, сказал Тютчев. Но — странное дело — это капризное существо с его как будто мотыльковым веком оказывается самым долговечным, нестареющим созданием человеческого духа.

Не надо приглашать лирического поэта на другую, более солидную стезю. О, этот неизменный и вечный вопрос к поэту благодарного и растроганного читателя: «А прозы вы не пишете?» И заботливый, отеческий совет благожелательного критика: «Не пора ли вам уже написать поэму?»

И то сказать, сколько поэтов на наших глазах перешли на прозу, нередко мало чем отличающуюся от их стихов. Стихи были повествованием

в стихах, фельетоном, и переход произошел почти безболезненно: тот же рассказ, а что без рифмы и не четырехстопным ямбом писано — так оно еще и лучше.

А лирика несовместима с пересказом, фрагментарна, непредсказуема, «моментальна навек». И прочесть ее могут лишь те, кто не ищет в стихах сюжета и нравоучения, кто наделен от природы даром тайнослышанья, для кого не закрыт сокровенный, поэтический смысл вещей.

1985



«ПОПРОБУЙТЕ МЕНЯ ОТ ВЕКА ОТОРВАТЬ...»

Еще при жизни Мандельштама и примерно до 1956 года, то есть около четверти века, его поэзия находилась в глубокой тени, была предана забвению. Хорошо помню, как появились в списках его стихи, какое ошеломительное впечатление произвели на нас в двадцать лет впервые прочитанные «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...», «Жил Александр Герцевич...», «Мы с тобой на кухне посидим...». Вместе с нами заново его прочли те, кто знал поэзию Мандельштама 10—20-х годов, но для кого открытием явились воронежские стихи. Последовали публикации в московских и провинциальных изданиях.

С тех пор за Мандельштамом закрепилась репутация чуть ли не единственного поэта, последовательно противопоставившего себя сталинизму, провидца, понимавшего все с самого начала.

Плохо прочли Мандельштама, но зато внимательно и доверчиво — воспоминания Н. Я. Мандельштам о нем. Жене поэта принадлежит великая заслуга — спасение стихов и прозы Мандельштама, перекрывающая с лихвой ее несколько размашистые рассуждения, в которых она перекраивала Мандельштама, а заодно и 20-е, 30-е годы в соответствии с представлениями полукультурных московских шестидесятников.

Мне, познакомившемуся с нею в 1962 году, бросилась в глаза ее одержимость монархической идеей и религиозными, точнее, церковными символами. О царе говорилось не иначе как о государе императоре. Христианство было чем-то вроде новенькой, блестящей игрушки.

Все это сказалось уже на первой части замечательных, но односторонних воспоминаний, прочитанных тогда мною в рукописи, а во второй, написанной позже, перспектива была еще больше искажена. Вся культурная Россия XX века отменялась, не было ни великой поэзии, ни живописи, ни театра, ни кино, ни гениальной музыки, ни балета, ни науки о литературе... Был один Мандельштам.

Вместе с тем нельзя не сказать о том огромном впечатлении, которое производят страницы этих воспоминаний, когда в них идет речь о пережитых Мандельштамом ужасах, отчаянии и нищете. Плачешь над последними страницами, содрогаешься, читая об одиночестве несчастной, замученной женщины, верной и преданной подруги великого человека.

Разумеется, эта книга останется уникальным документом эпохи 20—30-х и 60-х годов, но при этом не совсем и не только в том смысле, на который рассчитывал ее автор.

У читателя, некритически принимающего эту книгу, так же атрофировано чувство истории, как и у Н. Я. Он путает 20-е, 30-е годы с 60-ми, 70-ми. Он не представляет себе русского интеллигента революционного времени, его отношения к народу и революции, его представления о добре и правде, стремления к самопожертвованию. Не понимает всего того комплекса, который точнее всего сформулировал Пастернак:

А сзади, в зареве легенд,
Дурак, герой, интеллигент
В огне декретов и реклам
Горел во славу темной силы,
Что потихоньку по углам
Его с усмешкой поносила
За подвиг, если не за то,
Что дважды два не сразу сто...

(«Высокая болезнь»)

«Октябрьская революция, — писал Мандельштам в известном ответе на анкету «Советский писатель и Октябрь», — не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня «биографию», ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту... Чувствую себя должником революции, но приношу ей дары, в которых она пока не нуждается».

Все это с большим или меньшим основанием относится ко многим, жившим в эпоху революции. Обратим внимание на то, что сказано это не в 1918-м, а в 1928 году, по зрелом размышлении.

Конечно, были исключения. Но я не уверен в том, что у всех, кто отвернулся от революции, было развито чувство справедливости. Во всяком случае для многих из них решающее значение имели побочные мотивы: слишком тесная связь с прежним бытовым укладом, партийная завороженность, эгоизм и равнодушие, в лучшем случае — страх за культурные ценности, иногда — ненависть к модернизму, футуризму. Сюда относятся, по-видимому, такие разные люди русской культуры, как Мережковский, Гиппиус, Куприн, Бунин, А. Толстой, а также Горький, Хода-

севич, уехавшие позже. Цветаеву занес на Запад инфантильный романтизм.

Наибольшее понимание вызывает, как это ни парадоксально, Горький: он уехал не из-за эгоизма или равнодушия, а потому, что слишком хорошо знал Россию и понимал лучше других, что грозит культуре. Для него и ценность культуры потому была столь высока, что досталась она ему ценой невероятных усилий.

Заметим: у Мандельштама нет ни одного стихотворения, ни одной строки об эмиграции, а ведь среди эмигрантов было немало его друзей и близких знакомых: Адамович, Г. Иванов, Цветаева, В. Иванов... Этой темы для него не существовало. А ведь тогда на Запад съехал куда более значительный пласт русской культуры, чем через пятьдесят лет. И мы с несравненно большей интенсивностью переживали разлуку.

По-видимому, втянутость остающихся в Советской России 20-х годов в революцию и творимую на глазах историю была настолько велика, что не оставляла места для колебаний и размышлений на эту тему. Идейный ров между уехавшими и оставшимися был чрезвычайно глубок. Не случайно эмиграция сохраняла высокомерное и полупрезрительное отношение к Мандельштаму вплоть до 1956 года. Реабилитация Мандельштама произошла одновременно и по ту и по эту сторону.¹

В ноябре 1978 года Н. Я. Мандельштам в разговоре со мной сказала: «Бухарин предлагал нам

¹ На равнодушие и непонимание в эмигрантских кругах жаловалась Ахматова: «И вот что я узнаю теперь из зарубежной печати. Оказывается, после революции я перестала писать стихи совсем и не писала их до сорокового года».

уехать за Запад, Осип Эмильевич отказался.— Почему? — Он говорил, что не может без языка. А кроме того, боялся „разболтаться“». Разболтаться — оказаться вне ответственности.

Насколько сильна была неуверенность уехавших в правильности своего выбора, свидетельствует возвращение в Россию в куда более мрачные времена и Горького, и А. Толстого, и Куприна, и Цветаевой. Остался Ходасевич, но успел возненавидеть Запад, Европу так, как к ним не относился и Маяковский в самых сатирических своих стихах и высказываниях. Любое стихотворение из «Европейской ночи» говорит в этом смысле больше плакатных выпадов Маяковского.

Не говорю здесь о писателях, так же как не говорю вообще об эмиграции. Например, уехали или были высланы Бердяев, Шестов, Булгаков и другие. Эти были дальновидны и последовательны даже не в силу своих занятий философией, а, скорее, потому, что никакой философии, кроме марксистской, оставаться не могло (в отличие от литературы, живописи, музыки).

Кроме того, религиозная философия и вообще религия ограждали религиозное сознание от революции и внушавшихся ею надежд: ведь религия имеет свою надежду. Религия как вера, как высшая духовная ценность исключает существование какой-либо другой веры и ценности. Вот почему так подавлялась религия, вот почему религиозным людям (Флоренский, Ахматова) было легче устоять, не заходить на чужую духовную, идеологическую территорию, не питать иллюзий.

Мандельштам не был христианином. Так же не был он и иудеем. Н. Я. делает из него религиозного поэта, взваливая на него свои собственные общеинтеллигентские христианские пристрастия

и настроения московской литературной среды 60-х годов. Между тем для Мандельштама и христианство, и иудаизм, и эллинизм были теми культурными пластами, на которых в значительной степени строилась его поэзия с ее разветвленной цепью культурно-исторических ассоциаций.

По своим социальным, семейным, национальным корням он принадлежал к той части русской интеллигенции, которой было легче всего принять революцию. Об этом рассказано и в «Египетской марке», и в «Шуме времени». Об этом же — в знаменитых стихах:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья —
И ни крупницей души я ему не обязан,
Как я ни мучил себя по чужому подобию.

А ведь действительно мучил — и следы этого мучения остались в стихах:

Поедем в Царское Село!
Свободны, ветрены и пьяны,
Там улыбаются уланы,
Вскочив на крепкое седло...
Поедем в Царское Село!

(«Царское Село». 1912)

Никаких уланов в Царском отродясь не бывало. Там всегда стояли гусары. Ахматова и Гумилев такой ошибки бы не сделали. После того как Мандельштаму объяснили, кто стоит в Царском, строфа была изменена. А в четвертой строфе этого стихотворения совершенно очевидно проступает разночинная, неловкая, чуть пришибленная интонация:

Свист паровоза... Едет князь.
В стеклянном павильоне свита!
И, саблю волоча сердито,
Выходит офицер, кичась,—
Не сомневаюсь — это князь.

Так смотрели на офицеров молодые разночинцы Достоевского. Так девушки из мещанских провинциальных семей в каждом петербургском офицере видели светского льва: «Не сомневаюсь — это князь».

В письме к Андрею Белому (а не в дневнике, не в записных книжках, которые никто, кроме автора, при его жизни не читает) Блок писал в 1911 году: «Отчего Рубанович второго сорта, когда у нас есть Рубанович лучшего сорта (по имени Мандельштам)».

Мы сейчас плохо представляем положение Мандельштама в тогдашних литературных кругах, а могли бы, зная Россию. Начинающему поэту с нерусской фамилией приходится нелегко. Даже Блоку на первых порах пришлось встретить недоуменное сопротивление: в Петербурге была известна еврейская торговая фирма Блоков.

Не только «фамилия чертова», но и нелепое, русифицированное имя Осип (Блок, между прочим, называет его в записных книжках Иосифом: И. Мандельштам) доставляли, конечно, Мандельштаму огорчения.

В дневнике 1911 года Блок записывает: «Вечером пьем чай в „Квисисане“ — Пяст, я и Мандельштам (вечный)». В том же году в другой записи — странное слово, написанное курсивом: *Мандельштамье*.

Иронично, косо смотрели на Мандельштама в кругу влиятельных З. Гиппиус и Мережковского.

Так вот, революция избавляла его от этого унижения. До новой волны антисемитизма в сталинские сороковые он не дожид.

Родись Мандельштам не в 1891-м, а в 1900 году — ничто не помешало бы ему, мальчику из еврейской семьи со средним достатком, стать советским поэтом в привычном смысле этого слова. Но он родился на десять лет раньше и успел увидеть «на детской картинке леди Годиву с распущенной рыжею гривой», то есть успел приобщиться к русской и европейской культуре.

Именно это обстоятельство поставило его в особое положение и принесло затем прекрасный и трагический результат.

Мандельштам уже не мог безоглядно и безоговорочно принять революцию: она уничтожала старый, обветшавший, скомпрометировавший себя строй, но и она же грозила уничтожением культурного прошлого.

Один из первых мандельштамовских откликов на революцию — стихотворение «Прославим, братья, сумерки свободы...». Революция в нем приветствуется: «Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий, // Скрипучий поворот руля...»; но, конечно, было бы неверно назвать его апологией революции: мешает ощущение явной его стилизованности. Мандельштам считает: так должен писать поэт в революционный год: во-первых, потому, что существует традиция «Марсельезы», поэтов Великой французской революции, затем традиция Гюго; а во-вторых, потому, что еще Тютчевым объявлено: «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...», а «Земля плывет. Мужайтесь, мужи» — это явная реминисценция из тютчевского «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно...».

«Сумерки свободы» написаны в мае 1918 года, а в октябре 1918 года он заходит к Блоку. Упоминание имени Мандельштама — в «Записных книжках» за 20 октября: «Вечером почему-то... приходил Мандельштам. Он говорил много декадентских вещей, а в сущности ему нужно было, чтобы я устроил ему аванс у Горького, чего я сделать не мог. Интересен рассказ об убийце Мирбаха».

Попробуем разобраться.

Странно выделено «почему-то...». Но, кажется, понятно: Блок, видимо, передает словечко Мандельштама: «почему-то захотелось к вам зайти». На самом деле Блок не сомневается, что зашел Мандельштам не «почему-то», а из корыстных соображений. Возможно, так и было. Известно, что Мандельштам жил на авансы, и началось это не в 20—30-е годы, а вон еще когда!

«Декадентскими вещами» Блок, возможно, назвал рассуждения Мандельштама о революции, которые для Блока с его ответственным отношением к теме казались слишком литературными и головными. Разумеется, это лишь предположение, но не думаю, чтобы Мандельштам говорил только о стихах, тем более в декадентском духе, который был ему не свойствен в разговоре именно о стихах.

Блок не помог Мандельштаму не потому, что не любил его, а потому, что с Горьким у него были сложные отношения.

Посещение Мандельштамом Блока говорит о том, что «Двенадцать», поэма, из-за которой многие перестали с Блоком здороваться, Мандельштаму предосудительной не казалась. В статье «Барсучья нора» в 1922 году он скажет: «...поэма

«Двенадцать» бессмертна, как фольклор». С другой стороны, он рассказывает Блоку о Блюмкине, по-видимому историю с ордерами на аресты. Следовательно, для Мандельштама революция — одно, а изуверство Блюмкина — другое. Революция за таких, как Блюмкин, ответственности не несет.

Через два года Блок и Мандельштам встретятся снова, 21 октября 1920 года в клубе поэтов на Литейном. Блок запишет в дневнике: «Гвоздь вечера — И. Мандельштам, который приехал, побывав во врангелевской тюрьме. Он вырос. Сначала невыносимо слушать общегумилевское распевание. Постепенно привыкаешь... виден артист. Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только. Гумилев определяет его путь: от иррационального к рациональному (противоположность моему)... Его „Венеция“».

(Блок в самом деле читал по-другому: сухо, обрывая звучание слов, особенно сжато произнося односложные слова — сужу по фонограмме Бернштейна 1920 года; эту манеру переняла, по-моему, у него Ахматова: у нее нет «общегумилевского распевания»).

Любопытно упоминание о врангелевской тюрьме. Мандельштам вернулся в Петроград с репутацией человека, пострадавшего от контрреволюции. Так оно и было на самом деле, и неизвестно, чем бы дело кончилось, не вступись за него Волошин.

Блок меняет отношение к Мандельштаму-поэту, слово «артист» — большая похвала в устах Блока, но не стоит преувеличивать эту перемену. 8 декабря, через полмесяца после вечера в клубе поэтов, он делает запись в «Записной

книжке»: «Звонил Мандельштам (Иосиф), хотел прийти, но я отговорился делом».

Как раз в этот промежуток между октябрём и декабрём, 25 ноября, Мандельштамом написано стихотворение «В Петербурге мы сойдемся снова» со знаменитыми строками: «За блаженное бессмысленное слово // Я в ночи советской помолюсь». «Бессмысленное слово» представляется мне синонимом поэтической прихоти и тайной свободы, о которых говорил Блок в речи «О назначении поэта» 10 февраля 1921 года. Там же Блок сказал: «И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура». (Почаще бы напоминать эти слова нашим исследователям дуэльных обстоятельств Пушкина). Через несколько месяцев Блок умер. Поэты в статьях и речах о других поэтах обычно говорят и о себе.

Мандельштам «отсутствие воздуха» ощутил не так остро и не так скоро, так как принадлежал к другому поколению. Для него это ощущение нехватки воздуха было компенсировано другими ощущениями и надеждами. Блок уже не мог рассчитывать, что ему, Блоку, суждено стать промежуточным и связующим звеном между старым и новым миром, старой и новой культурой. Он принадлежал старой культуре, XIX века.

Мандельштам же постепенно стал ощущать себя именно этим звеном:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своюю кровью склеит
Двух столетий позвонки?

(«Век»)

Он не хочет быть «захребетником», трепещущим «на пороге новых дней», он надеется пригодиться новому миру. Здесь впервые появляется у него тема «позвоночника», тема связи, тема звеньев. А связать позвонки можно лишь музыкой, поэзией:

Чтобы вырвать жизнь из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать...

Так это и потянется от 23-го года к 31-му:

Какое лето! Молодых рабочих
Татарские сверкающие спины
С девической повязкой на хребтах,
Тайнственные узкие лопатки
И детские ключицы. Здравствуй, здравствуй,
Могучий некрещеный позвоночник,
С которым проживем не век, не два!

Сначала встав в позу, постепенно Мандельштам сжился с ролью патриарха, ролью старца, человека из другого века (хотя в 1917 году ему было 26 лет). И это стремление послужить звеном в сцеплении двух веков следует видеть даже в таких стихах, как «День стоял о пяти головах...»:

Сухомятная русская сказка! Деревянная ложка — ау!
Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ?

Сказка о деревянной ложке сводится к тому, что каждое следующее поколение — возмездие предыдущему за его пренебрежение к своим предшественникам: внуки мстят отцам за дедов, что-то вроде этого.

Чтобы Пушкина славный товар не пошел по рукам дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинovedов —
Молодые любители белозубых стишков,
На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко.

Эти стихи нельзя читать с обличительным пафосом. Они совсем иные. Ребята, действительно, славные — и не виноваты в том, что им навязаны конвойные функции. Недаром в следующей строфе возникает Чапаев, скачущий «на ленте простынной утонуть и вскочить на коня своего!», которому Мандельштам несомненно симпатизирует. Из воспоминаний Н. Я. известно, что их в Чердынь сопровождали трое конвойных, но ехали они в обычном пассажирском вагоне, и конвойные, молодые ребята, говорили с Мандельштамом о Пушкине. Стихи эти написаны в Воронеже, в июне 1935 года, и в том же июне написано стихотворение «От сырой простыни говорящая...», где опять появляется Чапаев. А до него — белогвардейцы, «офицеры последней выточки», адмирал, бредущийся «лошадиною бритвой английской», и к ним любви у Мандельштама нет. Другое дело — Чапаев:

Изменяй меня, край, перекраивай, —
Чуден жар прикрепленной земли! —
Захлебнулась винтовка Чапаева —
Помоги, развяжи, раздели!

Мандельштам как будто соглашается на перевоспитание, в этом и других стихах звучит мотив готовности к изменению. С одной стороны, он рассчитывал связать позвонки прошлого и нового века, с другой — ему приходилось становиться в позу человека, которому вправляют кости. По-видимому, он этого никак не предполагал

в 1922 году, когда писал стихи «Актер и рабочий» — о братстве поэтов и победившего класса:

А вам спасибо! И дни и ночи
Мы строили вместе, и наш дом готов!
Под маской суровости скрывает рабочий
Высокую нежность грядущих веков!

В дальнейшем «нежность» пришлось заменить на «доблесть».

В этих же стихах поэту и рабочему брошен призыв: «Плывите же вместе к грядущим зорям!» Это вообще одно из наименее характерных для Мандельштама стихотворений, однозначное и прямолинейное, недаром его так любят у нас перепечатывать...

Было также стихотворение 1923 года «Опять войны разноголосица» в духе хлебниковских социальных утопий:

Итак, готовьтесь жить во времени,
Где нет ни волка, ни тапира,
А небо будущим беременно,
Пшеницей сытого эфира...

Здесь же, как принято говорить, дается гневная отповедь всем угнетателям и империалистам:

А вам, в безвременьи летающим
Под хлыст войны за власть немногих,—
Хотя бы честь млекопитающих,
Хотя бы совесть лаконогих...

Стихи эти напоминают не только Хлебникова, они созвучны стихам Маяковского, славящим декреты о мире и земле.

Вообще как бы ни был оригинален поэт, на нем всегда лежит характерная печать времени. Так же как отличаются лица одного десятилетия

от лиц следующего какой-то особой складкой, так и стихи одного десятилетия отличаются от стихов другого. И стихи Мандельштама 20-х годов, при всех их чисто мандельштамовских свойствах, сопоставимы с Маяковским, Хлебниковым, Пастернаком, а многие стихи 30-х годов по своей прямоте, серьезности и «опрощению» напоминают обедненную, газетную, прямолинейную поэзию 30-х годов — и тут-то с особой резкостью проступает отличие гения от бездарного и безликого фона.

В записках Лидии Гинзбург есть такое место: «А. А. (Ахматова) сказала, благосклонно улыбаясь: «В двадцатых годах Осип был очень радикально настроен. Он тогда написал про меня: „столпничество на паркете“». Он и в самом деле так сказал о ней в статье «Заметки о поэзии» в 23-м году. Дело, может быть, даже не в радикализме, а в том, что главный интерес зрелого Мандельштама лежал в общественно-социальной плоскости. У каждого большого поэта есть интимно-близкая сфера жизненных интересов, наиболее удающаяся ему лирическая тема. У Ахматовой это — любовная, психологическая лирика. Такой интимной, горячей точкой приложения поэтических сил у зрелого Мандельштама была область общественной, социальной жизни.

Разумеется, Ахматова всю жизнь оставалась для Мандельштама не только «другом в поколеньях», но и одним из самых дорогих ему поэтов. Резкое высказывание, которое простила ему Ахматова, связано именно с установкой Мандельштама на новое содержание и поэтику — в после-революционную эпоху.

За год до этого досталось от него и Цветаевой, по тому же поводу: «...женская поэзия продолжа-

ет вибрировать на самых высоких нотах, оскорбляя слух, историческое, поэтическое чутье. Безвкусица и историческая фальшь стихов Марины Цветаевой о России — лженародных и лжемосковских — неизмеримо ниже стихов Адалис, чей голос подчас достигает мужской силы и правды.

Сравнение Цветаевой с Адалис хотелось бы считать курьезом, если бы не рецензия Мандельштама 1935 года на сборник стихов Адалис, опубликованная в воронежском журнале «Подъем», в которой он совсем как Маяковский сравнивает поэта «с заводом для обогащения руды — руды социального переживания» и говорит о книге Адалис как об «одной из первых ласточек социалистической лирики, избавляющей поэта, то есть лирически работающего конкретного человека, от хищнической эксплуатации собственных чувств, снимающей с него ревнивую заботу о поддержании своей исключительности».

Очень жаль, что Мандельштам не дожил до «чешских» стихов Цветаевой, ее поздняя лирика, очевидно, пришлась бы ему по душе.

С 1925 года в поэзии Мандельштама — пятилетний перерыв. (Еще дольше промолчала Ахматова; Пастернак молчал десять лет, с 31-го до 41-го, лишь в 36-м очнувшись для нескольких стихов о Грузии.)

Времена изменились. Будущее оказалось «временным» сталинской эпохой. На Кавказе, в Армении, к Мандельштаму возвращается поэтический дар. Но стихи — другие, особенно по возвращении в Ленинград.

Куда как страшно нам с тобой,
Товариш большеротый мой!

Ох, как крошится нам табак,
Щелкунчик, дружок, дурак!

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом...

Да видно нельзя никак.

Это еще написано в Тифлисе, а в Ленинграде — целый ряд стихов в том же бескомпромиссном и жестком ключе.

К 1930 году многим многое стало ясно. Политические процессы, коллективизация, преследования, литературная травля не оставляли сомнений. Во времени разобрался не один Мандельштам. Кончил самоубийством Маяковский. В Ленинграде был разгромлен к этому времени Институт истории искусств, подавлен формализм (Тынянов, Эйхенбаум, Шкловский), их ученики лишены всякой перспективы. Платонов написал «Чевенгур»; Заболоцкий — «Торжество земледелия»; Булгаков — «Кабалу святош» («Мольера»), впрочем, он еще в двадцатые написал «Собачье сердце» и «Роковые яйца».

В декабре 1930 года Мандельштам пишет стихотворение «Ленинград» со страшными строфами:

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок,

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных...

В том же январе написано «Мы с тобой на кухне посидим...» — одно из лучших стихотворений в нашей поэзии — прямая речь, формула жизни. В марте 1931-го — «За гремучую доблесть гряд-

душних веков...» и «Жил Александр Герцевич...». Затем — страшное стихотворение «Колют ресницы. В груди прикипела слеза...» — с нарами и «шершавой песней бушлатника», в апреле 1931-го — «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» и прекраснейшее стихотворение «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня», в котором как раз поднимается в полный рост та «прихоть», о которой когда-то говорил Фет, а потом вспомнил в 1921 году Блок.

«Только в мире и есть этот чистый, влево бегущий пробор», — смел утверждать Фет вазло всем студенческим, народническим и гражданским требованиям. В 1931 году Мандельштам дразнил других, куда более страшных «гусей» — это были стихи не о «барской шубе и астме» — это были стихи о свободе. Мандельштам почувствовал себя ответственным за происходящее. Произшли перемены не только в жизни, но и в нем самом. Наверное, к сорока годам человек утрачивает иллюзии, свойственные молодости, и начинает смотреть на мир другим, зорким и мужественным взглядом; стихает внутренний шум, и яснее становится «шум времени».

Впрочем, здесь важно не поддаваться искушению приписать поэту и то, чего не было. Движение не было прямолинейным, оно было противоречивым и хаотичным, как всякая жизнь. А кроме того, человек привыкает. 1930—1931 годы нагнали на всех тоску и страх, казалось с непривычки, что так жить нельзя... Но прошло время, к новой атмосфере привыкли, да и «помогали» привыкнуть, если кому-то не нравилось.

В мае 1931 года Мандельштам пишет стихотворение, посвященное Ахматовой: «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья

и дыма...». Первая строка может ввести в заблуждение. Мы готовы, прислушавшись к ней, все стихотворение прочесть в том же ключе, но оно — иное, жуткое, но по-другому.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье —
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.
Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи!
Как нацелясь на смерть городки зашибают в саду,
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе
И для казни петровской в лесах топище найду.

Жуткое обещание, страшная клятва. Здесь Мандельштам развернуло каким-то темным поэтическим ветром в неожиданную сторону. Начиная эти стихи, он, по-видимому, не знал, чем их кончит. Так пишутся гениальные стихи, когда стиховая интонация ведет за руку поэта и диктует ему непредвиденные слова. Это мандельштамовские «Скифы», но «Скифы» наполовину придуманы, подчинены рассудочной, «философской» схеме, а здесь — почти провидческий бред.

Позиция поэта отличается от позиции политического борца, идеолога, сознательно строящего свое поведение, вырабатывающего идеологическую платформу. «Вот еще мне неприятность — нужна писателю идеология», — сказано в одном из рассказов Зощенко. Нежелание участвовать во всей этой свалке, реакция нормального человека на нечеловеческие требования и обстоятельства — вот тема стихов «За гремучую доблесть грядущих веков...». Себя поэт ощущает жертвой истории: «Я лишился и чаши на пире отцов, и веселья и чести своей». Надо сказать, что ника-

кого особого пира и веселья в прошлом тоже не было. «Мы — дети страшных лет России», — сказал Блок о своем поколении. Пировали биржевые маклеры, разбогатевшие на войне акционеры и погромщики-патриоты, да и те с надрывом. Для Мандельштама чаши на этом пире приготовлено не было, это аберрация 1931 года.

«Мне на плечи бросается век-волкодав». Век назван волкодавом, то есть собакой, преследующей волков. Волков Мандельштаму по-прежнему не жалко. Ошибка века заключается в том, что он неправильно выбрал жертву: «но не волк я по крови своей». Так, наверное, думали и меньшевики, и бывшие помещики и буржуи, пошедшие на службу к новой власти, и бывшие царские офицеры, служившие в Красной Армии, и раскулаченные кулаки, а потом вся преследуемая интеллигенция, все «вредители», все оппозиционеры, все крестьянство и т. д., вплоть до самых преданных строю «врагов народа» — коммунистов и комсомольцев. Реакция Мандельштама — не какая-то отдельная, отличная от всех, она — типовая.

Так думал и зощенковский человек, так начинали думать все, у кого отнимали привилегии (и неважно, какие они: бывшие, вроде «чаши на пире отцов», или новые, советские) и кто без этих льгот переходил в разряд просто людей, «мещан», «обывателей», как у Зощенко, или, еще хуже, в разряд «врагов народа». Мандельштаму не нравятся ни жертвы: «чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы» (хлипкими интеллигентами называли тех, кто не был приспособлен к звериным нормам), ни те, кто крутит кровавое колесо: «ни кровавых костей в колесе». А дальше чисто поэтический и нереальный выход — в «жаркую

шубу сибирских степей», к соснам и Енисею. (Надо заметить, что был писатель, преисполненный, может быть, бессознательного, интуитивного, сердечного интереса и сочувствия к «трусам и хлипкой грязи», несмотря на все декларативные и риторические рамки, в которые оправлено у него сострадание,— это Зоценко.)

Последняя строка у Мандельштама — и вовсе «неразумная»: «Потому что не волк я по крови своей *И меня только равный убьет*». Что это значит, понять невозможно. Если ты не волк, если волкодав ошибается, следовательно, ты, если оставаться в пределах животной терминологии, скорее всего — овца. Но какая же овца убьет другую овцу? А если вернуться к человечеству, то ты — человек, но какой же другой человек, какой же равный тебя убьет и зачем убивать? Тут начинается какая-то путаница, на миг появляется даже тень Дантеса, чтобы тут же за нелепостью с позором провалиться.

Мне кажется, это просто неудачная строка и ее должна бы заменить другая, приведенная в вашингтонском издании в комментариях:

И неправдой искривлен мой рот.

В отрывках из уничтоженных стихов в том же издании есть стиховые обрывки, представляющие собой то ли подступы, то ли варианты этого стихотворения:

Не табачною кровью заката пишу,
Не костяшками дева стучит —
Человеческий жаркий искривленный рот
Негодует и «нет» говорит.

Другой вариант:

Замолчи! Я не верю уже ничему —
Я такой же как ты пешеход,
Но меня возвращает к стыду моему
Твой грозящий искривленный рот.

Речь в этих вариантах идет о человечности и совести. Впрочем, во втором — какое-то странное колебание смысла. Кто этот пешеход с грозящим искривленным ртом? «Я не верю уже ничему» — так можно сказать лишь о великих обещаниях, революционных посулах. «Но меня возвращает к стыду моему твой грозящий искривленный рот». Кто же идет рядом с Мандельштамом: революция, совесть? — как-то не очень все это подходит. Да и мужской род мешает: про женщину «пешеход» сказать как-то неловко. Есть у меня диковатая догадка, скользкое предположение... не Маяковский ли это? «Твой грозящий искривленный рот» — это на него похоже. И пешеходом он тоже был во всех своих стихах, — с палкой, папиросой.

Мне всегда казалось странным, что у Мандельштама нет никакого отклика на смерть Маяковского, потрясшую всех, от Пастернака и Цветаевой до самых далеких от литературы людей:

Ты спал, прижав к подушке щеку,
Спал — со всех ног, со всех лодыг, —

сказано у Пастернака об этом великом пешеходе, вышагавшем все свои стихи.

А дальше я хочу сделать небольшое отступление, которое в конце концов должно опять вывести на Мандельштама.

Колебание мысли, ежедневное перестраивание связей с миром — естественное человеческое свойство и право. Скучен человек-доктринер;

поэт-доктринер невыносим. Поэзия только тогда и хороша, когда она отражает жизнь во всем ее многообразии, со всей путаницей подробностей, фактов и представлений. Когда поэт обрывает все эти нити, когда на жизнь он накладывает идеологическую схему, все равно какую,— он приходит к разрыву с живой реальностью, его ждет крушение. Так и произошло отчасти с Маяковским, перестававшим думать самостоятельно. За него тогда думали друзья, Брик например, у которого он, случалось, шел на поводу. Маяковский улегся на революционную волну, перестал грести и в конце концов, когда огромная волна ушла,— как крупное морское животное, вроде кита,— оказался на мели.

Друзья поэта обычно знают лучше него, как ему писать. Пушкина подталкивали слева и справа, с одной стороны Вяземский и Катенин, с другой — например, Жуковский. Конечно же, мы на их стороне, когда они с иронией отзываются о прославлении Пушкиным Котляревского за то, что этот «бич Кавказа» «губил, ничтожил племена», тем более мы на стороне умницы Вяземского, возмущенного «Бородинской годовщиной» и «Клеветникам России».

Понятно, как пишутся такие стихи: очень трудно постоянно находиться в оппозиции к официальному мнению, и когда возникает возможность хотя бы временного совпадения с ним — этот случай не упускается. Более того, некоторая чрезмерная страстность как раз выдает это стремление автора к передышке.

Так еще совсем недавно писатели рады были подписать любое письмо в защиту негритянских деятелей в США или чилийских политзаключенных — благо праведный гнев совпадал с государ-

ственной политикой,— механизм этого переключения эмоций нами хорошо освоен: за своих, отечественных политзаключенных заступиться было невозможно.

И все-таки «Клеветникам России» — сильные стихи, несмотря на строгий счет, который может быть им предъявлен с прогрессивной точки зрения. Нет, Пушкин не лжет в них, он так думает, стихи согреты подлинной страстью, так что мы почти не замечаем, например, странности строк: «Кто устоит в неравном споре: Кичливый лях или верный росс?» Спор признается неравным, но должен ли поэт становиться на сторону сильного в неравном поединке? И почему поляк назван «кичливым ляхом», а русский — «верным россом», откуда такое высокомерие, самолюбование? Общественному сознанию в России и русской литературе предстоял еще длительный путь развития, пока она пришла к Толстому с его сочувствием Хаджи Мурату, отрицанием грубой силы и захватнической политики русского самодержавия.

Но тот же Пушкин, написавший «Стансы», «Бородинскую годовщину», пишет «Во глубине сибирских руд...», «Анчар», «Памятник», «Недорого ценю я громкие права...» Как все это согласовать?

Вот и делается попытка замотивировать каждое стихотворение идеологически и представить дело так, будто Пушкин проходил последовательный путь от заблуждений к истине и прозрению, от одних идейных взглядов к другим. Путь и в самом деле был, но не следует накладывать на него линейку, измерять его ею.

«Стансы» написаны в 1826-м, «Друзьям» — в 1828-м, «Клеветникам России» и «Бородинская

годовщина» — в 1831-м. «Он между нами жил...» с упреками в адрес Мицкевича, бежавшего от царя на Запад,— в 1834-м, «Была пора: наш праздник молодой...» с прославлением Александра и с упоминанием «нового царя, сурового и могучего», который «на рубеже Европы бодро стал»,— в 1836-м, перед гибелью.

А параллельно этому пишутся совсем другие стихи, «передовые», которые уже упоминались.

Кто объяснит поразительное соседство таких вещей, как «Пущину», отправленное в Сибирь вместе с посланием «Во глубине сибирских руд...»,— и «Стансов», в Сибирь не отправленных!

От «Во глубине сибирских руд...», с возвратом меча закованным,— до «Стансов», с их кротостью, наставительством и надеждой на царскую милость,— «дистанция огромного размера», которая под силу лишь поэзии. Идеолог, мыслитель таких расстояний не знает.

Все это и называется поэзией, нравится нам это или не нравится. Есть еще стихотворение «Друзьям». Вот его я не стал бы объяснять колебаниями поэтического сознания.

«Нет, я не льстец, когда царю Хвалу свободную слагаю...», «Я льстец! Нет, братья, льстец лукав...», «Беда стране, где раб и льстец...» Не слишком ли часто мелькает здесь это слово? И очень уж подозрительны старательные, какие-то непущкинские, неловкие, дышащие одическим XVIII веком речевые обороты: «Я смело чувства выражаю, Языком сердца говорю...», «Во мне почтил он вдохновенье», «И я ль в сердечном умиленье Ему хвалы не воспою?»

«Тому, кого карает явно, он втайне милости творит» — об этих тайных милостях царя как-то

ничего не известно, во всяком случае ни Пушкин, ни Кюхельбекер — лицейские друзья поэта при всем желании не смогли бы порадовать своего друга каким-либо примером тайных царских «милостей».

Я льстец! Нет, братья, льстец лукав:

.
Он скажет: презирай народ,
Глуши природы голос нежный,
Он скажет: просвещенья плод —
Разврат и некий дух мятежный!

Но ни один льстец не станет призывать царя «презирать народ», напротив, «народность», как известно, стала одним из основных положений николаевской политики. «Православие, самодержавие и народность» — эту триаду сформулировал министр народного просвещения Уваров — один из самых одиозных деятелей николаевской эпохи, злейший враг Пушкина, в 1831 году, однако, переведший «Клеветникам России» на французский язык и захлебывавшийся в похвалах этому стихотворению.

Что касается «нежного голоса природы» в применении к чуть ли не двухметроворостому Николаю с его гвардейской выправкой — то все это отдает каким-то не пушкинским прекраснодушием.

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

Но и в самом деле к престолу были приближены одни рабы и льстецы: не Ермолов, а Чернышев, не Мордвинов, а Уваров с Бенкендорфом. Совсем

удивительно слово «одни». Получается, что если они будут разбавлены «певцом», то стране станет лучше. Жены декабристов, вообще многие женщины вели себя достойнее мужчин, об этом вспоминал Герцен, они открыто сочувствовали осужденным и презирали царя. Детям (Герцену, Огареву), женщинам, молодым людям было понятно то, что не было понятно Пушкину, — в это не верится. Они понимали то, что Пушкин понял ценой бесчисленных унижений и обид к концу жизни? Ничего себе заблуждение! И это — умнейший человек России? Да, умнейший, потому что заблуждений не было. Была борьба за возможность жить и писать стихи.

Это нам сейчас кажется, что Пушкину ничто тогда не угрожало. Мы склонны приукрашивать прошлое, мы проводим слишком резкую черту между XIX и XX веками. И казни, и Сибирь, и выговоры Бенкендорфа, из-за которых, между прочим, умер Дельвиг (а до него Батюшков сошел с ума на мании преследования и ужасе перед Нессельроде), и расправа над восставшими поляками, и южная, а потом михайловская ссылка — все это нам кажется ерундой, пустяками по сравнению с опытом XX века. Напрасно. Так мы никогда ничего не поймем. Не может поэт с его натянутыми, издерганными нервами, не может вообще человек долго противостоять государству. На это способны редкие люди, прирожденные борцы, — им бы и заниматься политикой. Но у нас так повелось, что политической борьбой вынуждены заниматься все, потому что мало кто занимается ею специально. Существует особый политический темперамент, но в недемократическом, беспарламентном обществе люди с этим темпераментом, не имея возможности его про-

явить, более того — обнаружить у себя, заняты чем угодно, может быть литературоведением или кролиководством. Бедная поэзия, бедная литература отдуваются за всех. Никогда мы не узнаем, что думал на самом деле Пушкин, потому что такие думы опасно записывать на бумагу, потому что такие бумаги уничтожаются в трудную минуту, а «Друзьям» остаются, с их едва прикрытой лестью и кое-как замаскированным притворством.

Текла в изгнанье жизнь моя,
Влачил я с милыми разлуку,
Но он мне царственную руку
Простер — и с вами снова я.

Во мне почтил он вдохновенье,
Освободил он мысль мою,
И я ль, в сердечном умиленье,
Ему хвалы не воспою?

Подозрительно это «сердечное умиленье», вообще весь синтаксический ход: «И я ль...».

Да и не друзьям, конечно, «Друзья» адресованы: друзья могли лишь пожать плечами и еще дальше отшатнуться, что и произошло, между прочим. Лесть была тонкой, слишком тонкой. Другой поэт написал бы благодарственное обращение к царю — и дело с концом. Пушкин делает вид, что обращается к друзьям. Делает вид, что царя и нет при этом разговоре. А то, что он едва ли при этом не выдает своих друзей, которых надо так долго уговаривать и подробно убеждать, что царь хорош, — как-то не принимается в соображение.

Но получилось, как это всегда получается с поэтами в подобных случаях: когда поэт роняет себя, властитель оказывается на высоте и отвора-

чивается от гениального льстеца. Цари любят льстецов попроще. Пушкин получил ответ от Бенкендорфа: «Что же касается до стихотворения вашего под заглавием «Друзьям», то его величество совершенно доволен им, но не желает, чтобы оно было напечатано».

Так было и с Мольером в пьесе Булгакова. Так было с самим Булгаковым, пожелавшим написать пьесу о Сталине. Театральная бригада вместе с драматургом и его женой уже выехала в Батум, но в пути их догнала телеграмма, отменявшая затею. Сталин отказался от булгаковских услуг. После этого Булгаков понял, что для него все кончено.

Вот теперь я возвращаюсь к Мандельштаму. Его ода Сталину, будь она доработана и передана вождю, привела бы к тому же результату: она слишком была хороша, слишком вычурна, слишком горяча. Ну что это такое — сложный метафорический ход с рисунком углем, живописные ассоциации, все эти упоминания то Эсхила, то Гомера?

Художник, береги и охраняй отца:
В рост окружи его сырым и синим бором
Вниманья влажного. Не огорчить отца
Недобрым образом иль мыслей недобором...

Не нужно Сталину это «влажное внимание»,
это подозрительное окружение лесами.

Он свесился с трибуны, как с горы,
В бугры голов: должник сильнее иска.
Могучие глаза решительно добры,
Густая бровь кому-то светит близко,
И я хотел бы стрелкой указать
На твердость рта — отца речей упрямых.

Лепное, сложное, крутое веко, знать,
Работает из миллионов рамок.
Весь откровенность, весь признанья медь,
И зоркий слух, не терпящий сурдинки.
На всех готовых жить и умереть
Бегут, играя, хмурые морщинки...

Слишком все это запутано, сложно. Да и нельзя так близко и пристально рассматривать Иосифа Виссарионовича. Проще надо: «Знакомая негаснущая трубка, чуть тронутые проседью усы» — и достаточно.

84 строки в этом стихотворении, оно — одно из самых длинных стихотворений Мандельштама, во всем блеске его поэтического метода, ветвящееся, как дерево, с замечательными деталями, ритмическими переборами — и, что самое удивительное, разогретое подлинным чувством.

Есть у этих стихов предшественник: увы, это переведенные Б. Пастернаком стихи Н. Мициашвили, опубликованные в № 3 «Нового мира» за 1934 год и приуроченные к XVII съезду («победителей»). Приведу из них несколько строф, чтобы показать, что не только сам по себе пример Пастернака, решившегося на такой шаг, но и размер, и стилистика стихотворения повлияли на Мандельштама:

Своей страной ты выкован, как меч,
Как мысль без сна, как вечное исканье,
Как скрытых мук прорвавшаяся речь
На потрясенье старым основаниям.

Твой край соединил в одну слезу
Все слезы толп, и ей, как горной соли,
Алмаза твердость дал в твоём глазу,
Чтобы растопить, как солнце, лед неволи...

Любопытно, что в заключительной строфе стихотворения рифмуется не имя Сталин, а слово, от которого имя образовано:

Хотя, принадлежащий всем краям,
Ты всюду станешь страждущих скрижалю,
Будь гордостью еще особой нам
И нашей славой, человек из стали.

Тот же обходный маневр использует Мандельштам в конце своей оды. Понятно, как неуместно было чтение Мандельштамом антисталинских стихов Пастернаку в 1934 году! И как он его «догнал» в 1937-м.

Я представляю себе это дело так. Стихотворение начато в январе 1937-го. В декабре 1936-го, то есть месяц назад, принята сталинская Конституция. Повальные аресты еще не начались, хотя политические процессы уже цветут пышным цветом. Никто не знает, чего ждать от будущего. В феврале (или марте) 1937-го состоялся Пленум ЦК, посвященный расширению и укреплению демократии в стране. Возможно, возникли надежды на перемены к лучшему.

Тем не менее положение Мандельштама неустойчиво, воронежская ссылка продолжается, и для него лично, не предприми он какого-либо решительного шага, ничто к лучшему не изменится, наоборот, может стать еще хуже: Сталин никогда не простит ему «кровавого горца» — страшного стихотворения 1934 года. И никто, никакой Бухарин, не поможет. Увы, неистребима традиция зависимости поэта от вельможи. Так повелось с XVIII века, с Тредиаковского, Ломоносова, не говоря уже о мелких писаках, «шинельных» поэтах, как их назвал Вяземский. Эта привычка обивать высокие пороги, являться с по-

здравлениями и просьбами неискоренима. Пушкин мечтал поставить литературное дело на европейскую деловую ногу, а кончил камер-юнкерством и зависимостью от царских денежных ссуд. Затем эта традиция на время пресеклась. Анекдотическое заискивание Фета перед К. Р. в счет не идет, оно — следствие вздорного фетовского характера. Есенин ездил с Ивановым-Разумником со стихами к императрице, был милостиво принят, но посвятить стихи Александре Федоровне разрешения не получил (он был представлен как крестьянин-самородок, у таких визитов была своя традиция). В новое время феодальная традиция возрождается. Литераторам покровительствуют не только вельможи, но и их жены (мадам Каменева). Н. Я. Мандельштам пишет в воспоминаниях: «В 30-м году в крошечном сухумском доме отдыха для вельмож со мной разговорилась жена Ежова: «К нам ходит Пильняк,— сказала она.— А к кому ходите вы?» Мы ходили к Н. И. (Бухарину) с 22-го года».

Бухарин выбивал Мандельштаму квартиру, книгу 1928 года, пайки, договоры, путевки в привилегированные дома отдыха, перевод из Чердыни в Воронеж. Покровительством Бухарина пользовался также Пастернак. Другим покровительствовал Ягода (кажется, Бабелю). Были разобраны и другие вожди.

То же самое наблюдали мы и в недавнем прошлом. Н. Н., не смущаясь, рассказывал о своих связях и походах к влиятельным лицам на самом верху, о приятельских отношениях с домашними Брежнева и пр. Были покровители у X, у Y. Чтобы выехать за границу, чтобы получить разрешение на самостоятельную поездку за рубеж — нужна сильная рука наверху, нужно

долго обивать пороги, что и делали многие. В областных городах существовал коллективный вельможа — обком. Была и еще одна организация, шефствующая над литераторами.

Но Мандельштаму в 1937-м уже никто помочь не мог и всех менее — Бухарин, арестованный в конце зимы. Нужны были стихи о вожде, которые с лихвой бы перекрыли предыдущие.

Таков повод, толчок. Стихи написаны по необходимости. И все же, читая их, невозможно отделаться от мысли, что здесь не просто демонстрация мастерства и умения, хотя Мандельштам «умел» писать стихи и некоторые его вещи оставляют впечатление даже излишней виртуозности, когда стиховая изошренность загоняет мысль в угол и убивает чувство («К немецкой речи», например).

Здесь — другое. Мандельштам увлекся — и увлекло его не только стремление спасти свою жизнь. Иначе он написал бы что-нибудь доступное пониманию Сталина, считавшего «Девушку и смерть» выше «Фауста» Гете.

Человеку, погруженному в определенное историческое время, приходится жить по законам этого времени и дышать тем воздухом, который дан всем: другого нет. И питаться теми впечатлениями, которые есть: других нет. И следовательно, ежедневно слышать всеобщие расхожие рассуждения, фанфарные трубы, быть свидетелем великих свершений и преобразований, встреч челюскинцев и папанинцев, стахановского движения, колхозных съездов, Днепростроя, Метропостроя, и пр. и пр. В ход идут соображения о том, что «счастье сотен тысяч» дороже счастья ста; человеку вообще тяжело остаться в изоляции, быть изгоем. (Цветаева устроила себе такую

изоляцию в эмиграции и, не выдержав ее, устремилась в СССР). Это можно себе позволить при наличии убежденности в своей правоте, но такой убежденности у людей 20—30-х годов не было. Слишком силен был гипноз великих лозунгов. Революционная волна спала, но была еще достаточно высока. В жертву революции и счастливому будущему приносились целые классы, сотни тысяч людей: белогвардейцы, бывшие помещики и буржуи, кулаки, меньшевики, эсеры и т. д. — и невозможно было настаивать на своем праве на счастье и особую, удачную судьбу. (Знаменитые слова Мандельштама: «Кто тебе сказал, что мы должны быть счастливы?»)

Жизнь одного-единственного мальчика, принесенная в жертву для спасения мира, — эта неприемлемая, неразрешимая, по Достоевскому, задача была решена в неслыханном масштабе — и все, кто приняли революцию, приняли эту смерть, перешагнули через нее. Где же поставить ограничительный столб, в какой момент сказать: больше мальчиков убивать не надо!

Толстой, при всей его ненависти к царской России отвергавший насилие как средство преобразования жизни, понимал и предвидел именно это.

Мне кажутся бестолковыми и беспредметными разговоры о возможности для России остановиться на бескровной Февральской революции. Рассуждающие таким образом не понимают, в какой стране они живут, с какой историей и сознанием имеют дело. «Революция — это возмездие» — сказано не о нашей, о Французской, тоже кровавой, революции. Наш маятник, с его огромной массой и страшной амплитудой, трудно раскачать — еще труднее остановить. Лет сорок

он валил людей направо и налево. И еще совсем недавно, спустя шесть десятилетий, когда его движение погасло, мы побаивались, что могут найтись желающие продлить его раскачку.

Человеку, жившему в 30-е годы, некуда было податься и не на что было рассчитывать. (Разговоры о буржуазных свободах и демократии возникли лишь после 1956 года — в шестидесятых.) Запад был скомпрометирован кризисами, безработицей: его не вынесли при ближайшем рассмотрении ни Белый, ни Эренбург, ни Шкловский, ни Ходасевич, ни Цветаева. А тут еще фашизм. В 1932 году в стихах «К немецкой речи» Мандельштам призывал: «Поучимся серьезности и чести на западе у чуждого семейства», а в следующем году к власти пришел Гитлер. Да что Германия! В Италии, любимой Италии, родном сердце Мандельштама Средиземноморье, объявились «коричневой крови наемники, итальянские чернорубашечники, мертвых цезарей злые щенки».

Ямы Форума заново вырыты,
И раскрыты ворота для Ирода,
И над Римом диктатора-выродка
Подбородок тяжелый висит.

(«Рим»)

Эти стихи написаны в Воронеже, в марте 1937-го, тогда же, когда создавалась ода Сталину. Некуда было деться, не к чему прислониться. Франция, с ее «землей и жимолостью», — была поэтическим миражем, нереальным представлением. Уже после гибели Мандельштама, в 1940 году, Ахматова оплакивала падение Парижа как крушение мечты о загробном райском существовании.

Бывают такие эпохи, когда человек чувствует себя загнанным, обнесенным красными охотничьими флажками, как это делают на облаве. Мандельштам не хотел отдельной, особой, исключительной судьбы, он погибал вместе с другими, «гурьбой и гуртом»:

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

(«Стихи о неизвестном солдате»)

Нет, наверное, в нашей поэзии более страшного и сильного выражения исторической поганой закономерности и человеческой обреченности. Здесь Мандельштам сказал за всех, погибших в кровавой мясорубке XX века, в ее революциях и репрессиях, в ее первой и второй, не увиденной Мандельштамом, войнах, в ее немецких, советских, испанских, китайских и прочих лагерях смерти.

Хорошо погибнуть в один прекрасный день, но невозможно погибать ежедневно. Для этого требуются уже не человеческие силы. И тогда человек вынужден прибегнуть к самообману, искать защиты там, где ее не может быть. Ему приходит на ум простая мысль: а не ошибается ли он, ведь живут же другие и находят в этом удовольствие. Может быть, он сбился с ритма, споткнулся, сам виноват?

Где я? Что со мной дурного?

И возникает такое естественное сердечное движение — признать за собой вину, раскаяться, жить как все. Он ведь не знает, что еще немного — и все станут жить в том же страхе.

И я хочу благодарить холмы,
Что эту кость и кисть развили,
Он в горах родился и горечь знал тюрьмы,
Хочу назвать его не Сталин — Джугашвили!..

И шестикратно я в сознании берегу,
Свидетель медленный труда, борьбы и жатвы,
Его огромный путь — через тайгу
И ленинский октябрь — до выполнения 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 сильных губ чтеца —
Его мы слышали и мы его застали.

Так кончается ода Сталину, это вам не беспомощные стихи Ахматовой (1951 года), вызванные необходимостью спасти сына, сидящего в лагере. Когда в стихах нет настоящего чувства — это видно сразу. Ахматовский цикл «Миру — мир» с великим рулевым написан так, что не идет в сравнение даже со средними стишками о вожде набивших руку стихотворцев.

Мне пересказывали кадры довоенной кинохроники. Товарищ Сталин — на трибуне мавзолея. Под ним — «бугры голов». Вот какой-то мальчик на плечах отца начинает баловаться, теревить и путать отцовские волосы. Товарищ Сталин с трибуны грозит ему пальцем. Вот какая-то старушка в колонне уставилась на

Иосифа Виссарионовича и, чтобы лучше его разглядеть, приставила ладонь ко лбу козырьком. Товарищ Сталин сделал то же самое и стал смотреть на нее.

На послевоенных парадах уже ничего подобного не было. В 1952-м на ноябрьском параде он стоял страшный, заросший волосами, падавшими на шею (боялся парикмахера), — и от бывшего артистизма и обаяния не осталось и следа. Власть обладает особой гипнотической силой. Даже примитивные ужимки ее носителя, многократно умноженные нашим вниманием, превосходят по своему воздействию на нас гениальную игру какого-нибудь великого трагика.

У Мандельштама есть еще три стихотворения со Сталиным. Все они написаны в Воронеже, в 1937-м. Одно из них, по-видимому, является вариантом или отпиленным сучком от оды:

А в кольцах сердится еще смола, сочась, —
Но разве сердце — лишь испуганное мясо?
Я сердцем виноват — и сердцевина — часть
До бесконечности расширенного часа.
Час насыщающий бесчисленных друзей,
Час грозных площадей с счастливыми глазами —
Я обведу еще глазами площадь всей —
Всей этой площади с ее знамен лесами.

В оде об этом сказано так:

Он все мне чудится в шинели, в картузе
На чудной площади с счастливыми глазами.

Эти глаза преследовали Мандельштама. В стихотворении «Средь народного шума и спеха...» они смотрят со стены: «И ласкала меня и сверлила От стены этих глаз жульба». Чувство вины тоже преследовало:

И к нему — в его сердцевицу
Я без пропуска в Кремль вошел,
Разорвав расстояний холстину,
Головою повинной тяжел.

Кто возьмется измерить амплитуду колебания от «кремлевского кровавого горца» с «тараканьими усищами» до этих стихов?

Наконец, в одном из самых сильных воронежских стихотворений «Если б меня наши враги взяли...» голос, раскачавшийся, как колокол, звучит с медным призвуком:

...Я упаду тяжестью всей жатвы,
Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы,
И в глубине сторожевой ночи
Чернорабочей всплунут земли очи,
И промелькнет пламенных лет стая,
Прошелестит спелой грозой — Ленин,
И по земле, что избежит тленья,
Будет будить разум и жизнь — Сталин.

После этого попробуйте Мандельштама «оторвать от века». Он сказал, что из этого выйдет: «Ручаюсь вам, себе свернете шею!»

Не было раз и навсегда избранных решений, абсолютных ответов на все вопросы. Человек колебался между отрицанием и утверждением — и изнемогал в этой ежедневной борьбе. Так жили лучшие, самые совестливые и честные; наверное, были еще святые, не знавшие колебаний, — о них до нас сведения не дошли; остальные принимали безоговорочно и безоглядно; это тоже не давало никакой гарантии на спасение.

Вот лишь несколько примеров таких колебаний из стихов Мандельштама:

...Белогвардейцы, вы его видали?
Рояль Москвы слышали? Гули-гули!

...Люблю разъезды скворчущих трамваев...
И страусовые перья арматуры
В начале стройки ленинских домов...

И до чего хочу я разыграться,
Разговориться, выговорить правду,
Послать хандру к туману, к бесу, к ляду,
Взять за руки кого-нибудь: «Будь ласков,—
Сказать ему,— нам по пути с тобой...»

*(«Еще далеко мне до патриарха...»,
июль — сентябрь 1931)*

А в 1933-м пишется одно из самых сильных стихотворений «Квартира тиха, как бумага...», с отрицанием «халтурной жизни», «московского злого жилья». А в 1934-м — стихотворение, погубившее автора, — «Мы живем, под собою не чуя страны...». Трудно понять, как мог человек решиться на такое. Сколько сильных, смелых, прошедших царские ссылки и тюрьмы, воевавших на всех фронтах — не могли и подумать о таком поступке. Сколько поэтов, гордившихся своим романтическим прошлым, гражданским пафосом, «поседевших как сказанье и как песня молодых», — не могли и заикнуться о чем-либо подобном.

Эти невероятные стихи — не о себе — о нас, то есть обо всех и за всех: «Мы живем, под собою не чуя страны, Наши речи за десять шагов не слышны, А где хватит на полразговорца, Там помянут кремлевского горца...».

Понятно, почему Мандельштам не мог не читать их вслух знакомым и малознакомым людям: речь в них шла о самом главном — о судьбе страны, о судьбе народа. Не антисоветские это стихи, а как раз советские, если вернуть слову его первоначальный смысл. Советы народных депутатов — вот что такое Советы, и стихи

Мандельштама — народные, тираноборческие, антитиранические. Об этом — в воспоминаниях Ахматовой о Мандельштаме. Она пишет: «Я очень запомнила один из наших тогдашних разговоров о поэзии. Осип Эмильевич, который очень болезненно переносил то, что сейчас называют культом личности, сказал мне: «Стихи сейчас должны быть гражданскими», и прочел: „Под собой мы не чуем...“».

Заметим, что времена меняются, и понятие гражданственности — вместе с ними. Так, гражданственность в конце 60-х и в 70-е годы, в эпоху сравнительно благополучную, но циничную и, как принято сейчас о ней говорить, застойную, — это, пожалуй, утверждение в поэзии права человека на духовную независимость от казенных установок и притязаний на его сознание, это отстаивание поэзией своего права оставаться поэзией, вопреки циничным и псевдогражданственным посягательствам на нее.

Очень часто в стихотворениях, составляющих один цикл, одно гнездо, — колеблется и перестраивается смысл. Таковы, например, камские стихи. В первом речь идет о страшных ночах:

Так я плыл по реке с занавеской в окне,
С занавеской в окне, с головою в огне.
И со мною жена пять ночей не спала,
Пять ночей не спала — трех конвойных везла.

(«Кама»)

Это вариант советского жития протопопа Аввакума. А в третьем стихотворении из этого цикла говорится о желании вселиться в «долговечный Урал, населенный людьми», и беречь-охранять эту «безумную гладь» в «долгополой шинели».

Иногда в одном стихотворении, на его небольшом пространстве, происходит это смещение акцента:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,
Но то, что я скажу, заучит каждый школьник:

На Красной площади всего круглей земля
И скат ее твердеет добровольный,

На Красной площади земля всего круглей,
И скат ее нечаянно раздольный,

Откидываясь вниз до рисовых полей,
Покуда на земле последний жив невольник.

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

Но ведь так рассуждали и многие из тех, кого репрессировали в 1937-м: их судьба не удалась, их обвинили напрасно, случайно, но Кремль все равно есть Кремль, и Красная площадь — Красная площадь, а СССР — единственная надежда угнетенного человечества. Поэт и выражает сознание своих современников, а не какое-то чуждое всем, отдельное от всех.

Проклятый шов, нелепая затея
Нас разлучили. А теперь пойми —
Я должен жить, дыша и большевея,
И, перед смертью хорошея,
Еще побыть и поиграть с людьми.

(«Стансы»)

«Люблю шинель красноармейской складки»,
«Я слышу в Арктике машин советских стук», «И
не ограблен я и не надломлен, но только что

всего переогромлен», «Гуди протяжно вглубь веков, гудок советских городов», «Трудодень страны знакомой я запомнил навсегда, Воробьевского райкома не забуду никогда», «И в бой меня ведут понятные слова за оборону жизни, оборону страны-земли, где смерть уснет, как днем сова, стекло Москвы горит меж ребрами гранеными. Необоримые кремлевские слова...— Рабу не быть рабом, рабе не быть рабой! И хор поет с часами рука об руку», «Много скрыто дел предстоящих в наших летчиках и жнецах, и в товарищах реках и пашнях, и в товарищах городах»...

По частотности употребления «советских» слов Мандельштам занимает одно из первых мест в нашей поэзии. Мало у кого из поэтов нашла такое полное отражение советская жизнь 30-х годов. Москву 30-х надо изучать по его стихам: она и «курва», и «халтурное злое жилье», и выморочный город, по которому в замерзшем трамвае можно поехать, чтобы «посмотреть, кто скорее умрет»,— она и прекрасный город с «купальнями-бумагопрядильнями», «широчайшими садами с гребешками отдыха, культуры и воды», с «разлинованными стадионами», «хрустальными дворцами» «на курьих ножках», с «майскими студентами-шелопутами», молодыми рабочими с обнаженными «татарскими спинами и девической повязкой на хребтах». «К Рембрандту входит в гости Рафаэль, он с Моцартом в Москве души не чаёт — за карий глаз, за воробьиный хмель». Москва пьянит, кружит голову, питает зрение.

Такую Москву запечатлел, например, Самохвалов в 30-е годы, один из самых интересных и самых советских художников. Его работы

неподдельно хороши в отличие от того, что он стал делать в 40-е, когда подлинное воодушевление сменилось продуманной фальшью. Такие же замечательные портреты рабочих, метростроевцев, физкультурниц — у Лебедева, Тырсы, Шевченко и других.

Дополнительный, интереснейший комментарий к поэзии Мандельштама дают его рецензии, публиковавшиеся в «Московском комсомольце» и затем — в журнале «Подъем» в 1935 году. Так, в рецензии на сборник литкружковцев Метростроя он пишет: «Тематика книги: организаторский энтузиазм, размах работы, связь с партией, ценность законченного труда, углубление товарищеской солидарности, трудность работы, ответственность перед будущим («тоннелям надо выдержать века»), ощущение работы как памятника, который коллектив воздвигает себе и эпохе». Большой ошибкой с нашей стороны было бы обвинить его в неискренности, приспособленчестве, конъюнктурных соображениях. Ничего подобного! Он искренне увлечен стихами метростроевцев: «Много в русской поэзии прекрасных задравных стихов, начиная с пушкинского «Да здравствуют музы, да здравствует разум» и хмельных языковских здравниц, но этот изумительный трезвый тост, этот дифирамб живым и здравствующим товарищам, этот бокал с черной землей из шахты Метростроя, поднятый над советской Москвой, радуют даже самый взыскательный слух» — так пишет он по поводу стихотворения «Да здравствуют товарищи мои...» — одного из стихотворений сборника.

Не было, кажется, в 30-е годы поэта, который бы так влезал в гущу жизни. Пастернак по

сравнению с Мандельштамом — небожитель и чистюля. Он воспел революцию 1905 года и лейтенанта Шмидта, написал «Высокую болезнь» — прекрасные стихи на тему «народ и интеллигенция», а затем замолчал. И он нам в этом смысле куда менее интересен. А Мандельштам потому и действует так сильно, что не фальшивит, не лжет, говоря о Москве, колхозном трудовне, заводских гудках, красноармейской шинели, Красной площади.

Пора вам знать, я тоже современник,
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!

(«Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»)

Другие поэты *так* говорить не умели. Все сказанное здесь — сказано не в упрек Пастернаку: просто его могущество лежит в другой жизненной плоскости, другой лирической теме.

Не случайно больше всех советских прозаиков Мандельштам любил Зощенко: «Единственного человека, который показал нам трудящегося, мы втоптали в грязь. А я требую памятников для Зощенко по всем городам... Вот у кого прогулы дышат, вот у кого брюссельское кружево живет», — писал он в «Четвертой прозе» и предлагал поставить Зощенко памятник в Летнем саду рядом с памятником Крылову. Все правильно. И гибель Мандельштама в 1938-м, и катастрофа Зощенко в 1946-м — закономерны. Власть, призывая писателей ближе узнавать жизнь, никак

не рассчитывала на настоящую любовь и заинтересованность. Нельзя лозунги понимать буквально. Мандельштам писал на главные темы и жил со всеми, вот только мучился и бедствовал больше других. Но в 30-е годы, в отличие от 20-х, когда работал Маяковский, писать на главные темы было опасно. Можно было писать, но аккуратно и однозначно. Мандельштам так писать не умел. «Что за фамилия чертова? Как ее ни вывертывай, криво звучит, а не прямо».

Я не хочу среди юношей тепличных
Разменивать последний грош души,
Но, как в совхоз идет единоличник,
Я в мир вхожу, и люди хороши...

(«Стансы»)

Но наряду с этими стихами возникали стихи «Куда мне деться в этом январе...» и «Еще не умер ты, еще ты не один...» — о последней загнанности и усталости.

Он был загнан в угол, как многие, как раскулаченный крестьянин: «За стеной обиженный хозяин ходит-бродит в русских сапогах». Мало кто из собратьев по перу заметил этого хозяина-горемыку. Мандельштам полон сочувствия к нему, они — товарищи по несчастью: «У чужих людей мне плохо спится, и своя-то жизнь мне не близка».

Так и пишутся настоящие стихи. Мандельштам не мог работать одной краской, все равно розовой или черной. И поэтому рядом с черными стихами рождались прелестные, безмятежные, непонятно вообще как написанные в Воронеже:

«Когда заулыбается дитя...», «Улыбнись, ягненок гневный с Рафаэлева холста...», «Там, где с розой на груди, в двухбашенной испарине...», и душераздирающие, хватающие за сердце — «Я прошу, как жалости и милости...», «Нет, не мигрень,— но подай карандашик ментоловый...».

«Сегодня всех его сверстников, кроме расстрелянного Гумилева, печатают, переиздают,— так я писал в 1975 году,— только не Мандельштама. Семнадцать лет после посмертной реабилитации понадобилось, чтобы выпустить пятнадцатитысячное издание в «Библиотеке поэта» — не для отечественного читателя — для заграницы, чтобы отвязаться. Посмотрите «Литгазету» — упомянула ли она это имя? Ни разу, не было такого поэта. А все потому, что слова у него вроде были правильные, а звук — подозрительный, слишком человеческий: не хотел быть по-волчьи».

Народу нужен стих таинственно-родной,
Чтоб от него он вечно просыпался
И льянокудрою каштановой волной —
Его звучаньем умывался.

(«Я нынче в паутине световой...»)

Сегодня, в 1987 году, многое изменилось. Уже начиная с 1980 года о Мандельштаме пишут все чаще, мы стоим на пороге его подлинного признания.

Поэт-обличитель скучен так же, как поэт-прославитель. Поэт, до стиха знающий, каким будет стихотворение, не интересен. Одинаково скучно читать поэтов-«искровцев» и Лебедева-

Кумача. Настоящая поэзия непредсказуема. В ней всегда происходит сшибка отрицательных и положительных зарядов — тогда-то и пробегает молния. Проза — другое дело. Она по своей природе более последовательна и идеологична. Такова, например, «Четвертая проза» Мандельштама. А стихи в это же время создавались разные. Стихи вообще нельзя писать только на отрицательной эмоции. Так могут быть написаны три-четыре стихотворения, а потом надо менять пластинку.

Настоящий читатель, любитель стиха, простит непоследовательность, потому что знает ее за собой, она человечна. Он и не ждет последовательности от поэта, он знает, сколько противоположных течений, сколько завихрений, возвратов и повторных мотивов существует в жизни и поэзии. Нельзя же, сказав «а», потом говорить «б», потом «в» и т. д. Тогда и получится алфавит, а не живая, тем более — поэтическая речь.

Существуют две формы идеологического нажима: нажим государства (нажим справа) и давление передового общественного мнения: студентов, то травивших, то несших на себе мертвого Некрасова «в простом,— как говорил Набоков,— дубовом гробу»; народников, презиравших Фета; петербургских символистов, отвернувшихся от Блока после «Двенадцати»; эмигрантской черни, не подававшей руки затравленной Цветаевой после отъезда Эфрона в СССР (а как же: брат отвечает за брата, жена за мужа и т. д.).

Мандельштама загубило государство — и потому для значительной части современной интеллигенции он в 60—70-е годы стал

эталоном непогрешимости или чем-то вроде этого.

При этом легкомысленные почитатели не дают себе труда прочесть его как следует и, не задумываясь, пересаживают его из 30-х в 70-е. Представляю их изумление, если бы он и впрямь мог с ними сейчас заговорить. (Люди, сталкивавшиеся с Заболоцким после его возвращения из лагеря и ссылки, удивлялись его приверженности Сталину: они не понимали, что те десять лет, которые они провели в более или менее нормальной жизни, менявшей их сознание, он пролежал замороженным в вечную мерзлоту Восточной Сибири.)

Я не сравниваю Мандельштама с Заболоцким, они люди разной формации, разного масштаба, но надо понимать историю и человека в истории, а не над нею. Все сколько-нибудь знаменитые пророчества наших великих писателей оказывались смешны и нелепы. Достоевский в речи о Пушкине предсказал России великую роль собирательницы в братскую семью европейских народов. А до Достоевского Белинский «завидовал внукам и правнукам нашим», которым выпадет счастье жить в 1941, кажется, году. Тютчев не мог спокойно спать, пока мы не завоевали Константинополь. Он был уверен, что так и будет. Один Чехов откладывал всеобщее благоденствие на двести-триста лет. За то и прослыл «скучным человеком». Насколько человек не способен увидеть будущее, можно судить по Толстому, который не мог спокойно жить и мучил себя и близких «частной собственностью», честно мучил и мучился... а прожить бы ему еще всего семь лет — и вопрос был бы снят сам собой.

Поблагодарим судьбу за то, что нам пришлось жить в несравненно более легкое время (по сравнению с 30-ми годами), когда добро и зло существуют в отчетливом противостоянии — и так просто сделать между ними выбор. Но не будем обольщаться. Еще неизвестно, что в будущем станут говорить про нас, какая сторона нашего сознания придется там ко двору, что будет принято, что не понято, что отвергнуто.

1975; 1987



ЛУЧШИЕ ПРАВА

1

Кто-то сказал, что в каждую эпоху в России был лишь один великий поэт. Утверждение спорное и носит юбилейный оттенок преувеличения (правильней бы сказать — преуменьшения).

Рядом с Пушкиным жили и не должны быть оттеснены на задний план ни Жуковский, ни Батюшков, ни Баратынский, ни Грибоедов...

Тютчев, Фет и Некрасов были современниками.

Что касается XX века, то уму непостижимо, как уместилось в его первой четверти на столь небольшой временной площадке целое созвездие ярчайших имен!

Интерес не только к творчеству, но и к судьбе современников, и пишущих, и не пишущих, был у Пушкина чрезвычайно высок. Достаточно вспомнить, с каким вниманием следил он за обстоятельствами жизни лицейских товарищей — Горчакова, Пушина, Матюшкина, Яковлева, Кюхельбекера... Еще бы! Жизнь движется не однолинейно, а сразу по всем направлениям и только так, с учетом всех вариантов, может быть понята. «И я бы мог...» — эти слова в пуш-

кинском черновике одно из бесчисленных свидетельств способности Пушкина примерить на себя чужую судьбу.

Рядом с ним жил большой поэт, его сверстник, сознательно избравший иной путь. Это был Баратынский. В 1828 году вслед за пушкинскими он опубликовал свои «Стансы» («Судьбой наложенные цепи...»). Вряд ли название выбрано случайно. Баратынский спорит с Пушкиным о судьбе и месте поэта в последекабрьской России. Недаром в шестой строфе, опущенной цензурой, перефразирован пушкинский эпиграф к «Бахчисарайскому фонтану»:

Я братьев знал; но сны молодые
Соединили нас на миг:
Далече бедствуют иные,
И в мире нет уже других.

Через семь лет в издании 1835 года эта строфа восстановлена, так что Пушкин, если и не знал ее прежде, смог ее прочесть.

«Братья», бедствующие далече или погибшие,— это, разумеется, декабристы. Баратынский в отличие от Пушкина считает невозможным при тех обстоятельствах близость поэта к власти, участие в государственной политике, видит спасение «от насильственных судьбин» в частной жизни:

Я твой, родимая дуброва!
Но от насильственных судьбин
Молить хранительного крова
К тебе пришел я не один.

Привел под сень твою святую
Я соучастницу в мольбах —
Мою супругу молодую
С младенцем тихим на руках.

Пушкину с его общественным темпераментом, с его представлениями о роли поэта, взятыми из века классицизма и Просвещения, этот путь был не близок.

Так в 1828 году были предложены два варианта судьбы поэта в России. Пушкинский, как мы знаем, оказался гибельным, катастрофическим. Но и вариант Баратынского, вариант частной жизни, не был счастливым: новый, непривычный, он означал изоляцию, равнодушие публики, непонимание критики, забвение. Об этом написано трагическое стихотворение «Осень».

В истории русской поэзии оба эти варианта возникали потом не раз, хотя, может быть, и не в такой резкой форме, и в XX веке мы были свидетелями их сосуществования.

В 1947 году Пастернак говорил своему собеседнику: «Мы не умеем учиться страшному опыту у биографий наших любимых художников. Представим себе только, что Пушкин сумел уговорить Наталию Николаевну уехать с ним в Михайловское и прожил там годы, скрипя гусиными перьями и подбрасывая поленья в трещащие печки. Какое счастье это было бы и для России, для нас! Нас не учат ничьи уроки, и мы все тянемся к призрачной и гибельной суете. А между тем только в рядовой жизни можно найти подлинное счастье и атмосферу для работы».

Это высказывание, записанное А. К. Гладковым, интересно сопоставить с близким по смыслу рассуждением Пастернака в его автобиографическом очерке: «Были две знаменитые фразы о времени. Что жить стало лучше, жить стало веселее и что Маяковский был и остался лучшим и талантливейшим поэтом эпохи. За

вторую фразу я личным письмом благодарил автора этих слов, потому что они избавляли меня от раздувания моего значения, которому я стал подвергаться в середине тридцатых годов, к поре Съезда писателей. Я люблю свою жизнь и доволен ею. Я не нуждаюсь в ее дополнительной позолоте. Жизни вне тайны и незаметности, жизни в зеркальном блеске выставочной витрины я не мыслю».

Частная жизнь, «покой и воля», «обитель дальная трудов и чистых нег» манили Пушкина в последние годы жизни. В стихотворении «...Вновь я посетил...» он совпадает с Баратынским не только тематически, но и буквально. Вполне вероятно, что оно, написанное в Михайловском 26 сентября 1835 года, связано, сознательно или неосознанно, с двумя стихотворениями Баратынского — «Есть милая страна, есть угол на земле...» и «Запустение» («Я посетил тебя, пленительная сень...»), опубликованными в его книге в 1835 году. Начало пушкинского стихотворения «...Вновь я посетил тот уголок земли...» кажется составленным из первых фраз стихотворений Баратынского. Совпадают и другие подробности, словосочетания. У Баратынского: «И брызжет мельница. Деревня, луг широкий...» У Пушкина: «Рассеяны деревни — там за ними скривилась мельница...» Похожи и синтаксические конструкции. У Баратынского: «Есть милая страна, есть угол на земле... Где, чужды низменных страстей, Житейским подвигам предел мы назначаем, Где мир надеемся забыть когда-нибудь...» У Пушкина: «...Вновь я посетил тот уголок земли, где я провел... Вот опальный домик, где жил я с бедной нянею моей».

Посещение родовой усадьбы, сельской мест-

ности связано у обоих с мечтой об уединенной жизни, противопоставленной жизни светской, суетной, зависимой, столичной. Естественная жизнь на лоне природе ближе к вечности, человек чувствует себя звеном в общей цепи поколений, не так одинок. Баратынский протягивает руку умершим (отцу, свояченице), Пушкин — только что родившимся или еще не рожденным («племени младому» сосен и кустов, своему будущему внуку). Здесь, между прочим, пишущий эти строки «рад отметить разность» между пушкинской светлой печалью, мажорным тоном и скорбной, минорной тональностью Баратынского.

2

Вместе с образом сельской, затворнической жизни рассматривался Пушкиным еще один способ устроить свою жизнь. О нем — стихотворение «Не дорого ценю я громкие права...» («Из Пиндемонти»). Даже и не будучи реализованным, он давал ощущение победы над судьбой. Этими стихами можно жить, они как форточка в душной комнате — открыл и вдохнул свежего воздуха. Написаны они вразрез и официальному и общественному мнению. «Никому отчета не давать, себе лишь самому служить и угождать...» — дело неслыханное в России.

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам
И пред созданьями искусств и вдохновения
Трепеща радостно в восторгах умиления,
Вот счастье! вот права...

Такова пушкинская мечта, запасной выход. Стихи эти и написаны на редкость свободно.

Деепричастный оборот, почти оторвавшийся от глагола «скитаться», висит в воздухе, ни на чем не держась, ни за что не цепляясь — не то всячечее декоративное растение, не то маленький водопад,— и делает мнимую незаконченность этих стихов особенно длительной, прелестной.

Необычайно хороши вводные, типично пушкинские слова и междометия, которыми он так любил разбивать поэтическую речь, внося в нее разговорную интонацию: «Все это, видите ль, слова, слова, слова», «Бог с ними!». По таким фразам мы представляем его лучше, чем по прижизненным портретам и посмертным памятникам. Примечателен переход местоимения из единственного числа во множественное:

Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно?

Наконец, дивные переносы, пришедшие как будто из белых пушкинских стихов, из «...Вновь я посетил...» и так свободно, так непринужденно себя чувствующие в этом рифмованном стихотворении, такие разговорные, такие современные:

Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать...

«Себе лишь самому служить и угождать...», «По прихоти своей скитаться здесь и там...» — все это выглядело бы несколько эгоистично, если бы не было связано с крушением надежд на возможность разумного, гуманного, просвещенного образа правления в России. «Для

власти, для ливреи не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи...» — нет, тут не эгоизм, а стремление к человеческому достоинству и независимости в бесправном обществе. Человек, способный трепетать в «восторгах умиления» перед произведениями искусств, дивиться красоте природы, не зачерствевший в себялюбии мизантроп. Это человек, намного опередивший свое время и своих современников в духовном развитии, обретший в несвободном мире внутреннюю свободу.

Голубю, вернувшемуся в ветхозаветный ковчег с зеленой веточкой в клюве, скучно ждать, пока неповоротливая и тихоходная махина доплывет до берега (он за это время тысячу раз слетает туда и обратно). Человек вовсе не обречен на свое время, не заточен в нем весь, его душа свободна и тысячу раз представит себе иную, достойную человека жизнь, до которой он не доживет.

В творчестве Пушкина есть несколько подступов к теме стихотворения «Не дорого ценю я громкие права...». Вспоминаются «Погасло дневное светило...» («Лети, корабль, неси меня к пределам дальным по грозной прихоти обманчивых морей...»), «Поедем. Я готов; куда бы вы, друзья...», «К вельможе», где с сочувствием изображен ценитель искусств, много путешествовавший, живший в Париже и Лондоне, «благосклонный к музам», окруженный «Корреджием, Кановой», осуществивший на деле идеал свободной, независимой жизни. Вряд ли, впрочем, Н. Б. Юсупов, обломок екатерининской эпохи, посланник в Сардинии, Неаполе и Венеции, был в действительности так свободен и независим, как

это изображено в стихах. Известно, как много значила служба и высочайшее благорасположение для вельможи XVIII века. Пушкин, избирая его в герои стихотворения, явно делает это в укор своему времени.

Примеры неподотчетной жизни любителя искусств, свободного путешественника поставлял в большом количестве Запад. Это Колридж, Шелли, Китс — английские поэты, предпочитавшие Италию туманному Альбиону. Подобный образ жизни нередко становился одной из форм свободомыслия, противостояния силам подавления человеческого духа, смыкался с борьбой за идеалы свободы. Такую жизнь вели Байрон и Мицкевич.

Несколько позже, уже в 40-е годы, «дивясьсь божественным природы красотам и пред созданными искусствами и вдохновенья трепеща радостно в восторгах умиленья», жил в Италии Гоголь. Из своего «прекрасного далека» он завороженно смотрел на Россию, раздираемый любовью-ненавистью к ней.

Был еще один поэт, впрочем далеко отстоявший от пушкинского круга и почти неизвестный Пушкину, двадцать лет, всю свою молодость, проживший на Западе. Вот кто, пожалуй, раньше и полнее всех осуществил пушкинскую мечту. Служа и угождая себе лишь самому и почти не давая отчета в своей дипломатической службе, относясь к ней спустя рукава, это он, Тютчев, однажды, будучи влюблен в Эрнестину Дёрнберг, уехал не спросясь из Турина в Швейцарию, взяв с собой дипломатические шифры. С баронессой Дёрнберг он обвенчался, а шифры и другие важные документы в суматохе свадьбы и путешествия потерял.

Но сколько же замечательных стихов было написано им у «великих Средиземных волн», на «виноградных холмах» Баварии, близ «вечных струй» Дуная...

Как бы жил Пушкин за границей, какое впечатление произвела бы на него Европа, с какими мыслями и чувствами он вернулся бы в Россию? Увы, об этом можно только гадать.

Впрочем, может быть, представить все это нам будет легче, если мы вспомним опыт Баратынского, сумевшего в 1843 году осуществить давнюю мечту.

«Друзья, сестрицы, я в Париже!» — так начал он письмо из Парижа своему другу Н. В. Путьте, вспомнив знаменитую строку из стихотворения И. Дмитриева, вышучивавшего В. Л. Пушкина, стихотворения, популярного в пушкинском кругу. Кажется, можно с уверенностью предположить, что и Пушкин, оказавшись он в Париже, начал бы письмо, например Вяземскому, с той же шутки, не упустил бы случая «прочитировать» своего «кособрюхого» дядю.

И как Баратынский, он свел бы знакомство с литераторами, историками, политическими деятелями: Ламартином, Виньи, Мериме, Сент-Бевом, Ж. Санд, Тъери, Гизо...

И ему пришлось бы по душе французский народ, его вовлеченность в общественно-политическую жизнь: «...По-моему, всего замечательнее во Франции сам народ, приветливый, умный, веселый и полный покорности закону, которого он понимает всю важность, всю общественную пользу... Несколько ясных мыслей общежития сделались достоянием каждого и составляют

такую массу здравого смысла, что мудрено подумать, чтобы можно было совратить народ с пути истинного его благосостояния...»

И его восхитило бы кипение гражданских страстей: «Теперь всех занимает вопрос воспитания: кто должен им заведовать, духовенство или университет?.. Профессора начали свои курсы и о чем бы ни говорили, об анатомии или химии, умеют коснуться всех занимающего вопроса».

И, наверное, он тоже писал бы из Парижа: «Хотя хорошо за границей, я жажду возвращения на родину. Хочется вас видеть и по-русски поболтать о чужеземцах».

И, возможно, тоже вынес бы из поездки страстное желание счастья своей земле, веру в будущее России: «Поздравляю вас с будущим, ибо у нас его больше, чем где-либо; поздравляю вас с нашими степями, ибо это простор, который ничем не заменят здешние науки; поздравляю вас с нашей зимой, ибо она бодр и блистательна и красноречием мороза зовет нас к движению лучше здешних ораторов; поздравляю вас с тем, что мы в самом деле моложе 12-ю днями других народов и посему переживем их, может быть, 12-ю столетиями...»

Эти бодрые, полные энергии слова обычно мрачного, скептически настроенного Баратынского звучат совсем по-пушкински. Это его здоровью был «полезен русский холод». Все-таки недаром они выпустили под одной обложкой «Две повести в стихах»: «Бал» и «Граф Нулин». Кто еще, кроме Баратынского, мог выдержать такое соседство?

Возвратный путь Баратынского лежал через Италию. В апреле 1844 года из Марсея он отплыл на пироскафе в «Элизий земной». «Из

сложной общественной жизни Европы» он перенесся «в роскошно-вегетативную жизнь Италии, Италии, которую за все ее заслуги должно бы на карте означить особой частью света...». Она не обманула его надежд. «И Цицеронов дом», и могила Вергилия, и виллы Мария и Суллы, и Геркуланум, отрытый из пепла, — все волновало и восхищало его, но главное — «это то внутреннее существование, которое дарует небо и воздух». «Понимаю художников, которым нужна Италия... Здесь, только здесь может образоваться и рисовальщик и живописец».

Увы, в Италии Баратынского поджидала внезапная смерть. Словно она подслушала поэта, когда в своих последних стихах он позавидовал тем, кому удалось здесь «незримо слить в безмыслии златом сон неги сладостной с последним, вечным сном».

Так Пушкин и Баратынский искали и почти нашли еще один выход, который, хотя и не был реализован Пушкиным и оказался кратковременным для Баратынского (стихотворение «Не дорого ценю я громкие права...» глубоко трагично, и в оптимизме «Пироскафа» явственно слышится надрыв, скорбная нота), был для них трагическим прорывом к свободе и полноте жизни.

3

Впрочем, так ли уж не был реализован этот выход в творчестве Пушкина?

Красота природы и произведения искусства в сознании Пушкина не разделены глухой стеной, они одинаково достойны «восторгов умиленья», трепета и благодарных слез.

Тем же шагом, которым он бродит по окрестностям Михайловского («Вот опальный домик, где жил я с бедной нянею моей... Вот холм лесистый, над которым часто я сиживал недвижим...»), он заходит и в мастерскую ваятеля («Вот Зевс Громовержец, вот исподлобья глядит, дую в цевницу, сатир...»).

Недаром один из самых внимательных исследователей Пушкина, прозаик и естествоиспытатель, восторгался строкой из этого стихотворения «Тут Аполлон — идеал, там Ниобея — печаль...», имея в виду, что Аполлон и Ниобея — это еще и названия бабочек, чудесным образом совпавшие с названиями статуй.

Каким варварством показались бы Пушкину сегодняшние выпады некоторых критиков против культурных ассоциаций, реминисценций и собственных имен в поэзии!

Да в одном «Сонете» у него упомянуты Дант, Петрарка, творец Макбета, Камюэнс, Вордсворт, певец Литвы и Дельвиг. На четырнадцать строк — семь имен! А в стихотворении «К вельможе» их столько, что глаза разбегаются. Вот лишь одна строка: «Барон д'Ольбах, Морле, Гальяни, Дидерот...» Нынешний зоил пришел бы в ужас и велел «выгрести лопатой, как мусор», и Аристиппа, и Армиду, и Бомарше, и Байрона, и Вольтера... Но для Пушкина имена собственные несли не только смысловую, тематическую нагрузку, они еще и украшали стихи, придавая ту яркую фонетическую окраску, без которой нет поэзии.

Что может быть нелепей противопоставления самобытности и естественности человеческих проявлений культурным ассоциациям? Недобросовестные критики и слабые поэты, проклиная

шие культурно-исторические пласты в человеческом сознании, ратующие за первобытную естественность и непосредственность, не понимают, как укоренен человек в истории, как надуманы и антиисторичны их представления о человеке.

Одно из самых горячих и непосредственных стихотворений Пушкина — «Десятая заповедь» — построено на цитировании библейского текста. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», выводящие на поверхность из подсознания выскользнувшие из-под опеки дневного разума смутные образы и представления, немыслимы без строки «Парки бабье лепетанье».

Выдернуть, изъять эти культурные нити из нашей души — значит уничтожить, разорвать ее ткань. Сознательная и неосознанная перекличка с другим поэтом, цитирование чужого текста — это ли не доказательство нашей погруженности в общую культурно-историческую стихию, вне которой и с жизнью и с творчеством было бы навсегда покончено!

Непосредственность чувства немыслима без правды чувства. Этой правды нет в стихах и рассуждениях тех, кто слишком занят вычурной заботой об ограждении чувства и слова от культурно-исторических связей и уподоблений.

О том, как переплетаются природа и искусство в сознании Пушкина, свидетельствуют с особой силой его стихи об Италии, Средиземноморье.

«Неизъяснимая синева», «теплая волна», «вечный лавр и кипарис» непременно связываются для него с именами Торквато Тассо, Рафаэля

(«Когда порой воспоминанье...», «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...», «Кто знает край, где небо блещет...»).

Батюшков, Пушкин... Эта линия в русской поэзии оказалась одной из самых жизнестойких, в нашем веке ее продолжили Блок, Мандельштам.

Можно только догадываться, только мечтать о том, какие стихи привез бы Пушкин из Италии, отпусти его царь за границу.

Но, и прикованный к Петербургу, он не устает навещать в своем воображении Средиземноморье: и «рощу Геликона» «близ тенистого Тайгета», и таинственную пещеру «в роще карийской», и «очаровательные Афины», и «Венецию златую», и Флоренцию, и Рим...

Его волнуют выставки, он пишет стихи под впечатлением «Последнего дня Помпеи» Брюллова («Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя...»), «Мадонны» Рафаэля, царскосельской статуи, статуй играющего в свайку и играющего в бабки, выполненных по классическому канону (они были выставлены в Академии художеств), на перевод «Илиады», пишет подражания Данте, переводит Катулла, Анакреона, Ксенофана Колофонского; одно из его лучших и, как мне кажется, самых загадочных стихотворений — «В начале жизни школу помню я...», в замедленных, словно перетекающих одна в другую терцинах которого находим всю ту же общую жизнь природы и искусства:

Любил я светлых вод и листьев шум,
И белые в тени дерев кумиры,
И в ликах их печать недвижных дум...—

все тот же мотив «восторгов умиления» перед произведениями искусства:

Все наводило сладкий некий страх
Мне на сердце; и слезы вдохновенья,
При виде их, рождались на глазах...

4

Упрощенное, школьное понимание роли и места поэта в жизни имеет мало общего с реальным положением дел. В 30-е годы Пушкин уходит все дальше от своих иллюзий 20-х годов. Уходит он и от современников, переставших его понимать, подаривших свое сочувствие пошлому Бенедиктову и высокопарному Кукольникову. Пушкин уже казался им легковесным, неглубоким. Ему, видите ли, не хватало «мыслей», или, как сказали бы сейчас, духовности.

Каких только задач не ставим мы перед поэзией: она должна и воспитывать читателя, и вести его за собой, и бичевать недостатки, и бороться со всем устаревшим и отжившим, и реалистически отражать, и откликаться, и призывать, и служить, и воспевать...

Но забываем самое главное. Поэзия — это наша память о том, какой бывает жизнь в лучшие свои минуты. Поэзия — аккумулятор счастья, сгусток энергии, ее накопитель. Эту энергию поэт вложил в свои стихи, ее-то мы и получаем спустя много лет из стихотворных строк. Вот и кажется, что закон природы — закон сохранения энергии — распространяется и на искусство, как бы еще одно подтверждение их кровного родства.

Мы хотим заставить природу служить нам и

так преуспели на этом поприще, что делается не по себе. Но разве каждая река должна быть перегорожена плотиной? И разве поэзия должна непременно «лить воду на нашу мельницу», служить лишь сегодняшним задачам, быстро сменяемым другими, столь же преходящими? Разве не должны мы помнить о том, что природа прекрасна и животворна сама по себе и принадлежит не только нам, но и будущим, хочется верить, более мудрым и благородным поколениям?

Но так же и поэзия устремлена в будущее, она вовсе не является собственностью своих современников.

И какую же пользу можем мы извлечь из пушкинских строк, какую выгоду?

Почему, когда вкушаю
Быстрый обморок любви —

эти головокружительные строки из его лицейских стихов, что они дарят нам, кроме поэтической радости?

Блажен, кто может роль забыть
На сцене с миленькой актрисой,
Жать руку ей, надеясь быть
Еще блаженней за кулисой! —

трудно поверить, что это написано не в 1915 году (кем? например, М. Кузминым), а в 1815-м шестнадцатилетним лицеистом!

Всякая настоящая поэзия, и прежде всего пушкинская, внушает нам чувство счастья. Ключом к мировоззрению Пушкина кажется мне его строка из «Евгения Онегина»: «Прости, веселая природа...». Веселая — несмотря на всю печаль про-

щания с ней. Веселая — это такой неожиданный и так много говорящий о Пушкине эпитет. Недаром Блок клялся «веселым именем Пушкина».

Как прекрасно начинаются пушкинские стихи! Первая строка у него задает тон, от нее зависит все стихотворение. «Редает облаков летучая гряда...» — стихотворение, так начатое, не может быть плохим, в первой строке задан его уровень.

«Для берегов отчизны дальней...», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Зорю бьют... из рук моих...», «Роняет лес багряный свой убор...».

Кажется, что все настоящие стихи написаны задолго до своего возникновения и только ждут часа, чтобы явиться на свет в телесном, то есть звуковом, воплощении.

Ненастный день потух; ненастной ночи мгла
По небу стелется одеждою свинцовой...—

твердишь как самые счастливые стихи, их буквальный, горький смысл почти не доходит до сознания. Такова гипнотическая прелесть поэзии.

Уже при жизни и долгое время после смерти Пушкина обвиняли в несоответствии его поэзии общественно-политическим задачам, его поэзию называли «чистой». А какой же, спрашивается, ей быть? Возникло бессмысленное словосочетание «искусство для искусства», как будто такое искусство и впрямь возможно! Но Пушкин «Медного всадника» и Пушкин «Домика в Коломне» — это один и тот же Пушкин, не проповедник,

не воспитатель, не обличитель, не общественный или государственный деятель, а поэт. Не понимая этого, зачисляя Пушкина то в историки, то в издатели, то в учителя человечества, мы незаметно для себя солидаризируемся с министром народного просвещения Уваровым, сказавшим, что «писать стихи не значит еще проходить великое поприще».

Мы гордимся великой русской литературой XIX века, заменившей в России демократическую государственность, правовое сознание, политические свободы. Литература от этого выиграла, но жизнь проиграла.

Литература в России была всем, в том числе и парламентом. Западники и славянофилы — вот наши виги и тори, либералы и консерваторы. Страсть, пыл, обличительный пафос, доходящий на парламентских скамьях до драки, газетная перепалка, отражающая борьбу партий, — все это у нас разворачивалось в литературе. Отсюда в ней такая непримиримость, нетерпимость, которые возмущали уже Пушкина: «насмешки грубые и площадная брань».

Впрочем, и литература кое-что на такой подмене теряла, впадая из-за нее в учительство, морализаторство, в гордыне отказываясь от себя.

Это понимал Чехов, свободный от дидактики и литераторского высокомерия, с уважением относившийся к любому роду человеческих занятий — науке, медицине, земской деятельности, инженерному и агрономическому труду, людям искусства, земледельцам, промышленникам, священникам, учителям. Только совместными усилиями можно изменить жизнь в России.

Предшественником его в таком понимании жизни был Пушкин, в начале 20-х годов в споре с декабристами защищавший поэзию от морализаторских догм. «Цель поэзии — поэзия». Искусство не думает о своей воспитательной функции, оно нравственно по самой своей природе, и как подлинный воспитатель, а не дипломированный педагог действует на сознание не проповедями, а своим примером, своим существованием.

Нелепо подменять литературой другие сферы общественной жизни, наступление на зло должно идти по всему фронту. Все это входит в понятие подлинной свободы.

5

Поэзия так устроена, что о чем бы ни говорилось в стихах, в них всегда живет дыхание свободы. Как музыка, по утверждению И. Анненского, является уверением человека в возможности для него счастья, так поэзия, наверное, есть уверение человека в возможности для него свободы. И приходит эта уверенность, может быть, еще потому, что поэзия в своем выборе достойного предмета не считается с ходячими представлениями и требованиями.

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?

Все мы помним эти стихи, незачем приводить их здесь целиком, но почему-то каждый раз

теряемся перед лицом критика, железным метром измеряющего вещи с целью выявления самой большой, крупногабаритной.

Поэзия в отличие от него показывает нам, что нет мелких и крупных тем, но есть стихи подлинные и поддельные, и какую бы масштабную тему ни выбрала подделка, к поэзии она не имеет никакого отношения.

Поэзия внушает нам ощущение свободы еще потому, что не работает на готовых формулах и положениях, что каждый раз в данном, конкретном стихотворении происходит постижение жизни, которое может быть опровергнуто в соседнем стихотворении.

Человеческое сердце не в ладах с благоразумной логикой, так же устроена и поэзия: она противоречива, но искренна в каждый данный момент, в каждом стихотворении.

«Что дружба? Легкий пыл похмелья...» и «Печален я: со мною друга нет...»; «Поэт! Не дорожи любовью народной...» и «И долго буду тем любезен я народу...»; «Но тщетно предаюсь обманчивой мечте; мой ум упорствует, надежду презирает... Ничтожество меня за гробом ожидает...» и «Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья...»

Не потому ли так трудно писать о стихах, что они сопротивляются негнушейся схеме умозрительно-дидактических измышлений?

Был ли Пушкин истинно религиозным человеком, верил ли он в бога, христианские догмы, загробную жизнь, ад и рай, посмертное возмездие и воздаяние?

Карамзин умер как христианин. Известно высказывание Николая о том, что Пушкина

с трудом удалось заставить умереть по-христиански. Дуэль, и все его поведение, и «кощунственные» стихи, расходившиеся в списках,— все это не укладывалось в понятие «истинный христианин».

Да что говорить! Ведь даже в «Памятнике» стихи «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит...» ужасны с церковной точки зрения: христианской вере в бессмертие души противопоставлена вера в бессмертие поэзии — только такое бессмертие Пушкин мыслит реальным для себя.

Но вот что интересно: в том же «Памятнике» в последней строфе поэт призывает музу быть послушной «веленью божию». Что это? Невольное признание в подчинении поэзии божьему велению или словесная формула, своего рода речевое клише наподобие вводных слов и выражений?

И то и другое. На небольшом пространстве одного стихотворения столкнулись два противоречащих друг другу мировоззрения.

Поэт, как и всякий человек, живущий сердцем и умом, всю жизнь колеблется между «да» и «нет», между верой и неверием. Но поэт, может быть, чаще других ощущает себя орудием высших сил: он и сам пишет, и кто-то как будто подсказывает ему, водит его рукой. Как писал Баратынский, «дарование есть поручение».

Люди, не слишком одаренные, обычно жалуются на то, что их первоначальный замысел был неизмеримо прекраснее воплощения. Наоборот, настоящий поэт бывает поражен тем, насколько

сделанное им выше того, что брезжило ему вначале.

Поэзия, древнейшее искусство, возникшее как заговор, молитва и заклинание, опирается на многовековую традицию. Каким бы атеистом ни чувствовал себя поэт, эта традиция, это изначальное, врожденное свойство поэзии оказывается сильнее его человеческой установки.

Да вот хотя бы Фет. Еще в студенческие годы он поспорил с приятелем своей молодости Иринархом Введенским о том, что и через двадцать лет не уверует в бога. Как пишет исследователь жизни и творчества Фета Б. Бухштаб, Фет выиграл бы это пари и через пятьдесят лет. Известно, что Фет, почувствовав приближение смерти, хотел кончить жизнь самоубийством по античному образцу, написал предсмертную записку о сознательно принятом решении, схватил нож, чтобы убить себя, но силы его оставили, он упал в кресло и умер от разрыва сердца. Это ли не безрелигиозная смерть? Зато поэзия Фета насквозь пронизана религиозным восторгом, восхищением перед жизнью и природой: «Не я, мой друг, а божий мир богат...»

Только бог этот — не бог ортодоксальной религии, а куда более древний и вечно меняющийся бог, завещанный нам вместе с языком, вместе с пониманием добра и зла, вместе с любовью, природой и поэзией.

Попытки редакторов вытравить этого бога из стихов, заменить, вычеркнуть даже такие вводные обороты, как «бог с ним», «слава богу» и тому подобные, могут послужить лишь одному — уничтожению поэзии: ведь они подрыва-

ют поэтическую традицию, разрывают стиховую ткань, разрушают язык.

Но губительны для поэзии и нападки с другой стороны, придирки церковников, запрещавших «заветные слова божественный, небесный», наставлявших и отчитывавших Пушкина по поводу стихотворения «Дар напрасный, дар случайный...». Одно из прекраснейших стихотворений Пушкина «Надеждой сладостной младенчески дыша...» при его жизни так и не было напечатано. А сегодня некоторые наши новоиспеченные христиане готовы объявить кощунством любую самостоятельную поэтическую мысль, не совпадающую с ортодоксальными представлениями. Бедная поэзия!

Поэзия не сводится к стихам. Поэзия живет в любом искусстве, в том числе и в прозе. (Здесь хочется сказать, что настоящий поэт не может обойтись без прозы и обычно является ее сведущим ценителем. Тютчев, например, и это удивило Достоевского, уверял его, что «Преступление и наказание» выше «Отверженных» Гюго. Мандельштам ценил Зошенко и предлагал поставить ему памятник. Прозаики нередко обходятся без стихов: Щедрин высмеивал Фета, Достоевский грубо и зло отзывался о Лермонтове, Чехов плохо знал поэзию, Зошенко, по-видимому, не читал Мандельштама... Но в прозе есть своя поэзия, как в поэзии — своя музыка.) Живет она в самой жизни, в окружающем нас мире, в кусте шиповника, в телефонном разговоре; математики утверждают, что живет она и в математике. И впрямь «поэзия есть Бог в святых мечтах земли».

Однажды зимой в Святогорском монастыре

у заснеженной могилы я испытал странное чувство. Мне было трудно, почти невозможно представить, что здесь лежит Пушкин. Как, здесь покоится его прах? Куда естественней было думать, что он — божество, воскресшее после смерти, взятое на небеса. Он растворен в воздухе, которым мы дышим. Он в хлебе, который мы едим, в вине, которое пьем. Разве его стихи стоят у нас на полке? Нет, они всегда с нами, растворены в нашей крови.

1986



ИЮЛЬ 1836

Зависеть от царей, от их крутого нрава
Досадно в новый век, когда в других краях
Парламентских бойцов налево и направо
Партийная борьба разводит на скамьях.

Но есть еще Китай, есть Африка... Не знаю,
Что сделал он, сказал, куда пошел гулять.
Июль 36-й,— я в сноске прочитаю.
И все-таки июль... шиповник... благодать!

Не спрашивают нас, где лучше нам родиться.
Отмеренная жизнь — волшебный, страшный дар.
Спасибо, что Нева, что грозная столица,—
Могли быть Мозамбик, Найроби, Занзибар.

Сослаться на Мюссе? Пусть будет Пиндемонти
В ответе?.. Мыслей жаль, пяти горячих чувств,
Летучих облаков на светлом горизонте,—
Скульптурные, почти создания искусств

И вдохновенья... Как лепечет и бормочет
На Каменном кустов колючая семья!
О том, что он зимой умрет, сказать не хочет
Ему столетний дуб, «колеблясь и шумя».

1984



ПУТЕШЕСТВИЕ

Что-то мне волны лазурные снятся,
Катятся, ластятся, жмутся, теснятся,
Мчатся назад и в обход.
Нет, не привычное Черное море,
А миражи в незнакомом просторе,
Белый, как соль, пароход.

Плыть? Но куда? На огней вереницу.
В Геную, Падую, Специю, Ниццу.
Что там, не видно ль земли?
Странно: в глаза не глядят мне
матросы.

Крепко натянуты мощные тросы.
Нет, не Везувий вдали.

Припоминаю, что был уже случай.
Мне отвечают: «Себя ты не мучай,
Детские страхи откинь».
Нет, не в Италии мы и не в Польше.
Что-то мне это не нравится больше:
Гладь не такая и синь.

Так Баратынский с его пироскафом
Думал увидеть, как мячик за шкафом,
Влажный Элизий земной,
Башни Ливурны, а ждал его тесный
Ящик дубовый, Элизий небесный,
Серый кладбищенский зной.

1968



ВЫПРЯМИТЕЛЬНЫЙ ВЗДОХ

Когда-то Баратынский назвал счастливыми живописца, скульптора, музыканта:

Резец, орган, кисть! Счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!

Поэзия, увы, в этот маленький список не зачислена. Живопись и впрямь счастливее поэзии, художник счастливее поэта. Обратим внимание на то, как долго живут художники, какое им даровано долголетие. 100 лет, Мафусаилов век, прожил Тициан. Микеланджело жил 89 лет, Тинторетто — 76, Мантенья — 75, Эль Греко — 73, Карпаччо — 71, Леонардо — 67...

И это в XV—XVI веках, когда средняя продолжительность человеческой жизни в Европе не превышала 25 — 30 лет!

Разумеется, не всем так повезло. Сравнительно молодыми умерли Рафаэль, Брейгель, Джорджоне, а в XIX веке — Э. Мане, Ван Гог, и все-таки они составляют исключение.

Пикассо прожил 92 года, Шагал — 98, Матисс — 85, Моне — 86 (несмотря на плохое здоровье), Дега — 83, Ренуар — 78. Ци Байши умер в 97 лет, Сарьян — в 92 года, А. Бенуа — в 90, Ларионов — в 83, Гончарова — в 81, Добужинский — в 82 года.

Через какие испытания, революции, войны,

через какие обиды прошли и дожили до глубокой старости Кончаловский — 80 лет, А. Куприн — 80, Фаворский — 78, Тышлер — 80, П. Кузнецов — 90, В. Рождественский — 79, Конашевич — 75, Фальк — 72, Митрохин — 90 лет...

В чем дело? Откуда такое несокрушимое здоровье?

Все объясняется, мне кажется, спецификой художественного труда. И важно не только то, что живописный и графический труд это физический труд, что много времени художник теперь проводит на пленэре, а прежде ему еще приходилось самостоятельно растирать краски; есть более веская причина.

Художник, всматриваясь во внешний мир, в его материальные объекты, имеет дело прежде всего с прелестной, одухотворенной внешней стороной жизни, ее прекрасной поверхностью. Редко она доставляет неприятные ощущения. Художник — ученик Природы, шаг за шагом он проделывает путь, пройденный ею, впиваясь и впитывая в себя целебное, благотворное начало. Как-нибудь цветы в стеклянной вазе, подзаборная трава, блики, играющие на воде, листовенные кроны... А это маленькое четырехногое чудовище со спинкой и рядами ярких кнопочек по бокам, оказывающееся при ближайшем рассмотрении (нет, рассмотрение здесь ни при чем), оказывающееся при ближайшем рассуждении — голландским бюргерским креслом или стулом. Эти «жаркие ларцы у полночи в гареме»; это женское лицо, склоненное над письмом; этот старик в красной бархатной шапочке или воинском, отливающим тусклым золотом шлеме; этот ослик, эти оливы, это красочное семейство, отдыхающее на пути в Египет; эти «курчавые всадники», бьющие-

ся в «кудрявом порядке»; эти кавалеры в широкополых шляпах с бокалом лимонада в руке; театральные логи, бинокли и лайковые перчатки; вагонные купе с их «полосатыми тиками», «диванной одурью»; южно-французские багровые виноградники; среднеазиатские лиловые тени; эти яхты, похожие на франтов в безукоризненно отутюженных летних костюмах; эта наездница, нет, бабочка, нет, просто пламенная и неопределяемая словом счастливая неразбериха...

Полминуты, не больше, задержимся мы над розовым букетом, потрепем или потрогаем его лепестки, уколемся, обидимся, восхитимся, отойдем...

Художник проведет с ним неотлучно и час, и два, и три. Вот кто изучит «этой розы завои, и блески, и росы», исследует все извивы, ощутит ее теплый румянец, аромат, шелковую глянцеви-тость лепестков, в одиночестве и задумчивости обойдет многоярусное чудо.

Кем он себя чувствует в это время: соглядатаем, соавтором, сотворцом? Живопись — это участие в возведении земного ландшафта, выращивании всего сущего, всех форм, всех объемов, всех черт, это забвение, спасение, избавление, преодоление горя, сомнений, рефлексии, скептицизма, это любование, это сплошная молитва благодарения.

Итак, резец, орган, кисть пируют «на празднике мирском». Поэзия и проза в число избранных не допущены.

Все мысль да мысль! Художник бедный слова!
О жрец ее! тебе забвенья нет.

И все-таки не будем огорчаться. Это им, поэзии, прозе, дана великая способность проникнуть в глубину человеческой души, постигнуть трагедию мира, взвалить на свои плечи все тяготы, всю боль, всю скорбь.

И при этом не отчаиваться, не отступить, не сдать-ся. Мало того! В борьбе с историческим, общественным и личным роком поэзия нашла в себе силы (и здесь я прежде всего ссылаюсь на русскую поэзию XX века) обрести и радость, и счастье, овладеть с невиданной полнотой не только внутренним, человеческим, но и внешним, материальным, предметным, вещным миром.

Чувство, эмоцию, мысль, страсть она научилась наматывать на вещь, как обмотку на катушку: голые слова, голые смыслы обросли плотью, «виноградным мясом» стиха, разветвленной ассоциативной кровеносной системой. (Замечу попутно, что как раз сегодня, в связи со счастливой возможностью сказать все, что хочешь, открыто и прямо, опять падает энергия в поэтической сети, энергия становления поэтической мысли: поэзии угрожает слишком прямое, голое, обглоданное, лишненное «виноградного мяса» слово.)

Анненский, Кузмин, Ахматова, Мандельштам, Пастернак, Заболоцкий... Например, нам рассказывают о любви, о любовном свидании, но показывают при этом «каморку с красным померанцем», обои, чей «цвет, как дуб, коричнев», дверную защелку, не забывают упомянуть про «чуб» и «челку», про губы, касающиеся «фиалок» (так в чудной спешке названы, по-видимому, глаза любимой, потому что дальше будет упомянут другой цветок — подснежник), про апрель, мало того, девушка, оказывается, вошла в комнату «со стулом». Зачем, почему? Не задавайте глупых во-

просов. «Вошла со стулом»... В старости Ахматова, как вспоминает мемуарист, возмущалась этой строкой. Известно, что и сам Пастернак в зрелые годы стеснялся своих молодых стихов. К тому времени они оба забыли о той дивной новизне, которая вошла в поэзию с этими необязательными, неловкими, случайными и потому такими неопровержимыми подробностями!

Лермонтов, которому неизвестно почему, тоже случайно, посвящена книга «Сестра моя — жизнь», такую сцену рисовал иначе:

И как-то весело,
И хочется плакать,
И так на шею бы
Тебе я кинулся.

Речь не о том, какая поэтика лучше. Такая постановка вопроса абсурдна, поэзия не стоит на месте, движется, растет, нельзя поменять местами поэтов: Лермонтова пересадить в XX, а Пастернака — в XIX век. Но перемены, приобретения (а может быть, и утраты) мы должны видеть.

XX век принес человеку неслыханные страдания, но в этих испытаниях научил его дорожить жизнью, счастьем: начинаешь ценить то, что вырывают у тебя из рук.

В этих обстоятельствах с новой силой проявилось подспудное, тайное, изначальное свойство поэзии, без которого все другие теряют силу. Свойство это — способность вызывать в душе человека представление о счастье. Так устроены стихи, такова природа стиховой речи.

Неподготовленный слушатель отвечает на стихи самой непосредственной реакцией — сме-

хом. Ахматова в воспоминаниях о Блоке рассказывает, как она жаловалась ему на то, что в зале смеются, когда она читает: «Я надела узкую юбку, чтоб казаться еще стройней». Блок на это ответил, что публика также смеется, когда он читает: «И пьяницы с глазами кроликов». Этот смех у неискушенного слушателя — счастливый смех, и вызван он прежде всего — удивлением и радостью по тому поводу, что стихи могут быть столь вещественны, конкретны, что вообще стихи могут быть такими.

Поэт вовсе не обязан непременно любить жизнь и клясться ей в своей любви. Фет, например, смотрел на жизнь едва ли не с отвращением. Но чем будничней, прозаичней и нестерпимей она для него была, тем упоительней, благоуханней представляла в его поэзии. Фет сознательно опирался на это особое свойство поэзии, можно сказать, эксплуатировал его. Участок жизни, на котором он работал, был небольшим, Фет не расширял своих площадей, вел, так сказать, не экстенсивное, а интенсивное хозяйство.

Или Баратынский. Кажется, нет в нашей поэзии более мрачного, трагического поэта. Но звуковая гармония его стихов, прекрасное, полнозвучное дыхание едва ли не вопреки воле автора делают их утешительными. Он и сам знал об этом: «Болящий дух врачует песнопенье».

Звучание, ритмика, интонация обладают завораживающей силой. По-видимому, это связано с происхождением стиха, он и был заговором, заклинанием, волшебством.

Поэзия сильнее поэта. С каким бы мрачным чувством ни смотрел поэт на жизнь, все равно в процессе создания стихотворения он переживает душевный подъем.

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох...

«Выпрямительный вздох» Мандельштама — это те «паруса», которые, по Пушкину, «надулись, ветра полны». Иначе стиховая «громада» не сдвинется с места.

Высокое напряжение — вот непереносимое условие поэзии. Невозможно представить Саваофа, работающего уныло, с сознанием обреченности, видящего вполглаза, слышащего вполуха, ссылающегося на трудные обстоятельства.

Забегу вперед, в наши дни. Если настаивать на том, что нынешнее время не просто «трудновато для пера», а вовсе не создано для него, — тогда надо быть последовательным и не писать стихов, закрыть лавочку. Всем, жившим когда-либо на земле, лестно думать, что их время — самое тяжелое. Так ли это?

Характерно, что не в 30-е годы, в эпоху страшного давления государства на человека, а в куда более легкие времена — в 70-е годы — проник в нашу поэзию дух уныния, дух отрицания, разочарования. «Весь мир — бардак» — таков немудреный лозунг, предложенный этой поэзией человеку. Нетрудно заметить, что он столь же непродуктивен, как официальный оптимизм и казенное прекраснотушие. Да, тирания способна уничтожить поэзию, переломить ей хребет, заставить замолчать — чему мы и были свидетели в конце 40-х и первой половине 50-х годов. Но поэзия иссыкает, задыхается и в том случае, когда поддается соблазну затягивающей, развращающей сознание игры на понижение ценностей, на отказ

от них. Тогда возникает одна-единственная, переходящая из стихотворения в стихотворение интонация, и какой бы новой и соблазнительной ни показалась она поначалу, в конце концов ее однообразие начинает производить гнетущее впечатление. Ни вспышки радости, ни сердечного трепета, ни волнения, ни нежности, ни любви, приводящих в движение поэтическую речь. Вместо них — удручающий цинизм, голая техника, замерзший водопад. Вместо прежнего «грозного рева» — «движенья вид», лишь видимость движения.

Поэзия Мандельштама — наша опора, наша надежда в сопротивлении этому омертвлению. Тяжесть времени, выпавшая на долю рожденного «в ночь с второго на третье января в девяносто одном ненадежном году», несравнима с нашей, — тем непростительней для нас было бы не слышать то, что шептал он «обескровленным ртом».

Вот высокая трагедия, высокая в силу той всеохватывающей любви к жизни, которая увлажнила, пропитала каждую клеточку его стихов. И еще потому высокая, что вынужденная, что не культивировала надрыв и разлад с миром, а сопротивлялась им.

Я только в жизнь вливаюсь и люблю
Завидовать могучим, хитрым осам.

«Вооруженный зреньем узких ос», этот воин боролся не только за овладение новой поэтической речью, но и окружающим миром. Его поэзия — праздник всех органов чувств. Зрение, слух, обоняние, вкус и, может быть, прежде всего

осязание трудятся так, что материальная прелесть мира явлена здесь с небывалой неопровержимостью. И тем сильнее эта «радость тихая дышать и жить», чем меньше шансов ее удержать. «Мне холодно. Я спать хочу...», «Я вздрагиваю от холода...», «Горячей головы качанье и нежный лед руки чужой...», «Чужие люди, видно, знают, куда везут они меня...» Эти жалобы еще совсем юного Мандельштама написаны как будто в предвидении грядущих холодов и переездов. О, как они конкретны, человечны, лишены привычной ложной многозначительности! Уже в юношеских стихах рождалось сознание нового человека, человека XX века, научившегося вскоре в тяжелых испытаниях дорожить жизнью, счастьем, теплом. Отсюда уже рукой подать до стихов зрелого Мандельштама: «Сонных, теплых вынимают из плаща...», «У чужих людей мне плохо спится», «И спичка серная меня б согреть могла...»

Фет в одном из роскошных своих стихотворений когда-то писал:

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

Эта тоска по бессмертию в XX веке выглядит, пожалуй, слишком благополучной. «Я все отдам за жизнь», — сказано у Мандельштама. «Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота — и спичка серная меня б согреть могла». Речь идет не о метафизическом «огне», но о совсем ином, человечес-

ком, «бестолковым, последнем, трамвайном тепле».

Анненский, Кузмин, Ахматова, Мандельштам вернули слову его предметное значение, а поэзии — вещьность, красочность, объемность мира, его живое тепло. «Литературные школы живут не идеями, а вкусами», — писал Мандельштам. Акмеизм «принес с собой ряд новых вкусовых ощущений, гораздо более ценных, чем идеи...» Утверждение, что и говорить, спорное, полемически заостренное: нарочно привожу его здесь, чтобы показать, как важно все это было для Мандельштама. Если ранний Мандельштам раздражал символистов своей «бездуховностью», то что бы сказали они о позднем?

«Я слушаю сонаты в переулках, у всех лотков облизываю губы...», «Как будто в корень голову шампунем мне вымыл парикмахер Франсуа...», «Ты вернулся сюда, — так глотай же скорей рыбий жир ленинградских речных фонарей...», «Власть отвратительна, как руки брадобрея...»

И запахи, запахи... «Сладко пахнет белый керосин», «Пахнет немного смолою да, кажется, тухлою ворванью», «И пахло до отказа лавровишней», «На Москве-реке почтовым пахнет клеем», «Пахнет потом, конским топом, нет, жасмином, нет, укропом, нет, дубовою корой...»

Вещи не отбирались, прекрасные соседствовали с самыми прозаическими и малоприятными: с «тухлою ворванью», «куриным пометом», «белым керосином», «бородавчатой тьмой».

Одическая тютчевская формула: люблю то-то и то-то (в том числе, заметим, и «божий гнев», и «во всем разлитое таинственное зло») взята Ман-

дельштамом на вооружение и приложена к самым неожиданным вещам. Это уже не гроза или лютеранское богослужение, а например — казино и измятая скатерть: «Но я люблю на дюнах казино, широкий вид в туманное окно и тонкий луч на скатерти измятой...» Это ранний Мандельштам. А у зрелого — еще неожиданней: «Люблю разъезды скворчущих трамваев и астраханскую икру асфальта». Вот где Мандельштам не просто приближается к живописи, а, кажется, переступает черту, заходит на чужую территорию!

Ах, Эривань, Эривань, иль птица тебя рисовала,
Или раскрашивал лев, как дитя, из цветного пенала?

То-то нас всю жизнь преследует его «голубятни, черноты, скворешни, самых синих теней образцы», его «озеро, стоявшее отвесно, с разрезанною розой в колесе», его собор «в двухбашенной испарине», в «паутине каменной шали».

Мандельштам — пример доблестного овладения материалом жизни. В самых горьких стихах у него не ослабевает восхищение перед жизнью, в самых трагических, таких, как «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...», звучит этот восторг, воплощенный в поразительных по новизне и силе словосочетаниях: «Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи, Как нацелясь на смерть, городки зашибают в саду...» И чем труднее обстоятельства, тем ощутимей языковая крепость, тем пронзительней и удивительней подробности. Тогда-то и появляются такие дивные детали, как «океанских низка жемчугов и таитянок кроткие корзины». Кажется, за стиха-

ми Мандельштама просвечивают то Моне, то Гоген, то Сарьян...

Не ограничена еще моя пора,
И я сопровождал восторг вселенский,
Как вполголосая органная игра
Сопровождает голос женский...

Это сказано 12 февраля 1937 года.

Счастье возникало в момент создания стихотворения, может быть, в самой тяжелой ситуации, и чудо его возникновения поражает больше всего.

Не разнять меня с жизнью — ей снится
Убивать и сейчас же ласкать...

Кажется, человек, идущий по воде, внушил бы нам меньший трепет. Непонятно, каких чудес нам еще нужно, если ежегодно в мае на пустыре зацветает сирень, если на почве бедности, неизвестности или прижизненного забвения, войн и эпидемий написана музыка Баха и Моцарта, если из «каторжной норы» до нас дошли слова декабриста Лунина о том, что в этом мире несчастны только глупцы и животные, если у нас под рукой лежат воронежские стихи.

Переживание стихов как счастья — это и есть счастье. Еще нелепей жалобы на то, что его нет в жизни, что оно возможно лишь в поэзии. «Нет счастья в жизни» — это вообще не человеческая, а уголовная формулировка. На противоборстве счастья и беды, любви к жизни и страха перед ней

держится вся поэзия, и в особенности — Ман-
дельштама, выдержав самое тяжелое испытание
в истории русской поэзии на разрыв.

«Жизняночкой и умиранкой» назвал он
бабочку. Так же он мог бы сказать о своей
душе.

«Зрячих пальцев стыд и выпуклая радость уз-
навалья» водили его пером. Даже для изображе-
ния смерти Мандельштам привлекает самые жи-
вые и осязаемые подробности:

Лиясь для ласковой, только что снятой, маски,
Для пальцев гипсовых, не держащих пера,
Для укрупненных губ, для укрепленной ласки
Крупнозернистого покоя и добра...

Кажется, надо, как улитка, всеми присосками
лепясь к предмету, проползти по нему, чтобы так
рассказать о нем.

И Мандельштам действительно культивиро-
вал в себе эту способность, словно отращивал
еще одно, шестое чувство.

И тянется глухой недоразвиток
Как бы дорогой, согнутою в рог,
Понять пространства внутренний избыток
И лепестка и купола залог.

В чем выражается любовь к изображаемому
предмету? В ласковом, самозабвенном внимании
к нему. «Вода на булавках и воздух нежнее ля-
гушиной кожи воздушных шаров». Такое при-
стальное внимание, готовое поменяться местом с
изображаемой вещью, влезть в ее «шкуру», по-

чувствовать за нее, — и ведет, и согревает эту поэзию, дает возможность ощутить подноготную мира и нашего сознания. «Мы стоя спим в густой ночи под теплой шапкою овечьей», «Тихонько гладить шерсть и ворошить солому, как яблоня зимой, в рогоже голодать», «Кларнетом утренним зазывает ухо», «Как будто я повис на собственных ресницах...».

Разумеется, эта способность «впиваться в жизнь» замечательно сочетается у Мандельштама с высоким интеллектуализмом, но он не имеет ничего общего с абстракциями, рассудочностью, погружен в жизнь, природу, историю, культуру, сцеплен с миром и мгновенно откликается на его зов. Здесь я обрываю себя, чтобы не уйти в сторону, к тому, о чем так много и полно сказано в литературе о Мандельштаме.

Поэзия внушает счастье и мужество, она — наш союзник в борьбе с «духом уныния».

Народу нужен стих таинственно родной,
Чтоб от него он вечно просыпался
И льянокудрою каштановой волной —
Его звучаньем умывался.

В своей провидческой Пушкинской речи Блок говорил о тех, кто собирается «направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнить ее таинственное назначение». «Льянокудрая каштановая волна» — это счастливая волна, не изменившая своему руслу, и таинственна она, быть может, потому, что рождается в «душевной глубине», что счастье, вопреки всякому давлению, возникает на самом глубоком, непросматриваемом и потому недостижимом для соглядатаев и

доброхотов, для «чиновников», как сказал Блок, уровне.

Оглядываясь назад, на XX век, хочется сказать, что в России он прошел не только «под знаком понесенных утрат», но и под знаком приобретений. Не материальные ценности накопили мы, не благополучие, не уверенность в себе, не «полный гордого доверия покой», — мы накопили опыт. Исторический, человеческий. Не будем унывать. Ведь даже последние два десятилетия, «годы застоя», как принято их сейчас называть, не прошли впустую для тех, кто «мыслил и страдал», не изменил себе, кто, не дожидаясь общественных перемен, задолго до них сумел стать свободным человеком. Думать иначе — значит предать наших друзей, ушедших из жизни в эту эпоху, помогавших нам справиться с ней.

1986



НЕИССЯКАЕМЫЙ СЮЖЕТ ПОЭЗИИ

— Александр Семенович, одни критики считают вас «камерным» поэтом, другие с этим решительно не согласны. Я также решительно стою на стороне этих вторых. Дмитрий Сергеевич Лихачев пишет о вас (и я с ним полностью согласен): «Для Кушнера век, в котором он живет, и страна, в которой он живет, то есть время и пространство, данные ему от рождения, дороги и насущно необходимы. Они питают его поэзию... Кушнер — лирик, гражданственность и нравственность его поэзии не вынесены в отдельные стихи, не выпадают в осадок — они проявляются в его стихах естественно и непринужденно... Меня всегда привлекала именно естественность ваших стихов, насыщенность жизненными реалиями и многообразными впечатлениями.

Пространство вашей поэзии не ограничено одним лишь Ленинградом, оно значительно шире.

Не говорю уж о «времени» — исторический диапазон ваших стихов чрезвычайно широк... Мне хотелось бы начать наш разговор с того, что мы привычно называем: «место и назначение» поэта в жизни. Каковы они, по вашему мнению, сегодня, в нашей так бурно меняющейся жизни, остающейся в то же время такой напряженной, если думать о ней в глобальном масштабе?

— О месте и назначении поэта в нашей жизни сказано столько высоких слов, что, боюсь,

Опубликовано в журнале «Вопросы литературы», 1986.
№ 7. Беседа вел А. Кузнецов.

они уже плохо доходят до нас. Попробую сказать об этом по-другому.

Место поэта — за письменным столом. Все остальные места — подступы к нему, будь то учреждение, завод, очередь к прилавку, городской сад или морской берег. (Самое далекое от стола место, на мой взгляд, эстрада.) Поэт, мне кажется, должен жить общей жизнью со всеми и меньше всего думать о себе как о поэте. Его жизнь за письменным столом — это общая жизнь со всеми.

Вы сказали о жизни: напряженная, меняющаяся. Это верно. Но еще большее напряжение вызывает жизнь, кажущаяся неизменной. Перемены в жизни всегда отражались на поэзии, благотворные — благотворно. На нашей памяти это уже было однажды, в конце 50-х годов. Поэзия — барометр общественного настроения.

Не следует только отводить поэзии место в сфере обслуживания населения. Место поэзии — в сердце человека, любящего стихи. Она настигает его повсюду — дома и на производственном совещании, врываясь к нему стихотворной строкой, всплывающей в памяти по любому, самому неожиданному поводу. В этом и заключается ее непосредственное участие в нашей жизни.

Но самая надежная форма связи с ней — чтение стихов дома, под настольной лампой, наедине с книгой. «Над вымыслом слезами обольюсь» — вот насущно необходимая, всегда злободневная и вечная человеческая потребность. Страшно было бы замутить эти слезы. Вот почему поэзия нуждается в охране, как природа и памятники культуры. В охране от фальши, цинизма и конъюнктуры.

— И все-таки не менее надежная связь с жизнью — это как раз те впечатления, которые в равной мере волнуют и читателя, и поэта. Стихи ваши переплавили в себе многие события прошлого, связанного с военным временем, с послевоенной нашей историей... Могли бы вы четко разграничить стихи, написанные под влиянием потрясших вас событий, даже я бы сказал — новостей, и чисто внутренних переживаний?

— События внешней и — хотел сказать: внутренней, но запнулся — душевной жизни так переплетены, что их не развести, не разнять, не растащить. Вы спрашиваете о прошлом. Мое детство пришлось на годы войны. Когда она началась, мне было четыре года. Я не люблю вспоминать войну и не понимаю, как пишут о ней поэты, слава богу, не захватившие ее. Послушать некоторых — так они, можно подумать, едва ли не сидели в окопах и гибли под бомбежкой. А я помню, как мать, когда нас везли в эвакуацию, едва не отстала от эшелона, — спасибо машинисту, увидевшему двух женщин с чайниками, бегущих, расплескивая кипяток, и остановившему поезд. И ничего ужаснее этого момента долгое время не было в моей жизни. Так вот, писать о войне стихи я, мне кажется, не имею права: это прекрасно сделало старшее поколение наших поэтов, прошедших через войну. Повторю: внешнее событие и событие внутренней жизни в стихах должны быть слиты, иначе поэзия перестанет быть поэзией.

— Да, да, внешнее событие рождает и наше чувство, и мысль... Минувшая война, ее страшные последствия, ее уроки выражены вами в стихотворении «Руины», хотя вы действительно не пишете в нем о самих событиях военных

лет. Здесь общественное и личное тесно переплетены или, повторяю слова Д. С. Лихачева, «не выпадают в осадок».

Для полного блаженства не хватало
Руин, их потому и возводили
В аллеях их такого матерьяла,
Чтобы они на хаос походили,
Из мрамора, из праха и развала,
Гранитной кладки и кирпичной пыли

.....
Когда бы знать могли они, какие
Увидит мир гробы и разрушенья!
Я помню с детства остовы нагие,
Застывший горя лик без выраженья.
Руины... Пусть любят другие,
Как бузина цветет средь запустенья.

Я помню те разбитые кварталы
И ржавых балок крен и провисанье.
Как вы страшны, бывшие идеалы,
Как вы горьки, любовные прощанья,
И старых дружб мгновенные обвалы,
Отчаянья и разочарованья!

Приведу еще две последние строфы из этого стихотворения:

Друзья мои, держитесь за перила,
За этот куст, за живопись, за строчку,
За лучшее, что с нами в жизни было,
За сбивчивость беды и проволочку,
А этот храм не молния разбила.
Он так задуман был. Поставим точку.

В развале этом, правильно-дотошном,
Зачем искать другой, кроваво-ржавый?
Мы знаем, где искать руины: в прошлом.
А будущее ни при чем, пожалуй.
Сгнь, призрак рваный, в мареве сполошном!
Останься здесь, но детскою забавой.

Признаюсь, я не знаю, чего здесь больше: лирического чувства или гражданского пафоса, «поровну» того и другого. Это и раздумье о прошлом — очень трезвое раздумье, — и предупреждение на будущее: призрак войны должен сгнить!.. Но вы еще ничего не сказали о том, какие новости потрясали вас и как они входили в ваш стих...

— Два слова о «Руинах». Войны в этом стихотворении буквально вроде бы и нет, но она там, как и в некоторых других, присутствует, а главное, она наложила отпечаток на мое сознание, на раннее взросление, на отношение к смерти — обнаружение ее, смерти, в жизни, осознание ее впервые приходят к людям обычно позднее, не в пять-шесть, а в семнадцать — двадцать лет.

Новости... Очень хорошо помню все, что происходило в послевоенные годы. Самыми значительными событиями моей юности были XX съезд партии и первая любовь. Впрочем, что считать событиями? Разве не события — поэзия Цветаевой и Мандельштама, открытая нами в ту пору? И Блоковский юбилей в 1955 году. «Талант — единственная новость, которая всегда нова!» — сказано у Пастернака. Потрясших меня новостей было много, и они, безусловно, вошли в стихи, главное, они питали мысль и чувство, духовную энергию.

Что касается стиля ретро, то он мне не близок. У меня нет ностальгии по прошлому, умиления перед ним, и себе я в этом прошлом тоже не нравлюсь: слишком много глупости, наивности, уверенности в своей добродетели (попробуем употребить это старомодное слово), фактами не подкрепленной: молодой человек почему-то уверен в обладании замечательными качествами,

а сомнительная жизненная практика долгое время не в состоянии нарушить его самоуважения.

Следы всего этого есть в стихах, но это же, возможно, придает им черты естественности и достоверности, которые так важны для поэзии. «Лишь именем одним я называюсь...» — и действительно, мы успеваем прожить не одну, а несколько жизней (словно нам дана вечность уже на земле), каждая из них имела свой смысл; для человека пишущего эти несколько жизней оседают в его книгах. Всякий раз со мной получается так, что мне интересней всего сегодняшний возраст, сегодняшний день, настоящее время в поэзии.

— То, что вы сказали, Александр Семенович, мне кажется, выражает мироощущение, свойственное поэтам вообще. Этот же самый мотив мы встречаем у многих поэтов, осознающих и умеющих выразить свое призвание, скажем, так: от Горация до Ахмадулиной. В подобных признаниях я вижу реальную, идущую изнутри, а не головную озабоченность поэта личной ответственностью перед обществом, перед всей литературой. Сказанное вами напомнило мне ваше стихотворение: «Вот статуя в бронзе, отлитая по восковой Модели, которой прообразом гипсовый слепок Служил...» В нем передано ощущение перехода из одного материала в другой, от «одной жизни» к «другой», не без уместной самоиронии и с тем самым чувством ответственности перед временем, о котором я только что говорил.

...Забуть бы хоть что-нибудь! Я ведь не прежний, не тот.
К тому отношения вовсе уже не имею.
О, сколько слоев на мне, сколько эпох,— и берет
Судьба меня в руки, и снова скоблит, и скребет,
И плавит, и лепит, и даже чуть-чуть бронзовею.

Пишете ли вы с этим чувством ответственности?

— Разумеется! Ответственность я понимаю как ответственность за каждое поэтическое слово. Безответственность — это плохая работа, халтура.

— «Слова поэта суть его дела». Правда же, лучше не скажешь?

— Доблесть поэта выражается в его отношении к поэтическому труду. Поэт в этом смысле ничем не отличается от любого трудящегося человека. Помните, у Маяковского: «Труд мой любому труду родствен...»?

— Александр Семенович, все самые острые, увлекающие нас события, все новости пропускаются прежде всего через газеты, журналы, книги, сразу реагирующие на злободневные события, через публицистику, которая, конечно же, не проходит мимо вас. Есть ли проблемы, о которых вам бы хотелось сказать прямо, на языке, что ли, прозы?

— Публицистику, статьи, печатавшиеся в газетах и журналах, особенно в предсъездовское время, я читал так же заинтересованно, как и все, кого я знаю и с кем дружу.

Вы спрашиваете, есть ли проблемы, о которых мне хотелось бы сказать прямым языком, языком прозы? Конечно, есть. Но я убежден в том, что все наши мысли, все чувства, весь жизненный материал способен войти в поэзию, только не прямо, как в публицистике, а опосредованно: поэтическое слово — слово многозначное, ветвящееся, оно достает до самых отдаленных уголков нашей жизни и сознания.

— Должен согласиться, что в ваши стихи попадает самый неожиданный материал, в том числе научный.

...Мозг, сам себя перебивающий
Рассказом о своем устройстве.
Докладчик говорил: «Товарищи» —
В сомнении и беспокойстве.
В пространстве левом — опыт умственный,
Прохладный, дышащий безликостью,
В пространстве правом — вещный, чувственный,
С шероховатостью и выпуклостью!

Как были написаны эти стихи?

— Эти стихи навеяны статьей В. В. Иванова о различии психических функций, взятых на себя левым и правым полушариями головного мозга. В 1979 году в Тбилиси на базе грузинской психологической школы Д. Н. Узнадзе состоялся симпозиум по проблеме «бессознательного», после которого уже издано несколько томов под названием «Бессознательное». Эти вопросы волнуют меня.

— А в стихах об этом сказано так:

Мозг ночью спит, как сад, но мыслями
Сорит, как листьями, бесшумно,
И те, что днем не удались ему,
Во тьме блестят почти разумно.

...Между прочим, вы, кажется, десять лет преподавали русский язык и литературу в старших классах, что же вам дала работа в школе?

— Она научила меня отношениям с людьми в коллективе, самостоятельности, умению экономить время. Я против ранней литературной специализации. Мне кажется, молодой литера-

тор должен знать, что такое вставать в семь утра по будильнику, ехать в общественном транспорте на работу, быть в курсе забот своих товарищей, отчитываться перед начальством, уставать, нервничать, отчаиваться и радоваться по поводу общих дел. Я написал об этом в стихах:

При всем таланте и уме,
В библиотечной полутьме
Так и состаришься, друг милый,
А я на школьных сквозняках
Состарюсь, мел кроша в руках,
Втирая в доску что есть силы.
У века правильный расчет,
Он нас поглубже затолкнет,
Он знает: мы такого теста.
Туда, где ценятся слова,
Где не кружится голова,
И это, точно, наше место.

Наконец, вторая профессия дает человеку чувство независимости, в том числе от литературного успеха и заработка.

Разумеется, нет правил без исключений, было бы дико засадить нового гения в «канцелярию», а все-таки и Евгений из «Медного всадника», думающий о том, что «служит он всего два года», и Езерский, который «жалованьем жил и регистратором служил», вызывают несомненную пушкинскую симпатию.

От них тянется ниточка к героям Гоголя, Достоевского, к стихам Некрасова и, между прочим, Мандельштама:

...Чур! Не просить, не жаловаться, цыц!
Не хныкать!

Для того ли разночинцы
Рассохлые топтали сапоги!..

— Я хотел бы, Александр Семенович, продолжить наш разговор, обратясь к вашей недавней книге — «Таврический сад» (1984). В ней отчетливо и резко обозначена ваша поэтическая эволюция. Предыдущая книга, «Канва», была подведением итогов, в нее вошло лучшее из шести сборников, а «Таврический сад» — седьмая книга, вышла через шесть лет после «Голоса», и она, на мой взгляд, начало нового этапа. Художественные результаты ее я бы назвал существеннейшими. Действительно ли стихи, которые вошли в седьмую книгу, написаны в промежутке между «Голосом» и началом десятилетия? Ощущаете ли вы, что эти стихи писались по-новому, что вы жили с чувством новизны, которая входила в вашу поэзию? Можно ли проследить истоки этого обновления?

— Мне кажется, что каждая следующая книга должна быть новым этапом в работе поэта. Меняется жизнь — и меняются стихи. Поэт растет вместе со временем. По прошествии нескольких лет оказывается, что написано не просто какое-то количество стихов, достаточных для книги, а нечто вроде серии стихов, отмеченных общим временным знаком. Да, в «Таврический сад» включены стихи, написанные в основном с 1978 по 1982 год. Мне трудно сформулировать, к чему сводится общий смысл книги. Стихи многозначны и противоречивы. Эти годы подарили мне ощущение полноты жизни.

Жил ли я с чувством новизны, входящей в мою работу? Вначале я ее не осознавал: практика в поэзии всегда опережает осмысление. Но

постепенно, написав значительное количество новых стихов, я мог уже заметить перемены, произошедшие в моем стихе, и принять их во внимание.

Стихотворению предшествует некий звуковой образ, распоряжающийся его ритмико-интонационным строем. Про некоторые стихи из «Таврического сада» могу сказать, что они сходны друг с другом именно в этом отношении: за ними стоял, подсказывал их один и тот же звук — шум листвы, который не только был слышен летом в раскрытом окне, но и возникал в памяти всякий раз, когда я садился за стол: я привык его слышать, извлекать из него ритмы. Мне кажется, этот звук родствен речевому, а значит, и стиховому ритму. Он удлинил стихотворную строку.

Некоторые мои читатели ждали от меня короткой строки, прежнего дыхания, быстрой заучиваемости стихов наизусть; новизна «Таврического сада» некоторых озадачила; но есть у меня друг, самый близкий мне человек, в котором я нашел поддержку и понимание. Ему принадлежит и статья об этой новизне, статья, не опубликованная по причине нашей родственной связи; пересказывать ее было бы жаль, скажу лишь, что новизна в этой статье названа, в отличие от явной, бросающейся в глаза,— скрытой, убранной внутрь стиха, его смыслозвукового устройства.

— Одну из особенностей вашей сегодняшней поэтики я вижу в прерывистости поэтической речи, напоминающей устную речь, в неожиданности смысловых переходов, в паузах, которые, как известно, в музыке, например, являются частью музыки.

Приведу здесь одно стихотворение целиком, чтобы подтвердить наблюдение хотя бы одним примером:

Нет лучшей участи, чем в Риме умереть.
Проснулся с гоголевской фразой этой странной.
Там небо майское умеет розоветь
Легко и молодо над радугой фонтанной.

Нет лучшей участи... Похоже на сирень
Оно, весеннее, своим нездешним цветом.
Нет лучшей участи — твержу... Когда б не тень,
Не тень смертельная... Постой, я не об этом.

Там солнце смуглое, там знойный прах и тлен.
Под синеокими, как пламя, небесами
Там воин мраморный не в силах встать с колен,
Лежат надгробия, как тени под глазами.

Нет лучшей участи, чем в Риме... Человек
Верстою целою там, в Риме, ближе к богу.
Нет лучшей участи — твержу... Нет, лучше снег,
Нет, лучше белый снег, летящий на дорогу.

Нет, лучше тучами закрытое на треть,
Снежком слепящее, туманы и метели.
Нет лучшей участи, чем в Риме умереть.
Мы не умрем с тобой: мы лучшей не хотели.

Не говоря больше о самом стихе, скажу, что новизну можно наблюдать на разных уровнях — содержательном, тематическом, смысловом. Вы пристально вглядываетесь как в современность, так и в историю, в том числе в древнюю; обращаетесь к мифологии почти так же часто, как к событиям наших дней. «Возврат» в прошлое характерен для поэзии 70—80-х годов, и оно рассматривается сквозь призму современности. Почему же мы все чаще нуждаемся в прошлом? Можете ли ответить на этот вопрос вы, отрицающий стиль ретро?

— При всей сложности, трагичности и противоречивости современного мира, жизнь пред-

ставляется мне таинственным и незаслуженным подарком, и надо доказать свою соизмеримость с ней. Да, мы живем в нелегкие времена, но положи руку на сердце признаемся: и не в самые трудные.

Тяжелый исторический опыт XX века, оплаченный неслыханными страданиями, убедил нас в непреходящей ценности самых простых вещей. Об этом я пытался сказать в стихотворении «И если спишь на чистой простыне...».

Всего несколько десятилетий отделяют нас от куда более страшных и губительных времен. Страдание из мира неустранимо, только на фоне зла мы можем оценить добро и дорожить им. Но самое отрадное зрелище — это отступление зла под натиском правды и человечности.

Природа и искусство не разделены трагической чертой, искусство представляется мне частью природы, одним из драгоценнейших ее проявлений. Охрана природы и охрана культуры — разве это не одно и то же?

В Океании есть беседковые птицы, украшающие гнезда разноцветными камешками и раскрашивающие их соком из своих клювов. Понимаю всю разницу между ними и первобытным человеком с его наскальными рисунками. И все-таки искусство — это не только продукт (что за нелепое слово!) общественно-исторического развития, но и, наверное, инстинкт, заложенный в нас природой. Кто наблюдал, как маленькие дети преобразуются при звуках музыки, впитывают, как губка, стихи, словно там, где-то, где они пребывали до своего рождения, они истосковались по ним, — те, может быть, согласятся со мной.

Поэзия, при всем своем устремлении в буду-

щее, нуждается в прошлом, как самолет — во взлетной полосе. Античность, мифология, древняя история растворены в сегодняшнем дне, воздвигнуты в духе, сознании, языке и не имеют никакого отношения к ретро.

Сегодня, когда эсхатологические предчувствия и предвидения прошлого стали технически осуществимой реальностью, на краю гибели оказались не только живые, но и мертвые — им грозит вторая, непоправимая смерть, окончательное небытие. Мировая катастрофа — это не только наша гибель, это и гибель души, пережившей свой «прах» в «заветной лире». Сознывая такую возможность, сопротивляясь ей, хочется спасти не только настоящее и будущее, но и тех, кто жил до нас, взять их за руки, как детей, увести от края пропасти.

Сегодня человечество, как ротмистр Праскухин у Толстого, пробегает мысленным взором всю свою многовековую историю.

Поэзия, древнейшее искусство, немислима без памяти о прошлом — эта память у нее в крови.

Поэт, садясь за стихи, заноса шариковую ручку над листом бумаги, подключается к высокому напряжению мировой поэтической энергии, сидит под током — без этого ощущения нет поэзии.

Все это и объясняет, мне кажется, причину проникновения в сегодняшнюю образную систему сюжетов и имен прошлого, исторических, мифологических...

— В поэтической форме вы раскрыли это отношение к истории — древней истории — в одном из стихотворений, включенных в «Таврический сад»:

Я знаю, почему в Афинах или Риме
Поддержки ищет стих и жалуется им.
Ему нужны века, он далями сквозными
Стремится пробежать и словно стать другим,
Трагичнее еще, таинственней, огромней,
И эхо на него работает в поту...

Радует, что в ваших стихах русская поэзия возвращается к темам античности, которые ей всегда были близки. В них слышится и отголосок антологической поэзии, утраченной нами после Вяч. Иванова и М. Кузмина. О значении античности как культурной традиции в современной поэзии критики нет-нет да напишут. «Вопросы литературы» об этом высказываются чаще других. Возрождая античность, мы сохраняем в неприкосновенности единую цепь культуры. Это, по-моему, очень важно.

— Бесспорно. Но надо при этом помнить о главном: мы не должны «играть в античность». Используя античные реалии, хотелось бы вести речь о самых серьезных, общезначимых вещах. Это должны быть стихи о сегодняшнем дне, обогащенные памятью о прошлом. Вот почему я не назвал бы их антологическими. В антологических стихах происходит подмена материала поэзии: вместо слова, связывающего прошлое с настоящим и будущим, в них проступает мрамор. Даже у Фета, чья поэзия так горяча, что над ней клубится пар и мы чувствуем ее растительную, зеленую, травянистую, влажную основу, в антологические стихи прокрадывается несвойственный ему холод. То же можно сказать о М. Кузмине, в лучшей книге которого «Форель разбивает лед» нет и в помине стилизаций под античность, и не «Александрийские песни», а любовная лирика 10—20-х годов, отразившая реальную жизнь и реальное время, — главное его достижение. Что касается Вячеслава Иванова, то

его поэзия, может быть за исключением «Римских сонетов» и некоторых самых поздних стихотворений, похожа на гипсовые волны, раскрашенные муляжи, картонную бутафорию. Разумеется, С. Аверинцев, исследуя его творчество и значение для русской культуры, делает очень важное дело, но при этом все-таки следует помнить, что эрудиция — это еще не поэзия и те «радости филолога или археолога», о которых говорит С. Аверинцев в связи с Вяч. Ивановым, могут быть претворены в стихотворное слово лишь при наличии поэтического дара.

— У вас стыковка современности с мифологией причудливо произошла в стихотворении «В полуплаще, одна из аонид...», где аонида (муза) звонит по телефону, «диск вращает пальчиком отбитым». Заканчиваете вы его важным признанием в духе сказанного выше: «Но лгать и впрямь нельзя, и кое-как Сказать нельзя — на том конце цепочки Нас не простят укутанный во мрак Гомер, Алкей, Катулл, Гораций Флакк, Расслышать нас встающий на носочки». Вы обращаетесь к великим теням как охранителям культуры, обращаетесь с тревогой, озабоченностью, чувством долга. Здесь, в седьмой книге, вы иначе, на мой взгляд, относитесь к опыту предшественников. Если прежде, мне кажется, вы скрывали к ним свою любовь, то в последней книге отчетливо проступают и Пастернак, и Заболоцкий, и Мандельштам. Понятно: нам не думать о больших мастерах просто нельзя. (Хотя, увы, сколько есть поэтов, которые стараются не думать о них и считают это заслугой.) Вы, что естественно, оборачиваетесь к ним, становитесь лицом к лицу, не боитесь смело протянуть им руку, поспорить с ними, даже пойти за некоторыми. Мне кажется, в последние годы Мандельштам стал вашим Вергилием. Причем вы не подражаете ему, а именно идете за ним. Как вы сами объясняете этот процесс?

— Русская поэзия еще молода, но в то же время прошла достаточно большой путь, чтобы у нас, работающих в ней сегодня, возникла широкая возможность выбора друзей в прошлых поколениях. Я говорю о выборе, но происходит он интуитивно и продиктован любовью.

Нет, и в первых моих книгах эти привязанности, эта любовь, мне кажется, отчетливо проступают. За «Первым впечатлением» стоит тень Заболоцкого, далее моя любовь переместилась в сторону Фета и Пастернака («Приметы»), им на смену пришли Тютчев и Анненский, а «Таврический сад», вы правы, сдвинут «в сторону Мандельштама». Он даже появляется у меня в стихах о тридцатиградусном морозе:

...Так быстро пройден путь, казавшийся
огромным!

Мы круг проделали — и не нужны века.
Мне все мерещится спина в дыму бездомном
Того нелепого, смешного седока.

Он ловит петельку, мешать ему не надо.
Не окликай его в тумане и дыму.
Я мифологию Шумера и Аккада
Дней пять вожу с собой, не знаю почему...

Помните, у Мандельштама: «Не поддается петелька тугая, Все время валится из рук...»?

Но главное — не тематическая, не смысловая, а стиховая переключка. Мандельштам упразднил в стихах всякое повествование, всякий последовательный рассказ. «Надо перебежать,— писал он в «Разговоре о Данте»,— через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустраиваемыми китайскими джонками,— так создается смысл поэтической речи».

Эта подвижность и разноустремленность лирического сюжета, образного и смыслового строя, эта речевая динамика, включение «упоминательной клавиатуры» — все это открыло перед нами новые возможности, открыло, а не закрыло их.

Речь идет не о подражании Мандельштаму или кому-нибудь другому, но об учете сделанного предшественниками. Надо сказать, что и Мандельштам вырос не на пустом месте: он смело протягивал руку Тютчеву, Батюшкову, Пушкину, шел за ними.

Список авторов, которых использовал, на которых ссылался, чье влияние испытывал Пушкин в своем творчестве, столь огромен, что занял бы, наверное, не одну страницу.

Чем оригинальнее поэт, тем естественней для него переключка с предшественниками. Это и понятно: для переключки нужны два голоса; те, у кого нет своего голоса, не могут позволить себе и переключку — им нечем переключаться. «Только о сумасбродном и совершенно беспорядочном художнике позволительно говорить, что все у него — свое, о настоящем — невозможно» — эти слова принадлежат Гете.

— В русской поэзии, хотя она молода, есть стихи архисложные, требующие и общекультурной и читательской подготовки. Как вы относитесь к проблеме доступности поэзии?

— Поэзия — сложное искусство. Стихи создаются не для первого встречного, они пишутся для человека, способного их прочитать. Умение читать стихи — особый дар. Для этого вовсе не обязательно быть поэтом или филологом. Есть

немало поэтов и филологов, не понимающих стихи. Человек с поэтическим слухом встречается в любой среде. Я не думаю, что стихи должны быть понятны всем и всеми любимы. Это было бы, на мой взгляд, проявлением неуважения к людям, с их самыми разнообразными способностями и интересами. Оборачивается это требование неуважением к поэзии.

Но поэзия демократична в том смысле, что открыта всем, кто ее любит по-настоящему и растет вместе с нею, не останавливаясь посреди дороги, не полагаясь на старые заслуги и представления прежних, молодых своих лет. Поэтический слух «растет как полуночный цветок», приспосабливается к новым орудиям поэтической речи. Так называемые «сложные» стихи наших современников читатель в XXI веке будет, воспользуясь выражением поэта, щелкать как орехи.

А разве Пушкин, Баратынский или Тютчев просты? Их простота кажущаяся. «Отцы пустыньники и жены непорочны...» или «Осень» Баратынского — разве это простые стихи? Спросите у тех, кто как будто бы ценит Тютчева, любят ли они «Итальянскую виллу»? Очень многие не запомнили, не полюбили, то есть не прочли, не смогли прочесть этих стихов.

Смысл в современных стихах растет и ветвится, как большое дерево. Не ползет, как улитка, а перебегает с места на место, как белка по еловому стволу.

Не стихи открываются нам сразу, но, как ни странно, и непонятные притягивают к себе. Они бывают так обаятельны, что мы, еще не понимая их, заучиваем, твердим наизусть, а в один прекрасный день, оказывается, они, растворив-

шись в нашей крови, дошли до нас едва ли не в обход сознания. Так иногда во сне наша душа прodelывает работу, которая нам не давалась наяву. Кстати, в детстве так и происходило с нами, не правда ли? Стихи волновали и мучили своим звучанием, своим наполовину открытым или вдруг ускользающим смыслом. В один счастливый день мы внезапно овладевали им. Это, разумеется, бывает лишь тогда, когда стихи — не фокус и не ребус, не оптический обман, а когда поэт отвечает за каждую строку, когда она обеспечена настоящим содержанием. Есть вещи, которые мы чувствуем, как улыбку человека, говорящего с нами по телефону.

— Помню, так в детстве было с поэзией раннего Пастернака, когда смысл многих стихов из книги «Сестра моя — жизнь» смутно улавливался, но сами они доставляли неизъяснимое удовольствие. Потом уже хлынули в сознание и поразили красотой поэтического смысла.

— Так же было потом с некоторыми стихами Мандельштама. Долгое время, например, я любил стихотворение «Как светотени мученик Рембрандт...», но его смысл был мне не вполне ясен. А затем я понял, что в нем говорится о художнике, о поэте, далеко обогнавшем свое время, о его взаимоотношениях с современниками, смущенными стиховыми богатствами («...око соколиного пера И жаркие ларцы у полночи в гареме...»), которыми они пока не в силах овладеть.

Как светотени мученик Рембрандт,
Я глубоко ушел в немеющее время,
И резкость моего горящего ребра

Не охраняется ни сторожами теми,
Ни этим воином, что под грозою спят.
Простишь ли ты меня, великолепный брат,
И мастер, и отец черно-зеленой теми,
Но око соколиного пера
И жаркие ларцы у полночи в гареме
Смущают не к добру, смущают без добра
Мехами сумрака взволнованное племя.

Стихотворение пропитано рембрандтовской атмосферой, его красками, образами, реалиями и сюжетами (светотень, сторожа, воин, черно-зеленая тьма, соколиное перо, жаркие ларцы...).

Трагическая судьба Рембрандта, умершего в бедности, не понятого современниками, но проложившего новые пути в живописи, накладывается на судьбу поэта. Его стихи, рождающиеся, как Ева, «из горящего ребра», не охраняются ни сторожами, ни воином: это и музейные сторожа, и ночная стража из «Ночного дозора».

А прощение у Рембрандта, «великолепного брата», поэт просит потому, что позволяет себе усомниться в добром отношении тех, кого стихи «смущают не к добру», пожаловаться на судьбу. (Л. Гинзбург в книге «О старом и новом» приводит со слов Ахматовой шутливую реплику, сказанную ею Мандельштаму: «Никто не жалуется — только вы и Овидий жалуетесь».) Большое искусство демократично, а трагедия его заключается в том, что оно обращено не только к современникам, но и, опережая их, к потомкам.

О том же — у Пушкина в «Памятнике», у Баратынского — в «Осени», у Маяковского — во вступлении к поэме «Во весь голос».

— Скажите несколько слов о рифме и метафоре. Метафоризм, по-моему, не подавлял вас, вы всегда стремились к простоте.

— На мой взгляд, рифму не имеет смысла рассматривать отдельно, вне стиха в целом. Нельзя оторвать рифму от стиха: одна и та же рифма в разных поэтических системах звучит по-разному. Мандельштамовская рифма, например, точна, хотя от абсолютно точной рифмы ранних стихов он шел в сторону рифмы несколько сдвинутой, зато чрезвычайно неожиданной и непредсказуемой: «карликовых — марлевых», «двухбашенной испарине — воздушно-благодарная»...

В отличие от Маяковского, от раннего Пастернака, у которых строка движется с наклоном вправо,— по ней мы как будто скатываемся к головокругооборотной, виртуозной рифме, о которой ни на минуту не забываем, да она и сама постоянно напоминает о себе:

...Терять язык, абонемент
На бурю слез в глазах валькирий,
И в жар всем небом онемев,
Топить мачтовый лес в эфире...—

в отличие от них в строке Мандельштама присутствует ровное натяжение, все слова несут в ней равную нагрузку — и рифма специально выделена, она может быть и глагольной, и самой простой:

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
«Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем»,— и через плечо поглядела.

Тем не менее простоты, элементарности этих рифм мы не замечаем, таким напряженным и ошеломительно новым кажется стихотворение в целом, с его удивительной речевой и образной пластикой.

Метафора у Мандельштама — это не украшение стиха, а его врожденное свойство, связанное с ассоциативностью и отказом от повествовательности, от пересказа. Особую роль при этом выполняют мандельштамовские эпитеты, превращенные в метафору: «ложноволосая трава», «фисташковые улицы-пролазы», «таитянок кроткие корзины», «картавые ножницы», «смычок черноголосый» и т. п.

Из этого не следует, что поэзия должна быть непременно метафорической. Она может быть и совсем безобразной.

Мой дар убог, и голос мой не громок,
Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Эти стихи Баратынского прекрасны и совсем не метафоричны. Мне кажется, что существует множество путей в поэзии, один из них пролегает где-то посередине. Любить Мандельштама не значит подражать ему. Психологизм, например, тоже замечательное свойство стиха, но, пожалуй, не мандельштамовского, иного,— и вот мне он дорог не меньше, чем метафоричность.

— Ранее вы уже упомянули Иннокентия Анненского. Вот поэт, которого, наверное, здесь следует вспомнить. В вашей книге «Голос» есть стихотворение «Ветвь», связанное с ним, и в «Таврическом саде» тоже. Приведу из него третью, пятую и шестую строфы:

...Певцы успешные... попробуй перечисли
Их всех, набившихся под общий переплет...
Зато мелодия, чем ей трудней при жизни
Творца, тем явственней она потом поет.

...Когда ландо в кусты, когда в сирень пролетка...
От современников туманом гений скрыт.
Зато бездарности себя являют четко,
Весь шрифт идет на них, вся пленка, весь лимит.

Как зубчик в выемку в зубчатой передаче,
Как пальцы с пальцами в волненье сплетены,
Так ты, невидимый, верней, так я, незрячий,
Сцепленье чувствую, так явь заходит в сны.

Как хорошо и естественно в этих стихах современность переплетена с «анненскими» реалиями: «зубчик», «сцепленье» — это ведь его слова. Читателю понятно, что это не об одном Анненском, что это — о любом настоящем поэте в любые времена.

— Мне приятно, что вы вспомнили эти стихи и так тонко и точно сформулировали их смысл. Иннокентий Анненский — один из лучших поэтов XX века, с него началась новая русская поэзия. К нему я испытываю самую нежную любовь, к его стихам и к человеку в его стихах, раздвоенному, рефлектирующему, не уверенному в себе, мечтающему о счастье, но не имеющему сил на него.

Постепенно, с возрастом, мне удалось преодолеть в себе некоторые черты этого человека: не правда ли, мы меняемся, проживаем не одну, а

несколько жизней, к пятидесяти годам мы не те, что были в сорок или тридцать лет?

Но поэтика Анненского, ее вещность, предметность, разорванный синтаксис, интонационная неровность (о которой я писал в статье, опубликованной в «Вопросах литературы», № 10 за 1981 год), психологизм стихов необычайно продуктивны. Анненский, опиравшийся на Тютчева и современную ему французскую поэзию, выработал свой особый почерк. Его надтреснутый звук не спутаешь ни с каким другим. «Да и при чем бы здесь недоуменья были» — его узнаешь по любой строке.

Вообще настоящего поэта легко узнаешь по одной-двум наугад выхваченным строкам. О чем бы в них ни шла речь, они скажут о поэте все, как миллиграмм вещества скажет все о целом слитке.

Ужасный! — Капнет и вслушается:
Все он ли один на свете...

В этих двух строках столько изящества, искренности, свежести, свободы и новизны, что по ним можно, кажется, судить о том, как Пастернак относился, например, к тирании и фашизму.

Я считаю, о чем бы ни писал поэт (разумеется, искренне), он в каждой строке говорит все, что думает о жизни. Вот почему мне непонятно деление лирики на гражданскую, пейзажную и еще какую-то. Поэзия нравственна и стоит на страже человечности по самой своей природе. Есть оскорбительное для поэта слово «мелкотемье». Кого только не упрекали в нем! Но время — лучший критик, оно всех расставило по своим местам, тиражи книг тех, кого упрекали в «мелкотемье» или «камерности», говорят ныне

сами за себя, а многие из писавших на самые «крупные» темы оказались недолговечными. Настоящие стихи, о чем бы в них ни шла речь, всегда значительны и имеют к нам прямое отношение. В поэзии нет крупных и мелких тем, есть большие поэты и есть поэты маленькие, хотя бы они и писали на самые крупные темы.

— Мне нравится в ваших стихах острое ощущение радости жизни, не декларируемое в прямых высказываниях, а поданное через какую-то зримую деталь, подробность, например, такую:

...Кажется, память на время отшибло пчеле.
Ориентацию в знойном забыла пространстве.
На лепестке она, как на горячей золе,
Лапками перебирает и топчется в трансе...

Как это сочетается с интеллектуализмом вашей поэзии, ее возвышенностью?

— Если в моих стихах в самом деле есть и то и другое, то я чрезвычайно рад этому вашему наблюдению: ощущение и мысль, чувство и наша духовная жизнь связаны в значительно большей степени, чем это принято признавать. Наша душа помещается, скажем точнее, начинается на кончиках наших пальцев, в наших зрачках, на барабанной перепонке. Краска стыда, заливающая щеки, дрожь страха, волнения, восторга — это и есть самое непосредственное проявление нашей душевной жизни. Об этом писал в своей теории эмоций У. Джеймс. Духовная жизнь — это и есть осмысление увиденного, услышанного, пришедшего к нам с запахом и осязанием. Осмысленное — значит, прочувствованное. Думаю, что это относится не только к поэту, но и к философу,

ученому, вообще — к человеку. Может быть, наиболее ярко это положение подтверждается прустовской прозой. Никакое напряжение памяти, никакое умственное усилие не вернут нам прошлого, не позволят вновь пережить и осмыслить его, — и все это в целостности и сохранности способна доставить нам, например, неровность мостовой, две ее неровно лежащие плиты, — так прустовский рассказчик вспоминает вдруг свое посещение Венеции.

В № 9 и 10 журнала «Литературная Грузия» за 1985 год опубликованы воспоминания Павла Флоренского о его батумском детстве — «Природа». В них, между прочим, он пишет: «Ребенок владеет абсолютно точными метафизическими формулами всех запредельностей, и чем острее его чувство здешней жизни, тем определеннее и ведение этих формул».

Острота ощущения в детском возрасте так велика, что ребенок еще до взрослого опыта как будто знает о жизни многое из того, что потом, забыв, постигает всю жизнь. «Конечно, я отлично сознавал, что фиалка не имеет ничего общего со мною, я прекрасно знал о несуществовании у нее глаз...» И тем не менее «я хорошо помню это внезапное и далеко не повседневное ощущение, что взор встретился со взором, глаз уперся в глаз — мелькнет, острое, и прекратится, да и не выдержать бы длительного этого прямого созерцания лика Природы».

Вот и поэзия чем зорче всматривается в жизнь, чем ошутимей для нее подробности, детали, выпуклости и шероховатости материальной поверхности жизни, тем глубже она проникает в сущность мира.

При всей трагичности бытия такие отношения

с миром не могут быть нерадостными: «всесильный бог деталей» поставляет нам эту радость, заботится о ней.

Подробности преображают самые трагические стихи, без них до нас не дошла бы и трагедия.

...Он милосердный, всемогущий,
Он греющий своим лучом
И пышный цвет, на воздухе цветущий,
И чистый перл на дне морском.

Так заканчивается одно из самых скорбных тютчевских стихотворений. Не случайно понадобились Тютчеву и «пышный цвет», и «чистый перл» — что были бы эти стихи без них?

— Вы процитировали «Ужасный! — Капнет и вслушается...» из раннего Пастернака. Как вы относитесь к Пастернаку позднему?

— Конечно, я люблю всего Пастернака, но предпочитаю все-таки раннего. «Сестра моя — жизнь» — гениальная книга, влетевшая в нашу поэзию как шаровая молния, такого в поэзии еще не было.

Поздние стихи тоже очень хороши, но, на мой взгляд, нет в них того прежнего чуда, волшебства, когда непонятно, как стихи сделаны. Путь Пастернака — это путь от сложности к простоте. Этот путь совпал с тем же движением во всей нашей поэзии, и не только поэзии: сложной музыке Прокофьева и Шостаковича были противопоставлены простые мелодии и напевность.

Между тем стремление к простоте нередко ведет к упрощению. Я думаю, что для Пастернака, воспитанного на традициях русской интел-

лигенции, на Толстом (поздний Толстой и толстовство были знакомы ему еще по детским, домашним впечатлениям), этот путь был естествен и, по-видимому, неизбежен. Среди поздних стихов Пастернака есть замечательные, такие как «Август» или «Вакханалия», но целый ряд стихов, в том числе евангельских, кажутся мне менее удачными. Почему так? Может быть, потому, что поэтический смысл евангельских стихов задан заранее, явился в готовом виде. Эти стихи иллюстративны. В то время как нет ничего прекрасней рождения новой поэтической мысли из повседневной, сегодняшней, современной пены. Нет ничего трудней и таинственней.

Это не значит, что Евангелие или Библия не могут быть процитированы, послужить толчком, мотивом для современных стихов. Но они, мне кажется, должны войти в ткань современного поэтического сюжета так, как это сделано, например, в пастернаковском «Августе». И как тут не вспомнить дивные строфы из раннего Пастернака:

...Ты спросишь, кто велит,
Чтоб август был велик,
Кому ничто не мелко,
Кто погружен в отделку

Кленового листа
И с дней экклезиаста
Не покидал поста
За теской алебаstra?..

А в поздних стихах появилась даже абсолютно несвойственная и противопоказанная Пастернаку дидактическая нотка («Не надо заводить

архива...», «Не спи, не спи, работай...») — закономерная гостья при установке на опрощение. (Еще чаще она гостила у позднего Заболоцкого.)

— Как же отнестись к заявлениям самого поэта во второй половине жизни, что он стыдится ранних стихов?

— Поэт всегда ревнует к своим ранним стихам. А кроме того, Пастернак стеснялся «астр и далий», «черных от пыли и бурь канапэ», забыв, в каком контексте стояли эти вещи, как связан был неупорядоченный словарь с новыми рифмами, ритмами, всей структурой ранних стихов, всей новизной самой жизни. «И чем случайней, тем вернее» — таков был его тогдашний девиз. А в 40-е, 50-е все это показалось ему удручающей безвкусицей. Так Толстой в старости смотрел на свои прежние вещи и на любимые им когда-то стихи Фета.

Пастернак стал переделывать некоторые стихи, но переделки кажутся заплатами. Они были, на мой взгляд, изменой не только себе молодому, своей молодости, но и читателю, который вырос на этих стихах. «Но строк печальных не смываю», — сказано у Пушкина по другому поводу, но кажется, что может быть отнесено и к этому случаю.

— Дмитрий Сергеевич Лихачев в статье о книге «Таврический сад» пишет, что в ваших стихах «как будто совсем нет лирического героя», «любой жест, любое действие... может быть присвоено читателем, на которого, как на своего двойника, хочет походить автор». Очень точное замечание. Академик Лихачев почувствовал весьма существенное: совпадение мироощущения поэта и его читателя.

Я же, кроме того, вижу в этой позиции автора стремление (и редкое к тому же) отодвинуться в тень, не навязывать никому своего «я». Именно не навязывать, само же оно, поэтическое «я», все равно остается в стихах как образ личности поэта. Свою позицию вы точно определили в стихотворении «Вырица»:

Есть поэты с фотообъективом,
Их самих снимающим в упор:
Отбегут, замрут перед штативом
С видом сиротливым,
Обгнав щелчок, потупив взор.

(Увы, у современного поэта это нередко излюбленная поза: потупленный взор и выпяченная грудь...) В том же стихотворении, в связи с тем же «вопросом» авторской позиции, вы, мне показалось, полемизируете с Пастернаком:

Ни один бинокль на нас не вскинут.
Я себе представить не могу
Жизни, из которой сумрак вынут...

— Дмитрий Сергеевич Лихачев написал о моих книгах высокие слова, которые меня поддерживали. Говоря о читателе-двойнике, думаю, он имел в виду естественное положение поэта по отношению к читателю-современнику. Стихотворное слово — это слово, которое присваивается читателем. Это важно: поэзия раскрывает нам объятия, в которые мы добровольно идем, потому что она говорит нечто важное для нас.

Перефразированное мною в одной из процитированных вами строк пастернаковское стихотворение «Гамлет» я люблю, понимаю, почему оно было написано: это был трудный и высокий поступок.

Но не меньше мне нравится его замечательное высказывание в автобиографической прозе:

«Я люблю свою жизнь и доволен ей. Я не нуждаюсь в ее дополнительной позолоте. Жизни вне тайны и незаметности, жизни в зеркальном блеске выставочной витрины я не мыслю».

Примерно то же говорила Ахматова и с ужасом вспоминала, например, северянинское кокетничанье и популярность.

— Что вам помнится как самое ценное в общении с Ахматовой?

— Ощущение, что не прервана связь с прошлой культурой. Ахматова и связывала с нею.

— Читатель — двойник поэта... Не об этом ли писал С. Чупринин, анализируя вашу поэзию, заметив, что вы стремитесь в стихах «к сомышлению и соседству с равным по уделу современником»? Но ведь для этого нужно очень хорошо представлять себе и своего современника, и читателя. В каких жизненных ситуациях вас посещает это чувство общности с ним? Какой человеческий тип вам наиболее духовно близок?

— Чувство общности с современником посещает меня за письменным столом. Снова упоминаю его и снова подчеркиваю, что рабочее место поэта — стол... Я пишу стихи всю жизнь. Этот образ жизни выработал во мне уважение к таланту, знаниям и умению в любой области человеческой деятельности. Знающий, умный врач, любящий своих больных и сострадающий им, настоящий учитель, настоящий рабочий, любой человек, сумевший реализовать свои способности,— все, все мастера своего дела вызывают мое восхищение. На них-то и держится жизнь, они-то и противостоят наигранному пафосу любителей громких фраз.

Родиться и жить в нашем веке в России — это значит обладать уникальным историческим опытом. Он достался нам слишком дорогой ценой, чтобы не считаться с ним. Может быть, этим объясняется роль в нашей духовной жизни поэзии, которую питает напряжение человеческих сил.

— В январском номере журнала «Аврора» за нынешний год опубликованы ваши новые стихи, в которых чувство необычности происходящего передано во всей его материальности и вещности:

...Как жарко взрослые заботятся о детях!
Какой под шапочку надет смешной платок!
Какой с истории быть может спрос при этих
Январских сумерках, но есть он — и высок.
Как мертвый в простыне, томится тополь в сквере.
Но где, при том, что груз не сбросить с ломких плеч,
Так далеко еще продвинуты на север
Надежда, музыка и сбивчивая речь?

Тут прямые человеческие действия, вроде бы незначительные, соотносятся с масштабом историческим. Мне кажется, здесь точно передана одна из черт мироощущения современника, его способа восприятия мира... Хочу спросить вас: какие черты современного интеллигента вам близки? Какие отталкивают?

— Интеллигентность — не принадлежность человека к профессиям умственного труда, а его способность жить духовными интересами. И дорога мне не интеллигенция «вообще», а конкретные интеллигентные люди, независимо от того, каким они заняты, умственным или физическим, трудом. Один из признаков интеллигентности — воспитанность. Нетерпимость к другим мнениям — вот, наверное, самая неприятная чер-

та, ничего общего с интеллигентностью не имеющая.

С этим связано неумение слушать собеседника, увы, черта, все более укореняющаяся. Обратите внимание: самый распространенный тип сегодняшнего общения — это устный рассказ за столом, монолог. Я, право же, побаиваюсь этих «рассказчиков неукротимых». Самое интересное — совместное осмысление проблемы, становление, формирование мысли в разговоре (помните, Белинский не хотел выходить из-за стола и говорил что-то вроде того: «Господа, куда же вы, мы еще не решили, есть бог или нет?»). Вместо этого мы присутствуем при состязании в остроумном пересказе эпизода, не имеющего никакого отношения к собеседнику...

— Александр Семенович, возвращаясь к разговору о лирическом герое, я все же должен признать, что нашел у вас стихотворение, где герой-автор на виду, хотя и не смотрится в зеркало, стихотворение-признание, в котором сказано многое о себе — поэте, о себе — человеке. Это стихотворение — «Волна».

— Думаю, что, взглядевшись, можно найти у меня и другие стихи, кроме «Волны», где автор на виду. Ощущение, что его нет, возникает, возможно, потому, что, во-первых, он не выведен на авансцену, а во-вторых, потому, что есть стремление говорить в стихах о том, что, как было уже здесь сказано, может быть «присвоено» читателем.

Когда мы говорим, что автор устранен из поля зрения, не надо понимать это буквально. Он, конечно, присутствует, но прежде всего — в самой манере поэтического письма, которая выдает его с головой. Почти не преувеличивая, можно

сказать, что какая-нибудь запятая значит больше, чем биографические подробности.

«Ты, нежная! Ты счастье мне сулила на горестной земле...» — разве мы не узнаем Фета по одной фразе, более того — по одному обособленному определению? Кажется, за ним стоят и его лирический жар, и одышка.

В поэзии не спрячься, ты весь как на ладони у читающего твои стихи.

— Вы правы. Это похоже на то, как мы узнаем человека по его голосу или почерку. Мне кажется очень характерным название вашей шестой книги «Голос». Как там у вас сказано в одном стихотворении?..

Голос — это работа души,
Это воздух, озвученный нами.
Это небные ниши, крижи,
Альвеолы и зубы с губами.
Как на корочке хлебной прикус,
На горячей болванке воздушной
Отпечатан характер и вкус,
Грузный облик наш или тщедушный...

А по поводу стихотворения «Волна» мне хотелось бы заметить, что оно похоже на маленькую поэму у вас, не писавшего никогда поэм.

— Все-таки лучше назвать его большим стихотворением.

— Почему же вы не написали поэму?

— О своем отношении к поэме как жанру, потесненному в современной литературе лирикой, я писал в статье «Душа искусства», опубликованной «Литературной газетой» в июле 1985 года: «Общую картину времени, мне кажется, нам

рисует теперь полнее, чем поэма, книга стихов, которую впору назвать новым жанром».

— Книга стихов как новый жанр... Значит, вы придаете значение композиции книги? Как вы составляете свои сборники, по какому принципу располагаете стихи? От книги к книге как меняется этот «новый жанр»? Чем вызвана в «Таврическом саде» разбивка на «главы»?

— Книга стихов позволяет современному поэту в обход поэмы создать связный рассказ о времени. После Толстого, Достоевского, Чехова увлечь читателя повествованием в стихах — задача не то что невыполнимая, но в ней, мне кажется, нет насущной необходимости.

К сказанному добавлю, что выступаю не против эпоса («Илиада» и «Одиссея» были любимыми книгами в детстве) и не против поэм, написанных классиками, — они, повторю, писали их в другое время, — а против взгляда на литературу как на нечто застывшее, утратившее всякое движение.

Вот ведь и эпистолярный жанр заглох в связи с изобретением телефона. Зато чем мы сейчас с вами заняты? Мы участвуем в становлении нового прозаического жанра — журнальной беседы, и он уже оброс своими штампами.

Представляете, в XVI веке пришел бы кто-нибудь интервьюировать Ивана Грозного: «Ваше любимое увлечение?» — «Сажать на кол».

Нет, литература движется вместе с человеком, и на смену одним литературным жанрам приходят другие: так, поэма вытесняется, с одной стороны, прозой (романом, повестью, рассказом, а то и внутри самой поэмы — прозаи-

ческими вставками, разрушающими ее, на мой взгляд), с другой стороны, книгой стихов.

Первой книгой стихов в нашей поэзии были «Сумерки» Баратынского. Понятие «книга стихов» прочно вошло в наше сознание. Недаром в наших разговорах о поэзии всплывают то «Снежная маска», то «Кипарисовый ларец», то «Столбцы»...

То же можно сказать о книгах наших современников. Мы помним и «Треугольную грушу» А. Вознесенского, и «Земле — земное» А. Тарковского, и «Март великодушный» Б. Окуджавы, и «Тишину» Г. Горбовского — и так вплоть до недавно вышедших книг «Слуховое окно» О. Чухонцева и «Имена мостов» Е. Рейна.

Перемены, происходящие с поэтом от книги к книге, так или иначе сказываются на их композиции. Прежние мои стихи существовали более обособленно, нынешние кустятся, и мне легче объединять их по гнездам. «Таврический сад» в этом смысле похож на зонтичные растения, состоящие из множества соцветий: в нем больше десятка таких скоплений.

У редактора почти всех моих книг И. Кузьмичева есть словечко: «поиграть» с книгой. Эта «игра» мне очень нравится: она имеет не формальный, а структурный смысл.

— Существует мнение, что в наше время нельзя писать стихи так, как их писали, скажем, в начале века или в XIX веке. Так ли это? Какие стих претерпевает перемены, делающие его явлением современным?

— Думаю, что сегодня нельзя писать стихом XIX века или начала XX. Только имею в виду при этом не метр сам по себе, а совокупность всех

значащих элементов стиха, то есть интонации, ритма, строфики и т. д. При этом вовсе не обязательно писать лесенкой и пользоваться ассонансной рифмой. Стих может оказаться похожим на классический, но в действительности он иной. Не люблю, когда меня причисляют к поэтам классической традиции. Колоссальные открытия, сделанные в поэзии XX века, также вошли в состав современного стиха, нужно только уметь их увидеть.

Наряду с другими задачами, стоящими за кулисами каждого нового стихотворения, есть еще одна, совершенно необходимая, — это задача создания новой формы. В начале работы над стихотворением у поэта должно быть ощущение, что он и с формальной точки зрения создает нечто новое, отличное от того, что сделано до него. Для каждого стихотворения существует своя, неповторимая форма. Пусть потом окажется, что это всего лишь шестистопный ямб, а все-таки он другой, он расшит твоим, тебе лишь свойственным интонационным узором; спондеи и пиррихии, о которых поэт может ничего не знать, но которые должны быть в его стихе, сотрут ощущение привычного размера; переносы укрепят это ощущение.

— И каждое стихотворение вы пишете с ощущением новизны? В этом стремлении есть, наверное, и упоительное, и страшное?

— Так ведь каждое новое стихотворение — это создание того, чего до тебя не было. Не было такого лирического сюжета, если не мысли (мысли повторяются), то ее поворота, такого взгляда на вещи и т. д. Так и должно быть: ведь никогда

на свете не было и точно такого же времени, такого же дня, не было нас с вами, наших обстоятельств и т. д. И все это ищет своего, уникального речевого выражения.

Это и счастье, и отчаяние, и блаженный труд.

Ощущение новизны, опирающейся на многовековую традицию, — вот необходимое условие удачи, когда его нет — терпишь поражение.

— Стихотворение, наверное, не дается сразу. Как, например, выбирается размер?

— Нередко мысль рождается сразу в стихотворной, счастливой рубашке.

Но бывает и так, что приходится пробегать множество вариантов. Об этом хорошо сказано в статье Маяковского «Как делать стихи». Иногда чувствуешь: стихи не идут. Или видишь: стихи не получились. В чем дело? Оказывается — это четырехстопный ямб, никак не трансформированный, слишком знакомый по многочисленным образцам, он-то и мешает. Видимо, он так стерт, что с ним не возникает новой речи. Кажется, Гумилев говорил своим студийцам: стихотворение написано, теперь его надо переписать заново.

Впрочем, и четырехстопный ямб может заиграть, если у поэта возникает ощущение новизны. Даже если это обманчивое ощущение, оно может оказаться плодотворным. Толстой называл это «энергией заблуждения».

— Вы — внимательнейший читатель прозы, что очень заметно по стихам. Чем проза стала для вас — только лишь явлением культуры, которое аукнется в стихе, или способом постижения мира, который углубляет и поэтическое видение? Не намерены ли вы писать прозу, сейчас поэты не удерживаются в границах своего ремесла...

— Проза — великое искусство. Прозаиком надо родиться так же, как надо родиться поэтом или музыкантом. Проза и поэзия не кажутся мне родственными искусствами. К поэзии, возможно, значительно ближе стоит живопись, чем проза. Я не люблю лирическую прозу, прозу, не связанную с мыслью. Толстой, «писавший коряво», Чехов, Пруст — вот самые дорогие для меня имена в мировой прозе. С наслаждением, и содроганием, и страхом, и восторгом открываю наугад «Дневники» Толстого, которые, возможно, следовало бы считать еще одним его великим романом. Откроешь и прочитаешь: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором бы ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо». Вот замечательная реплика к спорам критиков о положительном герое!

А чеховский «Рассказ неизвестного человека»! Это роман, сжатый до семидесяти страниц. После Чехова очень трудно читать обычные, многоглавые романы.

Так вот, если искусство прозы так выросло, так усложнилось, можно ли думать, что им можно овладеть только потому, что ты пишешь стихи? По-моему, это в высшей степени самонадеянно.

— Кто ваш любимый советский прозаик?

— Зошенко. Это самый грустный наш писатель. Он любил своих персонажей, жалел, сочувствовал им, потому что сам нередко был в их положении.

В прозе 70-х годов замечательное явление, на мой взгляд,— книги Ю. Трифонова, особенно

цикл последних его рассказов «Опрокинутый дом». В них на новом материале он добился чеховской краткости.

Лучшее, что читал в прозе последних лет,— это напечатанные в № 1 журнала «Нева» за 1984 год «Записки блокадного человека» Лидии Гинзбург. Пушкин сказал, что проза требует мыслей. «Записки блокадного человека» насыщены мыслью. Мысль — главный герой этой прозы, лишенной традиционного героя, сюжета и прозаических коллизий. «Записки», а также раздел «Из старых записей» в книге «О старом и новом» прокладывают дорогу новой прозе, в обход сложившихся жанров.

Очень нравится мне проза В. Маканина, А. Битова, Валерия Попова, Л. Петрушевской (к сожалению, опубликованы лишь несколько ее рассказов, но мне посчастливилось прочесть многие из них в рукописи), очень привлекательны рассказы нового автора — Татьяны Толстой.

— Хочу задать еще один вопрос: как вы расцениваете ситуацию, сложившуюся в сегодняшней нашей поэзии? Высказываются соображения об упадке читательского интереса к ней.

— Сегодня в поэзии работает немало талантливых людей. Список имен, который можно составить от Б. Ахмадулиной до В. Шефнера (поэтов на буквы Э, Ю, Я сейчас не припомню), окажется большим.

Спад интереса к поэзии объясняется, по-видимому, целым рядом причин: и тем, что некоторые поэты из этого списка обманули читательское доверие, и тем, что читатель оказался захлестнутым огромной волной слабых книг, и тем, что

интерес к поэзии был потеснен в умах и сердцах многих другими интересами: спортом, рок-музыкой, поэзией самодеятельных бардов, туризмом и т. д.

Беды я тут не вижу. Процент настоящих читателей поэзии, мне кажется, неизменен, он во все эпохи — одинаков. Не может человек, действительно любящий и понимающий музыку, перестать ее слушать, так же не может человек разлюбить стихи. Отпали случайные читатели, принимавшие все подряд, без разбору. Вместе с ними, я думаю, отпадут в конце концов и случайные поэты, потакавшие этим читателям, работавшие на них. Разумеется, это произойдет лишь в том случае, если сможет перестроиться наша издательская практика, если она поставит тираж в зависимость от истинного положения дел, то есть от спроса на книгу.

Мне кажется, что настоящая поэзия от этого только выиграет. И я не боюсь за талантливых молодых поэтов. Весть о появлении нового яркого поэта расходится мгновенно, опережая знакомство его стихов с печатным станком, — таково изначальное свойство поэзии.

Пользуясь случаем, хочу назвать имена трех молодых ленинградских поэтов, лишь начинающих публиковать свои стихи и достойных, как я думаю, читательского внимания, — это Николай Кононов, Алексей Машевский и Алексей Пурин.

— Перечитывая ваши стихи, видишь, как много в них сюжетов: исторических, литературных и, разумеется (и прежде всего), почерпнутых из повседневной жизни. Культура и современность, история и современность — где та мера, когда первое не заслоняет в поэзии живое ощущение сегодняшнего дня, когда «какой-нибудь Филипп Аравитянин»

уравнивается в правах на внимание поэта с «мальчиком во дворе»? Мы с вами, собственно, начали разговор с этого, но, завершая его, хотелось бы несколько повернуть тему — «в сторону современности». Чем застрахован поэт от самоизоляции в темах исторических, культурных? В каком случае он может стать жертвой самоизоляции?

— Мне кажется, дело не в пропорциях (культуры, допустим, на 40 процентов, а современности — на 60 процентов), а в чем-то другом.

Может быть, в современном устройстве самого стиха, в его особой повадке, которую не спутаешь ни с какой другой. (Литературными, книжными окажутся стихи на самую злободневную тему, если они ничем не отличаются от им подобных.)

Может быть, в правде мыслей и чувств.

Может быть, в горячей заинтересованности в сегодняшних и завтрашних событиях, которая согревает стихи на любую тему и подспудно перестраивает их так, что они глядят в сегодняшнюю сторону.

Может быть, в присутствии сегодняшних подробностей, реалий, вещей, топографических примет и т. д.

Может быть, в понимании того, что история и культура — это родные сестры природы и жизни, что, допустим, список членов месткома так же сух и чудесен, как дошедший до нас перечень охотников, которых Ассурбанипал приглашал на облавы в VII веке до нашей эры.

Может быть, ничего этого нет в моих стихах, но такими, на мой взгляд, стихи должны быть.

— Многие критики, писавшие о вас, справедливо отмечали это сложное взаимодействие современности с прошлым,

взаимопроникновение жизни и культуры в вашей поэзии. Хорошо сказал об этом тот же С. Чупринин: «Откуда все это у современного человека? Все оттуда же — от стихов, от культуры, от жизни, в которой поэзия и правда суть синонимы». И привел ваши строки:

Стихи ссылаются на жизнь,
А жизнь сама на них кивает,
Грустит, на строчку опершись.
И есть ли разница — не знает...

— Жизнь — неиссякаемый сюжет поэзии и ее герой. Так что поэт обеспечен материалом до конца дней. Тому свидетельство и «Река времен в своем стремлении...», написанная Державиным на грифельной доске уже дрожащей рукой, и «В больнице» Пастернака: человека несут на носилках, а он в последней «переделке» проявляет главную поэтическую доблесть — внимание к происходящему, и празднуют свое поэтическое рождение «опросный листок», «пары иода», «склянка нашатыря».

Что грозит поэту — так это эмоциональная истощенность, лишь она способна остановить таинственный завод поэтической пружины.

— Но ее может остановить и недостаток гражданского чувства... Возвращаясь к началу нашего разговора об ответственности поэта, хотел бы вас попросить определить, что такое гражданственность поэзии?

— Формулу того, что мы называем гражданственностью поэзии, дал Пушкин. В августе нынешнего года ей, этой формуле, исполняется 150 лет:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.

За полтора века она не потускнела и не обветшала. Не знаю другого более точного или полного определения гражданственности поэзии. Его нельзя исправить, можно только испортить, как это вынужденно сделал Жуковский.

Пробуждение добрых чувств, воспевание свободы, призыв к милосердию вовсе не подразумевают прямых высказываний. Их и у Пушкина немного («К Чаадаеву», ода «Вольность», «Во глубине сибирских руд...», при жизни не опубликованные). Речь идет о другом, о том, что эта движущая сила поэзии разлита по всем стихам Пушкина как живящая влага. Выпарить ее, попытаться извлечь и рассмотреть отдельно от стихов невозможно.

Уверен, что пушкинское определение поэтической гражданственности дано не для 20—30-х годов прошлого века, а навсегда, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит».



* * *

В любительском стихотвореньи огрехи страшней,
чем грехи.
А хор за стеной в помещенье поет, заглушая
стихи,
И то ли стихи не без фальши иль в хоре,
фальшивя, поют,
Но как-то все дальше и дальше от мельниц,
колес и запруд.

Что музыке жалкое слово, она и без слов хороша!
Хозяина жаль дорогого, что, бедный, живет не
спеша,
Меж тем как движенье, движенье прописано нам
от тоски.
Все благо: и жалкое пенье, и рифм неумелых
тиски.

За что нам везенье такое, вертлявых плотвичек
не счастье?
Чем стихотворенье плохое хорошего хуже, бог
ведь!
Как будто по илу ступаю в сплетенье придонной
травы.
Сказал бы я честно: не знаю,— да мне доверяют,
увы.

Уж как там, не знаю, колеса немецкую речку
рыхлят,
Но топчет бумагу без спроса стихов ковыляющий
ряд,—
Любительское сочиненье при Доме ученых в
Лесном,
И Шуберта громкое пенье в соседнем кружке
хоровом.

1984



СТИХОТВОРНАЯ МЫСЛЬ

Каких-то особых, отдельных от самих пушкинских стихов мыслей о Пушкине у меня немного. У тех, кто любит помечтать о новом Пушкине, хочется спросить: как они себе это представляют — опять ода «Вольность», «Ура! в Россию скачет...», «К Чаадаеву», «Деревня», затем что же, неужели южная ссылка? Ну что вы, сегодня они бы его не дали в обиду, ведь у него на лбу было бы написано: новый Пушкин.

Или, может быть, так: он походил бы лет до тридцати в литобъединение, а затем, глядишь, журнал «Юность» (нет, «Юность» в Москве, а новый Пушкин жил бы все-таки в Ленинграде, значит, журнал «Аврора») опубликовал бы три стихотворения: «К Морфею», «Выздоровление» и, например, «Нереида».

Мне кажется, мы слишком часто рассуждаем вообще о Пушкине, о его жизни, его значении, то увлекаясь громоздкими теоретическими построениями, то устремляя все внимание к пушкинской биографии, в первую очередь, конечно, к дуэли (очень мы любим дуэли, самоубийства, гибельные концы: вот Кузмин, например, умер своей смертью, так им почти никто и не интересуется). В сознании многих биография затмила пушкинское творчество. Не перечитывают стихов,

зато знают всех пушкинских родственников и потомков.

Равнодушие к стихам проявляется, между прочим, и в том, что не делают различия между пушкинскими стихами: все одинаково ценимы, все — равно гениальны: «Стансы» и «Друзьям», оказывается, ничем не хуже «Элегии», а «Бородинская годовщина» и «Жених» — «Бесов» и «Ответа анониму».

Отношение к Пушкину как к безжизненному кумиру (как он боялся этого холода, этой тяжести, этой неподвижности!) удручает.

Пушкин не был человеком одной или даже нескольких мыслей; их у него столько, сколько у него стихов (и это не считая его прозы и писем).

И мои сегодняшние размышления связаны не вообще с Пушкиным, а с его конкретными стихами, наугад открытыми или пришедшими на память. Вспоминая «Полководца», с упоением твержу, например, стих «И, в имени твоём звук чуждый невлюбля...», который так замечательно перекликается с мандельштамовскими строками: «Что за фамилия чертова? — Как её ни вывертывай, Криво звучит, а не прямо...» Разумеется, в «Полководце» Пушкин сказал не только о Барклае, он сказал о всех гонимых, о всех несправедливо обиженных, в том числе и о самом себе.

А «Желание славы»! Ведь это стихи о подлинных и мнимых ценностях, о «суетном прозвании поэта». Нам, имеющим дело с миллионами читателей, с баснословно разросшейся аудиторией, с тиражированием успеха при помощи телевидения и радио, следовало бы пересмотреть свое представление о прижизненной славе, которой даже на долю Пушкина выпало меньше, нежели

свалилось на плечи нынешних поэтов: как мала при этом духовная прибыль, как велик человеческий урон!

И все-таки не эти попутные соображения, а сами стихи, их невыразимая прелесть составляют главный смысл стихотворения.

Могли ль меня молвы тревожить приговоры,
Когда, склонив ко мне томительные взоры
И руку на главу мне тихо наложив,
Шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив?

Читаешь стихи — и они становятся твоими сегодняшними чувствами и мыслями.

А «Ненастный день потух...», а «Воспоминание», а «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...», а «Медный всадник»... Чтобы выделить самые любимые стихи, самые драгоценные, я пользуюсь домашним определением «волшебные», без них не то что размышления — без них невозможна, мне кажется, сама жизнь.

Чтобы рассказать об их месте в нынешнем сознании, надо о каждом написать статью (так я и сделал недавно, написав об одном из самых заветных — о «Не дорого ценю я громкие права...»).

Мысль не живет сама по себе, она конкретна и подробна. Поэзия — самый стремительный, горячий, плодотворный образ мышления. И самый экономный («Что нужно Лондону, то рано для Москвы»). И самый неожиданный («Знакомых мертвецов живые разговоры...»). И трепетно-телесный («Минуту!.. вспыхнули! пылают — легкий дым, вьась, теряется с молением моим»). Еще бы! Ведь мысль выступает в звуковой, фонетической оболочке, разогрета

стихотворным ритмом, перемешанным с человеческим дыханием.

Эту пушкинскую интонационную естественность, пластичность, осязаемую прелесть стихотворной речи так отраднo находить у других поэтов: у Фета («Как жить мне хочется до нового свиданья!»), у Кузмина («Стихов с собой мы брать не будем, мы их в дороге сочиним»), у Ахматовой («Единственного в этом парке дуба листва еще бесцветна и тонка»), у каждого истинного поэта.

Пушкинские стихи наводят на размышления, а сегодняшние мысли пронизаны его стихами.

1987



* * *

Мне-то есть теперь что вспомнить, есть о чем
поговорить.

Я видал Куры зеленой перекрученную нить,
Над крутыми берегами ненадежное жильё,
И, конечно же, с Невою я не сравнивал ее.

Боже, как разнообразен этот мир, какая ложь,
Будто он на все согласен и во всем с тобою
схож,—

Нет, он может озадачить и создателя своим
Рысьим промахом кошачьим, хищным глазом
золотым.

Почему я ленинградец, не тбилисец почему?
За билетиком счастливым лезли мы в какую
тьму?

Кто дает нам это время, это место, эту грудь?
Разве можно человека жаркой кровью
попрекнуть?

Над Невою резво вьются флаги пестрые судов.
Видишь: есть куда вернуться нам, я к смерти
не готов.

Сколько есть еще для роста, для мужанья места
нам!

Я вам Пушкина так просто, хоть убейте, не отдам.



«ДНЕВНИК ПО ТИПУ РОМАНА»

Как известно, уже Толстой высказывал сомнения по поводу условностей художественной прозы. 12 января 1909 года он записывает в дневнике: «...Художественная работа: «Был ясный вечер, пахло...» — невозможна для меня... Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь».

Пушкин писал, что проза требует мыслей. Выяснилось, что она их требует в буквальном смысле, что готова ради них отказаться от «украшений», пожертвовать сюжетом, интригой, героями, едва ли не всем, что до сих пор составляло ее гордость, предмет неутомимых забот. Поднявшись по пологим эволюционным ступеням от эссеистики Монтеня и Паскаля, мемуаров Сен-Симона и автобиографической исповеди Руссо, через переписку и дневники Бакунинского кружка — к высотам психологических романов Толстого и Пруста, проза затем опять пришла к фрагментарным, побочным, необязательным жанрам (дневники, эссеистика), но на этот раз обогащенным духовным опытом психологического анализа. В конце концов, что такое «Дневники» Толстого как не еще один, может

быть, самый захватывающий или, во всяком случае, остро современный, не подвластный старению и адаптации временем его роман? И здесь же, по соседству, уже записывал за нумизматикой и в извозчичьей пролетке свои разбегающиеся мысли Розанов.

Есть нечто символическое, как будто внушенное со стороны, в том, что первой большой исследовательской работой Лидии Гинзбург была статья о Записной книжке Вяземского, его прозой она заинтересовалась в 1925 году.

Не все друзья молодого ученого знали тогда, что параллельно с исследовательской работой идет другая, в общих тетрадах, не рассчитывающая не только на печатный станок, но даже на пишущую машинку. (Не знали, например, учителя: Тынянов, Эйхенбаум, знали Б. Бухштаб, Г. Гуковский, Ахматова, Олейников, Шкловский.)

Записи разговоров и событий, их осмысление, мемуарные страницы, эссеистика, прозаические «повествования» — все это создавалось одновременно с книгами о Лермонтове, Герцене, «О лирике», «О психологической прозе», «О литературном герое», со статьями «Пушкин и Бенедиктов», «Частное и общее в лирическом стихотворении», «Поэтика Осипа Мандельштама» и др.

Во второй половине 50-х годов некоторые эссе были перепечатаны на машинке. Что касается записных книжек, то они были извлечены еще позже. Помню, как в 60-е годы я помогал Лидии Яковлевне перепечатывать их на споловиненных листах писчей бумаги в четырех экземплярах.

Шестидесятилетний ученый предстал перед немногими уцелевшими друзьями и младшими

современниками в качестве эссеиста. Опубликовать все это было еще невозможно.

Однажды мы сидели с Л. Я. в Вырице, на оредежском берегу, на пахнущих смолой сосновых бревнах, и она говорила о том, что вряд ли при жизни увидит опубликованными свои записки. Я высказывал слабую надежду на перемены к лучшему — и оказался прав не потому, что эти перемены в конце концов, через четверть века, наступили, а потому, что Лидии Яковлевне отпущено было судьбой крепкое здоровье и долголетие. В России, как известно, «жить надо долго».

В эти годы Л. Гинзбург написала лучшие свои исследовательские книги («О лирике», 1964; «О психологической прозе», 1971), одновременно пополнялись ее записки, создавалась новая эссеистика.

И только в начале 80-х в журналах «Новый мир» и «Нева», а затем и в ее книгах («О старом и новом», 1982; «Литература в поисках реальности», 1987) появились разделы «Из старых записей», «Записки блокадного человека». В 1987 году Л. Я. извлекла на свет свою прозу конца 30-х — «Мысль, описавшая круг» и «Заблуждение воли» — и прочла нескольким друзьям, восхитившимся этими вещами, пролежавшими под спудом около полувека.

Итак, исследователь литературы, мемуарист, эссеист, прозаик... Но такой взгляд на одного автора ставит перегородки между его занятиями, в то время как под всеми этими жанрами течет «одна на всех подспудная река»: все они объединены не только личностью автора, но и погружены в одно время, продиктованы общим отношением к жизни, одним и тем же способом ее осмысления.

Это совсем не похоже, например, на художественную прозу Тынянова — беллетристику, написанную как бы на задворках его научных интересов. Скорей, это следует сопоставить с историческими, философскими, живописными, музыковедческими, научными, в том числе медицинскими, археологическими и другими напластованиями в романах Пруста, Т. Манна.

Только там все это втянуто в сюжет романа, а здесь, написанные иногда в одно время, летят в общей стае научное исследование, дневниковая запись, прозаическое повествование.

В результате создан был «новый роман», не тот новый французский роман, что имитировал поток жизни, с его грубой клочковатостью, разорванным сознанием, а то и полным его отсутствием, наивно оформленным графически в виде отказа от абзацев и пунктуации, а подлинный «новый роман», запущенный в работу могучим интеллектом, действовавшим сразу в нескольких направлениях.

При этом нет и следа преднамеренности, заданности, — сама жизнь писала это небывалое произведение.

Романом эту разножанровую общность хочется назвать еще потому, что, кроме аналитической мысли, одинаково ведущей себя и в статье, и в эссе, и в повествовании, мысли, описывающей круги вокруг предмета, все туже сходящейся на нем, на манер морского каната, обвивающего чугунную тумбу на причале, кроме этого общего для всех вещей проявления интеллектуальной силы, — повсюду действует новый человек в новых обстоятельствах: советский (никогда прежде не встречавшийся) человек в

советских (никогда прежде не встречавшихся) обстоятельствах.

Неслыханный трагический опыт, который не могли предсказать за несколько лет до его появления ни Толстой, ни Чехов,— запечатлен здесь во всей своей подавляющей полноте. Вот свобода, выросшая на почве едва ли не рабского угнетения и бесправия. Свобода — это, оказывается, способность осознать свое положение, использовать его в познавательных, интеллектуальных целях. Раб, разрывающий свои цепи, микеланджеловский герой, видится мне за этим ежедневным интеллектуальным напряжением.

Не жалейте нас. Да, мы были поставлены таинственной случайностью рождения в эти жестокие обстоятельства: не всем повезло родиться в XX веке в США или Англии. Не всем свобода досталась как приданое, как наследство, есть места на земле, где ее обретают громадным усилием духа. Нет, мы не гордимся страшным опытом, выпавшим на нашу долю, не предпочитаем его другому, счастливому, нормальному... Но нас не спрашивали о том, где нам хотелось бы издать свой первый крик, впервые продрать глаза. Страшно сказать, но Л. Гинзбург ни разу не выезжала за границу.

Я не люблю свою страну, ее историй («ни слава, купленная кровью, ни полный гордого доверия покой, ни темной старины заветные преданья...»), — я горжусь (сомнительное слово, но другого не придумано) Ахматовой, Мандельштамом, Булгаковым, Пастернаком, Шостаковичем, Тышлером, Бахтиным, Л. Гинзбург и многими, многими другими людьми, в том числе и некоторыми моими сверстниками, нашедшими

в себе силы стать свободными людьми в страшном и яростном мире.

Пора мне, как во всяком порядочном разговоре о писателе, привести цитату. И поскольку речь шла о новом человеке в новых обстоятельствах и кое-что тем самым уже удалось предварить, перепишу здесь небольшой отрывок из «Блокадного человека»: «Какими усилиями проталкивал себя человек из одного мучительного действия к другому? Нет, не требовалось особых психологических усилий. Каждое страдание — судки на морозе, ведра на лестнице — были избавлением от худшего страдания, заменителем зла... Это вытеснение страдания страданием, эта безумная целеустремленность несчастных, которая объясняет (явление, плохо понятное гладкому человеку), почему люди могут жить в одиночке, на каторге, на последних ступенях нищеты, унижения, тогда как их сочеловеки в удобных коттеджах пускают себе пулю в лоб без видимых причин».

Вместе с тем Л. Гинзбург спорит с теми, кто культивирует страдание, упрощает жизнь и человеческую способность добывать себе радость в самых неподходящих для этого обстоятельствах. «Напрасно люди представляют себе бедственные эпохи прошлого, как занятые одними бедствиями. Они состоят и из многого другого — из чего вообще состоит жизнь, хотя и на определенном фоне». В подтверждение своей мысли она вспоминает «Севастопольские рассказы»: «Толстой раз навсегда показал, как это бывает на войне».

Сегодня эти слова звучат особенно актуально: слишком часто, описывая не только ужасы, но и сравнительно благополучные периоды прош-

лой жизни, авторы, искажая историческую перспективу и природу человека, зачеркивают жизнь, которая мстит им за это банальностью и схематизмом их сочинений.

Возвращаясь к приведенному выше отрывку из «Блокадного человека», хочу подчеркнуть, что в этом человеке может себя узнать любой из нас, даже не переживший блокаду, потому что «блокада» — это еще и метафора к другим, сходным с нею ситуациям. Так, персонажу «Записок блокадного человека» омерзительный вой воздушной сирены и артиллерийский обстрел напоминают ночной гул движущегося лифта в 37-м году; а читатель другого поколения может подставить на это место какую-нибудь проработочную кампанию 40—50-х, или вызов к следователю в более поздние годы, или еще что-нибудь похожее, пусть и в ослабленном варианте.

В то же время, хотя эти мысли и ощущения могут быть присвоены любым из наших современников, должен заметить, что мне до головокружения отратно и странно бывает вспомнить о способности этого персонажа к замечательным исследовательским занятиям, хотя чему же тут удивляться: нет ничего удивительного в том, что человек, способный так проанализировать свое блокадное бытие («Так болезненны, так страшны были прикосновения людей друг к другу, что в близости, в тесноте уже трудно было отличить любовь от ненависти — к тем, от кого нельзя уйти. Уйти нельзя — обидеть, ущемить можно...»), выступает во всеоружии аналитической мысли и в своей исследовательской работе: «...И *магнетизм*, и *механизм*, и *журнал*, и *туфля* вошли в лирический контекст не париями, вечно осужденными нести на себе печать

грубости и комизма, но равноправным элементом. Так Пушкин уничтожил разрыв между специальными поэтическими формулами и словами вообще. Замкнутую поэтическую речь он открыл словам из быта, неисчерпаемо многообразным представителям действительности, и позволил им приобретать лирический смысл... Это — открытие, по своей принципиальности подобное открытиям Толстого, который заставил Каренина в момент страшного объяснения с женой запутаться в словах: «вам все равно, что вся жизнь его рушилась, что он пеле... пед... перестрадал», — и сделал так, что получилось не смешно, а трагично». (Речь идет о VIII главе «Евгения Онегина», повествующей о любовных страданиях Онегина.)

В книге «О психологической прозе» Л. Гинзбург замечает, что Толстой в Левине вывел себя, но без своего замечательного дара.

В «новом романе» Л. Гинзбург эта проблема снята многосоставностью созданного ею рассказа о жизни. Этот рассказ меньше всего похож на рассказ, это именно осмысление действительности в самых разных ее проявлениях: от подслушанной в трамвае случайной фразы до какого-нибудь стихотворения Мандельштама или обнаружения таких закономерностей поведения социального человека, как «приспособляемость к обстоятельствам, оправдание необходимости (зла в том числе) при невозможности сопротивления, равнодушия к тому, что его не касается».

Аналитическая мысль — главное орудие и едва ли не действующее лицо этой прозы. И когда Л. Гинзбург в качестве исследователя литературы пишет, например, о Прусте: «Если обратиться не к декларациям Пруста, а к структуре его

образов, то окажется, что в прустовском мире люди неуловимы только для тех, кто их любит» (что связано с пониманием им любви «как субъективного устремления, выдумывающего свой объект»), а в своих записках: «...Пока равнодушия нет, его нельзя показать. Когда равнодушие наступило, показывать его не хочется и не нужно. Его даже скрывают из вежливости,— это и есть признак равнодушия, самый верный... Для любящего основной признак любимого именно то, что он любим. Чувство исчезло, и с ним вместе — основной признак. Ничто теперь не может вернуть *не тому* человеку его прежнюю сущность, с которой можно было бы сводить счеты», — то мы с радостью замечаем, что и в этом, и в другом случае мысль всматривается в странное, как будто иррациональное и в то же время поддающееся расшифровке чувство, называемое любовью.

Смысл творчества, по Бердяеву, состоит во встречном движении к Богу, в сотрудничестве с ним: он нуждается в нашем творческом акте.

В таком случае можно сказать, что Л. Гинзбург, человек атеистического сознания, прожила святую жизнь.

Безнравственность некоторых наших новообращенных христиан заключается в том, что они агрессивны. Инакомыслящие раз и навсегда обвинены ими в бездуховности. Между тем духовность (сегодня это слово захватано всеми, даже эстрадными певцами и политическими обозревателями) — это не что иное, как интенсивность душевной и интеллектуальной жизни, между которыми ров не прорыт, забор не поставлен: они

и впрямь переходят одна в другую, ибо мысль умирает там, где она не разогрета чувством.

Так вот, нерелигиозный человек нередко куда более нравствен уже хотя бы потому, что никому своего неверия не навязывает и стесняется его. Неверие его — не чудачество и не упрямство, а верность правде своих ощущений; оно вытекает, в частности, из безнравственности истории, из невозможности ее оправдания, примирения с нею. Нравственность атеистического человека производит на меня большое впечатление потому, что она не подсказана ему свыше, не вменена в обязанность и не рассчитывает на загробное вознаграждение.

Замечу еще, что многое здесь, возможно, определяется спецификой данного интеллектуального труда: прозаик скорее склонен к атеизму (Чехов, отчасти Толстой, Пруст), поэт — скорее человек верующий, так как поэзия опирается на особую форму существования языка, укорененную в древней традиции, ведущей к заговорам и заклинаниям. Проза — более молодое искусство и менее эмоциональное.

Почти не замеченная старшими современниками, почти не узнанная ровесниками, оцененная лишь теми, кто значительно моложе ее, Л. Гинзбург создала всей разножанровой совокупностью своего труда уникальное, хочется сказать по привычке — эпическое полотно, но как раз ничего общего с эпическими потугами наших авторов многотомных романов сделанное ею не имеет. Все они, навсегда сбитые с толку грандиозной эпопеей Толстого, стремились повторить его подвиг, не понимая того, что в литературе, так же как в истории, если что и повторяется, то обычно в пародийном, смешном варианте.

«Что такое «Война и мир»? — писал Толстой в послесловии к своему роману.— Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянною, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного». ¹

Ирония судьбы заключается в том, что авторы многотомных эпических полотен тщатся повторить то, что было сделано именно как нечто неповторимое.

Толстой писал, что его «Война и мир» «не укладывается» в привычные формы романа, поэмы или повести, и они тоже, стремясь «не уложиться» в эти формы,— укладываются, можно сказать, плюхаются в готовую форму «Войны и мира»! Сколько таких «сибириад», сколько эпоей о коллективизации и раскулачивании, о войне 1941—1945 годов создано, и все они, и даже лучшие среди них, в том числе та, которую мы с волнением прочли недавно, хотя написана она была двадцать с лишним лет назад,— с самого

¹ Заметим, что и в европейской литературе высшие ее достижения, особенно в XX веке,— это как раз «отступления от европейской формы»: таков, например, роман Пруста, о котором у Л. Гинзбург сказано: «Пруст понимал роман как разговор писателя о жизни. Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. В течение отпущенного ему времени романист должен создать единственный свой роман,— поэтому очень длинный...»

начала подточены, подорваны несамостоятельностью исходной установки — ориентацией на великий образец. При этом очевидно, что весь опыт прозы XX века прошел для этих авторов незамеченным, не было ни Джойса, ни Пруста, ни Кафки, ни Т. Манна, ни Хемингуэя, ни Набокова, ни Платонова, ни Зощенко с их открытиями, невысказанными без «пренебрежения к условным формам».

И вот полки заставлены эпическими романами, ими восхищается критика, по ним устраиваются читательские конференции, а настоящая литература, как всегда, возникает в стороне от протоптанной дороги, там, где ее меньше всего ожидают найти современники.

«Новый роман»¹ Л. Гинзбург неповторим, создан в первый и последний раз, это, конечно, интеллектуальный роман (чего мы в нашей стране были лишены так долго хотя бы потому, что был осмеян, изгнан и уничтожен интеллектуальный герой, вообще интеллигентный человек), и в то же время он лишен и намека на какую-либо элитарность; автор убежден в глубокой архаичности романтических представлений о противостоянии исключительной личности безликой толпе: двадцатый век с его гибелью «гурьбой и гуртом» навсегда объяснил человеку его родство и равенство с другими людьми. «Самые большие люди в своем роде демократичны — если не по убеждению, то по инстинкту, — пишет Гинзбург в одном из своих эссе («И заодно с правопоряд-

¹ Потому я и беру словосочетание «новый роман» в кавычки, что это, конечно, не роман, а нечто, его заменяющее, написанное с «пренебрежением к условным формам».

ком»).— Они знают, что могут выдержать равенство. Они имеют силу (и дорожат этой силой) выполнять требования, предъявляемые к людям,— этим требованиям Пушкин дал себя убить... Сочетание же интеллектуализма с посредственностью способствует чувству элитарности». Тому примеров мы знаем немало.

В «романе» Гинзбург действует несметное число людей: здесь и великие современники, и никому не известный Федор Петрович, работающий на паровом молоте, и авторы прошлых веков, и их персонажи; и какому-нибудь остроумному замечанию Ахматовой не уступает в своей неопровержимой убедительности рассказ уборщицы Пелагеи Петровны о чьей-то внезапной смерти: «И вскрикнуть не успел... А я б не хотела так умирать. Я хотела бы поболеть сначала. Что-нибудь такое сказать перед смертью...» Здесь уместно вспомнить И. Анненского, умершего на ступенях петербургского вокзала, боявшегося внезапной смерти и сказавшего, что это то же самое, что уйти из ресторана, не расплатившись.

Воскрешение эпического сознания, того, что было в гомеровские времена или в средневековье, в эпохи человеческого детства,— невозможно. В конце концов, и «Война и мир», несмотря на весь свой эпический размах,— насквозь пронизанная авторским сознанием, глубоко лирическая, субъективная вещь, тем более — «Анна Каренина», «Бесы», «Братья Карамазовы» или проза Чехова.

То же можно сказать о лучших прозаических книгах XX века. Сходные процессы происходят и в поэзии, где поэма уже в прошлом веке была потеснена лирикой, где на смену поэме

пришла, а сегодня почти совсем заменила ее книга стихов.

Лирическое сознание человека XX века связано вообще с ростом осмысления им своего места и судьбы в мире; это лирическое сознание живет в нем, несмотря на и, можно сказать, вопреки мировым катастрофам, обрушившимся на человечество. Да, человек живет в толпе, да, «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей гамме... Считали пульс толпы и верили толпе», но при этом человек осознал цену своей жизни, он стремится сохранить свою индивидуальность в огромной массе,— нет, не роевое сознание ему дорого, он хочет думать самостоятельно в демократическом мире.

И может быть, сильнее всего это ощущается сегодня в России, где весь век боролись две тенденции: эпическое подавление человека, опирающееся на отсталость массового сознания и крайнее своеволие его отдельных представителей,— и лирическое уважение, интерес к человеку, неравная борьба за его жизнь и достоинство.

В «новом романе» Л. Гинзбург это лирическое начало чрезвычайно важно, постоянно ощущаю, повторяю, оно задано изначально особым, характерным, специфическим, узнаваемым способом осмысления жизни,— он одинаков у нее на любой странице ее столь многогранного труда: мысль — вот что не подделать, не скопировать, вот что не поддается имитации (даже в отличие от любви), вот самое оригинальное человеческое свойство, вот где мы не похожи друг на друга. «Где мысль одна плывет в небесной чистоте...» Нет, не в небесной чистоте, это земная мысль, со всем сором, со всеми психологическими,

эмоциональными, хочется сказать — телесными особенностями, со всем подводным «интересом», без которого невозможен успех ни в эссеистике, ни в статье, ни в повествовании.


Назвав все созданное Л. Гинзбург «новым романом», понимаю, как условно и рискованно такое определение, но, уже заканчивая свою статью, я стал перелистывать ее книгу и в записях конца 1930-х годов нашел подтверждение своему представлению о сделанном ею: «После Толстого стремиться к материальной протяженности романа — бесцельно... Если бы — не выдумывая и не вспоминая, — фиксировать протекание жизни... чувство протекания, чувство настоящего, подлинность множественных и нерасторжимых элементов бытия. В переводе на специальную терминологию получается опять не то: роман по типу дневника или, что мне все-таки больше нравится, — дневник по типу романа».

«Дневник по типу романа», не правда ли, предполагает ту самую лирическую подоплеку, о которой выше было сказано? И все-таки это больше чем «дневник по типу романа», потому что теоретические статьи и книги о литературе тоже входят сюда, в это сочинение, как его необходимая часть.

В одной из своих статей, имея в виду Пушкина и Достоевского, Гинзбург писала: «Почему великих писателей так часто не понимали современники и понимали потомки? Судьба писателя во многом зависит от соотношения его творческого временного ритма с ритмом исторического сознания читателей. Настоящий писатель всегда современен, но он может быть современен в очень разных ритмических катего-

риях... Чем шире исторический охват, тем меньше возможностей, что произведение окажется сразу же актуальным, ибо временные ритмы не совпадают». Сказанное с полным правом может быть переадресовано ей самой. Хочется верить, что сегодня «временные ритмы» совпали, что восьмидесятисемилетний автор, выразивший не только «злободневное», «сезонное», но и «поднявший проблематику века», — услышан и прочитан его младшими современниками, тем более он будет прочитан и понят потомками.

1989



«ВСЕСИЛЬНЫЙ БОГ ДЕТАЛЕЙ»

Пересказывая «Повесть о Петре и Февронии», выделяя ее как единственное, быть может, литературное соответствие творчеству Андрея Рублева, Д. С. Лихачев отмечает «сдержанность повествования, как бы вторящего скромности проявления чувств». ¹ Эта эмоциональность, отвергнувшая всякую аффектацию, и впрямь делает Февронию «подобной тихим ангелам Рублева». Исследователь выделяет «жест Февронии, втыкающей иглу в покрывало и обвертывающей вокруг воткнутой иглы золотую нить», прежде чем откликнуться на призыв Петра умереть вместе с ним. Этот жест «лаконичен и зрительно ясен, как и первое появление Февронии в повести, когда она сидела за ткацким станком». «Чтобы оценить жест Февронии,— продолжает далее Лихачев,— надо помнить, что в древнерусских литературных произведениях нет быта, нет детальных описаний — действие в них происхо-

¹ Лихачев Д. С. Великое наследие. М., 1980. С. 292—299.

дит как бы в сукнах. В этих условиях жест Февронии драгоценен, как и золотое шитье, которое она шила для святой чаши»

Жест, на который обращает наше внимание Д. С. Лихачев, дан крупным планом. Эта живая психологическая подробность говорит о душевном покое, приятии жизни и смерти, убежденности в том, что смерть не перечеркивает, не отменяет жизнь: дело (например, вышивание) надлежит делать до конца, а не бросать кое-как.

«Драгоценная» подробность потому так хороша, что многое говорит о героине. Но это не все. Подробность хороша и сама по себе, она способна внушить читателю любовь к жизненным мелочам, к вещному предметному миру, окружающему человека. «Жизнь, как тишина осенняя, подробна», — сказал поэт. Внимание к «пустышкам», подробностям и составляет доблесть лирического поэта, за этим вниманием стоит определенный взгляд на мир, влюбленное и благодарное к нему отношение.

Удивительно, как близко автор XVI века подходит к современному поэтическому сознанию. Лирическое чувство может обойтись и без предметного, вещного ряда. Блистательная русская поэзия XIX века дала замечательные образцы прямого поэтического слова. В поле зрения пушкинского «Я вас любил: любовь еще, быть может» или тютчевского «Любовь, любовь, гласит преданье...» не попала ни одна вещь из предметного мира. Поэзия XX века устроена иначе. Она предпочитает «голому слову» слово овеществленное, слово опредмеченное: «У капель тяжесть запонок».

Современного поэта можно узнать по одной строке: она словно приобрела материальную плотность, хочется сказать — отяжелела, если бы в понятие тяжести не входил отрицательный смысл, который здесь неуместен.

Речь идет не о том, какая поэзия лучше. Поэзия XIX века не лучше и не хуже поэзии XX. Но очевидно, что поэзия не стоит на месте, она меняется, растет. Современный поэт говорит о скрипке и смычке или, например, о можжевелевом кусте, а на них намотано или сквозь них продето чувство, вызвавшее стихи к жизни. Укрупненный, выделенный жест — такой, как в «Петре и Февронии», — близко поднесенная к глазам деталь характерны для лучших образцов поэзии XX века.

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
«Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем», — и через плечо поглядела...

Прелесть этих стихов тоже, может быть, прежде всего заключается в поразительной передаче человеческого жеста, противоречащего как будто утверждению говорящей о беспечальном существовании.

Разумеется, эти стихи и «Повесть о Петре и Февронии» — тексты разного ряда, сравнение их может быть лишь очень условным, но любопытно, как представление о женской душе и женских заботах у новейшего автора совпадает с древним представлением:

Ну а в комнате белой как прялка стоит тишина...

Д. С. Лихачев говорит о «тишине образа Февронии», ее работу за ткацким станком называет «тихим делом». Той же тишиной отмечена и «хозяйка» у Мандельштама. Она тоже не говорит, а молвит: «Молвить хозяйка успела». От нее, так же как и от Февронии из древнерусской повести, тянется нить к другой, гомеровской хозяйке:

Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена,—
Не Елена, другая,— как долго она вышивала?

Неважно, что автор «Повести», видимо, Гомера не читал. Как ни меняется жизнь, какая пропасть ни лежит между эпохами, странами и литературами, лирика отменяет времена и расстояния, перебрасывает мостик, соединяющий сердца, как ни разбросаны они в историческом пространстве.

Экзальтация, преувеличение, голая эмоциональность, повышенная экспрессивность изложения должны быть признаны сильным поэтическим средством, и все-таки не их хочется назвать высшим проявлением человеческого духа. Читая книги Лихачева, приятно за объективностью исследователя улавливать его человеческие симпатии, отгадывать предпочтение, которое он отдает «Слову о полку Игореве» перед «Задонщиной», отмечая, что она живописует Куликовскую битву «буйными словесы», что татары в ней бегут «скрегчюще зубы своими, деруши лица своя» и произносят длинные, явно вымышленные речи. Вот так же «буре страстей, поднятой в литературе произведениями Епифания и Пахомия Серба», Лихачев предпочитает «Повесть о

Петре и Февронии» с ее «умиротворенным углублением, эмоциональностью, отвергшей всякую аффектацию», и, если я не ошибаюсь, Феофану Греку — Андрея Рублева.

Осмелюсь предположить, что Марине Цветаевой Д. С. Лихачев предпочтет Анну Ахматову.

Каким бы «невыразимым горем» ни звенела «музыка в саду», а все-таки устрицы во льду «свежо и остро пахнут морем», и хорошо идти не вообще по тропинке, а «по тропинке в поле, вдоль серых сложенных бревен», и являться любимому «в этом сером будничном платье, на стоптанных каблуках», и на огороде заметить, как «у грядок груды овощей лежат, пестры, на черноземе», а в «холмистом» Павловске увидеть, что «на медном плече Кифареда красногрудая птичка сидит». Глубина чувств связана со сдержанностью их проявления, духовное богатство — с неувядаемым интересом к окружающему миру. И в стихах о любовном ожидании, страдании, томлении совсем юная, девятнадцатилетняя Ахматова уже умела заметить что-то помимо своей любви: прелесть, свежесть и неистребимую новизну окружающей жизни.

Молюсь оконному лучу —
Он бледен, тонок, прям.
Сегодня я с утра молчу,
А сердце — пополам.
На рукомойнике моем
Позеленела медь,
Но так играет луч на нем,
Что весело глядеть...

При чем тут рукомо́йник? А при том, что как бы ни была печальна или трагична наша судьба — продолжающаяся и сверкающая рядом жизнь заслуживает благодарного внимания, любовного отношения, того самого жеста Февронии, «обвертывающей вокруг воткнутой иглы золотую нить», о котором нам напомнил Д. С. Лихачев.

Ты спросишь, кто велит?
Всесильный бог деталей,
Всесильный бог любви,
Ягайлов и Ядвиг...

1987



У АХМАТОВОЙ

В гостях у Ахматовой я был несколько раз, говорил с ней, читал ей свои стихи, слушал ее чтение. Таких посещений могло быть и больше, она приглашала меня и, кажется, была несколько удивлена тем, что я редко пользовался этой возможностью.

А дело в том, что мне не удавалось преодолеть свое благоговение, переходившее в утомительную для меня робость и смущение. Думаю, что и ее сковывала застенчивость гостя: произвольно, «идя навстречу пожеланиям трудящихся», она усиливала в таких случаях свое величие и монументальность.

Меньше всего это было похоже на удовольствие; чтобы его испытать в такой ситуации, надо быть Эккерманом,— такого таланта и склонности у меня не было.

И все-таки я принадлежал к тому кругу людей, с которыми Анна Андреевна охотней всего встречалась в последние годы. На наших отношениях не лежала тень предыдущих испытаний и бед, о которых она не любила вспоминать; казалось, ей приятней было говорить с теми, кто не застал ее унижения, не видел ее в те трудные годы.

Впрочем, сказать, что я ничего не застал и

ничего из этого жуткого прошлого не помню, было бы неверно.

Одно из самых ярких впечатлений послевоенного детства — ее стихи в весеннем номере журнала «Ленинград» в 1946 году. Мне было девять лет. Стихи, опубликованные в журнале, понять я не мог. В самом деле, что могли мне сказать эти строки: «Как у облака на краю, // Вспоминаю я речь твою, // А тебе от речи моей // Стали ночи светлее дней» или: «Не дышали мы сонными маками, // И своей мы не знаем вины, // Под какими же звездными знаками // Мы на горе себе рождены?». И уж совсем таинственно было вот что: «И под вечер с незримых Ладог // Сквозь почти колокольный звон // В легкий блеск перекрестных радуг // Разговор ночной превращен...».

Но, видно, детскому слуху важен не смысл, а завораживающее звучание. Оно-то и действовало безошибочно. Уверен и сегодня, что так называемая стиховая музыка, то, что является подкладкой всех настоящих стихов,— решает половину дела.

Так вот, эти стихи я запомнил на всю жизнь и до сих пор помню их наизусть, хотя люблю совсем другие ахматовские стихи.

И Постановление 1946 года, изучаемое нами в школе, было само по себе, а те, заветные, стихи — сами по себе. В детском сознании эти плоскости не пересекались.

То небольшое, что я могу рассказать, было мною записано сразу же по возвращении домой от Ахматовой. В тех случаях, когда разговор не был записан, вспоминать не буду: что не записано, то забыто.

Впервые привела меня к Анне Андреевне Лидия Яковлевна Гинзбург, один из ее давних, еще с конца 20-х годов, и верных друзей. Пришли мы втроем: Лидия Яковлевна, Нина Королева (она тоже шла к Ахматовой впервые) и я. Это было в первых числах марта 1961 года. Ахматова жила на улице Красной Конницы. Ни дома, ни парадной, ни лестницы не запомнил; сейчас, живя рядом, не могу найти, как будто это происходило во сне или в волшебной сказке.

Очень смутно помню комнату в глубине большой квартиры. В комнате — простые стулья; зеленые, кажется, обои, сундук, столик, знаменитый портрет Модильяни... Помню почему-то шнур электропроводки за спиной Анны Андреевны. Лицо хозяйки... Нет, многочисленные фотографии вытеснили первое впечатление. И теперь уже не знаю, запомнил или разглядел потом, на фотографиях, этот необыкновенный профиль, нос с горбинкой, плотно сжатые губы. Но в дневнике потом записал, что верхняя губа показалась меньше нижней, что Ахматова показалась замечательно красивой, несмотря на полноту, даже грузность. Отметил белую руку с маленьким кулачком, перстень с камнем, впрочем, его запомнили все.

(Когда топтались в прихожей, бросились в глаза коньки, это удивило и обрадовало: в романах Набокова такие вещи, которых никак не ждешь увидеть, перестраивают мысли героя, и в самом деле промелькнула несколько раз и была представлена гостям Аня Каминская.)

Все эти впечатления, скажу еще раз, подправлены и дополнены последующими, заслонены фотографическими изображениями, но голос... Вот что запомнилось прочно и навсегда. Глу-

ховатый, ровный. Медленная, отчетливая, не сомневающаяся в себе речь. Так никто не говорил, никогда, нигде.

Разговор не вспоминается. Когда дошла до меня очередь читать стихи, я прочел стихотворение «Графин», а за ним — «Фонтан».

— Изящно, прелестно, очень мило,— эти слова я, разумеется, записал в тот же вечер, вернувшись домой. И еще: — Как вы решились после «Графина» читать «Фонтан»? Очень смело. (Я понял, почему смело: сюжет в том и другом строился на пристальном рассматривании предмета в упор.)

— У вас поэтическое воображение,— это было сказано про стихи, в которых фонтан, кружащийся на месте, уподоблялся женщине, глядящей на него.

А. А. спрашивала, печатался ли я, и, услышав, что стихи не опубликованы, покачала головой.

Все это выглядит с моей стороны очень нескромно, но я ведь и шел к Ахматовой тогда за тем, чтобы услышать ее мнение о своих стихах.

Скажу больше: я был огорчен этими похвалами. Мне тогда, по глупости, казалось, что они недостаточно высоки для меня.

Уже на улице Л. Я. Гинзбург объяснила мне, что А. А. при чтении стихов явно оживилась и похвала была достаточно своеобразной, потому что в тех случаях, когда стихи не нравятся, А. А. говорит по-другому. Л. Я. вспоминала, что А. А. жаловалась ей на необходимость говорить с начинающими поэтами так, словно она врач, ставящий один и тот же диагноз: рак, рак, рак...

Слава богу, подумал я, что не это.

В тот вечер Анна Андреевна и сама прочла

несколько стихотворений. Как вы думаете, что записывает молодой человек в дневнике о своем впечатлении от услышанного? А записывает он вот что: «Читала стихи. Хорошие и так себе, библейские».

Какова наглость! И глупость, и самоуверенность. О, знали бы большие поэты, какую оценку ставят им начинающие, такие испуганные, такие кроткие, такие заплетающиеся...

Еще хорошо, когда они просят хозяина прочесть стихи после того, как тот выслушал их стихотворный лепет. Очень часто до такой просьбы дело вообще не доходит. Тут я должен похвалить себя, двадцатичетырехлетнего, что никогда не забывал это сделать.

Что касается библейских стихов, то признаюсь, я и сегодня недолюбиваю их.

Но много премудр сребролюбец Лаван,
И жалость ему незнакома.
Он думает: каждый простится обман
Во славу Лаванова дома.
И Лию незрячую твердой рукой
Приводит к Иакову в брачный покой...

Увы, и сегодня они мне кажутся похожими на «Песнь о вещем Олеге».

В том же году, в июне, я побывал, опять вместе с Л. Я. Гинзбург, у Ахматовой в комаровской «будке», а затем, после большого перерыва, 7 марта 1963 года я, на этот раз один, пришел к Анне Андреевне на улицу Ленина. У меня тогда только что вышла первая книга — и я принес ее Анне Андреевне.

Ахматова раскрыла книжку, прочла надпись,

сказала: «Вы хорошо написали». («Моему любимому поэту Анне Ахматовой А. Кушнер».) Показала книгу молодого поэта, который не поскупился на высокопарные, фальшиво-велеречивые выражения: богу... единственной... королеве... и т. д. С усмешкой сказала: «Это ему ничего не стоит».

Но и мне сделано было замечание: «Вы хорошо написали, но почему наискосок? Так только тенора пишут». (С тех пор всегда пишу прямо.) Это словечко «тенора» я вспомнил, когда впервые прочел знаменитую ее строку: «Трагический тенор эпохи».

А. А. стала листать книгу, прочла несколько стихотворений, отозвалась о них с похвалой, помню, что среди них были «Фокусник» и «Флора». «Вы выбрали в Летнем саду Флору, а я — Ночь».

«О вас в Москве говорят», — сказала как о чем-то важном, достойном быть отмеченным.

Мне трудно было следить за ее реакцией, кое-что я упустил, поскольку А. А., пока просматривала мою книгу, протянула мне свой «Реквием» — и я читал его, и был, конечно, потрясен им. О «Реквиеме» она сказала: «Это 14 молитв. Только сейчас я все это записала, а так всегда держала в голове. В «Новом мире» поохали, поохали, но, конечно, не взяли».

Тогда же, на улице Ленина, разговор зашел о «Поэме без героя». Я читал ее в списках — и мне было что сказать, в то время поэма мне очень нравилась, а Анну Андреевну интересовало мнение любого читателя о поэме, она ею очень гордилась и любила ее. Я многие куски знал наизусть, Анне Андреевне было это приятно. О поэме она рассказала то же, что рассказывала

многим другим своим собеседникам: что явилась она ей вся — с самого начала, что потом осталось только проявлять снимки, как в фотографии. Вот почему оказалось возможным не то что дописывать, но вводить, вставлять новые куски.

На мое замечание, что поэма кружится, как волчок, она утвердительно кивнула головой: как карусель. «И читатель кружится вместе с нею». Кое-что об этом разговоре мне потом удалось сказать в своих стихах «Отказ от поэмы», удалось даже, как теперь кажется, передать интонацию Анны Андреевны:

Однажды я пришел к поэту,
Ее давно меж нами нету,
Я записал потом беседу,
Она спросила, например:
— Что важно выбрать для поэмы,
Помимо смысла, кроме темы,
Что кое-как умеем все мы? —
И важно молвила: — Размер.

Тогда я еще не читал книгу Кузмина «Форель разбивает лед» и не знал, что прелестный мотив поэмы, которым А. А. так гордилась, пришел к ней, по-видимому, оттуда, может быть, неосознанно.

«Поэма — это то, что не выходило у символистов, то, о чем они мечтали в теории, — магия», — сказала она. Позже я прочел у нее, что так определил поэму В. М. Жирмунский: «исполненная мечта символистов».

Анна Андреевна тогда же прочла мне замечательные стихи «За тебя я заплатила чистогадом...» — и я, видимо ошибочно, понял, что это — конец поэмы, что написала она его недавно, а так ей с 1942 года, как кончила, казалось, что конец поэмы больше меняться не будет.

Показала нью-йоркское издание поэмы с фотографией. «Им нравится, что я здесь как помещица. Вот сейчас придут коровы и пройдут мимо забора: «Му-у...». И потом — их устраивают березки. Россия».

Анна Андреевна любила показывать свои публикации. Чувствовалось, что хотя она и посмеивается над ними, все равно — дорожит этими знаками славы. В тот раз с удовольствием показала мне книгу на еврейском языке, где были напечатаны два ее стихотворения. «К сожалению, мы не знаем языка», — сказала она мне.

Говорила о молодых московских поэтах, неодобрительно, называя их эстрадниками. Таким был в прошлом веке Надсон, а уже на ее памяти — Северянин. А во время войны, в Ташкенте, она выступала в госпитале (или перед эвакуированными? — я не понял). «Когда читал поэт Гусев длинные, ужасные стихи про медсестру, ему так хлопали, что, казалось, должна была упасть люстра». «Они пишут в расчете на произнесение с эстрады, а не на чтение с листа». «Колизей какой-то, древние римляне. Только вместо Колизея — Лужники. А стихи вместо футбола».

«Впрочем, москвичам они уже надоели. Ищут новую жертву. Но те еще пойдут по провинции — кругами».

Приводя здесь это строгое суждение, я считаю, что оно важно для лучшего понимания отношения Ахматовой к публике и шумному успеху; что касается молодых поэтов, то вряд ли эти слова следует расценивать как приговор. Жизнь затем и дана человеку, чтобы он имел возможность меняться и опровергнуть о себе любое, даже самое квалифицированное, мнение.

«Сейчас Москву пробил Бродский. Я ему сказала, что не могла о нем забыть хотя бы потому, что каждый день у меня спрашивали о нем. Его сейчас вознесет большая волна. Ну что ж, он, по крайней мере, заслужил это больше, чем другие. Безусловно».

Бродского А. А. любила и отмечала больше всех.

А. А. предложила — и я прочел три стихотворения. По поводу одного было сказано: «Очень мило». По поводу другого: «Вы, как Андрей Белый, не знаете, что такое камзол: это жилет, а не верхняя одежда. Впрочем, для этих стихов это не так важно». По поводу третьего заметила: «Ваши стихи идут от живописи XX века: вещи, предметы, натюрморты. Но надо шире растворить двери, впустить в стихи читателя. Поэт не должен скрывать, прятаться, — наоборот».

Разумеется, она была абсолютно права. Но у молодого человека еще нет этого ощущения общезначимости своего опыта. Он еще не доверяет себе, не чувствует за собой права на внимание читателя. Все это приходит несколько позже. Лирика действительно требует некоторой доли бесстыдства, но привычка к жизни «на людях» появляется не сразу. (Все это ни в коей мере не относится к самой жизни, где поэт обязан быть щепетилен и укрыт от посторонних глаз; речь идет только о стихах.)

Был я у нее еще раз, в Комарове, но уже не в «будке», а в Доме творчества. Говорили мы долго, увы, я не записал разговора, во всяком случае, не нашел его записи в своих бумагах — и теперь, спустя двадцать с лишним лет, не рискну его здесь воспроизводить, сбиваясь и путаясь. В то время Анна Андреевна была очень привязана

к Анатолию Найману. Он, как человек воспитанный, ушел из комнаты, чтобы не присутствовать при разговоре. В конце беседы она попросила меня скорее его позвать, мне показалось, что она соскучилась по нему.

Смерть Ахматовой в марте 1966 года потрясла меня; сообщил мне о ней по телефону Найман, и вместе с ним мы поехали на следующий день в аэропорт встречать гроб с телом Ахматовой. Затем была панихида в Никольском соборе и похороны на Комаровском кладбище.

Есть фотография: молодые поэты маленькой толпой сгрудились над гробом Ахматовой. Скорбь, что называется, написана на лицах. «Настоящую нежность не спутаешь ни с чем, и она — тиха». Тем более — настоящее горе. Увы, о том, что фотографироваться рядом с умершей — сомнительное занятие, им никто из старших не сказал, а сами они, по невоспитанности души, еще не знали.

Есть кинохроника. Поразительное свойство кинообъектива: он тоже выхватывает из множества людей тех, кто этого очень хочет; надо успеть краем глаза заметить зеркального соглядатая и понравиться ему, зайти, как тень, с нужной стороны, забежать вперед, поразить значительным выражением лица...

Эта беда, эта смерть, пережитая нами как личная драма, была осознана мною в трех стихотворениях, написанных в те мартовские дни. Одно из них, неопубликованное, приведу здесь целиком.

Поскольку скульптор не снимал
С ее лица посмертной маски,
Лба крутизну, щеки провал
Ты должен сам придать огласке.

Такой на ней был грозный свет
И губы мертвые так сжаты,
Что понял я: прощенья нет.
Отмщенье всем, кто виноваты.

Ее лежание в гробу
На Страшный суд похоже было.
Как будто только что в трубу
Она за ангела трубила.

Неумолима и строга,
Среди заоблачного зала
На неподвижного врага
Одною бровью показала.

А здесь от свечек дым не дым,
Страх совершал над ней облеты...
Или нельзя смотреть живым
На сны загробные и счеты?

Тогда мы поняли, как осиротели. Литературные генералы того времени казались нам, молодым литераторам тех лет, смешными и жалкими: мы знали, во всяком случае в Ленинграде, что рядом, по соседству, живет поэт,— и это делало нас сильными и неуязвимыми, внушало веру в могущество таланта и высшей справедливости.

Когда сегодня приходится слышать высказывания о том, что ничего особенного за последние годы не произошло, что перемены, происходящие в нашей общественной жизни, не заслуживают удивления и горячего участия, я вспоминаю Ахматову. Посмели бы эти мудрецы и скептики сказать что-нибудь подобное при ней!

Нет более ложного и далекого от реальности представления о поэте, чем то, какое рисует в своем воображении человек, лишенный темперамента. И разве не Тютчев, написавший едва ли не лучшие в нашей поэзии стихи о любви, был так втянут в политику, что в 1848 году друзья

опасались за его рассудок, — столь бурно он переживал события, связанные с революцией на Западе.

Могу засвидетельствовать, что интерес Ахматовой, старого, больного человека, к тому, что происходило в начале 60-х, был несравненно живей и глубже отношения к тогдашним новостям со стороны людей моего поколения. Это проявлялось даже в мелочах. Помню, как она смеялась, рассказывая о молодом поэте, заявившем в разговоре с западно-германским министром: «Что мне Хрущев?»

Возвращаясь к моим отношениям с Ахматовой, столь третьестепенным, мимолетным для нее и столь важным, незаменимым для меня, должен с огорчением сказать, что развивался я, рос медленно и, конечно же, только лет в 30—35, не раньше, был бы более или менее готов к разговору с ней.

Иногда мне кажется, что книга «Ночной дозор», вышедшая летом 1966 года, а еще того вернее — «Приметы» могли бы и в самом деле, уже без скидок на возраст, понравиться ей.

Впрочем, как знать? Поздняя Ахматова, Ахматова 50—60-х годов, все дальше уходила от своей лирики 10—20-х, от предметности, вещности, тончайшего психологического рисунка — к некоторой обобщенности чувств и образов, прежняя конкретность заменялась расширительным, переносным, символическим значением. Это проявилось и в «Поэме без героя», где игра с зеркалами и второй, потусторонний план, при перегруженности стиха культурными ассоциациями, реминисценциями, эпиграфами, создают, на мой нынешний взгляд, ощущение излишней запутанности, преднамеренной таинственности,

не дают читающему поэму подключиться к происходящему: его исключительность делает меня, читающего эти стихи, равнодушным, — не спасает и обворожительная, волшебная мелодия стиха, та мелодическая «карусель», на которую так рассчитывал автор.

Несколько странной кажется мне и главная мысль поэмы, которая возлагает едва ли не на Олечку Глебову-Судейкину и ее друзей по «Бродячей собаке» ответственность за русскую революцию: как будто если бы танцовщицы не танцевали, поэты не писали стихов и молодые офицеры не стрелялись из-за любви — русская история XX века сложилась бы по-другому.

Все эти соображения безусловно субъективны, я никому их не навязываю, но то же чувство испытываю не только при чтении поэмы, но и многих поздних стихов. «Я к розам хочу, в тот единственный сад...» — слишком торжественная интонация, заданная с первой строки, портит для меня все стихотворение, делает его чуть смешным, а в авторском чтении оно проигрывает, мне кажется, еще больше.

Угощу под заветнейшим кленом
Я беседой тебя не простой —
Тишиною с серебряным звоном
И колодезной чистой водой, —
И не надо страдальческим стоном
Отвечать... Я согласна, — постой, —
В этом сумраке темно-зеленом
Был предчувствий таинственный зной.

И здесь, при всех достоинствах этих стихов, мне не хватает конкретности, подробностей, предметных и психологических; в эти стихи не войти; второй, символический план возникает в них слишком легко, не считаясь с первым, не встре-

чая сопротивления и неожиданной, случайной, неопровержимой подсказки.

Мне нравятся другие ахматовские стихи, те, в которых «Стройных жниц короткие подола, как флаги в праздник, по ветру летят», те, в которых «Пахнет гарью. Четыре недели торф сухой по болотам горит», те, в которых «В щелочку смотрю я: конокрады зажигают под холмом костер».

Ахматовой, связавшей в двух соседних строках живое, радостное, веселое отношение к жизни с трагической глубиной сердечного чувства, «веселость едкую литературной шутки и друга первый взгляд, беспомощный и жуткий», надеюсь, не показались бы обидны мои слова о ней: она устала от славословий и восхвалений, в том числе и от наших воспоминаний; генеральский чин в литературе так же, как «одические рати», ей «ни к чему».

Прекрасному поэту, написавшему все эти стихи, принадлежит одна из драгоценнейших страниц в книге русской лирики, с ним-то мне и хотелось бы поговорить (если бы он, конечно, не возражал), но это невозможно.



О БРОДСКОМ

С первых своих шагов в поэзии Иосиф Бродский поражал такой силой подлинного лиризма, таким оригинальным и глубоким поэтическим голосом, что притягивал к себе не только сверстников, но и тех, кто был намного старше и несравненно сильнее нас.

О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На еще безмятежном челе.

В этом четверостишии Ахматова с устрашающей прозорливостью предсказала начинающему поэту его славную и трагическую судьбу. Что касается «золотого клейма», то поэтический эпитет поддержан зрительным впечатлением: у рыжеволосого поэта, когда он читал стихи, проступали на высоком лбу мелкие капельки пота — характерное свойство рыжих людей с ослепительно белой кожей в минуты волнения.

Стихи Бродского расходились в списках, в обход и поверх печатного станка, убедительнейшим образом доказывая изначальное, врожденное свойство поэзии завоевывать сердца с голоса, с лета, с первого взгляда.

Увы, чем сильнее звучал этот голос, тем подозрительнее относились к нему те, кого Блок в своей Пушкинской речи назвал «чиновниками», собирающимися «направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение».

В 1964 году Бродский за «тунеядство» был осужден и выслан в глухую деревню Архангельской области. Там он провел полтора года. Самое удивительное, что это произошло в конце хрущевского, как говорится либерального, периода. Большие поэты, как большие деревья, притягивают к себе молнии. Как тут не вспомнить самого прекрасного нашего поэта, умудрившегося оказаться в ссылке в александровские, сравнительно легкие, голубоглазые, маниловские времена?

За Бродского заступились Ахматова, Твардовский, К. Чуковский, Шостакович, очень многое для его освобождения сделала рано умершая Ф. Вигдорова — в 1965 году Бродский был возвращен в Ленинград.

Четыре стихотворения — вот все, что удалось опубликовать Бродскому в родной стране. В 1972 году, перед самым отъездом, он подарил мне подборку своих стихов, вышедших на Западе, с шуточной, но красноречивой надписью: «Дорогому Александру от симпатичного Иосифа в хорошем месте в нехорошее время».

Место было хорошее. Помню, несколько ранее, весной, мы случайно встретились на Крюковом канале. Бродский был бледен и возбужден. Вот тогда он сказал мне о предстоящем отъезде (вопрос еще не был окончательно решен, но решался в эти минуты в какой-то высокой ин-

станции). Зайдя по пути к дорожному для него человеку, жившему на Римского-Корсакова, чтобы сообщить эту новость, мы пошли к нему домой на Литейный — и в моем присутствии раздался телефонный звонок. Звонили из учреждения; Бродский ответил: «Да» — вопрос был решен. Опустив трубку на рычаг, он закрыл лицо руками. Я сказал: «Подумай, ведь могли и передумать, разве было бы лучше?»

Нет, лучше бы не было. Речь шла о спасении жизни и спасении дара.

Пересадка на чужую почву была вынужденной и тяжелой. Там, в Соединенных Штатах, пришлось перенести две операции на сердце. Помните, у Мандельштама: «Видно, даром не проходит шевеленье этих губ, и вершина колобродит, обреченная на сруб».

Нет, дар не оскудел, не потускнел, но чего это стоило человеку, принужденному учиться «у них — у дуба, у березы»? Можно только догадываться. Впрочем, стихи расскажут многое.

...И ежели я ночью
отыскивал звезду на потолке,
она, согласно правилам сгорания,
сбегала на подушку по щеке
быстрей, чем я загадывал желанье.

Несколько слов о поэзии Бродского. Поражает поэтическая мощь в сочетании с дивной изощренностью, замечательной виртуозностью. Поэзия не стоит на месте, движется, растет, требует от поэта открытий. В ней идет борьба за новую стиховую речь. Сложнейшие речевые конструкции, разветвленный синтаксис, причудливые фразовые периоды опираются у Бродского

на стиховую музыку, поддержаны ею. Не вяло текущий лиризм, а высокая лирическая волна, огромная лирическая масса под большим напором. На своем пути она захватывает самые неожиданные темы и лексические пласты.

Однажды в разговоре Бродский внушал мне, что поэт должен «тормозить» читателя, «брать его за горло». Я сопротивлялся, как мог, уверяя его, что есть и другая поэзия, не принуждающая читателя себя любить, оставляющая ему ощущение свободы. Но как сильна, как мужественна его позиция!

Несколько романтическая, не так ли? Поэт, по Бродскому,— человек, противостоящий «толпе» и мирозданию. В поэзии Бродского просматривается лирический герой, читатель следит за его судьбой, любит его и ужасается тому, что с ним происходит. С этим, как всегда, связано представление о ценностях: они усматриваются не в жизни, а, может быть, в душе поэта. С земными «ценностями» дело обстоит неважно. Оттого и вульгаризмы, грубость, соседство высокого и низкого, чересполосица белого и черного.

Бродский — наследник байронического сознания. Любимый его поэт в XX веке — не Анненский, не Мандельштам, а Цветаева! Но, конечно же, брал он уроки у многих, в том числе — у Пастернака.

Необходимо сказать об одной редкой особенности — ориентации не только на отечественную, но и на иноязычную традицию. Бродский связан с польской, но прежде всего — с английской поэзией, он блестяще переводил с польского Галчинского, с английского — Джона Донна,

Элиота, Одена. (Вот почему пересадка на чужую почву, как и для Набокова, оказалась болезненной, но не губительной.)

Одно из самых прекрасных ощущений, данных человеку на земле,— переживание совершающейся справедливости, самой возможности ее в этой жизни. Мы присутствуем сегодня при таком торжестве в самых разных, и не только литературных, областях. Вот еще один завораживающий пример — возвращение поэзии Бродского в родную страну при жизни поэта.

1987



МУЗЫКА ВО ЛЬДУ

Что отличает и выделяет М. Кузмина среди многих славных и громких имен в русской поэзии 10—20-х годов XX века? Скажу так: особая естественность поэтической речи, легкой, как дыхание (прошу прощения у строгой тени прозаика, восстанавливая союз «как» между двумя этими словами).

Лучшую свою книгу «Форель разбивает лед» Кузмин выпустил в 1929 году. Так же называется первый (и лучший) цикл стихов этой книги.

Можно было бы проанализировать сюжет, то есть распутать петляющие ниточки повествования, расплести вымысел и реальность, разгадать искусный узор, использовавший и английскую народную балладу, и фильмы модного в те годы немецкого экспрессионизма («Кабинет доктора Калигари»), и биографические подробности... но не хочется. И не надо, потому что сам автор не придавал всему этому большого значения.

...Толпой нахлынули воспоминанья,
Отрывки из прочитанных романов,
Покойники смешались с живыми,
И так все перепуталось, что я
И сам не рад, что все это затеял.

Кого напоминает нам этот белый стих? Ахматову, конечно, например, ее «Северные эле-

гии», написанные значительно позже, спустя лет пятнадцать. Еще кажется, что таким послесловием она могла бы заключить свою «Поэму без героя».

Но в отличие от Ахматовой, Кузмин и в самом деле не ждет от читателя разгадки своей «Форели». Вот уж кому не важно, знает читатель или не знает, кого любит автор, перед кем он виноват и т. д. Не в этом видел Кузмин задачу, стоящую перед стихами. Поэтическая тайна живет для него совсем в другом — в прелести и новизне самого стиха, то есть в том, что почти не поддается никакому анализу.

Когда-то мне казалось, что тайну эту можно объяснить; с годами все больше склоняюсь к той мысли, что объяснить, то есть пересказывать другими словами, поэзию невозможно. На нее можно только указать: вот здесь, смотри внимательно (смотри, значит, прежде всего, слушай), в этом месте, в этом стихе.

В цикле Кузмина всплывают те же персонажи, что потом войдут в ахматовскую «Поэму без героя».

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

А вы и не рождались,
О, мистер Дориан,—
Зачем же так свободно
Садитесь на диван?

Тем ощутимей разница между установкой Кузмина на обновление поэтического слова и стремлением Ахматовой воссоздать в поэме

картину жизни и заблуждений творческой интеллигенции в предреволюционную эпоху.

Сюжет не волнует Кузмина, он и намечен кое-как:

Двенадцать месяцев я сохранил
И приблизительную дал погоду —
И то не плохо.

И чтобы не выглядеть в глазах читателя уж совсем «беспомощным», добавляет:

И потом я верю,
Что лед разбить возможно для форели,
Когда она упорна. Вот и все.

Вот, собственно, и вся символика: как форель способна разбить лед, так и любовное, сердечное упорство может быть вознаграждено.

Это детское «вот и все» напоминает нам заключительные строки другой поэмы.

...Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

Ну что ж, Пушкин и в самом деле учитель Кузмина, а в своем «Домике в Коломне», вызвавшем такое недоумение современников, он шагнул на много десятилетий вперед и протянул руку новому поэту.

В 1923 году в связи со статьей К. Чуковского Кузмин писал о двух своих современниках: «...не напрасно Чуковский соединил эти два имени. Оба поэта, при всем их различии, стоят на распутии. Или популярность, или дальнейшее творчество... И Маяковский, и Ахматова стоят на опасной точке поворота и выбора. Я слишком

люблю их, чтобы не желать им творческого пути, а не спокойной и заслуженной популярности».¹

Сам Кузмин избрал «творческий путь» в самом трудном его варианте: в обновлении стиха прежде всего на основе небывалой естественности и свободы поэтического выражения. Ему удалось это даже в белом стихе — самом косном из всех существующих в русской поэзии, поскольку, лишенный рифмы, он поневоле тяготеет к повествовательной интонации, одной и той же для всех, кто бы им ни пользовался с пушкинских времен. Открытие Пушкина берется напрокат, и то и дело в белом стихе (будь то А. К. Толстой или Ходасевич) всплывают знакомые интонационные повороты из «Каменного гостя» или «Моцарта и Сальери».

Тем удивительней белый стих Кузмина, сдвинутый в сторону разговорной речи, обогащенный прежде всего ее живыми интонациями, придающими ему новое очарование. Никакой архаики, никакой стилизации, этот белый стих — последняя сводка о состоянии разговорного языка на сегодняшний день.

Раз вы уехали, казалось нужным
Мне жить, как подобает жить в разлуке:
Немного скучно и гигиенично.

Или:

...Как видно,
Вы вовсе не игрок, скорей любитель,
Или, верней, искатель ощущений.
Но в сущности здесь — страшная тоска:
Однообразно и неинтересно.

¹ Кузмин М. Условности. Пг., 1923. С. 166—167.

Отметим и неловкие, почти детские языковые обороты, характерные для устной речи, изгоняемые обычно из речи литературной, но здесь, в стихах Кузмина, реабилитированные, празднующие свое признание и полноправие («раз вы уехали», «но в сущности здесь — страшная тоска»), и обилие вводных слов и словосочетаний («как видно», «верней»), и корректные вкрапления специальных слов из периферийных областей языка, не утративших некоторой экзотичности («гигиенично»), и виртуозное использование пиррихия в строке «Однообразно и неинтересно», обобравшего пятистопный стих, оставив ему только два удара.

Однообразие повествовательной интонации белого стиха, онтологически ему присущей, снимается также резкими смысловыми скачками, ассоциативностью, пропусками логических звеньев, быстрой сменой декораций. Это не прямолинейное повествование, а сбивчивый рассказ, взволнованная речь; больше всего она похожа на музыкальное сочинение, построенное на переплетении нескольких мелодий: веселая перебивает печальную, чтобы уступить место подчеркнуто равнодушной, или чуть насмешливой, или настойчивой, или трогательно-беззащитной.

Такова, например, сцена встречи автора в домашнем музее в присутствии коллекционера с «близнецом», сидящим «в стеклянной банке».

Я с ожиданием и отвращеньем
Смотрел, смотрел, не отрывая глаз...
А рыба бьет тихонько о стекло...
И легкий треск и синий звон слились...
Американское пальто и галстук...
И кепка цветом нежной rose champagne.
Схватился за сердце и дико вскрикнул...

— Ах, боже мой, да вы уже знакомы?
И даже... может быть... не верю счастью!..
«Открой, открой зеленые глаза!
Мне все равно, каким тебя послала
Ко мне назад зеленая страна!..»

На такой эмоциональной чересполосице держатся все белые стихи «Форели».

Интонационное своеобразие сочетается с многообразием сюжетных мотивов, быстрым кинематографическим чередованием планов: это и театральный зал с его сценой и ложами, и спиритический сеанс, и барский дом в Карпатах, и Гринок — не то реальный шотландский городок, в котором «безумствует шиповник, небо сине», не то — вымышленная «зеленая страна», и русская деревня с ее солнцепеком, мошками и стрекозами, купанием, нырянием с обрыва в реку, и игорный дом, и мещанская квартирка назойливого коллекционера, и петербургская квартира автора (петербургская, а не ленинградская, поскольку вбегают в нее «по лестнице с ковром»).

«Форель разбивает лед» написана в 1927 году, но происходящее в ней относится к вымышленному или прошлому: «толпой нахлынули воспоминанья, отрывки из прочитанных романов».

Жизнь в цикле «Форель» преображена, европеизирована, представлена такой, какой она, пожалуй, в России и не была.

Мы этот май проводим, как в деревне:
Спустили шторы, сняли пиджаки,
В переднюю бильярд перетащили
И половину дня стучим киями
От завтрака до чая. Ранний ужин,
Вставанье на заре, купанье, лень...

Нет, почему же, была такая жизнь и в России. Мы помним ее по романам Тургенева, мемуарам и дневникам А. Бенуа, Головина, живописи Коровина и Грабаря. Кузмин и его ближайшее окружение: художники из «Мира искусства», люди театра, балета, музыканты, петербургские поэты десятых годов, просвещенные купцы-меценаты, — достаточно назвать Головина, Сомова, Дягилева, А. Лурье, Метнера, Гумилева, Н. Недоброво, Мамонтова и других — стремились приблизить свой образ жизни к европейскому образцу.

Об этом англазированном быте русского образованного состоятельного круга мы прочли в «Даре» и «Других берегах» Набокова.

Но в еще большей степени эти кузминские стихи приводят на память пушкинские строки, перекликаются с ними.

Прямым Онегин Чильд-Гарольдом
Вдался в задумчивую лень:
Со сна садится в ванну со льдом,
И после, дома целый день,
Один, в расчеты погруженный,
Тупым кием вооруженный,
Он на бильярде в два шара
Играет с самого утра...

Кузмин снимает пенку с пушкинского дендизма, делает его одной из своих основных поэтических тем. Только место Чайльд Гарольда занял у него «мистер Дориан», «так свободно» расположившийся в кабинете на диване.

Как недобитое крыло,
Висит модель: голландский ботик.
Оранжевое светло
В стекле подобных библиотек.

(Замечу в скобках, что слово «светло» кажется мне в этих стихах опечаткой: напрашивается сюда другое слово — тепло.)

...Вы только что ушли, Шекспир
Открыт, дымится папираса...
«Сонеты!» Как несложен мир
Под мартовский напев вопроса!

«Сонеты» Шекспира должны объяснить читателю характер любовных надежд героя «Форе-ли», но, кроме того, они еще и необходимая деталь жизни русского денди.

Вот мы и перешли к рифмованному стиху Кузмина. И в нем, пожалуй, с еще большей очевидностью предстает замечательное свойство его поэзии — ее особая естественность и легкость. Никакой натуги, старательности — счастливая свобода поэтической речи, черпающей свои силы и свежесть в живой интонации разговорного языка.

Не друзей — приятелей зову я:
С ними лучше время проводить.
Что прошло, о том я не горюю.
А о будущем что ворожить?
Не разгул — опрятное веселье,
Гладкие, приятные слова,
Не томит от белых вин похмелье
И ясна пустая голова.

Со времен Пушкина не было в нашей поэзии такого моцартовского, светлого, ясного звучания. За всеми настоящими стихами живет их музыкальный, точнее, интонационный образ, который и выводит стихи в люди, — с чем сравнить его в данном случае: с мелодией на флейте, с легкой походкой, с состоянием молодого человека, «влюбленного — не слишком, а слегка»?

Утешником послушным,
Что Моцарт запоем...—

сказано в одном из стихотворений Кузмина
о загадочном предмете, подаренном ему друзьями.

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

А как та вещь зовется,
Я вам не назову,—
Вещунья разобьется
Сейчас же пополам.

Отметим мимоходом небрежный, детский, устный оборот «или где», придающий стихам особую мягкость и прелесть; отгадаем загадку, заданную нам поэтом: «вещь зовется» пластинка; укажем на трогательную верность друзьям, живущим вдали от родины (такое признание в книге 1929 года требовало определенного мужества), но главное — скажем о том, что в лучших стихах Кузмина Моцартом поет каждая строка.

Самые «проигрышные», неудобные, заезженные стихотворные размеры, даже вышедшие из употребления лет за пятьдесят до Кузмина, — трехстопный ямб, четырехстопный хорей — ожидали под его рукой.

Право, незачем портрету
Вылезать живьем из рамок.
Если сделал глупость эту,
Получилась чепуха.
Живописен дальний замок,—
Приближаться толку нету:
Ведь для дядек и для мамок
Всякий гений — чепуха.

В чем секрет, в чем тайна обаяния этих строк? Все в той же пересадке оборотов устной речи на стихотворную грядку, культивировании их: «Если сделал глупость эту, получилась чепуха»? Или — в редкой схеме рифмовки: рифмуются между собой 1, 3, 6 строка, 2, 5, 7, а 4 и 8 (излюбленный прием!) не рифмуются? Или в особой наглядности, предметности, неожиданности уподобления разочаровывающего знакомства со знаменитым человеком — приближению к дальнему замку, теряющему при этом свою живописность? И в том, и в другом, и в третьем.

Есть еще одно замечательное свойство, делающее стихи Кузмина дорогими и необходимыми,— сердечный трепет, почти зримо присутствующий в них (воистину «слух наш при слове «трепет» какой-то трепет ловить привык»), подлинное чувство, не скрывающее своего родства с чувственностью, преображенной и облагороженной стихом.

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

В настоящих стихах всегда присутствует это «казалось бы», прикрывающее, смягчающее любовь, влечение и страсть. Но мы чувствуем, где они есть, а где их нет, нас не обманешь. Кузмин и не обманывает: мы точно знаем, где в его стихах дышит чувство, любовь, где — притворство или похоть. Последнее обычно связано с иронией или стилизацией. Мастерски сделаны, но не трогают сердца, хотя, конечно, запоминаются и по-своему привлекают внимание стихи из раздела «Для Августа» («Так долго шляпой ты

махал...», «Стоит в конце проспекта сад...», «Постучали еле слышно...» и т. п.).

Там, где в стихах Кузмина слишком явно проступает специфика однополой любви, солнце поэзии начинает гаснуть, свет мигает и подмигивает. Там, где эта специфика снята нежностью и любовью, поэзия возвращается к себе домой, к своей нелегкой, но вечной жизни. Надо сказать, что стилизация, двусмысленность, цинизм разлагают любые, в том числе и привычные, общепринятые стихи о любви, замораживая и останавливая в них кровь. Морализаторство отвратительно, оно — та же пошлость и, как всякая пошлость, противопоставлено поэзии, нравственной по самой своей природе.

И понял я, что вот страдать —
И значит полюбить другого.

Эти стихи мы прикладываем к сердцу, и какая нам разница, к кому они обращены, — такая в них искренность, такая боль, такой неподдельный человеческий опыт.

В романе Пруста бабушка — олицетворение душевной тонкости и доброты — хорошо отзывается об одном из самых сомнительных персонажей романа, Шарлюсе, пораженная тем, что мужчина способен так тонко чувствовать, так «по-женски чуток и восприимчив».

«Самое важное в жизни — не то, кого мы любим, — уверенным, не допускающим возражений, почти резким тоном заговорил де Шарлюс, — важна любовь. В чувстве госпожи де Севинье к ее дочери гораздо больше общего со страстью, которую Расин изобразил в «Андромахе» и в «Федре», чем в пошлых отношениях юного Севинье с его возлюбленными».

Вы так близки мне, так родны,
Что кажется уж нелюбимы.
Наверно, так же холодны
В раю друг к другу серафимы.

Кузмин умел запечатлеть в стихах высокое напряжение любви, «настоящую нежность», которую «не спутаешь ни с чем». Произнося про себя эти стихи, мы выделяем, ставим под ударение двойное «так» и «кажется» — и это выделение голосом «проходных» слов служит самым большим уверением в любви, в ее силе и тепле, вопреки первому, поверхностному, смыслу поэтического высказывания.

Знал ли Кузмин, как трагична жизнь, какие страдания, несчастья, мрак таятся в ней, а в некоторые эпохи выходят на поверхность, затмевая радость, убивая жизнь? Знал, безусловно. Знал, но в своей поэзии сопротивлялся этому знанию. В самые тяжелые времена поэзия помогает нам жить самим своим существованием. И еще неизвестно, за кого мы схватимся, кого откроем, кто нам скорей придет на помощь в тяжелую минуту: Некрасов или Фет, Ходасевич или Кузмин? Смотря когда, смотря где...

В многообразных страданиях, выпавших на долю живущих в XX веке в России, человек научился ценить редкие минуты счастья, домашнего тепла, дружеского сочувствия и доверия.

Спокойно ль? Ну да, спокойно!
Тепло ли? Ну да, тепло!

Эта человеческая интонация, такая непрочная, высмеиваемая, затоптанная слоновьим стадом любителей распорядиться чужой судьбой, противостояла и в поэзии, и в музыке, и в живописи,

посрамляя несостоятельность ораторской патетики, поощряемой казенным мифотворчеством,—демагогии и порабощению.

Не потому ли именно она подверглась гонениям, постановлениям, запретам? Это ее смешали с грязью, назвали мещанской, камерной. Это она, последняя, не давала деспотическому сознанию ощущения окончательной победы.

Жизнь Кузмина в ее последней трети не баловала его. Революция, которую он принял без всякой аффектации, скромно, с достоинством художника, способного поступиться своими интересами ради интересов большинства, революция, от которой он не уехал на Запад, нисколько не гордясь своим поступком, не ставя его себе в заслугу и лишь позволив себе высказать в одном из стихотворений надежду, что о том, как и чем он жил все эти годы, расскажут новые книги, «которые когда-нибудь выйдут», революция отодвинула его поэзию на самый задний план, лишила, как сказал другой поэт о себе, «и чаши на пире отцов, и веселья, и чести своей».

Но в Кузмине, в этом «денди» и «снобе», нашлось редкое душевное благородство, неожиданное мужество. Ни одной жалобы не найти в его стихах.

Среди персонажей старого французского мемуариста Сен-Симона запоминается брат короля, Филипп Орлеанский Старший, «украшенный лентами всюду, куда только можно было их прицепить», носивший браслеты, «всегда разряженный, как женщина», «благоухающий духами» и проявлявший, на удивление многим, завидную храбрость в сражениях.

Ю. Юркун, друг Кузмина, навестивший его во время смертельной болезни в ленинградской

больнице, рассказывал Н. Пунину, что Кузмин, отсылая его домой, сказал: «Остались одни детали». Через два часа он умер.

Вот таким же ясным, благодарным отношением к жизни отмечены лучшие стихи Кузмина, наполненные замечательными предметными деталями, дивными, лишь ему свойственными речевыми оборотами, светлой, пушкинской печалью, стихи, подобных которым до Кузмина в русской поэзии не было.

По веселому морю летит пароход,
Облака расступились что мартовский лед,
И зеленая влага поката.
Кирпичом поначищены ручки кают,
И матросы все в белом сидят и поют,
И будить мне не хочется брата.
Ничего не осталось от прожитых дней...
Вижу: к морю купаться ведут лошадей,
Но не знаю заливу названья.
У конюших бока золотые, как рай,
И, играя, кричат пароходу: «прощай!»
Да и я не скажу «до свиданья»...

Кузмин написал много стихов, в том числе немало слабых, случайных, проходных, не достойных его большого дара. В той же книге «Форель разбивает лед», самой драгоценной книге Кузмина, встречаются стихи, ничего не говорящие ни уму, ни сердцу. (Таков, на мой взгляд, весь раздел «Пальцы дней».) Как известно, наши достоинства обладают способностью переходить в недостатки. Естественность, искренность, отсутствие в поэзии Кузмина ложной патетики и ходульности, особая ее интимность и домашность нередко приводили к созданию стихов, внятных только его ближайшему окружению. Но то, что понятно в кругу

своих, переставало быть доступным непосвященным. Так, в цикле «Северный веер», обращенном к Ю. Юркуну, долгое время оставалось непонятным для меня стихотворение «Двенадцать — вешее число, а тридцать — Рубикон...», пока один внимательный читатель Кузмина (поэт А. Пурин) не догадался: стихотворение отмечает тридцатилетие Юркуна и двенадцатилетие их знакомства.

Гете сказал, что все стихи в каком-то смысле «стихи на случай», но Кузмин нередко не удосуживался посвятить читателя в свои обстоятельства, они слишком интимны, не поддаются расшифровке.

Другое дело — сложная символика поэмы «Лазарь», в которой на основе детективного сюжета разворачивается тема жертвенной любви, победы над страданием и несчастьем, обретения в них человеком новой, промытой и умудренной испытаниями души. Заурядные герои, как будто вошедшие в поэму со страниц бульварного романа или фильма, нужны автору для того, чтобы, воспользовавшись их будничной жизнью и маленькими страстями, показать, как прекрасна и таинственна жизнь, как близко, рукой подать, от нее до жизни чудесной, наполненной настоящей любовью и знанием, — было бы желание!

Кто выдумал, что мирные пейзажи
Не могут быть ареной катастроф? —

эти строки из цикла «Форель разбивает лед» подошли бы в качестве эпиграфа к поэме. Но и в ней самой немало строк, благословляющих жизнь, возвращающих нам чувство ее красоты, загадочности и катастрофичности.

Поэма необычайно разнообразна в интонационном, мелодическом, ритмическом отношении. Условность ее героев и сюжетной, как бы детективной канвы переключает наше внимание на мелодическое полнокровие стиха, уходит в тень, уступает поле деятельности его оркестровому звучанию.

Кузмину, как почти всякому настоящему поэту, не повезло с читателем. Ухватившись за «Александрийские песни», читатель пропустил, проморгал лучшие его дары. Как всегда, широкая публика усваивает то, что попроще: «Александрийские песни», эти стилизации под античность, стали представлять за Кузмина. Современники не поняли, а потомки забыли.

Кузмин и сам все сделал для этого, очень постарался. «Или популярность, или дальнейшее творчество». Выбрав творчество, Кузмин обрек себя на долгое забвение. Разумеется, и время не потворствовало его посмертной славе.

Есть поэты, из которых, при всем желании, не надергать лозунгов, идеологически выдержанных цитат, их стихи не укладываются в существующие схемы, их поэтическое мышление нелинейно, неафористично, слишком человечно, непредсказуемо, неотделимо от голоса и сердцебиения.

Материалисту-начетчику, святоше-ригористу, краснобаю-патриоту нечем здесь поживиться. Таков И. Анненский. Таков Кузмин.

Поэзия Кузмина, и прежде всего его книга «Форель разбивает лед», похожа на весеннюю ветвь, усыпанную почками, из которых вот-вот брызнут зеленые листочки. Она необычайно плодотворна, питает новую поэзию, которой еще суждено зародиться.

Многие современники Кузмина, в том числе такие разные, как Хлебников и Ахматова, испытывали на себе его влияние. Кузмин вошел в кровь современного поэтического сознания и языка.

Поэзия Кузмина сегодня находится на пороге своего большого признания. Такова судьба многих истинных поэтов, обогнавших свое время: их вспоминают, их извлекают из небытия через два-три поколения после смерти поэта, удивляясь тому, где же он так долго пропадал? «Да вот же я! И всегда был здесь,— отвечает он.— Наконец-то вы подошли, расслышали удары. Форель разбивает лед».

1988



«ЛУЧШЕ МЫ ГАМЛЕТА, ЦЕЗАРЯ, ЛИРА...»

«Форма романа не только не вечна, но она проходит. Совестно писать неправду, что было то, чего не было. Если хочешь что сказать, скажи прямо», — писал Толстой в дневнике в 1893 году. И хотя с тех пор было написано огромное количество романов, в том числе таких замечательных, как романы Пруста, Джойса, Хемингуэя, Набокова, Булгакова и других, мы, особенно во второй половине века, ощутили это неблагоприятное с великим прозаическим жанром.

Устаревает проза. К поэзии, между прочим, это не относится, ей, кажется, и впрямь даровано бессмертие. Она умудряется жить даже на мертвом языке: читаем же мы Гомера, Катулла, Овидия (чего, кстати, не скажешь про Апулея и Петрония)... Осмелюсь предположить, что Тютчев и Фет (над поэзией которого посмеивался Толстой в старости, забыв свою прежнюю любовь к его стихам) не уступят в бессмертии самому Толстому. Что же касается Гончарова, Григоровича... Так поэзия мстит прозе за ее прижизненный успех, за то, что та потеснила стихи в сознании читающего большинства.

В самом деле, не кажется ли нам иногда, что «Дворянское гнездо» или «Подросток» написаны все-таки вчера? А тютчевское «О, как на склоне

наших лет...», а фетовское «Чем тоске, и не знаю, помочь...» — в тот миг, когда мы о них вспоминаем, при нас, сегодня!

И недаром многие наши прозаики (Бунин, Набоков) хотели быть поэтами и ревниво, и влюбленно, и с опаской посматривали в их сторону. Знает кошка, чье мясо съела.

Поэтическое слово самое прочное. Поэзия работает в режиме особых, высоких температур, при которых мысль и чувство, не нуждаясь в захватывающей интриге, сюжете, вообще в повествовании, находят самый короткий и безошибочный путь к человеческому сердцу.

Сегодня, когда приходится так много слышать об отставании поэзии от прозы, считаю себя вправе сделать это уточнение.

А романы живут долго, но не так долго, как нам бы этого хотелось.

Что касается поэзии, то она зашла нынче к нам еще с одной, неожиданной стороны: нет среди сегодняшнего чтения более захватывающего, чем воспоминания о великих поэтах XX века. Ахматова, Блок, Заболоцкий, Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Цветаева, Ходасевич смягчают нашу тоску по интеллектуальному герою, они и есть наши интеллектуальные герои.

Еще в двадцатые годы в нашей прозе, отказавшейся от героя-интеллигента, высмеявшей его, утвердился сказ, полуграмотный говорок. Он доставил нам ни с чем не сравнимую радость в прозе Зощенко, Бабеля, Платонова, но затем получилось так, что значительная часть нашей литературы оказалась как бы написанной дядей Ерошкой, Хорем и Калинычем, а то и дядей Митяем и дядей Миняем. Из нее ушли Оленины,

Левины, Безуховы, Мышкины и Карамазовы. Поэтому и произвели на всех такое впечатление роман Булгакова и прочитанный в машинописном виде «Доктор Живаго», что отчасти утолили интеллектуальный голод. Назову здесь еще Ю. Трифонова: потому и читались его вещи с таким волнением, что его герой опять возвращался к мысли, начинал думать; и А. Битова и Лидию Гинзбург: ее эссеистика, публикуемая с начала 80-х, не случайно привлекла к себе пристальное внимание.

Кто из нас не читал коллективного мемуарного романа о наших поэтах, написанного А. Гладковым, Н. Я. Мандельштам, Эренбургом, К. И., Л. К., Н. К. Чуковскими, В. Виленкиным, Л. Гинзбург, О. Ивинской, М. Алигер, В. Катаевым, Н. Берберовой, В. Ходасевичем, В. Ходасевич, Р. Райт-Ковалевой, В. Полонской, В. Веригиной и многими, многими друзьями!

О толстовском Левине кто-то сказал, что это Лев Толстой без его писательского дара. Здесь же все наоборот: не просто интеллектуальные герои, но герои еще и пишущие! Великая поэзия снабжена прозаическим комментарием, автобиографической прозой и перепиской.

А какой фантастический, страшный, невероятный сюжет! Здесь и мировая слава, и многолетнее забвение. Революции, войны, аресты, ссылки, письма вождю, разговоры с ним по телефону, поездки на мировые конгрессы, возвращения из эмиграции, самоубийства, лагеря, постановления, Нобелевские премии, исключения из Союза писателей... Даже расстрелы.

Герои встречаются, их судьбы переплетают-

ся, они переписываются, расстаются... Здесь и любовь, и верность, и ревность, и разрывы...

Ахматова — да это же наша Анна Каренина! «Летом 1914 года я была у мамы в Дарнице, под Киевом. В начале июля я поехала к себе домой, в деревню Слепнево, через Москву. В Москве сажусь в первый попавшийся почтовый поезд. Курю на открытой площадке. Где-то, у какой-то пустой платформы, паровоз тормозит, бросают мешок с письмами. Перед моим изумленным взором неожиданно вырастает Блок. Я вскрикиваю: «Александр Александрович!» Он оглядывается и, так как он был не только великим поэтом, но и мастером тактичных вопросов, спрашивает: «С кем вы едете?» Я успеваю ответить: «Одна». Поезд трогается».

Сегодня, через пятьдесят один год, открываю «Записную книжку» Блока и под 9 июля 1914 года читаю: «Мы с мамой ездили осматривать санаторию за Подсолнечной.— Меня беспрязнит.— Анна Ахматова в почтовом поезде».

А переписка Пастернака и Цветаевой... Это же роман в письмах, наша «Новая Элоиза». Читать ее и сладко, и стыдно, и больно. Нечеловеческий язык с какой-то оголтелой романтической подкладкой. Речь, переведенная в самый верхний регистр, взявшая с первых же слов самые верхние ноты. Потом, при встрече, неловко и нечего сказать друг другу. «Но в мире новом друг друга они не узнали».

«Какой сумасшедший Суриков мой последний напишет путь?» Какой безумный романист придумает авантюрный эпизод столкновения Мандельштама с пьяным Блюмкиным, вертевшим в

руках подписанные, но еще не заполненные ордера на аресты, и последующую встречу с ним?

Какой корифей психологической прозы объяснит недоумевающей Цветаевой истинную причину невозможности для Пастернака встретиться во время заграничной командировки со стариками родителями? В письме к ней Пастернак сошлется на депрессию, бессонницу, нервное расстройство, тоску. Но советский человек знает, что такое слежка (к Пастернаку был приставлен сановный соглядатай А. С. Щербаков), родственники за границей и встреча с иностранцами.

Тогда же, в Париже в 1935 году, Пастернак отказался от обеда с французскими писателями. Эренбургу, уговаривавшему его по телефону, он ответил: «Нет, в час дня мне еще не хочется есть». И Эренбург называет это эгоцентризмом?!

Какой мастер детективных сюжетов подсунет в ссылке Заболоцкому, прошедшему через пыточный ад, арестованному и осужденному по делу о заговоре, возглавляемом Н. Тихоновым, газету с указом о награждении Тихонова орденом?

И разве не похожа судьба Пастернака, отказавшегося подписаться под письмом писателей, одобрявших смертный приговор Тухачевскому, Якиру и другим, объяснившего в письме Сталину свой отказ семейными традициями и толстовскими убеждениями — и все-таки помилованного Сталиным («Оставьте в покое этого небожителя»), — разве не похожа она на чудесное спасение Пьера Безухова, понравившегося маршалу Даву?

А кого напоминает Маяковский? Ну, конечно же, героев Достоевского.

И, конечно же, самоубийства, гонения, трагическая гибель входят в этот комплекс представлений о судьбе поэта, о герое романа, отвечают читательскому спросу и готовности к сочувствию, состраданию и трагическому катарсису в конце. Тут уже не до стихов. Знают, понимают и любят не столько поэзию, сколько трагическую судьбу.

Не «повезло» Анненскому, упавшему с сердечным приступом на ступенях петербургского вокзала в 1909 году. Кузмину, умершему в 1936-м в ленинградской больнице от воспаления легких. Вот если бы он прожил еще год-полтора и был репрессирован, как его ближайшие друзья, — тогда другое дело.

Эпоха, провозгласившая превосходство коллективного над личным и частным, отменившая роль личности в истории, оказалась замороженной именно личностью — и впадала на этом пути в неприкрытый, доходящий до сентиментального, самозабвенного обожания культ.

Задним числом он распространился и на XIX век.

Жизнь поэта, судьба поэта, биография поэта вызвали к жизни целые поколения поэтов без стихов. Всякий грамотный человек может написать стихотворение — и вот появляются молодые люди, возомнившие себя гениями на таком более чем зыбком основании: стихов с них не спрашивают — достаточно длинных волос и необщего выражения лица.

Впрочем, им приходится нелегко. Дело в том, что не они одни — все хотят писать стихи. А

если не писать, то по крайней мере жить как поэты. На то и литературные герои, не правда ли, чтобы подражать им, брать с них пример? Не Онегины и Наташи Ростовы, а Пастернак и Ахматова... С них берут пример мальчики с сомнамбулическим взором и девочки с незавитыми челками. Ну что ж, отнесемся с пониманием к издержкам любви нашего века к литературе. Воистину

Всю жизнь я быть хотел как все,
Но век в своей красе
Сильнее моего нитья
И хочет быть как я.

Так писал Пастернак. С ним перекликается Ахматова. «Лучше мы Гамлета, Цезаря, Лира...» — сказала она о себе и своих современниках — участниках «двадцать четвертой драмы Шекспира». И все-таки постарайтесь не забывать, что душа поэта живет «в заветной лире», что пока дело не доходит до «священной жертвы», «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он», что даже самые умные слова поэта из повседневной жизни (например, Тютчева, сверкавшие в гостиных) гаснут и высыхают со временем, как морские камешки, вынутые из воды. И только поэтическое слово, всегда утопленное во влажной стихии стихотворной речи, доставленное в нее не столько умом, сколько подсознанием, несущим ответственность за поэтический дар, воистину бессмертно.

Поэзия XX века вынесла страшное давление, запечатлела безмерные страдания, такие, о которых, к их счастью, ничего не знали люди прошлого века.

Иногда приходится слышать рассуждение о том, что это испытание на разрыв имело свою положительную сторону: не случилось всего, что случилось, например, с Мандельштамом, не было бы его «Воронежских стихов». Не было бы и ахматовского «Подражания армянскому» («Я приснюсь тебе черной овцою...»), и пронзительного стихотворения Заболоцкого «Где-то в поле возле Магадана...».

Все это так. Но сердце сопротивляется, не хочет с этим согласиться. Не соглашалась с этим и Н. Я. Мандельштам, сказавшая в своих воспоминаниях о том, что нормальная человеческая жизнь и нормальные человеческие обстоятельства дали бы поэтическому дару Мандельштама развернуться с еще большей мощью и красотой: он был рожден для свободной и полноценной жизни — не для страха и унижения. То же необходимо сказать о любом человеке, живущем на земле.

В журнале «Даугава» опубликованы страшные воспоминания Заболоцкого о муках, перенесенных им в сталинском застенке. Невозможно читать их без содрогания. Подумаем не о тех нескольких стихах, которые поэт смог написать на этом кровавом опыте, — подумаем о нечеловеческих бедах, выпавших на его долю. Подумаем о многолетнем молчании, на которое он был обречен, о флейте с переломанным позвоночником, о прекрасных стихах, которые он не написал.

Постигнет ли певца незапное волнение,
Утрата скорбная, изгнание, заточенье,—
«Тем лучше,— говорят любители искусств,—
Тем лучше! Наберет он новых дум и чувств
И нам их передаст...»

Наш лучший поэт знал, что говорил, когда писал эти строки. Не будем же уподобляться «любителям искусств», изображенным Пушкиным с таким удивлением и горечью.

Будем любить поэзию неэгоистической — благодарной любовью. И перестанем требовать от нее гражданственности, помня о том, что другой, негражданственной поэзии и не бывает. Но гражданственность неплохо бы научиться понимать не так, как нам предлагали это делать до сих пор, выдавая за нее залиvistую болтовню тех, кто прославлял и воспевал. Сколько было их, таких поэтов, лауреатов сталинских и государственных премий, орденосцев, которых ставили в пример тем, кто не умел лгать и кривить душой!

Те, кто не лгал, попадали в разряд «камерных», в том числе и Ахматова. Каково было ей, написавшей все, что она написала, слышать это!

Что поражало в разговорах с ней? Ее жадный интерес к событиям дня, общественной жизни, московским новостям. Представляю, как сегодня она читала бы публикации в газетах и журналах.

Поостережемся, тем не менее, выдавать за поэзию голое, однозначное слово, стихотворный рассказ, задним числом повествующий о перенесенных нами бедах. Жизнь давно уже не сводится к ним, и трагедия, никогда не покидающая жизнь,

хочет быть услышанной и озвученной поэтическим словом во всем его блеске и всеоружии.

Сегодня перед поэзией, перед жизнью открываются новые, непривычные для нас перспективы. С содроганием перечитывая страницы прошлого, не отворачиваясь ни от одного из незабываемых ужасов, не закрывая ни на один из них глаза, постараемся доказать, что поэзия, как и сам человек, рождена прежде всего для полнокровной и свободной жизни: не жить и мучиться, а жить, «чтоб мыслить и страдать».

1988



АПОЛЛОН В СНЕГУ

Колоннада в снегу. Аполлон
В белой шапке, накрывшей венок,
Желтоватой синицей пленен
И сугробом, лежащим у ног.
Этот блеск, эта жесткая резь
От серебряной пыли в глазах!
Он продрог, в пятнах сырости весь,
В мелких трещинах, льдистых буграх.

Неподвижность застывших ветвей
И не снилась прилипшим к холмам
Средь олив, у лазурных морей,
Средиземным его двойникам.
Здесь, под сенью покинутых гнезд,
Где и снег, словно гипс или мел,
Его самый продвинутый пост
И влиянья последний предел.

Здесь, на фоне огромной страны,
На затянутом льдом берегу,
Замерзают, почти не слышны,
Стоны лиры и гаснут в снегу,
И как будто они ничему
Не послужат ни нынче, ни впредь,
Но, должно быть, и нам, и ему
Чем больнее, тем сладостней петь.

В белых иглах мерцает душа,
В ее трещинах сумрак и лед.
Небожитель, морозом дыша,
Пальму первенства нам отдает,
Эта пальма, наверное, ель,
Обметенная инеем сплошь.
Это — мужество, это — метель,
Это — песня, одетая в дрожь.

1975



* * *

Грубый запах садовой крапивы.
Обожглись? Ничего. Терпеливы
Все мы в северном нашем краю.
Как султаны ее прихотливы!
Как колышутся в пешем строю!

Помню садик тенистый, лицейский,
Сладкий запах как будто летейский,
Неужели крапива? Увы.
Острый, жгучий, горячий, злодейский,
Пыльный дух подзаборной травы.

Вот она, наша память и слава.
Не хотите ее? Вам — направо,
Нам — налево. Ползучий налет,
Непролазная боль и отрава.
Лавр, простите, у нас не растет.

Непреклонна, угрюма, пушиста.
Что там розы у ног лицеиста?
Принесли их — они и лежат...
Как труба за спиною флейтиста:
Гуще, жарче ее аромат.

1986



ПОЭТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА

Можно ли представить русскую (да и любую другую) поэзию без любовной лирики? Без пушкинских «Я вас любил, любовь еще, быть может...» или «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...», без тютчевских «Любовь, любовь — гласит преданье...» или «Люблю глаза твои, мой друг...», без фетовских, блоковских и других стихов — странно и нелепо заниматься перечислением. А Кузмин, Анненский, Пастернак, Мандельштам? Вынуть, исключить этот главный лирический мотив — все равно что лишить поэзию души.

В нашей нынешней оценке поэзии Ахматовой, к сожалению, проявился явный перекося в сторону гражданских тем, заслонивших для многих ее замечательную любовную лирику, без которой не было бы и Ахматовой. «Реквием» и мученическая биография — вот то, на чем сосредоточено сегодня внимание критики и читателей, и это такая же односторонность, как и противоположное мнение о ней как об авторе исключительно любовной лирики.

«Великий поэт», «большой поэт» — позволив себе наконец эти эпитеты по отношению к ней, мы спешим оправдаться ссылкой на гражданские мотивы, без которых как будто столь высо-

кая оценка была бы уже непропорциональной. Какое заблуждение! Нет, мы не сами пришли к нему, оно навязано нам всей литературной политикой, спущенной сверху, на протяжении десятилетий с пылким усердием проводимой в жизнь «влиятельными подхалимами», знающими, «кому быть живыми и хвалимым, кто должен быть мертв и хулим».

Увы, передовая, прогрессивная наша критика сегодня сама не замечает того, как смыкается в своем «оправдании» поэзии со Ждановыми и Ермиловыми. Между тем о чем бы ни говорилось в стихах, в них прежде всего идет речь о свободе.

Не потому ли Сталин и Жданов обрушились на Ахматову в 1946-м, что поэзия как раз и оставалась, может быть, единственной областью жизни, не подвластной им. Не все преграды и бастионы были взяты: жизнь человеческого сердца не подчинялась им, была для них страшна и непонятна. Нельзя прихлопнуть ладонью солнечный луч. Человек закрывает дверь — и он у себя дома, даже если это комната в коммунальной квартире. Радио можно выключить. А с улицы это выглядит так: горит свет — желтый, розовый, красный, зеленоватый — за оконными шторами, мелькают тени, и, если человек не арестован, он принадлежит себе, своим близким, своим мыслям, книгам, чувствам, страстям. (Вот почему другой жертвой был выбран Зощенко — самый человеческий прозаик.)

Выход был найден. Лирика объявлялась камерной, салонной, эстетствующей, проза — мешанской, обывательской; нет, не будем здесь повторять чудовищные оскорбления зарвавшегося партийного хама.

Важно понять другое: чем вызваны эта злоба и ярость, это стремление внедрить в сознание предрешение к лирике? Да именно тем, что поэзия — последняя защитница человечности в этом мире, последний оплот, последнее прибежище свободы на земле.

В одиночной камере сухановской особоружимной тюрьмы, рассчитанной на психическую, умственную деградацию заключенного, именно поэзия спасала человека от безумия: «Одуряющий запах полыни стал запахом жизни с тех пор, как поспешно меня пронесли в темноте через двор». В своих воспоминаниях Е. Гнедин рассказал о том, как избитый и загнанный в одиночку человек поднимается навстречу душевному обновлению: «Моральные, общечеловеческие мотивы поведения становились для меня высшим жизненным критерием. Я освободился от представления, будто надлежит во имя абстрактных дальних целей жертвовать тем теплом и теми благами, которые таятся в простых человеческих чувствах и в выполнении долга перед близкими людьми. Я возвращался к непосредственному поэтическому восприятию мира».

Вот это непосредственное поэтическое восприятие мира и составляет сущность поэзии, в том числе и поэзии Ахматовой. Здесь, конечно, следует привести какой-нибудь пример, процитировать строки, я это и сделаю, только позволю себе выбрать не то хрестоматийное, хотя все равно прекрасное, про неправильно надетую перчатку или узкую юбку или про то, как «пахнут морем», устрицы, а что-нибудь еще более веселое и не укладывающееся в «добропорядочные» и благоразумные представления о поэзии ценителей ее воспитательного значения:

Мне с тобою пьяным весело —
Смысла нет в твоих рассказах.
Осень ранняя развесила
Флаги желтые на вязах.

Ах, какие это живые, неходульные, невысокопарные стихи о любви, какое легкое и нежное признание в ней! Как это не похоже на все, что было до Ахматовой в поэзии (и как не похоже даже на то, что она сама писала в свой поздний период). Да, конечно, она опиралась на прекрасную традицию любовной лирики Пушкина, Тютчева, Фета, на опыт своих старших современников: Анненского, Блока, Кузмина — достаточно назвать такие стихи, как «Есть в близости людей заветная черта...», «Дверь полуоткрыта, веют липы сладко...», «Хорони, хорони меня, ветер...», «Маскарад в парке», но сейчас речь идет о том, что свойственно именно ей, что она внесла в эту традицию.

Что касается воспитательного значения, то в утешение поборникам нравственности повторю свое давнее убеждение: поэзия нравственна по самой своей природе. Потому и весело героине, что имеет она дело, смею заверить сомневающимся, не с алкоголиком из нашего винно-водочного магазина.

Непосредственное поэтическое восприятие мира невозможно подделать; у Ахматовой оно проявляется в жадном, взволнованном внимании к миру во всех его столь незначительных для равнодушного и значимых для заинтересованного взгляда подробностях.

На кустах зацветает крыжовник,
И везут кирпичи за оградой.
Кто ты: брат мой или любовник,
Я не помню, и помнить не надо.

При чем тут кирпичи, зачем они? А при том, что любовь к человеку — такое щедрое и захватывающее чувство, что распространяется и на все окружающее, в том числе и на цветущий крыжовник, и на какие-то кирпичи, которые везут на подводе за оградой. Тем и отличается высокая поэзия от романсной, этой своей двоюродной простоватой сестры, что избегает «поэтизмов». А «кирпичи» ее как раз не портят.

И вообще очень часто в стихах Ахматовой ни слова о любви не сказано, речь идет о чем угодно: о цветах в доме, «о гряде пестрых овощей», лежащих рядом с грядкой, о парниках, о пруде и живущих в нем карасях — а мы все равно с волнением почему-то понимаем, что это тоже — о любви. Любовь предполагает горячее, заинтересованное внимание к миру, к жизни во всех ее проявлениях, любовь обостряет зрение и утончает слух.

Вижу выцветший флаг над таможней...

Еще струится холодок,
Но с парников снята рогожа...

На взбухших ветках лопаются сливы,
И травы легшие гниют...

Эти ахматовские проходные приметы, вскользь оброненные замечания даются таким напряжением не столько зрения, сколько души, что даже у нее в поздних стихах встречаются все реже: на них уже не хватало сил.

Между тем в поэтах ходят люди, ни разу в жизни не поднявшиеся до такой зоркости и точ-

ности, для них это, видите ли, слишком мелко, их дух парит в эмпириях, снабжая нас слепорожденными банальностями. На самом деле эти поэты ничем не отличаются от кисейных барышень и томных дам, такими же слепыми глазами читающих ахматовскую лирику, которая для них вся сводится к страстным признаниям и жалобам женского исстрадавшегося сердца, что к поэзии не имеет отношения.

Скажу больше: отсутствие подлинной любовной лирики в современной поэзии, неспособность поэтов на нее выдает их общую поэтическую несостоятельность. В поэзии любовь к человеку тождественна любви к жизни во всем ее многообразии; в каком-то смысле вся поэзия — это любовь.

Замечу, что и в нашей прозе самые неловкие страницы, самые постыдные провалы связаны с любовными эпизодами. Теперь представьте себе «Войну и мир» или «Анну Каренину» с таким изъяном!

И, пожалуйста, не говорите, что XX век предложил нам другие темы, отбил у нас чувства, как чутье у собаки. Да, наша любовь к жизни, доверие к ней прошли большие испытания, но именно наш век научил нас ценить жизнь в самых простых ее проявлениях: домашнее тепло, стакан чая на столе, тополь за окном, близость любимого человека: жизнь, которую вырывают из рук, любишь последней, блаженной, безнадежной любовью. Может быть, лучшее любовное стихотворение Мандельштама («На откосы, Волга, хлынь, Волга, хлынь...») написано в июле 1937 года!

Непосредственность поэтического восприятия мира, взволнованное горячее внимание к его по-

дробностям в поэзии Ахматовой одарили нас баснословными дарами. Как молитва для верующего, на каждый день и случай припасена у нее для нас какая-нибудь строка.

Шумят деревья весело-сухие,
И теплый ветер нежен и упруг.

Это для весеннего, мартовского дня, а для декабрьского: «Самые темные дни в году светлыми стать должны».

И точно так же то и дело вспоминаются по разным поводам: «Не будем пить из одного стакана ни воду мы, ни сладкое вино...», «А в книгах я последнюю страницу всегда любила больше всех других...» (это уже шутливо, когда хочется скорее отделаться от надоевшей книги), «Когда человек умирает, изменяются его портреты...».

А для ленинградца книга Ахматовой — вообще нечто вроде путеводителя по городу: «Как щелочка чернеет переулок...», «Пар валит из-под царских конюшен, погружается Мойка во тьму...», «На балконы, куда столетья не ступала ничья нога...»...

И так же, как предметна и конкретна Ахматова во всех подмечаемых ею реалиях жизни и психологических подробностях, точно она в интонационном рисунке стиха, опирающемся на интонации живой разговорной речи.

Не в лесу мы, довольно аукать,—
Я насмешек таких не люблю...

Или:

Тебе покорной? Ты сошел с ума!

Стихи, так начинающиеся, не могут обмануть нашего ожидания. Еще пример:

А, ты думал — я тоже такая,
Что можно забыть меня...

Вот, кстати, пример того, как важна любая запятая в стихах. Запятая, поставленная после «а», дает неожиданную интонацию уязвленного самолюбия и торжества не давшей себя в обиду женщины.

Объяснить, что такое поэзия, трудно, может быть, невозможно, зато можно ткнуть пальцем в такую запятую и сказать: вот поэзия, в этой запятой, уберите ее — и фраза станет вполне будничной, простоватой, а женщина, ее произнесшая, потеряет всю свою грозную привлекательность.

Заметим, что там, где эта запятая не нужна, Ахматова ее и не ставила: «А ты теперь тяжелый и унылый, отрекшийся от славы и мечты...» А в другом стихе она поставила после «а» восклицательный знак: «А! Это снова ты. Не отроком влюбленным, но мужем дерзостным, суровым, непреклонным ты в этот дом вошел и на меня глядишь...»¹

¹ Что касается рассказов очевидцев о затруднениях, часто возникавших у Ахматовой при расстановке знаков в стихах, то, мне кажется, объясняются они именно серьезнейшим отношением к проблеме точного оформления интонационного многообразия стиха.

Если кто-то решил, что я отклонился от темы, то он ошибается. Разве это не стихи о любви? Стихи, а не подделка под стихи и любовь.

То же можно сказать о синтаксической и пунктуационной изощренности Цветаевой. Пунктуацией в своих стихах (и прозе!) она пользуется с той же дотошностью, с какой композитор — музыкальными терминами, сопровождающими нотную запись.

Вот почему Ахматова и Цветаева — поэты, а поэтессами хочется назвать многих мужчин, поженски полагающихся на «искренность» и «страсть», пренебрегших такими «пустяками».

А поэзия и состоит из пустяков, она и есть «дивный божий пустяк!», а вовсе не то, что привыкли понимать под ней наши не улыбочивые блюстители «масштабности» и крупноблочных тем.

Скажем еще определенной: поэзия не становится в позу прорицателя и учителя жизни. «Я хотел бы ни о чем еще раз поговорить» — вот горячее желание (не своеволие и бессмыслица имеются в виду, а свободный разговор, сопротивляющийся принуждению); и это «ни о чем» включает в себя все: и свой век, и свою страну, и счастье живущих в ней людей, их трагедию, и жизнь, и свободу, и любовь.

Кстати, произносить с гордостью за поэта, как у нас принято, стихи «Меня, как реку, суровая эпоха повернула», наверное, не следует. Все-таки мы поняли, что реки лучше не поворачивать.

И радуясь тому, что удалось сделать поздней Ахматовой, несмотря на весь ужас и унижения, пережитые ею, я все же хочу еще раз сказать:

не заслоняйте раннюю Ахматову поздней, не противопоставляйте «гражданскую позицию» и «мужество» ее юному «таинственному песенному дару».

«Реквием» не заслонил ее ранних стихов. И сквозь поздние фотографии хочется пробиться к ее раннему прелестному облику, и в ответ на все наше преклонение перед ней, такой монументальной и неприступной в старости, она замечательно ответила:

Оставь, и я была как все,
И хуже всех была,
Купалась я в чужой росе,
И пряталась в чужом овсе,
В чужой траве спала.



ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

* * *

Подавляющее большинство в нашей поэзии долгое время составляли поэты, работающие вне русской и мировой традиции. Это рассказчики в стихах, фельетонисты, авторы стихотворных анекдотов и поучений. Свои стихи они выращивали на пустынной почве, полагая, что возможна особая, советская поэзия, стоящая в стороне от русской и мировой. Иногда эта поэзия определяла себя еще уже, например как комсомольская.

На смену этому большинству сегодня приходит новое большинство, называющее себя авангардом. «Я — авангардист», — говорит молодой поэт, и голыми руками его не возьмешь. При этом весь его авангардизм сводится к тому, что он пишет «непонятно». А там и понимать нечего: все проще пареной репы. Непонятно совсем другое, непонятно, как написан «Медный всадник».

Происходит нечто вроде нового коллективного набора, на этот раз — в авангардисты. Авангардизм десятых — двадцатых годов создавался на пародировании классики, на отталкивании от нее, на противостоянии ей: он боролся с великой традицией, следовательно признавал ее.

Нынешний авангардизм отталкивается всего лишь от казенного, официального искусства, и это не может быть продуктивным.

Если же признать традицией современного авангарда авангардизм семидесятилетней давности, то кажется очевидной его обреченность на повторение уже сделанного: нельзя же снова и снова создавать все тот же «черный квадрат».

Мы являемся свидетелями того, как одно бездарное большинство сменяет другое бездарное большинство. Между тем настоящий художник всегда находится в оппозиции к этому большинству, он знает, что удача рождается в точке пересечения подлинной традиции и новизны.

Новизна (не очень удачное слово), скажем так: новое возникает как результат глубоких открытий, не бросающихся в глаза сразу. Идет борьба за овладение новой поэтической интонацией, новой речью — и это связано с открытием нового взгляда на мир, с новым взглядом на самого человека.

Одним из таких открытий мне представляется осознание ценности жизни в эпоху подавления личности и человечности. При этом вечные, метафизические вопросы отходят на второй план: речь идет о борьбе за жизнь, которую в любую минуту могут вырвать из рук. Русской поэзией XX века был открыт человек, борющийся за то, чтобы остаться человеком в мире зла. Нет, он не стремится к трагедии из чувства преклонения перед высоким и прекрасным, театрализация жизни с ее аффектами и монологами ему чужда, представляется далекой архаикой, — трагедия навязана ему извне, против его воли и желания.

И свободу он не получил в наследство, как его современники в других странах, свобода в его

случае — это способность осознать свое положение и противопоставить ему свою творческую энергию.

Есть и другие открытия, например овладение множеством новых душевных проявлений в их еще не осознанных поэзией подробностях.

Человеческие страсти и свойства как будто неизменны, иначе как бы мы понимали Гомера или Катулла? И все-таки мы не те, что были тысячу и даже сто лет назад. Так, я думаю, телефон повлиял на психологию не меньше, чем в прошлом — какая-нибудь философская или религиозная доктрина.

Возможность в течение мгновения узнать о том, что сейчас делает любимый человек на другом конце города, страны, мира, — с чем сравнить это чудо, разве что с воскрешением Лазаря!

Как жили люди еще сто лет назад, как они покидали своих близких, не имея возможности в течение недели, а то и месяца, года услышать родной голос?

Нет, это не у нас, это у них — крепкие нервы, не они — мы изнежены непредставимыми для них возможностями и поблажками.

Если бы Тютчев мог позвонить из Женевы в Петербург или Овстуг!

Как частный случай можно указать, например, на счастливую любовь, — еще одно открытие, — которой до сих пор, как известно, в лирике не было: это не безоблачное, райское счастье, это счастье, осложненное страхом его утратить и зависимостью от другого человека. Не имея ничего общего со средневековым рыцарским служением прекрасной даме и его мистической интерпретацией в поэзии символистов, эта любовь-зависимость связана с новым пониманием любви как

любви-дружбы, построенной на социально-общественном равенстве, психическом сходстве и общности не столько семейных, сколько профессиональных интересов.

К этому подходил Пастернак в книге «Второе рождение», но скорее на умозрительном, декларативном уровне, и Мандельштам в нескольких стихах, где возникает образ «нищенки-подруги» («Мы с тобой на кухне посидим...», «Еще не умер ты, еще ты не один...»), — жизнь, уходящая из-под ног, не оставила ему для этого времени и возможности.

* * *

Если бы мне пришлось охарактеризовать поэзию Бродского в нескольких словах, я бы сказал, что он — поэт сокрушительной силы, жизнь не внушает ему благоговения.

Страстная. Ночь.
И вкус во рту от жизни в этом мире,
Как будто наследил в чужой квартире
И вышел прочь!

Эти стихи («Разговор с небожителем») написаны еще в России, в 1970 году. Но и на Западе дело обстоит не лучше.

Скучно жить, мой Евгений. Куда ни странствуй,
всюду жестокость и тупость воскликнут: «Здравствуй,
вот и мы!» Лень загонять в стихи их.
Как сказано у поэта, «на всех стихиях...»
Далеко же видел, сидя в родных болотах!
От себя добавлю: на всех широтах.

(«К Евгению». 1975)

Здесь процитирован Пушкин («На всех стихиях человек — тиран, предатель или узник»), но

обращены стихи к другому поэту. Есть у Бродского предшественник в русской поэзии — это Баратынский, самый мрачный поэт в России XIX века, что особенно очевидно на фоне Пушкина. Могучие страсти, изжитые в молодости, и глубокое разочарование — вот подоплека поэзии Баратынского. Вспомним еще одно, более точное слово, истинно «баратынское» — это слово «разверение».

Его «Осень», может быть, самое прекрасное и самое мрачное стихотворение в нашей поэзии. Так вот, Бродский тоже пишет всю жизнь нечто вроде «Осени» на материале XX века.

Разумеется, он обращается к другим словам, современному словарю¹, но смысл его поэтических высказываний — тот же.

¹ Надо сказать, что этот словарь нередко оказывается чрезмерно «современным»: «блзнит», «жлблбюсь о Господе», «кладу на мысль о камуфляже», «это мне, как серпом по яйцам» и т. п.

Пушкинские языковые «вольности» недаром были переведены в особый, низкий жанр приятельского послания, эпиграммы, простонародной стилизации, пародийной или шуточной поэмы и отделены глухой перегородкой от его лирики. С тех пор ничего не изменилось, ибо меняется поэтика, — поэзия неизменна: цинизм ей противопоказан.

Поэта надо судить по лучшим его стихам. Но в данном случае дело осложняется тем, что речь идет о грандиозных стихах, таких, например, как «Разговор с небожителем».

Зрелый Пастернак стеснялся некоторых невинных речевых излишеств и смысловой невнятицы в своих ранних стихах: кое-что он переделал в них, увы, напрасно.

Риску оказаться плохим пророком, но выскажу предположение, что у Бродского в ближайшем будущем появится сходное поползновение. И хотя у него будет, на мой взгляд, больше оснований для такого вмешательства в свои прежние стихи, чем у Пастернака, призывать его к этому я бы все-таки не стал, так как понимаю, что стояло за этими словесными срывами, какое смешение высокого и низкого, какая гремучая смесь была задумана и пущена в оборот.

Сходство Бродского с Баратынским внушает мне, должен признаться, надежду, неожиданное утешение. Иначе можно было бы и впрямь все объяснить лишь влиянием времени, его катастрофическим характером, и тогда поэзию Бродского следовало бы счесть пророчеством о конце мира, свидетельством его упадка, разложения, заслуженной и неизбежной гибели.

Согласиться с этим мне как раз и не дает Баратынский, свидетельствовавший о том же почти за полтора века до Бродского. Думаю, что поэт не только отражает объективную реальность, но и рождается с такой мыслью о ней, что это вложено в него не столько эпохой, сколько его собственной природой, его особым душевным устройством.

И разве не оставили нам Рублев или Вермеер в нечеловеческих, кровавых условиях совсем иное завещание, гармоническое, полное добра и света?

Нет, всегда, во все времена, и сегодня тоже, существует иная возможность, иной путь, который хочется назвать пушкинским. Жесту отчаяния, жесту, которым «творцу возвращают билет», жесту, которым срывают скатерть с пиршественного стола, противостоит и в жизни, и в искусстве — другой, созидающий, восстанавливающий связи человека с миром, души с Богом, жест, которым снова и снова набрасывают на стол свежую скатерть.

В то же время нельзя не сказать о великом соблазне «разрушительного» пути, особенно для «малых сих»: о, как любит средний человек поэзию с разочаровавшимся героем, противостоящим «довольной толпе», в которой он, этот средний человек, растворен без остатка, как заворачивают его (и нас, все мы — средние люди, «все мы немножко лошади») несговорчивость, отказ

с камнями во рту, грузинская речь с ее орлиным, гортанным клекотом (звуки рождаются не в полости рта, а глубже, в горле) обнаружили для меня кое-что в фонетическом строе стихов Маяковского, в звуковой выделенности, отдельности каждого слова, отсутствии привычного мелодичного рисунка, «легато», свойственного русскому стиху. Вот откуда эти взрывные, губные:

Били копыта.
Пели будто:
— Гриб.
Грабь.
Гроб.
Груб.

Замечательная новизна раннего Маяковского таила в себе и опасность: она была недостаточно укоренена в русской поэтической традиции. «Анненский, Тютчев, Фет», усвоенные поверхностно, не вошли в кровеносную систему его стиховой речи.

* * *

Четырехстопный хорей пушкинской «Зимней дороги», «Бесов», «Дорожных жалоб», как уже было отмечено исследователями (М. Гаспаров), навсегда соединен в нашем сознании с дорожными стихами. Этот дорожный мотивчик мы обнаруживаем и в «Фазтонщике» Мандельштама:

...Я очнулся: стой, приятель!
Я припомнил, черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми.

Среди всех мандельштамовских стихов 1930—1931 годов лишь одно это стихотворение написано четырехстопным хореем!

«Чумный председатель» отсылает нас, конечно, к «Пиру во время Чумы», но «чума» есть и в «Дорожных жалобах»:

Иль чума меня подцепит,
Иль мороз окостенит...

Можно представить как часто вспоминал Мандельштам в Армении пушкинское «Путешествие в Арзрум».

Интересно, что и в воронежских стихах, связанных с зимней поездкой по области, возникает та же мелодия:

Я кружил в полях совхозных,
Полон воздуха был рот,
Солнц подсолнечника грозных
Прямо в очи оборот.
Въехал ночью в рукавичный,
Снегом пышущий Тамбов...

Такие сближения иногда бывают совершенно неожиданными. Так, пастернаковский «Август» с его стихами:

Мне снилось, что ко мне на проводы
Шли по лесу вы друг за дружкой.

Вы шли толпою, врозь и парами...—

своим интонационным рисунком напоминает блоковское:

Бывало, шла походкой чинною
На шум и свист за ближним лесом.
Всю обойдя платформу длинную,
Ждала, волнуясь, под навесом...

И хотя в «Августе» нет ни одного упоминания о железной дороге, этот «шум и свист за ближним лесом» в нем угадывается: возможно, именно он, прозвучав за переделкинской рошей, навеял, нагудел эти стихи, кажущиеся такими новыми, такими, ни ни что не похожими.

* * *

За три года до того, как было сказано «На свете счастья нет, но есть покой и воля», — в «Онегине» написано нечто совершенно противоположное:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью! Боже мой!
Как я ошибся, как наказан.

Можно, конечно, считать, что Пушкин в 1834 году пересмотрел свое отношение к счастью, но как-то веселее думать, что поэзия не знает окончательных выводов, что она противоречива и непоследовательна, как сама жизнь.

К слову сказать, тем, кто предпочитает согласиться со стихом «На свете счастья нет...», кто склонен считать его окончательным решением, не подлежащим «обжалованию», можно бы напомнить, что «Пора, мой друг, пора!..» представляет собой необработанный отрывок. В рукописи имеется план продолжения, в котором, в частности, сказано: «Блажен, кто находит подругу — тогда удались он домой. О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги: труды поэтические — семья, любовь etc — религия, смерть», Но поля, сад, крестьяне, труды поэтические, семья, лю-

бовь...— это ли не счастье? И религия, и смерть в этом ряду тоже естественно входят в это понятие.

В стихах 1823 года, адресованных Гнедичу, Баратынский пишет:

...Не уважаешь ты безделок стихотворных,
Не угодит тебе сладчайший из певцов
Развратной прелестью изнеженных стихов.
Возвышенную цель поэт избрать обязан...

Кого здесь имеет в виду Баратынский, уж не Пушкина ли? Очень не хочется так думать, но в 1826 году в предисловии к поэме «Эда», говоря о себе в третьем лице, он пишет: «Поэмы Пушкина не кажутся ему безделками. Несколькими годами занимаясь поэзией, он заметил, что подобные безделки принадлежат великому дарованию...»

Итак, понадобилось время, чтобы перестать считать поэмы (заметим, не стихи!) Пушкина «безделками».

Противопоставление «развратной прелести изнеженных стихов»—«высокой цели», которую «поэт избрать обязан», к сожалению, приводит на память удивление Баратынского перед неопубликованными стихами Пушкина, в которых он никак не надеялся обнаружить «мысли».

Среди заветных строк в нашей поэзии, к счастью незахваченных (Баратынскому в этом повезло больше других), такая — «Опять, когда умру, повеселею я».

В шестистопном ямбе стихотворения Анненского «Расе» («Меж золоченых бань и обелисков славы Есть дева белая, а вокруг густые травы...») свободно могли бы разместиться и чувствовать себя как дома строки Баратынского:

...и даже эти лозы,
Чей безымянный лист так преданно обник
Давно из божества разжалованный лик.

Любимому пушкинскому слову «пора» («Пора, мой друг, пора...», «Пора, прощайте! ждут постели...», «Пора, пора! рога трубят...» и т. д.) противостоит у Баратынского слово «поздно»: «Уж поздно. Встать, бежать готова, С негодованием она...», «Уж поздно. Дева молодая...»

За этими двумя словами — все различие их темперамента и мировоззрения.

...Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона —

с этими пушкинскими стихами, написанными в 1832—1833 годах, заочно, не зная об их существовании, спорят стихи Баратынского, написанные тогда же:

...Бродячий ветер не волен, и закон
Его летучему дыханью положен.

Поражает отчаяние и отчаянная смелость Баратынского, его готовность призвать Всевышнего к ответу:

Там, за могильным рубежом,
Сияет день незаходимый,
И оправдается незримый
Пред нашим сердцем и умом.

Здесь, на земле, таких оправданий Баратынский не находит, за исключением одного, обнаруживаемого в стихотворении «На смерть Гете».

Изведен, испытан им весь человек!
И ежели жизнью земною
Творец ограничил летучий наш век,
И нас за могильной доскою,
За миром явлений, не ждет ничего,—
Творца оправдает могила его.

Итак, могила Гете — вот неожиданное, ошеломительное оправдание земной жизни, этому «нестройному пиру», где «несчастлив добрый, счастлив злой».

«Но не найдет отзыва тот глагол, что страстное земное перешел...» На самом деле, «холодные наблюдения» Баратынского обжигают, как снег, приложенный к щеке. Страдания его ума можно сравнить только со страданиями тютчевской души, которая тоже не имеет «отзыва». Оба они перешли через «заветный порог».

«Непонятность», «сложность» и заумь авангардизма — детский лепет по сравнению с тютчевской закрытостью для читающего. Чтобы дорасти до него, надо иметь душу, существование которой воистину проблематично: с ней, возможно, не рождаются, а ее приобретают в детстве, в юности, она способна надолго нас оставлять, некоторых она посещает в жизни вообще на один-два дня; и как часто с ней расстаются задолго до смерти, не замечая, что давным-давно покинуты ею.

Между тем есть способ проверить ее наличие или отсутствие — предложить прочесть тютчев-

ское «Итак, опять увиделся я с вами...», и ведь все читали эти стихи, но почти никто не прочел: если бы прочли, то уже никогда бы не забыли.

О, бедный призрак, немощный и смутный,
Забытого, загадочного счастья!..

Пусть читающий попробует прочесть еще что-нибудь из Тютчева, ну хотя бы «Кончен пир, умолкли хоры...», «Когда на то нет божьего согласия...», «Итальянская вилла», «Утихла биза... легче дышит...», «Через ливонские я проезжал поля...», чтобы убедиться, что с тех пор, как он их не перечитывал, у него выросла душа.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ПАСТЕРНАКЕ

(из выступления на Пастернаковской конференции
1989 года)

Перемены, происходящие в нашей жизни, так очевидны и непредсказуемы, что, возможно, через год, на следующей конференции, захочется сказать о другом.

Для себя я сформулировал тему своего выступления так: «Уроки Пастернака», но что как раз меня смущает, так это неумение и нежелание Пастернака давать уроки, учить, поучать, навязывать свои представления о должном,— не даром он так любил Чехова.

Дидактики, глаголов в повелительном наклонении нет ни в его прозе, ни в его стихах. (За исключением двух-трех стихотворений, обращенных, кстати сказать, к самому себе: «Не спи, не спи, художник», «Не надо заводить архива...»)

Сегодня, когда дидактика в таком ходу, когда взрослых людей учат как маленьких, когда лите-

раторы открыли новые для себя понятия «совесть» и «милосердие» и учат им народ, думаю, что Пастернак если чему-нибудь и учит, то именно отказу от поучений: поэзия и дидактика несовместны, поэзия и морализаторство так же непредставимы, как поэзия и пошлость.

Я сказал, что хочу назвать свое выступление «Уроки Пастернака». Беру свои слова назад. Не уроки, нет, «Пример Пастернака» — так будет точнее и лучше.

«Как я себя чувствую? Да наисчастливейше, по той простой причине, что чувство счастья должно сопровождать мои усилия для того, чтобы удавалось то, что я задумал, это неустрашимое условие».

Речь идет, конечно, не об эгоистическом счастье самовлюбленного человека на фоне народных бедствий, — не помню, кто, критик или поэт (если поэт, то тем хуже для него), недавно пытался нам внушить именно это, — речь идет о творческом состоянии. И тут мне хотелось бы сказать, что не только поэт, но и любой человек труда знает это счастье, несмотря на всю трагедию жизни.

«Сестра моя — жизнь» — счастливая книга. То же относится и к книге «Темы и вариации», ко всему лучшему, что сделано Пастернаком. И что, как не чувство счастья, внушает нам стихотворение «Август», а ведь оно написано в 1953 году и речь в нем идет о смерти!

Прощай, лазурь преображенная
И золото второго Спаса.
Смягчи последней лаской женскою
Мне горечь рокового часа.
Прощайте, годы безвременщины!..

Владимир Соловьев объясняет отказ Платона от самоубийства после смерти своего учителя Сократа тем, что сущность сократовского учения состояла как раз «в том, что независимо ни от каких фактов и положений *есть* безусловный, по существу *добрый, смысл* бытия; а признанием этого прямо исключается такой акт отчаяния, как самоубийство», то есть самоубийство было бы изменой Сократу, его учению.

Поэзия знает, во всяком случае Пастернак знал этот «по существу добрый смысл бытия». Поэзия возвращает нас к нему, и в этом ее сила. Добрый смысл бытия — это признание существования в мире Правды, ее неотменимости вопреки всем ухищрениям зла.

Со всем этим связано понимание необходимости для художника жизни вне прожекторов и шумихи: «Жизни вне тайны и незаметности, жизни в зеркальном блеске выставочной витрины я не мыслю».

Здесь сказано о том творческом «покое и воле», которые и в пушкинском представлении были синонимом счастья, обретаемом в «обители дальней трудов и чистых нег». Мы знаем, чего стоила Пушкину близость к власти, — стоила жизни. Наша история складывалась так, что и в той империи, которая у нас опять сложилась в конце 1920-х годов, этот мотив отношения поэта и власти, поэта и царя, только куда более страшного, чем Николай, приобрел, как говорится, новое, неслыханное звучание.

Мы знаем, сколько художников было втянуто в эти гибельные отношения: и Горький, и Маяковский, и Булгаков, и Зощенко, каждый

по-своему был затащен стальными зубцами государственной машины в смертельный барабан.

Пастернак не избежал ни общей участи, ни ложных шагов, но нашел в себе силы выпутаться из паутины, осудить в себе что-то, осмыслить случившееся, уйти со сцены, погрузиться в тень, обречь себя на прижизненное забвение, на каторжный труд переводчика.

Почему об этом следует говорить? Потому что соблазн сближения с властью работал и развращал поэтов на наших глазах и в другие, куда более легкие, вегетарианские, как говорила Ахматова, времена. Только жизнь частного человека дает возможность поэту сохранить независимость и достоинство, осуществить свою задачу — «внести гармонию во внешний мир» — так сформулировал ее Блок.

Для этого следует многим пожертвовать, а главное — преодолеть тщеславие, без которого, наверное, нет художника, во всяком случае — в начале пути, для этого от Пастернака требовалось проявить мужество, силу духа и просто человеческую смелость.

Пример этой смелости у нас перед глазами — в отсутствии его имени под письмами, одобрявшими казни.

«Не страдай за меня, пожалуйста, не думай, что я терплю несправедливость, что я недооценен. Удивительно, как я уцелел за те страшные годы. Уму непостижимо, что я себе позволял!» (январь 1954).

Он не только не ставил подписи под страшными коллективными письмами, но и написал опальному Бухарину, переписывался с поднадзорными и ссыльными, помогал Ахматовой и т. д.

И при этом был, как «волк в загоне», затравлен и обложен.

«Удивительно, как я уцелел за те страшные годы». Как же все-таки он уцелел? Особенно в 30-е, будучи тогда вовлечен в опасную орбиту, приближен и замечен? Думаю, что спастись ему помогло его неординарное поведение и, может быть, та почти «социальная» роль высокого поэта, которую он на себя взял. Спасались кто как мог, Олеша, например, изображал шута, ресторанного завсегдатая — и маска приросла к лицу. Пастернак спасся по-своему, но тут надо сказать, что эта роль, если такое поведение можно назвать ролью, необычайно ему шла, так как он и в самом деле вел разговор «о жизни и смерти», писал о вечном, хотя и «у времени в плену». Была ли здесь доля расчета? Наверное, была. Да, он знал, как произвести впечатление на Сталина, в стихах, разумеется, ничего не понимавшего. Но и Пушкин рассчитывал свое поведение, писал Бенкендорфу, обдумывая разговор с царем.

Пастернак сохранил себе жизнь не только потому, что нашел удачный «образ», но и потому, что входить в этот образ ему было чрезвычайно просто: он и в самом деле вел разговор на высоте, как ведет его ливень, летал такими «воздушными путями», на которые не поднимались другие, он и в самом деле бубнил, гудел, пел — не притворялся!

И благородство, и благожелательность были в его натуре, так же как артистизм, он легко сходился с людьми, в нем самом было то очарование, которое нас так радует в его стихах и прозе. Он родился в рубашке. Не только огромный талант, но и влияние семьи, интеллигентной

среды трудно переоценить. С детства, кроме поэзии, над ним склонялись и другие музы, живопись и музыка.

По поводу эпизода, рассказанного им в автобиографии, как его четырехлетним ребенком вынесли заплаканного ночью к гостям — и он увидел старика, и это был Лев Толстой,— Ахматова с завистью говорила: «Боренька знал, когда проснуться».

Ему жилось нелегко, но он не был репрессирован и не попал под постановление, а Нобелевская премия и весь ужасный эпизод с проработкой последних лет хотя и свел его в могилу, но принес мировую славу.

Мне кажется, ему продолжает везти и сегодня. В каком смысле? А в том, что этот великий русский поэт родился в еврейской семье,— можно представить, как сейчас его, будь он русским, с его обожанием России, русской культуры, русской природы, людей, языка подняли бы на щит наши патриоты и стали бы кадить, как сказано у Баратынского, «чтобы живых задеть кадилом». Он счастливо избежал этой участи.

(Замечу в скобках, что повезло и Маяковскому, но обратным образом: будь он евреем, его сделали бы сегодня ответственным за всю глупость ЛЕФа, за все, чем жила послереволюционная эпоха, за приказы по «Армии искусств», за оду чекисту, назвали бы антирусским поэтом, масоном...)

И последнее. Для людей моего поколения слово «Пастернак» было паролем, по которому мы отличали своих от чужих: так было в конце 50-х, когда он погибал, а для нас, тогда столь юных, любовь к его поэзии была свидетельством порядочности.

Державин захватывает еще потому, что в его стихах для нас проступают темы, мотивы, интонационный рисунок русских поэтов двух последующих веков.

И Некрасов, написавший свои «Размышления у парадного подъезда», увидел этот подъезд не только из своего окна, но и в стихах Державина.

Пока вельможа спит поздним утром в своем чертоге с пышногрудой Цирцеей:

Ты с ней спокойно спишь — а там?—
А там израненный герой,
Как лунь во бранях поседевший,
Начальник прежде бывший твой,
В переднюю к тебе пришедший
Принять по службе твой приказ,—
Меж челядью твоей златою,
Поникнув лавровой главою,
Сидит и ждет тебя уж час!

«Начальник», «принять по службе»— эти вполне некрасовские слова в сочетании с роскошными державинскими подробностями: «как лунь во бранях поседевший», «меж челядью твоей златою» — производят очень сильное впечатление.

...А там — вдова стоит в сенях
И горьки слезы проливает,
С грудным младенцем на руках...

...А там — на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный
Бесстрашный, старый воин тот...

«Проснися, сибарит! — Ты спишь, Иль только в слабой неге дремлешь, Несчастных голосу не внемлешь...» Все, все из будущего Некрасова («Ты, считающий жизнью завидною... Пробудись!...»), только у Некрасова державинский ямб преобразован в трехсложник.

А вот замечательные интонационные новшества у Державина, предвосхищающие новую поэзию:

Восторг, восторг — они, а страх
И ужас турки ощущают...

(«Водопад»)

Но где твой трон сияет в мире?
Где, ветвь небесная, цветешь?
В Багдаде? Смирне? Кашемире?

(«Фелица»)

Не внемлют! видят — и не знают!

(«Властителям и судиям»)

Трудно найти в нашей поэзии более энергичный и сложный в интонационном отношении стих, с предельной точностью и лаконичностью воспроизводящий живую устную речь. Нет, куда ей, устной речи, до такого совершенства и выразительности!

А как хороши у Державина подробности окружающей жизни — временные, злободневные, на фоне грандиозных, вечных тем, разговора с Богом и мирозданием!

Петрополь сосны осеняли —
Но, вихрем пораженны, пали,
Теперь корнями вверх лежат.

(«К первому соседу»)

Там с именем Фелицы можно
В строке описку поскоблить,
Или портрет неосторожно
Ее на землю уронить.

(«Фелица»)

В 1782 году, как видим, за это не отправляли
в Сибирь, как полтора столетия спустя.

* * *

Я видел озеро, стоявшее отвесно.
С разрезанною розой в колесе
Играли рыбы, дом построив пресный.
Лиса и лев боролись в челноке.

Сколько раз читал и твердил эти стихи, не замечая странность рифмы: колесе — челноке! Почему она «сходит» Мандельштаму, не потому ли, что нас завораживает яркость этой детской картинки; благодарное доверие к поэту, говорящему и видящему такое, обманывает слух. Этот слуховой обман точнее самой точной рифмы, более того, ее неуместность становится очевидна, стоит вообразить на этом месте другую, правильную рифму.

* * *

Палимая огнем недвижимого светила,
Проклятый свой урок облязгала кирьга
И спящих грабаров с землею сколотила,
Как ливень черные, осенние стога.

Что такое кирьга? Это областной, диалектный вариант слова «кирка». А грабар — землекоп. Поразительна тяга Анненского к экзотическим,

диалектным, специальным словам, научным и профессиональным терминам. Нет уж, какой уж там символист! «На всех вместе не больше пяти-сот слов — словарь полинезийца», — сказано о символистах у Мандельштама.

Словарь Анненского поражает своей пестротой, приближается в этом смысле к словарю Пастернака. Так, в одном стихотворении у него соседствуют «флёр» и «шапки розовых дедов» (деды — чертополох, репейник).

На-пé — удвоенная ставка в карточной игре; хлороз — болезнь растений, вызывающая пожелтение листьев; консорты — товарищи, соучастники; верей — столб, на который навешиваются ворота; алмея — египетская танцовщица; центифолии, азалии, левкои, обсевочки, фенол, газеты, полосатые тики, эшафодаж, панно, абрис, митенки, виксатин и т. д. и т. п.

«О, белая помпа бюро!», «Все поплыло в хлябь и смесь, Пересмякло, послипалось».

Вы — тот посыльный в Новый год,
Что орхидеи нам несет,
Дыша в башлык обледенелый —

это уже и вовсе «из Пастернака».

И еще:

Как мускус мучительных мумий,
Как душный тайник тубероз...

или:

И чтоб ты разнимала с тоской
Эти нити одну за другой,
Разнимала и после клубила,
И сиреневой редью игла
За мерцающей кистью ходила...
...Бережливо простыни сколов...

«Клубила», «сиреновой редью», «простыни сколов» — все это так легко представить в стихах Пастернака.

Но крепа, и пальм, и кадил
Я портил, должно быть, декорум,
И агент бюро подходил
В калошах ко мне и с укором.

Мандельштам, Ахматова, Хлебников, Маяковский — в каждом из них тоже есть что-то от Анненского, куда более сложного, чем это кажется при невнимательном чтении. Как сказала Ахматова,

Кто был предвестьем, предзнаменованием,
Всех пожалел, во всех вдохнул томленье —
И задохнулся...

* * *

Ловлю себя на том, что я только и занят тем, что нахожу на одних стихах отблески других, более ранних. Что ж, в поэзии и в самом деле происходит бесконечное перекрестное опыление, она и в самом деле напоминает цветущий сад. Ни один поэт не живет под марлевым колпачком.

Самый индивидуальный труд на свете оказывается и самым дружным, общим, коллективным.

Более того, этот рост, это движение поэзии подчиняется не столько случайности, сколько объективно существующим законам, продиктованным движением языка, его заинтересованностью в раскрытии своих еще не освоенных возможностей.

Могло ли не быть Пушкина? Рискну сказать: нет, не могло. Все возвещало его приход, в том числе и поэзия Державина, Жуковского, Батюшкова, Крылова, Д. Давыдова... Рядом с ним и в том же направлении шли Грибоедов, Баратынский.

Совпадения Пушкина и Баратынского до 1826—1828 годов таковы, что становится очевидным: оба они были призваны решить сходные задачи, стоящие перед поэтической речью; при этом Пушкин, делавший это более ярко и энергично, затмевал собрата по перу.

Понадобились огромные усилия Баратынского, все его самолюбие, пришедшее на помощь отчаянию, чтобы, пройдя через творческий кризис, уйти в сторону, выйти на другую дорогу, создать книгу «Сумерки». Весь его трагический опыт — это опыт борьбы с подспудным законом, вышедшим на поверхность, законом, продиктованным тогдашним состоянием и задачами поэтического языка.

Пришлось пойти против общего движения, им же начатого одновременно с Пушкиным, и найти новые возможности, забежав далеко вперед, обречь себя на одиночество и непонимание. Можно только догадываться, как ему хотелось предъявить Пушкину результат своих усилий — книгу, вышедшую в 1841 году, — увы, Пушкина уже не было; все остальные не могли ничего понять — так далеко он ушел по своему одинокому пути. Даже Гоголь в великолепной, хотя и несколько пышной, статье о русской поэзии, расточая похвалы едва ли не всем сколько-нибудь заметным поэтам, выделяя «металлический бронзовый стих Державина..., густой, как смола или струя столетнего тока, стих Пушкина, этот сия-

ющий, праздничный стих Языкова, влетающий, как луч, в душу, весь сотканный из света; этот облитый ароматами полудня стих Батюшкова, сладостный, как мед из горного ущелья; этот легкий воздушный стих Жуковского, порхающий, как неясный звук эоловой арфы; этот тяжелый, как бы влачащийся по земле стих Вяземского, проникнутый подчас едкой, щемящей русской грустью...» — о Баратынском сказал более чем сурово, изменив своему обыкновению говорить только приятные, ласкающие авторское самолюбие вещи: «...темный и неразвившийся, стал себя выказывать людям и сделался чрез то для всех чужим и никому не близким». Открыли Баратынского лишь символисты, через шестьдесят лет.

Время от времени в критике и среди самих поэтов заходит речь о кризисе, о близком конце, об исчерпанности поэзии как явления. «Последний поэт» — назвал Баратынский одно из своих стихотворений. Долгое время после смерти Пушкина казалось, что рассчитывать больше не на что — остались лишь эпигоны.

Последним поэтом современники называли Блока — и это уже при набиравших силу Мандельштаме, Ахматовой, Пастернаке, Кузмине, Цветаевой, Маяковском, Ходасевиче...

В 30-е годы в эмиграции о кризисе поэзии, невозможности писать стихи, сказать в поэзии новое слово, обреченности на молчание писал Г. Адамович.

Думаю, все эти разговоры всегда говорят лишь о близорукости говорящих.

Стихов с собой мы брать не будем,
Мы их в дороге сочиним.

Как Пушкин обрадовался бы этим стихам Кузмина! И ведь все тот же четырехстопный ямб, но совсем иная интонация, возникающая благодаря пропуску подчинительного союза (потому что, так как), демонстрирует новые и неувядаемые возможности разговорной, устной речи.

Интонация — душа стихотворения. Поэтическая мысль оживает лишь в присутствии этой «милой тени». Сколько доверия к жизни, бодрости и веселья, столь ценимых Пушкиным, в этих кузминских стихах!

Регулярный стих вовсе не устарел, не исчерпал себя: даже четырехстопный ямб или хорей может зазвучать так, что его не узнают: все дело в новой интонации, добываемой с таким трудом. Впрочем, почему же с трудом? Поэт рождается с нею. Она, собственно, и отличает поэта от ремесленника: ее не подделаешь, не выдумаешь. Интонация — душа поэта. Она связана с психическим складом человека и так же характерна, как голос.

Есть поэты с бросающейся в глаза новизной, лежащей на поверхности; такова, например, Цветаева. Ее обращение со словом не только восхищает, но и подавляет: что она делает с ним, откручивает суффиксы, приставки, привинчивает их, собирает и разбирает («Нас

рас-ставили, рас-садили»). Слово согнуто в бараний рог, кричит от боли.

...«Пытка!» — «Терпи!»
«Скошенный луг —
Глотка!» — «Хрипи:
Тоже ведь — звук!»

«Львов, а не жён
Дело». — «Детей:
Распотрошен —
Пел же Орфей!»

Мужская хватка в сочетании с эмоциональной взвинченностью дает яркий, но несколько однообразный эффект. Нет, конечно, замечательная, отдельная, виртуозная, энергичная, построенная на сплошных анжамбманах, мощная повадка, но куда более сложной и тонкой представляется мне скрытая, убранная внутрь стиха интонационная новизна Анненского, Кузмина, Мандельштама.

Смесь гелия с кислородом, употребляемая в барокамерах при погружении в морскую пучину, меняет артикуляцию. Поэтому разговаривать в барокамере нельзя — приходится объясняться записками. В стихах Цветаевой происходит нечто подобное. В них тоже — иная артикуляция, как будто в воздухе азот заменен гелием. Эти стихи трудно читать вслух, хотя они как будто рассчитаны на произнесение. На самом деле их читаешь глазами больше, чем голосом. Нечто вроде записочек в барокамере.

Одно из лучших стихотворений Ходасевича
«Баллада»:

Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой моей.
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей...—

написано, как объяснил сам автор, с оглядкой на Ван Гога: «Все время я помнил, когда писал, Ван Гога: Биллиардную и Прогулку арестантов...» Но была, несомненно, еще одна оглядка — на Лермонтова, на трехстопный амфибрахий его «Воздушного корабля» с нерифмующимися 1-м и 3-м стихом, его «Тамары». «Гладкие черные скалы» Ходасевича — это, конечно, из лермонтовского «В глубокой теснине Дарьяла... чернея на черной скале».

И уж совсем лермонтовской представляется 6-я строфа «Баллады»:

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

С другой стороны, с «Балладой» Ходасевича явно связано мандельштамовское стихотворение «Квартира тиха, как бумага...»

Квартира тиха, как бумага,
Простая, без всяких затей,
И слышно, как булькает влага
По трубам внутри батарей...

О том, как внимательно Мандельштам прочел Ходасевича, свидетельствует также темати-

ческое, лексическое совпадение его «Квартиры» с «Окнами во двор» из «Европейской ночи».

У Мандельштама — «булькает влага по трубам внутри батарей», у Ходасевича: «Вода запищала в стене глубоко: Должно быть, по трубам бежать нелегко...»

У Мандельштама:

И столько мучительной злости
Таит в себе каждый намек,
Как будто вколачивал гвозди
Некрасова здесь молоток...

У Ходасевича:

Небритый старик, отодвинув кровать,
Забивает старательно гвоздь...

У Мандельштама есть и старик: «Тебе, старику и неряхе, пора сапогами стучать...» А «дурак» Ходасевича («И лишнего нет у меня башмака, чтобы бросить в того дурака...») всплыл в строке Мандельштама: «И я как дурак на гребенке...», да и мандельштамовские «сапоги» недалеко ушли от ходасевического «башмака».

Так Мандельштам совпал с Ходасевичем в «мучительной злости» — и она продиктовала ему «Квартиру». Есть у них и общий предшественник в данном случае, но не Лермонтов, а Некрасов.

* * *

Блоковские «Шаги Командора» интересно сопоставить с рядом мандельштамовских стихотворений из книги «Tristia» — обнаруживается несомненное влияние Блока на Мандельштама.

Прежде всего это относится к «Соломинке»,

стихотворению 1916 года («Шаги Командора» написаны в 1912-м). «Спальня», «блаженной», «спит», «сны», «в зеркалах отражены», «поет», «тяжелыми», «часы», «тишина», «смертный», «черный» — все эти блоковские слова (или производные от них) повторены в «Соломинке»; у Блока: «Холодно и пусто в пышной спальне», у Мандельштама: «Когда, соломинка, не спишь в огромной спальне»; у Блока: «Чьи черты жестокие застыли, в Зеркалах отражены?», у Мандельштама: «Мерцают в зеркале подушки, чуть белея, И в круглом омуте кровать отражена» и т. д.

Отметим, что даже «кровать» уже была у Блока, только в другом стихотворении («Унижение», 1911): «В желтом, зимнем, огромном закате Утонула (так пышно!) кровать». Кстати, в этом стихотворении уже слышится тяжелая поступь «Шагов Командора».

Любопытно и то, что в черновом варианте «Соломинки» есть строки: «Что знает женщина одна о смертном часе? Клубится полог, свет струится ледяной». Этот «полог» — явный вариант блоковского «занавеса»: «Тяжкий, плотный занавес у входа».

Да и сон, напоминающий смерть: «В моей крови живет декабрьская Лигейя, Чья в саркофаге спит блаженная любовь» — тоже пришел в стихи Мандельштама не только из Эдгара По (у Блока: «Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?»).

Не только тема, не только лексический состав, но и мелодический рисунок с его повторами, подхватами навеян «Шагами Командора». У Мандельштама: «В огромной комнате, над черною Невой», «Как будто в комнате тяжелая

Нева», «В огромной комнате тяжелая Нева», «Декабрь торжественный струит свое дыханье», «Декабрь торжественный сияет над Невой» и т. д. Все это очень близко к блоковским повторам: «Холодно и пусто в пышной спальне», «В пышной спальне страшно в час рассвета», «В час рассвета холодно и странно».

И, наконец, весь фонетический строй «Соломинки» также ориентирован на «Шаги Командора» с их опорой на гласный «а» и сонорный «н» («Из страны блаженной, незнакомой, дальней», «Донна света! Где ты, донна Анна? Анна, Анна! — Тишина») — только у Мандельштама это звучание дополнено еще звуком «л»: «Нет, не соломинка, Лигейя, умиранье, — Я научился вам, блаженные слова».

Мандельштам научился «блаженным словам», «молился» «в советской ночи» за «блаженное, бессмысленное слово». В то же время он понимал опасность, угрозу, стоящую за словом, оторвавшимся от смысла: «Я так боюсь рыданья аонид, Тумана, звона и зиянья!» Этот туман, это зиянье, так много давшие русской поэзии, наполнившие книгу «Tristia» таким соблазном и очарованием, были услышаны им в «Шагах Командора», недаром в статье «Барсучья нора» он писал: «Но вершина исторической поэтики Блока, торжество европейского мифа, который свободно движется в традиционных формах, не боится анахронизма в современности, — это «Шаги Командора». Здесь пласты времени легли друг на друга в заново вспаханном поэтическом сознании, и зерна старого сюжета дали обильные всходы (Черный, тихий, как сова, мотор... Из страны блаженной, незнакомой, дальней слышно пенье петуха)».

По-видимому, мы не ошибемся, если скажем, что и «петух» в строке «Еще не рассеялся мрак и петух не пропел» из стихотворения «За то, что я руки твои не сумел удержать...» тоже залетел к Мандельштаму из «Шагов Командора», точно так же, как «стогны» («На стогах, шершавых от долгого сна, шевелится») пришли к нему из Пушкина («И на немые стогны града»).

Слово в поэтике Мандельштама значит чрезвычайно много, проходных слов у него не бывает, а такие выразительные, как «петух» или «стогны», вообще претендуют на роль цитаты.

И в некоторых других стихотворениях из книги «Tristia» проступает связь с «Шагами Командора».

Тяжелы твои, Венеция, уборы,
В кипарисных рамах зеркала.
Воздух твой граненый. В спальне тают горы
Голубого дряхлого стекла.

Здесь Мандельштамом используется не только лексика, но и блоковский ритмический узор. И уж совсем это сходство бросается в глаза в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...»:

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

Здесь совпадает все: и ритмика, и слово «мотор», и уподобление его птице. У Блока:

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор.
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор.

Опыт Блока был еще важен для Мандельштама потому, что «некоторые сюжеты, индивидуальные и случайные до последнего времени, на наших глазах завоевали гражданское равноправие с мифом. Таковы темы Дон Жуана и Кармен» («Барсучья нора»). В книге «Tristia» Мандельштам также обращается к мифу или возводит современный индивидуальный сюжет до уровня мифа («Золотистого меда струя из бутылки текла...», «Я изучил науку расставанья...», «За то, что я руки твои не сумел удержать...»).

В октябре 1920 года в клубе поэтов на Литейном Блок присутствовал при чтении стихов Мандельштамом и записал в дневнике: «Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только. Гумилев определяет его путь: от иррационального к рациональному (противоположность моему)... Его „Венеция“...».

Упоминание «Венеции», возможно, говорит о том, что Блок уловил в ней отголоски своих «Шагов Командора». Во всяком случае, эти стихи привлекли его внимание, и вполне вероятно, что Гумилев также отметил сходство.

«От иррационального к рациональному (противоположность моему)». Что это значит, и почему, собственно, не наоборот? Возможно, Гумилев имел в виду, что миф (рациональное) у Блока задан с самого начала, стихотворение отталкивается от мифа и движется к индивидуальному, частному, современному его варианту, в то время как у Мандельштама все начинается с путаницы подробностей и обстоятельств современной жизни и затем получает мифологическую поддержку, обобщение, рациональное объяснение.

Попутные прелестные подробности жизни, утопленные в основном содержании стихотворения, какую достоверность придают они поэтическому чувству! Об этом знал уже Фет, такой горячий и влажный; его волнение, его дыхание, его задыхающаяся интонация, казалось бы, могут обойтись без подробностей,— не тут-то было! Они-то как раз и отличают его стих от романсного, поднимают его над ним тем, что заставляют наклониться, задержать взгляд на «недостойных» мелочах. И то, что было бы вполне представимо в обычном романсе:

И милой застенчивой внучки
Красивый девичий наряд,
Движение бледненькой ручки
И робко опущенный взгляд...—

(«Деревня»)

поднято на другую ступень попутным замечанием:

Люблю на окне на тарелках
Овса золотые злочки...—

а также походя отмеченным «дрожаньем фарфоровых чашек». (Вот почему даже такая романсная рифма в последней строфе, как «сказки — глазки», которая не сошла бы никакому другому поэту, Фету сходит и волнует нас, как будто употреблена впервые.)

От «дрожанья фарфоровых чашек» уже рукой подать до «пышного розана», «намалеванного» «на белом циферблате» у Анненского, до «глыбастых цветов на часах и на посуде» у Пастернака.

Таким образом, музыкальность Фета, его

безоглядное пенье вовсе не так просто, как иногда принято об этом говорить.

В то же время это действительно больше всего похоже на пенье. На пенье и на полет. Стихи Фета как будто срываются с обрыва, но не как камень, а как стриж или ласточка. Они часто и начинаются так, что этот обрыв, падение, полет заданы уже в первом стихе: «Как богат я в безумных стихах!», «Еще, еще! Ах, сердце слышит...», «Как много, боже мой, за то б я отдал дней...», «Что молчишь? Иль не видишь — горю...», «Какая ночь! На всем какая нега!..» А дальше стихотворение само летит, им движет чувство, а что оно захватит по дороге, что подметит, что скажет — об этом оно само не знает. Но зажмурившись, словно не зная, упадет оно или полетит, дальше оно продолжает полет с открытыми глазами и успевает заметить, например: «Березы ждут. Их лист полупрозрачный застенчиво манит и тешит взор» («Какая ночь! На всем какая нега!..»).

Что роднит Пастернака с Фетом? Когда-то я думал, что общее у них — это прежде всего стремление к ритмическому своеобразию, в частности, чересполосице длинных и коротких строк в стихотворении, о чем однажды сделал попутное замечание в собственных стихах:

...И этот прыгающий шаг
Стиха живого
Тебя смущает, как пиджак
С плеча чужого.

Известный, в сущности, наряд,
Чужая мета:
У Пастернака вроде взят,
А им — у Фета...

Сегодня я сказал бы так: все-таки самое главное, что их роднит, это общий речевой импульс, вызванный восторгом перед жизнью.

Стихотворение не исчерпывается текстом на листе бумаги, есть еще достиховое, предстиховое пространство. Чем оно заполнено? Порывом, нетерпением, восторгом.

Где нет этого душевного подъема, там нет стихов.

Фет и Пастернак лишь наиболее яркое, острое воплощение этого речевого импульса, которым живет поэзия, и в этом смысле характерны первые строки фетовских (о чем только что шла речь) и пастернаковских стихов: «Как усыпительна жизнь! Как откровенья бессонны!..», «Любимая — жуть! Когда любит поэт...», «О, ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б...», «Как были те выходы в степь хороши!..», и уж совсем «фетовское»: «О еще! Раздастся ль только хохот...» Примеры взяты из ранних книг Пастернака, поздний Пастернак Фета уже не напоминает.

Меняется и растет искусство поэзии, усложняется поэтический язык, но суть поэзии неизменна, и можно сказать, что на протяжении веков мы имеем дело как будто все с одним и тем же поэтом под разными именами: Архилох, Вергилий, Данте, Пушкин, Фет, Пастернак...

Восторг перед миром включает в себя и печаль, и отчаяние. «Осень» Баратынского наполнена таким торжественным, могучим оркестровым звучанием, что иначе, чем восторгом, и не может быть определено, вопреки буквальному смыслу слов:

Зима идет, и тощая земля
В широких лысынах бессилья...

Думать, как предлагает современный теоретик авангардизма, что цель поэзии и ее смысл сегодня изменились — заблуждение. Тысячи лет смысл оставался — и вдруг сегодня перевернулся. С чего бы это?

А все дело в том, что не следует называть поэзией то, что ею не является. Как не была поэзией продукция множества официальных стихослагателей предшествующего периода, точно так же ничего общего с поэзией не имеет сегодняшнее «самоуничужение искусства», даже если это и впрямь «акт религиозный». Религиозный — может быть, но не поэтический.

За каждым настоящим стихотворением проступает глубокое сердечное волнение, вызвавшее его к жизни. И даже если оно ведет к некоторой невнятице, — неважно, тем лучше!

К одному из стихотворений Гафиза Фет, переводя его, сделал любопытное подстрочное примечание. Приведу четыре строки этого стихотворения:

Гафиз убит. А что его убило, —
Свой черный глаз, дитя, бы ты спросила.

Жестокий негр! как он разит стрелами!
Куда ни бросит их — везде могила.

Так вот, к строке «Жестокий негр! как он разит стрелами!» — Фет делает сноску: «Черный глаз красавицы. Вот истинный скачок с 7 этажа, зато какая прелесть!»

Таких «жестоких негров», оказывающихся «черным глазом красавицы», — великое множество у Пастернака.

Милый, мертвый фартук
И висок пульсирующий.
Спи, царица Спарты,
Рано еще, сыро еще.

Как известно, под фартуком здесь подразумеваются веки. Рискованное словоупотребление, что и говорить, «вот истинный скачок с 7 этажа, зато какая прелесть!»

Чем так действует на нас «Сестра моя — жизнь»? Тем, что мы захлебываемся этой радостью, волнением, счастливыми «слезами вселенной в лопатках» (то, что это стручки гороха — нас не смущает, это еще один «жестокий негр»).

Вот вдохновение в чистом виде, не знаю, в каких еще стихах, если не считать фетовских, оно живет такой счастливой жизнью?

В то же время, и я подчеркиваю это, вдохновение, стоящее за их стихами, ничего общего не имеет с восторгом графомана, работающим на холостом ходу, не сцепленным с жизнью, не видящим ее, незрячим, слепорожденным.

Да, Пастернак, начиная писать, тоже кидается вниз головой с 7 этажа — и тоже успевает заметить мельчайшие подробности жизни. При всей хаотичности и беспорядочности движения то и дело его пересекают замечательные поэтические подробности, поэтические формулировки, говорящие об участии разума в этом полете: «Но жизнь, как тишина осенняя, подробна», или «Лишь пыль глотала дождь в пилюлях», или «По стене сбежали стрелки. Час похож на таракана», или «И вдруг пахнуло выпиской из тысячи больниц», или «„Мой сорт“, кефир, менадо. Чтоб разрыдаться, мне Не так уж много надо,— Довольно мух в окне» и т. д.

Да, это полет, и его тоже хочется назвать полетом с открытыми глазами.

И, наконец, каждое стихотворение обеспечено безупречной правдой чувств, которой не знают графоманы и подражатели. Это подлинная любовь к женщине, неподдельное восхищение ночной степью, «плачущим садом», «грозой, моментальной навек»...

Сказать прости чему ни будь
душе казалось утратой.

Вот позиция поэта (воспользуемся казенным словарем), которая, единственная, представляется мне возможной и прекрасной.

(Заметим, какое новое освещение этой привязанности к жизни дает странное, фетовское написание слова «чему ни будь», как оно пронзительно и по-новому достоверно.)

Но поэзия противоречива так же, как человеческое сердце, и нет ни одного утверждения, которое не было бы оспорено другим, столь же неопровержимым, и лермонтовское «Устрой лишь так, чтобы Тебя отныне Недолго я еще благодарил!» в иные минуты действует на нас с той же силой.

(Заметим удивительное слово «устрой», делающее эти стихи такими современными.)

* * *

Заболоцкий эпохи «Столбцов» — поэт, каких не было в нашей поэзии: отказ от «лирики», от привычных лирических тем, ирония, пародирование классического стиха; ни Бога, ни души, ни любви — все это сдано на склад; вера в личное

бессмертие заменена доморощенным утешением, основанным на удовольствии от посмертного превращения в травинку или жука; по типу сознания все это близко не то к Федорову, не то к Циолковскому, к Петрову-Водкину, Филонову, Мичурину... Ни капли лирической влаги,— сухость, острота зрения, абсурд, сцепленный с рационализмом, в 30-е годы подмороженные одической ораторской интонацией.

Все это ни на что не похоже, ошеломительно, ярко, но лишено перспективы: поэзия не может долго продержаться на отрицании того, на чем она, как и сама жизнь, держалась тысячелетия.

Когда же в конце 40-х и в 50-е, после страшных испытаний, в стихи Заболоцкого вошли и любовь, и душа, то они, «с непривычки», оказались несколько более сентиментальными, чем это требуется.

* * *

В поздних стихах Ахматовой слова «тайна», «таинственный» встречаются, пожалуй, слишком часто: «А каждый читатель, как тайна...», «А вот еще: тайное бродит вокруг...», «Таинственной не-встречи пустыни торжества...», «Силу тайную тайно лила...», «Иль тайна тайн во мне опять...», «Но света источник таинственно скрыт...», «И звуки как тайные знаки...», «Мы были с тобою в таинственной мгле...», «Был предчувствий таинственный зной...», «Пусть молчанье будет тайным знаком...», «Но я разобрала таинственные знаки...», «Он сладость бытия таинственно постиг...», «И только мы с тобою знаем тайну...» и т. д.

Между тем тайна не любит, когда ее называют этим словом: так отделяются от нее, накрывая общим понятием, когда не хватает сил на другие, более точные слова. Таинственная мгла, таинственные знаки... Нет, тайны куда больше на свету, чем в темноте, жизнь непостижна в каждой своей клеточке, каждом атоме, и молоко, льющееся из кувшина на полотне Вермеера, живет воистину загадочно, словно Бог любит их.

Все это как раз одухотворяет стихи молодой Ахматовой, почти любые, открытые наугад:

Стоит на небе месяц, чуть живой,
Средь облаков струящихся и мелких,
И у дворца угрюмый часовой
Глядит, сердясь, на башенные стрелки...

Здесь каждое слово дышит правдой, каждая мелочь чудесна, потому что добыта подлинным поэтическим чувством и жадным вниманием.

Как часто возникает ощущение, что не поэт, а поэтическое слово само себя пишет.

Так и знай: обвинят в плагиате...
Разве я других виноватей?
Впрочем, это мне все равно.
Я согласна на неудачу,
Я смущенье свое не прячу.
У шкатулки ж тройное дно.

В этой строфе из «Поэмы без героя» Ахматова употребила, скорее всего сознательно, потому что забыть его нельзя, — слово из Анненского: «Есть куда же меня виноватей...»

И неудивительно, что через три строки всплыла здесь «шкатулка», синоним к «кипарисовому ларцу».

А в ахматовской строфе:

Для чего ты, лихой ярославец,
Коль еще не лишился ума,
Загляделся на рыжих красавиц
И на пышные эти дома? —

явно проступает некрасовская интонация (она задана здесь некрасовским трехсложником) — и как же поддакивает ей волжское слово — ярославец!

* * *

Корней Чуковский — разве это только детский поэт? Это не оцененный поэт, виртуоз, мастер поэтической интонации.

Здесь и гнев:

Ах ты, гадкий, ах ты, грязный,
Неумытый поросенок!

и благостная умиротворенность:

Рано утром на рассвете
Умываются мышата,
И котята, и утята,
И жучки, и паучки...

и бодрость, переходящая в радость:

Надо, надо умываться
По утрам и вечерам...

и рыдание:

Да и какая же мать
Согласится отдать
Своего дорогого ребенка —
Медвежонка, волчонка, слоненка...

А за всем этим стоит прелестная ирония. И для всего этого был создан свой единственный, неповторимый стих, особая поэтика, одна из примет которой — специальное, нигде больше не встречающееся удлинение строки, не рифмующейся с другими стихами:

Но быки и носороги
Отвечают из берлоги:
— Мы врага бы —
На рога бы,
Только шкура дорога,
И рога нынче тоже не дешевы.

А звукопись какая! У Чуковского, как у всякого поэта, есть своя традиция. Это, между прочим, русская поэзия XIX века, которую он имитирует, даже пародирует необычайно изобретательно. Тут и Некрасов, недаром он им так пристально занимался, и Лермонтов, и, например, Д. Давыдов:

Вдруг откуда-то летит
Маленький Комарик,
И в руке его горит
Маленький фонарик.

Это сделано по образцу стихов Д. Давыдова:

Старых барынь духовник —
Маленький аббатик,
Что в гостиных бить привык
В маленький набатик.

Другой пример:

У Кокошеньки всю ночь был сильный жар:
Проглотил он по ошибке самовар.
...Как же мы без самовара будем жить?
Как же чай без самовара будем пить?

Что это так напоминает, неужели Анненского?

Наша улица снегами залегла,
По снегам бежит сиреневая мгла.
...А у печки-то никто нас не видал...
Только те мои, кто волен да удал.

Есть у Чуковского и свои «блаженные, бессмысленные слова», например:

И одно только слово твердит:
Лимпопó, Лимпопó, Лимпопó!

Но в отличие от серьезной, взрослой поэзии, в стихах Чуковского все построено на чрезвычайно быстрых переходах от одного чувства к другому, гнев готов моментально смениться на милость, страдание на радость, и за всем этим проступает условность, игра, так как все это лишь имитация гнева, имитация скорби...

И дети учатся на этих стихах не зубы чистить и руки мыть,— они учатся русскому языку, человеческой речи в ее интонационном богатстве, а следовательно — и чувству, стоящему за каждой нашей фразой.

* * *

Заметки на полях стихов. А можно было бы еще написать заметки на полях портретов, рисунков, фотографий.

Пришлось бы сказать о том, насколько в прошлом веке наши поэты меньше были озабочены тем, чтобы выглядеть великими, необыкновенными, из ряда вон выходящими людьми.

Вот сидит хмурый старик, борода лопатой, в саду на лавке в окружении семьи и нагрывавших в имение гостей: это Фет в своей Воробьевке; дворянская фуражка, низко надвинутая на лоб,— главный предмет его гордости: под старость лет он добился-таки права именоваться Шеншиным, стал дворянином.

Вот стоит старичок в круглых очках, высоком цилиндре, чуть ли не вдвое увеличивающем его рост; цилиндр похож на паровозную трубу; поверх сюртука наброшен огромный старушечий плед с кистями (этому старичку всегда зябко; чтобы сфотографироваться, он явно собрал «дряхлающие силы»); в левой руке — раскрытый за плечом черный мужской зонтик: если, не дай бог, старичок забудется и поднимет зонтик над головой,— цилиндр обязательно упадет.

Старичка этого Толстой «не мог читать без слез».

Как же проигрывают рядом с этими, чудом дошедшими до нас дагерротипами,— портреты и фотографии наших кумиров в XX веке: какие позы, ракурсы, какая значительность во взгляде! Как много теперь значат бант, кофта, наброшенная на плечи шаль, лопата в руках!

Оказывается, даже папиросу можно так держать в зубах, что это производит впечатление; даже на X конференции комсомола можно под глазком фотообъектива, сидя в писательском ряду, так подпереть подбородок кулаком, в такую даль устремить взор, словно слушаешь не доклад, а музыку сфер, ангельское пение.

Закинув темя за предел земной,
Он медленно ворочает глазами...

Кажется, это сказано Заболоцким о поэтах XX века, — не о верблюде.

Дурные примеры заразительны: все это продолжается и сегодня, мы тоже напускаем на себя величие и значительность. «Пока не требует поэта...» — не про нас сказано.

* * *

Есть несколько модных слов, которые наша критика прикладывает к стихам и так, и этак, чтобы подтвердить их достоинство. Одно из этих слов — трагедия.

Трагическими оказываются те стихи, где автор говорит о бессмысленности жизни, ее ничтожности и пустоте, об ужасе жизни и ужасе смерти.

Что и говорить, жизнь — подмоченный подарок, бессмыслицы в ней, тем более ужаса — хватает.

Но поговорите с людьми, действительно несчастными, прикованными к постели, больными от рождения, поговорите с теми, кому самые обычные человеческие радости даются с трудом и мучением: и вы, может быть, устыдитесь своего нытья. Я знаю таких людей, они мужественны и умеют ценить просветы в своем страдании.

Лет тридцать назад в Коктебеле познакомился я с человеком, просидевшим всю молодость в сталинских лагерях. Вот кто радовался чаю на террасе, Иудину дереву, кусту лавровишни, вот кого было не увести с пляжа!

Дареному коню в зубы не смотрят.

А то живет человек до тридцати, потом до сорока, потом до пятидесяти лет и далее. Пора бы ему, взрослому, в конце концов признать, что смысла, может быть, в жизни и нет, но он (человек) не очень-то в нем и нуждается. Иначе какого черта он все живет и ноет? И, между прочим, вовсе не отличается равнодушием к удовольствиям и каким-то особым аскетизмом, наоборот, очень любит «вкусненькое».

Вообще вся эта проблематика в XX веке кажется несколько архаичной: слишком много людей, безвременно погибших в войнах и репрессиях, с удовольствием поменялись бы с нами своей судьбой.

Стыдно перед лицом миллионов загубленных рассуждать о бессмысленности жизни.

Трагическое звучание, мне кажется, сегодня не то что глуше, а стыдливей, оно не хочет быть картинно выпяченным, назойливым, забивающим все другие звуки. Оно боится преувеличений. Знает, сколько любителей идеологических доктрин и абстрактных схем жаждут навязать человечеству свое представление о должном, отнять у человека жизнь, не вдаваясь ни в какие подробности.

Шум ночного дерева за окном; сухая, сыпучая тропинка, огибающая скалу на морском берегу; любимый голос в телефонной трубке, окликнутый нами за тысячи километров (как это у Лермонтова? «И брошусь из битвы ему я навстречу».)...

В романе Т. Уайлдера есть замечательная страница: Цезарь приходит к умирающему Катутлу и, чтобы укрепить его дух, говорит ему о том, как прекрасна жизнь.

Вот современное отношение к проблеме: жизнь, ничего не стоящая, лишенная ценностей, теряет право на трагедию. Любовь знает, во что обходится ей это напряжение чувств, это согласие, понимание, это счастье.

Есть еще одно модное слово — духовность. Нет сегодня такого бойкого публициста, телекомментатора, которые бы десять раз не употребили его в статье, передаче.

Все пишут теперь слово Бог с большой буквы. Очень хорошо.

Что касается настоящей поэзии, то ее общение с Божеством никогда не прекращалось, ни на минуту, только не надо думать, что это общение сводится к бесконечному «вопрошанию» Господа и поминанию Его всуе.

И может быть, лучше всего складывается тайный разговор — в стихах на посторонние темы, согретые взволнованным и благодарным вниманием к жизни.

* * *

Поэтическая мысль — это мысль метафорическая, родившаяся в счастливой ритмической рубашке.

Мыслить трудно. «Я мыслю — следовательно, я существую». Увы, существуем мы в таком случае ничтожную часть нашей жизни, так сказать время от времени, нерегулярно.

Поэтическая мысль, как мысль ритмическая, разогрета ритмом, получает от него ускорение, обрастает «виноградным мясом» стиха, внушает почти физическое удовольствие, радость. Это

именно радостная мысль, даже если она бесконечно печальна.

Наоборот, обычная мысль, прозаическая мысль требует адского напряжения и от радости обычно далека. Можно даже понять Ренуара, который сказал: «Это так гадко — голый разум!» Понять можно — согласиться все-таки нельзя.

В стихах поэт мыслит ярче и энергичней еще потому, что поэтическая мысль опирается на поэтическую традицию, поддержана ею: поэт, сочиняя стихи, подключается к высокому напряжению мировой поэзии, получает энергию из этой сети.

Вот почему, «пока не требует поэта к священной жертве Аполлон», поэт ощущает свое ничтожество и часто бывает не в состоянии соперничать с теми, кто привык мыслить в куда более трудных условиях; побеждать в споре — не его дело.

Поэтическая мысль создана для стиха, в стихах она расцветает, как тополиная ветвь, поставленная в воду, вне стиха — умирает.

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной,—
Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.

Трудно представить себе человека, говорящего о своем желании быть звездой, да еще не

ночной, а дневной, скрытой от глаз солнечным блеском. Не правда ли, это похоже на безумие?

Поэтическую мысль, то есть мысль метафорическую, не следует путать со стихотворным афоризмом («Умом Россию не понять...», «Природа — сфинкс, и тем она верней...»), который в конце концов вполне представим изложенным в прозаической форме в какой-нибудь книге «Мáксим» у Ларошфуко или Паскаля.

Поэтическая мысль не подлежит пересказу; высказанная в прозаической форме, она становится либо банальностью, либо абсурдом.

Поэтическая мысль сохраняет свое значение лишь для данного стихотворения и может быть опровергнута в соседнем. Сколько недоразумений было бы устранено, помни мы о ее специфике. Поэзия — это свобода, которой мы не умеем пользоваться, когда поэтическую мысль путаем вообще с мыслью, а поэзию — с системой взглядов.

* * *

Поэзия — явление иной,
Прекрасной жизни где-то по соседству
С привычной нам, земной.
Присмотримся же к призрачному средству
Попасть туда, попробуем прочесть
Стихотворенье с тем расчетом,
Чтобы почувствовать: и правда, что-то есть
За тем трехсложником, за этим поворотом.

Вот рай, пропитанный звучаньем и тоской,
Не рай, так подступы к нему, периферия
Той дивной местности, той почвы колдовской,
Где сердцу пятая откроется стихия.
Там дуб поет.
Там море с пеною, а кажется, что с пеньем
Крадется к берегу; там жизнь, как звук, растет,
А смерть отогнана, с глухим поползновеньем.

1979



* * *

Эти вечные счета, расчеты, долги
И подсчеты, подсчеты.
Испещренные цифрами черновики.
Наши гении, мученики, должники,
Рифмы, рядом — расходы.

То ли в карты играл? То ли в долг занимал?
Было пасмурно, осень.
Век железный — зато и презренный металл.
Или рощу сажал и считал, и считал,
Сколько высадил елей и сосен?

Эта жизнь так нелепо и быстро течет!
Покажи, от чего начинать нам отсчет,
Чтоб не сделать ошибки?
Стих от прозы не бегаёт, наоборот!
Свет осенний и зыбкий.

Под высокими окнами, бурей гоним,
Мчится клен, и высоко взлетают над ним
Медных листьев тройчатки.
К этим сотням и тысячам круглым твоим
Приплюсуем десятки.

Снова дикая кошка бежит по пятам,
Приближается время платить по счетам,
Все страшней ее взгляды:
Забегает вперед, прижимает к кустам —
И не будет пощады.

Все равно эта жизнь и в конце хороша,
И в долгах, и в слезах, потому что свежа!
И послушная рифма,
Выбегая на зов, и легка, как душа,
И точна, точно цифра!

1970



* * *

В полуплаще, одна из аонид,
Иль это платье так на ней сидит?
В полуплюще, и лавр по ней змеится.
«Я чистая условность,— говорит,—
И нет меня»,— и на диван садится.

Ей нравится, во-первых, телефон:
Не позвонить ли, думает, подружке?
И вид в окне, и Смольнинский район,
И тополей кипящие верхушки.

Каким я древним делом занят! Что ж
Все вслушиваюсь, как бы поновее
Сказать о том, как этот мир хорош?
И плох, и чужд, и нет его роднее!

А дева к уху трубку поднесла
И диск вращает пальчиком отбитым.
Верти, верти. Не меньше в мире зла,
Чем было в нем, когда в него внесла
Ты дивный плач по храбрым и убитым.

Но лгать и впрямь нельзя, и кое-как
Сказать нельзя — на том конце
цепочки
Нас не простят укутанный во мрак
Гомер, Алкей, Катулл, Гораций
Флакк,
Расслышать нас встающий на
носочки.

1983



* * *

Сколько бабочек-траурниц здесь, на дороге
лесной!
Слишком скорбь велика, потому и летают так
низко.
Среди желтой, лиловой услады цветной
Им никак не дойти до конца поминального списка.

Александра, Евгения, Федора сами прочтут
Имена, а затем им придется трудней: Афанасий,
Иннокентий... собьются, помочь бы им,
пристальным, тут!
Ничего, у них вечность в запасе.

Пропустили кого-то... Попробуют снова прочесть.
Что ни встреча у нас — то предлог для такого
помина.
Дело в том, что поэзия — лучшее, что у нас есть.
Черный бархат и яркие вспышки кармина.

Сколько раз эта радость последним спасеньем
была
Человеку в изгнание, в слезах, в одиночке...
Повернуться нельзя, чтоб со стула, окопа, стола
Не спугнуть два крыла, две друг к другу
прижатые строчки.

Как мне нравится здесь!.. Придорожные ели,
жара,
Путь до дома неблизок.
Сколько славных имен! Не мешай, это наша
игра —
По местам их расставить... все время колеблется
список.

Друг мой, был бы сейчас ты со мной,
О порядке поспорили б мы и легко помирились,
Во вниманье приняв громовые раскаты и зной,
Лишь бы черные бабочки в воздухе теплом
толпились.

И кого-то из третьего ряда ввели б во второй,
А кого-то из первого — в третий,
Потому что, наверное, точности здесь никакой
Быть не может, и бабочки так непоседливы эти.

1985



* * *

В стихах сверкает смысл, как будто перестрелка
В горах,— и нелегко нам уследить за ним.
Вот так еще, обняв ствол, радуется белка,
Она уже не там, куда еще глядим.

Неуловимый взгляд и яркий мех опрятный.
А сидя, чем она так странно занята?
Как будто инструмент какой-то непонятный
Все время удержаться старается у рта.

Ты к ней не подходи в своей широкой шубке.
Я вспомнить шкурки две в чужих стихах могу:
Две радости, два сна, две маленьких зарубки.
Мы третью проведем, чтоб нам не быть в долгу.

Я знаю, что сказать под занавес, шуршащий,
Сползающий в конце столетья, шелестя:
Нам все-таки связать с вчерашним предстоящий
День рифмой удалось, по ельнику бродя.

Суровый выпал век, но белочка как дома
В нем чувствует себя: наверное, чутье
Подсказывает ей, что место перелома
Залечено, в когтях не флейта ль у нее?

1986



* * *

Я, как помытчик при тишайшем
Царе, курить не буду, пить,
А буду сокола все дальше,
Все выше в небо заводить:
О, как он бел и как он страшен!
Привязан, скажешь? Где же нить?

Смотри, смотри, мой царь, мой кроткий,
Да не заметят гнев и страсть,
Как сокол, крик издав короткий,
На цаплю в небе рад упасть.
Пускай глядят, задрав бородки,
Дай насладиться боем всласть.

Ты видишь мысль мою в работе.
Она находит свой предмет,
Как сокол белый на охоте:
Он тоже ритмом разогрет.
Мой друг, на этой верхней ноте
Прощай! Кто скажет: счастья нет?

1988



ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Сказать, что исторические обстоятельства в значительной степени определяют уровень осмысления действительности литературой, — еще ничего не сказать. Смысл этого утверждения так же скучен и плохо доходит до сознания, как стерты и скучны слова, составившие фразу. Давно замечено, что стертость, безликость некоторых высказываний — верный признак их неполноценности.

В самом деле, нынешние исторические обстоятельства куда легче и предпочтительней обстоятельств полувековой давности, но, вспомнив хотя бы Мандельштама, писавшего в те годы, можно сказать: осмысления действительности может быть меньше, а чуда поэзии — несравненно больше.

...Если я не вчерашний, не зряшный,
Ты, который стоишь надо мной,
Если ты виночерпий и чашник,
Дай мне силу без пены пустой
Выпить здравье кружащейся башни, —
Рукопашной лазури шальной.

Пусть кто-нибудь сегодня напишет такие стихи! Пусть кто-нибудь сегодня увидит в небе такую глубину, анфиладу помещений, кружащуюся

башню, винтовую лестницу, «голубятни, черноты, скворешни, самых синих теней образцы», сравнит это все с Дантовыми девятью «атлетическими дисками», назовет острое это сияние, сияющую эту остроту «рукопашной лазурью шальной»!

Мандельштам не понимал многое из того, что сегодня «знает каждый школьник». И он, и Пастернак, и Заболоцкий, и Булгаков, и Зощенко были людьми своего времени, но одно перечисление этих имен опрокидывает представление о прямой зависимости поэзии и прозы от исторических обстоятельств.

Думаю, что и в 70-е годы, годы застоя, создано немало прекрасных вещей, которые оценят в будущем, думаю, что свобода — это, в частности, способность использовать трагический опыт в интеллектуальных и шире — в творческих — целях.

Еще посмотрим, приведут ли благотворные перемены и оздоровление нашего общества к расцвету литературы. Скажу лишь, что предпочитаю эти перемены самому пышному расцвету.

Каковы реальные пределы творческой свободы писателя, и есть ли она? Увы, мы знаем времена, когда со свободой, любой свободой, в том числе и творческой, было покончено. Кого не расстреляли и не замучили в лагерях в конце 30-х, тех обрекли на молчание во второй половине 40-х.

Моя сознательная жизнь пришлось на другие, сравнительно благополучные, послесталинские времена, и здесь, на моих глазах, происходила борьба за обретение писателем творческой независимости самыми разными, иногда — противоположными способами.

Так, И. Бродский с самого начала пошел на

прямой конфликт с требованиями государства. Это была романтическая модель поведения поэта в мире, жизнь оформлялась именно как жизнь поэта, открыто противопоставленная принуждению, господствующим представлениям и догмам. Вслед за Цветаевой он мог повторить ее безоглядное утверждение: «Я и в предсмертной икоте останусь поэтом!» Конфликт был неизбежен, а суд и ссылка в Норинское и отъезд за границу — лишь вытекающие отсюда и едва ли не заранее предсказуемые последствия. Бескомпромиссность поведения Бродского адекватна его поэзии — и вызывает мое восхищение.

Был и другой способ обретения творческой независимости, опирающейся на иную установку — на отношение к себе как к человеку, пишущему стихи в свободное от работы время. Левиафан поставлен в этом случае в сомнительное положение: противостоящий ему человек оказывается не снаружи, а в чреве чудовища, внутри системы. Не следует думать, что этот образ жизни намного легче открытого противостояния: вставать по будильнику, ездить в битком набитом трамвае, сидеть на профсоюзных собраниях, получать поощрения и выговоры... Впрочем, я и сегодня думаю, что пройти мимо всего этого — значит не знать очень многого о жизни и ее устройстве. Да и почему, собственно, тебе должно быть легче, чем другим?

И не Пушкин ли зрелого, реалистического периода внимательно присматривался к такому человеку:

Допросом музу беспокоя,
С усмешкой скажет критик мой:
«Куда завидного героя
Избрали вы! Кто ваш герой?»

— А что? Коллежский регистратор.
Какой вы строгий литератор!
Его пою — зачем же нет?
Он мой приятель и сосед.

Когда мы говорим о современной поэзии, речь идет не столько о лирическом герое, сколько о лирическом сознании. Я знаю своего героя: это человек служащий, может быть, врач, или учитель, или инженер, научный сотрудник, библиотекарь... Это человек, не сделавший ложных шагов ради карьеры, но и не пошедший на открытый конфликт с эпохой, взваливший на себя тяжесть жизни не только ради «жены и детей» и не только в надежде на реализацию своих способностей и знаний. Должен же кто-то лечить больных, учить детей, строить, вычислять, сидеть над микроскопом...

Уверяю вас, это не Акакий Акакиевич и даже не «чудак Евгений», что «бедности стыдится, бензин вдыхает и судьбу клянет», — это интеллигент XX века.

Жизнь любит парадоксы, ее ходы неисповедимы, во всяком случае нередко прямо противоположны начальным шагам и намерениям: Бродский, оказавшись на Западе, стал читать лекции в университете и вести семинары; мне, школьному преподавателю с десятилетним стажем, удалось перейти на вольные хлеба.

Здесь следует отметить, что второй, рабочий вариант жизни не только не противопоказан литератору и в особенности поэту, но и стал европейской нормой: почти все сколько-нибудь талантливые поэты Запада преподают сегодня в университетах, служат в конторах. Филип Ларкин, например, один из лучших английских

лириков 50—70-х годов, работал в Лондонской библиотеке.

Думаю, что то же самое ждет наших поэтов в самом ближайшем будущем: тиражи поэтических книг падают, поэзии останутся верны только самые преданные ей читатели, те, кто без стихов жить не может. Есть надежда, что и поэтов станет меньше: ну сто, ну двести, но не тысячи же, как сегодня.

Здесь я говорю в основном о поведении пишущего человека, его образе жизни, о разных способах обретения независимости и противостояния идеологическому диктату. Разумеется, можно было бы проанализировать и сами стихи: открытую, бросающуюся в глаза новизну поэтического текста — и новизну, убранный внутрь стиха, раскрывающуюся только внимательному взору. Этот анализ можно провести и на тематическом, и на интонационном, и на многих других уровнях; то же относится к свободомыслию, которое может декларироваться, быть открыто заявленным, подобно цветам на фруктовом дереве, а может содержаться внутри стиха, как сок в апельсине: поэтическое слово многозначно, разогрето ритмом, его метафорическая сущность позволяет ему легче преодолевать идеологические барьеры.

Среди писателей моего поколения есть немало талантливых людей, добившихся «независимости и чести» на обоих этих и на других путях. Упомяну А. Битова, Б. Ахмадулину, Ф. Искандера, В. Маканина, О. Чухонцева, Д. Сухарева, А. Городницкого, В. Соснору, — каждый из них по-своему — кто бедствуя, кто тратя время и силы на литературную поденшину, кто расчистив для собственной работы

свободное пространство, по примеру А. Тарковского, Л. Липкина, Д. Самойлова, каторжным переводческим трудом,— победил в многолетней борьбе.

Некоторые были вынуждены или предпочли уехать из страны, чтобы там выпустить свои книги.

Вот уже более семидесяти лет русская культура машет двумя крылами, и они накладываются друг на друга почти без зазора: беды, преследующие человека в России, сопоставимы с бедами эмиграции; споры о том, кому тяжелее,— праздные споры.

Отчаяние Ходасевича, его мысли о самоубийстве и смерть в 1939 году как будто специально приурочены к эпохе сталинских репрессий. И гибель его последней жены в немецком концлагере встает в тот же ряд.

И разве Цветаева, останься она на Западе, не погибла бы в том же 1941-м или еще раньше, в 1940-м: невозможно представить ее смирившейся с немецкой оккупацией Парижа.

Сказать об этом мне позволяет и наш собственный, более поздний опыт: то, что вынесли мы, живя в нашей стране в 70-е годы, мы и особенно — следующее поколение, побитое брежневскими заморозками,— мало чем отличается по своей горечи от того, что выпало на долю наших друзей, уехавших на Запад в эти годы.

Само явление эмиграции, столько лет преследующее нас,— глубоко архаическое, варварское явление, давно забытое цивилизованным миром, пора бы и нам навсегда расстаться с ним. И разве в прошлом веке не жили Гоголь или Тютчев подолгу за границей?

А еще пора бы нам понять, что литература,

и уж во всяком случае поэзия, хотя она и влияет на общество, не ставит перед собой дидактических целей, слухи о ее воспитательном значении сильно преувеличены. Ведь аресты и пытки в 1937 году проходили под чтение со всех эстрад пушкинских стихов.

Если искусство и воспитывает, то незаметно для себя, не заботясь об этом, вспоминая об этом в последнюю очередь. Честь и стыд у него в крови, а не написаны на щите.

Хотел бы я послушать поборника дидактики и назиданий,— как бы он объяснил мне воспитательное значение «Домика в Коломне» или «Подражания арабскому» («Мы точь-в-точь двойной орешек под единой скорлупой»).

Русская литература поневоле должна была заменять в бесправном обществе демократические институты, быть и судьей, и адвокатом, и социологом, и экономистом, и политическим деятелем, и врачом. Представьте себе школу, где вдруг заболели математик, физик, биолог, историк, обществовед — и всех замещает неутомимый словесник, даже учителя физкультуры.

Чехов мечтал о том времени, когда в России литература займет наконец свое место и перестанет подменять политику, экономику, социологию и т. д.

Сегодня, при том что литература играет такую важную роль, не поэзия и даже не проза, а публицистика вышла на передний план. Все мы набросились на статьи, все большее значение имеет мнение специалистов-профессионалов — верный признак выздоровления общества. Только держась за руки, выступая вместе, мы сможем создать правовое, демократическое государство.

Ошибаются те, кто думает, что большинство

к этому не готово. Двадцать лет застоя — это не только упадок хозяйства и агония административно-командной системы, это еще и рост всеобщего недовольства и отвращение к происходящему; человечество действительно расстается со своими заблуждениями не только гневаясь и содрогаясь, но и смеясь. Хрущевские реформы потому и не увенчались успехом, что страна, общественное сознание были к ним не готовы. Не только умиление, но и жалость, и грусть вызывают кадры кинохроники тех лет: неужели мы были такими? Нет, слава богу, больше никогда «так ступать и говорить» и размахивать руками мы уже не будем!

За двадцать лет застоя мы изменились: поле отдыhalo. Отсутствие подавляющего страха сыграло свою роль. Да и не одни мы живем в этом мире: как ни старалась пропаганда по части обличения загнивающего Запада, анекдоты о радостях этого загнивания — точное свидетельство понимания подлинного соотношения вещей.

Выборы 26 марта показали, что мы лучше и умней, чем мы сами думали о себе. Лучше и умней именно большинство людей, населяющих страну, и стихи о том, что «И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей игре... считали пульс толпы и верили толпе» — если под толпой понимать не уличную толпу на месте транспортного происшествия, а тех, «кому мы посвящаем опыт», — приобретают новое подтверждение. Оползень, обвал, отпадение от литературы огромного количества «надутых» авторитетов наблюдаем мы сегодня. Вот почему они так нервничают, братаются с консервативными и самыми черными силами.

Когда я думаю о своих друзьях-литераторах, не поступившихся ни в 60-е, ни в 70-е правдой и

честью, не покрививших душой ради выгод и льгот,— назову хотя бы Л. Петрушевскую, В. Попова, Е. Рейна, Я. Гордина, Г. Семенова, А. Володина, А. Панченко, С. Лурье, не говоря уже о стариках, таких, как Л. Гинзбург, Б. Бухштаб, Д. Максимов, Н. Берковский, И. Меттер,— я печалюсь о том, что не все из них дожили до перемен, но радуюсь, что это они, те, кого держали в тени, в загоне, редко упоминали в лестных и почетных перечнях, чаще обвиняли в недостаточной идейной подкованности, как будто мы однокопытные,— понадобились сегодняшнему дню, подтвердили прочность и подлинность своего писательского слова.

Можно было бы вспомнить унижения, зубодробительные статьи в вечерних и центральных газетах, выступления высокопоставленных персон на писательских и городских собраниях с громом и молнией по поводу «идейных просчетов», «формальных поисков», «камерности», «душного мирка», «эстетизма», «отставания от времени», «очернительства», «незнания жизни» и т. д.

Но стыдно приbedняться, стыдно ходить в «жертвах» застоя». Да и можно ли жаловаться на фоне нашей гибельной истории, на фоне миллионов расстрелянных и замученных в сталинские времена?

Нет же, нам повезло, мы вытащили счастливый билет: нет большего счастья, чем думать, что хочешь, и писать, что думаешь, за письменным столом. А нас еще печатали, мы еще выпускали книги!

Яков Алексеевич, мой сосед по вырицкой даче, нравится мне тем, что на вопрос: как живете? — отвечает: «Хорошо. Огурцы у меня —

во! И картошка — во!» Из двух человеческих слабостей: хвастовства и приbedнeния — предпочитаю все-таки первое.

Огурцы у меня — во! Потому что я писал не то, что требовали, а то, что мне хотелось, потому что поэтическое слово многозначно и «чуткая цензура» сбивалась со следа, теряла «нюх»; потому что противостояние человека темным временам происходит на всех уровнях: и любовь, и солнечный луч на скатерти, и любимый роман на столе, и чудо сиреневого куста, и звездное небо, и наши страдания, и вся человеческая история, лежащая перед тобой, как на ладони, и доблестный поступок современника, и твоя собственная преданность точному поэтическому слову — все это и составляет смысл твоей жизни, ее счастье: отнять его можно только с жизнью, только арестовав и убив.

«Эта тайная свобода, эта прихоть...— вовсе не личная только свобода, а гораздо бóльшая...» — сказал Блок в своей Пушкинской речи. Есть люди (о существовании которых не подозревают ни чиновники, ни критика), не представляющие жизни без поэзии, их отношением к стихам оправдано твое существование. Поэзия своим присутствием в мире ставит под сомнение успехи насилия и вранья.

При этом, разумеется, снимать с себя «вину», ходить в праведниках не придется, чувство стыда — жгучее, острое чувство.

Спите крепко, палач с палачихой!
Улыбайтесь друг другу любовью!
Ты ж, о нежный, ты кроткий, ты тихий,
В целом мире тебя нет виновней!

Кто из нас вслед за И. Анненским не повторял, адресуя себе, эти горькие строки! Да, не подличали, не подпевали, не поддакивали. Но ведь и не ударили кулаком по столу, не хлопнули дверью, не сказали: нет! Прямой поступок — реальность не меньшая, чем произведение искусства.

И все-таки поэзия — душа мира, без нее жизнь высыхает или, как говорил Фет, сводится «к кормлению гончих в душно-зловонной псарне». Я думаю, что поэзия опережает время. Как бы время ни менялось, как бы ни бежало навстречу будущему, поэзия — тот «заяц», тот «младший брат», что уже поджидает запыхавшееся время в назначенном месте.

Поэзии не страшны ни публицистика, ни проза, ни мнение самоуверенного любителя прописных истин, ни давление государства, ни требования передовой критики.

Поэзия — это и есть свобода, одно из самых прекрасных ее проявлений. И в этом смысле время всегда будет отставать от нее.



СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	5
«РЕБЯЧЕСКОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ СЛЫШАТЬ СТИХИ МОИ В ТЕАТРЕ».	9
ВМЕСТО СТАТЬИ О ВЯЗЕМСКОМ	25
О НЕКРАСОВЕ	27
«СЛОВО «НЕРВНЫЙ» СРАВНИТЕЛЬНО ПОЗДНО...»	33
КНИГА СТИХОВ	35
ДВА ПУШКИНА	52
СТИХОВАЯ ТКАНЬ	73
ПЕРЕКЛИЧКА	85
«ЗА ЧТО? ЗА НОЧЬ. ЗА ЯРКИЙ ПО КОНТРАСТУ...»	114
НА КРАЮ ВОСЬМИДЕСЯТЫХ	115
«КТО Ж ХОЧЕТ, ЧТОБ ЕГО ВОСПИТЫВАЛИ? СЕРЫЙ...»	120
НА ПУТИ К БЛОКУ	121
СТИХИ И ПИСЬМА	139
«ВОТ СЧАСТЬЕ — С ТОБОЙ ГОВОРИТЬ, ГОВОРИТЬ, ГО- ВОРИТЬ!...»	160
ИНТОНАЦИОННАЯ НЕРОВНОСТЬ	161
«РАЗМАШИСТЫЙ СОВХОЗ ТЕМРЮКСКОГО РАЙОНА...»	173
«И ЧЕМ СЛУЧАЙНЕЙ, ТЕМ ВЕРНЕЕ...»	174
В. А. ЖУКОВСКИЙ	194
ДУША ИСКУССТВА	201
«ПОПРОБУЙТЕ МЕНЯ ОТ ВЕКА ОТОРВАТЬ...»	211
ГАДАНИЕ	261
ЛУЧШИЕ ПРАВА	262

<i>Июль 1836.</i>	286
<i>ПУТЕШЕСТВИЕ.</i>	287
<i>ВЫПРЯМИТЕЛЬНЫЙ ВЗДОХ.</i>	288
<i>НЕИССЯКАЕМЫЙ СЮЖЕТ ПОЭЗИИ.</i>	303
<i>«В ЛЮБИТЕЛЬСКОМ СТИХОТВОРЕНЬЕ ОГРЕХИ СТРАШНЕЙ, ЧЕМ ГРЕХИ...»</i>	348
<i>СТИХОТВОРНАЯ МЫСЛЬ.</i>	350
<i>«МНЕ-ТО ЕСТЬ ТЕПЕРЬ ЧТО ВСПОМНИТЬ, ЕСТЬ О ЧЕМ ПОГОВОРИТЬ...»</i>	354
<i>«ДНЕВНИК ПО ТИПУ РОМАНА»</i>	356
<i>«ВСЕСИЛЬНЫЙ БОГ ДЕТАЛЕЙ»</i>	372
<i>У АХМАТОВОЙ.</i>	378
<i>О БРОДСКОМ.</i>	392
<i>МУЗЫКА ВОЛЬДУ.</i>	397
<i>«ЛУЧШЕ МЫ ГАМЛЕТА, ЦЕЗАРЯ, ЛИРА...»</i>	414
<i>АПОЛЛОН В СНЕГУ.</i>	424
<i>«ГРУБЫЙ ЗАПАХ САДОВОЙ КРАПИВЫ...»</i>	426
<i>«НА ЧЕРЕП МОЦАРТА, С ГАЗЕТНОЙ ПОЛОСЫ...»</i>	427
<i>ПОЭТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА.</i>	428
<i>ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ.</i>	438
<i>«ПОЭЗИЯ — ЯВЛЕНИЕ ИНОЙ...»</i>	490
<i>«ЭТИ ВЕЧНЫЕ СЧЕТЫ, РАСЧЕТЫ, ДОЛГИ...»</i>	491
<i>«В ПОЛУПЛАЩЕ, ОДНА ИЗ АОНИД...»</i>	493
<i>«СКОЛЬКО БАБОЧЕК-ТРАУРНИЦ ЗДЕСЬ, НА ДОРОГЕ ЛЕСНОЙ!..»</i>	495
<i>«В СТИХАХ СВЕРКАЕТ СМЫСЛ, КАК БУДТО ПЕРЕ- СТРЕЛКА...»</i>	497
<i>«Я, КАК ПОМЫТЧИК ПРИ ТИШАЙШЕМ...»</i>	498
<i>ПРОТИВОСТОЯНИЕ.</i>	499

Кушнер А.

К96 Аполлон в снегу: Заметки на полях.—
Л.: Сов. писатель. 1991.— 512 с.
ISBN 5-265-01145-5

Книга известного ленинградского поэта Александра Кушнера представляет собой сложный сплав личных воспоминаний, размышлений о поэзии, о трагических судьбах русских поэтов. В книгу включен ряд стихотворений на те же темы.

К $\frac{4702010201-420}{083(02)-91}$ 80—90

ББК 84.Р7

Александр Семенович Кушнер

АПОЛЛОН В СНЕГУ

Худож. редактор *М. Е. Новиков*. Техн. редактор *Г. В. Мисюль*.

Корректоры *Э. Н. Липпа* и *Е. Я. Лапин*

ИБ № 7597

Сдано в набор 02.02.90. Подписано к печати 11.11.90. Формат 70×100^{1/32}. Бумага офсетная № 1. Литературная гарнитура. Офсетная печать. Усл. печ. л. 20,80. Уч.-изд. л. 18,47. Тираж 30 000 экз. Заказ № 512. Цена 3 р. 20 к. Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение. 191104, Ленинград, Литейный пр., 36.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького при Госкомпечати СССР. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.